نیکلای چرکاسف

بازیگری و فنون آن

نیکلای چرکاسف
ترجمهٔ مرتضی توحیدی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فن بازیگری

کار فیلم‌سازی این امکان را برای هنرپیشه فراهم می‌سازد تا خود را بر روی پرده مشاهده کند و با دقت بدان بنگرد. هنگامی که کارگردان به بازیگر گوشزد می‌کند که در یک مورد کار خود را درست انجام نداده است، لازم نیست حرف کارگردان را بپذیرد، اما وقتی صحنه مذکور به نمایش درآمد، به چشم خود نتیجه کار خویش را خواهد دید. به علاوه، بازی در فیلم، بازیگر را قادر می‌سازد تا تصویر کاملی از چهرهٔ خود به دست آورد: عکس و حتی نگاه‌های موشکافانه در آینه، هیچ‌کدام از این لحاظ با فیلم قابل قیاس نیستند.

منتها برخورد اول بازیگر با خود، بر روی صحنه عموماً بسیار دلسرد کننده است. او از درک این موضوع که چهره و حالت سیمای او از بعضی زوایای خاص، به هیچ‌وجه جذاب نیست، دچار شگفتی می‌شود. نومیدکننده‌تر از همه این است که او اغلب صدای خویش را تشخیص نمی‌دهد.

من نخستین یاری که خود را بر روی پرده دیدم، از این‌که تا این حد بلند و لاغراندام به نظر می‌رسیدم، بر خود لرزیدم. پیش از آن، هیچ‌گاه خصوصیات جسمانی خویش را تا این درجه نازل نپنداشته بودم. این احساس یأس مفرط، مدت مدیدی در من باقی می‌ماند تا بالاخره عادت کردم خود را آن‌گونه که واقعاً بودم ببینم. تا امروز، هر بار که بازی خویش را می‌بینم، واقعاً نمی‌توانم به آن به دیدهٔ تحسین ننگرم؛ هرچند اشتیاقی ندارم کاستی‌هایم، حقیقی و خیالی، از نظر پنهان بمانند؛ تا این‌که اجتناب از آن‌ها در کارهای بعدی برایم امکان‌پذیر باشد.

بر روی صحنه، کارگردان اغلب از بازیگر سؤال می‌کند: «قصد داری چگونه این قسمت را بازی کنی؟ چگونه می‌خواهی به سمت دوربین گام برداری؟ و چگونه صحنه را ترک خواهی گفت؟» به عبارت دیگر در تآتر، سؤال همواره این است: «می‌خواهی چکار کنی؟» در فیلم‌سازی، از همان تمرین‌های نخست که در آن بر سر فیلم‌نامه، به‌طورکلی تصویر و حرکت و کنش برخی صحنه‌های بخصوص بحث و گفتگو می‌شود، پرسش «قصد داری چکار کنی؟» مطرح می‌شود. در این بازنگری‌های اولیه، هنرپیشه باید از قبل ایدهٔ روشنی از «آنچه باید انجام دهد» داشته باشد. هنگامی که صحنه‌ها به‌طور اجمالی در مقابل دوربین تمرین می‌شوند، بازیگر تمام توجه خویش را معطوف این پرسش می‌کند که: «چگونه می‌خواهم این قسمت را بازی کنم؟»

بنابراین هنگامی که هنرپیشه در مقابل دوربین گام بر می‌دارد بایستی آمادگی داشته باشد تا دقیقاً هر آنچه که از وی انتظار می‌رود و در خلال تمرینات تصمیم به اجرای آن‌ها گرفته شده است، اجرا کند. موفقیت یک صحنه جدای از بازیگری به عواملی چند از قبیل جلوه‌های نوری، نحوهٔ ترکیب اجزای صحنه و غیره بستگی دارد. بازیگر لازم است این نکته را به ذهن بسپارد که باید بُردباری کند و از انجام کوچک‌ترین حرکت یا اشارهٔ اضافی که تمرین نکرده است، بپرهیزد؛ وگرنه خطر خارج شدن از حوزهٔ دید دوربین و بیرون راندن بخشی از سر یا دست خویش از تصویر و خراب کردن کل صحنه را موجب خواهد شد، البته ممکن است تغییرات جزیی در آنچه که در تمرینات تصویب شده‌اند، از نظر بازیگر کاملاً معقول به نظر برسند؛ و حتی ممکن است این کار بار عاطفی بیش‌تری به صحنه ببخشد، اما در انجام آن‌ها نباید آن‌قدر زیاده‌روی کرد که به طرح فنی صحنه که کارگردان و فیلم‌بردار به‌طور مشترک به نتیجه خواهند رساند، لطمه وارد سازد. استانیسلاوسکی می‌آموزاند که تنش عضلات باید با وضعیت عاطفی بازیگر متناظر باشد. در خلال فیلم، بازیگر نمی‌تواند همواره از این قانون طلایی پیروی کند، بالاخص هنگامی که در پاره‌ای از سکانس‌ها، نماهای نزدیک با نماهای دور تلفیق می‌شوند، و یا جایی که باید به اجزای ترکیبی صحنه بیش‌تر از بقیه توجه کرد. در این‌جا، وجه عاطفیِ یک لحظهٔ خاص، باید قربانی آن واقعیت احساساتی عام و حاکم بر کل صحنه شود که تماشاچیان، پس از آن‌که فیلم تدوین شد، شاهد آن خواهند بود.

نماهای دور به ویژه هنگامی که با نماهای نزدیک درهم می‌آمیزند، آموزش خاصی را می‌طلبند. هنگامی که دوربین برای برداشت یک نمای نزدیک، از فاصله‌ای معین به هنرپیشه نزدیک می‌شود، وی باید حرکت خویش را زمان‌بندی کند به گونه‌ای که دقیقاً بداند کجا باید بایستد. یک حرکت اشتباه چند سانتی به این سو و آن سو، ممکن است تمامی صحنه را از کانون دوربین خارج کند و موجب خرابی آن شود.

در رسانهٔ فیلم، بر صحنه‌های به‌خصوصی می‌توان تأکید کرد، به نحوی که یک حرکت تنها یا یک تک کلمه، عمق معنا را آشکار سازد. این موضوع مرا به یاد صحنه‌ای می‌اندازد که در پتر کبیر اجرا کردم. در آن‌جا تزارویچ آلکسی که باخبر می‌شود پدرش به شدت بیمار است، به اتفاق نجیب‌زادگان امکان بازستانی قدرت را ارزیابی می‌کنند. ناگهان در به شدت باز می‌شود و منشیکف در آستانهٔ در ظاهر می‌شود. آلکسی از روی صندلی برمی‌خیزد، خود را به او می‌رساند و با دلواپسی می‌پرسد: «مُرد؟» به هنگام برداشت این صحنه، دوربین در آستانهٔ دری که منشیکف از آن وارد می‌شود قرار گرفت، و ابتدا آنچه که وی در نگاه اول درون اتاق می‌دید فیلم‌برداری شد. من در نقش تزارویچ آلکسی به سمت دوربین گام برداشتم، در فاصله کوتاهی از دوربین ایستادم و کمی به راست چرخیدم. بایستی به بیننده

بازی در فیلم، بازیگر را قادر می‌سازد تا تصویر کاملی از چهرهٔ خود به‌دست آورد

این حس را منتقل می‌کردم که متوجه ورود منشیکف شده‌ام. و باید با یک کلمهٔ «مُرد» ژرف‌ترین افکار خویش را ابراز می‌کردم که درواقع معنایی شبیه این را در خود نهفته داشت: «من معتقدم که تو با خبرهای خوشی آمده‌ای. آمده‌ای به من بگویی که پدرم، آن هیولای جور و ستم، مرده است و سرانجام من باید بر تخت بنشینم. این چیزی است که تو برای گفتن آن به نزد من آمده‌ای؛ آیا این‌طور نیست؟»
پس از تمرینات بی‌شمار، کمابیش در انجام آن‌چه از من انتظار می‌رفت، موفقیت یافتم. این صحنه سه بار فیلم‌برداری شد. سرانجام برای بار چهارم همراه با اشارات و پیشنهادات جدید کارگردان و فیلم‌بردار، جلوی دوربین رفتم. در برداشت چهارم، هنگامی که در انتها به کلمهٔ «مُرد» رسیدم، احساس کردم که دیگر از پای درآمده‌ام؛ تحمل خویش را از دست دادم و روی این کلمه تُپق زدم و درنتیجه، تمامی صحنه خراب شد.
از این‌رو، تمرینات متعدد و برداشت‌های پیاپی از صحنه‌های پر شور عاطفی، آن‌چنان به بازیگر فشار می‌آورد که وی کنترل خویش را از دست می‌دهد و حتی مسیر حرکتش را هم فراموش می‌کند. من بازیگر به نامی را به خاطر می‌آورم که به خاطر خستگی ناشی از تمرین زیاد، دو بار مسیر حرکتش را اشتباه کرد.
این نمونه‌ها را آورده‌ام تا خاطرنشان سازم تا چه اندازه برای بازیگر اهمیت دارد که خونسردی‌اش را کاملاً حفظ کند و کنترل خود را بر روی صحنه از دست ندهد، صرف‌نظر از این که چند بار از او خواسته شود صحنه مذکور را بازی و حرکاتش را تکرار کند. به‌ندرت اتفاق می‌افتد که یک صحنه به چندین برداشت نیاز نداشته باشد.

از طرف دیگر، در برخی موارد لازم است که تعداد برداشت‌های مجدد به حداقل برسد و این مسؤولیت بیش‌تری برعهدهٔ بازیگران و کارگردانان می‌گذارد.
پاره‌ای از اپیزودهای فیلم *فرزندان کاپیتان گرانت* در شمال قفقاز در درهٔ چگم فیلم‌برداری شد. گروهی کوهنورد همراه داشتیم که ترتیب ساخت یک پل معلق را بر روی دره دادند. صحنه‌ای که ما بازی کردیم پاره‌ای مشکلات فیلم‌برداری داشت. در ابتدا دوربین، آیرتُنِ راهزن را نشان می‌دهد که پل را آتش می‌زند، سپس خط سیر نگاه وی، طول دره را می‌پیماید و پاگانل، رابرت گرانت و دیگران را درحالی نشان می‌دهد که به سمت کنارهٔ پرتگاه می‌دوند تا شاهد فرو ریختن پلِ مشتعل باشند.
فیلم‌بردار ترتیبی داد تا از آیرتن درست هنگامی که وی درحال آتش زدن پل بود، فیلم‌برداری شود. او همچنین در نماهای بعدی دوربین را بر پل، متمرکز کرد، اما نتوانست از پل فیلم بگیرد، چون پیش از آن‌که ما به لبه پرتگاه برسیم، به‌طرز غیرمنتظره‌ای فرو ریخته بود. بدین‌ترتیب همه چیز خراب شد، بر بخت بد خویش لعنت فرستادیم، اما چاره‌ای نداشتیم، جز این‌که یک هفته دیگر صبر کنیم تا پُل جدید ساخته شود. صحنه دوباره فیلم‌برداری شد. اما تمام چیزی که ما از آن در دست داشتیم تنها یک برداشت بیش‌تر نبود.
یکی از مقررات نفس‌گیر برای هنرپیشه آن است که در خلال فیلم که به لحاظ فنی در یک نوبت قابل برداشت نیست و به چندین سکانس تقسیم می‌شود تا طی چندین ماه فاصله فیلم‌برداری شود، حس خویش را حفظ کند.
همان‌گونه که قبلاً نیز توصیف کردم، صحنهٔ نزاع آلکسی با یفدوسینیا در پترکبیر از این بابت قطعه‌ای مشکل بود. فیلم‌برداری سکانس‌های کوتاه این صحنه چندین ماه به طول انجامید. هر قطعه بایستی کاملاً در دنبالهٔ سایر قطعات قرار می‌گرفت. صحنه‌ای که مرگ ایوان مخوف را نشان می‌داد، جدای از این‌که از نظر بازیگری کار مشکلی محسوب می‌شد، به قطعات بسیاری تقسیم شد و در فواصل زمانی طولانی جلوی دوربین رفت. در صحنه‌ای که تزار دستور می‌دهد نجیب‌زادگان به دیمیتریِ خردسال، پسر و وارث وی، سوگند وفاداری یاد کنند، من مجبور بودم حس را در

خود حفظ کنم و پندار درستی را در مخیله خویش بیافرینم. صحنه‌های بسیاری یافت می‌شوند که نماهای آن‌ها به روال عادی فیلم‌برداری نمی‌شوند. ممکن است از قسمت پایانی صحنه، اول فیلم‌برداری شود سپس بخش میانی و درنهایت بخش آغازین. گاهی صحنه‌های فیلم‌برداری شده در فضای باز با نماهای داخل استودیو ترکیب می‌شوند. فیلم‌برداری به صورت درهم و برهم صورت می‌گیرد و هنرپیشه در هماهنگ ساختن خویش با صحنه دچار مشکل می‌شود.

این بخشی از تکنیک بازیگر است که حرکات ویژهٔ دوربین را قابل بهره‌برداری کند. یکی از آن‌ها این است که وی دقت کند حرکاتش در داخل محدودهٔ خط‌کشی شده باگچ ـ که ناحیه تمرکز دوربین را مشخص می‌سازد ـ صورت گیرد. و هنگامی که برای چندین ساعت بازی ندارد برای او بسیار مشکل خواهد بود، محلی را که پیش از آن در مقابل دوربین ایستاده بود به خاطر آورد. غالباً از بازیگران سینما و تآتر این پرسش را می‌کنند که تا چه میزان فشار ممتد ناشی از بازسازی عواطف انسانی به ویژه در درام‌های سنگین، بر روی سلامت و دستگاه عصبی آن‌ها تأثیر می‌گذارد. اشتباه است اگر تصور کنیم که بازیگر، احساساتی را که به نمایش می‌گذارد، زندگی می‌کند. اگر این‌چنین بود، احتمالاً پس از همان چند اجرای نخست روانه تیمارستان می‌شد.

من در نقش ایوانِ مخوف در خلال ده یا دوازده برداشت (بدون احتساب تمرینات) به هنگام بیماری و مرگِ تزارینا غم و اندوه خویش را ابراز نمودم. در اجرای بخش تزار ایوان بر روی صحنه، من، تزارویچ ایوان، فرزند محبوب خویش را به سبب ازدواج با تزارینا آناستازیا در حدود سیصد بار (بازهم منهای تمرین‌ها) به قتل می‌رسانم. تصور این موضوع نبایستی زیاد مشکل باشد که اگر من این صحنه‌ها را زندگی کرده بودم چه بر سر من می‌آمد. درواقع، بازیگر احساساتی را که بازی می‌کند، زندگی نمی‌کند؛ خواه، اندوه بزرگ، یأس و شادی باشد یا که شوریدگی. صرفاً به نظر می‌رسد که او در آن‌ها زندگی می‌کند. هنگامی که ما بازی می‌کنیم در حالتی نوآورانه قرار می‌گیریم. این حالت به اضافهٔ استعداد و دانش حرفه‌ای، این امکان را برای ما فراهم می‌کند که احساسات را خلق کنیم و تماشاچی را بر آن داریم که باور کند در آن‌ها زندگی می‌کنیم. از این‌رو عواطف هنرپیشه آفریده می‌شوند و بر دستگاه عصبی وی تأثیر نمی‌گذارند.

به عبارت دیگر آفرینش و بازآفرینی مداوم احساسات بر روی صحنه فشار عاطفی قابل ملاحظه‌ای در پی خواهد داشت و اثر خود را بر روی دستگاه عصبی اعمال می‌کند. شاید به همین دلیل باشد که حساسیت مفرط در حرفهٔ بازیگری امری متداول است. گاهی اوقات طبق فیلم‌نامه از هنرپیشه خواسته می‌شود نقشی را که برای سلامتی و اعصاب وی مضر است، ایفا کند و چندین بار به تکرار آن بپردازد. صحنه‌ها و برداشت‌های مجدد از نماهای خاصی وجود دارند که طی آن بر روی بازیگر آب ریخته می‌شود و یا وی باید در خلال صحنه، تا آن‌جا که می‌تواند بخورد، بیاشامد و یا سیگار بکشد. صحنه‌ای که بازیگر باید سیگار بکشد احتمالاً به قدر کفایت زیان‌آور به نظر می‌رسد. اما هنگامی که برداشت‌های متعددی از این صحنه صورت پذیرد وی مقدار زیادی نیکوتین دریافت می‌کند که تقریباً وی را از پا در می‌آورد؛ و البته نه وضعیت جسمانی و نه اعصاب وی برای ادامه کار یاری‌اش نمی‌کنند.

در فیلم دوستانِ دختر (= Girl Friends) من نقش نگهبانی با لباس سفید را بازی می‌کردم و در یکی از صحنه‌ها من از دست یکی از قربانیان خود قطعه‌ای جوجهٔ سوخاری قاپیدم، با حرص و ولع آن را قطعه‌قطعه کردم و همراه همبازی‌ام آن را بلعیدم. باری، در خلال برداشت اول، جوجه را با میل و رغبت خوردیم، در برداشت مجدد نیز با اکراه از آن استقبال نکردیم. اما وقتی قرار شد برداشت دیگری نیز در کار باشد، احساس سنگینیِ ناخوشایندی کردیم. این صحنه برای بار چهارم هم جلوی دوربین رفت که احساس ما پس از پایان کار را به هیچ وجه نمی‌توان روی کاغذ آورد.

لیکن صرف‌نظر از این که برخی از این صحنه‌ها تا چه حد برای هنرپیشه طاقت‌فرسا خواهد بود، او همواره باید به خاطر داشته باشد که «نمایش باید ادامه یابد.» در قسمت دوم پترکبیر که آلکسی در سیاه‌چالی در دژ پتروپُل محبوس می‌شود، ردای وی را روی سرش می‌کشند و وزیران پدر او را ضرب و شتم و خفه می‌کنند. هنگامی که این صحنه را

فیلم‌برداری می‌کردیم و کارگردان مشغول برداشت‌های مکرر از این صحنه بود، احساس کردم که در زیر کتک‌های بازیگران نقش وزیران که همگی سعی می‌کردند تا سرحد امکان صحنه را واقعی جلوه دهند، از پای درخواهم آمد. در آخرین برداشت، من آن‌چنان ضربه حیرت‌انگیزی دریافت کردم که آه از نهادم برخاست. با این همه کوشیدم موقعیت خویش را در صحنه تشخیص دهم.

باوری عمومی وجود دارد مبنی بر این‌که بازیگران در خارج از صحنه نیز نقش بازی می‌کنند. این اتهامی بی‌پایه و اساس بیش نیست. در سال‌های پیش از انقلاب [روسیه]، چه‌بسا بازیگری که در نقش «دلدادهٔ مقاومت‌ناپذیر» ایفای نقش می‌کرد، می‌کوشید این قیافه و کنش را در زندگی واقعی خویش نیز تجربه کند؛ و پوشش و رفتارش به گونه‌ای باشد که جلب توجه کند. من معتقدم که چنین خودنمایی‌ای در پیشهٔ بازیگری و حرفه‌های روشنفکرانه نهفته است. به علاوه زیاده‌روی در استعدادهای نمایشی در خارج از صحنه، به منزله صرف غیرضروری توانایی‌های شخصی است. بازیگر باید هرگونه شکوفایی ذوق و الهام هنری خویش را برای لحظه‌ای که پرده بالا می‌رود و یا هنگامی که باید مقابل دوربین قدم بزند حفظ کند.

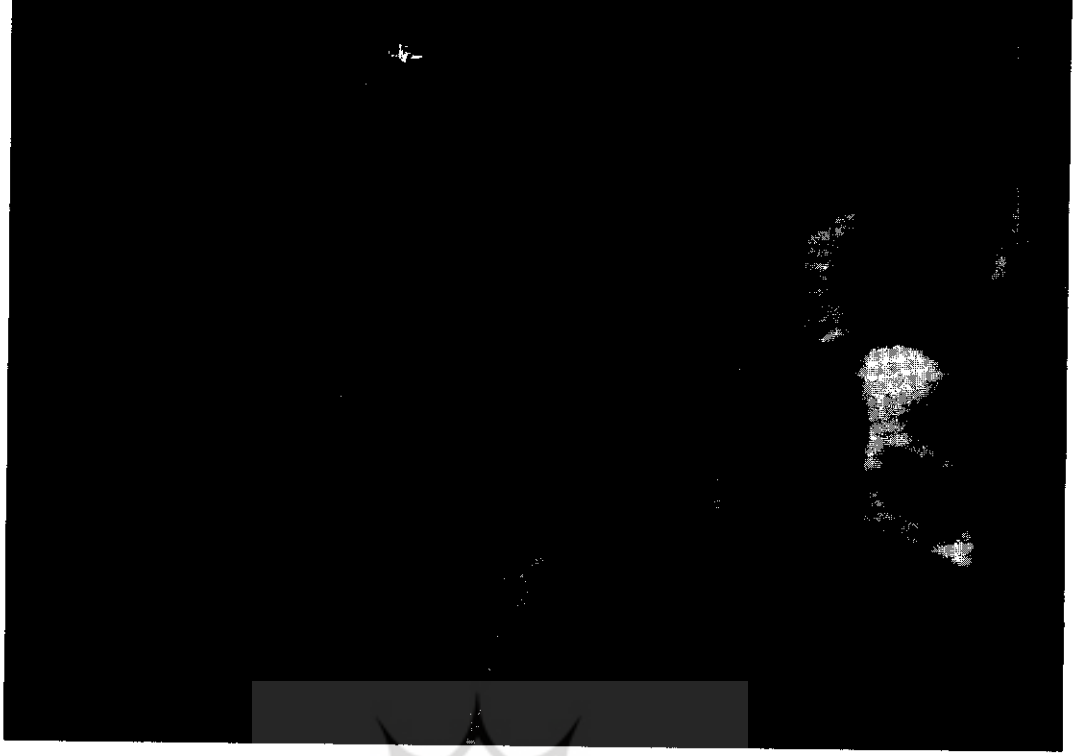
گوناگونی شخصیت‌های انسانی نامحدود است. همه‌گونه انسان وجود دارد: خوب و بد، شجاع و ترسو، باهوش و احمق، زیبا و زشت، تندرست و بیمار، بشاش و عبوس، پیر و جوان، رُک و تودار، بی‌ریا و خائن. عوامل شکل‌دهندهٔ شخصیت انسان بسیارند؛ همچون پس‌زمینه محیط، آموزش، عادات‌کاری، روابط اجتماعی، داد و ستد و یا شغل.

من در نقش اشخاصی از هر حرفه‌ای، بر روی صحنه و یا مقابل دوربین بازی کرده‌ام: کارگر کارخانه، دهقان، سرباز، جاشو، افسر ارتش و نیروی دریایی، دانشمند برجسته، نویسنده، سیاستمدار و شخصیت سلطنتی. جایگاه فرد در زندگی، شغل یا حرفهٔ وی قطعاً تأثیرش را بر شخصیت او باقی می‌گذارند. این همان چیزی است که بازیگر باید به خوبی به ذهن بسپارد. هنرپیشه لازم است به دقت بررسی کند که چگونه شغل شخصیت موردنظر بر روی منش، عادات، نگرش و چشم‌انداز وی نسبت به آینده تأثیر می‌گذارد. البته نیازی به زیاده‌روی نیست.

هنگامی که ما مشغول ساخت *الکساندر پوپف* بودیم، یکی از دستیاران کارگردان پیشنهاد کرد که اگر من رمز مُرس را بیاموزم و بدانم که چگونه قطعات دستگاه رادیو را روی هم سوار کنم، در نقش خود بسیار متقاعد کننده‌تر خواهم بود. نفر بعدی که می‌بایست یک چنین توصیه‌ای به او می‌شد کنستانتین اسکوروبوگاتف بود که در نقش پیروگف، پدر جراحی روسیه بازی می‌کرد، او می‌بایست خرگوش‌ها و گربه‌ها را کالبدشکافی می‌کرد تا به عنوان جراح، نقشش پذیرفتنی‌تر به نظر آید. البته برای بازیگر، این که خود را مشغول کارهایی از این دست کند، کاملاً زاید به نظر می‌رسد؛ لیکن بازیگری که نقش جراحی را ایفا می‌کند، باید در صورت لزوم بداند چگونه تیغ جراحی را در دست نگهدارد. اغلب بیش از آنچه ذکرش به میان آمد بازیگر ملزم به مطالعهٔ عادات شغلی نقشش نیست.

اما در مورد اهمیت چنین آدابی نباید مبالغه کرد. هنرپیشگانی که در نقش خلبانان، سوارکاران، ورزشکاران یا آکروبات‌ها بازی می‌کنند، در صحنه‌هایی که از آن‌ها نمایشی حرفه‌ای خواسته می‌شود، کسی را دارند که به جای آن‌ها نقش‌آفرینی کند. برای مثال در فیلم *الکساندر نوسکی* در صحنه‌ای که من دست تنها با چند تن از شوالیه‌های تئوتُنی می‌جنگیدم، یک سوارکار حرفه‌ای به جای من بازی می‌کرد. برایم کمی ناراحت‌کننده بود تماشاچی را ترغیب کنم که ناگهان شروع به کف زدن کند و مهارت و شجاعتی را به من نسبت دهد که هرگز واجد آن نبوده‌ام. هرگاه فرصتی پیش می‌آمد تا از نزدیک با تماشاچیان ملاقات کنم، همواره از این‌که برای آن‌ها توضیح دهم چگونه چنین صحنه‌هایی به صورت فیلم درآمده است و در کدام نماها از بدل استفاده کرده‌ام، رنج می‌بردم.

از بدل‌ها، گاهی حتی در نماهای نزدیک نیز استفاده می‌شود. من در نقش بیلی بونز در فیلم *جزیرهٔ گنج* خشمگین گوشه میز را گرفتم و آن را روی خود واژگون ساختم. در این صحنه، نمای درشتی از دستی که میز را در چنگ می‌گیرد وجود داشت. دست خود من بلندتر و لاغرتر از آن بود که متناسب



ایوان مخوف

با بیلی خشن باشد، از این‌رو فرد دیگری با دستی قوی و پینه بسته که با شخصیت داستان متناسب بود برای این نما انتخاب شد.

بخش‌های آوازی در بسیاری از فیلم‌ها وجود دارند. و طبعاً نمی‌توان از بازیگری که از صدای لازم برخوردار نیست، برای اجرای این قسمت از کار توقع داشت. خوانندگان حرفه‌ای، مکرراً به عنوان بدل به‌کارگرفته می‌شوند. لیکن هر کجا که امکان داشته باشد، بازیگر ترجیح می‌دهد بدون جایگزین، نقش را ایفا کند. بوریسف هنگامی که در نقش موسورگسکی بازی می‌کرد، تمام آوازها را شخصاً اجرا کرد.

در فیلم‌های صامت، یافتن تیپ، مقبولیت چهرهٔ بازیگر به هنگام نمایش و فرایند تدوین از اهمیت بیش‌تری برخوردار بود. ادارهٔ زیرکانهٔ این فرایند، کارگردان را یاری می‌کرد از بسیاری مشکلات اجتناب کند؛ بالأخص هنگامی که بازیگری غیر حرفه‌ای‌ها کمتر از حد انتظار بود.

اما در فیلم‌برداری، هنرپیشهٔ باذوق حرفه‌ای، از نفوذ غیرقابل انکاری برخوردار است. اکنون از غیر حرفه‌ای‌ها فقط هنگامی استفاده می‌شود که تیپ‌های فوق‌العاده خاصی برای اپیزودهای کوتاه موردنیاز باشد. گرایش به این رویه به‌تدریج رو به کاهش می‌گذارد، چرا که کارگردانان فیلم در آموزش افراد غیر حرفه‌ای برای بازیگری دچار مشکل‌اند.

ایزنشتاین به هنگام ساخت فیلم *الکساندر نوسکی* وقت بسیار و مقدار معتنابهی فیلم بر روی یک صحنه مختصر به هدر داد، زیرا مرد مسنی که برای بازی در نقش یک شخصیتِ پست انتخاب شده بود، نمی‌توانست چند حرکت کوچک را که برای یک بازیگر حرفه‌ای به هیچ‌وجه مشکل نبود، انجام دهد. این پیرمرد لازم بود گیلاس شراب را از دست الکساندر نوسکی بگیرد، نگاهی به آن بیندازد و آن را سر بکشد؛ و سپس با سروصدا لب‌هایش را از هم باز کند، و سبیل خود را تاب دهد و فریاد بزند: «موسیقی!»

پیرمرد دیگری که به خاطر ریش سفید بلندش برای اجرای نقش پاتریارک پترکبیر انتخاب شد، استودیو را کاملاً آشفته کرد. او از بیماری آسم رنج می‌برد و صدای خس‌خس سینه او با قطعهٔ ساختهٔ آهنگساز تداخل می‌کرد. صحنه‌ای که او بازی می‌کرد بسیار کوتاه بود؛ و هنگامی که نوبت به او رسید تا جلوی دوربین بیاید، دستیار کارگردان از او خواست نفس عمیقی بکشد و نیم دقیقه آن را در سینه حبس کند. او نتوانست و در میانهٔ نما بلندتر از همیشه شروع به خس‌خس کرد. برای همین فیلم، دو پیرمرد دیگر نیز داشتیم که در لباس اشرافی روسیه، شیک به نظر می‌رسیدند و از آن‌ها خواستیم

تا قطعه کوتاهی را بازی کنند. وظیفه آن‌ها این بود که مقابل تزارویچ آلکسی زانو بزنند و پیشانی بر خاک نهند. آن‌ها در برابر دوربین، آنچه را که از آن‌ها خواسته شده بود، به طرز شایانی انجام دادند؛ اما بدن نحیف آن‌ها یارای تحمل وزن لباس‌های زربفت سنگین را نداشت و کوشش برای برخاستن و زانو زدن به‌طور مکرر برای آن‌ها خیلی زیاد بود؛ و به همین خاطر در فواصل طولانی انتظار، بین فیلم‌برداری‌ها، آن‌ها همواره وضعیت خمیده به خود می‌گرفتند و تمرین می‌کردند. گاهی اوقات دو هنرپیشه بدون این‌که با یکدیگر در فیلم دیده شده باشند، بر روی پرده با دوستانه‌ترین وجه ممکن به صحبت می‌پردازند. تماشاچی به این موضوع شک نمی‌کند، چرا که فرایند برش و تدوین تصور کاملی از برخورد شخصی آن دو فراهم می‌سازد. در فیلم *جناب عالی* اپیزود مهمی وجود دارد که دو دلقک (رُستوفتسف ومن) برای حاکم اجرا می‌کنند. من این صحنه را بازی کردم بدون این‌که حتی یک‌بار فرد مقابلم را ببینم.

اولین تجربهٔ من در صحنه‌هایی از این دست به زمانی برمی‌گردد که نقش کاپیتان فال در فیلم *عروسیِ یان نوکس* ـ در بخشی از فیلم که نیازمند نمایش کمدی بود ـ به من واگذار شد. من می‌بایست در صحنه‌ای با هم‌بازی خود که وجود خارجی نداشت بازی می‌کردم و با تکیه بر قوهٔ تخیلِ خویش، جای خالی او را پر می‌کردم. برای این‌که صحنه‌هایی از این قبیل متقاعدکننده به نظر برسند نیاز به تکنیک مخصوصی است که باید بازیگر در آن مهارت پیدا بکند.

صحنه‌هایی نیز وجود دارند که بازیگر در آن‌ها به تنهایی نقش‌آفرینی می‌کند؛ و شاید اجرای این صحنه‌ها بیش‌ترین استعداد، توانایی و بصیرت وی را طلب کند. در این‌گونه مواقع، بیش از سایر موارد، بازیگر باید به کلی همه چیز را به فراموشی بسپارد، مگر احساسات و افکار شخصیتی را که بازی می‌کند و باید به تماشاگر منتقل سازد.

هنرپیشگان زن، گاهی این موضوع را فراموش می‌کنند. آنان از یاد می‌برند که برای نمایش عواطف، باید زیبایی را قربانی سازند. ذهن تماشاچی لازم است از تفکراتی از این دست دور نگه داشته شود: «چقدر زیبا به نظر می‌رسد، هنگامی که این بازیگر زجر می‌کشد.» یا «عجب دهان زیبایی دارد، چه مژه‌هایی.» من همواره هنرپیشه‌ای را که در یک صحنه عاطفی حتی به قیمت از دست دادن جذابیت خویش، به کلی فراموش می‌کند که قیافه او چگونه به نظر می‌رسد، تحسین می‌کنم.

بازیگر فیلم‌های صامت، نسبت به امروزه، اهمیت کمتری داشت. برش‌ها و تدوین‌های متوالی نقش او را به حداقل می‌رساندند. نماهای نزدیک علی‌القاعده به انتهای فیلم موکول می‌شدند؛ به همین خاطر بازیگر، لباس، گریم و حتی حالت چهره‌اش را تغییر می‌داد. هرگاه لازم بود هنرپیشه‌ای با چشم گریان و درحالی که اشک می‌ریخت به نمایش درآید، بایستی قطعه‌ای پیاز به چشمان او نزدیک می‌کردند یا این که وی جوهر آمونیاک را استنشاق می‌کرد و یا قطرات گلیسیرین را روی گونهٔ وی می‌چکاندند. موسیقی غمناک نیز به این صحنه کمک می‌کرد. ولی اکنون در فیلم‌های ناطق که اهمیت بازیگر به طرز چشم‌گیری افزایش یافته است، مسألهٔ نمایشِ واقع‌نمایانه قدر و منزلت بیش‌تری دارد.

هنر بازیگری اکنون هنرپیشگانی را می‌پسندد که آن‌قدر از لحاظ عاطفی عمیق باشند که بتوانند واقعاً اشک بریزند. البته ولو این‌که اشک بازیگران واقعی باشد، اما آن‌ها در چنین مواقعی همان انسانی نیستند که در زندگی واقعی هستند. اشک بازیگر صرفاً نتیجه توانایی وی در به کنترل درآوردن حالتی عاطفی است.

برخی از بازیگران با یادآوری خاطرات تلخ، اشکشان را جاری می‌سازند. وقتی احساس می‌کنند اشکشان درحال سرازیر شدن است، به فیلم‌بردار اشاره می‌کنند. اما از آن‌جا که غم و اندوه آن‌ها به سبب ارتباط با نقش نیست، بلکه به علت عوامل بیرونی بروز می‌نماید، بازی آن‌ها متقاعدکننده نیست. به عقیدهٔ من این شیوه به کلی اشتباه است.

من تنها هنگامی می‌توانم اشکم را بر گونه جاری سازم که کاملاً در حالت عاطفی شخصیت موردنظر فرو رفته باشم. در پترکبیر، تزار پسر خویش را به خاطر بدکرداری نکوهش می‌کند. او این کار را به شیوه‌ای پدرانه انجام می‌دهد. من

سعی کردم که در حالت روان‌شناختی آلکسی فرو روم تا به واکنش‌های وی دست یابم. شروع به فشردن تکه‌های موم شمع در مشت خود کردم و از آن‌ها اشکال کوچکی ساختم. بنابراین به‌تدریج احساس گناهکاری و پشیمانی در من پدیدار شد و اشک‌های واقعی بر گونه‌هایم راه افتاد. معمولاً از یک صحنه چندین بار فیلم‌برداری می‌شود، از این‌رو نمی‌توان از بازیگر انتظار داشت هر بار اشک واقعی بریزد. من نمی‌توانم از تحسین بانو آلا تاراسووا خودداری ورزم، چراکه در نقش همسر پتر در پنج برداشت متوالی توانمندانه اشک واقعی از چشمانش جاری کرد. من صحنه‌ای از فیلم *نمایندهٔ بالتیک* را به خاطر می‌آورم. در این صحنه روز تولد پرفسور پلی ژایف و انتظار بیهودهٔ وی برای دوستانش به نمایش در می‌آید؛ وی عمیقاً متأسف می‌شود، زیرا از دوستانش خبری نیست. او با همسرش تک و تنها در خانه است. درحالی که بغض گلویش را می‌فشارد. وی همچنان که سعی می‌کند از جاری شدن اشک بر گونه‌هایش جلوگیری کند، به همسرش می‌گوید: «عزیزم باید سردت باشد، می‌روم شالت را بیاورم.» سپس دست از مطالعه می‌کشد. چند لحظه بعد، درحالی که میان انبوه وسایل خود کورمال کورمال می‌گردد، چشم از جهان فرو می‌بندد.

او همچون مردی مغرور اشک می‌ریزد. من باید این موضوع را به تماشاچی القا می‌کردم، اما مدت درازی از اشک ریختن ناتوان بودم. ما در اثنای شب فیلم‌برداری می‌کردیم. ساعت‌ها گذشت و هنگامی که عقربهٔ ساعت عدد شش را نشان می‌داد، هنوز اثری از اشک دیده نمی‌شد. تقریباً با نومیدی از نوازندهٔ پیانو خواستم قطعه‌ای بنوازد. او قطعاتی از آهنگ‌های گوناگون نواخت و من با لذت به موسیقی گوش فرا دادم. اما من به خوبی با تمامی این قطعات آشنایی داشتم و هیچ‌یک از آن‌ها نتوانست مرا وادار به گریستن کند. سرانجام او شروع به نواختن پیش‌درآمدِ لیادف کرد که من هرگز آن را نشنیده بودم. موسیقی مرا همراه خود برد. در نمای نزدیک اشک‌هایی که از گونه‌ام غلتیدند، کاملاً واقعی بودند. هنگامی که من صحنهٔ آخر از *الکساندر پوپف* را بازی می‌کردم که در آن، این مخترع بزرگ، رو به جامعهٔ فیزیک و شیمی روسیه سخن می‌گوید، نمی‌توانستم باور کنم که این روسیِ والاتبار، دو روز پس از آن جلسه بدرود حیات گفت. در مورد مرگ وی و کل زندگی او در آن جو خفقان روسیه تزاری، چیز غم‌انگیزی نهفته بود. اشک در چشمانم حلقه بست، بدون آن‌که از من چنین چیزی خواسته باشند. هنوز هم بر این باورم که در آن لحظه حق داشتم گریه کنم. هنر سینما ـ هنری با قوانین و قواعد خاص خود که کاملاً باید بازیگر آن را درک و شبیه‌سازی کند ـ فرصت‌های بی‌شماری فراهم می‌آورد. تماشاگر بر روی پرده ممکن است چیزی را مشاهده کند که هرگز در زندگی واقعی ندیده است؛ چیزی مثل ژرف‌ترین اسرار طبیعت، آخرین کشفیات علمی و یا زندگی در اقصی نقاط دنیا. منتها رسالت نخست هنر فیلم، نمایش مردم عادی و آنچه که برای آن زندگی می‌کنند و می‌کوشند، احساسات و آرزوهای آن‌ها و عطش آن‌ها برای شادی است.

هنرپیشه و فیلم‌بردار

در سینما، با تعداد زیادی از افراد حرفه‌ای که همچون تآتر، با نوآوری دست به گریبان بودند روبه‌رو شدیم؛ از فیلم‌نامه‌نویس، کارگردان، بازیگر گرفته تا طراح صحنه، آهنگساز و چهره‌پرداز. اما در این‌جا حرفه‌ای جدید نیز خودنمایی می‌کند؛ و آن چیزی نیست جز فیلم‌بردار. این مورد آخر در میان فیلم‌سازان از جایگاه بالایی برخوردار است. وظیفه او این است که به فیلم ماهیت تصویری بدهد. وی می‌باید با استفاده از نورپردازی مناسب، به حالت صحنه قوت ببخشد. دانش حرفه‌ای‌اش به وی کمک می‌کند ترکیبی دلچسب و ارزش‌های نمایشی مناسبی فراهم آورد. چشمان دوربین از زاویه‌ای کاملاً متفاوت با چشم انسان به صحنه می‌نگرد. و این فیلم‌بردار است که باید بهترین زاویه را برگزیند و به سبک کلی فیلم وفادار باقی بماند. اما مهم‌ترین مسأله درک عمیق وی از محتوای ایدئولوژیک فیلم است. تمامی این عوامل، فیلم‌بردار را در ساختن فیلم، هم‌ردیف فیلم‌نامه‌نویس و کارگردان قرار می‌دهد.

ارتباطی تنگاتنگ و الهام‌بخش بین فیلم‌بردار و نقش وجود دارد، بازیگران به خوبی می‌دانند تا چه اندازه موفقیت آن‌ها به کار فیلم‌بردار بستگی دارد. بازیگر، همکاری خود با

فیلم‌بردار را از همان برداشت‌های آزمایشی نخست آغاز می‌کند. فیلم‌بردار می‌تواند بلافاصله بگوید باید برای حصول بهترین نتیجهٔ ممکن از چه زاویه‌ای از بازیگر فیلم‌برداری کرد. و براساس نماهای آزمایشی که فیلم‌بردار می‌گیرد، مشخص می‌شود که آیا هنرپیشه برای آن قطعهٔ به‌خصوص مناسب است یا خیر.

من این بخت را داشته‌ام تا با برخی از بهترین فیلم‌برداران کار کنم که بیش از همه پیشرفت خود را مدیون آن‌ها هستم. آن‌ها مرا در شخصیت‌پردازی‌هایم بسیار یاری کردند. هنگامی که بازیگر بر روی صحنه در فاصله‌ای از دوربین قرار دارد که به وی این امکان را می‌دهد تا با هم‌بازی خویش رودررو شود، احساس آسودگی می‌کند. از این لحاظ بسیار شبیه به صحنه تآتر است و مسایلی که کارگردان و فیلم‌بردار پیش روی وی قرار می‌دهد، هیچ مشکلی برای وی ایجاد نمی‌کنند.

تغییر مکان به نمای متوسط، بازیگر را بر آن می‌دارد تا به دوربین نزدیک‌تر شود. گاهی اوقات تصویربردار تمایل دارد آرایش صحنه را عوض کند و به بازیگر می‌گوید که صورتش را به چپ یا راست بگرداند. از این پس، بازیگر هم‌بازی خویش را نمی‌بیند و ادامهٔ گفتگو با یک هم‌بازی نادیدنی کار ساده‌ای نیست.

برای هنرپیشه از همه مشکل‌تر نمای درشتِ همراه دیالوگ است. در این‌جا نیز وی هم‌بازی‌اش را نمی‌بیند. به او می‌گویند به نقطهٔ معینی درون دوربین یا بیرون از آن چشم بدوزد و تصور کند که آن نقطه چشمان شخصی است که با او درحال صحبت است. تصور این‌که مخاطب نادیدنی در مقابل سخنان بازیگر چه واکنشی از خود بروز می‌دهد، بر بازیگر فشار زیادی وارد می‌کند. اشارات کارگردان هم بنا به دلایل فنی همواره از مکانی مناسب که فرض می‌شود هم‌بازی از آن نقطه با بازیگر درحال گفتگو است، صورت نمی‌گیرد. بازیگر باید این اشارات را از مکانی دریافت دارد که کمترین احتمال را می‌دهد؛ از این‌رو دچار سرگردانی می‌شود. بر روی پرده، پس از فرایند تدوین صحنه به گونه‌ای ارایه می‌شود که احساس گفت‌وشنودی کامل، دادوستد افکار و تغییر مکان، همچنان دست نخورده باقی بماند.

در نماهای نزدیک، اغلب بازیگر بایستی در وضعیتی مناسب قرارگیرد و برای مدتی در آن باقی بماند. این مسأله برای من در صحنه‌ای از فیلم *ایوان مخوف* اتفاق افتاد. تزار در کنار تابوت همسر متوفایش نشان داده می‌شود. ایزنشتاین و فیلم‌بردار (آندره موسکوین) پیشنهاد کردند که من در پشت تابوتی که تزارینا در آن خفته بود قرار گیرم و این جمله را بر زبان برانم: «آیا درست می‌بینم؟» و پس از آن‌که پاسخی دریافت نمی‌کنم سر را پایین بیاورم و پیشانی‌ام را بر لبهٔ چوب بلوط تابوت قرار دهم. فکر کردم که پیشنهاد آن‌ها در مورد این صحنه چقدر جالب است و بلافاصله کار را شروع کردم. امّا پس از این‌که پشت تابوت رفتم، فضای کافی در اختیار نداشتم، چون وسایل صحنه سد راهم بودند. جابه‌جایی وسایل و یا آرایش مجدد صحنه، صرف وقت و پول اضافی می‌خواست که مقدورمان نبود. به همین خاطر مجبور بودم این صحنه را بارها و بارها تمرین کنم و طوری در مقابل دوربین ظاهر شوم که بدنم در سخت‌ترین وضعیت قرار گیرد. البته این موضوع بر نحوهٔ بازیم تأثیر گذاشت و باقی ماندن در وضعیت عاطفی شخصیت موردنظر برایم مشکل شد. معمولاً این فیلم‌بردار است که از بازیگر می‌خواهد برای ترکیب‌بندی درست در وضعیت‌های دشوار قرارگیرد. پاره‌ای اوقات او ساعت‌ها روی وضعیت هنرپیشه کار می‌کند تا به نتیجه دلخواه برسد.

هنگامی که بازیگر یک رشته حرکات را در مقابل دوربین آزمایش می‌کند بایستی بکوشد تا حد ممکن کمتر در وضعیت‌هایی قرار بگیرد که در فیلم بد در می‌آیند. تست‌های ویژه‌ای انجام می‌شوند تا بر بازیگر معلوم شود که از چه زوایایی وی بهتر به نظر می‌رسد، و ازکدام باید پرهیز کند. اما زوایا بسته به نوع نقش تفاوت می‌کنند. به عنوان مثال هنگامی که در نقش ایوان مخوف بازی می‌کردم، هم ایزنشتاین و هم موسکوین به این نتیجه رسیدند که من در نمای نیم رخ، به ویژه چپ و از زاویهٔ یک چهارم، بهتر به نظر می‌رسیدم و بدین‌ترتیب نمای تمام رخ من کاملاً کنار گذاشته شد، درست به عکس میخاییل کوزنتسف که نقش پاسمانف را بازی می‌کرد، از وی تنها به شکل تمام رخ

نیکلای چرکاسف

فیلم‌برداری شد. تماشاگران همواره در مورد چگونگی بازی بازیگران در دو نقش، اظهار علاقه می‌کنند. آن‌ها می‌خواهند بدانند که با استفاده از کدام تکنیک فرد می‌تواند بر روی صحنه با خودش صحبت کند.

این کار از وظایف فیلم‌بردار و یکی از مشکل‌ترین آن‌هاست. هنگامی که چنین صحنه‌هایی فیلم‌برداری می‌شوند، وی سه پایهٔ دوربین را به وسیله پیچ بر روی کف صحنه محکم می‌کند تا از تکان خوردنش جلوگیری کند و از بازیگر در نیمی از کادر فیلم می‌گیرد و نیمه دیگر را خالی می‌گذارد. سپس نیمه خالی را بازیگر، پس از این‌که گریم خود را متناسب با شخصیت جدید تغییر داد، پُر می‌کند. برداشت سکانس‌هایی از این قبیل کاری پیچیده و وقت‌گیر است و نیاز به منتهای دقت هم از جانب بازیگر و هم فیلم‌بردار دارد.

در فیلم *بهار* من در مقابل نقش لیوبف اُرلووا در دو نقش، یکی دانشمند و دیگری هنرپیشهٔ کمدی موزیکال بازی کردم. پس از آن‌که دوربین نیمی از سکانس را که در آن ارلووای دانشمند ظاهر شد، ثبت کرد، من در نقش هنرپیشهٔ کمدی موزیکال در نیمهٔ دوم، درکنار وی قرار گرفتم. به طرز وحشتناکی احساس محدودیت می‌کردم. یک خط گچی نما را از وسط به دو نیم تقسیم می‌کرد. کوچک‌ترین حرکت به خارج از این خط، به معنای آن بود که بخشی از بدنم از تصویر حذف خواهد شد، که البته در برداشتِ چهارم همین‌طور هم شد. من آرنجم را کمی بیش‌تر به سمت راست بردم و با مشاهدهٔ این صحنه، نه خود و نه هیچ‌یک از همکارانم از ملاحظهٔ من بر روی پرده بدون بازوی راست، ذره‌ای دچار شگفتی نشدیم.

این فیلم‌بردار است که به هنگام پخش راش‌ها، نخستین بار صحنه‌ها را می‌بیند؛ و هنگامی که وی از اتاق نمایش به صحنه فیلم‌برداری باز می‌گردد، سکوت حکمفرما می‌شود؛ و در همان حال همه چشم‌ها را به سوی او می‌دوزند. بنابر قاعده، وی سکوت را نمی‌شکند اما به سمت کارگردان می‌رود، بازوی وی را می‌گیرد و دو نفری به اتاق دیگر می‌روند. پس از بازگشت، آن‌ها احساسشان در مورد نقش را با یکدیگر درمیان می‌گذارند و پس از آن تمامی اعضای گروه برای مشاهدهٔ این صحنه‌ها روانه اتاق نمایش می‌شوند، کارگردان و فیلم‌بردار بهترین برداشت را انتخاب می‌کنند. اغلب برداشت اول را ترجیح می‌دهند، زیرا بازی در آن همواره طبیعی‌تر است؛ به عبارت دیگر در برداشت‌های مجدد بازیگر بایستی بیش از حد بر دستورهای فنی که به وی داده می‌شود تمرکز کند، و آنچه صحنه در قبال رعایت

نکات فنی به دست می‌آورد ممکن است به قیمت از دست دادن یک الهام بدیع تمام شود.

در فیلم *الکساندرپوپف* صحنه‌ای وجود دارد که این مخترع را داخل کابین کشتی نشان می‌دهد. هرچه به سمت انتهای صحنه پیش می‌رفتیم، احساس می‌کردم احساساتم به تدریج سست می‌شوند. با این همه برداشت اول نسبتاً خوب بود ولی دومی بد شد. در خلال برداشت سوم، من تحمل فشار ناشی از تکرار را نداشتم. فیلم‌برداری متوقف شد و تا روز آینده به تعویق افتاد. روز بعد کاملاً احساس آمادگی می‌کردم. سه برداشت صورت گرفت که احتمال می‌رفت همگی آن‌ها خوب درآیند. اما هنگامی که برداشت‌های این دو روز به نمایش درآمدند اولین برداشت روز اول انتخاب شد. چون از همه بهتر بود. مواردی هستند که تمامی برداشت‌ها رد می‌شوند و صحنه بایستی از نو فیلم‌برداری شود. گاهی اوقات در فیلم‌نامه‌ای بد و ضعیف، کل قسمت‌های فیلم را باید از نو ساخت.

بازیگر با دیدن چند صحنه اول نباید در مورد موفقیت فیلم قضاوت کند. چند نمای برجسته به هیچ‌وجه نتیجهٔ نهایی روی پردهٔ سینما را تعیین نمی‌کنند. صحنه‌ها به‌طور مجزا ممکن است تحسین‌برانگیز باشند، اما شاید پس از تدوین معلوم شود که کل فیلم تا چه حد بی‌رمق است و انتظار را برآورده نمی‌کند. اغلب اتفاق می‌افتد که لحظات نخست بی‌روح و بدون جذابیت به نظر می‌آیند، اما تدوین و کارگردانی هوشمندانه، از آن فیلمی باشکوه می‌سازد.

هنگامی که فیلم‌های صامت جای خود را به فیلم‌های ناطق سپردند، عنصر مهم دیگر یعنی صدابردار بر روی استودیو ظاهر شد. او نیز همانند فیلم‌بردار هنرمندی خلاق است؛ صداهای گوناگون را با هم می‌آمیزد و کیفیت صوتی فیلم را شکل می‌دهد. او به بازیگر کمک می‌کند تا از لحاظ حجم و کیفیت صدا، بر روی بهترین حالت‌ها و موارد تأکید ورزد. عامل صدا یکی از مهم‌ترین موارد در فیلم‌هاست.

کار صدابردار این است که نه تنها دیالوگ داستان، بلکه پیچیده‌ترین صداها ـ از آهسته‌ترین نجواهای موجود گرفته تا موسیقی تکان‌دهندهٔ یک ارکستر سمفونیک ـ را بر روی پرده بیاورد.

بازیگر باید هرگونه شکوفایی ذوق و الهام هنری خویش را برای لحظه‌ای که پرده بالا می‌رود و یا هنگامی که باید مقابل دوربین قدم بزند حفظ کند.

هرجا ممکن باشد صدای ضبط شده، با تصویر همگام یا سینک می‌شود. اما اغلب، به ویژه هنگامی که فیلم‌برداری خارج از استودیو انجام می‌شود صداهای ناهنجار بسیاری ازجمله هیاهوی ترافیک سنگین و همهمهٔ جمعیت درحال عبور به گوش می‌رسند. در چنین شرایطی صدابردار نمی‌تواند انتظار ضبط موفقیت‌آمیزی داشته باشد. او مجبور است به صداگذاری متوسل شود. صداگذاری نیز فرایندی پیچیده است. بازیگر را به اتاق تاریکی می‌برند؛ صحنه‌هایی از فیلم که وی در آن‌ها شرکت داشته بر روی پرده می‌تابانند و او باید با دقت در حرکات و به‌ویژه حرکت لب‌ها دیالوگ‌ها را بگوید. پس از آن‌که وی متن مربوط به خویش را چندین بار تکرار کرد و مطمئن شد که می‌تواند گفتارش را از لحاظ تحکم و حرکات با آنچه در فیلم به نمایش درآمده مطابقت کند، میکروفن کنار دست وی قرار می‌گیرد و دیالوگ ضبط می‌شود.

بعضی اوقات صحنه‌های بزرگ را باید صداگذاری کرد: برای مثال در فیلم سفر بخیر مکالمهٔ طولانیِ کاپیتان لواشف با افسر تحت آموزش وی، یعنی لاورف که در کنار ساحل صورت می‌گیرد ـ و درواقع مونولوگ لواشف است که در اثنای آن جوانک گاهگاهی عقیده‌اش را ابراز می‌کند ـ صداگذاری شد، چرا که صداهای خارجی بیش‌تر از حدِ مورد قبول بودند. دلایل بسیاری در دست هست که به موجب آن‌ها نمی‌توان گاهگاهی صدا را به‌طور همزمان با کنش درحال برداشت ضبط کرد. به عنوان مثال روزی که ما مشغول ساخت صحنه‌ای از «موسورگسکی» بودیم صدای من کاملاً گرفته بود. اما فیلم‌برداری نمی‌توانست به وقت

دیگری موکول شود، از این‌رو بعداً این صحنه صداگذاری شد.

گاهی به خاطر این‌که در یک قسمت صدای بازیگر به اندازه کافی مقصود را نمی‌رساند، به صداگذاری توسل می‌جویند. این اتفاق هنگامی که ما درحال ساخت *نمایندهٔ بالتیک* بودیم، به وقوع پیوست. بازیگری به نام ملنیکف که نقش سرباز انقلابیِ کوته‌قد و خپلی را بازی می‌کرد، صدایی بی‌نهایت قوی داشت که مناسب آن بخش نبود. کارگردان کمتر از صدای بم مردانه (باس) در دسترس نداشت. به همین خاطر بازیگری با صدای زیر خوش‌آوا پیدا کرد تا روی این قسمت صدا بگذارد.

به هنگام صداگذاری یک صحنه، بازیگر باید تمام حواس خود را متوجه کارش کند. هنگامی که بازیگر خسته است، صداگذاری امکان‌پذیر نیست. او باید از آمادگی کامل برخوردار باشد تا صحنه را خراب نکند. به همین خاطر، اغلب وی چشمانش را می‌بندد و کاملاً به حس شهود خویش متوسل می‌شود. گاه دیده می‌شود که خیره شدن به پردهٔ نمایش منجر به عدم توانایی در ادای کلمات شده است. آنچه بازیگر را به هنگام صداگذاری یاری می‌دهد، حسی است که وی به منظور حفظ ضرباهنگ و تعیین فاصلهٔ مناسب برای هر حرکت، در خود پرورش داده است.

همچنین موارد متعددی وجود دارند که آوازها یا موسیقی پیش از آن‌که تصویر برداشته شود، روی حاشیهٔ صوتی ضبط می‌شوند؛ به گونه‌ای که هیچ مغایرتی با دیالوگ ندارند. صداگذاری، دوبلهٔ دیالوگ به سایر زبان‌ها را ممکن می‌سازد؛ و این فرایند به عنوان عامل مهمی در مقبولیت فیلم‌های خارجی در شوروی برای عوام، و نیز فیلم‌های ما در خارج از کشور، ثابت شده است.

هنگامی که خود را بر روی پرده درحال تکلم به زبانی خارجی که متوجه نمی‌شوید، می‌بینید، احساس نسبتاً غریبی در شما پدیدار می‌شود. فیلمی که من زمانی دربارهٔ مغول‌ها ساختم، به زبان مغولی دوبله شده هنگام نمایش که صدای ناآشنا و بَم مغولی را روی تصویرم شنیدم، از خود نومید شدم. اما بعدها متوجه شدم که هنرمند مغولی‌ای که این قسمت را دوبله کرده بود، فضای تأثیرگذارتری به آن بخشیده بود.

در هندوستان، من *الکساندر نوسکی* را به زبان انگلیسی دیدم. در یک اثر حماسی همانند *الکساندر نوسکی* دیالوگ بدون هیچ‌گونه نکته‌سنجی‌های روان‌شناختی کاملاً واضح است. این قبیل فیلم‌ها نسبتاً آسان‌تر دوبله می‌شوند. به نظر من فیلم بسیار خوب به انگلیسی دوبله شده بود.

با این همه نتوانستم جلوی خنده‌ام را بگیرم هنگامی که کلمه «موسیقی» را دهقان ژولیدهٔ قرن نوزدهم اهل نووگورد به انگلیسی اداکرد. این واژه در زبان روسی gul yai بود؛ واژه‌ای بومی که تقریباً به معنای «شاد باش» به کار می‌رود، ولی در زبان انگلیسی معادل ندارد. در پاریس فرصتی یافتم *نمایندهٔ بالتیک* را که به طرز باشکوهی به فرانسوی برگردانده شده بود، ببینم. کاملاً واضح بود که دوبلور پرفسور پولژایف شخصیت مذکور را به دقت مطالعه کرده بود زیرا وی هیچ‌یک از ریزه‌کاری‌های لحن صدا را در خلال گفته‌ها نادیده نگرفت. و به بینندگان فرانسوی کمک کرد تا به ایده‌ای که در ورای این شخصیت نهفته بود، دست یابند. بسیار خشنود بودم از این‌که فرصتی دست داد تا در یکی از نمایش‌های عمومی، از این هنرمند فرانسوی به خاطر دوبلهٔ زیبایش تشکر کنم.

فیلم‌های ساخت شوروی، پیام مهمی برای انتقال به عموم در خود نهفته دارند، فیلم‌بردار و صدابردار از طریق همکاری نزدیک با کارگردان و بازیگر به درون تمامی رموز تکنیکی تولید فیلم رسوخ کرده‌اند.

نحوهٔ اجرای نقش، تنظیم صحنه‌های انبوه، دکورها، صحنه‌های زیبای خارج از استودیو و حتی خرده‌ریزهای درون صحنه از *زمان* و *فضای* خاصی حکایت می‌کنند. تمامی این فیلم‌برداران و صدابرداران با الگوی عاطفی فیلم درهم گره خورده‌اند. ❑