

فن سینما و بازیگری در سینما

ف. ا. پودوفکین



ترجمه حسن افشار

فن سینما
و
بازیگری در سینما

این کتاب ترجمه‌ای است از
Film Technique And Film Action
W.I. Pudovkin



فن سینما و بازیگری در سینما
ف.ا. پودوفکین
ترجمه حسن افشار
چاپ اول ۱۳۷۰، شماره نشر ۱۸۳
۵۳۰۰ نسخه، چاپ پایا - کرج
کلیه حقوق محفوظ و مخصوص شرکت نشر مرکز (با مسئولیت محدود)
تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴، کد پستی ۱۴۱۴۶
تلفن ۶۵۵۶۶۳

ف. ا. پودوفکین
فن سینما
و
بازیگری در سینما

ترجمه حسن افشار

نشر مرکز

فهرست

- سخن مترجم، ۹
پیش گفتار چاپ یادبود: ایور مانتگیو، ۱۲
مقاله‌ای از ایور مانتگیو، ۱۴
کتاب اول: فن سینما، ۲۳
پیش گفتار چاپ آلمانی، ۲۵
۱: سناریوی فیلم و تئوری آن، ۲۹
پیش گفتار، ۲۹
بخش اول: سناریو، ۳۱
معنی «فیلم نامه»، ۳۱
ساختمان سناریو، ۳۳
مضمون، ۳۴
رویداد - آمایش مضمون، ۳۸
نتیجه، ۴۹
بخش دوم: ماده تجسمی، ۵۲
ساده‌ترین روش‌های ویژه در فیلم برداری، ۶۰
روش‌های آمایش دست‌مایه، ۶۳
تدوین ساختاری، ۶۳
تدوین صحنه، ۶۴
تدوین سکانس، ۶۸
تدوین سناریو، ۷۰
تدوین به مثابه ابزاری برای اثرگذاری: تدوین ارتباطی، ۷۱

- ۲: کارگردان فیلم و دست‌مایه فیلم، ۷۵
بخش اول: ویژگی‌های دست‌مایه فیلم، ۷۵
سینما و تئاتر، ۷۵
روش‌های سینمایی، ۷۷
سینما و واقعیت، ۷۸
مکان و زمان سینمایی، ۸۲
دست‌مایه فیلم، ۸۴
تجزیه و تحلیل، ۸۷
تدوین: منطق تحلیل سینمایی، ۹۱
ضرورت دخالت در حرکت، ۹۴
سازماندهی مواد برای فیلم‌برداری، ۹۷
تعیین وضعیت دوربین، ۹۹
سازماندهی مواد اتفاقی، ۱۰۱
شکل سینمایی، ۱۰۶
تکنیک کارگردانی، ۱۰۹
بخش دوم: کارگردان و سناریو، ۱۱۳
کارگردان و سناریست، ۱۱۳
محیط فیلم، ۱۱۵
شخصیت‌ها در محیط، ۱۱۸
تنظیم ضرباهنگ فیلم، ۱۲۱
بخش سوم: کارگردان و بازیگر، ۱۲۳
دو نوع تولید، ۱۲۳
بازیگر سینما و تیپ در سینما، ۱۲۴
طراحی بازی تیپ در فیلم، ۱۲۶
«آنسامبل»، ۱۲۸
اجسام گویا ۱۳۲
کارگردان به عنوان خالق «آنسامبل» ۱۲۳

- بخش چهارم: بازیگر در قاب تصویر، ۱۳۴
بازیگر و انگاره سینمایی، ۱۳۴
بازیگر و نور، ۱۳۵
بخش پنجم: کارگردان و فیلم بردار، ۱۳۶
فیلم بردار و دوربین، ۱۳۶
دوربین و دیدگاهش، ۱۳۸
فیلم برداری از حرکت، ۱۴۰
دوربین تماشاگر را وامی دارد به همان سان ببیند که کارگردان می خواهد ۱۴۲
طرح ترکیب بندی، ۱۴۴
تاریکخانه، ۱۴۹
تعاون: اساس کار سینما، ۱۵۰
۳: تیپ به جای بازیگر (سخنرانی برای انجمن فیلم)، ۱۵۱
۴: درشت نما در زمان (سخنرانی برای فدراسیون فیلم کارگران)، ۱۵۹
۵: ناهمزمانی، يك اصل سینمای ناطق، ۱۶۷
۶: مسایل مربوط به ضرباهنگ در اولین فیلم ناطق من، ۱۷۷
توضیحات و ضمانت، ۱۸۵
الف) توضیحات لغوی، ۱۸۵
ب) توضیحات ویژه (شماره های داخل [] متن به توضیحات «ب» مربوط است)، ۱۸۹
کتاب دوم (بازیگری در سینما)، ۲۰۱
فصل اول: تناتر و سینما، ۲۰۳
فصل دوم: تناقض اصلی کار بازیگر، ۲۱۳
فصل سوم: ناپیوستگی کار بازیگر در سینما، ۲۲۱
فصل چهارم: اصول نظری ناپیوستگی، ۲۲۹
فصل پنجم: کار تمرینی، ۲۳۹
فصل ششم: انگاره قابل تدوین، ۲۴۹
فصل هفتم: گفت و گو، ۲۶۱

فصل هشتم: ضرباهنگ دوگانه صدا و تصویر، ۲۷۱

فصل نهم: لحن، آرایش، حرکات، ۲۷۸

فصل دهم: واقعگرایی و انگاره بازی شده، ۲۸۶

فصل یازدهم: کار با غیربازیگرها، ۲۹۵

فصل دوازدهم: تخصیص نقش، ۳۰۳

فصل سیزدهم: جمع خلاق، ۳۰۹

فصل چهاردهم: تجارب شخصی، ۳۱۹

فصل پانزدهم: نتایج، ۳۲۵

شرح حال و کارنامه سینمایی (ف. ا. بودوفکین)، ۳۲۹

واژه نامه، ۳۴۵

فهرست اعلام، ۳۴۷

نه پودوفکین معرفی می‌خواهد نه کتابش؛ هیچ‌یک از شهرت کم ندارند. پودوفکین از پرچم‌داران و ابزارسازان سینماست و کتابش ابزار دست هر فیلم‌ساز صاحب‌نام. پودوفکین از استادان و آموزگاران سینماست و کتابش کتاب درسی هر مدرسهٔ گران سنگ سینما. فن سینما و بازیگری در سینما، چنان که از نامش پیداست، دو کتاب است در یک کتاب - گرچه هیچ‌یک نیز به راستی کتاب نیستند. فن سینما مجموعه‌ای است مشتمل بر دو جزوه که در سال ۱۹۲۶ به نگارش درآمده، دو سخنرانی که در سال‌های ۱۹۲۹ و ۱۹۳۱ ایراد شده، و دو مقاله که در سال ۱۹۴۹ به رشتهٔ تحریر درآمده است. بازیگری در سینما نیز سخنرانی چهار روزه‌ای است که در سال ۱۹۳۰ ایراد شده است. به هر حال، فن سینما و بازیگری در سینما - هرچه باشد؛ کتاب باشد یا نباشد - غنیمتی است گران‌مایه، سندی است گران‌بها، تحفه‌ای است جاویدان، چشمه‌ای است که خشکی نخواهد داشت، رودی است که همیشه سیراب خواهد کرد.

اما پیش از این که خواننده به متن کتاب بپردازد، لازم است نکاتی را مورد توجه قرار دهد و تا پایان کتاب در نظر داشته باشد. نخست این که پودوفکین، گرچه سینماگر بزرگی است، نویسندهٔ بزرگی نیست. نثر او، به‌ویژه در دو جزوهٔ اولش، لغزش زیادی دارد. عدم دقت در استفاده از لغات و نیمه‌تمام رها کردن جملات از نقایص عمدهٔ شیوهٔ نگارش دو جزوهٔ اول کتاب است. ولی بخش دوم کتاب یا کتاب دوم - بازیگری در سینما - نثری به مراتب پخته‌تر و یکدست‌تر دارد، گرچه شاید فهمش دشوارتر از فهم کتاب اول باشد، چون مطلبش در مقایسه با کتاب اول بارها انتزاعی‌تر و ناملموس‌تر است.

در عین حال باید به خاطر داشت که این اثر قریب شصت سال سن

دارد؛ و در زمانی تحریر شده است که بیش از سی سال از عمر سینما نمی‌گذشت و هنوز فراوان بودند کسانی که سینما را اصلاً هنر نمی‌دانستند. بحث‌های نظری در مورد سینما نیز به اندازه امروز مرسوم نبود. پس طبیعی است که لغات و اصطلاحات از دقت امروزی خود بی‌بهره باشند و خواننده نکته‌سنج امروزی را آزار دهند. اما همین معضل برای خواننده سودی نیز دارد. اگر او حوصله به خرج دهد می‌تواند «تاریخ تطور» اصطلاحات این فن و هنر را در لابه‌لای سطور این اثر بیابد. فی‌المثل ببیند که واژه «تیپ» چگونه از سینما سر درآورده، چگونه به کار برده شده، و چگونه معانی متفاوتی یافته است. توضیحات مترجم آلمانی به انگلیسی کتاب، ایور مانتگیو^۱، نیز در این زمینه راه‌گشا و سودمند است.

در بحث‌های پودوفکین، خواننده گاه احساس می‌کند که حرف او را می‌فهمد ولی مطلب چنان که باید جویده و آماده بلع نیست. این عمدتاً به دلیلی است که در بالا ذکر شد. یا مفاهیم هنوز در قالب لغات آرام نیافته‌اند و امروز، پس از شصت سال، در قالبی دیگر به خواب رفته‌اند - و لذا در معنی، دوگانگی و دوپهلویی پدید آورده‌اند - و یا در نظر و عمل هنوز آن قدر سنگ و سوهان نخورده‌اند که به اجزای قابل هضم و درک خود خرد شوند - و فی‌المثل خواننده را از این ابهام به‌در آورند که آیا منظور پودوفکین از «تدوین» واقعاً همان تدوین است یا چیزی دیگر، مثلاً دکوپاژ! بخشی از لذت خواندن این اثر همین مکاشفه است. بدیهی است که این مترجم نمی‌تواند به خود اجازه دهد که در متن دست ببرد و - محض راحتی خود و خواننده - لغات جدید و آشناتر را جایگزین لغات اصلی و قدیمی متن گرداند. مترجم فقط این آزادی را برای خود قائل شده است که جملات - بعضاً يك صفحه‌ای؛ باور کنید! - را کوتاه‌تر کند و نقطه‌گذاری را تغییر دهد. برای اجتناب از دامن زدن به پیچیدگی‌ها، از افراط در «فارسی‌نویسی» نیز مگر در موارد ضروری پرهیز شده است. از زیرنویس‌ها، فقط آن‌هایی که با شماره‌ای در پرازنز مشخص شده‌اند افزوده این مترجمند. مابقی هرچه هست، یا از پودوفکین است یا از مانتگیو.

در انتهای کتاب اول، بخشی هست با عنوان «توضیحات و ضمائم». این بخش را ایور مانتگیو به کتاب افزوده و برای خواننده بسیار سودمند است. کارنامه پودوفکین در انتهای کتاب دوم نیز از اوست. از آنجا که او خود از دوستان نزدیک پودوفکین بوده و برای شناساندن این اثر به جهانیان تلاش زیادی کرده است، بد نیست خواننده ایرانی کمی بیشتر با او آشنا شود.

ایور مانتگیو که سینمادوستان او را کارگردان و تهیه‌کننده‌ای انگلیسی می‌شناسند بنیادگذار «انجمن فیلم لندن» است. او در سال‌های ۱۹۴۱ و ۱۹۴۲ مدیر فنی «آژانس فیلم شوروی» و در سال‌های ۱۹۴۳ تا ۱۹۴۷ سردبیر روزنامه کارگری «دیلی ورکر» بوده است. ریاست «انجمن روابط فرهنگی انگلیس و شوروی» نیز چندی با او بوده است. مانتگیو در سال ۱۹۵۹ برنده «جایزه صلح» معروف‌ترین جایزه اتحاد شوروی شده و دو نشان افتخار نیز از جمهوری‌های بلغارستان و مغولستان دریافت داشته است. او در مقام نویسنده نیز شهرتی به‌سزا دارد. از میان کتاب‌های او می‌توان این‌ها را نام برد: سانسور سیاسی فیلم‌ها (۱۹۲۹)، طبقه خیانتکار (۱۹۴۰)، ارتش سرخ (۱۹۴۱)، استالین (۱۹۴۲)، سرباز شوروی در اروپا (۱۹۴۶)، مذاکره یا جنگ (۱۹۵۱)، توطئه علیه صلح (۱۹۵۲)، جهان سینما (۱۹۶۴)، ویتنام (۱۹۶۶)، نازی‌های تازه آلمان (۱۹۶۷)، با آیزنشتاین در هالیوود (۱۹۶۹).

ح. ا. اردیبهشت ۱۳۶۶

پیش‌گفتار چاپ یادبود

اکنون در این تجدید چاپ، به کوشش «انتشارات ویژن» نخستین بار است که دو کتاب عمده ف. ا. پودوفکین، فن سینما و بازیگری در سینما، در يك مجلد در دسترس جهانیان قرار می‌گیرد.

منتخب آثار او* که سه سال پیش در زادگاهش منتشر شد، فقط تکه‌هایی از این دو کتاب را دربر دارد و کتاب اول بسیار خلاصه شده است. پودوفکین در واپسین سال‌های زندگی‌اش از دادن اجازه تجدید چاپ آثار اولیه‌اش اکراه داشت. او فروتنانه باور داشت که چون عقایدش، در برخورد با تجارب، حك و اصلاح شده و وسعت یافته‌اند، اگر نخستین آثار وی بدون تجدیدنظر از نو انتشار یابند، ممکن است باعث بدفهمی نظرات پخته او گردند. ولی نگرانی او بی‌مورد بود. هر کسی می‌فهمد که این کتاب‌ها، با مدت ۲۰-۳۰ سالی که از تاریخ نگارش آن‌ها می‌گذرد، نمی‌توانند و نمی‌توانسته‌اند حرف آخر در فیلم‌سازی باشند. این‌ها الفبای کارند. هم‌چنان که لوییس جیکابز در پیش‌گفتار چاپ اخیر در امریکا می‌نویسد: «نقطه‌نظرهاشان چنان بی‌نقصند، اصول‌شان چنان معتبر، و تحلیل‌هاشان چنان آگاهاننده، که تا امروز، حتی بیست سال بعد از نشر اولیه، مقدم‌ترین کتاب‌ها از نوع خویشند.» نظرات مطرح شده در فن سینما برای هر فلسفه سینمایی، برای هر ارزیابی از رابطه مصالح واقعی با ظاهر فیلم، و برای هر درکی از چگونگی ایجاد اثر بر پرده اهمیت اساسی دارند و تا هر زمان که سینما عمر کند این اهمیت را حفظ خواهند کرد.

اغراق در مورد نفوذ فن سینمای پودوفکین در رشد نظریه‌پردازی در سینما، و نیز در رشد فیلم‌سازی عملی، دشوار است. بی‌شك این نفوذ در

خارج بیش از کشور خود وی بوده است. در سال‌های بیست، بحث و تفکر درباره سینما در آن کشور متداول بود؛ و پودوفکین، که به عنوان کارگردانی با نبوغ مورد ستایش بود، در مقام نویسنده فقط مروج نظرات رایج تصور می‌شد. ولی به‌ویژه در انگلستان و هالیوود، که فیلم‌های پرشکوه بسیاری در طی سالیان در آن‌ها ساخته شده بودند بدون این که سازندگان‌شان فرصتی برای اندیشیدن و کاری جز دوندگی در پی چك دستمزد هفتگی‌شان داشته باشند، این نظرات با بانگی رعدآسا ورود خود را اطلاع دادند. فیلم‌سازان در آن روزها از بیان نظرات خود عاجز بودند. نظریه‌پردازی، کار از ما بهتران و خوش‌ذوقان و روشنفکران بود. کتاب‌های پودوفکین در يك آن «انجیل»‌های سینما شدند و پس از يك نسل هنوز «انجیل»‌اند. آن‌ها که تثبیت شده بودند، در نهان در این کتاب‌ها غوطه خوردند؛ و جوان‌ها - آن‌ها که اکنون تثبیت شده‌اند - شیره‌شان را ذره‌ذره مکیدند. آماتورها ناگهان پرتو نوری به چشم دیدند. منتقدان امروز را این کتاب‌ها پرورش داده‌اند. تمامی تفکر سینمایی و کار سینمایی کنونی، دستور زبان و نحو دستوری خود را به‌طور غیر مستقیم از این کتب گرفته است. وقت آن رسیده است که این آثار در برابر آفات استفاده با واسطه مصون گردند و با ارج و قربی که شایسته آنند از نو عرضه شوند.

پس ناشران کنونی این آثار نه تنها بر جهان سینما و حول و حوش آن بلکه بر همه کسانی که به زیبایی‌شناسی و دانش تحلیل فرایند آفرینشگری در هر هنری علاقه‌مندند منت نهاده‌اند. این متون به شکلی که هر اثر کلاسیک سزاوار است، یعنی دقیقاً به شکل اصلی خود، طبع و انتشار می‌یابند. برای نزدیک‌تر ساختن نویسنده آن‌ها به خواننده، ما تصویری از او و يك مقاله درباره او را به کتاب افزوده‌ایم^۱. همچنین «شرح‌حال» او را که فهرست فیلم‌هایش را نیز دربر دارد، تا حال حاضر ادامه داده و کامل کرده‌ایم.

ا. م.

۱: تصویر او در کتابی که برای ترجمه به فارسی مورد استفاده قرار می‌گیرد موجود نیست. پیش‌گفتار بالا را ایور مانتگیو در سال ۱۹۵۸ نگاشته است؛ کتابی که این مترجم در اختیار دارد در سال ۱۹۷۸ منتشر شده است.

مقاله‌ای از ایور مانتگیو

فسیوالت ایلاریونوویچ پودوفکین یکی از سه مرد بزرگ رأس سینمای شوروی بود: آیزنشتاین، روشنفکر و نابغه خجول، طنزنویس، خالق طرح‌ها و بانی کاوش‌های از یاد نرفتنی؛ پودوفکین، روستایی ساده و نخراشیده‌ای از پنزا که صداقت دراماتیک بی‌پیرایه‌اش عواطف را تکان می‌داد؛ و داوژنکو، شاعر و هنرمندی از اوکراین که در زمان محدود نمی‌شد و تا زیر پوست نفوذ می‌کرد.

اینک که پودوفکین به ناگهان در ۶۰ سالگی چشم از جهان فرو بسته، فقط آخرین نفر مانده است. یقیناً در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، سینماگران ستایش‌انگیز دیگری نیز هستند، ولی اینان غالباً بلندترین جایگاه را در رسانه خود به شخصیت‌هایی می‌دهند که با گفت‌وگو و دیگر عناصر شخصیت‌پردازی جان می‌گیرند. این نوع شخصیت برای تفهیم کامل خود نیازمند اشتراك فرهنگی است. این شخصیت نمی‌تواند همه سدهای زبانی و اجتماعی را بشکند. فقط آن سه تن بودند که کارشان اساساً ترسیمی بود، از این رو هر کس از هر سرزمینی می‌توانست نیروی آن‌ها را تماماً حس کند.

پودوفکین دست‌کم چهار فیلم ساخت، که تا دنیا دنیاست از کلاسیک‌های سینما به‌شمار خواهند رفت: مادر، فرجام سن‌پترزبورگ، توفان بر فراز آسیا و سووروف. سه فیلم اول هنگامی ساخته شد که او و دیگران هنوز بازیگرها را «تیپ» می‌گرفتند. در هیچ‌یک از آن‌ها نمی‌توان گفت که او شخصیتی خلق کرده است. مثلاً در مورد اولی نمی‌توان گفت که مادر و پسر دارای همان انسجام و ژرفایی هستند که اشخاص آفریده گورکی دارند. با این حال، احساس خود وی چنان نیرویی داشت که او توانست بی‌عدالتی اجتماعی و طغیان علیه آن، بی‌عدالتی جاری در جنگ جهان‌خوارانه و طغیان

علیه آن، و بی‌عدالتی همدم استعمار و طغیان علیه آن را با تأثیر عاطفی بی‌همتایی در این فیلم‌ها تصویر کند. در مورد فیلم چهارم، هنگامی که صحبت دربارهٔ مسایل مربوط به شخصیت کم‌کم سینمای شوروی را به خود سرگرم می‌کرد، او چهرهٔ تاریخی شخصیت عنوان فیلم را چنان وضوحی داد که غیرممکن است کسی که فیلم را ندیده باشد دربارهٔ آن ژنرال بخواند و او را به همان نحو که در فیلم تصویر شده در هر سطر و هر رویداد و هر حرکت نبیند.

پودوفکین فیلم‌های بسیار دیگری نیز ساخت که همگی مهر شخصیت وی را بر پیشانی خود داشتند و همگی در بالاترین رده بودند. این هم مشخصهٔ او بود - با آن ساده‌اندیشی، بی‌پردگی، و فقدان درون‌نگری - که وی با میل و اشتیاق به موضوعات دیگری نیز روی آورد که مناسب حال او نبودند؛ و چون فاقد کیفیات ویژهٔ او بودند شکست خوردند.

در مقایسه، او نه يك نظریه‌پرداز بزرگ بود و نه يك بدعت‌گذار بزرگ. گرچه دقیقاً به همین علت، به این علت که او يك روشنفکر نبود، نظریه‌ای که عرضه کرد - استنباط‌هایی از گریفیث، گوارش شده از طریق کولشوف؛ لقمه‌هایی گوارش‌ناشده از آیزنشتاین؛ لقمه‌هایی از استانیسلاوسکی؛ هماهنگی یافته و از نو مرتب شده در يك چارچوب و الگوی منسجم، با شوق بی‌واسطه و ساده‌دلانهٔ خود او - بارها پرنفوذتر از تحلیل‌های غالباً دقیق‌تر و عمیق‌تر همکارانش شد.

دو کتاب كوچك اول او - دو جزوه كوچك با جلد مقوایی، به زبان روسی، که از بس آن‌ها را خوانده بودند دیگر جای سالم نداشتند و کاملاً از هم پاشیده بودند و دست آخر نیز در کشور زادگاه خود ناپدید گشته و بعد به آلمانی ترجمه شده و سرانجام، توسط من، با عنوان فن سینمای پودوفکین به انگلیسی ترجمه شده بودند - يك نسل کامل از فیلم‌سازان را آموزش داده‌اند. این کتاب‌ها جزیی از دستور زبان عمومی سینما هستند و حتی امروز، به‌رغم همهٔ پیشرفت‌های تکنیکی - و به‌رغم هر قید و شرطی که اکنون لازم آید - از اصولی پرده برمی‌دارند که هنوز بنیادی‌اند. آماورها آن‌ها را خواندند. بزرگ‌ترین سینماگران معاصر بریتانیا خود را با آن‌ها پرورش دادند. همین چند روز پیش، يك غریبه در هواپیما چشمش به گذرنامهٔ من افتاد و

خود را تهیه‌کنندهٔ فیلمی معرفی کرد که به‌تازگی در هالیوود ساخته شده و برندهٔ جایزه از جشنواره‌ای شده است. او اعتراف کرد که «انجیل» وی در آن صنعت، و بلیت ورودش به آن، همین کتاب بیدارکننده است. سرّ این کتاب این است: درك عمیق نویسنده از مبانی و انتقال دقیق آن‌ها، به‌علاوه القای شور و اشتیاق خود وی.

او خود هیچ‌وقت مطالعه نمی‌کرد. به یاد می‌آورم که روزی داشتم با او دربارهٔ فیلم تازه و ناموفقش فراری بحث می‌کردم. او با هیجان تعریف می‌کرد که صحنه‌های تعمیر کشتی در آغاز فیلم را - که به‌خودی خود یقیناً بسیار خوب اجرا شده بودند - چگونه ساخته است. من حرف او را قطع نکردم؛ ولی بعد، از نحوهٔ استفادهٔ او از آن صحنه‌ها انتقاد کردم و از خود او نقل‌قول آوردم - از کتاب او که ما همگی تحت‌تأثیر آن بودیم - که هر فیلم را باید در کلیت آن دید و اجازه نداد که تورم يك قسمت، توازن کلی را به‌هم بزنند. او با نهایت تعجب به من نگاه کرد و گفت: «من این را نوشته‌ام؟»

رابطهٔ او با بازیگری نیز این‌چنین بود. آن‌چه او دربارهٔ بازیگری نوشت چنان ساده و صائب بود و - چون بازتابی از تلاش خود او برای دستیابی به حقیقت بود - با چنان تعهدی نگاشته شده بود که صدها مغز مستعد را در سراسر جهان به کار انداخت. ولی او با همهٔ عشقی که به بازیگری داشت، روی پرده، بازیگری بی‌مایه بود. چه آن‌جا که کس دیگری کارگردان بود (نقش اول در *نعلین زنده*)^۱ به کارگردانی اتسپ) و چه هنگامی که خود کارگردانی می‌کرد (ژنرال نازی در روس‌ها). چه در نقش اول، چون در همین دو فیلم، و چه در نقشی کوچک و ناچیز، چون در نقش آن مردك پرافاده با آن چتر آفتابی در بابل جدید کوزینتسوف و تراوبرگ یا در نقش آن واعظ دیوانه در ایوان مخوف آیزنشتاین (به‌گمانم در این آخری، چندان پوشیده نیست که آیزنشتاین خواسته است دوستش را دست بیندازد). او مشتاق بود که هر چیزی را بیازماید، ولی هرگز به داوری خود نمی‌نشست. اگر چیزی اشتباه از آب درمی‌آمد، او نه توجه می‌کرد، نه تأسف می‌خورد. اما اگر اتفاقاً درست

۱: بر پایهٔ نمایشنامه‌ای از تولستوی به همین نام که به فارسی نیز درآمده است: *جسد زنده*، ترجمهٔ مهندس کاظم انصاری، نشر اندیشه.

درمی‌آمد، يك پیروزی می‌شد و بی‌مرگ می‌ماند.

اتحاد شوروی هرگز فرزندی وفادارتر و پرشورتر از او نداشته است. او به نشان‌های خود می‌بالید. نه من و نه همسر هرگز چشمان درخشان او را از یاد نمی‌بریم، در آن حال که او به داستان‌هایش بازمی‌گشت و از خون‌سردی و خردمندی لنین در بحران‌های انقلابی سخن می‌گفت. همین حکایت‌های ساده چنان او را به آتش می‌کشیدند که او می‌توانست آن آتش را تسری دهد؛ و دقیقاً همین کیفیت انتقال دراماتیک بود که به فیلم‌هایش، هنگامی که به هدف می‌خوردند، چنان هیبتی می‌داد. پودوفکین به زبان انگلیسی نیز علاقه داشت. او این زبان را در سال‌های ۱۸-۱۹۱۴ از همبندی‌های خود در يك اردوگاه اسرای جنگی در آلمان آموخت؛ و نخستین بار که به لندن آمد، همین کوره سواد انگلیسی به وی کمک کرد تا خطابه‌ای را که ما تکیه‌ها را به دقت در واژه‌واژه آن مشخص کرده بودیم شخصاً در انجمن فیلم ایراد کند. بعدها مری سِتن^۲، به او باری داد تا این زبان را بهتر بیاموزد؛ و سرانجام او موفق شد به‌خوبی به این زبان سخن بگوید، گرچه همیشه به‌نظر می‌رسید که چیزی مثل يك آلو در گوتته دهانش دارد. در برابر جمع انبوهی که برای بزرگداشت او و پیکاسو، همزمان با شکست کنفرانس صلح شفیلد^۳، در استودیو فلیکس توپولسکی گرد آمده بودند، او توانست خود را به‌خوبی اداره کند. به یاد می‌آورم که در بحث انجمن فیلم، او در برابر اتهام اغراق در «تیپ» استعمارگران بریتانیایی در توفان بر فراز آسیا ایستادگی کرد و لجوجانه گفت که مطمئناً در آن‌ها بیش از چهره‌های داستانی دیکنز تحریف و اغراق نشده است. چند ساعت بعد که در دفتری نشسته بودیم و برای تمدید روایت او با مقامات گفت‌وگو می‌کردیم، او کارمندی را به من نشان داد که از لحاظ حرکات و خصوصیات ظاهری، نسخه دقیق یکی از شخصیت‌های آن فیلم بود. (ولی او چنین جزییاتی را فراوان می‌دید و به کار می‌برد. يك بار من و او برای دیدار يك دوست به میهمان‌خانه‌ای رفتیم. پیشخدمتی انگلیسی

2: Seton, Marie

• در آن موقعیت، او با احساسی نامطبوع دریافت که وزارت کشور بریتانیا از میان همه نمایندگان شوروی فقط او و يك تن دیگر را «امن» تشخیص داده است.

راهنمایی ما را در يك دالان به عهده گرفت. وقتی که در برابر دری ایستاد و در زد و بعد خم شد تا گوش کند، پودوفکین با انگشتانی آهنین بر شانه من چنگ زد و به حالت خمیده آن مرد و دست‌های پیاله‌شده بر پشت گوشش اشاره کرد. گرچه مردك به دور از تظاهر و به طور کاملاً طبیعی آن وضعیت را به خود گرفته بود، چنان اغراق‌آمیز و غیر عادی به نظر می‌رسید که هر تماشاگری، اگر او را در فیلم می‌دید، اغراق‌آمیز و تحریف‌شده‌اش می‌خواند. دقیقاً همین دفتر یادداشت چشم ذهن است که بنه ضروری هر کارگردان با استعدادی است.) از یاد نمی‌برم شادمانی او را، هنگامی که دریافت چه آسان می‌تواند از آپارتمان من با همسرش در مسکو صحبت کند؛ یا لذت او را، هنگامی که به خرید لباس‌های انگلیسی می‌رفت - نه اصلاً به‌خاطر فخرفروشی یا خودنمایی، بلکه به این دلیل که آن لباس‌ها غیرمتعارف و انگلیسی بودند، هم‌چنان که يك لندن نیز در بازدید از مسکو شاید يك کلاه یا پیراهن گل‌دوزی شده بخرد.

از او عکس قشنگی دارم که در آن يك گرمکن به تن دارد. آن گرمکن را من از جزیرهٔ فر^۳ با خود آوردم و از او خواستم که آن را به یکی از دوستانم برساند. ولی او مثل يك کودک نتوانست مقاومت کند و آن را برای خود برداشت (البته با عنذرخواهی صریح و فراوان از آن دوست). میزان خوشحالی او را به‌خاطر ریاستش بر جشنوارهٔ فیلم بریتانیا، در مسکوی جنگ‌زده، من می‌دانم؛ و نیز از یاد نمی‌برم که او چگونه، در زمان برگزاری کنفرانس‌های صلح، نزد من می‌آمد تا دست‌کم در حدی که با تبادل نظر میسر است اطمینان حاصل کند که، اگر انتقاد از سیاست‌های دولت بریتانیا را او در جایی روا دانست، این انتقاد با عباراتی اغراق‌آمیز یا با بی‌انصافی در حق مردم بریتانیا بیان نخواهد شد.

او چنان صراحت و محبتی داشت که نمی‌شد به او با محبتی همانند پاسخ نداد. او آدمی - به قول معروف - «لارژ» بود. بار آخری که او را در حین کار دیدم از یادم نمی‌رود. سال ۱۹۴۹ بود. از مسکو راه افتاده و در حال رانندگی در جاده‌ای بودم که آلمان‌ها از آن آمده بودند. پس از پشت سر

۳: یکی از شمالی‌ترین جزایر بریتانیا.

گذاشتن نخستین سنگ‌های آنان، يك باره به چپ پیچیدیم. ماشین در چند دست‌انداز بزرگ افتاد و به اطراف آب و گل پاشید. زمین‌ها جامه سبز يك تابستان پرباران را به تن داشتند. قدری جلوتر باز به چپ پیچیدیم و پس از گذشتن از کنار چند گاو به يك چمنزار پهناور رسیدیم. در گوشه‌ای، چند چادر، افراخته بود. من مستقیماً به سمت آن‌ها رفتم، به داخل چادری نگاه کردم و صدا زدم. او از جا پرید، جلو آمد، چشم‌هایش را مالید و مرا با دست‌های بزرگش در آغوش گرفت. با هم در تاریکی چادر نشستیم و از دوستان قدیمی و روزهای گذشته یاد کردیم. يك مرتبه‌های و هویی بلند شد. رگبار بند آمده بود و خورشید، که برقش بر قطرات باران دیده می‌شد، در شکافی میان ابرها تقلا می‌کرد. در يك آن، انواع دستگاه‌ها و انواع آدم‌ها از چادرها بر پهنه مرغزار ریختند. در وسط، مدلی از يك هواپیمای فارمان^۴، با ابعاد واقعی قرار داشت. دوربین کاشته شد، ما همگی به جاهای خودمان رفتیم، خلبان تمام‌قد دراز کشید، سیم‌های نامریی اول هواپیما را به حرکت درآوردند و بعد متوقف کردند. در عقب صحنه چند ژاندارم و لگردد، با لباس‌های آبی و ارغوانی، خشمگینانه می‌تاختند و فریاد می‌زدند. فیلم‌برداری چند بار تکرار شد. يك بار به این علت که صفی از گاوهای يك مزرعه اشتراکی دفعتاً در افق پیدا شد؛ و يك بار به خاطر نقایص مکانیکی. ژاندارمی از اسبش پیاده شد، کلاه خلبان فارمان را به سر گذاشت و جای او را گرفت. ناگهان من متوجه پشت سرم شدم و دیدم که دختر و پسری، در میان ما ولی فارغ از ما، زیر يك چتر، مجذوب یکدیگرند. فسیوالت ایلاریونوویچ خط نگاه مرا گرفت و با لبخندی شادمانه گفت: «واقعاً جذاب نیستند؟ دستیار فیلم‌بردار و منشی صحنه. ما دوست نداریم مزاحم آن‌ها بشویم. آن‌ها در این واحد با هم آشنا شدند و حالا می‌خواهند با هم ازدواج کنند...»

پودوفکین بیکر تنومند يك ورزشکار را داشت. او برنده نشان «آماده کار و دفاع» شده بود. يك مایل دویدن، يك مایل شنا، يك مایل سواری، پرش با چتر، و بقیه، همه با معیارهای معین. این کم نیست. در کنفرانس وروتسلاف،

۴: هواپیمایی با بال‌های دو طبقه، منسوب به آنری فارمان (۱۸۷۴-۱۹۵۸) هوانورد و هواپیماساز فرانسوی.

ما درگیر يك بحث شدیم. مشکل، همان مشکل همیشگی بود: توافق بر سر يك متن. من معتقد بودم که ما چند سینماگری که در آنجا بودیم نباید بگذاریم زیر آوار بمانیم؛ ما که از کشورهای بسیاری گرد هم آمده‌ایم، باید از فرصت استفاده کنیم و با صدور يك فراخوان برای همه سینماگران، خواستار کار برای صلح شویم. همه مشتاق بودند. حالا من و پودوفکین باید پیش‌نویس آن را تهیه می‌کردیم. بر سر محتوا اختلافی نداشتیم؛ دعوا بر سر شکل بود. طبق معمول، وقتی که يك انگلیسی با يك روسی یا فرانسوی یا در واقع با هر اروپایی غیر انگلیسی دیگری بحث می‌کند، بر او خرده می‌گیرد که نوشته‌اش چیزی جز لفاظی بی‌معنی و توخالی نیست. و در مقابل، آن اروپایی نیز، در بحث با انگلیسی، همیشه بر او خرده می‌گیرد که نوشته‌اش خشک و بی‌روح و غیر قابل تحمل است. هیچ‌کدام کوتاه نیامدیم. داشتیم دور يك استخر بزرگ در يك تفریحگاه قدم می‌زدیم. تفریحگاه در خارج ساختمانی بود که شرکت‌کنندگان در کنفرانس از رستوران آن استفاده می‌کردند. ناگهان پودوفکین کیفش را زمین گذاشت و بی‌مقدمه گفت: «بیا بدویم». من قبول کردم و کیفم را زمین گذاشتم. دویدیم. مسافت دست‌کم ۴۰۰ متر بود. اول با هم می‌دویدیم. من گاهی اضافه‌وزن پیدا می‌کنم، ولی چون فشار خونم پایین است کم‌تر تنگی نفس می‌گیرم. نشان را او برده بود؛ اما من ده سال از او کوچک‌تر بودم. گه‌گاه می‌دیدم که از گوشه چشم به من نگاه می‌کند تا ببیند آیا موقعش رسیده است که سرعت بگیرد، طوری که من دیگر وقت رسیدن به او را نداشته باشم. سرانجام هر دو با هم تند کردیم و درست با هم به خط پایان رسیدیم. در آن میان، موسیناک و دیگران نیز در انتهای مسیر ایستاده و مثل معدنچیان که سگ‌های مسابقه را تشویق می‌کنند، دستمال‌هاشان را برای ما تکان می‌دادند. اما نکته این‌جاست که ما کیف‌هامان را برداشتیم و این بار تقریباً بلافاصله به توافق رسیدیم. دیگر نفسی برای کشمکش نمانده بود. من همیشه فکر می‌کنم که در جایی از این ماجرای مضحک باید يك نتیجه عملی وجود داشته باشد.

اکنون دیگر همه قوای جسمانی‌اش او را تنها گذاشته‌اند. پودوفکین در تعطیلات خود، پس از يك بازی تنیس و يك شنای بیش از حد توان‌فرسا، در اثر حمله قلبی درگذشت، در حالی که یکپارچه اشتیاق ساختن فیلم بعدیش

بود. ضایعه‌ای برای همسر، دوستان، سینما، اتحاد شوروی، صلح، و بشر. بعید است اینان جای او را پر کنند. وانگهی، تا زنده بود، او خود به ما بسیار داد. *

فن سینما

پیش‌گفتار چاپ آلمانی

شالوده هنر سینما تدوین است. سینمای جوان شوروی، مسلح به این کلمه عبور، پیشروی را آغاز کرد؛ و دیگر این يك قول مشهور است که این سینما، تا امروز، چیزی از قدر و قدرت خود را از دست نداده است.

باید در نظر داشت که مفهوم «تدوین» همیشه به طور کامل تعبیر و درک نمی‌شود. عده‌ای ساده‌اندیشانه گمان می‌کنند که منظور از این اصطلاح فقط به هم وصل کردن تکه‌های فیلم بر حسب توالی زمانی آن‌هاست. گروهی دیگر فقط دو نوع تدوین می‌شناسند: تند و کند. ولی اینان از یاد می‌برند - یا هرگز یاد نگرفته‌اند - که ضرباهنگ (یعنی خصوصیتی که با تغییر طول تکه‌های فیلم و کوتاه‌تر یا بلندتر بریدن آن‌ها معین می‌شود) به هیچ وجه، تمامی امکانات تدوین نیست.

برای توضیح منظورم و برای این که معنی تدوین و همه ظرفیت‌های آن را بدون اشتباه به خوانندگانم انتقال دهم، از قیاس با يك شکل هنری دیگر استفاده می‌کنم: ادبیات. کلمات مجزا، برای شاعر یا نویسنده، حکم ماده خام را دارند. آن‌ها معانی وسیع و متغیری دارند که تازه وقتی دقت پیدا می‌کنند که در جمله قرار می‌گیرند. به همان اندازه که کلمه برای ساختن عبارت ضروری است، تأثیر و معنای آن نیز متغیر است، تا این که در جایی مستقر شود، یا در جایگاه خود در شکل هنری نظم‌یافته قرار گیرد.

هر نما از فیلم گرفته‌شده، برای کارگردان فیلم، حکم کلمه را دارد برای شاعر. او در برابر برداشت‌های مختلف می‌ایستد، تردید می‌کند، انتخاب می‌کند، رد می‌کند، دوباره برمی‌دارد؛ و تنها با ترکیب هنری آگاهانه در این مرحله است که «عبارات تدوین»، حادثه‌ها و سکانس‌ها، رفته‌رفته به هم می‌پیوندند؛ و از آن‌هاست که مخلوق کامل، یعنی فیلم، کم‌کم بدید می‌آید. این اصطلاح که فیلم «برداشته» می‌شود کاملاً نادرست است و باید از

زبان محو گردد. فیلم برداشته نمی‌شود، بلکه ساخته می‌شود^۱؛ از تکه‌های مجزایی از سلولوید ساخته می‌شود که مواد خام آن هستند. اگر نویسنده‌ای به يك واژه - مثلاً آتش - نیاز داشته باشد، این تکه‌واژه فقط استخوان‌بندی خام يك معناست؛ یا به عبارتی، مفهومی است بی‌خصلت یا بی‌دقت. فقط در پیوند با کلمات دیگر و در چارچوب يك شکل مرکب است که هنر به آن زندگی و واقعیت می‌بخشد. من جایی نامشخص از کتابی را که پیش رو دارم، باز می‌کنم و می‌خوانم: «سبزی کم‌رنگ يك نهال آتش». بی‌شک نثر چندان قابل‌توجهی نیست، ولی مثالی است که تفاوت میان يك واژه تنها و يك ساختار واژگانی را به روشنی و خوبی نشان می‌دهد. در این ساختار، آتش دیگر فقط يك تصور محض نیست، بلکه جزیی از يك شکل ادبی مشخص است. واژه مرده، از طریق هنر، زندگی یافته است.

من ادعا می‌کنم که هر شینی که از دیدگاهی معین فیلم‌برداری شده و روی پرده به تماشاگر نشان داده شود، يك شیء مرده است، حتی اگر در برابر دوربین حرکت کرده باشد. حرکت خاص يك شیء در برابر دوربین به هیچ وجه معادل حرکت روی پرده نیست. حرکت شیء چیزی بیش از ماده خام برای ساختن حرکتی که به وسیله تدوین پدید می‌آید و با اتصال تکه‌های متعدد فیلم القا می‌شود نیست. فقط موقعی که شیء در میان چند شیء دیگر قرار می‌گیرد و فقط وقتی که به مثابه يك جزء در ترکیبی از انگاره‌های بصری متفاوت و مجزا عرضه می‌گردد، از موهبت حیات سینمایی برخوردار می‌شود. هم‌چنان که واژه «آتش» در تشبیه ما استحاله پیدا کرد، آن نیز خود را در این فرایند تغییر می‌دهد و از يك نسخه اسکلتی و فوتوگرافیک از طبیعت به جزیی از يك شکل سینمایی بدل می‌گردد.

هر چیزی باید از طریق تدوین به نحوی بر پرده آید که خصلتی سینماتوگرافیک داشته باشد نه فوتوگرافیک.

پس مفهوم شد که معنی تدوین و مسایلی که تدوین برای کارگردان مطرح می‌کند به هیچ‌وجه در توالی زمانی منطقی و ذاتی نماها یا در ایجاد يك ضرباهنگ خلاصه نمی‌شود. تدوین، نیروی خلاقه بنیادین است؛ و با قدرت

آن است که عکس‌های بی‌روح (یا نماهای مجزا) شکلی زنده و سینماتوگرافیک به خود می‌گیرند. و این عادی است که در ساختمان این شکل، مصالحی به کار رود که در واقعیت امر دارای خصوصیتی کاملاً متفاوت از خصوصیات چیزی باشد که سرانجام پدید می‌آید. مثالی می‌آورم از فیلم اخیرم فرجام سن‌پترزبورگ.

در آغاز آن قسمت از رویداد که مربوط به جنگ است، من میل داشتم يك انفجار سهمگین را نشان بدهم. برای عرضه صادقانه اثر این انفجار، من خواستم که مقدار زیادی دینامیت را در زمین کار بگذارند، آن را منفجر کنند، و از آن فیلم بگیرند. انفجار واقعاً عظیم بود، ولی در فیلم اصلاً به چشم نمی‌آمد؛ روی پرده، صرفاً حرکتی بود کند و بی‌جان. بعداً، پس از تلاش‌ها و آزمایش‌های بسیار، من توانستم انفجار را با همه اثرات مورد نیازم «تدوین» کنم. و تازه بدون استفاده از حتی يك تکه از صحنه‌ای که فیلم‌برداری کرده بودم. من از يك آتش‌افکن^{۱۱} استفاده کردم که ابری از دود از دهانش بیرون می‌داد. برای ایجاد اثر سانحه، التهابات زودگذر شعله منیزیم را با توالی آهنگین روشنی و تاریکی به فیلم افزودم. در میان این‌ها نیز نمایی از يك رودخانه را گنجاندم که چندی پیش گرفته بودم. این نما به‌خاطر طیف سایه روشن خاص آن به‌نظرم مناسب می‌آمد. به این شکل بود که اثر بصری مورد نیازم تدریجاً پدید آمد. انفجار بمب سرانجام بر پرده رفت؛ ولی در واقعیت امر، عناصر آن هر چیز قابل‌تصوری را دربر داشتند به‌جز يك انفجار واقعی را.

يك بار دیگر، با پشتوانه این مثال، تکرار می‌کنم که تدوین، نیروی خلاقه واقعیت در فیلم است؛ و این که طبیعت فقط عرضه‌کننده ماده خامی است که تدوین با آن کار می‌کند. رابطه میان واقعیت و فیلم دقیقاً همین است.

همین ملاحظات در ارتباط با بازیگر نیز مو به‌مو صدق می‌کند. شخص فیلم‌برداری شده فقط ماده خامی است برای ترکیب آتی تصویرش در فیلم به کمک تدوین.

در فیلم فرجام سن پترزبورگ، هنگامی که با مشکل نحوه نمایش يك ناخدای سخت‌کوش روبه‌رو شدم، تصمیم گرفتم با ترکیب کردن تصویری از مجسمه سواره پتر کبیر با تصویر ناخدا مسأله را حل کنم. می‌توانم ادعا کنم که ترکیب حاصل‌شده مؤثر است، گرچه با واقعیتی کاملاً مغایر واقعیتی که در نتیجه ایفای نقش بازیگر ایجاد می‌شود - که تقریباً همیشه هم بوی تئاتر را می‌دهد.

در فیلم قبلیم مادر، کوشیدم تماشاگر را نه با اجراهای روان‌شناسانه يك بازیگر بلکه با ترکیب تجسمی، از طریق تدوین، تحت‌تأثیر قرار دهم. پسر در زندان نشسته است. ناگهان یادداشتی در پنهان به دست او می‌رسد حاکی از این که روز بعد آزاد خواهد شد. مسأله، بیان سینمایی خوشحالی او بود. تصویر چهره‌ای گشاده از خوشی، فاقد جذابیت و تأثیر از کار درمی‌آمد. از این رو، من بازی عصبی دست‌های او و يك درشت‌نمای بزرگ از نیمه پایینی چهره‌اش با گوشه‌های لب‌خند را نشان دادم. این نماها را با مصالح متفاوت دیگری درآمیختم: نماهایی از جویی پر آب با جریان تند بهاره، از بازی نور شکسته بر آب، از پرندگانی شلپ‌شلپ‌کنان در آبگیر روستا، و سرانجام از کودکی خندان و شادان. با پیوند این اجزا، «خوشحالی زندانی» شکل گرفت و بیان شد. من نمی‌دانم تماشاگران در برابر آزمایش من چه واکنشی از خود نشان داده‌اند - ولی من خود هرگز در نیروی آن شك نکرده‌ام.

سینما با گام‌هایی بلند و سریع پیش می‌رود. امکانات آن پایان‌ناپذیرند. ولی نباید فراموش کرد که راه آن به سوی يك هنر واقعی فقط در صورتی پیموده خواهد شد که گوش به ندای هنری بیگانه با آن - یعنی تئاتر - نداشته باشد. سینما اکنون پا بر آستانه روش‌های خاص خود دارد.

تلاش برای اثر گذاشتن بر احساسات و عقاید مردم به یاری تدوین برای سینما اهمیتی تعیین‌کننده دارد، چون تلاشی است که روش‌های تئاتری را نفی می‌کند. من کاملاً متقاعد شده‌ام که در همین راه است که هنر بزرگ و جهانی سینما گام‌های بعدی خود را برخواهد داشت*.

* (جاب سده در فیلم رچی اوند فیلم مانوس کریپت، ترجمه سده توسط گیورک و نادیا فریتلانت، لیخت بیلت بونه، برلین، ۱۹۲۸، و ترجمه مجدد از آلمانی به وسیله ا. م.، در فیلم ویکلی، لندن، ۲۹ اکتبر ۱۹۲۸).

سناریوی فیلم و تئوری آن

پیش‌گفتار

سناریوهایی که به واحدهای تولید داده می‌شوند معمولاً دارای يك مشخصه ویژه هستند. تقریباً در همه آنها، محتوا با روایتی ابتدایی عرضه می‌گردد. نویسندگان آنها ظاهراً فقط نگران رابطه حوادث بوده‌اند و غالباً از روش‌های ادبی بهره برده‌اند. آنان هیچ توجهی به این نداشته‌اند که مطلبی که ارائه می‌کنند، به عنوان موضوع برخورد سینمایی، چقدر جذابیت خواهد داشت. مسأله برخورد سینمایی با مطلب، بسیار مهم است. هر هنری، برای عرضه مؤثر مطلبش، روش خاص خود را دارد. این البته در مورد سینما نیز صدق می‌کند. کار کردن روی سناریو بدون اطلاع از شیوه‌های کارگردانی و روش‌های فیلم‌برداری و برش همان‌قدر احمقانه است که ارائه يك شعر روسی به يك فرانسوی با ترجمه تحت‌اللفظی. برای انتقال درست تأثیر به شخص فرانسوی، این شعر باید با آگاهی از ویژگی‌های شکل شعر فرانسوی از نو نوشته شود. برای نوشتن سناریویی مناسب برای فیلم‌سازی، باید با راه‌های نفوذ در تماشاگر از طریق پرده آشنایی داشت.

این نظر غالباً با این پاسخ روبه‌رو می‌شود که سناریست فقط باید طرحی کلی و اولیه از رویداد ارائه دهد. تمام کار تفصیلی اقتباس «سینمایی» به عهده کارگردان است. این کاملاً نادرست است. باید به یاد داشت که ساختمان هیچ هنری را نمی‌توان به مراحل مستقل از یکدیگر تقسیم کرد. حتی اگر کار به صورتی بسیار کلی نیز در نظر

گرفته شود، مستلزم دقت در ویژگی‌ها و جزئیات است. هنگامی که کسی به يك مضمون فکر می‌کند، به ناگزیر به طور همزمان به فکر شکل وقوع آن و غیره می‌افتد، حتی اگر شده به نحوی مات و مبهم. از این نتیجه می‌شود که، حتی اگر سناریست از ارائه دستورالعمل‌های تفصیلی بپرهیزد و مشخص نکند که چه چیزی چگونه فیلم‌برداری شود و کدام تکه چگونه تدوین گردد، با این حال، آگاهی از امکانات و ویژگی‌های کار کارگردانی و در نظر گرفتن آن‌ها او را قادر می‌سازد که مطلبی را پیشنهاد کند که برای کارگردان قابل استفاده باشد؛ و به او امکان می‌دهد که در آفرینش فیلمی شرکت کند که از لحاظ سینمایی گویا باشد. ولی نتیجه معمولاً عکس این است: نخستین کار سناریست مواردی را دربر می‌گیرد که در بهترین حالت، جذابیتهای ندارند و در بدترین حالت، سدی غیرقابل عبور بر سر راه اقتباس سینمایی‌اند.

هدف این مطالعه، انتقال دانشی - فی‌الواقع - بسیار ابتدایی از اصول بنیادین کار سناریونویسی در ارتباط با اصول بنیادین کار کارگردانی است. سوای ملاحظات سینمایی، سناریست به‌ویژه در حوزه ساختمان عمومی سناریو با قوانینی روبه‌روست که بر آفرینش در دیگر هنرهای همبسته سینما نیز حاکمند. سناریو می‌تواند به سبك يك نمایشنامه بنا شود؛ در این صورت در معرض قوانینی قرار خواهد گرفت که ساختمان يك نمایشنامه را معین می‌کنند. در موردی دیگر، می‌تواند به رمان نزديك شود؛ در نتیجه، ساختمان آن به وسیله قوانینی دیگر مشروط خواهد شد. در این شرح خلاصه، به این مسایل فقط اجمالاً می‌توان پرداخت. خوانندگانی که بیش از این علاقه دارند، باید به کتاب‌های تخصصی مراجعه کنند.

بخش اول

سناریو

معنی «فیلم‌نامه»

همگان می‌دانند که فیلم کامل‌شده زنجیره‌ای طویل از تکه‌های کم‌وبیش کوتاهی است که به ترتیب معینی یکدیگر را دنبال می‌کنند. تماشاگر، در تعقیب رویداد، از مکانی به مکانی منتقل می‌شود. به‌علاوه، يك حادثه و حتی گاه يك بازیگر، نه به صورت يك کل بلکه با متوجه ساختن پی‌درپی دوربین به قسمت‌های مختلف صحنه یا بدن انسان به تماشاگر نشان داده می‌شود. ساختن تصویر به این نحو، یعنی تجزیه ماده به عناصر آن، و بعد، ساختن يك کل سینمایی از این عناصر، «تدوین ساختمانی» نام دارد که در بخش دوم به تفصیل مورد بحث قرار خواهد گرفت. در مقدمه فقط ضرورت دارد به چگونگی این روش اساسی در کار سینما دقت کنیم.

در هنگام فیلم‌برداری، کارگردان در موقعیتی نیست که بتواند کار را به طور متوالی انجام دهد - یعنی از صحنه اول آغاز کند و بعد، با پیروی از سناریو، تا پایان به طور منظم پیش برود. دلیلش ساده است. فرض کنید که دکوری مورد نیاز است و شما آن را می‌سازید - تقریباً همیشه این‌طور است که صحنه‌هایی که در يك دکور روی می‌دهند در سرتاسر سناریو پراکنده‌اند - و فرض کنید که کارگردان به خود بقبولاند که بعد از فیلم‌برداری يك صحنه در آن دکور بلافاصله به سراغ صحنه بعدی برود، به ترتیبی که رویداد در سناریو پیش می‌رود. در این صورت لازم است که يك دکور جدید بدون برچیدن دکور اول ساخته شود؛ بعد، یکی دیگر؛ و همین‌طور الی آخر. به این ترتیب، دکورهای بسیاری در پی هم انبار خواهند شد، بدون این که امکان

برچیدن دکورهای قبلی وجود داشته باشد. کار کردن به این شکل، به دلایل فنی ساده، غیر عملی است. بنابراین، هم کارگردان و هم بازیگر از امکان تداوم در هنگام فیلمبرداری محروم می‌شوند؛ ولی با این حال، تداوم ضروری است. در صورت فقدان تداوم، ما یکپارچگی کار - انسجام سبك آن، و به همراهش، یگانگی تأثیر آن - را از دست می‌دهیم. از این‌جاست که ضرورت اجتناب‌ناپذیر تجزیه مقدماتی سناریو ناشی می‌شود. فقط در این صورت است که کارگردان می‌تواند با اطمینان کار کند؛ و فقط آن موقع است که می‌تواند به نتایجی مهم دست یابد، موقعی که طبق يك برنامه به دقت روی هر تکه کار کند، موقعی که زنجیره‌ای از تصاویر روی پرده را به وضوح برای خود مجسم نماید و کل سیر انکشاف رویداد سناریو و کار شخصیت‌های مختلف را تعقیب و مشخص کند. در این کاری که مقدماً بر روی کاغذ انجام می‌گیرد، آن سبك، آن انسجامی که ارزش هر اثر هنری در گرو آن است، باید ایجاد شود. همه مواضع مختلف دوربین - از قبیل ریزنما، درشت‌نما، نما از بالا، و غیره؛ تمامی طرق فنی - از قبیل «فید»، «ماسك»، و «پان» - که ارتباط يك نما را با تکه سلولویدهای پس و پیش آن معین می‌کنند؛ هر چیزی که محتوای يك صحنه را تشکیل می‌دهد یا تقویت می‌کند باید با دقت در نظر گرفته شود؛ در غیر این صورت، در فیلمبرداری صحنه‌ای که به طور دلخواه از وسط سناریو انتخاب شده، ممکن است اشتباهاتی غیر قابل جبران رخ دهد. این شکل «کاری» یا خردشده سناریو - یعنی سناریوی آماده برای فیلمبرداری - شرح تفصیلی هر تکه، حتی كوچك‌ترین تکه، و ذکر هر روش فنی لازم برای اجرای آن را در خود دارد.

یقیناً اگر از سناریست بخواهند اثرش را به این شکل بنویسد، مثل این است که از او بخواهند کارگردان شود. با این حال، تمامی

این کار باید در سناریو انجام گیرد؛ و اگر سناریست نمی‌تواند يك سناریوی «آهنین» و آماده فیلم‌برداری تحویل دهد، به همان حدی که ماده خام را به کمال مطلوب نزدیک می‌کند به کارگردان یاری می‌دهد؛ و نه با يك رشته مانع، که کارگردان باید از آن عبور کند، بلکه با يك رشته انگیزه، که بتواند مورد استفاده قرار گیرد. طرح سناریو هرچه از لحاظ فنی کامل‌تر باشد، سناریست امکان بیشتری خواهد داشت که همان تصاویری را بر پرده ببیند که خود مجسم کرده است.

ساختمان سناریو

اگر بکوشیم کار سناریست را به مراحل از عام تا خاص تقسیم کنیم به طرح خام زیر می‌رسیم:

۱. مضمون.

۲. رویداد (آمایش).*

۳. پرورش سینمایی رویداد (بیان سینمایی).

بی‌شك چنین طرحی نتیجه کالبدشکافی يك سناریوی کامل‌شده است. هم‌چنان که پیش‌تر عنوان شد، فرایند آفرینش می‌تواند به ترتیب دیگری رخ دهد. می‌توان صحنه‌هایی مجزا را در نظر آورد و جایگاه آن‌ها را به طور همزمان در حین رشد پیدا کرد. ولی در این حالت نیز هر سه مرحله را با همان ترتیب در تجزیه نهایی سناریو باید به حساب آورد. همیشه باید به یاد داشت که فیلم به‌خاطر ساختمانش (تواتر سریع تکه‌های متوالی سلولوید) نیازمند توجه و تمرکز استثنایی تماشاگر است. کارگردان - و در نتیجه سناریست نیز -

* برای خلاصه کردن طرح، من این دو را ترکیب می‌کنم و یکی می‌گیرم: ولی این از لحاظ فنی دقیق نیست (بودوفکین).

توجه تماشاگر را مستبدانه به دنبال خود می‌کشد. تماشاگر فقط آن چیزی را می‌بیند که کارگردان به او نشان می‌دهد. برای تأمل و تردید و انتقاد، نه جایی هست نه وقتی. در نتیجه، کوچک‌ترین خطا در وضوح بخشیدن یا شفافیت دادن به ساختمان، يك سردرگمی ناخوشایند یا صرفاً خلایی بی‌مصرف شمرده خواهد شد. پس به یاد داشته باشید که سناریست باید همیشه سعی کند بیشترین سادگی و وضوح را، در حل هر مسأله جداگانه و در هر لحظه که ضرورتش پیش آمد، تأمین کند. برای راحتی در توضیح، ما تك تك موارد طرح عنوان‌شده را به طور جداگانه مورد بحث قرار می‌دهیم تا بتوانیم الزامات خاص گزینش و کاربرد مواد مختلف و روش‌های گوناگون آمایش آن‌ها را مشخص کنیم.

مضمون

مضمون، يك مفهوم فوق هنری است. به طور خلاصه، هر مفهوم انسانی را می‌توان يك مضمون انگاشت؛ ولی سینما، چون هر هنر دیگری، می‌تواند برای گزینش آن محدودیت‌هایی قایل شود. تنها سؤالی که می‌توان پرسید این است که آیا برای تماشاگر ارزشی دارد یا بی‌هوده است. البته این پرسش کاملاً جامعه‌شناسانه است و پاسخ آن در مجال این طرح نیست. ولی برخی الزامات صوری را، که انتخاب مضمون را مشروط می‌کنند، باید ذکر کرد، حتی اگر صرفاً به‌خاطر موقعیت فعلی هنر سینما باشد. سینما هنوز جوان است؛ و اندوخته روش‌های آن هنوز فراوان نیست. به همین دلیل، می‌توان به محدودیت‌های موقت اشاره کرد بدون این که لزوماً پایداری و بی‌نرمشی قوانین را به آن‌ها نسبت داد. پیش از همه، باید از مقیاس مضمون نام برد. در گذشته این گرایش حاکم بود - و امروزه هم تا

حدی وجود دارد - که مضامینی برگزیده شود که با آنها بتوان بر فراز زمان و مکانی بسیار گسترده چتر زد. برای مثال از فیلم امریکایی تعصب نقل قول می‌کنیم که مضمونش را می‌توان چنین بیان کرد: «در طول همه اعصار و در میان همه خلق‌ها، از نخستین روزگاران تا امروز، تعصب خرامان پیش‌رفته است و کشتار و خون‌ریزی از خود به‌جا گذاشته است». این مضمون وسعتی بسیار دارد؛ و همین که «در طول همه اعصار و در میان همه خلق‌ها» شاخه می‌دواند، دستمایه‌ای فراوان در اختیار می‌گذارد؛ و نتیجه‌اش بسیار جالب‌توجه است. در درجه اول، فیلم که به زحمت در دوازده حلقه جا گرفته بود چنان خسته‌کننده شد که همین خستگی، تا حد زیادی، تأثیر فیلم را از بین برد. در درجه دوم، وفور مطلب، کارگردان را ناچار ساخت به نحوی بسیار کلی به آنها پردازد و از جزئیات پرهیزد. در نتیجه، ناهمخوانی شدیدی میان عمق مضمون و کم‌عمقی شکل آن ایجاد شد. فقط قسمتی که در زمان حال رخ می‌داد و رویداد در آن متمرکزتر بود، اثر مفید و لازم را پدید آورد. ضروری است این کم‌عمقی اجباری مورد توجه ویژه قرار گیرد. در حال حاضر، هنر سینما که هنوز در دوره کودکی خویش است، ابزاری در اختیار ندارد که با آن بتواند دستمایه‌ای چنین گسترده را دربر بگیرد.

توجه کنید که بیشتر فیلم‌های خوب، مضمونی بسیار ساده و رویدادی نسبتاً ناپیچیده دارند. بلا بالاژ در کتاب خود «انسان مرئی»^(۳) به درستی می‌گوید که ناکامی اکثر اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی را باید اساساً به این حقیقت نسبت داد که سناریست‌های آنها سعی کرده‌اند دستمایه‌ای بسیار را در محدوده تنگ فیلم بگنجانند.

سینما را، پیش از هر چیز دیگر، طول معین فیلم محدود می‌کند. فیلمی که از ۷۰۰۰ فوت بلندتر باشد، بی‌جهت خسته می‌کند. این درست، که فیلم بلند را می‌توان، به اصطلاح، به صورت يك سریال چند قسمتی درآورد؛ ولی این روش فقط در مورد فیلم‌های خاصی امکان‌پذیر است. طبعاً فیلم‌های حادثه‌ای را می‌توان به صورت قسمت‌هایی از يك دوره واحد به تماشاگر نشان داد، چون محتوای آن‌ها عمدتاً سلسله وقایعی است که در حرفه قهرمان روی می‌دهد، وقایعی که ارتباط کمی با یکدیگر دارند و هر يك به‌خودی خود جالبند (عملیات محیرالعقول - چه آکروباتیک، چه سینمایی). تماشاگر بدون این‌که چیزی از تأثیر فیلم را از دست بدهد می‌تواند قسمت دوم را بدون دیدن قسمت اول ببیند؛ کافی است محتوای قسمت اول با يك نوشته در آغاز قسمت دوم به آگاهی او برسد. برای ایجاد ارتباط میان قسمت‌ها، می‌توان کنجکاوی تماشاگر را آسان به بازی گرفت. برای مثال، در پایان قسمت اول، قهرمان در وضعیتی لاینحل قرار می‌گیرد که در آغاز قسمت دوم حل می‌شود؛ و همین‌طور الی آخر. ولی فیلمی با محتوای عمیق‌تر را یقیناً نمی‌توان این‌چنین قسمت‌بندی کرد تا تماشاگر هفته‌ای يك قسمت را به‌طور مجزا ببیند^{۱۱}، چون ارزش چنین فیلمی در تأثیری نهفته است که کلیت آن ایجاد می‌کند. نکته دیگری هم هست که اثر این محدودیت در طول فیلم را افزایش می‌دهد. فیلم‌ساز برای بیان مؤثر يك مفهوم به‌مصلح بیشتری نیاز دارد تا مثلاً يك داستان‌نویس یا نمایشنامه‌نویس. در يك کلمه تنها غالباً مجموعه‌ای از تصاویر می‌گنجد. ولی تصاویری که چنین بار استنتاجی داشته باشند بسیار نادرند؛ از این رو فیلم‌ساز ناچار است يك نمایش تفصیلی انجام دهد تا تأثیر مفیدی ایجاد کند. تکرار می‌کنم که ضرورت تحدید مقیاس مضمون شاید موقت باشد؛ ولی با توجه به

موجودی فعلی طرق بیان سینمایی، غیر قابل اجتناب است. اما الزام دیگر، که لزوم خود را از خصلت اساسی بیان سینمایی می‌گیرد، احتمالاً تا ابد وجود خواهد داشت: ضرورت وضوح. من در بالا به ضرورت مطلق وضوح در حل هر مسأله در روند کار بر روی فیلم اشاره کردم. این البته در مورد کار با مضمون نیز صدق می‌کند. اگر فکر اولیه که بناست حکم ستون فقرات سناریو را پیدا کند مبهم و نامشخص باشد، سناریو محکوم به سقط جنین است.^{۱۲۱} این درست، که در بررسی متن مکتوب می‌توان، با مطالعه دقیق، راه را از میان اشارات و ابهامات پیدا کرد؛ ولی چنین سناریویی هنگامی که بر پرده می‌رود، به نحو آزاردهنده‌ای گیج‌کننده می‌شود.

مثالی می‌آورم. يك سناریونویس برای ما سناریویی فرستاد که قبلاً کامل شده بود و درباره زندگی يك کارگر در روزهای پیش از انقلاب روسیه بود. سناریو حول يك قهرمان معین، يك کارگر، نوشته شده بود. در جریان رویداد، او با آدم‌هایی - چه دشمن‌خو و چه دوست‌وار - برخورد می‌کرد. دشمن‌ها آزارش می‌دادند، دوست‌ها کمکش می‌کردند. قهرمان در آغاز سناریو مردی خشن و سرکش تصویر شده بود. در پایان، او کارگری درستکار و آگاه می‌شد. جزئیات به‌خوبی ترسیم شده و کاملاً طبیعی بودند. سناریو بی‌شک دست‌مایه‌ای زنده و جالب داشت و خبر از قدرت مشاهده و درك نویسنده‌اش می‌داد؛ با این حال پذیرفته نشد. چرا که، چند مقطع از زندگانی، چند دیدار و برخورد اتفاقی، که تنها پیوندشان توالی زمانی است، چیزی بیش از چند حلقه از يك زنجیر نیست. این، مضمون به‌منزله فکر اولیه است که معنی همه وقایع تصویرشده را به‌خود گره می‌زند - همین بود که کم بود. در اثر این کمبود، شخصیت‌های مختلف بی‌بار بودند؛ کارهای قهرمان و اطرافیان او همان‌قدر بی‌حساب و اتفاقی بود که

حرکات عابران، در هنگام عبور از کنار يك پنجره در خیابان. ولی همان نویسنده دوباره سناریو را بررسی کرد و آن را مطابق تذکراتی که دریافت کرده بود تغییر داد. او خط سیر قهرمان را، این بار با توجه به مضمونی کاملاً روشن و شمرده، به دقت بازسازی کرد. او این فکر را مبنا قرار داد: «داشتن گرایش‌های انقلابی کافی نیست. در خدمت آرمان بودن، مستلزم داشتن درکی منسجم و متناسب از واقعیت است.» کارگری که در آغاز فقط لاف می‌زد، به آنارشیستی بی‌پروا بدل شد. ۱۳. از این رو، دشمنان او جبهه‌ای مشخص و روشن یافتند. تماس‌های او با آنان و با دوستان آینده‌اش هدفی آشکار و معنایی روشن یافت. همه پیچیدگی‌های زاید ناپدید شدند. و سرانجام سناریو تعدیل شد و از آن کلیتی سراسر است و مقنع ماند. فکری که در بالا عنوان شد، می‌تواند همان مضمون تلقی گردد که بیان واضحش لاجرم به کل کار سامان خواهد داد و اثری آشکارا مؤثر پدید خواهد آورد. توجه کنید که حتماً مضمون را به‌طور واضح و دقیق بیان کنید. در غیر این صورت، کار، آن معنا و انسجام ماهوی را که لازمه هر اثر هنری است به دست نخواهد آورد. همه محدودیت‌های دیگری که بر انتخاب مضمون اثر می‌گذارند با رویداد - آمایش ارتباط دارند. هم‌چنان که پیش‌تر نیز گفتم، فرایند آفرینش هرگز در مرحله طرح اجمالی رخ نمی‌دهد. فکر کردن درباره مضمون، تقریباً به‌طور همزمان، مستلزم فکر کردن درباره رویداد و آمایش آن است.

رویداد - آمایش مضمون

سناریست در همان نخستین مراحل کار خود دست‌مایه معینی در اختیار دارد که باید بعداً در قالب اثرش آماده شود. این دست‌مایه را دانش، تجربه، و سرانجام، تخیل او برایش فراهم می‌کند. پس از

آن که مضمون به عنوان فکر اولیه و مشروط کننده گزینش این دست‌مایه تثبیت شد، سناریست باید آن را گروه‌بندی کند. این‌جاست که اشخاص رویداد معرفی می‌شوند، ارتباط‌شان با یکدیگر مشخص می‌گردد، و ارزش‌های متفاوت آن‌ها در فرارویش پیرنگ معین می‌شود. و سرانجام این‌جاست که برای توزیع کل دست‌مایه در سرتاسر سناریو نسبت‌هایی معین در نظر گرفته می‌شود.

در بدو ورود به عرصه رویداد - آمایش مضمون، سناریست با الزامات کار خلاقه روبه‌رو می‌شود. برعکس مضمون که طبق تعریف، يك عنصر فوق هنری است، کار با رویداد مستلزم رعایت همه الزامات خاص هر هنر معین است.

نخست به‌عام‌ترین جنبه می‌پردازیم، یعنی اول خصلت کار با رویداد را معین می‌کنیم. يك نویسنده وقتی طرح کار آینده خود را می‌ریزد، همیشه اول سنگپایه‌ها را مشخص می‌کند. سنگپایه‌ها برای توضیح مضمون اهمیت دارند و در سرتاسر کار پراکنده و آماده‌اند. این سنگپایه‌ها طرح کلی را نیز مشخص می‌کنند. عناصر ویژگی‌دهنده به اشخاص مختلف؛ چگونگی وقایعی که این اشخاص را به یکدیگر پیوند می‌دهد؛ جزییاتی که اهمیت و قدرت عناصر اوج‌دهنده و فروکشنده^(۴) در گرو آن‌هاست؛ و گاه حتی حوادث مختلفی که صرفاً به‌خاطر نیرو و گویایی‌شان انتخاب شده‌اند؛ این‌ها هر کدام می‌توانند يك سنگپایه باشند.

عین همین فرایند یقیناً در کار سناریست نیز رخ می‌دهد. تصور مضمون به‌طور مجرد غیرممکن است. نمی‌توان صرفاً طوری طرح‌ریزی کرد که قهرمان در آغاز يك آنارشیست باشد و سپس بعد

از چند بدبیاری در فعالیت انقلابیش کمونیستی آگاه شود. طرحی از این نوع چیزی بیشتر از مضمون ندارد؛ و ما هنوز آمایش لازم را انجام نداده‌ایم. نه تنها چیزی که رخ می‌دهد، بلکه چگونگی رخ دادن آن نیز باید مشاهده شود. در کار با رویداد، شکل باید محسوس باشد. مجسم کردن يك اصلاح در جهان‌بینی قهرمان هنوز با خلق يك فراز در سناریو خیلی فاصله دارد. تا پیش از یافتن يك شکل مادی و مشخص که - به نظر سناریست بتواند - از طریق پرده بر تماشاگر اثر بگذارد، فکر مجرد يك اصلاح هیچ ارزش خلاقانه‌ای ندارد و نمی‌تواند به مثابه يك سنگپایه در ساختمان رویداد شرکت کند. ولی این سنگپایه‌ها ضرورینند. آن‌ها استحکام استخوان‌بندی را تضمین می‌کنند و امکان خطر بروز شکاف‌های خالی را از میان می‌برند. این شکاف‌ها همیشه موقعی پدید می‌آیند که با مرحله‌ای مهم در پرورش سناریو سهل‌انگاران و انتزاعی برخورد می‌شود. غفلت از این عنصر در کار پرداخت نهایی می‌تواند باعث شود که دست‌مایه ناگویا برای برخورد تجسمی نامناسب گردد و از این رو کل ساختمان فرو ریزد.

سنگپایه‌ها را داستان‌نویس با توصیفات مکتوب بیان می‌کند، نمایشنامه‌نویس با گفت‌وگوهای خام؛ ولی سناریست باید با انگاره‌های تجسمی (دارای گویایی بیرونی) بیندیشد. او باید تخیل خود را تمرین دهد؛ او باید عادت کند هرآنچه را که به ذهنش می‌آید به شکل زنجیره‌ای از تصاویر سینمایی ببیند. حتی بیش از این، او باید بیاموزد که این تصاویر را تحت فرمان بگیرد و از میان آنچه مجسم می‌کند واضح‌ترین و بارزترینشان را برگزیند. او باید بداند چگونه آن‌ها را تحت فرمان بگیرد، هم‌چنان که نویسنده بر واژه‌ها فرمان می‌راند و نمایشنامه‌نویس بر عبارات ملفوظ.^{۱۴}

وضوح و شفافیت رویداد - آمایش مستقیماً به بیان واضح

مضمون بستگی دارد. مثالی می‌زنیم از يك فیلم امریکایی که یقیناً ساده‌لوحانه است و ارزش خاصی ندارد. این فیلم که با نام شب‌پخش شده است، گرچه محتوای قابل‌اعتنایی ندارد، نمونه‌ای عالی ارائه می‌دهد از مضمونی که به‌طور واضح ترسیم شده و رویدادی که به‌شکل ساده و روشن آمایش گشته است. مضمون آن از این قرار است: «افرادی که از طبقات اجتماعی متفاوتی هستند، اگر با هم ازدواج کنند، هرگز خوش‌بخت نمی‌شوند.» و ساختمان رویداد به‌این شکل است. يك شوfer محبت‌های يك زن رختشوی را به‌هیچ می‌گیرد، چون دل‌باخته دختر يك سرمایه‌دار شده است که او هر روزه رانندگی اتومبیلش را به‌عهده دارد. پسر يك سرمایه‌دار دیگر تصادفاً رختشوی جوان را در خانه خود می‌بیند و عاشق او می‌شود. دو جشن عروسی برگزار می‌گردد. اتاق كوچك زیر شیروانی شوfer، برای دختر کاخ‌نشین، يك سگدانی مسخره است. شوfer طبعاً دوست دارد وقتی از کار سخت روزانه به‌خانه بازمی‌گردد، غذا را آماده ببیند؛ ولی میل او با يك مانع غیر قابل عبور روبه‌روست. زن او اصلاً نمی‌داند چگونه آتش درست کند یا چگونه لوازم آشپزی را به‌کار برد. آتش بیش از حد داغ است؛ ظروف سفالی دست او را کثیف می‌کنند؛ و خوراک نیم‌پخته کف اتاق را می‌پوشاند. هنگامی که دوستان شوfer به‌دیدار او می‌آیند تا شب خوشی را با هم بگذرانند، از دید بانوی هدررفته، چنان بی‌نزاکت رفتار می‌کنند که او با ناز و افاده از اتاق بیرون می‌زند و ناگهان دچار يك جنون آنی می‌شود.

در این میان، رختشوی سابق نیز در کاخ اغنیا حال و روزی بهتر از این ندارد. او در محاصره خدمتکارانی نکوهش‌گر است و با هر تکانی که می‌خورد دستپاچه می‌شود. تعجب می‌کند که چرا همیشه باید چند ندیمه به‌وی کمک کنند تا لباس بپوشد یا درآورد. او در لباس

بلند و دنباله‌دارش زشت و مضحك به نظر می‌رسد. در يك مهمانی شام، او اسباب مسخره و باعث خجالت شوهرش و بستگان وی می‌گردد. معلوم است که سرخوردگی و دلسردی موجب بیدار شدن گرایش‌های پیشین هر دو آن‌ها می‌شود. دو زوج ناخرسند از هم جدا می‌شوند و دوباره در ترکیبی تازه و فرخنده‌تر به هم می‌پیوندند. رختشوی در آشپزخانه نابغه است؛ زن تازه سرمایه‌دار نیز بی‌نقص لباس می‌پوشد و در رقص غوغا می‌کند.

رویداد به اندازه خود مضمون، ابتدایی است. با این حال، فیلم را به خاطر ساختمان واضح و خوب طراحی شده‌اش می‌توان بسیار موفق دانست. جزئیات، هر يك در جای خود هستند و مستقیماً با فکر غالب ارتباط دارند. حتی در محتوای آن با همین طرح سطحی، حضور انگاره‌هایی واضح، با گویایی بیرونی، محسوس است: آشپزخانه، دوستان شوfer، لباس‌های قشنگ، مهمانان شام، و دوباره آشپزخانه و لباس‌ها به شکلی دیگر. هر عنصر ضروری در رشد سناریو با مصالح تجسمی واضحی ساخته شده است.

به عنوان نمونه متقابل، از یکی از سناریوهای بسیاری که هر روزه فرستاده می‌شود تکه‌ای را نقل می‌کنم. «خانواده نابوکوف گرفتار فقر وحشتناکی می‌شود. نه پدر و نه ناتاشا هیچ‌يك نمی‌توانند کاری پیدا کنند؛ آن‌ها همه‌جا جواب سربالا می‌شنوند. غالباً آندری به‌دیدار آن‌ها می‌رود و می‌کوشد با کلمات آتشین به ناتاشای ناامید دلگرمی بدهد. سرانجام از سر نومیدی، پدر به سراغ مقاطعه‌کار می‌رود و دست آشتی به سوی او دراز می‌کند؛ و مقاطعه‌کار موافقت می‌کند، به شرطی که بتواند با دختر ازدواج کند؛ و الی آخر.» این يك مثال و يك نمونه از بی‌ذوقی و درماندگی در بیان سینمایی است. چیزی به‌جز دیدار و گفت‌وگو وجود ندارد. تعبیری از قبیل «غالباً آندری به‌دیدار آن‌ها

می‌رود»، «می‌کوشد با کلمات آتشین... دلگرمی بدهد»، «همه‌جا جواب سربالا» و غیره نشان می‌دهند که هیچ پیوندی میان کار با رویداد، و آن شکل سینمایی که بعداً سناریو به‌خود خواهد گرفت، وجود ندارد. این اعمال، در بهترین حالت، می‌توانند مصالحی برای میان‌نویس‌ها باشند؛ ولی ابدأ به‌درد نماها نمی‌خورند. زیرا واژه غالباً، در هر جا که به‌کار رود، یعنی بارها؛ و چهار پنج بار نشان دادن آندری در حال دیدار از آن‌ها حتی برای نویسنده این سناریو نیز مسخره خواهد بود. عین همین را می‌توان در مورد عبارت «همه‌جا جواب سربالا» گفت.

این‌ها ایرادهای ملا نقطی نیستند. فهم این نکته اهمیت دارد که حتی در آمایش عمومی و مقدماتی سناریو نباید چیزی ذکر شود که نمایشش غیر عملی یا خودش غیر ضروری باشد. فقط آن چیزی باید عنوان گردد که دارای گویایی تجسمی باشد و بتواند حکم سنگپایه‌ای واضح را پیدا کند. بیان خارجی خصوصیات صحنه‌ای که نمایانگر فقر وحشتناک باشد؛ یافتن اعمالی (نه کلماتی) که بیانگر رابطه آندری با ناتاشا باشد - این‌ها هستند که سنگپایه‌ها را فراهم می‌آورند. شاید ادعا گردد که کار بر روی شکل تجسمی به مرحله بعد مربوط می‌شود و می‌توان آن را به‌کارگردان وا گذاشت. ولی در این مورد، من يك بار دیگر تأکید می‌کنم که همیشه اهمیت دارد که حتی در برخورد کلی با کار، شکل تجسمی احتمالی در برابر دیدگان مجسم گردد تا امکان بروز آن شکاف‌های خالی در مرحله بعد پیش نیاید. برای مثال، همان واژه «غالباً» را به‌یاد آورید که چنان که قبلاً عنوان شد، کاملاً غیر ضروری و کلاً فاقد گویایی تجسمی است.

پس محرز شد که ضرورت دارد سناریست همیشه جهت حرکت خود را با آن مصالح تجسمی که سرانجام باید شکل بیانی او شود

تطبیق دهد. اکنون به مسایل عام تمرکز بر رویداد به عنوان يك كل می پردازیم. ملاك‌هایی وجود دارند که به ساختمان يك روایت یا داستان یا نمایشنامه سامان می دهند. این ملاك‌ها بی شك با کار سناریو نیز رابطه نزدیکی دارند، ولی استخراج آن‌ها در چارچوب تنگ این طرح میسر نیست. ۱۵۱ فقط ذکر یکی از مسایل مربوط به ساختمان عمومی سناریو در این جا ضروری است. سناریست همیشه در هنگام آمایش باید درجات متفاوت تنش در رویداد را در نظر داشته باشد. این تنش باید سرانجام در تماشاگر منعکس شود و او را وادارد که تصاویر را با هیجانی بیشتر یا کم تر دنبال کند. این هیجان فقط به وضعیت دراماتیک بستگی ندارد؛ آن را با شیوه‌هایی کاملاً خارجی نیز می توان ایجاد یا تقویت کرد. ۱۶۰ به هم بستن تدریجی عناصر پویای رویداد؛ ارائه صحنه‌هایی با کار سریع و شدید شخصیت‌ها؛ نمایش صحنه‌های پرازدهام - همه این‌ها سبب افزایش هیجان در تماشاگر می شود. باید آموخت که سناریو را به نحوی بنا کرد که تماشاگر رفته رفته مجذوب رویداد در حال انکشاف گردد و مؤثرترین تکان را فقط در پایان دریافت دارد. اکثریت عظیم سناریوها از بنای ناشیانه تنش رنج می برند. برای مثال می توان از فیلم روسی ماجراهای آقای وست یاد کرد. سه حلقه اول را تماشاگر با علاقه‌ای فزاینده تماشا می کند. يك کابوی که به همراه بازدیدکننده دیگری به نام وست از امریکا به مسکو آمده است با چند وضعیت فوق العاده روبه‌رو می شود و از آن‌ها می‌گریزد. مهارت او توجه را دم به دم بیشتر به خود جلب می کند. حلقه‌های اول را که از پویایی لبریزند، راحت می توان نگاه کرد. آن‌ها هیجان تماشاگر را دائماً افزایش می دهند. ولی در پایان حلقه سوم که ماجراهای کابوی به پایانی دور از انتظار می رسد، يك واکنش طبیعی در تماشاگر برانگیخته می شود؛ و دنباله فیلم، به رغم آمایش عالیش، با

علاقه‌ای به مراتب کم‌تر نگریسته می‌شود. و حلقه آخر که شامل ضعیف‌ترین مواد است - گردشی در خیابان‌های مسکو و چند کارخانه خالی - تأثیر خوب فیلم را یکسره از میان می‌برد و تماشاگر را ارضاننده بیرون می‌فرستد.

مثال جالبی از شق دیگر، یعنی تنظیم صحیح عناصر رو به‌تزیاد تنش در رویداد، فیلم‌های کارگردان سرشناس امریکایی، گریفیث است. او نوعی پایان برای فیلم ابداع کرده که به‌نام خود وی معروف است و تا هم امروز نیز همواره مورد استفاده انبوه جانشینان وی بوده است. ما قسمت امروزی فیلم تعصب را در نظر می‌گیریم که پیش‌تر نیز از آن مثال زدیم. کارگری جوان به‌خاطر شرکت در يك اعتصاب اخراج می‌شود و به‌نیویورك می‌آید؛ و بلافاصله با دسته‌ای دزد خرده‌پا همراه می‌شود؛ ولی پس از دیدار با دختری که دوستش دارد، تصمیم می‌گیرد يك کار شرافتمندانه پیدا کند. اما «خبیث‌ها» او را راحت نمی‌گذارند؛ و سرانجام، همان‌ها او را به‌اتهام قتل به‌دادگاه می‌کشانند. او به‌زندان می‌افتد. قاضی و هیأت‌منصفه مدارك را چنان غیر قابل تردید می‌یابند که او را به‌مرگ محکوم می‌کنند. در پایان فیلم، دل‌داده او که در این میان همسر او شده، به‌طور غیرمنتظره قاتل واقعی را پیدا می‌کند. در همین لحظات، شوهر او را برای اعدام آماده کرده‌اند؛ فقط فرماندار است که می‌تواند مانع شود و او هم شهر را با قطار سریع‌السیر ترك کرده است.

تعقیب نفس‌گیری برای نجات قهرمان به‌دنبال می‌آید. زن با يك اتومبیل کورسی، که صاحبش دریافته است جان يك انسان در گرو سرعت اوست، در پی قطار می‌شتابد. نیایش پیش از مرگ در سلول مرد انجام می‌شود. اتومبیل دیگر فاصله‌ای با قطار ندارد. تدارکات اعدام رو به‌اتمام است. در آخرین لحظه، هنگامی که طناب به‌دور

گردن مرد انداخته می‌شود، فرمان بخشش می‌رسد، که آن را زن با آخرین تلاش و نیروی خود به‌دست آورده است. تبادل سریع صحنه‌ها؛ تناوب متضاد ماشین‌های تندرو و تدارکات منظم اعدام مردی بی‌گناه؛ نگرانی فزاینده تماشاگر - «آیا به‌موقع خواهند رسید؟ آیا به‌موقع خواهند رسید؟» - این‌ها همه به‌ناگزیر هیجان را تشدید می‌کنند و چون در انتها قرار گرفته‌اند فیلم را با موفقیت پایان می‌دهند. در روش گریفیث، محتوای دراماتیک درونی رویداد با کاربرد استادانه تلاش بیرونی (تنش پویا) ترکیب می‌شود.

فیلم‌های او را می‌توان الگوی درست تشدید متقابل گرفت. طرح‌ریزی رویداد سناریو به‌نحوی که سراسر خط رفتاری شخصیت‌های مختلف به‌وضوح بیان گردد؛ به‌نحوی که همه وقایع عمده‌ای که شخصیت‌ها در آن‌ها شرکت می‌کنند به‌توالی توصیف شود؛ و دست‌آخر ولی نه کم‌اهمیت‌تر، به‌نحوی که تنش رویداد با چنان دقتی ملاحظه گردد و بنا شود که با شدتش تدریجاً به‌اوج نهایی برسد - این آمایش است که ارزش دارد؛ این آمایش است که در بیان به‌کارگردان یاری می‌دهد. چنین آمایشی، حتی اگر صرفاً با عبارات ادبی نوشته شده باشد، به‌مثابه لیبرتو^۵، سناریو خواهد بود. در طرح‌ریزی رویداد - چنان که در بالا گفتم - هرچه جهت حرکت با مصالح تجسمی بهتر تطبیق یافته باشد، این آمایش در دست کارگردان متخصص با دشواری کم‌تری به‌متن کاری نهایی بدل خواهد شد.

مرحله بعدی در کار سناریست، تجزیه سینمایی و اخص رویداد است. سناریو باید به سکانس‌هایی تقسیم گردد، سکانس به

۵: اصطلاحاً به‌متن اِبرا یا آثار آوازی (مانتومیم یا باله) گفته می‌شود. فرهنگ بزرگ موسیقی، ابر رولان دوکانده، گردآوری و ترجمه: سهره سعشعانی، نشر فاریاب، ص ۳۸۹.

صحنه‌هایی، و صحنه به نماهایی مجزا (پلان). ۱۷۱. نماها تکه‌های جداگانه‌ای از سلولوید هستند که سرانجام به هم متصل می‌شوند و فیلم را تشکیل می‌دهند. هر حلقه نباید از طول معینی تجاوز کند - طول متوسط آن ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ فوت است. فیلم معمولاً از شش تا هشت حلقه تشکیل می‌شود. سناریونویسی که می‌خواهد کار خود را آمایش سینمایی کند، باید یاد بگیرد که طول آن را احساس کند؛ و برای این که آن را درست احساس کند، باید نکات زیر را در نظر بگیرد. دستگاه نمایش، با سرعت معمول خود، در هر ثانیه تقریباً يك فوت فیلم را عبور می‌دهد. در نتیجه، هر حلقه به مدتی کمتر از پانزده دقیقه و کل فیلم به زمانی حدود يك ساعت و نیم نیاز دارد. اگر بتوان هر صحنه جداگانه را به مثابه جزیی از يك حلقه و به همان شکل که بر پرده خواهد رفت مجسم کرد و وقت لازم برای هر کدام را در نظر گرفت، می‌توان کمیت لازم به عنوان محتوای کل سناریو را حساب کرد. ۱۸۱.

سناریویی که مرحله ابتدایی و مقدماتی تقسیم‌بندی به تعدادی حلقه و سکانس و صحنه را پشت سر گذاشته باشد، به شکل زیر دیده می‌شود: ۱۹۱.

حلقه اول

صحنه يك - يك گاری دهقانی در جاده روستایی گل‌آلودی به‌کندی پیش می‌رود. گاریچی که باشلقی به‌سر دارد، غمگین و بی‌میل، اسب خسته‌اش را نهیب می‌زند. کسی در کنج گاری قوز می‌کند و می‌کوشد يك جبه سربازی کهنه را به‌دور خود بپیچد تا از نفوذ باد در امان نگه داردش. يك رهگذر به‌سوی گاری می‌آید، مکث می‌کند و کنج‌کاوانه می‌ایستد. گاریچی به‌سوی او می‌چرخد. میان‌نویس:

«تا ناخابین خیلی راهه؟»

پیاده پاسخ می‌گوید و با دست نشان می‌دهد. گاری دوباره به‌راه می‌افتد. رهگذر چندی به گاری خیره می‌ماند و بعد راه خود را ادامه می‌دهد.

صحنه دو - يك كلبه دهقانی. در گوشه‌ای بر يك نیمکت، پیرمردی با رواندازی مندرس خوابیده است. او به‌سختی نفس می‌کشد. پیرزنی در اطراف اجاق سرگرم است و با صدای تق و توق قابلمه‌ها گوش را آزار می‌دهد. مرد بیمار بدنش را با درد می‌گرداند و با او سخن می‌گوید.
میان‌نویس:

«مث اینه که کسی داره در می‌زنه.»

پیرزن به‌سوی پنجره می‌رود و به‌بیرون نگاه می‌کند.
میان‌نویس:

«خیاله، میرونیچ؛ باد داره در رو تگون می‌ده.»

سناریویی که به‌این شکل نوشته شده باشد، یعنی به‌صحنه‌های مجزا تقسیم شده و میان‌نویس‌های آن مشخص گشته باشد، نخستین مرحله تجزیه سینمایی را تشکیل می‌دهد. ولی این هنوز با متن کاری، که در بالا به‌آن اشاره شد، فاصله دارد - متن کاری، برای فیلم‌برداری بلافاصله، کاملاً آماده است. توجه کنید که در هر يك از صحنه‌های فوق‌الذکر جزئیات ویژه‌ای وجود دارد که با شکل ادبی خود مورد تأکید قرار گرفته است، جزئیاتی مانند «گل‌آلود»، «گاریچی غمگین»، «مسافری پیچیده در يك جبهه سربازی»، «باد رخنه‌گر». اگر این جزئیات، در هنگام فیلم‌برداری، صرفاً حواشی صحنه کلی باشد - یعنی به‌همان صورت که نوشته شده است - هیچ‌يك از آن‌ها به‌تماشاگر

منتقل نخواهد شد. سینما روش‌های بسیار مؤثری از آن خود دارد که از طریق آن‌ها می‌توان تماشاگر را واداشت که به‌تک‌تک جزئیات توجه کند (گل، باد، رفتار گاریچی، رفتار مسافر) به‌این صورت که آن‌ها هر يك به‌طور جداگانه نشان داده می‌شوند، همچنان که در يك اثر ادبی به‌طور کامل توصیف می‌شوند و نه صرفاً با ذکر عباراتی مثل «هوای بد» یا «دو مرد سوار بر يك گاری». این شیوه را تدوین ساختمانی می‌خوانند.^{۱۰۱} چیزی مثل این را برخی از سناریونویس‌ها نیز در لابه‌لای شرح صحنه‌ها به‌کار می‌برند و آن را «درشت‌نما» می‌نامند، مثل این: «گذری در يك دهکده در يك روز تعطیل. گروهی روستایی هیجان‌زده. در وسط، يك کامسومولسکا»^{۱۰۲} سخن می‌راند (درشت‌نما). گروه‌های دیگری پیش می‌آیند. ریش‌سفیدان روستا. فریادهای خشمگینانه آنان به‌گوش می‌رسد.»

بهرتر بود این «درشت‌نماهای لایی» حذف می‌شدند - چون هیچ قرابتی با تدوین ساختمانی ندارند. لغاتی از قبیل «لابه‌لاگذاری» و «برش» اصطلاحاتی احمقانه و باقیمانده درك غلط گذشته از روش‌های فنی سینما هستند. جزئیاتی که با صحنه‌هایی از نوع یادشده پیوندی آلی دارند نباید لابه‌لای صحنه‌ها قرار گیرند، بلکه اصولاً صحنه‌ها باید با آن‌ها ساخته شود. ما پس از ارائه توضیحات لازم در مورد انواع اصلی مواد تجسمی و گزینش آن‌ها به‌تدوین بازخواهیم گشت، تدوین به مثابه روش اصلی نفوذ مؤثر در تماشاگر از طریق پرده.

نتیجه

اگر سناریست می‌خواهد تمامی مفاهیم مورد نظر خود را از راه پرده به تماشاگر انتقال دهد، باید اثرش را تا آن‌جا که می‌تواند به‌شکل

قابل فیلم برداری نهایی نزدیک کند. به عبارت دیگر، او باید همه آن روش های خاصی را که کارگردان بعداً می تواند به کار برد در نظر بگیرد، به کار بندد، و حتی شاید بعضاً کشف کند. او باید فیلم ها را با دقت تماشا کند و پس از دیدن آنها بکوشد سکانس های مختلف را بیان کند و ساختمان تدوینی آنها را نشان دهد. با مشاهده دقیق کار دیگران است که می توان تجربه لازم را به دست آورد. من يك سکانس از سناریویی را که نحوه تدوین آن مشخص شده و آماده فیلم برداری است به عنوان نمونه در این جا می آورم.

حلقه اول

میان نویس:

خیزش کارگران سرکوب می شود.

۱. فیداین آرام - سطح زمین پوشیده از پوکه فشنگ است. تفنگ هایی در اطراف افتاده است.

۲. پانورامای آرام - يك سنگر طویل از جلوی عدسی می گذرد. نعش کارگران، روی آن را گرفته است.

۳. قسمتی از سنگر. جسد کارگران. زنی که سرش به عقب افتاده در میان آنهاست. از میله پرچم، يك پرچم پاره آویزان است. میکس.

۴. نزدیک تر - چشم های زنی که سرش به عقب افتاده به عدسی خیره است.

۵. پرچم پاره در باد تکان می خورد. فیدآوت آرام.

این مثالی از يك سکانس آرام، سنگین و آشنایی دهنده است. میکس برای تأکید بر آرامی به کار می رود. «پان» نیز همین تأثیر را

دارد. فیدها سکانس را به موضوع‌های مستقل و مجزا تقسیم می‌کنند. اکنون مثالی می‌آوریم از سکانسی پویا با ضرب تند در تدوین.

۱. جمعیتی کارگر از گوشه‌ای هجوم می‌آورند. آن‌ها به سمت عدسی می‌دوند. چهره‌ها به سرعت از جلوی آن رد می‌شوند.
۲. کارگری از روی يك دیلم بزرگ می‌پرد و به‌دویدن ادامه می‌دهد. ناگهان می‌ایستد و صدا می‌زند:
میان‌نویس:

«کارگاه اول رو نجات بدید!»

۳. کارگری دیگر با دست و پا از يك جرثقیل بالا می‌رود.
۴. ستونی از بخار به‌هوا می‌رود. سوت يك کشتی، وحشت‌زده، نعره می‌کشد.

۵. کارگر از بالای جرثقیل به‌باین نگاه می‌کند.

۶. جمعیت کارگر می‌دود (گرفته از بالا).

۷. کارگر از بالای جرثقیل با همه نیروی خود صدا می‌زند:
میان‌نویس (با حروف بزرگ):

«کارگاه اول رو نجات بدید!»

۸. نما از بالا - جمعیت از دویدن باز می‌ایستد، لحظه‌ای درنگ می‌کند و بعد از نو هجوم می‌برد.
۹. عده‌ای از جمعیتی که در حال دویدنند، يك زن را به‌زمین می‌اندازند.

۱۰. درشت‌نما - زنی که زمین خورده، بلند می‌شود، سرش را

در دست می‌گیرد و گیج می‌خورد.

۱۱. مردم در حال دویدنند.

این تدوینی است که در آن تکه‌ها به سرعت عوض می‌شوند و با ضرباهنگ خود هیجان مطلوب را ایجاد می‌کنند. افزایش اندازه میان‌نویس بر افزایش وحشت تأکید می‌کند.

البته این شکل از سناریو مستلزم يك آموزش تخصصی و همه‌جانبه است؛ ولی من يك بار دیگر تکرار می‌کنم که فقط تلاش مصممانه سناریست برای هرچه نزدیک‌تر شدن به این شکل فنی درست است که از او نویسنده‌ای قابل می‌سازد، نویسنده‌ای که بتواند مصالحی را در آمایش عمومی ارائه کند که حتی برای کار سینما نیز قابل استفاده باشد.

فقط سناریویی خوب است که نویسنده‌اش روش‌های خاص را کاملاً شناخته باشد؛ و آموخته باشد که چگونه از آن‌ها به‌عنوان سلاحی برای اثر گذاشتن استفاده کند. در غیر این صورت، سناریو چیزی به‌جز ماده خامی نخواهد بود که تا میزان نود درصد باید به‌دست يك کارشناس آمایش گردد.

بخش دوم

ماده تجسمی

سناریونویس باید همیشه به‌یاد داشته باشد که هر جمله‌ای که می‌نویسد باید روی پرده حضوری تجسمی و مریی پیدا کند. بنابراین، کلماتی که او می‌نویسد اهمیتی ندارند؛ آنچه مهم است، آن انگاره‌های تجسمی با گویایی بیرونی است که او با این کلمات توصیف می‌کند؛ و واقعیت این است که یافتن این انگاره‌های تجسمی آسان نیست. آن‌ها پیش از هر چیز باید روشن و گویا باشند. هر کس

که با کار ادبی آشنا باشد، به خوبی می‌تواند درك کند که کلمه گویا چیست یا سبك گویا کدام است. او می‌داند همان‌طور که کلمات مؤثر و گویا وجود دارد، ترکیبات روشن و گویایی از کلمات - جمله - نیز موجود است. همچنین او می‌داند که سبك پیچیده و گنگ يك نویسنده بی‌تجربه، با انبوهی از کلمات زاید، نتیجه ناتوانی وی در گزینش و مهار کردن آن‌هاست. آن‌چه در این‌جا پیرامون کار ادبی گفته می‌شود، تماماً در کار سناریست نیز صدق می‌کند؛ فقط کلمه جای خود را به‌انگاره تجسمی می‌دهد. سناریست باید بداند که ماده تجسمی (دارای گویایی بصری) را چگونه پیدا کند و به‌کار بندد. به‌سخن دیگر، او باید بداند که از میان توده بی‌کران دست‌مایه‌هایی که زندگی و مشاهده آن فراهم می‌آورد چگونه آن شکل‌ها و حرکتهایی را کشف و انتخاب کند که کل محتوای فکر او را با واضح‌ترین و بارزترین انگاره‌ها بیان کنند.^{۱۷۱}

برای روشن شدن مطلب، چند مثال می‌زنیم.
در فیلم دیوید قابل تحمل سکانسی وجود دارد که در آن يك شخصیت جدید - يك محکوم فراری، يك ولگرد - وارد رویداد می‌شود. تیپ يك رذل مطلق. وظیفه سناریست بوده است که خصوصیات او را ارائه دهد. با توصیف نماهای زیر، ببینیم این کار چگونه انجام گرفته است.

۱. ولگرد - يك جانور پلید، با ریشی نتراشیده و زبر - قصد ورود به‌خانه‌ای را دارد، ولی می‌ایستد؛ توجه او به چیزی جلب شده است.

۲. درشت‌نمای صورت ولگرد در حال نگاه کردن.

۳. چیزی که او دارد می‌بیند نشان داده می‌شود - يك بچه‌گره

پشمالو که در آفتاب خوابیده است.

۴. دوباره ولگرد. او يك سنگ بزرگ برمی‌دارد، با این نیت آشکار که از آن برای کشتن حيوانك خواب‌آلود استفاده کند. اما تصادفاً در همان لحظه، مردی که دارد چیزهایی را به‌داخل خانه می‌برد به‌او تنه می‌زند؛ و او نمی‌تواند نیت سنگدلانه خود را به‌اجرا درآورد.

در این حادثه كوچك، حتی يك میان‌نویس توضیحی نیز وجود ندارد. با این حال، خود آن بسیار مؤثر و واضح و شفاف است. چرا؟ به‌این علت که ماده تجسمی به‌درستی و به‌فراخور انتخاب شده است. بچه‌گربه خوابیده بیان کامل بی‌گناهی و بی‌خیالی محض است. از این رو، سنگ بزرگی که در دست مرد غول‌پیکر است بلافاصله، در ذهن تماشاگری که این صحنه را می‌بیند، تبدیل به‌نماد سنگدلی ابلهانه و بی‌معنی می‌گردد. پس مقصود حاصل شده است. شخصیت‌پردازی نیز انجام گرفته است. در عین حال، با كمك ماده تجسمی که به‌خوبی انتخاب شده، محتوای انتزاعی صحنه نیز به‌طور کامل بیان شده است.

مثال دیگری از همین فیلم. زمینه حادثه از این قرار است: بدبختی گریبان يك خانوار دهقانی را گرفته است. بزرگ‌ترین پسر با ضربه سنگی چلاق شده و پدر در اثر حمله قلبی درگذشته است. جوان‌ترین پسر (قهرمان فیلم) هنوز يك نیمچه مرد است. او می‌داند چه کسی مسئول همه بدبختی‌های آنهاست: همان ولگرد، که نامردانه به‌برادر او حمله کرده است. در طول فیلم، جوانك بارها تصمیم می‌گیرد از آن رذل انتقام بگیرد. سلاح انتقام: يك تفنگ چخماقی کهنه. هنگامی که برادر از کار افتاده را به‌خانه می‌آورند، همه اعضای خانواده ماتم‌زده گرد تخت او را می‌گیرند؛ و پسر، در حالی که هم‌گريه

می‌کند و هم دندان‌ها را به هم می‌فشارد، مخفیانه تفنگ چخماقی را بر می‌کند. مرگ ناگهانی پدر و التماس‌های مادر، در حالی که نومیدانه به پای پسر افتاده است، طغیان را در درون وی نگه می‌دارد. پسرک تنها امید خانواده است. چندی بعد، وقتی که او دوباره دزدانه به سراغ تفنگ چخماقی می‌رود و آن را از دیوار برمی‌دارد، صدای مادر که به وی می‌گوید برود صابون بخرد، او را وامی‌دارد که تفنگ را دوباره در جای خود بیاویزد و به سوی فروشگاه بدود. ببینید این تفنگ چخماقی کهنه و زهوار دررفته چه استادانه در این جا به کار رفته است. این تفنگ گویی تجسم عطش انتقامی است که پسرک را شکنجه می‌دهد. هر زمان که دست به سوی آن دراز می‌شود، تماشاگر می‌داند که در مغز قهرمان چه می‌گذرد. نه میان‌بویسی لازم است، نه توضیحی. صحنه صابون گرفتن برای مادر را که هم‌اکنون توصیف شد در نظر بگیرید. آویزان کردن تفنگ و دویدن به سوی فروشگاه نشانه از خود گذشتگی به خاطر مادر است. این يك شخصیت‌پردازی کامل است، چون از يك سو صراحت معصومانه مردی را نشان می‌دهد که هنوز تا حدی بچه است و از سوی دیگر احساس وظیفه‌ای را که دارد در او بیدار می‌شود.

مثال دیگری از فیلم کفش‌های چرمی. حادثه از این قرار است: مردی بر سر يك میز نشسته و در انتظار دوست خویش است. او دارد سیگار می‌کشد. در جلوی او، بر روی میز، يك زیرسیگاری و يك لیوان نیمه‌خالی وجود دارد که هر دو بر او ته‌سیگارند. تماشاگر بلافاصله مجسم می‌کند که مردك مدت‌ها انتظار کشیده است و در عین حال چنان هیجان‌زده بوده که حدود صد سیگار دود کرده است.

از مثال‌هایی که در بالا آوردیم باید روشن سده باشد که منظور از اصطلاح ماده تجسمی گویا چیست. ما در این جا يك بچه‌گربه

داشتیم. يك ولگرد، يك سنگ، يك تفنگ چخماقی، و مقداری ته‌سیگار. هیچ‌يك از این اجسام یا اشخاص به‌طور تصادفی ارائه نشده‌اند. آن‌ها هر کدام يك انگاره بصری هستند، که هیچ توضیحی لازم ندارند و در عین حال معنایی واضح و مشخص دارند.

از همین‌جا يك قاعده مهم برای سناریست نتیجه می‌شود. در طرح‌ریزی هر حادثه ضمنی، او باید هر انگاره بصری را بادقت در نظر بگیرد و انتخاب کند. او باید به‌یاد داشته باشد که برای بیان هر مفهوم و هر فکری ده‌ها و صدها راه وجود دارد؛ این وظیفه اوست که واضح‌ترین و بارزترین را از میان آن‌ها برگزیند. در عین حال، نقش خاصی که اشیا در فیلم بازی می‌کنند باید مورد توجه ویژه قرار گیرد. عمده مناسبات میان انسان‌ها با گفت‌وگوها، با کلمات، آشکار می‌گردد؛ ولی هیچ کس با اشیا حرف نمی‌زند؛ از این روست که کار با آن‌ها و بیان از طریق رویداد بصری مورد توجه خاص سینماگران است - هم‌چنان که در این مثال‌ها دیدیم. بکوشید احساساتی چون خشم و شادی و پریشانی و اندوه را نه با کلمات و حرکات همراه آن‌ها بلکه با رویدادی مرتبط با اشیا برای خود مجسم کنید. آن‌گاه خواهید دید که انگاره‌هایی سرشار از گویایی تجسمی چگونه به‌مغزتان خطور می‌کند. کار با ماده تجسمی برای سناریست بیشترین اهمیت را دارد. در جریان این کار، او می‌آموزد که آنچه را نوشته است به‌همان‌گونه که بر پرده خواهد رفت برای خود مجسم کند. شناختی که از این راه به‌دست می‌آید برای کار درست و ثمربخش ضروری است. باید کوشید مفاهیم را با انگاره‌های بصری واضح و روشنی بیان کرد. فرض کنید می‌خواهید یکی از اشخاص رویداد را شخصیت‌پردازی کنید. این شخص باید در اوضاعی قرار گیرد که او را، از طریق عمل یا حرکتی، در نور مطلوب قرار دهد (ولگرد و

بچه‌گره را به یاد آورید). یا فرض کنید می‌خواهید واقعه‌ای را ارائه کنید. صحنه‌هایی باید به کار روند که به آشکارترین شکل بصری بر جوهر واقعه تأکید کنند.

در ارتباط با آنچه گفته‌ایم، باید به مسأله میان‌نویس‌ها نیز پردازیم. نظر رایج در مورد میان‌نویس‌ها این است که آن‌ها عنصری مزاحم و تصادفی هستند؛ ولی این نظر از بن نادرست است. میان‌نویس‌ها يك جزء آلی فیلم و در نتیجه سناریو هستند. طبیعی است که يك میان‌نویس می‌تواند زاید باشد؛ ولی از این زاویه، كل يك صحنه نیز می‌تواند زاید باشد. میان‌نویس‌ها را بر حسب محتوای آن‌ها می‌توان به دو گروه تقسیم کرد:

میان‌نویس‌های تداوم

این نوع میان‌نویس‌ها توضیحی ضروری را به شکلی کوتاه و روشن در اختیار تماشاگر می‌گذارند؛ از این رو، گاه جای يك بخش کامل رویداد را در گسترش سناریو می‌گیرند. مثالی می‌زنیم از دیوید قابل‌تحمل. سه ولگرد، که سناریست به ایشان نیاز دارد تا نیرویی شریر و مخالف را در برابر قهرمان سناریو بگذارد، معرفی می‌شوند. پیش از ظهور آن‌ها بر پرده، این میان‌نویس ظاهر می‌شود: «سه محکوم که از نزدیک‌ترین زندان گریخته‌اند». بدیهی است که به جای این میان‌نویس می‌شد خود فرار را نشان داد؛ ولی چون این نه فرار بلکه ولگردها هستند که برای سناریست اهمیت دارند، او يك میان‌نویس را جایگزین كل حادثه فرار می‌کند که فاقد هرگونه اهمیت اساسی در فرارویش رویداد است. رویداد اصلی - پیدا شدن سرو کله ولگردها - پس از يك میان‌نویس تداوم، بر پرده نشان داده می‌شود. این

ساختمان، درست است. قضیه کاملاً فرق می‌کند اگر میان‌نویسی جایگزین يك عنصر اساسی در سناریو شود، جایی که رویداد بعدی مثلاً نتیجه آن است. برای مثال، پس از میان‌نویس «الگا که نمی‌توانست شخصیت شوهر بی‌عاطفه‌اش را تحمل کند تصمیم گرفت او را ترك گوید» نشان داده می‌شود که الگا دارد از در خانه خارج می‌شود. این اصلاً خوب نیست. رویداد ضعیف‌تر از میان‌نویس است و از ناتوانی در حل مسأله تجسمی مربوطه حکایت می‌کند.

در گروه «میان‌نویس‌های تداوم» باید میان‌نویس‌های دیگری را هم گنجانند که زمان یا مکان رویداد را خاطرنشان می‌سازند. برای مثال، میان‌نویس‌های «غروب آن روز» یا «خانه ایوان» کلمات را جایگزین آن قسمت‌هایی از سناریو می‌کند که نمایش بصریشان باعث پیچیدگی و سنگینی بی‌هوده رشد رویداد می‌گردد. برای جمع‌بندی آنچه پیرامون میان‌نویس‌های تداوم گفته شده، باید يك بار دیگر بر نکات زیر تأکید کنیم. میان‌نویس تداوم فقط موقعی خوب است که زایده‌ای را از سناریو بکند، موقعی که ضروریاتی را به‌اختصار برای تماشاگر توضیح دهد و او را برای درك روشن‌تر رویداد بعدی آماده کند (چون در مثال ولگردها). میان‌نویس تداوم هرگز نباید قوی‌تر از انگاره بعدی در رویداد باشد (چون در مثال ترك شوهر به‌وسیله الگا).^{۱۳۱}

میان‌نویس‌های گفتار

این نوع میان‌نویس‌ها کلام زنده و جاری بر زبان را به‌فیلم می‌افزایند. درباره اهمیت آن‌ها نیازی به‌پر گفتن نیست. مؤثرترین عامل در آن‌ها این است: آمایش ادبی خوب، و یقیناً فشردگی تا

بیشترین حد ممکن. (۱۲) باید در نظر داشت که هر سطر میان‌نویس (دو یا سه کلمه) به‌طور متوسط به‌سه فوت فیلم نیاز دارد. (۱۵) در نتیجه، يك میان‌نویس دوازده کلمه‌ای از دوازده تا هجده ثانیه بر پرده می‌ماند؛ و با وقفه‌ای که ایجاد می‌کند می‌تواند ضرباهنگ نماهای جاری و نیز ترتیب و تأثیر آن‌ها را از میان ببرد.

وضوح به‌همان اندازه که در میان‌نویس‌های تداوم اهمیت دارد در میان‌نویس‌های گفتار نیز مهم است. کلمات زایدی که شاید به‌زیبایی ادبی جمله بیفزایند، ولی از سرعت درك آن می‌کاهند، مجاز نیستند. تماشاگر فیلم فرصت چشیدن کلمات را ندارد. میان‌نویس باید به‌سرعت - در جریان خوانده شدن - به‌تماشاگر «برسد». به‌آن‌چه گفته شد باید این را نیز افزود که میان‌نویس‌ها را باید به‌دقت در ساختمان سناریو پخش کرد. تقطیع پیوسته و یکنواخت رویداد به‌وسیله میان‌نویس‌ها مطلوب نیست. بهتر است آن‌ها (خاصه میان‌نویس‌های تداوم) به‌طریقی توزیع شوند که با متمرکز گشتنشان در يك قسمت سناریو قسمت‌های دیگر برای گسترش رویداد آزاد بمانند. امریکایی‌ها به‌این شکل کار می‌کنند. آن‌ها همه توضیحات لازم را در حلقه‌های اول می‌دهند؛ وسط را با استفاده بیشتر از میان‌نویس‌های گفتار تقویت می‌کنند؛ و در انتها، با ضربی سریع‌تر، خود رویداد را بدون میان‌نویس به‌پایان می‌برند.

قابل‌ذکر است که میان‌نویس، جدا از محتوای ادبیش، می‌تواند محتوای تجسمی نیز داشته باشد. مثلاً اغلب از حروف بزرگ و مشخص استفاده می‌شود، چون اهمیت کلمه بستگی به‌اندازه حروف تشکیل‌دهنده آن دارد. فی‌المثل در پایان فیلم تبلیغاتی قحطی میان‌نویسی وجود داشت از این قرار: اول، نخستین کلمه - «رفقا» - با اندازه معمولی ظاهر می‌شد؛ بعد ناپدید می‌شد و کلمه‌ای بزرگ‌تر -

«برادرها» - جای آن را می‌گرفت؛ و سرانجام، کلمه سوم - «كمك!» - ظاهر می‌شد که تمام پرده را پر می‌کرد. این میان‌نویس بی‌شك مؤثرتر از يك میان‌نویس معمولی بود. ملاحظه اندازه تجسمی میان‌نویس‌ها، بی‌تردید، بسیار جالب است؛ و سناریست باید این را به‌یاد داشته باشد.^{۱۶} ولی مهم‌تر از جنبه تجسمی میان‌نویس، بار ضرباهنگ آن است. قبلاً گفته‌ایم که از میان‌نویس‌های بسیار بلند نباید استفاده کرد. این کل قضیه نیست؛ باید به‌یاد داشت که با طول میان‌نویس باید سرعت رویداد دربرگیرنده آن را نیز در نظر گرفت. رویداد سریع نیازمند میان‌نویس‌های کوتاه و ناگهانی است؛^{۱۷} رویداد کشدار را می‌توان با میان‌نویس‌های کند پیوند داد.

ساده‌ترین روش‌های ویژه در فیلم‌برداری

پس از پی بردن به طبیعت ماده تجسمی، باید شناختی هم پیرامون برخی از روش‌های صرفاً صوری پیدا کنیم که در هنگام فیلم‌برداری مورد استفاده کارگردان و فیلم‌بردار قرار می‌گیرند. ساده‌ترین آن‌ها عبارتند از:

فیداین^{۱۸}: پرده کاملاً تاریک است؛ با روشن شدن آن، تصویر آشکار می‌شود.

فیدآوت: عمل عکس - تاریک شدن تصویر تا ناپدید شدن آن. بیشترین اهمیت فید در ضرباهنگ است. ناپدید شدن آهسته تصویر از میدان دید تماشاگر، در تقابل با ناپدید شدن ناگهانی و متداول آن، مطابق خارج شدن تماشاگر از صحنه است. سکانس را معمولاً با فیدآوت پایان می‌دهند، به‌ویژه موقعی که خود صحنه ضربی تأخیری دارد. برای مثال: مردی خسته به يك صندلی دسته‌دار نزدیک می‌شود، خود را روی آن می‌اندازد، سر را میان دو دست می‌گیرد -

مکث - پلك دوربين به آرامی بسته می‌شود.

برعکس، فیداین معادل وارد ساختن هدفمندانه تماشاگر به يك محیط جدید و يك رویداد تازه است. فیداین برای آغاز کردن فیلم یا يك سکانس دیگر به کار می‌رود. در تعیین ضرباهنگ عمومی رویداد، سرعت فید نیز باید خاطر نشان گردد: تند یا کند. خیلی از نماها محصور در يك فیداین و يك فیدآوت‌اند. به عبارت دیگر، صحنه با باز کردن پلك آغاز می‌گردد و با بستن آن پایان می‌یابد. با استفاده از این روش، بر جدایی يك حادثه ضمنی از خط کلی سناریو تأکید می‌شود - مثلاً در بسیاری از اوقات، این روش برای ایجاد يك ترجیع (لایت موتیف) یا پس‌خیز نیز به کار می‌رود. فید می‌تواند اشکال متفاوتی به خود بگیرد. يك شکل رایج آن که اکنون قدیمی شده است آیریس مدور است. در نماگشایی مدور، يك نقطه نورانی روی پرده تاريك ظاهر می‌شود؛ بعد با گسترش یافتن آن، تصویر پدید می‌آید. ۱۱۹ از اقسام دیگر پلك، مثلاً می‌توان از آیریزی نام برد که مثل يك شیار است و باز و بسته می‌شود؛ یا پلكی که افقی است و پایین می‌افتد یا بالا می‌رود؛ یا پلكی که عمودی است و از پهلوی باز و بسته می‌شود؛ و غیره. با این همه باید یادآور شد که استفاده زیاد از آیریس‌ها و پلك‌های مختلف ۱۲۰ تماشاگر را بیهوده خسته می‌کند.

نما در آیریس یا در ماسك: همه جای پرده به جز يك روزنه نورانی در مرکز آن تاريك می‌شود. روزنه می‌تواند گرد باشد یا شکل دیگری اختیار کند. رویداد در این روزنه به وقوع می‌پیوندد. این را اصطلاحاً «ماسك» می‌گویند. کاربرد آن معانی متفاوتی دارد. متداول‌ترین استفاده‌اش این است که می‌گذارد تماشاگر از دیدگاه قهرمان ببیند. مثلاً قهرمان از سوراخ کلید نگاه می‌کند. آنچه او می‌بیند در ماسکی به شکل سوراخ کلید دیده می‌شود. ماسکی به شکل

دید يك دوربين دوچشمی نیز می‌تواند مورد استفاده قرار گیرد. و غیره. استفاده خاصی که از يك ماسك گرد كوچك (يك آیریس ثابت) اغلب در فیلم‌های امریکایی به‌عمل می‌آید جالب‌توجه است. برای نمونه: الف) قهرمان روی تپه‌ای می‌ایستد و به‌جای دوری خیره می‌شود؛ ب) جاده‌ای از دور در يك ماسك گرد كوچك نشان داده می‌شود؛ اسبی در جاده چهارنعل می‌تازد. این نوع نما با يك تیر دو نشان می‌زند. در درجه اول، با تنگ شدن میدان دید، توجه تماشاگر بر چیزی متمرکز می‌گردد که قهرمان دارد نگاه می‌کند. در درجه دوم، مقیاس صغارت که تأثیر فاصله را حفظ می‌کند از دست نمی‌رود.

میکس: انتقال از يك قسمت فیلم به‌قسمتی دیگر نه با قطع معمولی بلکه به‌طور تدریجی انجام می‌گیرد. به عبارت دیگر، يك تصویر کم‌کم ناپدید می‌شود و تصویر دیگری به‌جای آن پدید می‌آید. بیشترین اهمیت این روش نیز در ضرباهنگ است. میکس ضرباهنگ کندی دارد و اغلب برای نمایش پس‌خیز به‌کار می‌رود، گویی شکل تولد يك فکر از درون فکری دیگر را تقلید می‌کند.

لازم است به‌سناریست هشدار داده شود که بیش از حد از میکس استفاده نکند. از لحاظ فنی، برای ساختن میکس، فیلم‌بردار پس از گرفتن يك نما باید بلافاصله نمای دیگر را بگیرد - که این همیشه ممکن نیست. اگر مثلاً در سناریو، رویداد به این صورت عنوان شده باشد: برج اسپاسکایا (مسکو) میکس به کلیسای ایساکی‌یفسکی (لنینگراد)، این یعنی که فیلم‌بردار پس از گرفتن برج باید بلافاصله به لنینگراد برود.^{۱۱۱}

پانوراما (پان): به‌دوربین، در هنگام فیلم‌برداری، حرکتی یکنواخت به‌طرفین و یا بالا یا پایین داده می‌شود. "دوربین می‌چرخد تا از موضوع، در همان حال که در برابرش حرکت می‌کند، فیلم بگیرد؛

یا به آرامی در جلوی موضوع حرکت می‌کند تا قسمت‌های مختلف آن را یکی پس از دیگری نشان دهد. این يك شیوه فنی صرف است؛ اهمیت آن نیز آشکار است.

حرکت به جلو یا عقب (تراک یا ترالی): دوربین در خلال نما به موضوع نزدیک می‌شود یا از آن فاصله می‌گیرد. این روش امروزه کم‌تر به کار می‌رود.^{۱۳۱} با این روش، يك انتقال تدریجی از ریزنما به درشت‌نما و برعکس به دست می‌آید.

نماهای ناواضح: در فیلم‌های اخیر امریکایی، خیلی اوقات، شخص متوجه قسمت‌هایی (به‌ویژه چهره‌ها در درشت‌نما) می‌گردد که به‌گونه‌ای فیلم‌برداری شده‌اند که خط‌ها اندکی نامتمایز به نظر می‌رسد.^{۱۳۲} این روش بي شك جلوه خاصی از نرمی و «شکندگی» ایجاد می‌کند، به‌ویژه در صحنه‌هایی که خصلت تغزلی دارند. با این حال، آن را تنها باید يك روش زیباشناسانه خاص به‌شمار آورد و بدون کاربرد عمومی دانست.

هر چیزی که در این‌جا در ارتباط با روش‌های ساده فیلم‌برداری نماها گفته شده، یقیناً فقط ارزش اطلاعاتی دارد. این را که چه روش خاصی برای فیلم‌برداری به کار رود، فقط سلیقه و احساس ظریف سناریست می‌تواند بگوید. در این‌جا قانونی وجود ندارد؛ راه برای ابداعات و ترکیبات تازه باز است.

روش‌های آمایش دست‌مایه

تدوین ساختاری

يك فیلم سینمایی، و در نتیجه يك سناریو، همیشه از تعداد زیادی تکه‌های مجزا تشکیل شده است (درست‌تر این است که

بگوییم از این تکه‌ها ساخته شده است). هر فیلم‌نامه مجموعاً به تعدادی سکانس، هر سکانس به تعدادی صحنه (۱۷۵) و سرانجام هر صحنه خود به تکه‌های بسیاری (پلان) تقسیم شده است که از زوایای گوناگون فیلم‌برداری شده‌اند. يك سناریوی واقعی باید این خصیصه اساسی فیلم را به حساب آورد تا آماده استفاده در هنگام فیلم‌برداری گردد. سناریست باید بتواند دست‌مایه‌اش را دقیقاً به همان شکلی بر کاغذ آورد که بر پرده ظاهر خواهد شد. پس او باید محتوای هر نما و نیز جای آن در سکانس را دقیقاً مشخص کند. ساختن يك صحنه از چند تکه، يك سکانس از چند صحنه، و يك حلقه از چند سکانس، و الی آخر، تدوین نامیده می‌شود. تدوین، یکی از مهم‌ترین ابزارهای اثرگذاری است که سینماگر - و در نتیجه همچنین سناریست - در اختیار دارد. بیاید اکنون با یکایک روش‌های آن آشنا شویم.

تدوین صحنه

هر کس که با سینما آشنا باشد، با اصطلاح «درشت‌نما» نیز آشناست. نمایش متناوب چهره شخصیت‌ها در خلال گفت‌وگو؛ نمایش دست‌ها یا پاها به شکلی که سراسر پرده پر شود - این‌ها را همه می‌شناسند. ولی برای دانستن طرز درست استفاده از درشت‌نما، باید اهمیت آن را فهمید، که از این قرار است: درشت‌نما توجه تماشاگر را به جزئیاتی جلب می‌کند که در جریان رویداد در آن لحظه دارای اهمیتند. برای مثال، سه نفر در صحنه‌ای شرکت دارند. فرض کنید این صحنه به خاطر جریان عمومی رویداد در آن اهمیت داشته باشد (اگر مثلاً هر سه در حال بلند کردن جسم سنگینی باشند). در این صورت، آن‌ها به‌طور همزمان در يك دید عمومی یا به اصطلاح ریزنما گرفته

می‌شوند. ولی فرض کنید بعداً یکی از آن‌ها درگیر رویداد مستقلاً شود که در سناریو حایز اهمیت است (مثلاً از دیگران فاصله بگیرد و ششلولی را نهانی از جیبش درآورد). در این حالت، دوربین فقط متوجه او می‌شود و این رویداد به‌طور جداگانه ضبط می‌گردد.

آن‌چه در بالا گفته شد، نه‌تنها در ارتباط با اشخاص، بلکه در مورد قسمت‌های جداگانه بدن يك آدم، و حتی اجسام نیز صادق است. فرض کنید می‌خواهیم مردی را نشان دهیم که در ظاهر دارد به آرامی به‌مکالمه کس دیگری گوش می‌کند؛ ولی در واقع دارد خشمش را به‌زحمت فرو می‌خورد. مرد، سیگاری را که در دست دارد له می‌کند؛ ولی دیگری متوجه این حرکت نمی‌شود. این دست همیشه به‌طور مجزا در درشت‌نما بر پرده نشان داده خواهد شد، وگرنه تماشاگر به‌آن توجه نخواهد کرد و یکی از جزئیات ممیزه از دست خواهد رفت. در گذشته این نظر حاکم بود (و هنوز هم عده‌ای باور دارند) که درشت‌نما يك «گسیختگی» در ریزنماست. این فکر کاملاً غلط است. هیچ نوع گسیختگی در کار نیست. درشت‌نما يك شکل ساختمانی مناسب است.

برای روشن ساختن عمل تدوین يك صحنه، می‌توان مقایسه زیر را انجام داد. مجسم کنید که دارید صحنه‌ای را مشاهده می‌کنید که به این صورت در برابر شما جریان می‌یابد. مردی در نزدیکی دیوار يك خانه می‌ایستد و سرش را به‌چپ می‌گرداند. در آن‌جا، در میان يك در، مرد دیگری به‌چشم می‌خورد که با احتیاط و دزدانه می‌خواهد وارد حیاط شود. این دو با هم فاصله نسبتاً زیادی دارند. می‌ایستند. اولی چیزی را برمی‌دارد و به‌دیگری نشان می‌دهد؛ و او را مسخره می‌کند. دومی مشت‌هایش را به‌نشانه خشم گره می‌کند و خود را روی اولی می‌اندازد. در همین لحظه، زنی از يك پنجره در طبقه سوم به‌بیرون

نگاه می‌کند و صدا می‌زند: «پلیس!» متخاصمین در جهت‌های مخالف پا به فرار می‌گذارند. حالا، این‌ها چگونه مشاهده شده‌اند؟

۱. ناظر به‌مرد اول نگاه می‌کند. او سرش را می‌گرداند.
 ۲. او دارد به‌چه چیزی می‌نگرد؟ ناظر چشمش را به‌همان سمت می‌گرداند و مردی را در میان در، در حال ورود، می‌بیند. دومی می‌ایستد.
 ۳. اولی پس از این‌که دومی را در صحنه می‌بیند چه واکنشی نشان می‌دهد؟ چرخش دیگری از سوی ناظر. اولی چیزی را برمی‌دارد و دومی را مسخره می‌کند.
 ۴. دومی چگونه واکنش می‌کند؟ چرخشی دیگر. او مشت‌هایش را گره می‌کند و خود را روی حریفش می‌اندازد.
 ۵. ناظر کنار می‌کشد تا ببیند دو حریف چگونه با هم گلاویز می‌شوند و می‌جنگند.
 ۶. فریادی از بالا. ناظر سرش را بلند می‌کند و زنی را می‌بیند که از میان پنجره فریاد می‌کشد.
 ۷. ناظر سرش را پایین می‌آورد و نتیجهٔ اخطار را می‌بیند: فرار متخاصمین از جهت‌های مخالف.
- ناظر تصادفاً در همان نزدیکی بود و تمام جزئیات را به‌وضوح دید؛ ولی برای این کار او باید سرش را می‌گرداند، اول به‌چپ، بعد به‌راست، سپس بالا. به‌این شکل بود که علاقه به‌مشاهده و نیز تداوم صحنه در حال وقوع باعث جلب توجه او شد. فرض کنید که او از رویداد دورتر می‌ایستاد و آن دو نفر و نیز پنجرهٔ طبقهٔ سوم را به‌طور همزمان می‌دید. در این صورت فقط يك اثر کلی دریافت می‌کرد و نمی‌توانست اولی یا دومی و یا آن زن را جداجدا نگاه کند.

این جاست که به اهمیت اساسی تدوین پی می‌بریم. هدف تدوین این است که، با هدایت توجه تماشاگر در هر لحظه به یکی از عناصر مجزای صحنه، فرارویش آن را به‌طور برجسته نشان دهد. عدسی دوربین جای چشم ناظر را می‌گیرد؛ و تغییر زاویه دوربین - گاه به‌سوی این شخص، گاه به‌سوی آن شخص، گاه به‌سمت این جزء، گاه به‌سمت آن جزء - باید پیرو حرکات چشم ناظر باشد. سینماگر، برای تأمین بیشترین حد تأکید و وضوح و شفافیت، صحنه را تکه‌تکه فیلم‌برداری می‌کند؛ سپس آن‌ها را به‌هم متصل می‌کند و نشان می‌دهد. به این ترتیب، توجه تماشاگر را به عناصر مجزا جلب می‌کند و او را وامی‌دارد به‌همان نحو ببیند که ناظر مراقب می‌دید. از آن‌چه در بالا آمد روشن است که تدوین چگونه می‌تواند حتی بر عواطف کارگر افتد. ناظر هیجان‌زده صحنه‌ای پرشتاب را برای خود مجسم کنید. نگاه نگران او به‌سرعت از نقطه‌ای متوجه نقطه دیگری می‌شود. اگر با دوربین از این نگاه تقلید کنیم، به یک رشته تصویر می‌رسیم مرکب از تکه‌هایی که به‌سرعت تغییر می‌کنند و یک ساختمان تدوینی برانگیزنده را تشکیل می‌دهند. عکس این، تکه‌های بلندی است که به‌وسیله میکس عوض می‌شوند و ساختمان تدوینی آرام و آهسته‌ای را تشکیل می‌دهند (برای مثال می‌توان از دیدگاه رهگذر پیاده‌ای در یک جاده از گله‌ای گاو فیلم برداشت که در طول همان جاده ول می‌گردند).

با این نمونه‌ها، اهمیت اساسی تدوین ساختمانی صحنه‌ها را محرز کردیم. این تدوین، صحنه‌ها را از تکه‌های جداگانه می‌سازد؛ و هر تکه توجه تماشاگر را فقط بر آن عنصری متمرکز می‌کند که در رویداد اهمیت دارد. توالی این تکه‌ها نباید بی‌حساب باشد، بلکه باید با انتقال طبیعی توجه ناظر خیالی (که سرانجام تماشاگر جانشین او

می‌شود) مطابقت کند. بر این توالی باید منطق خاصی حاکم باشد؛ و این منطق فقط در صورتی آشکار می‌گردد که هر نما حاوی انگیزه‌ای برای انتقال توجه به‌نمای بعد باشد. برای نمونه: (۱) مردی سرش را می‌گرداند و نگاه می‌کند؛ (۲) آن‌چه او می‌بیند نشان داده می‌شود.

تدوین سکانس

هدایت توجه تماشاگر به‌عناصر مختلف رویداد در حال انکشاف، به‌طور متوالی، مشخصه عام فیلم است؛ روش بنیادین آن است. دیدیم که صحنه، و حتی غالباً حرکت يك انسان، روی پرده از تکه‌های جداگانه‌ای ساخته می‌شود. ولی فیلم صرفاً مجموعه‌ای از صحنه‌های مختلف نیست. همان‌طور که تکه‌ها صحنه‌هایی را می‌سازند که محتوی رویداد پیوسته‌ای هستند، صحنه‌های مجزا نیز گروه‌گروه جمع می‌شوند و سکانس‌های کاملی را تشکیل می‌دهند. سکانس از صحنه ساخته می‌شود (تدوین می‌شود). بیایید خود را ملزم به‌ساختن سکانس زیر فرض کنیم. دو جاسوس سینه‌خیز به‌جلو می‌روند تا يك انبار باروت را منفجر کنند. در راه، یکی از آن‌ها نامه‌ای را گم می‌کند که حاوی دستورالعمل‌هایی است. کس دیگری نامه را پیدا می‌کند و به‌نگهبانان خبر می‌دهد؛ و اینان به‌موقع سر می‌رسند، جاسوس‌ها را دستگیر می‌کنند و انبار را نجات می‌دهند. در این‌جا سناریست باید همزمانی رویدادهای مختلف را در چند مکان متفاوت در نظر بگیرد. جاسوس‌ها در حال خزیدن به‌سوی انبارند که کسی دیگر نامه را می‌یابد و می‌شتابد که به‌نگهبانان اطلاع دهد. جاسوس‌ها دیگر فاصله‌ای با هدفشان ندارند؛ نگهبانان خبر شده‌اند و در حال هجوم به‌سوی انبارند. جاسوس‌ها مقدمات کارشان را تمام کرده‌اند؛ ولی نگهبانان به‌موقع می‌رسند. اگر بخواهیم به‌مقایسه قبلی میان دوربین و

ناظر پایبند بمانیم، باید نه تنها از طرفی به طرفی بچرخیم بلکه از جایی به جایی برویم. ناظر (دوربین) لحظه‌ای در جاده در تعقیب جاسوس‌هاست، لحظه‌ای در اتاق نگهبانی در حال ضبط سردرگمی است، بعد جاسوس‌ها را در کنار انبار در حین کار نشان می‌دهد، و الی آخر. ولی در ترکیب (تدوین) صحنه‌های مجزا، قانون قبلی توالی سکانس‌ها به قوت خود باقی است. سکانس بعدی فقط در صورتی بر پرده خواهد آمد که توجه تماشاگر به طور صحیح از يك صحنه به صحنه بعد انتقال یابد؛ و صحیح در این جا این است که تماشاگر اول جاسوس‌ها را در حال خزیدن ببیند، بعد گم شدن نامه را، و سرانجام کسی را که نامه را پیدا می‌کند. یا بنده نامه برای كمك گرفتن می‌شتابد. هیجانی گریزناپذیر تماشاگر را فرا می‌گیرد - آیا مردی که نامه را یافت، خواهد توانست بر انفجار پیش‌دستی کند؟ سناریست بی‌درنگ با نشان دادن جاسوس‌ها در حال نزدیک شدن به انبار پاسخ می‌دهد. جواب او تأثیر این هشدار را دارد: «وقت کم است». هیجان تماشاگر ادامه می‌یابد - آیا آن‌ها به موقع خواهند رسید؟ سناریست نشان می‌دهد که نگهبانان بسیج می‌شوند. وقت بسیار کم است - جاسوس‌ها در حال شروع کارشان نشان داده می‌شوند. بدین‌سان سناریست با جلب توجه، گاه به نجات‌دهندگان و گاه به جاسوس‌ها، انگیزه‌ای بالفعل برای افزایش علاقه تماشاگر فراهم می‌کند و ساختمان (تدوین) سکانس به درستی فرجام می‌یابد.

در روان‌شناسی، قانونی هست که می‌گوید اگر احساسی يك حرکت معین را برمی‌انگیزد، با تقلید این حرکت می‌توان احساس مربوطه را برانگیخت. اگر سناریست بتواند با ضرباهنگی يك دست موجبات انتقال توجه تماشاگر مشتاق را فراهم آورد، یا اگر بتواند عوامل افزایش دلبستگی را به طریقی ایجاد کند که پرسش «در جای

دیگر چه خبر است؟» مطرح گردد و در همان لحظه تماشاگر به جایی انتقال یابد که خود میل دارد برود، آنگاه است که تدوینی این چنین انجام شده می تواند تماشاگر را به راستی دستخوش هیجان کند. باید آموخت و فهمید که تدوین، در واقعیت امر، هدایت قهری و عمدی افکار و ارتباطات ذهنی تماشاگر است. اگر تدوین صرفاً ترکیب بی حساب تکه های مختلف باشد، تماشاگر چیزی از آن سر در نخواهد آورد (درك نخواهد کرد)؛ ولی اگر با جریان وقایع یا خط مفهومی به دقت انتخاب شده، چه پرهیجان و چه آرام، هماهنگ گشته باشد، تماشاگر را یا تهییج خواهد کرد یا تسکین خواهد داد.

تدوین سناریو ۱۲۶۱

فیلم به حلقه هایی تقسیم شده است. طول حلقه ها معمولاً مساوی و به طور متوسط از ۹۰۰ تا ۱۲۰۰ فوت است. ترکیب حلقه ها فیلم را تشکیل می دهد. طول معمول فیلم نباید بیشتر از ۶۵۰۰ الی ۷۵۰۰ فوت باشد. این طول به خودی خود موجب خستگی بی لزوم تماشاگر نمی گردد. هر فیلم معمولاً از شش تا هشت حلقه تشکیل شده است. در این جا باید به این نکته عملی اشاره کرد که طول متوسط هر تکه فیلم (تدوین صحنه ها را به یاد آورید) از ۶ تا ۱۰ فوت است؛ در نتیجه، از ۱۰۰ تا ۱۵۰ تکه در يك حلقه قرار می گیرد. با جهت گیری بر حسب این ارقام، سناریست می تواند مجسم کند که چه مقدار ماده را می توان در سناریو گنجانند. سناریو مرکب از يك رشته سکانس است. در بحث ساختمان (تدوین) سناریو از تعدادی سکانس، عنصر تازه ای را وارد کار سناریست می کنیم، عنصری که اصطلاحاً تداوم نمایشی رویداد خوانده می شود و در آغاز این طرح مورد بحث قرار گرفت. تداوم سکانس های مجزا، هنگامی که بهم می پیوندند، نه فقط

به انتقال ساده توجه از جایی به جای دیگر بستگی دارد، بلکه مشروط به رشد رویدادی است که شالوده سناریو را تشکیل می‌دهد. به هر حال، یادآوری نکته زیر به سناریست اهمیت دارد: سناریو همیشه در رشد خود دارای لحظه‌ای است که بیشترین تنش را دارد و تقریباً همیشه در پایان فیلم یافت می‌شود. جهت آماده ساختن تماشاگر، یا درست‌تر بگوییم، جهت نگه‌داشتن او برای این تنش نهایی، به‌ویژه اهمیت دارد که مراقب باشیم او در جریان فیلم بدون ضرورت خسته نشود. يك روش یاد شده، که سناریست می‌تواند آن را با این هدف به‌کار گیرد، توزیع محتاطانه میان‌نویس‌هاست (که همیشه حواس تماشاگر را پرت می‌کنند). باید کمیت بیشتری از آن‌ها در نخستین حلقه‌ها فشرده شود و آخرین حلقه بدون وقفه برای رویداد بماند. پس اول، رویداد سناریو طرح می‌شود؛ بعد، رویداد در سکانس‌ها پخش می‌گردد؛ سپس سکانس‌ها صحنه‌صحنه می‌شوند؛ و صحنه‌ها از تدوین تکه‌ها بنا می‌گردند؛ هر تکه نمودار يك زاویه دوربین است.

تدوین به‌مثابه ابزاری برای اثرگذاری

(تدوین ارتباطی)

قبلاً در بخش تدوین سکانس‌ها تذکر دادیم که تدوین نه فقط روشی برای اتصال صحنه‌ها یا تکه‌های مجزا است، بلکه روشی برای «هدایت روانی» تماشاگر نیز هست. اکنون باید خود را با عمده‌روش‌های ویژه تدوین آشنا کنیم که هدفشان اثرگذاری بر تماشاگر است.

تضاد: فرض کنید که موظف باشیم از وضع فلاکت‌بار يك مرد گرسنه سخن گوئیم. داستان موقعی اثر بارزتری خواهد گذاشت که با

ذکر پرخوری بی معنی يك مرد مرفه همراه گردد. دقیقاً بر چنین ارتباط تضادآلود ساده‌ای است که روش تدوین مربوطه استوار می‌گردد. اثر این تضاد، روی پرده، افزایش نیز می‌یابد؛ زیرا نه تنها می‌توان سکانس گرسنگی را به سکانس پرخوری ارتباط داد، بلکه همچنین می‌توان صحنه‌های مجزا و حتی تك تك نماهای صحنه‌ها را به‌طریقی به هم ارتباط داد که تماشاگر در تمام مدت ناچار باشد دو رویدادی را با هم مقایسه کند که تقویت‌کننده یکدیگرند. تدوین بر پایه تضاد، یکی از مؤثرترین ولی همچنین یکی از متداول‌ترین و کلیشه‌ای‌ترین روش‌هاست؛ از این رو باید به‌هوش بود که در آن زیاده‌روی نکرد.

توازی: این روش به تضاد شبیه است، ولی به حد قابل ملاحظه‌ای از آن گسترده‌تر است. اصول آن را می‌توان با يك مثال به نحوی روشن‌تر توضیح داد. در سناریویی که هنوز فیلم نشده است، قسمتی به شرح زیر وجود دارد. کارگری که از رهبران يك اعتصاب است به مرگ محکوم می‌گردد. قرار می‌شود حکم در ساعت پنج بامداد به اجرا درآید. سکانس به این شکل تدوین می‌شود. يك کارخانه‌دار، که کارفرمای مرد محکوم است، رستورانی را در حال مستی ترك می‌گوید. به ساعت مچیش نگاه می‌کند: چهار. محکوم نشان داده می‌شود: او را برای خروج آماده می‌کنند. دوباره کارخانه‌دار: او زنگ در خانه‌ای را می‌زند تا ساعت را بپرسد: چهار و نیم. ارابه زندان تحت مراقبت شدید در خیابان پیش می‌رود. زنی که در را باز می‌کند - و اتفاقاً همسر مرد محکوم است - ناگهان بی دلیل مورد حمله قرار می‌گیرد. کارخانه‌دار مست روی تخت‌خوابی خرناس می‌کشد؛ يك دمپاچه شلوار او برگشته است؛ دست او از تخت آویزان است و ساعت مچی بر آن دیده می‌شود؛ عقربه‌ها آهسته به ساعت پنج

می‌رسند. کارگر به‌دار آویخته می‌شود. در این نمونه، دو رویداد که هیچ اتصال مضمونی با هم ندارند به‌یاری ساعتی که از نزدیک شدن زمان اعدام حکایت می‌کند به‌موازات هم فرا می‌رویند. ساعت مچی آن سنگدل بی‌عاطفه گویی او را با قهرمان اصلی دینومان^{۱۶}، تأثرانگیزی که در حال نزدیک شدن است پیوند می‌دهد و او را همواره در ذهن تماشاگر حاضر نگه می‌دارد. این شیوه بی‌تردید جالب است و جای رشد بسیار دارد.

نمادگرایی: در صحنه‌های نهایی فیلم اعتصاب، کشتار کارگران با گلوله توسط نماهایی از کشتار يك نره‌گاو در کشتارگاه مورد تأکید قرار می‌گیرد. سناریست به‌حق میل دارد بگوید: همان‌طور که قصاب نره‌گاو را به‌ضرب تبر از پا درمی‌اندازد، با همان سنگدلی و خون‌سردی، کارگران نیز به‌گلوله بسته شدند. این روش به‌ویژه از این نظر جالب است که مفهومی مجرد را با تدوین و بدون استفاده از میان‌نویس وارد ذهن تماشاگر می‌کند.

همزمانی: در فیلم‌های امریکایی، بخش پایانی از فرارویش همزمان و شتابان دو رویداد ساخته می‌شود که نتیجه یکی از آنها بستگی به‌نتیجه دیگری دارد. پایان قسمت امروزی تعصب، هم‌چنان که پیش‌تر عنوان شد، به‌این نحو ساخته شده است.^{۱۷} همه هدف، در این روش، ایجاد حداکثر تنش و هیجان در تماشاگر از طریق طرح دایمی يك پرسش است، چون در این مورد: آیا آنها به‌موقع خواهند رسید؟ آیا آنها به‌موقع خواهند رسید؟

این شیوه‌ای کاملاً عاطفی است که امروزه تقریباً تا مرز خسته‌کنندگی پیش رفته است. ولی نمی‌توان منکر شد که از میان همه

روش‌هایی که تاکنون برای ساختن پایان فیلم ابداع شده‌اند، این یکی بیشترین تأثیر را دارد.

لایت موتیف (تکرار مضمون): سناریست اغلب میل دارد بر مضمون اصلی سناریو تأکید خاصی داشته باشد. برای این منظور، روش تکرار وجود دارد. چگونگی آن را می‌توان به سادگی با يك مثال نشان داد. در يك سناریوی ضد مذهبی که هدفش افشای سنگدلی و ریاکاری کلیسا در خدمت رژیم تزاری بود، يك نما بارها تکرار می‌گشت: ناقوسی که به آرامی نواخته می‌شد و روی تصویرش این میان‌نویس به چشم می‌خورد: «آوای ناقوس‌ها به جهان پیام عشق و بردباری می‌دهد». هر وقت سناریست می‌خواست بر حمق آن بردباری، یا ریای عشقی که چنین موعظه می‌شد، تأکید کند، آن نما تکرار می‌گشت.

اندك چیزی که در بالا دربارهٔ تدوین ارتباطی گفته شده، طبعاً به هیچ عنوان، کل روش‌های فراوان آن را دربر نمی‌گیرد. صرفاً نشان دادن این نکته اهمیت داشته است که تدوین ساختمانی - این روش مخصوصاً و منحصرأ سینمایی - يك ابزار مهم اثرگذاری در دست سناریست است. مطالعهٔ دقیق کاربرد آن در فیلم‌ها، اگر با استعداد همراه باشد، بی‌تردید به کشف امکانات تازه و در پیوند با آن، خلق اشکال نو خواهد انجامید.

(نخستین بار به عنوان شمارهٔ سوم از يك مجموعه کتابچهٔ راهنمای سینمای علمی برای همه در سال ۱۹۲۶ توسط کینوپچات^(۷) در مسکو و لنینگراد طبع و نشر شد.)

کارگردان فیلم و دست‌مایه فیلم

بخش اول

ویژگی‌های دست‌مایه فیلم

سینما و تئاتر

سینما در نخستین سال‌های حیاتش فقط يك اختراع جالب بود که ضبط حرکت‌ها را امکان‌پذیر می‌ساخت - کاری که از عکاسی ساده برنمی‌آمد. ظواهر همه حرکت‌های ممکن را می‌شد بر فیلم گرفت و نشانند. فیلم‌های اولیه تلاش‌هایی ابتدایی بودند - و در واقع بدعتی - برای بر سلولوید نشانند حرکات يك قطار، یا جمعیت‌های عابر در خیابان، یا دورنمایی پیدا از پنجره کوبه قطار، و غیره. از این‌رو سینما در آغاز، به اقتضای طبیعتش، فقط «عکاسی زنده» بود. نخستین تلاش‌ها برای پیوند دادن سینما با جهان هنر طبعاً ارتباط تنگاتنگی با تئاتر داشت. پس باز هم فقط به عنوان يك بدعت، مثل نماهای لکوموتیو قطار یا دریای مواج، ضبط صحنه‌هایی با خصلت کمیک یا دراماتیک آغاز شد که بازیگرانی در آن‌ها ایفای نقش می‌کردند. سینما مشتاقانی پیدا کرد؛ و کم‌کم زنجیره‌ای از سالن‌های نسبتاً کوچک و مخصوص پدید آمد که این فیلم‌های ابتدایی در آن‌ها به نمایش در می‌آمدند.

از اینجا بود که سینما رفته رفته خصوصیات يك صنعت را به خود گرفت (و فی الواقع صنعتی بسیار پرسود). اهمیت عظیم سینما در این حقیقت نهفته بود که از يك نگاتیو واحد می‌شد پوزیتیوهای بسیاری چاپ کرد؛ و از این طریق می‌شد يك حلقه فیلم را چون يك

کتاب تکثیر کرد و در نسخه‌های بسیاری انتشار داد. ۱۲۸۱ امکانات بسیاری شروع به نمایاندن خود کردند. دیگر سینما فقط يك بدعت به‌شمار نمی‌آمد. نخستین تجربه‌ها در زمینه ضبط دست‌مایه‌ای جدی و مهم انجام شد. ولی هنوز برای قطع رابطه با تئاتر زود بود. به آسانی می‌توان فهمید که چرا این بار نیز نخستین گام‌های تهیه‌کننده فیلم در جهت انتقال نمایشنامه‌ها به سلولوید بود. در آن روزها به‌نظر می‌رسید که تداوم بخشیدن به اجراهای تئاتری - به کار بازیگر، که هنرش تا آن زمان همواره گذرا بود و فقط در لحظه ادراك توسط تماشاگر حقیقی می‌نمود - جذابیت خاصی دارد.

سینما همان عکاسی زنده باقی ماند. هنر به عرصه کار سازنده فیلم پا ننهاد. او صرفاً از «هنر بازیگر» فیلم برمی‌داشت. هنوز هیچ تصویری از روش خاصی برای بازیگری در فیلم، یا مختصات ویژه‌ای برای خود فیلم و یا فن فیلم‌برداری به‌میل کارگردان، وجود نداشت. پس کارگردان سینما در آن زمان چگونه کار می‌کرد؟ او يك سناریو در اختیار داشت که دقیقاً همانند نمایشنامه‌ای بود که نمایشنامه‌نویس برای تئاتر می‌نوشت. فقط خبری از گفتار شخصیت‌ها نبود. جای حرف‌های اینان را گاه لال‌بازی می‌گرفت، گاه میان‌نویس‌هایی کшدار و دراز. کارگردان صحنه‌ها را دقیقاً طبق توالی تئاتریشان به اجرا در می‌آورد و همه پس و پیش رفتن‌ها و ورود و خروج‌های بازیگران را ضبط می‌کرد. در حالی که او صحنه‌ها را چنین کامل، از آغاز تا پایان، به اجرا در می‌آورد، فیلم‌بردار که همواره در حال چرخاندن بود همه چیز را به‌طور کامل بر سلولوید ثبت می‌کرد. فیلم‌سازی به‌روالی دیگر غیرقابل تصور بود، چرا که دست‌مایه کارگردان، همان اشخاص واقعی - همان بازیگران - بودند که با او در تئاتر نیز کار می‌کردند. دوربین فقط از صحنه‌هایی فیلم می‌گرفت که از پیش کاملاً مرتب شده و قطعاً

برنامه‌ریزی شده بودند. تکه‌های تصویردار فیلم را با همان توالی زمانی ساده رویداد در حال وقوع به یکدیگر می‌چسبانند - همان‌طور که هر پرده در نمایشنامه از چند صحنه تشکیل می‌شود - و بعد به عنوان فیلم سینمایی برای مردم نمایش می‌دادند. خلاصه این‌که، کار کارگردان سینما هیچ تفاوتی با کار تهیه‌کننده تئاتر نداشت.

نمایشنامه‌ای دقیقاً ضبط کرده بر سلولوید و نمایش داده بر پرده، با بازیگرانی محروم از کلامشان - این بود فیلم در آن روزهای نخستین.

روش‌های سینمایی

امریکایی‌ها نخستین کسانی بودند که به امکانات انحصاری و خاص سینما پی بردند. آن‌ها دریافتند که سینما نه تنها می‌تواند فقط ثبت‌کننده وقایعی باشد که در برابر عدسی روی می‌دهد، بلکه این توان را دارد که آن‌ها را با روش‌های ویژه‌ای که فقط خاص خود آن است از نو بر پرده بیافریند.

صفی از تظاهرکنندگان در يك خیابان را مثال می‌زنیم. برای این تظاهرات، ناظری در نظر می‌گیریم. برای دریافت اثری واضح و مشخص از تظاهرات، ناظر باید اقداماتی انجام دهد. نخست باید بر بام يك خانه رود تا از بالا به‌کل دسته‌نگاهی بیفکند و ابعاد آن را دریابد. سپس باید پایین بیاید و از پنجره طبقه اول به بیرون بنگرد تا نوشته‌های روی پرچم‌های تظاهرکنندگان را ببیند. سرانجام باید با جمعیت درآمیزد تا از ظاهر و سر و وضع شرکت‌کنندگان چیزی دستگیرش شود.

ناظر سه بار دیدگاهش را تغییر داده است. او گاه از دور و گاه از نزدیک چشم دوخته است تا تصویری هرچه کامل‌تر و جامع‌تر از پدیده تحت نظر به‌دست آورد. امریکایی‌ها نخستین کسانی بودند که

کوشیدند دوربین را جایگزین ناظر فعالی از این نوع کنند. آن‌ها در کار خود نشان دادند که نه تنها فیلم‌برداری و ضبط صحنه امکان‌پذیر است، بلکه از طریق مانور کردن با خود دوربین - به نحوی که موضع آن نسبت به موضوع فیلم‌برداری به دفعات تغییر کند - می‌توان صحنه را به شکلی بارها واضح‌تر و گویاتر از آن بازسازی کرد که عدسی ایفاگر نقش تماشاگری که، در يك سالن تئاتر، بی‌حرکت در صندلیش نشسته است دریافت می‌کند. دوربین که تاکنون تماشاگری بی‌حرکت بود، سرانجام گویی توان زندگی یافت؛ یارای حرکت یافت؛ و از تماشاگر به يك ناظر فعال بدل شد. از این پس، دوربین که زمامدارش کارگردان بود نه تنها می‌توانست تماشاگر را صرفاً به دیدن موضوع قادر سازد، بلکه می‌توانست فهم آن را نیز در او برانگیزد.

در این هنگام بود که مفاهیم درشت‌نما، میان‌نما و ریزنما نخستین بار در سینما پدید آمدند. این مفاهیم بعدها نقش عظیمی در کار آفرینش‌گرانه تدوین، که شالوده کار کارگردانی فیلم است، بازی کردند. نخستین بار در این مقطع بود که تفاوت میان تهیه‌کننده تئاتر و همکار او در سینما آشکار شد. در آغاز، دست‌مایه‌ای که تهیه‌کننده تئاتر و کارگردان سینما با آن کار می‌کردند یکی بود. همان بازیگرها همان صحنه‌ها را، که فقط کمی کوتاه‌تر شده و حداکثر فاقد کلام بودند، با همان ترتیب بازی می‌کردند. تکنیک بازیگری در فیلم هیچ تفاوتی با تکنیک بازیگری بر صحنه نداشت. تنها مسأله، تعویض کلمات با حرکات به‌قابل درك‌ترین شکل ممکن بود. در این زمان بود که سینما، به‌درستی، «جانشینی برای تئاتر» نام گرفت.

سینما و واقعیت

ولی با هضم شدن مفهوم تدوین، وضع اساساً تغییر کرد. معلوم

شد که دست‌مایه واقعی هنر سینما آن صحنه‌های بالفعل نیستند که عدسی دوربین به سمت‌شان گرفته می‌شود. تهیه‌کننده تئاتر همیشه باید با فرایندهای واقعی کار کند؛ دست‌مایه او همین‌ها هستند. اثری که او سرانجام شکل می‌دهد و خلق می‌کند - قطعه‌ای که روی صحنه تهیه و اجرا می‌شود - فرایندی واقعی و بالفعل است که از قوانین مکان واقعی و زمان واقعی تبعیت می‌کند. وقتی که بازیگر تئاتر خود را در يك انتهای صحنه می‌یابد، نمی‌تواند بدون برداشتن چند گام معین و ضروری به انتهای دیگر برود. با عبورها و فواصلی از این نوع، که هم گریزناپذیرند و هم مشروط به قوانین مکان واقعی و زمان واقعی، کارگردان تئاتر همیشه باید کنار بیاید. او هرگز نمی‌تواند از حدود آن‌ها فراتر رود. و عملاً، در کار با فرایندهای واقعی، مجموعه‌ای از فاصله‌ها که نقاط مجزا و مهم رویداد را به هم وصل می‌کنند غیرقابل اجتناب است.

از سوی دیگر، اگر کار کارگردان سینما را در نظر بگیریم، چنین می‌نماید که ماده خام فعال چیزی جز آن تکه‌های سلولوید نیست که حرکات مختلف رویداد از دیدگاه‌های گوناگون بر آن‌ها تصویر شده‌اند. از چیزی مگر همین تکه‌ها نیست که آن ظواهر بر پرده آفریده می‌شوند؛ و همان ظواهرند که نمایش سینمایی رویداد فیلم شده را تشکیل می‌دهند. پس از این قرار، دست‌مایه کارگردان سینما نه تنها در برگیرنده فرایندهای واقعی است که در مکان واقعی و زمان واقعی رخ می‌دهند، بلکه همچنین مرکب از آن تکه‌های سلولوید است که این فرایندها بر آن‌ها ضبط شده‌اند. این سلولوید کاملاً مطیع اراده کارگردانی است که آن را تدوین می‌کند. او در خلق شکل سینمایی با هر ظاهر معین می‌تواند همه فاصله‌ها را حذف کند و از این طریق رویداد را، تا حداکثر درجه‌ای که خود می‌خواهد، در زمان بیفشارد.

این روش فشرده‌سازی زمانی، یعنی متمرکز کردن رویداد از طریق حذف فواصل غیرضروری، به شکلی ساده‌تر در تئاتر نیز موجود است و بیان خود را در ساختار پرده‌ای نمایشنامه می‌یابد. این عنصر در ساختمان نمایشنامه، که گذشت سال‌های بسیاری را بین پرده‌های اول و دوم امکان‌پذیر می‌سازد، به‌مناسبت، قابل مقایسه با فشرده‌سازی زمانی رویداد است. در سینما، این شیوه نه تنها تا نهایت خود دنبال می‌شود، بلکه فی‌الواقع شالودهٔ نمایش سینمایی است. گرچه برای تهیه‌کنندهٔ تئاتر نیز امکان دارد که در زمان به‌دو پردهٔ مجاور نزدیک شود، با این حال او نمی‌تواند همین کار را با وقایع مجزا در يك صحنهٔ واحد بکند. (۱۲۹)

برعکس، کارگردان سینما می‌تواند نه تنها وقایع مجزا بلکه حتی حرکات يك شخص واحد را در زمان فشرده سازد. این عمل، که غالباً يك «حقهٔ سینمایی» خوانده شده، در حقیقت چیزی غیر از روش متمایز بیان سینمایی نیست.

جهت بر پرده نشان دادن سقوط مردی از يك پنجره در طبقه پنجم، نماها را می‌توان به شکل زیر گرفت:

نخست از او در حین افتادن از پنجره به داخل يك تور فیلم‌برداری می‌گردد، به نحوی که تور بر پرده دیده نشود. سپس از همان مرد در حالی فیلم‌برداری می‌گردد که دارد از يك ارتفاع کم بر زمین می‌افتد. این دو نما، وقتی به هم پیوستند و با هم به نمایش درآمدند، اثر مطلوب را فراهم می‌کنند. سقوط فاجعه‌بار هرگز در واقعیت اتفاق نمی‌افتد، فقط بر پرده روی می‌دهد و آن هم نتیجهٔ اتصال دو تکه سلولوید است. از حادثهٔ واقعی و عملی سقوط شخص از ارتفاعی هولناک، فقط دو نقطه انتخاب می‌شود: آغاز سقوط و پایان آن. گذرگاه میانی در هوا حذف می‌گردد. درست نیست که این فرایند

را يك حقه بنامیم. این يك شیوه نمایش سینمایی و دقیقاً همانند حذف پنج سالی است که مثلاً پرده اول را از پرده دوم بر صحنه جدا می‌کند. از مثال ناظری که شاهد عبور تظاهرکنندگان از خیابان بود آموختیم که کار فیلم‌سازی نه‌تنها می‌تواند ثبت ساده واقعه‌ای باشد که در جلوی عدسی روی می‌دهد، بلکه همچنین می‌تواند يك شکل خاص بیان آن واقعه باشد. بین واقعه طبیعی و نمود آن بر پرده تفاوت آشکاری هست؛ و دقیقاً همین تفاوت است که سینما را يك هنر می‌سازد. دوربین، تحت هدایت کارگردان، تقبل می‌کند که هر چیز زایدی را کنار بزند و توجه تماشاگر را به نحوی جهت دهد که او فقط آن چیزی را ببیند که مهم و شاخص است. در هنگام فیلم‌برداری از تظاهرات، دوربین پس از آن که از بالا در يك ریزنما به جمعیت نگریست، راهی برای خود گشود و به میان ازدحام رفت و مشخص‌ترین جزئیات را دست‌چین کرد. این جزئیات تصادفی نبودند. آن‌ها انتخاب شدند؛ و به‌علاوه به‌گونه‌ای انتخاب شدند که از مجموع‌شان، یعنی از مجموعه عناصر مجزا، بتوان انگاره‌ای از کل رویداد فراچنگ آورد. برای نمونه، فرض کنید تظاهراتی که ضبط می‌شود با اجزای متشکله‌اش مشخص گردد: اول، سربازان سرخ؛ بعد، کارگران؛ و سرانجام، پیشگامان. ۱۳۱ فرض کنید که سینماگر، برای نشان دادن ترکیب تفصیلی این تظاهرات به‌تماشاگر، دوربین را به‌سادگی در يك نقطه ثابت بکارد و بگذارد جمعیت بدون وقفه از برابر عدسی عبور کند؛ و بعد، تماشاگر را وادارد که دقیقاً همان مقدار وقتی را که خود در انتظار عبور جمعیت گذرانده است صرف تماشای نمایش آن کند. با فیلم‌برداری از مراسم به‌این شکل، او تماشاگر را وادار می‌سازد که انبوه جزئیات را در همان حال که چون نه‌ری در گذرند دریابد. اما با استفاده از آن روشی که در انحصار سینماست، آن سه تکه کوتاه را

می‌توان جدا جدا فیلم کرد: سربازان سرخ، کارگران، و پیشگامان. از ترکیب این تکه‌های مجزا با يك دید عمومی از جمعیت، انگاره‌ای از تظاهرات به‌دست می‌آید که هیچ عنصر آن کم نیست. تماشاگر قادر می‌گردد که هم ترکیب آن را بسنجد و هم ابعاد آن را. فقط مدتی که او این سنجش را در آن متحقق می‌سازد تغییر می‌کند.

مکان و زمان سینمایی

پس از بریدن و پیوستن تکه‌های جداگانه سلولوید، يك زمان سینمایی تازه پدید می‌آید که مخلوق دوربین و مطیع اراده کارگردان است. این زمان متفاوت از آن زمان واقعی است که پدیده، در هنگام وقوع در برابر دوربین، آن را دربر می‌گیرد. این زمان يك زمان سینمایی تازه است که از يك سو مشروط به سرعت دریافت و از سوی دیگر مقید به تعداد و مدت استمرار عناصر مجزایی است که برای بیان سینمایی رویداد انتخاب شده‌اند.

هر رویدادی نه‌تنها در زمان بلکه در مکان نیز به‌وقوع می‌پیوندد. زمان سینمایی با زمان واقعی این تفاوت را دارد که فقط وابسته به طول تکه‌های مجزایی از سلولوید است که توسط کارگردان به‌هم متصل شده‌اند. مثل زمان، مکان سینمایی نیز در قید فرایند اصلی در فیلم‌سازی یعنی تدوین است. کارگردان با پیوستن تکه‌های مجزا يك زمان سینمایی می‌سازد که تماماً از آن خود اوست. او با یکپارچه کردن و فشرده ساختن عناصر مجزایی که شاید به‌وسیله خود وی در نقاط متفاوتی از مکان واقعی و موجود ضبط شده باشند يك مکان سینمایی می‌سازد. به‌برکت امکان حذف نقاط عبور و حدود فاصل - که ما قبلاً آن را تحلیل کردیم و در همه کار سینما مصداق دارد - مکان سینمایی، ترکیبی از عناصر واقعی جلوه می‌کند که به‌وسیله

دوربین دست‌چین شده‌اند.

مثال مردی را که از طبقه پنجم سقوط می‌کرد به‌یاد آورید. آن‌چه در واقعیت امر فقط يك سقوط ده فوتی به‌داخل تور و سپس يك جهش شش فوتی از يك نیمکت است، روی پرده، سقوطی از ارتفاع یکصد فوتی به‌نظر می‌رسد.

ل. و. کولشوف در سال ۱۹۲۰، در يك تجربه، صحنه‌های زیر را به‌هم وصل کرد:

۱. مرد جوانی از چپ به‌راست راه می‌رود.
۲. زنی از راست به‌چپ راه می‌رود.
۳. آن‌ها به‌هم می‌رسند و با هم دست می‌دهند. مرد جوان با دست نشان می‌دهد.
۴. يك ساختمان سفید بزرگ با پلکانی بلند و عریض نشان داده می‌شود.
۵. آن دو نفر از پله‌ها بالا می‌روند.

این تکه‌ها، که جداگانه فیلم شده بودند، به‌ترتیب فوق به‌هم متصل شدند و روی پرده به‌نمایش درآمدند. تکه‌هایی که به‌این نحو متصل شده بودند، به‌مثابه رویدادی واضح و بی‌وقفه به‌تماشاگر عرضه شدند؛ دیدار دو جوان، دعوت به‌خانه‌ای در نزدیکی، و ورود به‌آن. ولی هر تکه واحد در مکان متفاوتی فیلم شده بود؛ مثلاً مرد جوان در نزدیکی ساختمان گ. یو. ام (۸)، زن در نزدیکی بنای یادبود گوگول، دست دادن در نزدیکی بولشوی تئاتر، خانه سفید از يك فیلم امریکایی

درآمده بود (و در واقع همان کاخ سفید بود)، و صعود از پله‌ها در آستانه کلیسای جامع قدیس نجات بخش ساخته شده بود. حاصل چه شد؟ گرچه فیلم‌برداری در مکان‌های مختلف انجام گرفته بود، تماشاگر این صحنه را به مثابه يك کل دریافت کرد. قسمت‌هایی از مکان واقعی که توسط دوربین دست‌چین شده بود، روی پرده، فشرده جلوه کرد. و چیزی نتیجه شد که کولشوف آن را «جغرافیای خلاقه» می‌نامد. با عمل اتصال تکه‌های سلولوید، يك مکان سینمایی تازه پدید آمد که در واقعیت وجود نداشت. ساختمان‌هایی که هزاران مایل با یکدیگر فاصله داشتند، در مکانی فشرده شد که چند گام بازیگران می‌پیمودش.

دست‌مایه فیلم

تا این‌جا وجوه عمده تفاوت کار کارگردان سینما با کار تهیه‌کننده تئاتر را مشخص کردیم. این تفاوت از تمایز دست‌مایه سرچشمه می‌گیرد. تهیه‌کننده تئاتر با واقعیت بالفعل کار می‌کند، که گرچه همیشه می‌تواند آن را تجدید قالب کند، ليك او را وامی‌دارد به قوانین مکان واقعی و زمان واقعی پایبند بماند. از سوی دیگر، دست‌مایه کارگردان سینما سلولوید ضبط شده و کمال‌یافته است. این دست‌مایه، که اثر نهایی او با آن ساخته می‌شود، نه دربرگیرنده آدم‌های زنده یا مناظر واقعی است و نه شامل دکورهای واقعی و موجود. این دست‌مایه فقط تصویر آن‌هاست، که بر نوارهای جداگانه‌ای ثبت شده است که به‌خواست او می‌توانند کوتاه شوند، جابه‌جا گردند، و گرد آیند. عناصر واقعیت بر این تکه‌ها تثبیت شده‌اند. کارگردان، با ترکیب آن‌ها به‌ترتیب منتخب خود و با کوتاه و بلند کردن آن‌ها طبق میل خود، زمان «سینمایی» و مکان «سینمایی» خود را می‌سازد. او واقعیت را تطبیق نمی‌دهد، بلکه از آن برای خلق يك واقعیت جدید استفاده

می‌کند. و شاخص‌ترین و مهم‌ترین جنبه فرایند اخیر این است که در آن، قوانین مکان و زمان که در کار با واقعیت، لایتغیر و گریزناپذیرند، رام و فرمان‌پذیر می‌گردند. فیلم عناصر واقعیت را جمع می‌کند تا از آن‌ها واقعیت جدیدی فقط خاص خود بسازد. و قوانین مکان و زمان که در کار با آدم‌های زنده، با دکورها، و با مقدار فیلمی که از صحنه گرفته می‌شود ثابت و معینند، در فیلم تماماً تغییر می‌کنند. مکان سینمایی و زمان سینمایی به‌دست سینماگر آفریده می‌شود و تماماً تابع کارگردان است. روش بنیادین بیان سینمایی - این ساختمان سینمایی که یکپارچگی‌اش را از تکه‌ها یا عناصری مجزا می‌گیرد که مازادشان را می‌توان دور ریخت و فقط آن‌ها را که شاخص و مهم‌اند نگه داشت - امکاناتی استثنایی عرضه می‌کند.

هر کسی می‌داند که هرچه ما به يك شيء مورد نظر نزدیک‌تر شویم، دست‌مایه کم‌تری در يك زمان در میدان دیدمان ظاهر می‌شود؛ و نگاه جوینده ما هرچه بی‌مانع‌تر شيء را واریسی کند، جزییاتی که دریافت می‌کنیم بیشتر و دیدمان محدودتر و مقطعی‌تر می‌گردد. شيء را دیگر به‌صورت کلی درك نمی‌کنیم، بلکه جزییات را به‌ترتیب با نگاهمان برمی‌چینیم. تأثیر کلی که از این طریق با تداعی دریافت می‌کنیم، به‌مراتب شفاف‌تر، عمقی‌تر، و واضح‌تر است تا حالتی که شيء را از دور می‌نگریستیم و کل را در يك دید عمومی دریافت می‌کردیم و لاجرم جزییات را از دست می‌دادیم. ما وقتی می‌خواهیم چیزی را درك کنیم، همیشه از خطوط کلی آغاز می‌کنیم؛ سپس، با تشدید معاینه‌مان تا نهایت درجه، درکمان را با تعداد هرچه بیشتری از جزییات غنی‌تر می‌کنیم. خاص یا جزء همیشه مترادف تشدید خواهد بود. نیروی فیلم به‌همین بسته است؛ به‌این که ویژگی مشخص‌کننده آن، امکان ارائه نمودی واضح و شفاف از جزء است. قدرت بیان

سینمایی در این حقیقت نهفته است که همواره می‌کوشد با دوربین تا آن‌جا که ممکن است نفوذ کند و تا بطن هر انگاره نقب زند. دوربین همه تلاش خود را می‌کند تا به ژرف‌ترین ژرفای زندگی رخنه کند. دوربین می‌کوشد رخنه کند؛ تا آن‌جا که می‌تواند؛ تا جایی که نگاه ناپی‌گیر تماشاگر متوسط هرگز نمی‌یارد. دوربین فروتر می‌رود؛ به هرچه بتواند ببیند، نزدیک می‌شود؛ و سپس، بر سلولوید، جاودانه می‌سازد. ما هنگامی که به انگاره‌ای معین و واقعی نزدیک می‌شویم، باید کوشش و زمان مشخصی را صرف آن کنیم تا از عام به خاص برسیم و توجه‌مان را به حدی تشدید کنیم که جزییات را کم‌کم ببینیم و دریابیم. سینما، با فرایند تدوین، این کوشش را ساقط و حذف می‌کند. تماشاگر سینما يك ناظر مطلوب و قابل‌درك است؛ و این کارگردان است که او را چنین می‌سازد. در جزء عمقی مکشوفه، يك عنصر دراکه نهفته است؛ و همین است عنصر خلاقه‌ای که تشخص هنر را به کار انسان می‌بخشد. ارزش نهایی واقعه نشان داده‌شده در گرو همین يك عنصر است.

نشان دادن چیزی به همان‌گونه که همه می‌بینند، معادل به‌دست آوردن هیچ است. نه آن دست‌مایه‌ای که مشمول نخستین نگاه اتفاقی، عمومی، و سطحی گردد، بلکه آن دست‌مایه‌ای که خود را فقط در برابر نگاهی مصمم و جستجوگر افشا کند لازم است تا ژرف‌تر دیدن را عملی سازد. به همین دلیل است که بزرگ‌ترین هنرمندان - آن سینماگرانی که تیزترین شامه را برای درك فیلم دارند - با جزییات به عمق کار خود می‌افزایند. برای انجام این مهم، آن‌ها از منظر عمومی انگاره چشم می‌پوشند، و نیز از حدفاصل‌هایی که همراهان اجتناب‌ناپذیر هر واقعه طبیعی‌اند. تهیه‌کننده تئاتر در کار با دست‌مایه‌اش نمی‌تواند آن پس‌زمینه را، آن محیط مرئی و اجتناب‌ناپذیر را، که جزییات مشخص و ویژه را احاطه می‌کند، از دید تماشاگر

بزداید. او فقط می‌تواند بر آن‌چه اساسی‌تر است تأکید کند و سپس تمرکز بر آن‌چه را که اینک مؤکد است به‌تماشاگر واگذارد. سینماگر، که به‌دوربین مجهز است، بی‌نهایت توان‌مندتر است. توجه تماشاگر تماماً در دست اوست. عدسی دوربین، چشم تماشاگر است. او فقط آن چیزی را می‌بیند و می‌نگرد که کارگردان می‌خواهد به‌وی نشان دهد؛ یا بهتر است بگوییم، فقط آن چیزی را که خود کارگردان از رویداد مربوطه می‌بیند.

تجزیه و تحلیل

با ناپدید شدن محیط عمومی و بدیهی و بر پرده‌آمدن پاره‌ای از جزئیات نهفته در عمق، نمایش سینمایی به‌نهایت قدرت بیان خارجیش دست می‌یابد. فیلم با نشان دادن جزء، بدون پس‌زمینه‌اش، وظیفه غیر ضروری حذف زواید از میدان دید را از دوش تماشاگر برمی‌دارد. فیلم، با حذف مایه آشفتگی ذهنی، انرژی تماشاگر را آزاد می‌کند و در نتیجه به‌واضح‌ترین و مشخص‌ترین تأثیر دست می‌یابد. برای مثال، چند نمونه می‌آوریم از فیلم‌های پرآوازه‌ای که کارگردانان برجسته‌ای در آن‌ها به‌قدرت بیان عظیمی دست یافته‌اند.

مثال: صحنه محاکمه در تعصب گریفیث. در این‌جا صحنه‌ای هست که در آن زنی می‌شنود شوهرش را به‌مرگ محکوم می‌کنند؛ ولی شوهر مرتکب جنایت نشده است. کارگردان چهره زن را نشان می‌دهد: لب‌خندی نگران و لرزان در میان اشک‌ها. ناگهان تماشاگر برای يك لحظه دست‌های او را می‌بیند؛ فقط دست‌ها؛ انگشت‌ها با تشنج پوست را چنگ می‌زنند. این یکی از نیرومندترین لحظات فیلم است. برای يك دقیقه، ما اصلاً تمام بدن را نمی‌بینیم؛ فقط صورت را می‌بینیم و دست‌ها را. و شاید اگر کارگردان نمی‌دانست که چگونه

فقط همین دو جزء ممیزه را از میان انبوه مصالح واقعی موجود انتخاب کند و نشان دهد، قدرت اثرگذاری شگفت‌انگیزی را که در این صحنه قابل توجه است به دست نمی‌آورد. در این جا يك بار دیگر با عمل انتخاب واضح، که فوقاً ذکر شد، روبه‌رو می‌شویم: امکان حذف آن چیزهای بی‌اهمیتی که فقط کارکردی انتقالی دارند و همیشه از واقعیت تفکیک‌ناپذیرند؛ و نگه داشتن فرازاها و لحظات دراماتیک. اصل اهمیت تدوین، این فرایند بنیادین آفرینش سینمایی، دقیقاً به همین امکان وابسته است. سردرگمی به‌خاطر رابطه‌ها و اتلاف به‌خاطر فاصله‌ها از مختصات اجتناب‌ناپذیر واقعیت است. وقتی که تماشاگری با واقعیت روبه‌رو می‌شود، فقط با بذل توجه می‌تواند بر آن‌ها غلبه کند. او چشمش را به‌چهره می‌دوزد؛ سپس می‌گذارد از بدن فرود آید؛ تا سرانجام بر دست‌ها آرام گیرد و دقیق شود - این است کاری که تماشاگر در هنگام نگرستن به‌زنی واقعی در محیطی واقعی باید انجام دهد.

لزوم این کار را، یعنی لزوم ایستادن و فرود آمدن را، فیلم از بین می‌برد. از این رو تماشاگر هیچ انرژی اضافه‌ای مصرف نمی‌کند. کارگردان با حذف حفاصل‌ها این انرژی حفظ‌شده را ارزانی تماشاگر می‌کند. او به تماشاگر نیرویی دوباره می‌بخشد. به همین دلیل است که نمود فراهم‌آمده از يك رشته جزئیات مهم، از لحاظ قدرت بیان از طریق پرده، نیرومندتر از نمود موجود در واقعیت است.

اکنون درمی‌یابیم که کار کارگردان سینما خصلتی دوگانه دارد. او برای ساختمان شکل سینمایی به مصالح مناسب نیاز دارد. اگر او می‌خواهد سینمایی کار کند، نمی‌تواند و نباید واقعیت را به همان گونه ضبط کند که ناظر حقیقی و متوسط می‌بیندش. برای آفریدن شکل سینمایی، او باید آن عناصری را که این شکل بعداً از آن‌ها تشکیل

خواهد شد انتخاب کند؛ و برای جمع‌آوری این عناصر، او نخست باید آن‌ها را بیابد. این‌جاست که برمی‌خوریم به‌لزوم يك فرایند ویژه برای تجزیه و تحلیل هر حادثه واقعی که کارگردان میل دارد در نمایی به‌کار برد. برای هر حادثه باید فرایندی به‌اجرا درآید که قابل‌مقایسه با عملی در ریاضیات موسوم به «مشتق‌گیری» است - یعنی تجزیه به اجزا یا عناصر. در این‌جا تکنیک مشاهده با فرایند خلاقه گزینش عناصر ممیزه‌ای که برای اثر کامل‌شده ضرورت دارند پیوند می‌یابد. برای نمایش آن زن در صحنه دادگاه، گریفیث احتمالاً ده‌ها زن نومید را مجسم کرده یا شاید حتی واقعاً دیده باشد. او نه تنها سر و دست آن‌ها را نگریسته، بلکه از کل انگاره‌ها فقط لبخند اشك‌آلود و دست‌های متشنج را برگزیده و يك تصویر سینمایی فراموش‌ناشدنی از آن‌ها خلق کرده است.

يك مثال دیگر. آیزنشتاین در اثر سینمایی برجسته‌اش، رزمناو «پاتیومکین» (۱۹۲۵)، آن قتل‌عام روی پلکان بلند و عریض را در ادسا فیلم‌برداری کرد. ۱۳۱ پایین دویدن جمعیت از پله‌ها نسبتاً صرفه‌جویانه ارائه شده است و گویایی خاصی ندارد؛ ولی آن کالسکه با بچه، که از چنگ مادر تیرخورده رها می‌شود و از پله‌ها پایین می‌آید، به‌خاطر عمق تراژیکش بسیار گزنده است و با قدرت يك مشت فرود می‌آید. این کالسکه يك جزء است، درست مثل آن پسر با جمجمه شکسته در همین فیلم. توده مردم به‌نحوی تحلیل‌گرانه کالبدشکافی شده‌اند و میدان گسترده‌ای را برای کار آفرینش‌گرانه در اختیار کارگردان گذاشته‌اند؛ و جزییات درستی که در تدوین کشف شده است، قسمت‌هایی را با نیرو و گویایی قابل‌توجهی نتیجه داده است.

مثالی دیگر، که ساده‌تر است ولی کاملاً مشخصه کار سینماست. چگونه باید يك تصادف اتومبیل را نشان داد که در آن مردی زیر گرفته

می‌شود؟

دست‌مایه واقعی بسیار فراوان و پیچیده است. خیابان؛ اتومبیل؛ مردی از خیابان عبور می‌کند؛ اتومبیل او را زیر می‌گیرد؛ راننده تکان می‌خورد؛ ترمز؛ مرد در زیر چرخ؛ اتومبیل با نیروی جرم خود پیش می‌رود؛ و سرانجام، جسد. در واقعیت، همه چیز با توالی بی‌وقفه‌ای روی می‌دهد. این دست‌مایه را کارگردان امریکایی فیلم بابا چگونه به‌ثمر رسانده است؟ آن تکه‌های مجزا روی پرده به‌ترتیب زیر سرهم می‌شوند:

۱. خیابان و اتومبیل‌ها در حرکت: عابری پشت به‌دوربین از خیابان می‌گذرد؛ اتومبیلی در حال عبور از دید پنهانش می‌کند.
۲. يك چشم به‌هم زدن: صورت راننده تکان خورده در حالی که پا بر پدال ترمز می‌گذارد.
۳. لحظه‌ای همان‌قدر کوتاه: صورت قربانی؛ دهان او باز از فریاد.
۴. گرفته از بالا، از صندلی راننده: پاها در نزدیکی چرخ.
۵. لغزش چرخ‌های ترمز شده اتومبیل.
۶. جسد در کنار اتومبیل ساکن.

این تکه‌های مجزا با ضرباهنگی بسیار تند و مقطع درهم برش خورده‌اند. کارگردان، برای نمایش تصادف بر پرده، کل این صحنه غنی را که در جریان واقعی خود هیچ گسستی ندارد، به‌نحوی تحلیل‌گرانه به‌اجزا و عناصر متشکله‌اش تجزیه کرده و از میان آن‌ها - با صرفه‌جویی - فقط شش جزء اساسی را برگزیده است. این‌ها برای ارائه بی‌کم و کاست تمامی گزندگی حادثه مزبور کفایت می‌کنند.

در کار ریاضیدان، پس از تجزیه به عناصر، یعنی پس از «مشتق‌گیری»، عناصر مجزای کشف‌شده دوباره در يك كل با هم ترکیب می‌شوند، با عملی موسوم به «انتگرال‌گیری».

در کار کارگردان سینما نیز عمل تجزیه، یعنی تجزیه به عناصر، تازه نقطه آغاز حرکت است؛ و باید با جمع اجزای کشف‌شده، در يك كل، دنبال شود. یافتن عناصر، یعنی پیدا کردن اجزای رویداد، فقط به معنی اتمام کار مقدماتی است. باید به یاد داشت که اثر کامل سرانجام باید از همین اجزا پدید آید. هم‌چنان که در بالا گفته شد، تصادف واقعی اتومبیل را ناظر می‌تواند به‌ده‌ها و شاید صدها حادثه مجزا خرد کند؛ ولی کارگردان فقط شش‌تای آن‌ها را انتخاب می‌کند. او يك گزینش انجام می‌دهد؛ و این گزینش طبعاً از پیش مشروط به آن انگاره سینمایی از تصادف است که البته کارگردان از مدت‌ها پیش از ظهور واقعی آن بر پرده در سر دارد - و نه در واقعیت بلکه روی پرده اتفاق می‌افتد.

تدوین: منطق تحلیل سینمایی

مشخصه کار کارگردان، اندیشیدن به زبان تصاویر سینمایی است؛ و مجسم کردن وقایع به آن شکل مرکب از تکه‌های متصل به یکدیگر با يك ترتیب معین، به شکلی که بر پرده خواهد آمد؛ و در نظر گرفتن حوادث واقعی فقط به منزله مصالحی که عناصر ممیزه از میان‌شان انتخاب می‌گردد؛ و بنا کردن يك واقعیت سینمایی جدید با آن‌ها. حتی موقعی که او باید با مواد واقعی در محیط‌های واقعی کار کند، فقط به نمود آن‌ها بر پرده می‌اندیشد. او يك ماده واقعی را هرگز از زاویه طبیعت خاص و بالفعلش نمی‌بیند، بلکه در آن فقط آن مختصاتی را در نظر می‌گیرد که قابل انتقال بر سلولوئیدند. کارگردان

سینما فقط به‌طور مشروط به‌دست‌مایه‌اش نگاه می‌کند؛ و این مشروطیت، فوق‌العاده خودویژه است، چرا که ناشی از يك رشته مختصاتی است که فقط در انحصار سینماست. فیلم را، حتی در هنگام فیلم‌برداری، باید توالی قابل‌تدوینی از تکه‌های مجزای سلولوید دانست. شکل سینمایی هرگز با نمود واقعی یکی نیست، فقط همانند آن است. هنگامی که کارگردان محتوا و ترتیب عناصر مجزایی را تعیین می‌کند که بعداً ترکیب‌شان خواهد کرد تا يك شکل سینمایی بسازد، باید نه‌تنها محتوا بلکه حتی طول هر تکه را دقیقاً محاسبه کند؛ یا به‌عبارت دیگر، او باید حتی طول هر تکه را عنصری از مکان سینمایی و زمان سینمایی به‌شمار آورد. فرض کنید که تکه‌های مجزای موادی که برای نمایش آن صحنه تصادف اتومبیل - همان صحنه فوق‌الذکر - فیلم‌برداری شد در برابرمان روی میز پراکنده است. لازم است این تکه‌ها سرهم شوند تا يك نوار فیلم ممتد به‌دست آید. طبعاً ما می‌توانیم آن‌ها را به‌هر ترتیبی که می‌خواهیم به‌هم وصل کنیم. بیاید عمداً يك ترکیب نامعقولانه در نظر بگیریم، مثلاً به‌شکل زیر:

از نمای اتومبیل آغاز می‌کنیم و اول، پاهای مرد زیر گرفته شده، بعد، عبور مرد از خیابان، و آخر، صورت راننده را در میان آن قرار می‌دهیم. مخلوطی مهمل نتیجه می‌شود که اثری آشفته در تماشاگر ایجاد می‌کند. جابه‌جایی تکه‌ها فقط زمانی نظم منطقی می‌یابد که آن‌ها دست‌کم به‌همان توالی منطقی مقید گردند که نگاه و توجه يك ناظر اتفاقی در پرش از چیزی به‌چیزی می‌تواند دنبال کند. فقط در این صورت است که میان تکه‌ها رابطه‌ای پدید خواهد آمد و ترکیب آن‌ها، با برخورداری از وحدت آلی، روی پرده مؤثر خواهد افتاد. ولی کافی نیست که تکه‌ها با نظمی مشخص وحدت یابند. هر حادثه‌ای نه‌تنها در مکان بلکه در زمان نیز به‌وقوع می‌پیوندد؛ و درست

به همان گونه که مکان سینمایی - هم‌چنان که دیدیم - با اتصال مرتب تکه‌های منتخب ایجاد می‌گردد، يك زمان سینمایی جدید نیز مرکب از عناصر زمان واقعی باید آفریده شود. فرض کنید که در هنگام اتصال تکه‌هایی که برای نمایش تصادف فیلم‌برداری شده‌اند، هیچ توجهی به تناسب طولی آن‌ها نشود؛ و در نتیجه، تدوین به شکل زیر باشد:

۱. کسی از خیابان عبور می‌کند.
۲. طولانی: صورت راننده در هنگام ترمز کردن.
۳. همان‌قدر طولانی: دهان باز قربانی در حال فریاد کشیدن.
۴. چرخ ترمز شده و همه تکه‌های دیگر، در نوارهایی به همان اندازه دراز.

حلقه فیلمی که به این طریق، حتی با توالی مکانی درست، برش خورده باشد به نظر تماشاگر مسخره خواهد رسید. حرکت اتومبیل آهسته به نظر خواهد آمد. فرایند ذاتاً کوتاه زیر گرفتن به نحوی بی‌تناسب و غیر قابل درك كشدار خواهد شد. واقعه از پرده محو خواهد شد و نمایش مقداری ماده اتفاقی برجا خواهد ماند. فقط موقعی که طول درست هر تکه پیدا شد و جابه‌جایی تصاویر، به سان نگاه وحشت‌زده و بهر سوافکننده ناظری هراسان، ضرباهنگی سریع و متشنج یافت، فقط آن وقت است که پرده از روحی که کارگردان در آن می‌دمد بهره‌مند خواهد شد. و این به علت آن است که نمود آفریده کارگردان نه تنها در مکان سینمایی بلکه در زمان سینمایی نیز محصور است. این نمود مرکب از عناصری از زمان واقعی است که دوربین آن‌ها را از درخت واقعیت چیده است. تدوین، زبان کارگردان سینماست. در مورد تدوین نیز چون در مورد کلام زنده می‌توان گفت:

يك كلمه هست - تکه فیلم نور دیده، همان تصویر؛ و يك عبارت - ترکیب این تکه‌ها. ویژگی هر کارگردان در شیوه تدوین اوست. درست به همان گونه که هر نویسنده‌ای سبک فردی خود را دارد، هر کارگردان سینما نیز روش بیان فردی خود را داراست. اتصال تدوینگرانه تکه‌ها، با ترتیبی خلاقانه، يك فرایند نهایی و کامل کننده است که نتیجه‌اش تحقق يك فراورده نهایی یا همان فیلم کامل شده است. و با فکر همین فرایند است که کارگردان باید به شکل گیری این ابتدایی ترین تکه‌ها (معادل کلمات در کلام) دقت کند. از همین تکه‌هاست که بعداً عبارت‌های تدوین شده - حادثه‌ها و سکانس‌ها - شکل خواهند گرفت.

ضرورت دخالت در حرکت

کار سازمانگرانه کارگردان به تدوین محدود نمی‌شود. تعداد قابل توجهی از سینماگران معتقدند که تدوین باید تنها وسیله سازمانگری در سینما باشد. آن‌ها باور دارند که تکه‌های فیلم را می‌توان به هر طریق و در هر کجا فیلم برداری کرد؛ کافی است تصاویر جالب باشند. بعداً، با اتصال ساده آن‌ها مطابق شکل و نوع شان، راهی برای جمع و جور کردن آن‌ها در فیلم پیدا خواهد شد. ۱۳۴۱ هر فکر وحدت بخشی مبنای تدوین قرار گیرد، دست‌مایه بی شک تا حدی سازمان خواهد یافت. مجموعه‌ای از نماهایی که به طور بی حساب در مسکو گرفته شده‌اند، می‌توانند در يك کل به هم متصل گردند؛ و همه نماهای مجزا بر حسب مکان فیلم برداریشان - شهر مسکو - وحدت خواهند یافت. دریافت مکانی دوربین را می‌توان تا هر میزان دلخواه محدود کرد. مجموعه‌ای از چهره‌ها و رخدادها را می‌توان اول در بازار و بعد در اتاقی که جلسه‌ای در آن برگزار می‌شود فیلم برداری کرد؛ و بی تردید در همه این نماها يك نطفه سازمانگر وجود خواهد داشت:

ولی مسأله این است که مجموعه مزبور تا چه عمقی پیش خواهد رفت. چنین مجموعه‌ای از نماها را می‌توان با يك روزنامه مقایسه کرد که در آن انبوه اخبار به‌بخش‌ها و ستون‌هایی تقسیم می‌گردد. مجموعه اخبار همه رخدادهای جهان در روزنامه سازمان می‌یابد و سامان می‌گیرد. ولی همین اخبار، اگر در مقاله یا کتابی به‌کار رود، در سطحی بالاتر سازمان می‌یابد. در فرایند آفرینش فیلم، کار سازمان‌گرانه می‌تواند و باید وسیع‌تر و عمیق‌تر از اجرای صرف يك طرح نمایشی با تدوینی خشك باشد. بین تکه‌های مجزا باید رابطه‌ای آلی ایجاد گردد؛ و به‌این منظور، محتوای آن‌ها در هنگام فیلم‌برداری باید در جهت تعمیق و پیشبرد کل ساختمان تدوین تا اعماق هر عنصر مجزای این ساختمان در نظر گرفته شود.

در بعضی از مثال‌ها، ما باید با وقایع و ظواهری کار می‌کردیم که مستقل از اراده کارگردان در برابر دوربین خودنمایی می‌کنند. فیلم‌برداری از تظاهرات فقط گزینش صحنه‌هایی از واقعیت بالفعل بود. این صحنه‌ها را کارگردان خلق نکرده بود، بلکه فقط از میان جریان پرغوغای زندگی دست‌چین کرده بود. ولی کارگردان برای تهیه نمایش مدونی از يك رویداد معین و برای برداشتن تکه‌ای از واقعیت که مخصوص او و به‌شکلی قابل‌تدوین نظم نیافته است، باز هم باید این رویداد را به‌این یا آن شکل مطیع اراده خود کند. حتی در فیلم‌برداری از آن تظاهرات، اگر می‌خواهیم نمایش چشم‌انداز آن را تا حد امکان وضوح بخشیم، باید خود را با دوربین در جمعیت رخنه دهیم؛ و نیز از افراد مشخصی که خود مخصوصاً انتخاب کرده‌ایم، بخواهیم که از برابر دوربین عبور کنند تا فیلم‌شان گرفته شود؛ و بدین‌سان، داوطلبانه در جریان وقایع دخالت کنیم تا آن‌ها را در خدمت نمایش سینمایی آینده خود بگیریم. ۱۳۵۱

اگر از مثال پیچیده‌تری استفاده کنیم، حتی آشکارتر از این خواهیم دید که برای فیلم‌برداری و نمایش سینمایی هر رویداد معین باید آن را زیر سلطه خود بگیریم. به عبارت دیگر، باید این امکان را داشته باشیم که آن را متوقف سازیم، بارها تکرارش کنیم، هر بار از يك جزء تازه فیلم بگیریم، و الی آخر. فرض کنید که میل داریم از بلند شدن يك هواپیما به نحوی قابل‌تدوین فیلم‌برداری کنیم. برای نمایش سینمایی آن، عناصر زیر را انتخاب می‌کنیم:

۱. خلبان در صندلی کنترل مستقر می‌شود.
۲. دست خلبان سویچ را باز می‌کند.
۳. مکانیک ملخ را تاب می‌دهد.
۴. هواپیما به سمت دوربین حرکت می‌کند.
۵. بلند شدن هواپیما از موضع دیگری فیلم‌برداری می‌شود، به‌طوری که هواپیما در حین کندن از زمین از دوربین دور می‌شود.

برای این که از رویداد ساده‌ای مثل بلند شدن هواپیما به نحوی قابل‌تدوین فیلم‌برداری کنیم، یا باید پس از نخستین حرکت هواپیما فیلم‌برداری را متوقف سازیم، موضع دوربین را به سرعت تغییر دهیم، آن را در پشت هواپیما بگذاریم، و ادامه حرکت را بگیریم، یا مجبوریم حرکت هواپیما را تکرار کنیم؛ یعنی يك بار بگذاریم به سمت دوربین حرکت کند و بار دیگر، با تغییر وضعیت، از دوربین دور شود.

در هر دو حالت، برای به‌دست آوردن بیان سینمایی دلخواه ناچاریم جریان طبیعی رویداد را قطع کنیم، یا با توقف یا با تکرار. تقریباً به همین نحو، در فیلم‌برداری از رویدادی پیوسته و پویا، اگر بخواهیم به جزئیات ضروری آن دست پیدا کنیم، یا باید آن را با

ایجاد وقفه متوقف سازیم و یا بارها تکرارش کنیم. به این ترتیب، ما همیشه باید رویدادمان را در گرو خواست کارگردان بگذاریم، حتی در فیلم‌برداری از ساده‌ترین وقایعی که هیچ قرابتی با کارگردانی «هنری» ندارند. اگر تصمیم گرفتیم که در فرارویش طبیعی حادثه واقعی دخالت نکنیم، فیلم‌سازی را آگاهانه ناممکن کرده‌ایم. در این صورت، چیزی به جز ثبت کورکورانه رویداد باقی نگذاشته‌ایم و کل امکان استفاده از امتیازاتی در بیان سینمایی از قبیل مشخص ساختن جزئیات و حذف کردن نقاط گذار زاید را از بین برده‌ایم.

سازماندهی مواد برای فیلم‌برداری

اکنون به‌جنبه دیگری از کار کارگردانی می‌پردازیم: شیوه‌های سازماندهی مواد برای فیلم‌برداری. فرض کنید که کارگردان فقط می‌خواهد يك فیلم صنعتی بسازد (درباره کار يك کارخانه، يك کارگاه بزرگ، یا يك نهاد). این موضوع ظاهراً از ثبت چند عمل تشکیل می‌شود و نیازی به دخالت کارگردان ندارد. با این وجود، کار او بیش از استقرار ساده دوربین و فیلم‌برداری از زوایای مختلف از دستگاه‌ها و آدم‌ها در حین کار است. برای رسیدن به بیانی واقعاً سینمایی، قابل‌تدوین، و واضح، کارگردان در فیلم‌برداری از هر عمل مجزا حتماً مجبور است قطع کند و دخالت نماید، و لابد با درکی روشن از آن توالی تدوینی که او بعداً با پیروی از آن تکه‌های فیلم را بر پرده نمایش خواهد داد. کارگردان باید عنصر کارگردانی را در کار خود وارد کند، عنصر سازماندهی ویژه‌ای برای هر رویدادی که قرار است فیلم شود. هدف این سازماندهی، ضبط جزئیات مشخص به‌وضوح‌ترین و دقیق‌ترین شکل ممکن است.

ولی وقتی که به فیلم‌برداری از موضوعات به اصطلاح «دراماتیک»

می‌پردازیم، آن‌گاه طبعاً عنصر سازماندهی مواد برای فیلم‌برداری، اهمیت و ضرورت بیشتری می‌یابد. برای فیلم‌برداری از همه ضروریات بیان سینمایی آن تصادف اتومبیل، کارگردان می‌بایست موضع دوربین را بارها تغییر می‌داد. او باید اتومبیل، راننده، و قربانی را وافی داشت که حرکات مجزا و ضروری خود را بارها انجام دهند. در کارگردانی فیلم‌های دراماتیک، بسیار پیش می‌آید که واقعه نشان‌داده شده بر پرده هرگز به شکل کلی خود در واقعیت وجود نداشته است. واقعه فقط در مغز کارگردان یا در تخیلش حضور داشته، هنگامی که او در جست‌وجوی عناصر لازم برای شکل سینمایی آینده بوده است. می‌رسیم به ملاحظات مربوط به چیزی که باید در محدوده يك تکه سلولوید ناگسیخته فیلم‌برداری شود، یعنی در محدوده‌ای که نام فنی آن «نما» است. کار در محدوده نما طبعاً به مکان واقعی و زمان واقعی وابسته است؛ کاری است با تك عنصرهای مکان سینمایی و زمان سینمایی؛ و طبعاً به‌طور مستقیم، مشروط به برشی است که بعداً انجام می‌گیرد. کارگردان در تدوین تصادف اتومبیل، برای برانگیختن اثر تهییجی لازم در تماشاگر، با استفاده از کوتاهی استثنایی هر تکه واحد، ضرباهنگی اضطراب‌آلود آفرید. ولی به یاد داشته باشید که صرفاً با بریدن یا کوتاه کردن نابه‌هنگام تکه‌های سلولوید نمی‌توان دست‌مایه مطلوب را به دست آورد. طول لازم برای دربرگیری محتوای هر تکه باید در هنگام فیلم‌برداری در ذهن بوده باشد. بیایید فرض کنیم که باید صحنه‌ای اضطراب‌آلود و مهیج را فیلم‌برداری و تدوین کنیم که به تناسب، تغییر سریع تکه‌های کوتاه را ضروری می‌سازد. هرچند در هنگام فیلم‌برداری، صحنه‌ها و بخش‌های صحنه‌ها به نحوی کند و خواب‌آور در برابر عدسی اجرا می‌شوند. بعد، در انتخاب تکه‌ها و سعی در تدوین آن‌ها، با مانعی غیر قابل عبور روبرو خواهیم شد.

تکه‌های مورد استفاده باید کوتاه باشند، ولی رویدادی که در محدوده هر تکه جداگانه اتفاق می‌افتد چنان کند از کار درمی‌آید که ما برای دست یافتن به کوتاهی لازم برای هر تکه ناچار می‌شویم قسمتی از رویداد را ببریم و برداریم؛ در حالی که اگر تمامی هر نما را نگه داریم، تکه‌ها بسیار بلند از آب درمی‌آیند.

تعیین وضعیت دوربین

مجسم کنید که دوربین، در حالی که عرصه‌ای وسیع را در میدان دیدش گرفته و مثلاً دو نفر را نشان می‌دهد که سرگرم گفت‌وگو با یکدیگرند، ناگهان به یکی از شخصیت‌ها نزدیک شود و جزیی را نشان دهد که در گسترش رویداد اهمیت دارد و به‌ویژه در آن لحظه معین ایجاد تمایز می‌کند. بعد، دوربین دوباره عقب می‌کشد و تماشاگر مثل گذشته در يك ریزنما ادامه انکشاف صحنه را می‌بیند؛ و هر دو شخص رویداد دوباره در میدان دید پدیدار می‌شوند. باید تأکید گردد که اثر گسترش رویداد را تماشاگر فقط در صورتی به‌طور ناگسسته دریافت می‌کند که انتقال از ریزنما به درشت‌نما (و بالعکس) با حرکتی همراه گردد که دو تکه در آن اشتراك داشته باشند. مثلاً اگر به‌عنوان يك جزء مربوط، دستی انتخاب گردد که يك ششلول را در حین گفت‌وگو از جیبی بیرون می‌کشد، صحنه مسلماً باید به‌نحو زیر فیلم شود:

نخستین ریزنما با حرکت بازیگری که دست به جیبش می‌برد پایان می‌یابد. بعد در درشت‌نما، که فقط دست را نشان می‌دهد، حرکت آغاز شده کامل می‌گردد و دست ششلول را بیرون می‌کشد. سپس بازگشت به ریزنما که در آن دست با ششلول، در ادامه حرکت از جیب که در پایان درشت‌نما آغاز شد، سلاح را به‌سوی حریف می‌گیرد. این پیوند از طریق حرکت، در آن شکل از ساختمان تدوین

که در آن شیء فیلم برداری شده با تغییر وضعیت دوربین از میدان دید خارج نمی شود، يك ضرورت اساسی است. سه تکه هر يك جداگانه فیلم برداری می شود (از لحاظ فنی درست تر این است که کل ریزنما، از حرکت دست تا تهدید حریف، بدون وقفه فیلم گردد و درست نما نیز جداگانه گرفته شود). طبیعی و بدیهی است که درشت نماي دست بازیگر، که در ریزنماي حرکت دست برش می خورد، فقط موقعی در جای درست خود خواهد بود و فقط در صورتی با بقیه وحدت خواهد داشت که حرکات دست بازیگر در هر دو زمان ضبط واقعی دقیقاً با یکدیگر تطابق خارجی داشته باشند. ۱۳۶

مثالی که در مورد دست ارائه شد، بی نهایت ابتدایی است. حرکت دست پیچیده نیست؛ تکرار دقیق آن هم سخت نیست. اما استفاده از وضعیت های متعدد، برای نمایش کار بازیگر، خیلی زیاد در فیلم ها پیش می آید. حرکات بازیگر ممکن است بسیار پیچیده باشد. کارگردان و بازیگر هر دو باید، از لحاظ تکنیکی، بسیار کارآزموده باشند تا بتوانند حرکاتی را که در ریزنما انجام شده است در درشت نما تکرار کنند و خود را با الزامات دقت شدید مکانی و زمانی وفق دهند. ولی فیلم خصوصیات دیگری نیز دارد که دقت ساختمان مکان به وسیله کارگردان را مشروط می سازد. در آماده سازی مواد برای فیلم برداری، در پیشبرد کار در برابر دوربین، در انتخاب و ثبت این یا آن شکل حرکت - یا به سخن دیگر، در سازماندهی این وظایف - فقط ملاحظات مربوط به طرح کارگردان برای تدوین نیست که او را مقید می سازد. محدودیت دیگر او میدان دید خاص خود دوربین است که همه مواد فیلم شده را در محیط مستطیلی آشنای پرده سینما می فشارد. کارگردان سینما، در کار خود، آنچه را که در برابرش رخ می دهد با چشم يك تماشاگر عادی نمی بیند. او از چشم عدسی به آن می نگرد. (۳۷)

نگاه معمولی انسان، که عرصه وسیعی را در مقابلش دربر می‌گیرد، برای کارگردان وجود ندارد. او فقط در آن مقطع مشروطی از مکان که دوربین می‌تواند در میان گیرد، می‌بیند و می‌سازد. و تازه این مکان گویی مرزهای ثابت و معینی دارد. و همین قطعیت مرزهاست که به‌طور اجتناب‌ناپذیری باعث بی‌انعطافی نسبی ترکیب‌بندی‌ها در ساختمان مکان می‌گردد. بدیهی است که بازیگری که در فاصله‌ای نسبتاً نزدیک به دوربین قرار دارد، اگر در مقایسه با مکانی که اشغال می‌کند حرکتی بیش از حد دامنه‌دار انجام دهد، به‌سادگی از میدان دید دوربین خارج خواهد شد. اگر برای مثال، بازیگری با سر خم کرده در نزدیکی دوربین نشسته باشد و بعد قرار باشد سرش را بلند کند، تنها يك خطای یکی دو اینچی از جانب او می‌تواند باعث گردد که فقط چانه او در دید تماشاگر باقی بماند و بقیه پیکر او در خارج از حدود پرده قرار گیرد و، به‌زبان تکنیکی، «چیده» شود. این مثال ابتدایی يك بار دیگر به‌طور اعم بر لزوم محاسبه مکانی دقیق هر حرکتی که کارگردان از آن فیلم می‌گیرد تأکید می‌کند. طبعاً این ضرورت فقط شامل درشت‌نماها نمی‌گردد. شاید این يك اشتباه فاحش باشد که به‌جای سراسر بدن کسی فقط دوسوم بدنش گرفته شود. توزیع ماده فیلم‌شده و حرکات آن در مستطیل تصویر به‌نحوی که همه چیز به‌روشنی و آشکارا قابل‌درك باشد؛ ساختن هر ترکیب به‌طریقی که مرزهای عمود برهم پرده مزاحم ترکیب بنا شده نگردد، بلکه آن را به‌طور کامل در آغوش گیرد - این است دستاوردی که کارگردانان سینما به‌سویش می‌شتابند.

سازماندهی مواد اتفاقی

هر کس که چیزی از نقاشی بداند، می‌داند که شکل بومی که

تصویر بر آن نقش می‌گردد چگونه ترکیب طرح را مشروط می‌سازد. اشکال نمایش‌یافته بر بوم باید به‌نحوی آلی در مرزهای مکانی آن محصور باشند. همین در مورد کار کارگردان سینما نیز صادق است. برای وی، هیچ حرکتی و هیچ ساختمانی در بیرون آن تکه مکان قابل‌تصور نیست، مکانی که در يك محیط مستطیلی محدود است و به‌زبان تکنیکی «تصویر» نامیده می‌شود. (۳۸) این حقیقت دارد که کارگردان سینما همیشه با زیردستانی بی‌واسطه چون بازیگرانی که راحت فرمان می‌برند روبه‌رو نیست. او اغلب با رخدادهای فرایندهایی برخورد دارد که نمی‌توانند مستقیماً مطیع اراده او باشند. زیرا کارگردان همواره در تلاش فراچنگ آوردن و به‌کار بستن هر چیزی است که جهان پیرامون می‌تواند به‌وی عرضه کند. و در این جهان، کی هر چیزی به‌فراوان کارگردان سر خم می‌کند. مثلاً فیلم‌برداری از دریا، آبشار، توفان، بهمن. این‌ها همه در فیلم‌ها فراوان به‌کار می‌روند و جزء مکمل و مؤکدی از موضوع را تشکیل می‌دهند؛ پس باید مثل هر دست‌مایه دیگری که برای تدوین آماده شده دقیقاً سازمان یابند. این‌جا کارگردان به‌طور کامل در انبوهی از رخدادهای بی‌حساب غوطه‌ور است. هیچ چیز مستقیماً مطیع اراده او نیست. حرکات، مطابق قوانین خودشان، در برابر دوربین جریان می‌یابند. ولی ماده مورد نیاز کارگردان - یعنی چیزی که فیلم را با آن می‌توان ساخت - با این وجود باید سازمان یابد. اگر کارگردان خود را با پدیده‌ای تصادفی به‌این معنا روبه‌رو دید، نباید و نمی‌تواند تسلیم آن گردد؛ وگرنه کار وی خود را به‌ضبط ساده و بی‌برنامه‌ای بدل خواهد کرد. او باید از پدیده تصادفی بهره‌برداری کند؛ و او این کار را همواره با ابداع روش‌هایی ویژه انجام می‌دهد. این‌جاست که آن امکان نادیده گرفتن جریان طبیعی رویداد در زمان واقعی، که من پیش‌تر از

آن سخن گفتم، به‌داد او می‌رسد. کارگردان که با دوربینش در کمین نشسته و گوش به‌زنگ است، درمی‌یابد که می‌تواند مواد مورد نیاز را دست‌چین کند و نماهای مجزا را بر پرده وحدت دهد، حتی اگر آن‌ها در واقعیت امر با فواصل زمانی بسیار از یکدیگر جدا باشند. فرض کنید که او برای فیلمی به یک نهر كوچك، خراب شدن يك سد، و سیل متعاقب فاجعه نیاز داشته باشد. او می‌تواند از نهر و سد در پاییز فیلم بگیرد و از رود در بهار که فصل طغیان است؛ و سپس با ترکیب دو قسمت، اثر مورد نیاز را تأمین کند. فرض کنید که رویداد در سواحل دریایی با امواج پی‌درپی و توفانی اتفاق می‌افتد. کارگردان فقط موقعی می‌تواند نماهایش را بگیرد که امواج پس از يك توفان، ارتفاع زیادی داشته باشند. اما نماها، گرچه ماه‌ها با هم فاصله دارند، روی پرده شاید فقط يك روز یا يك ساعت را به‌نمایش بگذارند. بدین‌سان کارگردان از تکرار (طبیعی) يك واقعه بی‌حساب برای نمایش سینمایی مورد نیاز بهره‌برداری می‌کند.

ضبط حیوانات، که در فیلم‌ها فراوان ظاهر می‌شوند، نمونه دیگری از کاربرد روش‌های ویژه در سازماندهی مواد اتفاقی به‌دست می‌دهد. می‌گویند يك کارگردان امریکایی شصت ساعت کاری و مقدار سلولویدی به‌همین نسبت را صرف کرد تا دقیقاً همان جهشی را بر پرده آورد که می‌خواست بچه‌گره‌ای روی يك موش انجام دهد. در فیلم دیگری، يك خوك آبی باید ضبط می‌شد.^{۳۹۱} حیوان ترسو با سرعت و بی‌قاعده در استخرش شنا می‌کرد. روش ساده البته این بود که، با استقرار دوربین در فاصله لازم، کل استخر گرفته شود تا تماشاگر بتواند درست مثل ناظری که در کنار آن ایستاده حرکات خوك آبی را دنبال کند. ولی دوربین نمی‌توانست و نمی‌بایست این‌چنین نگاه کند، چرا که مسایل بسیاری را پیش‌رو داشت. دوربین باید مشاهده می‌کرد

که جانور چگونه چنین سریع و ماهرانه بر سطح آب می لغزد. دوربین باید این را از بهترین دیدگاه مشاهده می کرد. خوك آبی باید از نزدیک تر نیز دیده می شد؛ پس درشت نما ضروری می شد. طرحی که پیش از برداشتن نماها برای تدوین در نظر بود، از این قرار بود:

۱. خوك آبی به سمت کنار استخر شنا می کند - کمی از بالا گرفته شود؛ بهتر است حرکات حیوان در آب تعقیب شود.
۲. خوك آبی خود را بر لب استخر می پراند و بعد دوباره در آب شیرجه می رود.
۳. حیوان به مأمّن خود بازمی گردد.

دیدگاه دوربین باید سه بار تغییر می کرد. يك بار باید از بالا فیلم برداری می شد؛ سپس دوربین باید طوری قرار می گرفت که جانور، در هنگام پراندن خود بر لب استخر، بسیار نزدیک به آن واقع می شد؛ و بار سوم باید خوك آبی در حال دور شدن از دوربین گرفته می شد تا سرعت حرکتش نمایان گردد. در عین حال، کل دست مایه باید به شکلی پیوسته نشان داده می شد، به نحوی که بر روی پرده و طوری که دستگیر تماشاگر می گشت، سه نمای مجزای خوك آبی درهم می آمیختند و اثر يك حرکت پیوسته حیوان را ایجاد می کردند، به رغم این حقیقت که از نقاط متفاوتی گرفته می شدند. نمی توان به يك حیوان فرمان داد که در مسیری مطلوب شنا کند یا به دوربین نزدیک شود؛ ولی در عین حال، حرکتش به دقت در طرح تدوین تعیین شده بود و کل ساختمان فیلم نیز در گرو همین طرح بود. در دفعه ای که خوك آبی از بالا گرفته می شد - با پرتاب يك ماهی و سوسه گشت و - بارها از میان استخر شنا کرد تا سرانجام يك بار به طور تصادفی در همان میدان

دیدنی قرار گرفت که کارگردان می‌خواست. برای درشت‌نما، طعمه بارها انداخته شد تا سرانجام خوك آبی خود را روی محل مناسب بر لب استخر افکند و گردش لازم را انجام داد. از سی برداشت، سه تا انتخاب شد؛ و این‌ها تصویری مطلوب از حرکتی پیوسته را روی پرده در اختیار گذاشتند. این حرکت با تعیین مستقیم کار مورد نیاز، سازمان نیافته بود، بلکه با کنترل تقریبی عناصر اتفاقی و سپس گزینش سختگیرانه مواد جمع‌شده حاصل شده بود. اتفاق، مترادف زندگی واقعی، جعل نگشته، و بازی نشده است. کارگردان در پنجاه درصد کارش با آن روبه‌رو می‌گردد. سازماندهی و آرایش دقیق - این شعار اصلی کار سینماست که عمده‌تأ هم از طریق تدوین متحقق می‌شود. طرح تدوین می‌تواند پیش از زمان فیلم‌برداری وجود داشته باشد؛ و سپس خواست کارگردان، واقعیت را استحاله دهد و منقاد سازد تا از آن اثری پدید آورد. طرح تدوین می‌تواند در اثنای فیلم‌برداری پدیدار گردد، در حالتی که کارگردان به‌دست‌مایه‌ای پیش‌بینی‌نشده برمی‌خورد و با جهت دادن کار خود، مطابق آن شکل عملی که بعداً از تکه‌های فیلم‌شده یا انگاره سینمایی یکپارچه خواهد ساخت، به‌طور همزمان از آن استفاده می‌کند.

این چنین است که برای مثال در رزمناو «پاتیومکین» نماهای هوشمندانه‌ای که تیسۀ فیلم‌بردار در مه گرفته است به‌طرزی زیبا و با اثری تکان‌دهنده در فیلم برش می‌خورند و با کل آن پیوندی آلی می‌یابند، گرچه هیچ کس مه را پیش‌بینی نکرده بود. و اصلاً پیش‌بینی مه غیرممکن بود، چون مه تاکنون مانع کار سینما تصور شده است. ولی در هر صورت، فیلم‌برداری باید پیوندی آلی با طرح تدوین داشته باشد. و بنابراین، لزوم حاد محاسبۀ دقیق مکانی و زمانی محتوای هر تکه فیلم به‌قوت خود باقی می‌ماند.

شکل سینمایی

هنگامی که به جای ثبت ساده رویدادی که در واقعیت اتفاق می افتد، میل داریم آن را در شکل سینمایی اش عرضه کنیم - یعنی جریان بالفعل و بی وقفه آن را با مجموعه ای از عناصری که خلاقانه انتخاب شده اند عوض کنیم - باید همواره به یاد آن قوانینی باشیم که تماشاگر را با کارگردانی که نماها را تدوین می کند پیوند می دهد. وقتی که درباره تخصیص مکان بی نظم و بی حساب نماها بحث می کردیم، نشان دادیم که این، از دید تماشاگر، يك هرج و مرج بی معنی خواهد بود. برای اثر گذاشتن بر تماشاگر، باید نظم و ضربهنگ ترکیب را به درستی پیدا کرد.

شخص چگونه با این تخصیص مکان برخورد می کند؟ یقیناً و به طور کلی، این نیز مانند هر فرایند خلاقه هنری دیگری باید در نهایت به الهام هنرمند واگذار گردد. با این حال، دست کم راه هایی را که راستای این کار را به طور تقریبی معین می کنند باید نشان داد. ما قبلاً در بالا مقایسه ای بین عدسی و چشم ناظر انجام دادیم. این قیاس را می توان پیش تر برد. کارگردان، که موضع دوربین را برای فیلم برداری تعیین می کند و طول هر نمای مجزا را معین می سازد، می تواند فی الواقع با ناظری مقایسه گردد که نگاهش را از يك عنصر رویداد متوجه عنصری دیگر می کند، مادامی که این ناظر از لحاظ عاطفی بی اعتنا نشده باشد. صحنه ای که او در پیش رو دارد، هرچه عمیق تر تهییج اش کند، توجه او سریع تر و ناگهانی تر (استاکاتو)^(۹) از این نقطه به آن نقطه جلب خواهد شد. (مثال تصادف اتومبیل).

۹: (در موسیقی) اجرای منفصل و مشخص يك یا چند نت.

برعکس، او هرچه بی‌علاقه‌تر و بلغمی‌مزاج‌تر به‌نظاره رویداد بنشیند، تغییرات کانون توجهش و لذا تغییرات وضعیت دوربین آرام‌تر و بطئی‌تر خواهد بود. جای تردید نیست که عواطف را می‌توان با ضرباهنگ خاصی در تدوین منتقل کرد. گریفیث امریکایی در بخش اعظم فیلم‌هایش از این شیوه فراوان بهره می‌برد. جای روش کارگردانی مشخصه دیگری نیز همین‌جاست. با این روش، تماشاگر وادار می‌گردد که تا زیر پوست بازیگر راه پیدا کند؛ و به‌او اجازه داده می‌شود که با چشم‌های بازیگر ببیند. غالباً بعد از صورت قهرمان که دارد به‌چیزی می‌نگرد، همان چیز از دیدگاه وی نشان داده می‌شود. بخش اعظم روش‌های تدوین فیلم را که تاکنون برای ما شناخته شده‌اند می‌توان به‌این ناظر شمردن دوربین ارتباط داد. ملاحظات حاکم بر تغییرات نگاه، تقریباً به‌طور دقیق، قابل انطباق بر ملاحظات حاکم بر ساختمان درست تدوین است.

ولی نمی‌توان ادعا کرد که این مقایسه کامل است. ساختمان شکل سینمایی در تدوین می‌تواند از راه‌های متعددی صورت پذیرد. چرا که در نهایت، این خود تدوین است که اوج کار آفرینشگرانه کارگردان سینما را تشکیل می‌دهد؛ و در واقع، با کشف مستقیم روش‌های قابل‌استفاده در تدوین مواد فیلم‌شده است که سینما مکان شایانی در میان دیگر هنرهای بزرگ برای خود دست و پا می‌کند. هنر سینما هنوز در دوره تولد خویش است. روش‌هایی چون تقریب، قیاس، الگوگیری، و غیره که دیری است جزء مقدماتی و آلی هنرهای موجود بوده‌اند، تازه اکنون کورمالانه در سینما آزمایش می‌شوند. من در این‌جا نمی‌توانم از فرصت استفاده نکنم و از ذکر نمونه‌ای درخشان از يك روش مسلماً تازه در تدوین خودداری کنم. این روش را آیزنشتاین در رزمناو «پاتیومکین» به‌کار برد.

حلقه چهارم با شلیک يك گلوله توپ از عرشه رزمناو شورشی به تئاتر ادسا پایان می‌یابد. این حادثه ظاهراً ساده را آیزنشتاین به طریقی فوق‌العاده جالب اجرا می‌کند. تدوین آن به شرح زیر است:

۱. میان‌نویس:

«و رزمناو شورشی، سنگدلی سلطان بیدادگر را با شلیک يك گلوله توپ به سوی شهر پاسخ داد.»

۲. برجك يك توپ نشان داده می‌شود که با کندی و درنگ می‌چرخد.

۳. میان‌نویس:

«هدف - تئاتر ادسا.»

۴. توده مرمرین رأس ساختمان تئاتر.

۵. میان‌نویس:

«روی سرفرماندهی ژنرال.»

۶. شلیک توپ.

۷. در دو نمای بسیار کوتاه، پیکر مرمرین کوپیدو (۱۰۱) در بالای

دروازه يك ساختمان نشان داده می‌شود.

۸. يك انفجار عظیم. دروازه به لرزه می‌افتد.

۹. سه نمای کوتاه: يك شیر سنگی خفته؛ يك شیر سنگی با

چشمان باز؛ و يك شیر سنگی که بر دو پا خیز برداشته.

۱۰. انفجار دیگری دروازه را از جا می‌کند.

این ساختمان تدوینی را با کلام به سختی می‌توان بازسازی

کرد، ولی روی پرده تا حدی تکان‌دهنده مؤثر است. کارگردان در

این‌جا شکل جسورانه‌ای از تدوین را به‌کار بسته است. در فیلم او، يك شیر سنگی برپا می‌خیزد و می‌غرد. این انگاره تاکنون فقط در ادبیات قابل‌تصور بوده است؛ و ظهور آن بر پرده يك نوآوری غیر قابل‌تردید و عمیقاً نویدبخش است. قابل‌ذکر است که، در این طول کوتاه فیلم، همه عناصر ممیزه و مشخصه و خاص بیان سینمایی جمع آمده است. رزمنام در ادسا گرفته شده، شیرهای سنگی گوناگون در کریمه، و دروازه به‌گمانم در مسکو. عناصر، دست‌چین شده، به‌هم جوش خورده، و يك مکان سینمایی واحد را تشکیل داده‌اند. از شیرهای سنگی متفاوت و غیر قابل‌حرکت، حرکت ناموجود يك شیر سینمایی که برپا جهیده، در فیلم پدید آمده است. همزمان با این حرکت، يك زمان ناموجود در واقعیت نیز پدیدار گشته است که با هر حرکت پیوندی ناگسستنی دارد. رزمنام شورشی در يك لوله توپ خلاصه می‌شود و سرفرماندهی ژنرال در قالب يك توده مرمین بر فراز بام به‌تماشاگر چشم می‌دوزد. مبارزه دشمنان در این میان نه‌تنها چیزی از دست نمی‌دهد، بلکه وضوح و شفافیت می‌یابد. طبعاً این مثالی که در این‌جا در مورد شیرها زده شد، نمی‌تواند با استفاده از دوربین به‌عنوان ناظر ارتباط پیدا کند. این يك نمونه استثنایی است که برای کار آفرینش‌گرانه کارگردان سینما در آینده امکانات مسلمی فراهم می‌آورد. این‌جا سینما از الزامات امکان‌های اولیه خلاصی می‌یابد و از ناتورالیسم، که تا حدی درخوردش بود، به‌بیان آزاد و نمادین گذار می‌کند.

تکنیک کار کارگردانی

ما قبلاً خصوصیت شاخص بیان سینمایی را تلاش دوربین دانستیم برای نفوذ هرچه عمقی‌تر در جزئیات حادثه‌ای که به‌نمایش

درمی آید، برای هرچه نزدیک تر شدن به آنچه که تحت مشاهده است، و برای انتخاب فقط آن چیزی که با يك نگاه می توان دیدش. این ها سپس تشدید می گردند تا عام و سطحی حذف گردد. به همین اندازه شاخص، احاطه کامل این بیان بر وقایعی است که با آن ها کار می کند. می توان گفت سینما می کوشد تماشاگر را وادارد که از حدود درك عادی انسان فراتر رود. از يك سو، از طریق تمرکز تام بر كوچك ترین جزئیات، می گذارد که این درك، با سوهان دقت باورنکردنی در مشاهده، برنده تر شود. در عین حال اجازه می دهد که وقایعی در مسکو و حوادثی نسبتاً مرتبط در امریکا تقریباً به طور همزمان درك شود. تمرکز بر جزئیات و احاطه وسیع بر کل، انبوهی خارق العاده از مواد را دربر می گیرد. از این رو کارگردان با وظیفه تنظیم و اجرای دقیق کارهای جداگانه بسیاری، طبق برنامه ای مشخص که خود وی قبلاً اندیشیده است، روبه روست. برای مثال: تعداد اشخاص رویداد در هر فیلم، حتی در يك فیلم متوسط، به ندرت کم تر از چند دوجین است؛ و هر يك از این افراد - حتی آن هایی که فقط مختصراً نشان داده می شوند - با کلیت فیلم پیوندی آلی دارند: نقش تك تك این آدم ها باید به دقت طرح گردد و نظم یابد، دقیقاً با همان موشکافی که در هر نمایی از بازیگر نقش اول به کار می رود. يك فیلم فقط موقعی واقعاً با اهمیت است که هر يك از اجزایش محکم به يك کل جوش خورده باشد؛ و این فقط در صورتی خواهد بود که هر جزء از کار به دقت مهار شده باشد. اگر حساب کنیم که در يك فیلم تقریباً ۴۰۰۰ فوتی حدود پانصد تکه وجود دارد، آن وقت می بینیم که پانصد گروه مسأله مجزا و در عین حال مرتبط را کارگردان باید با احتیاط و دقت حل کند. و باز اگر در نظر بگیریم که کار يك فیلم همیشه به ناگزیر در محدوده يك مدت زمان حداکثر و معین انجام

می‌گیرد، آن وقت می‌بینیم که کارکارگردان آن قدر سنگین است که پایان دادن موفقیت‌آمیز فیلم، تحت هدایت يك نفر به‌تنهایی، تقریباً غیرممکن است. پس این‌که همه کارگردانان برجسته سعی می‌کنند کارشان را به‌نحوی قسمت‌بندی‌شده انجام دهند، به‌سادگی قابل‌درک است. کل کار تهیه يك فیلم به‌چندین بخش جداگانه و در عین حال کاملاً هم‌بسته تجزیه می‌شود. و ما حتی اگر فقط مراحل اساسی را به‌طور سطحی برشماریم، باز هم فهرستی خیره‌کننده خواهیم داشت، از این قرار:

۱. سناریو؛ و آمایش آن.
۲. آماده‌سازی فیلم‌نامه؛ تعیین ساختمان تدوینی.
۳. گزینش بازیگرها.
۴. ساختن دکورها و انتخاب فضاهای خارجی.
۵. کارگردانی و فیلم‌برداری عناصر مجزایی که حوادث برای تدوین به‌آنها تقسیم شده است؛ صحنه - در - متن‌های فیلم‌نامه.
۶. کار تاریکخانه‌ای با مواد فیلم‌شده.
۷. تدوین (برش).

کارگردان در مقام تنها سلطه‌سازمانگری که پیدایش فیلم را از ابتدا تا انتها هدایت می‌کند، طبعاً باید نفوذ خود را در یکایک این بخش‌های جداگانه محسوس سازد. کافی است فقط در یکی از مراحل فهرست‌شده وقفه‌ای ایجاد شود یا اتفاق ناگواری بیفتد؛ کل فیلم - حاصل خلاقیت جمعی کارگردان - به‌ناگزیر آسیب خواهد دید، چه مشکل ناشی از اشتباهی در انتخاب بازیگر باشد، چه ناشی از يك سوء تداوم در آمایش، و چه يك تکه نگاتیو بد ظاهر شده. پس آشکار

است که کارگردان باید سازمانگر مرکزی گروهی همکار باشد که مساعی‌شان در راستای هدف مشخص شده توسط اوست.

کار جمعی بر روی فیلم صرفاً پذیرش روال جاری نیست، بلکه ضرورتی ناشی از خصوصیات بنیادین و شاخص فیلم است. کارگردان امریکایی، در حین کار کارگردانی خود، در محاصره جمع کثیری همکار است که هر کدام‌شان کارکردی به‌دقت تعریف‌شده و محدودگشته را به‌انجام می‌رسانند. گروهی دستیار، که وظایف‌شان را کارگردان مشخص کرده و فکر و خواسته‌اش را به‌وضوح برایشان شرح داده، به‌طور همزمان بر روی حادثه‌ها و اجزای حادثه‌ها کار می‌کنند. این حادثه‌ها، پس از آن‌که به‌وسیله کارگردان کنترل شدند و مورد تأیید او قرار گرفتند، فیلم‌برداری می‌شوند و به‌انبوه مواد آماده‌شده برای جمع کردن فیلم افزوده می‌گردند. حل برخی مسایل - مثلاً فیلم‌برداری سازمان‌یافته از صحنه‌های پرازدحامی که گاه تا يك هزار نفر را دربر می‌گیرد - به‌روشنی نشان می‌دهد که کار کارگردان نمی‌تواند نتیجه خوبی بدهد مگر این‌که او جمعی به‌اندازه کافی گسترده از همکاران را در دسترس خویش داشته باشد. خلاصه این‌که، کارگردانی که با يك هزار سیاهی لشکر کار می‌کند، دقیقاً به‌يك فرمانده کل می‌ماند. او به‌بی‌اعتنایی تماشاگر اعلان جنگ می‌دهد؛ و باید که جنگ را ببرد، با سلاح ساختار گویای حرکت توده‌هایی که تحت فرمان دارد. او نیز مانند يك فرمانده کل باید افسرانی به‌تعداد کافی در اختیار داشته باشد تا بتواند جمعیت را هر طور که می‌خواهد به‌حرکت درآورد. پیش‌تر گفتیم که کارگردان، برای به‌دست آوردن يك مخلوق منسجم، يك فیلم کامل، باید همه مراحل متعدد کار را پیگیرانه چون دانه‌هایی به‌نخ بکشد؛ نخ و وحدت‌بخش و سامان‌ده، که این نیز آفریده خود اوست. اینك به‌بررسی تك‌تك این مراحل خواهیم

پرداخت تا طبیعت کار کارگردان سینما را باز هم روشن‌تر دریابیم.

بخش دوم

کارگردان و سناریو

کارگردان و سناریست

در تولید، امور معمولاً به این شکل جریان می‌یابد. سناریویی دریافت می‌گردد؛ به کارگردان داده می‌شود؛ و او آن را به اصطلاح در معرض يك آمایش کارگردانی قرار می‌دهد - یعنی به کمک سناریست ولی مطابق فردیت خود، روی تمامی دست‌مایه‌ای که در اختیارش قرار گرفته کار می‌کند. او افکار ارائه شده را با کلام سینمایی خود بیان می‌کند - به زبان تصاویر مجزا و عناصر جداگانه‌ای که یکدیگر را به‌ترتیبی که خود وی معین می‌کند دنبال می‌کنند.

خلاصه اگر فیلمی با سناریوی مبنای خود مقایسه گردد، می‌توان مضمون، آمایش موضوعی مضمون، و سرانجام، آن شکل‌بندی تخیلی و سینمایی آمایش را که کارگردان در روند تولید طرح‌ریزی کرده تمیز داد. نیازی به گفتن نیست که این سه مرحله کار باید به‌طور مستقیم و آلی وابسته به یکدیگر باشند. با وجود این آشکار است که کار سناریست فقط تا نقطه معینی ادامه می‌یابد و سپس سهم کارگردان آغاز می‌شود. هیچ شکلی از هنر وجود ندارد که در آن خط‌کشی دقیقی میان دو مرحله کار قابل‌تصور باشد. نمی‌توان کاری را از نقطه‌ای در وسط آن ادامه داد، ولی با ابتدای آن پیوند نیافت. از این رو به‌خاطر ضرورت یکپارچگی دو مرحله، یعنی کار مقدماتی سناریست و کار بعدی کارگردان، این اجتناب‌ناپذیر است: یا

کارگردان باید از آغاز مستقیماً در کار سناریست شرکت داشته باشد، یا اگر این به دلایلی امکان پذیر نیست، به ناگزیر باید سناریو را به دقت مطالعه کند، هر آنچه را برای او بیگانه است کنار بگذارد، شاید قسمت‌ها و سکانس‌هایی را تغییر دهد، و چه بسا کل ساختمان موضوع را درهم بریزد. کارگردان همیشه با وظیفه خلق فیلم از يك رشته انگاره‌های دارای گویایی تجسمی روبه‌روست. توانایی پیدا کردن این انگاره‌های تجسمی، توانایی آفریدن «عبارت»هایی روشن و گویا از نماهای جداگانه، به یاری تدوین، و به هم پیوستن این عبارت‌ها در پس نقطه‌هایی بارز و تأثیرگذار، و ساختن يك فیلم از این نقطه‌ها - این است هنر کارگردان. سناریست همیشه نمی‌تواند ماده تجسمی مورد نیاز کارگردان را حاضر و آماده در اختیار وی بگذارد، به‌ویژه اگر مغزی با تفکر سینمایی روشن نداشته باشد و از این رو خود تا حدی يك کارگردان باشد. معمولاً برعکس است: سناریست فقط فکر را به کارگردان می‌دهد، محتوای مجرد انگاره را، نه شکل مشخص آن را. ولی در این همکاری، همبستگی دو همکار، یعنی سناریست و کارگردان، یقیناً اهمیت عظیمی دارد. مطرح کردن افکاری که هیچ پژواکی در کارگردان بر نمی‌انگیزد و باید انتزاعی ناب بدون شکل مشخص بماند آسان است. حتی خود مضمون سناریو - یعنی پایه آن - حتماً باید در تماس با کارگردان انتخاب و تثبیت شود. مضمون، رویداد را مشروط می‌کند، به آن ویژگی می‌دهد، و در نتیجه لاجرم به آن محتوای تجسمی که بیانش اصل و اساس وظیفه کارگردان است ویژگی می‌دهد. کارگردان فقط در صورتی که مضمون را عمیقاً درك کند می‌تواند آن را مطیع شکل وحدت‌بخشی سازد که خلق می‌کند. سخن را پی می‌گیریم و به رویداد می‌رسیم. رویداد شخصیت‌ها را در چند موقعیت قرار می‌دهد و روابط آن‌ها با یکدیگر و نیز

برخوردهای آنان را ترسیم می‌کند. رویداد در فرارویش خود تعداد کثیری واقعه را، که به‌نحوی شکل محسوسی دارند، مشخص می‌کند. رویداد را بدون يك شکل دارای گویایی تجسمی نمی‌توان به‌تصور آورد. در اغلب موارد، برای سناریست که در رشته‌ای ادبی فارغ‌التحصیل شده، جهت‌گیری طبق شرایط شکل دارای گویایی خارجی دشوار است. از آغاز در طرح رویداد باید حوادث اصلی که شکل آن را معین می‌کنند قطعاً مشخص گردد. این‌جا باز هم به‌نحوی روشن‌تر، بستگی اجتناب‌ناپذیر به‌کار بعدی کارگردانی نمایان می‌گردد. حتی چیزی مثل خصوصیات يك شخص رویداد، اگر با مجموعه‌ای از حرکات یا موقعیت‌های دارای تأثیر تجسمی نشان داده نشود، بی‌معنی خواهد بود.

محیط فیلم

ادامه. تمامی رویداد هر سناریو در محیطی غوطه‌ور است که حال و هوای کلی فیلم را معین می‌کند. این محیط مثلاً می‌تواند يك سبك زندگی خاص باشد. با بررسی تفصیلی‌تر، حتی می‌توان يك ویژگی تنها یا يك خصوصیت اساسی آن سبك زندگی منتخب و معین را همان محیط دانست. این محیط، این حال و هوا، نمی‌تواند و نباید با يك صحنه توضیحی یا با يك میان‌نویس ارائه شود، بلکه باید دائماً در کل فیلم، یا در قسمت مقتضی در فیلم، از آغاز تا پایان پخش باشد. همان‌طور که گفتم، رویداد باید در این پس‌زمینه شناور باشد. شمار بسیاری از بهترین فیلم‌های دوره اخیر نشان داده‌اند که این تأکید، به‌وسیله محیطی که رویداد در آن غوطه‌ور است، در سینما نسبتاً آسان به‌اجرا درمی‌آید. فیلم دیوید قابل‌تحمل این را به‌روشنی به‌ما نشان می‌دهد. همچنین جالب است که تأمین وحدت این حال و

هوا در فیلم مبتنی بر توانایی به زحمت قابل انتقالی است که فیلم را از جزئیات بسیار ریز، ولی به دقت مشاهده شده، لبریز می‌کند. طبعاً غیرممکن است که سناریست ملزم گردد همه این جزئیات را کشف کند و در نوشته‌اش معین گرداند. بیشترین کاری که او می‌تواند بکند، یافتن بیان مجرد و ضروری آن‌هاست؛ و این کار کارگردان است که این بیان را جذب کند و شکل تجسمی لازم را به آن بدهد. گفته‌هایی از جانب سناریست شاید از این قبیل که «بویی غیر قابل تحمل در اتاق پیچیده بود» یا «سوت کارخانه‌های بسیاری در فضای سنگین و نفت‌آلود به جنبش درآمدند و آواز سردادند» به هیچ عنوان قدغن نیست. این‌ها رابطه میان طرح‌های سناریست و شکل‌گیری تجسمی آتی توسط کارگردان را به درستی نشان می‌دهند. اکنون نسبتاً با قاطعیت می‌توان گفت، وظیفه‌ای که بلافاصله بعد از این در انتظار کارگردان است، همان حل مسایل توصیفی ذکر شده با استفاده از روش‌های سینمایی است. نخستین تجربه‌ها را امریکایی‌ها انجام دادند. آن‌ها چشم‌اندازی با خصلت نمادین را در آغاز فیلم نشان دادند. دیوید قابل تحمل با تصویر يك دهکده آغاز می‌شد که از لابه‌لای يك درخت گیلان به گل نشسته گرفته شده بود. دریای کف‌آلود و توفانی، لایت موتیف فیلم بقایای کشتی شکسته بود.

نمونه‌ای شکفت‌انگیز که بی‌تردید يك دستاورد از این نوع است، تصاویر آن طلوع مه‌آلود بر فراز جسد ملوان به قتل رسیده در رزمناو «پاتیومکین» است. حل این مسایل - توصیف محیط - يك بخش مهم و تردیدناپذیر از کار روی سناریوست؛ و این کار را طبعاً بدون مشارکت مستقیم کارگردان نمی‌توان انجام داد. حتی يك دورنمای ساده - گوشه‌ای از طبیعت که در فیلم‌ها بسیار دیده می‌شود - باید به كمك يك خط راهنمای درونی با رویداد فراورنده پیوند یابد.

تکرار می‌کنم که سینما در کارش صرفه‌جویی و دقتی استثنایی دارد. هیچ عنصر اضافی در آن نیست و نباید باشد. چنین چیزی مثل پس‌زمینه خنثی وجود ندارد. همه عوامل باید متوجه و متمرکز بر هدف واحد یعنی حل مسایل مطروحه باشد. چرا که هر رویدادی، از آن‌جا که در دنیای واقعی رخ می‌دهد، همیشه با اوضاع عمومی سرو کار ندارد. این طبیعت محیط است.

رویداد صحنه‌ها می‌تواند در شب یا روز اتفاق افتد. کارگردانان سینما از دیرباز با این نکته آشنا بوده‌اند؛ و تلاش برای ارائه جلوه‌های شبانه تا امروز يك مسأله جالب برای کارگردانان سینما بوده است. می‌توان جلوتر هم رفت. گریفیث امریکایی در فیلم امریکا موفق شد مدارج بین‌الطلوعین و بامداد را با ظرافت و صحت حیرت‌انگیزی به‌دست آورد. کارگردان، برای این نوع کار، انبوهی دست‌مایه در اختیار دارد. هم‌چنان که پیش‌تر گفته شد، جذابیت فیلم نه‌تنها در قدرت تمرکز آن بر جزییات بلکه همچنین در توانایی وحدت دادن مواد متعدد نهفته است. و این مواد می‌توانند از منابعی بسیار فراگیر مشتق شده باشند.

برای مثال، همین نور بامداد. برای به‌دست آوردن این جلوه، کارگردان نه‌تنها می‌تواند از نور فزاینده طلوع خورشید استفاده کند، بلکه همچنین از فرایندهای مشخصه و متعددی که به‌درستی انتخاب شده باشند و، از دید تماشاگر، خود را به‌نحوی خطاناپذیر با نزدیک شدن صبح پیوند دهند. کم‌نور شدن تدریجی چراغ خیابان‌ها؛ تصاویر ضد نور ساختمان‌های کم‌پیدا؛ نوك درخت‌ها در نور ضعیف خورشید که خود هنوز بالا نیامده؛ بیدار شدن پرندگان؛ بانگ خروس‌ها؛ مه صبح زود؛ شب‌نم - کارگردان، همه این‌ها را می‌تواند به‌کار گیرد، فیلم کند، و با تدوین، يك کل هماهنگ از آن‌ها بسازد.

در فیلمی يك روش جالب برای ارائه تصویری سینمایی از يك سپیده دم به کار رفته است. برای آن که احساس افزایش و گسترش تدریجی نور در ساختمان تدوین گنجانیده شود، نماهای مجزا یکدیگر را به طریقی دنبال می کنند که در آغاز، موقعی که هوا هنوز تاریك است، فقط جزئیات را بر پرده می توان دید. دوربین فقط درشت نما برداشته است، گویی مثل چشم انسان در محیطی تاریك فقط آنچه را که به آن نزدیک بوده دیده است. با افزایش نور، دوربین رفته رفته از چیزهای فیلم شده فاصله گرفته است. با گسترش نور، میدان دید عدسی نیز به طور همزمان گسترده تر و گسترده تر شده است. کارگردان کم کم ریزنماهایی هرچه دورتر را جایگزین درشت نماها در تاریکی کرده؛ گویا کوشیده است افزایش نور و پخش هر دم گسترده تر آن در همه چیز را مستقیماً عرضه کند. قابل ذکر است که در این جا يك امکان تکنیکی ناب - امکان انتقال احساسات بسیار ظریف - به کار رفته است که فقط در انحصار سینماست.

بدیهی است که کار برای حل مسایلی از این نوع چنان پیوند تنگاتنگی با شناخت تکنیک فیلم دارد و چنان پیوند آلی با کار تحلیلی مخصوص کارگردان و نیز انتخاب مواد و وحدت آنها در تدوین خلاقه، که چنین مسایلی نمی تواند، مستقل از کارگردان، تنها به وسیله سناریست برای او حل شود. در عین حال، هم چنان که قبلاً ذکر شد، مطلقاً ضروری است محیطی که رویداد هر فیلم در آن غوطه ور است تبیین شود. از این رو، همکاری کارگردان در کار خلق سناریو نیز غیر قابل چشم پوشی است.

شخصیت ها در محیط

میل دارم یادآوری کنم که در کار یکی از نیرومندترین

کارگردانان امروز، دیوید گریفیث، یعنی تقریباً در یکایک فیلم‌های او و به‌ویژه در فیلم‌هایی که وی در آن‌ها به‌حداکثر قوه بیان خود نایل گشته است، تقریباً بدون استثنا طوری است که رویداد سناریو در میان شخصیت‌هایی جریان می‌یابد که مستقیماً با آنچه در جهان پیرامون روی می‌دهد درآمیخته‌اند.

پایان توفانی فیلم‌های گریفیث طوری ساخته شده است که کشمکش و مبارزه قهرمانان را برای تماشاگر تا حدی غیر قابل تصور تقویت کند، به‌برکت این حقیقت که کارگردان چیزهایی مانند تندباد، توفان، شکستن یخ، طغیان رودخانه، و آبشاری عظیم و غران را وارد رویداد می‌کند. در راه شرق، هنگامی که لیلین گیش، بخت‌برگشته و فروپاشیده، از خانه بیرون می‌دود و بارتلمس وفادار در پی‌اش، تا به‌زندگی بازآردش، کل حرکت عشق در تعقیب نومیدی، پابه‌پای ضرب پرتلاطم رویداد، در برف و توفانی هراس‌انگیز رخ می‌دهد. در فراز پایانی، گریفیث تماشاگر را وامی‌دارد که خود نومیدی را احساس کند: تکه یخی چرخان، که روی آن زنی به‌خود پیچیده است، به‌پرتگاه یک آبشار بزرگ نزدیک می‌شود. این برای انتقال اثر نگون‌بختی گریزن‌ناپذیر و بی‌درمان کافی است.

نخست توفان برف، سپس رودخانه کف‌آلود و پرگرداب، با یخ و برف مذاب و با انبوه تکه‌یخ‌های وحشی‌تر و خشمگین‌تر از توفان، و سرانجام آبشار قدرتمند، اثر خود مرگ را منتقل می‌کند. در این توالی پیشامدها، همان خط نومیدی فزاینده تکرار می‌گردد، گرچه این‌بار گویی در مقیاسی بزرگ‌تر. نومیدی می‌کوشد کار را پایان دهد، مرگ بیافریند؛ و مرگ چنان گریبان شخصیت اصلی را گرفته است که ایستادگی‌بردار نیست. این هماهنگی - توفان در قلب انسان و توفان در طبیعت شوریده - یکی از نیرومندترین دستاوردهای این نابغه

امریکایی است. ۱۲۱ این نمونه به روشنی نشان می‌دهد که آن پیوند، میان محتوای سناریو و آمایش عمومی کارگردان، باید تا چه حد ژرف و دامن‌دار باشد تا به کار او قدرت و انسجام بخشد. کارگردان نه تنها تكت تكت صحنه‌هایی را که سناریست پیشنهاد کرده به حرکت و شکل بدل می‌سازد، بلکه باید سناریو را در کلیتش، از مضمون گرفته تا شکل نهایی رویداد، جذب کند و هر صحنه را به مثابه جزیی متشکله و لاینفک از ساختاری یکپارچه درك و احساس کند. و این فقط در صورتی می‌تواند شدنی گردد که او با کار سناریو، از آغاز تا پایان، پیوندی آلی بیابد.

موقعی که کار ساختمان عمومی تمام شد، مضمون در قالب يك موضوع ریخته شد، صحنه‌های جداگانه‌ای که رویداد در آن‌ها متحقق می‌گردد طرح شد، تازه آن وقت است که به سخت‌ترین مرحله کار آمایش سناریو می‌رسیم. در این مرحله از کار، شکل سینمایی فیلمی که حاصل خواهد شد، مشخص و قابل درك و پیش‌بینی‌پذیر است. این جاست که به مرحله تعیین طرح تدوین نماها می‌رسیم. و این جاست که آن اجزای متشکله که بعداً انگاره‌ها را تشکیل خواهند داد کشف می‌شود.

آوردن يك آبشار به داخل رویداد لزوماً به معنی آفریدن آن بر پرده نیست. به یاد آورید که قبلاً در مورد آفرینش انگاره سینمایی گفتیم که این انگاره فقط در صورتی وضوح و تأثیر می‌یابد که اجزای ضروری آن به درستی یافته شوند. این جا می‌رسیم به مرحله استفاده از تکه‌هایی از مکان واقعی و زمان واقعی برای آفرینش آتسی مکان سینمایی و زمان سینمایی. اگر می‌شد گفت که، در آغاز فرایند، این سناریست است که راهنمای کار است - و کارگردان فقط باید توجه لازم را نشان دهد تا آن را عمیقاً درك کند و نه تنها در هر لحظه معین

با آن در تماس باشد بلکه همواره در پیوند با آن باشد - اکنون يك تغییر ایجاد می‌شود. راهنمای کار اینك کارگردان است، مجهز به آن شناخت تکنیکی و آن استعداد خاصی که او را قادر می‌سازد انگاره‌هایی درست و روشن بیابد که بیانگر عنصر عصیری هر فکر معین باشند. کارگردان هر حادثه را به‌طور مجزا تنظیم می‌کند، تجزیه و تحلیل می‌کند، به عناصرش تقسیم می‌کند، و همزمان به اتصال این عناصر در تدوین می‌اندیشد. در این جا به‌ویژه قابل ذکر است که سناریست در این مرحله بعدی، درست مثل کارگردان در مراحل اولیه، نباید از کار کنار گذاشته شود. وظیفه اوست که بر تجزیه هر مسأله جداگانه به يك شکل قابل تدوین نظارت کند و مضمون اصلی را لحظه‌ای از یاد نبرد - مضمونی که شاید کاملاً انتزاعی باشد، ولی در هر مسأله مجزا جریان داشته باشد.

تنها با همکاری نزدیک می‌توان به نتیجه‌ای درست و باارزش دست یافت. طبعاً می‌توان ترتیب مطلوب را تجسم سناریست و کارگردان در يك شخص دانست. ولی من پیش‌تر از گستردگی و پیچیدگی غیرعادی کار آفرینش فیلم سخن گفتم، که هرگونه امکان چیرگی بر آن توسط يك نفر را مانع می‌شود. تعاون در سینما چشم‌ناپوشیدنی است؛ همکاران باید با صمیمیتی استثنایی درهم بیامیزند.

تنظیم ضرباهنگ فیلم

آمایش تدوینی سناریو نه تنها تعیین حادثه‌ها، صحنه‌ها، و چیزهایی را که باید فیلم‌برداری شوند بلکه همچنین تنظیم توالی نمایش آن‌ها را دربر می‌گیرد. من پیش‌تر گفته‌ام که در تعیین این توالی نه تنها محتوای تجسمی بلکه طول هر تکه جداگانه سلولوید را

نیز باید در نظر داشت. به عبارت دیگر، ضرباهنگی را که تکه‌ها مطابق آن به یکدیگر پیوند می‌یابند نباید از نظر دور کرد. این ضرباهنگ وسیله نفوذ عاطفی در تماشاگر است. با این ضرباهنگ، کارگردان در موقعیتی قرار می‌گیرد که می‌تواند تماشاگر را به یکسان تهییج کند یا آرام سازد. يك خطا در ضرباهنگ می‌تواند تأثیر کل صحنه را به صفر کاهش دهد؛ ولی به همین نسبت اگر ضرباهنگ مناسب پیدا شود، می‌تواند تأثیر صحنه را تا بی‌نهایت درجه افزایش دهد، گرچه شاید در دست‌مایه بصری و تخیلیش هیچ چیز به خصوصی نداشته باشد. ۱۲۲

آمایش ضرباهنگ سناریوی فیلم به آمایش حوادث مجزا یا یافتن انگاره‌های لازم برای تشکیل آن‌ها محدود نمی‌شود. باید به خاطر سپرد که هر فیلم از نماهای جداگانه تشکیل می‌شود؛ نماها به هم می‌پیوندند تا حوادث را شکل دهند؛ حوادث سکانس‌ها را می‌سازند؛ و سکانس‌ها حلقه‌ها را؛ و حلقه‌ها با هم کل فیلم را تشکیل می‌دهند. در هر جا که تقسیمی هست، در هر جا که عنصری از توالی تکه‌ها هست، چه تکه‌های مجزای سلولوید باشد و چه بخش‌های جداگانه رویداد - در آن جا و در همه جا عنصر ضرباهنگ را باید در نظر داشت؛ و فی الواقع نه به این دلیل که «ضرباهنگ» این روزها ورد زبان است، بلکه به این خاطر که ضرباهنگ، تحت اراده کارگردان، می‌تواند و باید ابزار نیرومند و مطمئنی برای اثرگذاری باشد. برای نمونه به یاد آورید که ضرباهنگ بدساخته و یکسره آشفته آن فیلم بزرگ، پرتو مرگ، چه تأثیر خسته‌کننده و آزاردهنده‌ای داشت؛ و در مقابل، توزیع مواد در دیوید قابل تحمل چه زیرکانه بود. تناوب بخش‌های آرام و مهیج، تماشاگر را سرحال نگه می‌داشت و به او امکان می‌داد که از پایان خشونت‌بار فیلم لذت ببرد. آماده‌سازی تدوینی سناریو - که در آن نه تنها محتوای تجسمی دقیق هر تکه كوچك به طور مجزا در نظر گرفته

می‌شود، بلکه همچنین طول و موقعیت آن در توالی لازم برای تنظیم ضرباهنگ، موقعی که تکه‌ها به هم وصل می‌شوند تا حوادث را تشکیل دهند، و حوادث، سکانس‌ها را، و الخ - تعیین این موقعیت، که برای شکل نهایی فیلم بر پرده اهمیت سرنوشت‌ساز دارد، آخرین مرحله کار کارگردان بر روی سناریوست. اینك لحظه ورود اعضای جدید گروه اشتراکی به کار آفرینش فیلم است - کسانی که با آدم‌ها و چیزهای واقعی و با حرکات‌ها و پس‌زمینه‌های محیط بر آن‌ها سر و کار دارند. کارگردان اکنون باید دست‌مایه را آماده ضبط بر فیلم کند.

بخش سوم

کارگردان و بازیگر

دو نوع تولید

فیلم‌ها را برحسب بازیگریشان می‌توان به‌طور کلی به دو نوع تقسیم کرد. در گروه اول، تولیداتی قرار می‌گیرند که به يك بازیگر خاص متکی‌اند - او را در امریکا «ستاره» می‌خوانند. سناریو مخصوص همین بازیگر نوشته می‌شود. سراسر کار کارگردان خلاصه می‌شود در ارائه يك چهره سرشناس و محبوب به تماشاگر، هر بار در محیطی جدید، با بازیگران فرعی جدید. فیلم‌های چپلین، فربنکس، پیکفرد و لوید به این شکل تهیه می‌شود. گروه دوم متعلق به فیلم‌هایی است که بنیادشان يك فکر یا طرح مشخص است. این سناریوها برای بازیگر نوشته نمی‌شود، بلکه باید پس از نگارش آن‌ها بازیگرانی برای متحقق ساختنشان پیدا کرد. دیوید گریفیث این‌طور کار می‌کند. نیازی به گفتن نیست که، به همین دلیل، گریفیث در بسیاری از فیلم‌هایش

نام‌های درخشانی چون پیکفرد، می مارش و غیره را رد می‌کند. او این فوج قهرمانان زن و مرد را پس از آن‌که در یکی دو فیلم به‌کار برد، به‌دیگران وامی‌گذارد. تا آن‌جا که فیلم اساساً ملهم از يك فکر یا يك طرح مشخص است - و نه صرفاً در پی نمایش تکنیکی زیرکانه یا چهره‌ای زیبا - رابطه میان بازیگر و دستمایه فیلم خصلتی ویژه و معین می‌یابد که فقط خاص سینماست.

بازیگر سینما و تیپ در سینما

بازیگر تئاتر برای خلق ظاهر مورد نیاز می‌کوشد آرایش لازم را بیابد و انجام دهد تا چهره‌اش تغییر کند. اگر او در نمایشنامه باید نقش يك مرد قوی را بازی کند، ماهیچه‌های نم‌دین به‌بازوان خود می‌بندد. فرض کنید که مثلاً به‌وی پیشنهاد شده است نقش سامسون را بازی کند. او بدون شرمندگی چند ستون مقوایی در دکور برمی‌افرازد تا بعد با يك فشار شانه سرنگونشان سازد. چنین فریبی در اثاث دکور، و نیز در آرایش چهره، در سینما غیر قابل‌تصور است. يك آدمیزاد ساختگی و اثاث‌وار در محیطی واقعی، در میان درخت‌های واقعی، نزدیک سنگ‌های واقعی و آب واقعی، و زیر آسمان واقعی، همان‌قدر نامتجانس و ناپذیرفتنی است که يك اسب زنده در صحنه‌ای پر از مقوا. ۱۳۱. مشروطیت سینما معادل مشروطیت اثاثه نیست: سینما ماده را تغییر نمی‌دهد؛ فقط زمان و مکان را تغییر می‌دهد. به‌همین دلیل نمی‌توان تیپ مورد نیاز در فیلم را به‌طور مصنوعی ساخت؛ این تیپ را باید کشف کرد. به‌همین علت است که حتی در آن تولیداتی که محورشان يك «ستاره» ضروری و اجتناب‌ناپذیر است، بازیگران فرعی نقش‌های دوم و سوم را کارگردان همیشه در میان عده زیادی جست‌وجو می‌کند. کار پیدا کردن بازیگران لازم، انتخاب اشخاصی با

ظاهر کاملاً گویا مطابق الزامات تعیین‌شده در سناریو، یکی از دشوارترین تکالیف کارگردان است. باید به‌خاطر سپرد که، هم‌چنان که پیش‌تر گفتم، در فیلم نمی‌توان «نقش بازی کرد». شخص باید مجموعه‌ای از کیفیات واقعی با بیان خارجی واضح را دارا باشد تا تأثیر معینی را در تماشاگر حاصل کند. پس فهمش آسان است که چرا گاه در خلال تهیه فیلم، مردی که دارد بر حسب اتفاق از خیابان عبور می‌کند و هرگز به فکرش خطور نمی‌کرده که بازیگر شود، یک‌باره فراخوانده می‌شود؛ تنها به این دلیل که تصادفاً یک تیپ دارای گویایی خارجی و به‌علاوه همان تیپ مطلوب کارگردان است. برای روشن‌تر ساختن این ضرورت حتمی - این ضرورت که افرادی که در واقعیت امر دارای خصوصیات انگاره مورد نیاز هستند به‌عنوان بازیگر مورد استفاده قرار گیرند - مثال سردستی زیر را مطرح می‌کنم.

فرض کنید که برای یک تولید احتیاج به‌مردی پیر داریم. در تئاتر، مسأله کاملاً ساده می‌بود. مردی نسبتاً جوان می‌توانست روی صورتش چین و چروک نقاشی کند و از روی صحنه ظاهر یک مرد پیر را به تماشاگر نشان دهد. در سینما این غیرقابل‌تصور است. چرا؟ صرفاً به این دلیل که چین زنده و واقعی، یک فرورفتگی و یک شیار در صورت است؛ و هنگامی که پیرمردی با یک چین واقعی سرش را می‌گرداند، نور روی این چین بازی می‌کند. چین واقعی فقط یک خط تیره‌رنگ نیست، سایه‌روشن یک شیار است؛ و وضعیت متفاوت صورت در رابطه با نور همیشه یک طرح سایه‌روشن متفاوت ایجاد می‌کند. چین زنده به‌واسطه حرکت در نور زنده است. ولی اگر ما یک خط سیاه روی یک پوست صاف بکشیم، روی پرده، صورت در حرکت هرگز آن بازی نور با شیار زنده را نشان نخواهد داد، بلکه فقط خطی به‌رنگ سیاه دیده خواهد شد. این خط به‌ویژه در فاصله نزدیک عدسی

- یعنی در درشت‌نما - ناهمخوان خواهد بود.

در تئاتر، آرایشی از این نوع امکان‌پذیر است، چون نور صحنه به‌طور مشروط ثابت است و هیچ سایه‌ای نمی‌اندازد. با این مثال شاید این پرسش مطرح شود که بازیگری که ما به‌دنبالش هستیم تا چه اندازه باید شبیه ظاهر توصیه‌شده‌اش در سناریو باشد. مختصراً باید گفت که، در اکثر موارد، بازیگر سینما خودش را بازی می‌کند؛ و کار کارگردان این نیست که او را مجبور کند چیزی را بیافریند که در وجودش نیست. کار کارگردان این است که به‌گویاترین و روشن‌ترین شکل ممکن و با استفاده از خصوصیات واقعی او به‌وی نشان دهد که در وجودش چیست.

طراحی بازی تیپ در فیلم

در جایی که بازیگرها به‌این شکل جمع می‌شوند، طبعاً امکان استفاده از يك گروه بازیگری مثل تئاتر تقریباً منتفی می‌گردد. " تقریباً در هر فیلمی کارگردان ناچار است با مواد انسانی تازه‌ای کار کند که غالباً هیچ آموزشی ندیده‌اند. ولی در عین حال، کار شخصی که تصویرش برداشته می‌شود باید قطعاً تابع شرایطی گردد که فیلم دیکته می‌کند. قبلاً گفته‌ام که هر تکه فیلم‌شده باید دقیقاً در مکان و زمان سازمان یابد. به‌یاد آورید که درباره‌ی فرایند برداشتن نماهای قابل‌تدوین بحث کردیم و گفتیم که همان حرکات باید بارها با دقت زیادی تکرار شوند تا به‌کارگردان امکان بدهند حوادثی را که بعداً با اتصال تکه‌های مجزا می‌سازد در يك کل واحد شکل بدهد. برای انجام کار دقیق، باید چگونگی آن را دانست، باید چگونگی آن را آموخت، یا دست‌کم باید آن را از بر کرد. چون کار بازیگر سینما - یا اگر بهتر می‌دانید، بازیگری او - از آن کیفیت ناگسیخته خاص کار

همکار او در تئاتر محروم است. انگاره سینمایی بازیگر مرکب از ده‌ها و صدها تکه مجزا و منفک است، به نحوی که گاهی او در آغاز روی چیزی کار می‌کند که بعداً جزئی از پایان را تشکیل خواهد داد. بازیگر سینما در کارش از ذهنیت فرارویش بی‌گسست رویداد محروم است. پیوند آلی میان بخش‌های متوالی کار او که در نتیجه آن، انگاره‌ای با کلیت مشخص خلق می‌شود، سودی برای او ندارد. انگاره کلی بازیگر، تازه بعد از تدوین کارگردان، بر پرده حضور خواهد یافت و درك خواهد شد. آنچه که بازیگر در هر قطعه معین در برابر عدسی اجرا می‌کند فقط ماده خام است. باید از قوای سینمایی ویژه و معینی بهره‌مند بود تا توانست کل انگاره تدوین‌شده را در نظر آورد، انگاره‌ای مرکب از قطعات مجزایی که با وسواس زیاد گاه از آغاز و گاه از میان برداشته می‌شود. پس قابل‌فهم است که چرا ساختمان دقیق کارگردانی کار بازیگر، نخست در سینما ظاهر شده^{۱۵}. در بیشتر موارد، فقط کارگردان است که فیلم‌نامه را چنان عمیق و چنان خوب می‌شناسد که بتواند آن را به شکلی که بعداً بر پرده خواهد رفت به‌وضوح برای خود مجسم کند. از این رو فقط او می‌تواند هر نقش معین و هر انگاره معین را با ساختمان تدوینی آن برای خود مجسم نماید. اگر بازیگر به‌خود اجازه دهد که از يك صحنه مجزا و معین الهام بگیرد، حتی اگر بازیگری بسیار بالاستعداد باشد، هرگز خود به‌تنهایی نخواهد توانست کارش را چنان محدود کند که هر قطعه از بازیش دقیقاً با همان طول و با همان محتوا از کار درآید که بعداً برای تدوین لازم می‌آید. این فقط موقعی امکان‌پذیر خواهد شد که بازیگر، همان پیوند ژرف و آلی را که کارگردان تولید با کار آفرینش و ساخت فیلم دارد با آن برقرار کند. مکاتبی وجود دارند که معتقدند بازی بازیگر باید تا ریزترین جزییاتش به فرمان کارگردان باشد؛ تا ریزترین

حرکات انگشتان، ابروها، پلک‌ها؛ همه چیز باید دقیقاً توسط کارگردان محاسبه گردد، به‌دستور او انجام گیرد، و بر فیلم ضبط شود. این مکتب بی‌تردید بیانگر يك اغراق است، اغراقی که نتیجه‌اش مکانیکی شدن بی‌مورد است. با این حال نمی‌توان انکار کرد که اجرای آزاد بازیگر باید در چارچوب شدیدترین کنترل کارگردان محصور گردد. جالب است که حتی کارگردانی مثل گریفیث - که ممیزه‌اش «روان‌شناسی» خاصی است که فی‌الواقع از امکان خشک درآمدن ساختمان فیلم جلوگیری می‌کند - بدون شك بازیگرش را از لحاظ تجسمی «خلق» می‌کند. گریفیث يك تیپ زن دارد که خاص خود اوست: درمانده و رقت‌انگیز و در عین حال حماسه‌ساز. جالب این که اگر فیلم‌های مختلف او را پی‌بگیریم، می‌بینیم در آن‌ها زنان مختلف حالات عاطفی یکسان را به‌طور خارجی یکسان بیان می‌کنند. به‌یاد آورید که می‌مارش در تعصب چگونه در محاکمه اشک می‌ریزد؛ قهرمان زن امریکا چگونه در کنار برادر روبه‌مرگش مویه می‌کند؛ و لیلین گیش در یتیمان توفان چگونه حق‌کنان از خواهرش می‌گوید. همه جا همان سیمای دل‌گداز، همان اشک‌های ریزان، و تلاشی با دل لرزان و نومید برای نشان دادن لبخندی در پس اشک‌ها. شباهت اسلوب بازیگران امریکایی بسیاری که تحت کنترل يك کارگردان واحد کار کرده‌اند به‌روشنی نشان می‌دهد که ساختمان کار بازیگر به‌دست کارگردان چه گستردگی دارد.

«آنسامبل»

در تئاتر، مفهومی هست که به‌آن «آنسامبل» می‌گویند؛ و عبارت است از ترکیب کلی کار همه بازیگران شرکت‌کننده در نمایشنامه. بی‌تردید آنسامبل در سینما نیز وجود دارد؛ و همان چیزی را که درباره

انگاره تدوین‌شده بازیگر گفته شد در مورد آن نیز می‌توان گفت. حقیقت این است که بازیگر سینما از این امکان محروم است که خود مستقیماً این آنسامبل را درك کند. غالباً بازیگر از آغاز تا پایان نقشش در برابر دوربین حتی يك بار هم اجرای بازیگر مقابل خود در فیلم را نمی‌بیند، چون به‌طور جداگانه فیلم می‌شود. ولی با این وجود، موقعی که فیلم بعداً سرهم شد، صحنه‌های این بازیگر مستقیماً متصل به صحنه‌های آن دیگر که او هرگز ندیده‌اش به‌نظر خواهد رسید. پس آگاهی از آنسامبل، یعنی ارتباط کار شخصیت‌های مختلف با یکدیگر، باز هم وظیفه کارگردان می‌شود. فقط اوست که با تجسم فیلم برای خود به‌شکل تدوین‌شده‌اش و به‌شکلی که بر پرده خواهد رفت، یعنی پس از اتصال تکه‌هایی که به‌طور جداگانه فیلم شده‌اند - فقط اوست که می‌تواند این آنسامبل را درك کند و کار بازیگر را مطابق الزامات آن کارگردانی کند و بسازد. مسأله حد نفوذی که کارگردان باید بر کار بازیگران اعمال کند، هنوز مسأله‌ای قابل‌بحث است. تبعیت دقیق و مکانیکی از طرحی که کارگردان ارائه کرده است بدون شك آینده ندارد. ولی همچنین بازی آزاد، فی‌البداهه، و مرددانه، مطابق رهنمودهای کلی کارگردان - روشی که تاکنون مشخصه اکثر کارگردانان شوروی بوده است - قطعاً ناپذیرفتنی است. فقط در يك چیز هنوز نمی‌توان شك کرد، این‌که انگاره بازیگر فقط موقعی حاصل خواهد شد که تصاویری که جداگانه برداشته شده‌اند در تدوین به یکدیگر پیوندند؛ و فقط وقتی که کار بازیگر در هر نمای مجزا به‌نحوی استوار و آلی با درك روشنی از کلیت آتی پیوند یابد. اگر چنین درکی را بازیگر داشته باشد، می‌تواند آزادانه کار کند؛ وگرنه فقط رهنمودهای دقیق کارگردان، یعنی مجری آینده تدوین، می‌تواند کار بازیگری را به‌درستی بنا کند.

کارگردان با مواد انسانی که به‌طور اتفاقی گرد آمده باشد مشکلات خاصی دارد؛ ولی هم‌چنان که گفتیم، این مواد تصادفی در هر فیلمی تقریباً اجتناب‌ناپذیر است؛ و از سوی دیگر، این مواد جذابیتی استثنایی دارد. هر فیلم به‌طور متوسط يك ساعت ونیم به‌درازا می‌کشد. در این يك ساعت ونیم، گاهی ده‌ها چهره از برابر تماشاگر می‌گذرد که او شاید آن‌ها را به‌یاد آورد، چهره‌هایی که قهرمانان فیلم را دوره کرده‌اند. این چهره‌ها باید با دقتی خاص انتخاب شوند و به‌نمایش درآیند. خیلی وقت‌ها، همه مفهوم و ارزش يك حادثه، حتی اگر حول قهرمان بچرخد، بسته به این شخصیت‌های رده دوم است که او را درمیان گرفته‌اند. شاید این شخصیت‌ها بیش از شش هفت ثانیه به تماشاگر نشان داده نشوند؛ پس باید اثری واضح و روشن بر او بگذارند. مثال دسته اراذل را در دیوید قابل‌تحمل به‌یاد آورید، یا مثال آن دو پیرمرد را در جزیره کشتی‌های گم‌شده. هر چهره همان اثر اکید و بارز را داراست که شخصیت‌پردازی زیرکانه و جداگانه‌ای به‌دست يك نویسنده با استعداد. پیدا کردن شخصی که تماشاگر پس از شش ثانیه دیدنش بگوید: «آن مرد يك ولگرد است، یا مهربان است، یا يك احمق است» - این وظیفه است که در هنگام انتخاب مواد انسانی در برابر کارگردان خودنمایی می‌کند.

حرکت گویا

هنگامی که افراد انتخاب شدند و کارگردان شروع به فیلم‌برداری از کارشان کرد، آن‌ها يك مسأله تازه برای او تدارک می‌بینند: بازیگر باید در برابر دوربین حرکت کند و حرکات او باید گویا باشند. مفهوم «حرکت گویا» آن قدرها هم که در نگاه اول به‌نظر می‌رسد ساده نیست. در درجه اول، این همان حرکت هر روزه نیست،

همان رفتار معمولی خاص هر آدم معمولی در محیط واقعی. انسان نه تنها اداهایی دارد، بلکه کلمات را نیز در اختیار دارد. گاهی کلام ادا را همراهی می‌کند و گاهی، برعکس، ادا به کلام یاری می‌دهد. در تئاتر، هر دو شدنی است. به همین علت است که بازیگری با تربیت عمیق تئاتری به سختی می‌تواند خود را با معیارهای سینما سازگار کند. در رئیس پستخانه، مُسکون - که بی‌شک بازیگری است با امکانات سینمایی بسیار استثنایی - با وجود این، با حرکت دایمی دهان و حرکات ریزی که زمان را با ضرباهنگ کلمات ناگفته تقطیع می‌کنند، حوصله را سر می‌برد و احساس ناخوشایندی ایجاد می‌کند. همراهی ادا و حرکت با کلام در سینما غیرقابل تصور است. ادا و حرکت وقتی تطابقش را با صداهایی که تماشاگر نمی‌شنود از دست داد، تا حد يك ثقیق تجسمی بی‌معنی تنزل می‌کند. کارگردان در کار با بازیگر باید اجرای او را چنان بنا کند که نکته مهم همیشه در حرکت نهفته باشد؛ و کلام موقعی آن را همراهی کند که لازم باشد. در صحنه‌ای غم‌انگیز، وقتی که مُسکون از مادرخوانده‌اش می‌شنود که دنیا با افسر هوسار^{۱۱} گریخته است، واضح است که خیلی زیاد حرف می‌زند، در حالی که در این میان، به‌طور خودبه‌خودی و کاملاً طبیعی، مثل مردی که به حرفه‌ای حرف زدن عادت کرده است، هر کلمه را با يك حرکت تکراری و یکنواخت دست توأم می‌کند. در زمان فیلم‌برداری، چون کلمات شنیده می‌شدند، صحنه مؤثر بود، و حتی بسیار مؤثر بود؛ ولی روی پرده درست مثل این شد که کسی به‌طور مسخره و عذاب‌آوری دائماً پایش را در نقطه ثابتی به زمین بکشد. این فکر که بازیگر سینما باید هر آنچه را آدم عادی به زبان می‌گوید

با حرکت بیان کند، اساساً نادرست است. در آفرینش فیلم، کارگردان و بازیگر فقط از آن لحظاتی استفاده می‌کنند که کلام زاید است، موقعی که جوهر رویداد در سکوت جریان می‌یابد، وقتی که کلام می‌تواند حرکت را همراهی کند ولی موجد آن نیست. ۱۴۶

اجسام گویا

به‌همین علت است که جسم بی‌جان در فیلم‌ها اهمیت عظیمی دارد. هر جسمی به‌خودی‌خود گویاست، چون تماشاگر همیشه آن را با تعدادی انگاره پیوند می‌دهد. ششلول يك تهديد بی‌صداست؛ اتومبیل کورسی که با سرعت می‌راند، نشانه نجات یا کمکی است که به‌موقع می‌رسد. اجرای بازیگر، در پیوند با جسم و به‌اتکای آن، همیشه یکی از نیرومندترین روش‌های بنیادین فیلم است. این گویی يك تك گفتار سینمایی بی‌کلام است. جسم، در پیوند با بازیگر، می‌تواند به‌اختلاف حالات عاطفی او با چنان ظرافت و عمقی بیان خارجی بدهد که هیچ ادا و تقلیدی هرگز نمی‌تواند آن را به‌طور مشروط بیان کند. در رزمناو «پاتیومکین»، خود رزمناو چنان انگاره نیرومند و روشنی است که مردان همراهش در آن حل می‌شوند، با آن آمیزشی آلی می‌یابند. تیراندازی به‌مردم را نه آن ملوانانی که پای توپ‌ها ایستاده‌اند، بلکه خود رزمناو پولادین پاسخ می‌دهد که با یکصد دهان نفس می‌کشد. هنگامی که در پایان، رزمناو با تمام سرعت به‌دیدار ناوگان می‌شتابد، آن‌گاه، به‌شکلی، اهرم‌های فولادی محرك موتور، با کار سخت و یکنواخت خود، تجسم قلب کارکنان کشتی می‌شود که، در هیجان انتظار، تند می‌تپد.

کارگردان به‌عنوان خالق «آنسامبل»

مفهوم آنسامبل برای کارگردان سینما فوق‌العاده وسیع است. اجسام مادی نیز علاوه بر شخصیت‌ها در آن داخل می‌شوند؛ و ضروری است يك بار دیگر یادآوری گردد که، در تدوین نهایی فیلم، اجرای بازیگر باید همراه و همبسته مجموعه‌ای از قطعه‌های دیگری گردد که او نمی‌تواند ببیندشان. او فقط می‌تواند به‌طور غیر مستقیم از آن‌ها اطلاع یابد. فقط کارگردان است که آن‌ها را به‌طور کامل می‌شناسد و می‌سنجد. از این رو بازیگر را کارگردان، پیش از هر چیز، دست‌مایه‌ای می‌داند که نیازمند «آمایش» اوست. اجمالاً به‌یاد آوریم که حتی هر بازیگر به‌طور جداگانه، که در اوضاع واقعی به‌مثابه يك کل درك می‌شود، و به‌عنوان يك موجود انسانی، که حرکاتش به‌مثابه کار همزمان و پیوسته همهٔ اعضای تن او درك می‌شود - حتی چنین انسانی غالباً بر پرده موجودیت ندارد. کارگردان در تدوین گاه نه‌تنها صحنه‌ها را بلکه يك انسان دیگر نیز می‌سازد. به‌یاد آورید که چگونه اغلب در فیلم‌ها شخصیتی را می‌بینید و به‌خاطر می‌سپارید، در حالی که فقط سرش و بعد دستش را دیده‌اید.

لف کولشوف در فیلم‌های تجربی‌اش کوشید، با تصویربرداری از دست‌ها، پاها، چشم‌ها، و سر زنانه متفاوت، يك زن را در حال حرکت ضبط کند. در نتیجهٔ تدوین، اثر حرکات يك شخص واحد حاصل شد. طبعاً این نمونه بیانگر راه عملی خاصی برای آفرینش انسانی ناموجود در واقعیت نیست؛ ولی به‌روشنی بر این گفته تأکید می‌کند که انگارهٔ بازیگر، حتی در محدودهٔ کار فردی و کوتاهی که او بدون ارتباط با بازیگران دیگر انجام می‌دهد، نه از يك مرحلهٔ مجزای کار، یعنی از فیلم‌برداری يك قطعهٔ مجزا، بلکه از آن ساختمان تدوینی

مشتق می‌شود که این قطعه‌ها را در يك كل سینمایی به هم پیوند می‌دهد. این را تأیید دیگری بر ضرورت مطلق دقت در کار بگیرید، تأیید دیگری بر برتری بدیهی انگاره تصویر شده و تدوین‌گشته کار انجام گرفته در برابر عدسی بر هر عنصر مجزای این کار. و نیز البته، برتری بدیهی کارگردان، این حامل انگاره ساختمان عمومی فیلم، بر بازیگری که مصالح این ساختمان را فراهم می‌کند.

بخش چهارم

بازیگر در قاب تصویر

بازیگر و انگاره سینمایی

پیش‌تر گفتم که ضروری است دائماً در خاطر باشد که فضای مستطیلی پرده همواره هر نمای حرکت‌داری را احاطه می‌کند. حرکت بازیگر در فضای سه‌بعدی واقعی باز هم فقط دست‌مایه‌ای است در خدمت کارگردان، تا او عناصر لازم برای ساختمان نمود مسطح آتی را انتخاب کند و آن‌ها را به دقت در فضای قاب جا دهد. کارگردان هرگز بازیگر را يك انسان واقعی نمی‌بیند. او فقط نمود سینمایی آتی را مجسم می‌کند و می‌بیند؛ و سپس با حرکت دادن بازیگر در جهات مختلف و تغییر دادن موضع دوربین نسبت به وی، مواد لازم را برای آن انتخاب می‌کند. همان تجزیه‌ای که در ارتباط با هر چیزی در فیلم انجام می‌شود. کارگردان حتی يك لحظه نیز با آدم‌های زنده مواجه نیست. او همیشه در برابر خود فقط مجموعه‌ای از اجزای متشکله ساختمان سینمایی آینده را دارد. این مستلزم نوعی کشتن و مکانیکی کردن بازیگر نیست. او می‌تواند هر قدر که می‌خواهد خودانگیخته

باشد. به‌هیچ وجه لازم نیست او مزاحم تداوم طبیعی حرکات خود گردد. ولی کارگردان که دوربین را تحت کنترل دارد، به‌حکم طبیعت بیان سینمایی، خود از میان تمامی کار انسان زنده همان تکه‌هایی را که نیاز دارد دست‌چین می‌کند. هنگامی که گریفیث از دست‌های می‌مارش در صحنه محاکمه فیلم‌برداری می‌کرده، بازیگر احتمالاً به‌راستی در حال گریستن بوده که پوست دست خود را نیشگون گرفته است. او تجربه‌ای کامل و واقعی را از سر گذرانده و تماماً در چنگ عاطفه لازم به‌شکل کلی خود بوده است؛ ولی کارگردان فقط دست‌های او را برای فیلم برگزیده است.

بازیگر و نور

يك عنصر دیگر نیز مشخصه کار کارگردان با بازیگر است: نور؛ همان نوری که بدون آن نه شیء، نه انسان و نه هیچ چیز دیگر بر فیلم موجودیت نمی‌یابد. کارگردان با تعیین نورپردازی استودیو در واقع شکل آینده را بر پرده می‌آفریند. زیرا نور تنها عنصری است که روی نوار حساس سلولوید اثر می‌گذارد. تصویری که ما بر پرده می‌بینیم، بافته از نور با شدت‌های مختلف است؛ و کار این نور فقط ساختن شکل‌ها نیست، مرئی کردن آن‌ها نیز هست. بازیگری که نور نگرفته باشد هیچ است؛ و بازیگری که نور گرفته باشد تا فقط مرئی باشد، جسمی ساده، بی‌تفاوت، و بی‌تشخص است. همین نور را می‌توان تغییر داد و به‌طریقی ساخت که به‌عنوان جزیی آلی وارد کار بازیگر شود. ترکیب نور می‌تواند فراوان حذف کند، فراوان تأکید کند، و کار بیانی بازیگر را با چنان نیرویی عیان کند که روشن گردد نور صرفاً شرط تثبیت کار بیانی بازیگر نیست، بلکه خود جزیی از این کار بیانی است. به‌یاد آورید سیمای آن کشیش را در رزمناو

«پاتیومکین» که از زیر نور گرفته است. ۱۲۷۱

پس کار بازیگر سینما در آفرینش انگاره سینمایی خویش در گرو مجموعه شرایطی است خاص سینما و دارای پیچیدگی تکنیکی. شناخت دقیق این شرایط فقط برای کارگردان ممکن است؛ و بازیگر فقط می‌تواند با خلاقیت کافی به وسعت و عمق کافی در کار آفرینش فیلم دست یابد، به شرطی که دارای پیوندی آلی و تنگاتنگ با دیگر اعضای گروه باشد - یعنی به شرطی که کار او در حوزه کار مقدماتی کارگردان و سناریست از عمق کافی برخوردار باشد. به این ترتیب در پایان این فصل، یک بار دیگر به این نتیجه می‌رسیم که ضروری است گروه، آلی باشد.

بخش پنجم

کارگردان و فیلم‌بردار

فیلم‌بردار و دوربین

موقعی که بازیگران انتخاب شدند و صحنه‌ها با دقت و به نحوی قابل تدوین آماده گشتند، آن‌گاه فیلم‌برداری آغاز می‌گردد. عضو جدید تیم وارد کار می‌شود: مردی مجهز به یک دوربین، که فیلم‌برداری عملی را انجام می‌دهد: فیلم‌بردار. و اکنون کارگردان باید بر مسأله تازه‌ای فایق آید: بین مواد جمع شده و آماده گشته از يك سو و کار پایان یافته آینده از سوی دیگر، دوربین ایستاده است، و مردی که با آن کار می‌کند. هر چیزی که درباره ترکیب حرکت در فضای تصویر، درباره نوری که تصویر را عیان می‌کند، و درباره نور گویا گفته شد، در عمل باید با امکانات فنی فیلم‌برداری دمساز گردد. دوربین که نخستین بار

در هنگام فیلم‌برداری ظاهر می‌شود، يك مشروطیت واقعی را وارد کار فیلم می‌کند. پیش از هر چیز: زاویه دید آن. دید طبیعی انسان می‌تواند اندکی کم‌تر از ۱۸۰ درجه از فضای پیرامون را دربر گیرد. به عبارت دیگر، انسان می‌تواند تقریباً نیمی از افقش را ببیند. میدان عدسی به مراتب کم‌تر است. زاویه دید آن تقریباً مساوی ۴۵ درجه است؛ و از این‌جا کارگردان رفته‌رفته درك طبیعی فضای واقعی را پشت سر می‌گذارد. عدسی هدایت‌شده دوربین، به‌خاطر همین ویژگی، تمام فضای مرئی را دربر نمی‌گیرد، بلکه فقط بخشی از آن یا جزیی از آن را که اصطلاحاً تصویر خوانده می‌شود برمی‌گزیند. به‌كمك تعدادی از متعلقات دوربین می‌توان میدان دیدی از این تنگ‌تر نیز به‌دست آورد. همان قاب دور تصویر را می‌توان با چیزی موسوم به «ماسك» تغییر داد. فقط زاویه دید كوچك نیست که فضای فرارویش رویداد را چه از بلندی و چه از پهنا مقید می‌کند؛ عمق فضای منتخب نیز توسط يك خصوصیت فنی عدسی محدود می‌گردد. بازیگری که از فاصله بسیار نزديك فیلم می‌شود، نه‌تنها باید حرکاتش را در قاب تنگ تصویر بگنجانند تا از حدود آن فراتر نرود، بلکه باید این را هم به‌یاد داشته باشد که نباید در عمق عقب برود یا نزديك بشود، چرا که در غیر این‌صورت از وضوح خارج شده و تصویرش تار خواهد گشت. در عین حال، دوربین گذشته از آن محدودیت‌هایی که حرکات ماده تحت فیلم‌برداری را مشروط می‌کند، متعلقاتی هم دارد که کار کارگردان را نه‌تنها محدود نمی‌کند بلکه برعکس وسعت می‌دهد. مثلاً فیلم‌های گریفیث را به‌یاد آورید و آن لحظات تغزلی لطیفی را که به‌نظر می‌رسد در يك مه رقیق گرفته شده است. این‌جا ما روشی داریم که بی‌شك اثرات صحنه فیلم‌شده را تقویت می‌کند؛ و تنها به‌وسیله فیلم‌بردار انجام می‌گیرد. او نما را از پشت يك تور ظریف و شفاف یا

با يك عدسی مخصوص می‌گیرد. (۲۸۱)

آن نمای فوق‌العاده مؤثر را در رزمناو «پاتیومکین» به‌یاد آورید که به‌نظر می‌رسد پله‌های سنگی ناگهان به‌بالا می‌شتابند تا با مجروح در حال سقوط دیدار کنند. این تأثیر بدون وسیله خاصی که به‌دوربین امکان می‌داد در اثنای نما سریعاً به‌پایین تیلت کند نمی‌توانست به‌دست آید.

در دست فیلم‌بردار، امکاناتی فنی و عملی وجود دارد که او به‌یاری آن‌ها می‌تواند به‌طرح‌های مجرد کارگردان شکلی مشخص بدهد. این امکانات بی‌شمارند.

دوربین و دیدگاهش

هنگامی که دوربین در موضع خود آماده ایستاد، کارکارگردان دیگر فقط سمتگیری در راستای انگاره سینمایی آینده نیست، همان‌طور که در موقع کار بر روی سناریو یا گزینش و آماده‌سازی بازیگرها انجام می‌داد. کار او دیگر فقط تجسم یا تصور آن نیست. کارگردان با نگاه کردن از داخل منظره‌یاب (وسیله خاصی متصل به‌دوربین) تصویر آتی را که بعداً بر پرده خواهد تابید در مقیاس کوچک‌تر می‌بیند. سناریو نوشته شده و وظایف خاص آن دقیقاً مشخص گشته است. دستور فیلم‌برداری هر صحنه، که محتوای تجسمی و ضرباهنگی آن را نیز معین می‌کند، آماده است. بازیگران انتخاب شده‌اند و برای کار آماده‌اند. همه تدارکات انجام شده است. و اکنون دست‌مایه‌ای که بدین‌سان آماده گشته است باید بر سلولوید تثبیت شود. موقعی که دوربین برای فیلم‌برداری آماده شد، به‌همان دیدگاهی مادیت می‌دهد که تماشاگر آینده، از آن، نمود روی پرده را درك خواهد کرد. این دیدگاه می‌تواند متغیر باشد. هر جسم را می‌توان

از هزارو يك نقطه مختلف دید و فیلم کرد؛ ولی انتخاب هیچ نقطه‌ای نمی‌تواند و نباید بی‌حساب باشد. این انتخاب همیشه مرتبط است با کل محتوای وظیفه‌ای که کارگردان در خاطر نگه می‌دارد، یعنی همیشه در جهت اثرگذاری بر تماشاگر به این یا آن طریق است.

برای بحث، بیایید از نشان دادن ساده يك شكل شروع کنیم. فرض کنید میل داریم از سیگاری که روی لبه يك ميز است فیلم بگیریم. دوربین را می‌توان طوری مستقر کرد که سر لوله کاغذی سیگار دقیقاً مقابل عدسی باشد. پس از فیلم‌برداری، سیگاری بر پرده پدیدار نخواهد شد. تماشاگر فقط خط لبه ميز را خواهد دید، و روی آن، يك دایره كوچك سیاه‌رنگ، یعنی سر سیگار که محصور در دایره سفید رنگ محیط آن است. نتیجه می‌شود که، برای دادن امکان دیدن سیگار به تماشاگر، ضروری است که عدسی دوربین نیز قادر به «دیدن» آن باشد. در فیلم‌برداری لازم است موضعی برای عدسی نسبت به جسم پیدا شود که امکان دهد کل شکل جسم با نهایت وضوح و شفافیت دیده شود.

اگر بناست از يك سیگار شکسته فیلم‌برداری شود، فیلم‌بردار باید دوربین را در موضعی قرار دهد که عدسی، و همراه با آن، چشم تماشاگر آینده، پارگی کاغذ و توتون بیرون‌زده از آن را به وضوح ببیند.

مثال سیگار بسیار ابتدایی است و فقط تا حدی می‌تواند اهمیت اساسی گزینش يك وضعیت مشخص برای دوربین نسبت به جسم مورد نظر برای فیلم‌برداری را به اثبات برساند. مسایلی که در عمل به وسیله این گزینش حل می‌گردد چندانگانه است و یکی از مهم‌ترین جوانب کار مشترك کارگردان و فیلم‌بردار را تشکیل می‌دهد. سراغ از پیچیده‌ترها بگیریم. شاید وظیفه کارگردان نه تنها

نمایش ساده‌ی شکل يك جسم معین بلکه نمایش موقعیت نسبی آن در این یا آن بخش فضا نیز باشد. فرض کنید که باید از يك ساعت دیواری فیلم‌برداری کنیم و ضمناً نشان دهیم که در ارتفاع زیادی به دیوار آویخته است. این جا يك الزام جدید هست که کار انتخاب تصویر را پیچیده می‌کند. فیلم‌بردار که باید وضعیت دوربین را انتخاب کند، یا فاصله زیادی می‌گیرد و می‌کوشد قسمتی از زمین را در تصویر بیاورد و ارتفاع را به این طریق نشان دهد، یا ساعت را از نزدیک ولی از پایین فیلم می‌کند تا با میل شدید خطوط نسبت به یکدیگر، در پرسپکتیو، موقعیت آن نمایان گردد. اگر این نکته را در نظر بگیریم که دست‌مایه مورد استفاده کارگردان سینما می‌تواند از لحاظ شکل دارای پیچیدگی استثنایی باشد، آشکار می‌گردد که انتخاب وضعیت دوربین چه نقش مهمی بازی می‌کند. لازمه فیلم‌برداری از يك لکوموتیو مسلماً انتخاب دیدگاهی است که از آن، شکل پیچیده‌اش به کامل‌ترین و بارزترین نحو هویدا باشد. وضعیتی که به درستی یافته شده باشد، گویایی تصویر آینده را قطعیت می‌دهد.

آن‌چه تا این جا گفته شد، خاصه در مورد فیلم‌برداری از اجسام بی‌حرکتی بود که موقعیت خود را نسبت به دوربین تغییر نمی‌دهند.

فیلم‌برداری از حرکت

موقعی که حرکت وارد شد، کار باز هم پیچیده‌تر می‌شود. هر جسمی نه تنها شکل دارد، بلکه این شکل، خود را در تصویر، مطابق عملکرد و حرکتش تغییر می‌دهد؛ و به علاوه، حرکت آن خود يك شکل دارد و خود يك موضوع فیلم‌برداری است. الزام پیشین به قوت خود باقی است. دوربین باید طوری جهت‌گیری کند که هر واقعه مقابل آن، به واضح‌ترین و مشخص‌ترین شکل، قابل دیدن باشد. چرا نمایی

از يك رژه نظامی که از بالا گرفته شده، اثری زنده ایجاد می‌کند؟ چون درست از بالاست که حرکت فعالانه و موزون سربازان با شفافیت و وضوح تمام قابل مشاهده است. چرا اثر حرکت يك قطار سریع‌السیر یا يك اتومبیل کورسی موقعی بیشترین کارایی را دارد که جسم به‌طریق زیر فیلم‌برداری می‌شود: نخست در دوردست نمایان می‌گردد و مستقیماً به‌سوی دوربین می‌آید و سپس شتابان از کنار آن می‌گذرد؟ چون با رشد پرسپکتیو ماشین نزدیک‌شونده است که سرعت حرکت به‌مشخص‌ترین شکل به‌نمایش درمی‌آید. اگر بنا باشد از يك اتومبیل و راننده خوابیده در آن فیلم بگیریم، فیلم‌بردار دوربین را روی زمین و در نزدیکی اتومبیل قرار خواهد داد. ولی اگر بنا باشد از همان اتومبیل در حالی فیلم بگیریم که در آمدوشد خیابان به‌چپ و راست می‌رود، فیلم‌بردار صحنه را از طبقه سوم فیلم‌برداری می‌کند تا حرکت را با شکل و چکیده‌اش بهتر بگیرد. انتخاب وضعیت دوربین می‌تواند بیان انگاره مورد نظر برای فیلم‌برداری را از جهات بسیاری تشدید کند. فیلم‌برداری از لکوموتیوی که مستقیماً به‌سوی عدسی می‌آید، قدرت این ماشین غول‌آسا را به‌نحوی خارق‌العاده منتقل می‌کند.

در رزمناو «پاتیومکین»، دهانه توپ‌هایی که مستقیماً به‌تماشاگر نگاه می‌کنند فوق‌العاده تهدیدکننده است. در باکرة استانبول، اسبانی را که چارنعل می‌تازند فیلم‌بردار از گودالی در جاده، رو به‌بالا، فیلم‌برداری کرده است، طوری که سم اسبان گویی از بالای سر تماشاگر رد می‌شود؛ و تأثیر تاختی دیوانه‌وار تا انتها درجه افزایش می‌یابد. در این‌جا کار فیلم‌بردار دیگر ثبت ساده يك حادثه، مستقل از کارگردانی که روی آن کار می‌کند، نیست. چگونگی فیلم آینده نه‌تنها بسته به‌این است که چه چیزی فیلم می‌شود، بلکه به‌این نیز بستگی

دارد که از آن چیز چگونه فیلم برداری می شود. این چگونه را باید کارگردان طرح ریزی کند و فیلم بردار به اجرا درآورد.

دوربین تماشاگر را وامی دارد به همان سان ببیند
که کارگردان می خواهد

کارگردان و فیلم بردار، با انتخاب وضعیت دوربین، تماشاگر را به دنبال خود می کشند. دیدگاه دوربین به ندرت دقیقاً همان دیدگاه تماشاگر عادی است. قدرت کارگردان سینما در این حقیقت نهفته است که او می تواند تماشاگر را مجبور کند که جسم را به نحوی که از همه آسان تر نیست ببیند. دوربین با تغییر موضع خود گویی به شیوه و حالتی معین «رفتار می کند» و گویی عهده دار برقرار ساختن رابطه ای مشروط با جسم مورد نظر برای فیلم برداری گشته است. گاه، افزایش توجه به شوقش می آورد که در جزئیات کندوکاو کند؛ و گاه در کلیت عام تصویر غور می کند. غالباً خود را جای قهرمان می گذارد و آنچه را که او می بیند ضبط می کند؛ حتی گاه با قهرمان «احساس می کند». بدین سان است که دوربین در کفش های چرمی با چشمان مشت زنی ضربه خورده می بیند که يك ضربه گیجش کرده است؛ و تصویر چرخان و شناور سالن را نشان می دهد.

دوربین می تواند با تماشاگر نیز «احساس کند». این جا با يك روش بسیار جالب در کار فیلم مواجهیم. با اطمینان تمام می توان گفت که انسان جهان پیرامون خود را بسته به وضع عاطفی خویش به طرق گوناگون درك می کند. بخشی از مساعی کارگردان سینما معطوف ایجاد يك وضع عاطفی معین در تماشاگر از طریق روش های ویژه در فیلم برداری است. به این شکل، او تأثیر صحنه را دوچندان می کند. گریفیث نخستین کسی بود که موقعیت های غم انگیز را انگار که در يك

مه رقیق فیلم‌برداری کرد. توضیح وی این بود که می‌خواهد تماشاگر را وادارد صحنه را پنداری از پس پرده‌ای از اشک ببیند.

در فیلم اعتصاب، سکانس جالبی هست. کارگران برای پیاده‌روی به‌خارج شهر رفته‌اند. در پیشاپیش گردش‌کنندگان يك آکوردئون نواز هست. پس از درشت‌نمایی که در آن آکوردئون در حال باز و بسته شدن دیده می‌شود، چند تکه می‌آید که در آن‌ها مردانی که به‌گردش آمده‌اند از دیدگاه‌های گوناگون و غالباً بسیار دوری فیلم شده‌اند. ولی آکوردئون، در حالی که به‌سختی دیده می‌شود، روی همه این نماها شفاف می‌ماند. چشم‌اندازها و گروه‌های رونده در دوردست از پشت آن دیده می‌شوند. در این‌جا يك مسأله خاص حل شده است. قصد کارگردان از نمایش تصویر گردش، در پس‌زمینه گسترده دورنما، حفظ همزمان ضرباهنگ مشخصه آن موسیقی بوده است که از دور به‌گوش می‌رسد. در این زمینه او موفق بوده؛ و به‌برکت این نکته موفق بوده که فیلم‌بردار توانسته است يك روش مشخص برای تحقق فکر کارگردان پیدا کند. برای گرفتن این صحنه آکوردئون باید در مخمل سیاه پیچیده می‌شد؛ و لازم بود مقادیر نسبی نورگیری در نمای چشم‌انداز و نمای جداگانه آکوردئون دقیقاً محاسبه گردد. محاسبات متعددی باید انجام می‌شد که به‌دانش تخصصی گروه فیلم‌برداری و قوه ابتکار فنی نیاز داشت. این‌جا تلفیق کامل کار کارگردان و فیلم‌بردار چشم‌نپوشیدنی بود؛ موفقیت در کار نیز در گرو آن بود. طرح‌های کارگردان، در کار او برای گویا ساختن انگاره سینمایی، فقط موقعی تجسم مادی می‌یابد که دانش فنی و قوه ابتکار خلاقه فیلم‌بردار دست در دست هم داشته باشند؛ یا به عبارت دیگر، موقعی که فیلم‌بردار يك عضو آلی تیم باشد و از آغاز تا پایان در آفرینش فیلم شرکت جوید.

طرح ترکیب‌بندی

انتخاب وضعیت دوربین فقط يك مورد خاص از کار انتخاب محل فیلم‌برداری است. در کار در محل (به‌طور متوسط، پنجاه درصد هر تولید در محل انجام می‌شود) ۱۹۱ نخستین وظیفه فیلم‌بردار و کارگردان انتخاب آن بخشی از فضا است که صحنه باید در آن قرار گیرد. این گزینش - مثل هر چیز دیگری در کار سینما - نباید بی‌حساب باشد. طبیعت در فیلم هرگز نباید نقش پس‌زمینه صحنه‌ای را که فیلم می‌شود داشته باشد، بلکه باید پیوندی آلی با کلیت آن بیابد و بخشی از محتوای آن گردد. هر پس‌زمینه‌ای که صرفاً پس‌زمینه باشد، ضد قوانین بنیادین فیلم است. اگر کارگردان در صحنه‌ای فقط به بازیگر و اجرای او نیاز دارد، پس هر پس‌زمینه‌ای، به‌استثنای سطحی صاف که جلب‌توجه نمی‌کند، بخشی از توجه تماشاگر را خواهد ربود و لذا روش اصلی تأثیرگذاری فیلم را اساساً بی‌اثر خواهد ساخت. ۱۵۰۱ اگر چیزی علاوه بر بازیگر وارد فیلم شد، این چیز باید با هدف کلی صحنه پیوند داشته باشد. هنگامی که گریفیث، در راه شرق، بارتلمس جوان را تا زانو در انبوه علف‌ها نشان می‌دهد، در حالی که گل‌های سپید و لرزان مروارید با سری خم‌شده در باد دوره‌اش کرده‌اند، طبیعت در این تصویر، پس‌زمینه‌ای بی‌حساب نیست. این درست، که به‌شکلی نسبتاً احساساتی به‌کار رفته، ولی انگاره به‌نمایش درآمده را آشکارا تقویت کرده و کمال بخشیده است. کار شکل دادن به «جوهر» تصویر، و ضرورت وجود يك بستگی آلی میان رویداد فرارونده و محیط، آن‌قدر مهم و چشم‌نپوشیدنی است که یافتن و تعیین محل‌های مطلوب، برای نماهای خارجی، یکی از پیچیده‌ترین مراحل کار مقدماتی فیلم‌بردار و کارگردان است.

یکی از نخستین الزامات در کار تولیدی کارگردان سینما دقت است. اگر او پس از طرح‌ریزی انگاره سینمایی يك صحنه، در هنگام فیلم‌برداری از آن، خواست آن موادی را فیلم کند که با آن‌ها می‌تواند چیزی را که طرح کرده خلق کند، به‌ناچار باید هر تکه‌ای را که فیلم می‌کند عنصری از ساختمان تدوینی آینده بداند؛ و هرچه کار وی با اجزای هر عنصری که فیلم می‌شود، دقیق‌تر باشد، به‌طور کامل‌تر و واضح‌تری به‌امکان تحقق فکر خویش دست خواهد یافت. رابطه خاص کارگردان سینما با بازیگر، با اشیاء و با همه مواد واقعی که او در جریان تولید با آن‌ها کار می‌کند، از همین ناشی می‌شود. هر تکه جداگانه‌ای از سلولوید که کارگردان برای گرفتن نمای مورد نیاز به‌کار می‌برد، باید به‌طریقی مورد استفاده قرار گیرد که طول آن دقیقاً با الزامات آن وظیفه کلی که مبنای آمایش سینمایی هر صحنه معین را تشکیل می‌دهد مطابقت کند. در هر تکه معین، حرکتی آغاز می‌گردد و دقیقاً تا نقطه لازم پیش می‌رود. زمان لازم برای این حرکت را کارگردان باید دقیقاً معین کند. اگر حرکت شتاب گیرد یا کند گردد، تکه به‌دست‌آمده یا از طول لازم بیشتر خواهد شد یا کم‌تر. همین عنصر حادثه، اگر طول توصیه‌شده برای آن رعایت نشود، هماهنگی انگاره سینمایی طرح‌شده را در فرایند تدوین از میان خواهد برد. همه چیز اتفاقی و بی‌سامان؛ همه‌چیز آزاد از سلطه آن ساختمان تدوینی که کارگردان برای نمایش انگاره سینمایی هر حادثه معین طرح کرده است - این مسلماً به‌عدم وضوح خواهد انجامید و باعث آشفتگی در شکل‌گیری نهایی حادثه در تدوین خواهد شد. يك حادثه زمانی منشاء اثری بر پرده خواهد شد که خوب تدوین شده باشد؛ و تدوین خوب زمانی امکان‌پذیر خواهد شد که ضرباهنگ درست آن یافته شود. این ضرباهنگ وابسته به‌طول نسبی تکه‌هاست، در حالی که طول تکه‌ها

بستگی آلی به محتوای هر تکه مجزا دارد. از این رو کارگردان باید هر نمایی را که می‌گیرد، در چارچوب زمانی خشك و شدیداً محدودی محصور کند.

برای مثال، فرض کنید که داریم از حادثه‌ای با يك بازیگر به نحوی قابل تدوین فیلم می‌گیریم. حادثه از این قرار است. بازیگر مضطربانه روی صندلی نشسته و در انتظار دستگیری احتمالی خویش است. می‌شنود که کسی به در نزديك می‌شود. با التهاب نگاه می‌کند و می‌بیند که دستگیره در شروع به حرکت می‌کند. بازیگر به آرامی ششلولی را که بین پستی و نشیمن صندلی پنهان کرده بیرون می‌آورد. در شروع به باز شدن می‌کند. او شتابان با ششلول نشانه می‌رود ولی به طور غیرمنتظره، به جای پلیس، پسری داخل می‌شود که چند سگ‌توله نیز به همراه دارد (از فیلم در ورای قانون).
تدوین به شکل زیر نوشته شده است:

۱. بازیگر که بر صندلی نشسته، وضعیت خود را تغییر می‌دهد، گویا صدای ضربه‌ای را بر در شنیده است.
۲. صورت مضطرب او در حال نگاه کردن.
۳. برداشت تنها: دستگیره در ضمن حرکت.
۴. درشت‌نما: دست بازیگر به آرامی و کورمالانه ششلول را می‌کشد.
۵. در که آهسته باز می‌شود.
۶. بازیگر ششلول را نشانه می‌رود.
۷. پسر با سگ‌توله‌ها از در پا به درون می‌گذارد.

عناصر حادثه، که از طریق آن‌ها توجه تماشاگر گاه جلب مرد می‌گردد،

گاه جلب در، گاه بر حرکت دستگیره متمرکز می‌شود، گاه بر دست بازیگر یا ششلول، باید سرانجام بر پرده درآمیزد و انگاره واحد حادثه‌ای را تشکیل دهد که بی‌گسیختگی فرامی‌روید. بی‌تردید کارگردان باید برای ایجاد يك قطع سریع بین تنشی که به‌کندی افزایش می‌یابد و دینومانی که به‌سرعت و به‌طور نامنتظره رخ می‌دهد، ضرباهنگی را در تدوین ایجاد کند که با قاطعیت و خلاقیت به‌دست آمده باشد. هر عنصر حادثه باید جداگانه گرفته شود. هر کاری که بازیگر انجام می‌دهد، در فیلم‌برداری هر تکه، باید از لحاظ زمانی به‌دقت محدود گردد. ولی تعیین محدوده زمانی کافی نیست. در این محدوده، بازیگر باید يك رشته حرکات معین را انجام دهد؛ باید هر تکه را از محتوای تجسمی معین، روشن، و گویایی لبریز کند. اگر در کار بازیگر جایی برای اتفاق باقی ماند، آن‌گاه نه‌تنها يك مکث یا کندی بلکه يك حرکت زاید بازیگر نیز همه آن حدود زمانی را که کارگردان باید به‌طور خطاناپذیری معین کند درهم خواهد شکست. این شکستگی، هم‌چنان که پیش‌تر گفتیم، طول تکه را تغییر خواهد داد و لاجرم اثر کل ساختمان حادثه را از بین خواهد برد. پس می‌بینیم که نه‌تنها محدوده زمانی بلکه شکل حرکتی هم که این محدوده دربر می‌گیرد باید به‌دقت تثبیت گردد. اگر کارگردان هدف مشخصی را دنبال می‌کند و می‌خواهد انگاره سینمایی هر صحنه - که بر پرده نه به‌شکل واقعی بلکه به‌شکل سینمایش وجود دارد - اثر مشخصی بر تماشاگر بگذارد، محتوای تجسمی کار بازیگر در هر صحنه باید دقیقاً اجرا گردد. دقت کار در مکان و در زمان، شرطی چشم‌ناپوشیدنی است که با تحقق آن سینماگر می‌تواند به‌بیان سینمایی مؤثر، واضح، و بارزی دست یابد.

این تلاش برای دقت به‌خرج دادن باید همیشه بر کار کارگردان

و فیلم‌بردار حاکم باشد، نه تنها در ساختمان صحنه، بلکه همچنین در انتخاب نقاطی از محل که باید مکان روی پرده را بسازد. شاید کافی به نظر آید که اگر رودخانه یا جنگلی برای يك نما مورد نیاز است، يك رودخانه یا جنگل «قشنگ» یافته شود و سپس فیلم‌برداری آغاز گردد. ولی واقعیت این است که کارگردان هرگز پی رودخانه یا جنگل نمی‌گردد؛ او «تصاویر» مورد نیاز را می‌جوید. این تصاویر مورد نیاز را، دقیقاً بر حسب مسایل هر صحنه، می‌توان بر فراز ده‌ها رود متفاوت گسترانید؛ اما در فیلم، آن‌ها در يك کل درخواهند آمیخت. کارگردان از طبیعت فیلم نمی‌گیرد؛ او طبیعت را برای ترکیب آینده خود در تدوین به کار می‌گیرد. مسأله‌ای که این ترکیب مطرح می‌کند، ممکن است آن قدر جدی باشد که کارگردان و فیلم‌بردار ناچار شوند قسمتی از طبیعت را تغییر دهند و بازسازی کنند تا شاید شکل مورد نیاز را به دست آورند. شکستن و کنار زدن شاخه‌های مزاحم، انداختن درخت زاید، کاشتن آن در هر جا که لازم باشد، سد بستن بر رودخانه، انباشتن آن با قالب‌های یخ - این‌ها همه، برای سینماگر، در ذات سینماست. او دست‌مایه طبیعی را، برای ساختمان انگاره سینمایی مورد نیاز، همیشه به هر طریق به کار می‌گیرد. استفاده از طبیعت به عنوان دست‌مایه در ساختمان صحنه‌های طبیعی در استودیو به اوج بیان خود می‌رسد. از خاک واقعی، سنگ‌های واقعی، شن و ماسه، درختان زنده، و آب، دقیقاً همان اشکالی که مورد نیاز کارگردان است در استودیو آفریده می‌شود.

انتخاب محل فیلم‌برداری و تعیین وضعیت دوربین، که روی هم رفته از لحاظ فنی «انتخاب تصویر» خوانده می‌شود، همواره با شرط دیگری پیچیده‌تر می‌گردد. این شرط نور است. ما قبلاً از تأثیر مقتدرانه نور سخن گفته‌ایم. نور است که سرانجام آن شکلی را که

به‌پرده منتقل می‌گردد خلق می‌کند. فقط موقعی که جسم به‌طریق لازم و با شدت لازم روشن شده باشد آماده فیلم‌برداری است. نمودی که از سلولوید بر پرده می‌تابد، فقط ترکیبی از نقطه‌های سیاه و سفید است. روی پرده چیزی جز نور نیست. پس بدیهی است که با کنترل نور در هنگام برداشت، در واقع، ما کار ساختن تصویر آینده را انجام می‌دهیم. شمع درك کیفیت و شدت نور پیوندی ناگسستنی دارد با شناخت رابطه میان جسم و نمود آتش بر سلولوید، رابطه‌ای که منحصرأ در گرو تکنیک فیلم‌بردار است.

تاریکخانه

هر چیزی که پیش‌تر درباره ضرورت رابطه نزدیک همه دست‌اندرکاران تهیه فیلم گفته شد، تماماً در مورد فیلم‌بردار نیز صادق است. فیلم‌بردار از طریق کارگردان و کارش با فرایندها و رخدادهای واقعی گوناگونی که در دست وی به‌مصالح سینمایی بدل می‌گردند، با اعضای دیگر تیم یعنی بازیگر و سناریست پیوند می‌یابد. او خود به‌نوبه حکم حلقه اتصال کارگردان با متخصصان تاریکخانه را دارد، که کارش مرحله بعدی پرورش مصالح سینمایی یعنی بلافاصله بعد از فیلم‌برداری است.

تنها پس از ظهور نگاتیو و چاپ پوزیتیو است که سرانجام کارگردان، مصالح سینمایی را که او می‌تواند با سرهم کردنشان اثر خود را بسازد به‌شکل خالص دریافت می‌کند. درست مثل هر مرحله دیگر تولید فیلم، کار تاریکخانه نیز چیزی بیش از پیروی از الگو و اجرای ساده فرایندهایی استاندارد شده است (شست‌وشوی شیمیایی فیلم نور دیده). اغلب اوقات، وظایف آن دنباله طرح‌هایی است که سناریست پی‌ریخته است و کارگردان و فیلم‌بردار پی گرفته‌اند. هوای

گرگ و میش گریفیث در امریکا بدون داروی ظهوری با مشخصات و قدرت ترکیب لازم نمی‌توانست به دست آید. تازه این‌جا، که همه تکه‌های لازم برای آفرینش فیلم، سرانجام به شکل تصاویری چاپ‌شده بر نوار پوزیتیو، در برابر ما پدید آمد، تازه این‌جاست که عمر پیوند آلی میان همه دست‌اندرکاران تولید فیلم به سر می‌رسد و ارتباطی که يك شرط چشم‌ناپوشیدنی آفرینش اثری «واقعی»، پراهمیت، و کامل بود قطع می‌شود.

اکنون کارگردان شروع به اتصال تکه‌های منفصل می‌کند تا از آن‌ها يك کل بسازد؛ و ما دیگر او را ترك می‌کنیم تا سرگرم آن فرایند آفرینشگرانه و بنیادین گردد که در آغاز این مقاله از آن سخن گفتیم.^{۱۵۱}

تعاون: اساس کار سینما

این مقاله درباره کارگردان سینما همگی دست‌اندرکاران تولید فیلم را دربر گرفته است؛ و جز این نمی‌شد. کار فیلم‌سازی دارای همه مشخصات يك کار صنعتی است. مدیر فنی بدون کارگر و سرکارگر به چیزی دست نمی‌یابد. در عین حال اگر هر دست‌اندرکاری فقط به اجرای مکانیکی عملی محدود بسنده کند، تلاش جمعی آن‌ها نیز به نتیجه خوبی نخواهد رسید. کار تیمی است که هر وظیفه‌ای را، حتی اگر بسیار بی‌اهمیت باشد، جزیی از کار زنده می‌سازد و آن را با وظیفه کلی پیوند می‌دهد. یکی از خصوصیات کار سینما این است که هرچه تعداد افرادی که مستقیماً در آن شرکت دارند کم‌تر باشد، فعالیت آن‌ها گسیخته‌تر و حاصل نهایی کارشان بدتر خواهد بود - سینما همین است. (*)

• نخستین بار به عنوان شماره پنجم از يك مجموعه کتابچه راهنمای سینمای علمی برای همه در سال ۱۹۲۶ توسط کینوپچات در مسکو و لنینگراد طبع و نشر شد.

تیپ به جای بازیگر [۱۵۲] (سخنرانی برای انجمن فیلم)

پیش از هر چیز اجازه می‌خواهم، به نام سینماگران روسیه، به شما نمایندگان سازمانی [انجمن فیلم] که نخستین بار عهده‌دار انجام وظیفه آشنا ساختن مردم انگلیس با فیلم‌های ما شد خوشامد بگویم.

.....
خواهشمندم پوزش مرا به خاطر انگلیسی دست و پا شکسته‌ام بپذیرید. متأسفانه آشنایی من با زبان انگلیسی چنان محدود است که نمی‌توانم با آن به خوبی صحبت کنم. پس ناچارم یادداشت‌هایم را بخوانم، و آن را هم باز نه خیلی خوب. من در این گفتار کوتاه خواهم کوشید شما را با پاره‌ای از اصولی که اساس کار ما را تشکیل می‌دهد آشنا کنم. منظور من از «ما»، در حقیقت، کارگردانان موسوم به جناح چپ است.

من کار خود را در سینما کاملاً تصادفی شروع کردم. تا سال ۱۹۲۰، من فقط یک مهندس شیمی بودم؛ و حقیقت را بگویم، با نظر تحقیر به سینما نگاه می‌کردم، گرچه به هنر در شکل‌های دیگرش بسیار علاقه‌مند بودم. من نیز مانند بسیاری دیگر نمی‌توانستم بپذیرم که سینما هنر باشد. من آن را جانشین پستی برای تئاتر می‌دانستم؛ فقط همین.

چنین برخوردی، با توجه به این که فیلم‌های به‌نمایش درآمده در آن ایام واقعاً مهمل بودند، جای تعجب ندارد. از این فیلم‌ها هم اکنون نیز فراوان است؛ آن‌ها را امروزه در آلمان کیچ می‌نامند.

موضوع‌هایی ابتدایی که طوری حساب شده‌اند که متوسط سلیقه بد را ارضا کنند - نمایش خیمه‌ای نمایشگری بی‌سرو پا که در وهله اول برای صاحبش عایدی خوبی دارد، ولی در درازمدت به معنویات مردم آسیب می‌زند.

روش‌هایی که برای تدارك این فیلم‌ها به کار می‌رود، هیچ وجه اشتراکی با هنر ندارد. تهیه‌کنندگان چنین فیلم‌هایی فقط يك فکر در سر دارند و آن فیلم‌برداری از چهره هر تعداد ممکن از دختران دلربا از هر چند زاویه ممکن، و تدارك قهرمان در نبردها با هر تعداد پیروزی ممکن، و هم‌آوردن سر و ته در پایان با يك بوسه جانانه است. غیرعادی نبود که این فیلم‌ها نمی‌توانستند هیچ توجه جدی را به خود جلب کنند.

.....
اما ملاقاتی اتفاقی با يك نقاش و نظریه‌پرداز جوان سینما - کولشوف - فرصتی برای پی بردن به افکار او فراهم آورد و نظرات مرا کاملاً تغییر داد. از او بود که من نخستین بار معنی لغت «مونتاز» را آموختم، لغتی که چنین نقش مهمی در تکامل هنر سینمای ما بازی کرده است.

از دیدگاه فعلی ما، نظرات کولشوف بی‌نهایت ساده‌اند. کل چیزی که او می‌گفت این بود: «در هر هنر، اول باید مصالحی باشد، و بعد، روشی مخصوص و موافق آن هنر برای ترکیب این مصالح». مصالح کار آهنگساز اصوات هستند؛ او آن‌ها را در زمان با هم ترکیب می‌کند. مصالح کار نقاش رنگ است؛ او رنگ‌ها را در مکان و بر سطح بوم با هم ترکیب می‌کند. اما مصالحی که کارگردان سینما در اختیار دارد چیست؟ و روش‌های ترکیب این مصالح کدامند؟

کولشوف عقیده داشت که مصالح کار فیلم، همان تکه‌های

فیلم‌اند؛ و روش ترکیب، همانا اتصال آن‌ها به‌ترتیبی خاص و خلاقانه است. او معتقد بود که هنر سینما از جایی شروع نمی‌شود که هنرپیشه‌ها بازی می‌کنند و صحنه‌های مختلف فیلم‌برداری می‌شود - این تازه مرحله آماده ساختن مصالح است. هنر سینما از لحظه‌ای آغاز می‌شود که کارگردان شروع به ترکیب و اتصال تکه‌های مختلف فیلم می‌کند. او با اتصال آن‌ها در ترکیب‌های متفاوت و با ترتیب‌های متفاوت به‌نتایجی متفاوت دست می‌یابد.

.....
 برای مثال، فرض کنید این سه تکه را در اختیار داریم: در یکی، چهره خندان کسی هست؛ در دیگری، يك صورت وحشت‌زده هست؛ و در سومی، ششلولی به سمت کسی نشانه رفته است.
 این تکه‌ها را به‌دو ترتیب متفاوت سرهم می‌کنیم. فرض کنید که، در حالت اول، ابتدا چهره خندان را نشان دهیم، بعد ششلول را، و بعد صورت وحشت‌زده را؛ و بار دوم، صورت وحشت‌زده را اول نشان دهیم، ششلول را بعد، و چهره خندان را پس از آن. در حالت اول، برداشت ما این است که صاحب چهره يك ترسو است؛ در حالت دوم، او شجاع است. این یقیناً مثال خامی است، ولی در فیلم‌های کنونی می‌توانیم به‌طور دقیق‌تری ببینیم که فقط با ترکیب ماهرانه و خلاقانه تکه فیلم‌های گرفته شده است که می‌توان بیشترین تأثیر را بر تماشاگر گذاشت.

کولشوف و من تجربه جالبی انجام دادیم. ما چند درشت‌نما از بازیگر سرشناس روسی، موژوخین، از یکی از فیلم‌های او برداشتیم. ما درشت‌نماهایی را انتخاب کردیم که ایستا بودند و هیچ احساسی را بیان نمی‌کردند - درشت‌نماهای خاموش. این درشت‌نماها را که همگی شبیه هم بودند با تکه‌فیلم‌های دیگری به‌سه شکل متفاوت

سرهم کردیم. در ترکیب اول، بلافاصله بعد از درشت‌نمای موژوخین، نمایی از يك بشقاب سوپ آمد که روی میزی قرار داشت. واضح و مسلم بود که موژوخین دارد به‌این سوپ نگاه می‌کند. در ترکیب دوم، صورت موژوخین به‌نماهایی متصل شد که زنی مرده را در داخل يك تابوت نشان می‌دادند. در سومی، به‌دنبال درشت‌نما، نمایی از دخترکی آمد که داشت با يك خرس اسباب‌بازی مضحك بازی می‌کرد. وقتی سه ترکیب را به‌گروهی تماشاگر نشان دادیم که جریان را نمی‌دانستند، نتیجه فوق‌العاده بود. تماشاگران از بازی هنرپیشه چنان به‌وجد آمدند که به‌هذیان‌گویی افتادند. آن‌ها از پریشانی شدید او در اثر دیدن سوپ فراموش‌شده سخن گفتند، از اندوه عمیق او در اثر دیدن زن مرده متأثر شدند و تکان خوردند، و لبخند آرام و شادمانه او را در هنگام ورنانداز کردن دختر سرگرم بازی ستودند. ولی ما می‌دانستیم که، در هر سه حالت، صورت دقیقاً همان صورت است.

ولی ترکیب تکه‌های مختلف به‌این یا آن ترتیب کافی نیست. لازم است طول آن‌ها را نیز کنترل و دستکاری کرد، چون ترکیب تکه‌هایی با طول متفاوت، همان تأثیری را دارد که ترکیب صداها با طول متفاوت در موسیقی؛ یعنی این ترکیب با ایجاد يك ضرباهنگ در فیلم، و از طریق تأثیر متفاوت آن تکه‌ها، بر تماشاگر کارگر می‌افتد. تکه‌های کوتاه و سریع به‌هیجان می‌آورند، در حالی که تکه‌های بلند اثری آرام‌کننده دارند.

.....

یافتن نظم لازم برای نماها یا تکه‌ها و ضرباهنگ لازم برای ترکیب آن‌ها - این است وظیفه اصلی در هنر کارگردان. ما این هنر را مونتاژ می‌خوانیم - یا تدوین ساختمانی. فقط با کمک مونتاژ است که من می‌توانم مسایلی به‌پیچیدگی کار بر روی بازی هنرپیشه‌ها را

حل کنم.

من يك چیز را خطر اصلی برای بازیگری می‌دانم که در سینما کار می‌کند، و آن «بازیگری تئاتری» است. من می‌خواهم فقط با مصالح واقعی کار کنم - این مرام من است. من معتقدم که نشان دادن ریش مصنوعی چسبانده به صورت بازیگر، یا چین و چروک نگاشته با رنگ، و یا بازیگری تئاتری، در کنار آب واقعی و سبزه و درخت واقعی غیرممکن است. این حتی با ابتدایی‌ترین درکی که از سبك وجود دارد مغایر است.

اما چه باید کرد؟ کار با بازیگران تئاتری بسیار دشوار است. کسانی آن قدر با استعداد که بتوانند، به جای بازی، زندگی کنند، بسیار نادرند. شما اگر از يك بازیگر معمولی بخواهید که فقط آرام بنشیند و بازی نکند، برایتان نقش بازیگری را بازی خواهد کرد که نمی‌خواهد بازی کند.

من کوشیده‌ام با کسانی کار کنم که هرگز فیلم یا نمایشنامه‌ای ندیده‌اند؛ و به یاری هونتاز موفق شده‌ام به نتایجی دست یابم. این درست است که در این روش باید بسیار زرنگ بود. لازم است هزار و يك ترفند ابداع کرد تا حالت مطلوب را در شخص پدید آورد و لحظه مناسب فیلم‌برداری از وی را از کف نداد.

مثلاً در فیلم وارث چنگیزخان، من می‌خواستم جمعی مغول، غرق نگاه به يك پوست گرانبهای روباه شوند. يك شعبده‌باز چینی خبر کردم و از چهره‌های مغولان، در حال تماشای او، فیلم گرفتم. وقتی این تکه را به نمای پوستی که در دست فروشنده بود چسباندم، نتیجه لازم را به دست آوردم. يك بار، وقت و تلاشی بی‌پایان را صرف گرفتن يك لبخند مهرآمیز از يك بازیگر کردم - و به جایی نرسیدم چون بازیگر دست از «بازی» برنمی‌داشت. يك لحظه مناسب گیر آوردم و در حالی

که داشت به لطیفه‌ای که خودم گفته بودم می‌خندید، از صورتش فیلم برداشتم. او فکر می‌کرد فیلم‌برداری تمام شده است.

.....

من دارم یکسره کار می‌کنم که این روش را تکامل دهم؛ من به‌آینده آن ایمان دارم. البته به این شکل فقط قطعه‌های کوتاهی را از هر بازیگر به‌طور مجزا می‌توان فیلم کرد؛ و این هنر کارگردان است که به كمك مونتاز از این قطعه‌های کوتاه يك كل بسازد و يك چهره زنده خلق کند.

من حتی لحظه‌ای افسوس نخورده‌ام که چرا این راه را درپیش گرفتم. من روز به‌روز بیشتر با بازیگران غیرحرفه‌ای کار کرده‌ام و از نتیجه هم راضی بوده‌ام. برای تازه‌ترین فیلمم، مغول‌ها را دیدم، مردمی مطلقاً بی‌فرهنگ که حتی زبان مرا نمی‌فهمند. با وجود این، مغول‌ها در آن فیلم، تا آن‌جا که به‌بازی‌ها می‌شود امتیاز داد، به‌آسانی می‌توانند با بهترین بازیگران رقابت کنند.

.....

در پایان، میل دارم برایتان از نظراتم دربارهٔ مسأله اغفال‌کننده‌ای بگویم که به‌تازگی برایم مطرح شده است. منظورم فیلم‌های ناطق است.

من فکر می‌کنم آینده آن‌ها روشن است. ولی موقعی که من از اصطلاح «فیلم ناطق» استفاده می‌کنم، منظورم به‌هیچ‌وجه فیلم گفت‌وگودار نیست، فیلمی که در آن کلام و اثرات صوتی مختلف با تصاویر مربوطه‌شان کاملاً روی پرده همزمان می‌شود. این فیلم‌ها چیزی به‌جز نوع تصویری نمایش‌های صحنه‌ای نیستند؛ البته جدید و جالبند، و بی‌تردید، در آغاز، کنجکاوی مردم را برمی‌انگیزند؛ ولی این دیری نخواهد پایید.

آینده واقعی از آن فیلم‌های ناطقی است که از نوع دیگری هستند. من فیلمی را در نظر دارم که در آن صداها و کلام انسان به همان شکل به تصاویر روی پرده می‌پیوندند که دو یا چند ملودی می‌توانند توسط يك ارکستر با هم ترکیب شوند. نسبت صدا به فیلم مثل نسبت فعلی ارکستر به فیلم خواهد بود.^(۱)

تنها تفاوت با روش امروزی این است که صدا زیر سیطره خود کارگردان خواهد بود، نه در دست رهبر ارکستر. غنای اصوات خیره‌کننده خواهد بود؛ همه اصوات دنیا، از زمزمه يك مرد و گریه يك كودك گرفته تا غرش يك انفجار. بیان‌گرایی فیلم می‌تواند به‌اوجی غیر قابل تصور برسد.

می‌تواند خشم انسان را با غرش شیر درآميزد. زبان سینما قدرت زبان ادبیات را خواهد یافت.

.....

اما هرگز نباید مردی را روی پرده نشان داد و سخنش را دقیقاً با حرکات لبش همزمان کرد. این تقلیدی پیش‌پاافتاده است؛ ترفندی استادانه است که برای هیچ کس سودی ندارد.

روزنامه‌نگاری در برلین از من پرسید: «فکر نمی‌کنید که خوب می‌شد اگر مثلاً در فیلم مادر می‌توانستیم صدای گریه مادر را موقعی که به جسد شوهرش نگاه می‌کند بشنویم؟» من پاسخ دادم: «اگر امکان داشت من این کار را می‌کردم: مادر کنار جسد نشسته است و تماشاگر به وضوح صدای آبی را می‌شنود که قطره قطره به داخل لگنی پر از آب می‌چکد. بعدش نمای سر خاموش مرد مرده است با آن شمع روشن.

۱: یا دقیق‌تر: نسبت صدا به فیلم ناطق مثل نسبت فعلی موسیقی به فیلم صامت خواهد بود. خواننده توجه دارد که، در زمان ایراد این سخنرانی، يك سال و اندی از تولد نخستین فیلم ناطق - خواننده جاز - گذشته است، ولی سینما هنوز در تسخیر فیلم صامت است.

این‌جا صدای گریه‌ای زیر لب به‌گوش می‌رسد.»
 این است فیلم صداداری که من در نظر دارم؛ و باید خاطرنشان
 کنم که چنین فیلمی جهانی خواهد ماند. اگر کلمات و اصوات فقط
 شنیده شود، ولی بر پرده دیده نشود، به‌هر زبانی قابل‌تبدیل و برای هر
 کشوری قابل‌تغییر است.
 اجازه می‌خواهم این یادداشت را با سپاسگزاری از شما به‌پایان
 برم، به‌خاطر صبر و توجهی که به‌خرج دادید و تا انتها به‌سخناتم گوش
 سپردید. (●)

● با همین ترجمه که توسط ا. م. و س. س. ن. انجام گرفت، در کافه استوارت واقع در خیابان
 ریجنت، در تاریخ سوم فوریه سال ۱۹۲۹ برای انجمن ایراد شد. با اندکی حك و اصلاح در
 تاریخ ششم فوریه سال ۱۹۲۹ در مجله سینما به‌چاپ رسید.

درشت‌نما در زمان ۱۵۳۱

(سخنرانی برای فدراسیون فیلم کارگران)

در تابستان سال ۱۹۳۰، من در يك گردهمایی در کاخ کار مسکو شرکت کردم. برنامه پایان یافت. بیرون در خیابان، باران تندی می‌بارید؛ و ما باید می‌ایستادیم تا متوقف شود. گویچه‌های آب به کف درگاه و پنجره می‌خوردند و اندکی بالا می‌جستند. اول بزرگ بودند، بعد کوچک‌تر می‌شدند، تا سرانجام در هوا ناپدید می‌گشتند. با ضرباهنگی پیچیده ولی مشخص حرکت می‌کردند و در منحنی‌هایی به اشکال مختلف برمی‌خاستند و می‌افتادند. گاهی چندین جریان، شاید تحت تأثیر باد، با هم یکی می‌شدند. آب بر سنگ می‌تاخت، چون بادزنی شفاف و لرزان پخش می‌شد، باز می‌افتاد، و به شکل گویچه‌هایی درخشان از لبه جست می‌زد، و با قطرات ریز باران که از هوا سرازیر بود درمی‌آمیخت.

چه بارانی! من فقط آن را نگاه می‌کردم؛ ولی طراوت آن، رطوبت آن، و سرشاری سخاوتمندانه آن را کاملاً احساس می‌کردم. خود را سراپا خیس گمان می‌کردم؛ انگار که باران بر سر و شانه‌های من می‌بارید. یقیناً زمین از مدتی پیش سیراب شده بود و نمی‌توانست بیشتر بیاشامد. رگبار، به‌روال معمول تابستان، به‌ناگهان بند آمد و آخرین قطراتش را زیر آفتابی که از پیش درخشیدن آغاز کرده بود پراکنده کرد.

ساختمان را ترك گفتم. از باغ که می‌گذشتم، مکشی کردم تا مردی را که ایستاده با داس دسته‌بلندی کار می‌کرد تماشا کنم. او تا

کمر برهنه بود. عضلات پشتش با رفت و آمد یکنواخت داس درهم می‌شدند و باز می‌شدند. تیغه مرطوب داس، بالا که می‌رفت، به‌نور خورشید می‌خورد و لحظه‌ای با جرقه‌ای کورکننده منفجر می‌شد. نزدیک رفتم. داس، خود را در چمن خیس و انبوه دفن می‌کرد و چمن که از زیر بریده می‌شد کم‌کم به‌زمین راه می‌داد، با حرکتی چنان نرم که توصیفش محال است. قطرات باران، زیر اشعه‌ی مورب آفتاب، بر نوك تیز چمن‌های سر به‌زیرانداخته، لرزان و کورسوزنان به‌خود می‌پیچیدند و می‌افتادند. مرد درو می‌کرد. ایستادم و نگاه کردم. خود را يك بار دیگر در چنگ هیجانی نامأنوس دیدم، هیجان دیدن صحنه‌ای چنان پرشکوه. مگر من تا آن روز چمن خیس ندیده بودم! مگر من ندیده بودم که قطرات باران چگونه از شیار الیاف باریك چمن فرو می‌غلطند! نخستین بار بود که می‌دیدم الیاف آن چگونه تن به‌داس می‌سپارند و از پا درمی‌افتند!

مثل همیشه، طبق عادت تغییرناپذیرم (که بی‌شك برای همه کارگردانان سینما آشناست) کوشیدم این همه را روی پرده برای خود مجسم کنم. در نظر آوردم که صحنه‌ی درو را ضبط کرده‌ام و آن را ده بار با تصاویری فراوان به‌کار برده‌ام. فوراً احساس کردم این تصاویر بی‌جان در مقایسه با غنای شگفت‌انگیز و نویدبخشی که به‌چشم دیده‌ام تهیدستند. کوتوله‌ای را با لباس خاکستری رنگ و کسل‌کننده در نظر بگیرید که میله‌ای بلند را با ضربی اندکی تندشده به‌طور یکنواخت تکان می‌دهد. بعد، همان چمن را مجسم کنید که از بالا فیلم شده و به‌نمدی با كرك خشك و وزکرده می‌ماند. اکنون درخواهید یافت که این‌ها تا چه حد ابتدایی و بی‌مایه‌اند. من حتی به‌یاد خط کلی آیزنشتاین می‌افتم که البته از لحاظ تکنیکی برجسته است. در آن، يك مسابقه میان دروگران با ساختمان تدوینی پیچیده‌ای نشان

داده می‌شود. تنها چیزی که از آن به یاد من مانده، این است که مردها داس‌هایی را که به زحمت قابل تشخیص‌اند، با سرعت تکان می‌دهند. مسأله این بود که آن احساس عمیق و غنی در مورد کارهایی معمولی که در يك روز دو بار مرا به شگفتی انداخته بود، چگونه باید حفظ می‌شد و چگونه برای دیگران به نمایش درمی‌آمد. خود را در راه خانه شکنجه‌ها دادم، خود را در افکارم به در و دیوار زدم، به چنگ آوردم و رها کردم، آزمودم و نومید شدم؛ و سرانجام، ناگهان یافتم!

هنگامی که کارگردان از صحنه‌ای فیلم‌برداری می‌کند، جای دوربین را دائماً تغییر می‌دهد. آن را گاه به‌بازیگر نزدیک می‌کند، گاه از او فاصله می‌دهد، بسته به این که می‌خواهد توجه تماشاگر را بر چه چیزی متمرکز کند - حرکتی کلی، یا نه، يك ویژگی، یا شاید مشخصات يك فرد. از این راه است که او ساختمان مکانی صحنه را کنترل می‌کند. چرا او نباید دقیقاً همین کار را با زمان بکند؟ چرا نباید با نگه داشتن يك جزء معین بر پرده لحظاتی بر آن تأکید کند و از این طریق به آن برجستگی خاص و وضوح بی‌سابقه‌ای ببخشد؟ آیا بارانی که بر سنگ آستان پنجره می‌خورد، یا چمنی که به زمین می‌ریخت، از طریق دقت زیادی که من می‌کردم، نسبت به خود من دچار تأخیر نمی‌شد؟ آیا به لطف همین دقت زیاد نبود که من به مراتب بیشتر از آن که قبلاً دیده بودم دریافت کردم؟

کوشیدم زدن چمن‌ها را تقریباً به شکل زیر با دوربین ذهنم فیلم‌برداری کنم.

۱. مردی تا کمر برهنه ایستاده است. در دست او يك داس است. مکث. او داس را تاب می‌دهد. (کل حرکت با سرعت عادی جریان دارد، یعنی با سرعت عادی فیلم شده است.)

۲. دنباله حرکت داس. پشت و شانه‌های مرد. عضلات به آرامی بازی می‌کنند و کشیده می‌شوند. (ضبط با سرعت زیاد، با دستگاه «اسلوموشن»، طوری که حرکت بر روی پرده به طرزی غیرعادی کند می‌شود.)

۳. تیغه داس در اوج مسیر حرکتش به آهستگی می‌چرخد. پرتو آفتاب لحظه‌ای گر می‌گیرد و خاموش می‌شود. (نما با «اسلوموشن».)

۴. تیغه رو به پایین می‌رود. (سرعت عادی.)

۵. سراپای پیکر مرد، در حالی که داس را با سرعت عادی به روی چمن برمی‌گرداند. رفت - برگشت. رفت - برگشت. رفت.... درست در لحظه‌ای که تیغه داس چمن را لمس می‌کند.

۶. - آهسته (با «اسلوموشن») چمن قطع شده تاب می‌خورد، سرنگون می‌گردد. قطره‌های درخشان پراکنده می‌شود.

۷. عضلات پشت، به آرامی، حالت استراحت به خود می‌گیرند و شانه‌ها عقب می‌کشند.

۸. دوباره چمن آهسته سرنگون شده، دراز می‌خوابد.

۹. تیغه داس به نرمی از زمین بلند می‌شود.

۱۰. به همان نرمی، مرد با داس می‌جنبد. می‌جنبد، درو می‌کند.

۱۱. با سرعت عادی، چند مرد به طور هماهنگ داس‌هاشان را

حرکت می‌دهند و درو می‌کنند.

۱۲. مردی به آرامی داسش را بالا می‌برد و در تاریکی غروب

دور می‌شود.

این طرحی بسیار تقریبی است. پس از فیلم‌برداری واقعی، من آن را به نحوی متفاوت تدوین کردم - به شکلی پیچیده‌تر، با استفاده از نماهایی که با سرعت‌های بسیار متفاوت گرفته شده بودند. سرعت‌ها

به‌دقت درجه‌بندی شده بودند؛ و هر بار که وضعیت دوربین عوض می‌شد، سرعت هم عوض می‌شد. وقتی نتیجه را روی پرده دیدم، پی بردم که فکر، درست بوده است. ضرباهنگ جدید، که مستقل از ضرباهنگ واقعی و مشتق از ترکیب نماها با سرعت‌های مختلف بود، فرایند تصویرشده بر پرده را با احساسی عمیق‌تر و حتی می‌توان گفت با احساسی به‌مراتب غنی‌تر ارائه می‌کرد.

تماشاگران اتفاقی، که از چگونگی روش به‌کار رفته آگاه نبودند، اذعان کردند که نم و سنگینی و نیرو را تقریباً با جسم خود احساس کرده‌اند. من کوشیدم باران را به‌همین شکل فیلم‌برداری و تدوین کنم. با استفاده از «اسلوموشن»، ریزنماها و درشت‌نماهایی با سرعت‌های مختلف گرفتم. برخورد آهسته نخستین قطرات سنگین با خاک نرم و خشک؛ هر قطره به‌گوییچه‌های تیره‌رنگی تجزیه شده، پراکنده می‌گردد. بارش باران بر سطح آب؛ برخوردی سریع؛ ستونی شفاف به‌هوا می‌جهد، به‌آرامی فرو می‌نشیند، و به‌همان آرامی به‌شکل دایره‌هایی دور می‌شود. به‌موازات افزایش سرعت، باران شدت می‌گیرد و میدان دید وسعت می‌یابد. گستره‌ای فراخ و پهناور که بارانی سنگین و یکنواخت بر آن می‌بارد. سپس، ناگهان، درشت‌نمایی از جریان آب که به‌یک تارمی سنگی می‌خورد. وقتی قطرات درخشان آب به‌هوا می‌جهند - حرکات آن‌ها بسیار آهسته است - بازی پیچیده و شگفت‌انگیز مسیرهای متقاطعشان در هوا را تماماً می‌توان دید. یک بار دیگر حرکت شتاب می‌یابد، ولی باران آرام می‌گیرد. سرانجام، نماهایی از علف خیس در زیر آفتاب. باد تکانش می‌دهد؛ به‌آرامی تکان می‌خورد؛ قطرات باران می‌لغزند؛ و می‌افتند. این حرکت، که با بیشترین سرعت دوربین «اسلوموشن» گرفته شد، برای نخستین بار به‌من نشان داد که ضبط و نمایش حرکت علف‌ها در باد امکان‌پذیر

است. در فیلم‌های پیشین، تنها چیزی که دیده بودم، چیزی خشك مثل كرك بود که گویی در حالتی عصبی به خود می‌لرزید. من کاملاً متقاعد شده‌ام که این شیوه تازه، هم مورد نیاز است و هم به انسان احساس امکان‌پذیری می‌دهد.

بسیار اهمیت دارد که مفهوم این کار با «اسلوموشن» با همه عمقش درك شود؛ و نه به عنوان يك حقه بلکه به مثابه ابزاری برای ایجاد تأخیر در حرکت یا شتاب دادن آن تا درجه‌ای معین در نقاط لازم به کار رود. ضروری است بتوان از هر سرعت ممکن دور بین سود برد، از بیشترین سرعت، که حرکت را روی پرده بسیار آهسته می‌کند، تا کم‌ترین سرعت، که روی پرده شتابی باورنکردنی پدید می‌آورد. گاهی يك تأخیر بسیار ناچیز، فقط در راه رفتن خشك و خالی انسان، چنان سنگینی و باری به آن می‌دهد که هرگز با بازی هنرپیشه به دست نمی‌آید. من کوشیدم انفجار يك گلوله توپ را با ساختمان تدوینی نماها با سرعت‌های گوناگون ارائه کنم. در ابتدا، آهسته؛ بعد، پرتاب بسیار سریع؛ پیشروی با کمی تأخیر؛ خاك به آرامی فرو می‌رود؛ و بعد ناگهان سنگ و کلوخ با سرعتی بسیار به هوا می‌رود و مستقیم به سمت تماشاگر می‌آید؛ در يك لحظه تغییری سریع پیش می‌آید و حرکت آن‌ها در هوا کند می‌شود، در حالی که خردکننده و هولناك به نظر می‌رسند؛ بعد، باز يك تغییر سریع، حالا باز با سرعت حرکت می‌کنند. واقعاً عالی درآمد!

فیلم‌برداری با دوربین «اسلوموشن» مدت‌هاست که رواج دارد. بیگانگی دستپاچه‌کننده حرکت تأخیردار بر روی پرده و امکان درك اشکالی که در حالت طبیعی غیرقابل درك و دیدند، ولی با این حال در واقعیت وجود دارند، چنان اثر نیرومندی بر تماشاگر می‌گذارد که در فیلم گنجانیدن نماهایی که با «اسلوموشن» گرفته شده‌اند، برای

کارگردانان، چیزی غیرعادی نیست. (به جاست که یادآوری کنیم در نقاشی نیز گبرایی حرکتی که زیرکانه «فراچنگ آمده است» به همین جلوه «اسلوموشن» بستگی دارد، منتها در این جا نقش دوربین «اسلوموشن» را چشم هنرمند بازی می کند.)

اما همه کارگردانانی که این تأخیر حرکت را به کار بسته اند، از انجام چیزی که به عقیده من از همه مهم تر است عاجز مانده اند. آن ها نتوانسته اند میان حرکت تأخیردار و ساختمان کلی تدوین - یا ضرباهنگ کلی فیلم - يك تركيب منسجم ایجاد کنند. فرضاً برای فیلم برداری از اسبی در حال پرش از «اسلوموشن» بهره برده اند، ولی آن را به شکل کلی فیلم کرده اند و به همان شکل کلی در فیلم گنجانده اند، تقریباً مثل يك سكانس مجزا و «كشدار». من شنیده ام که ژان ایستن فیلمی را سراسر با «اسلوموشن» گرفته است (گمان می کنم آوار خانه آشر از داستان ادگار آلن پو باشد). او از اثر حرکت تأخیردار استفاده کرده است تا به همه صحنه ها جلوه ای مرموز بدهد. این ابدأ چیزی نیست که من در نظر دارم. منظور من گنجاندن درجات مختلف سرعت تأخیردار حرکت به طور منسجم در ساختمان يك عبارت تدوینی معین است. نمایی کوتاه با «اسلوموشن» را می توان بین دو نمای بلندتر با سرعت معمولی گذاشت و توجه تماشاگر را برای لحظه ای بر نقطه مطلوب متمرکز کرد. «اسلوموشن» در تدوین به معنی تحریف فرایند واقعی نیست؛ نمایشی عمقی تر و دقیق تر است؛ هدایت آگاهانه توجه تماشاگر است.

این ممیزه جاودانی سینماست. من کوشیدم ضربه مشت بر میز را به این صورت بسازم: مشت با سرعت بر میز فرود می آید؛ نماهایی که بلافاصله بعد از تماس می آیند، لیوانی را در همان نزدیکی نشان می دهند که از حالت سکون خارج می شود، آهسته از جا می جهد،

نوسان می‌کند، و می‌افتد. با این اتصال نماهای تند و کند، اثر ضربه‌مشت به نحوی کاملاً محسوس، به شکلی تقریباً قابل شنیدن، تولید شد. فرایندهای کاملی که با پیوند نماهای ضبط‌شده با سرعت‌های مختلف بر پرده نشان داده می‌شوند، دارای ضرباهنگی خاص خود یا برخوردار از روح و حیاتی ویژه خود به نظر می‌رسند. و فی الواقع زنده‌اند، چون جرعه زندگی بخش مفهومی را دریافت کرده‌اند که سراسر درک است و ارزیابی و انتخاب. و همانند چشم‌انداز پیدا از پنجره قطاری در حرکت، که اگر مسافر با مسیر آشنا باشد، با نگاه بی‌اعتنای وی روبه‌رو می‌گردد، نادیده گرفته نمی‌شوند. باز می‌شوند و می‌رویند، چون روایت مشاهده‌گر متعهدی که چیزی یا فرایندی را روشن‌تر از هر کس دیگری پیش از خود درک کرده است.

من متقاعد شده‌ام که این روش را می‌توان بسط داد و در فیلم‌برداری از انسان نیز به کار برد - حالات او، حرکات او. من به تجربه می‌دانم که لبخند انسان، اگر با «اسلوموشن» فیلم شود، چه دست‌مایه گرانبهایی است. من از این قبیل نماها لحظات قابل توجهی درآورده‌ام؛ لحظه‌ای که چشم‌ها به تنهایی خنده را آغاز کرده‌اند، ولی لب‌ها هنوز در آن سهم نگشته‌اند. آینده فوق‌العاده‌ای در انتظار «درشت‌نما در زمان» است. و به‌ویژه در فیلم ناطق، که ضرباهنگ با پیوند خود با صدا برندگی و پیچیدگی می‌یابد، این درشت‌نما مهم است. (*)

• به‌عنوان سخنرانی برای آموزشگاه تابستانی فدراسیون کارگران در سال ۱۹۳۱ نوشته شد ولی ایراد نگشت. با همین ترجمه که توسط ا. م. و ه. س. استیونز انجام گرفت در تاریخ ۳۱ ژانویه سال ۱۹۳۲ در ایزرور به‌جای رسید.

ناهمزمانی، يك اصل سینمای ناطق

اختراع فنی صدا مدت‌هاست که تحقق پذیرفته است. تجربه‌های درخشانی هم در زمینه ضبط صدا انجام گرفته است. این جنبه فنی فیلم‌سازی ناطق را می‌توان اکنون نسبتاً کامل پنداشت، دست‌کم در امریکا. ولی تفاوت زیادی هست میان پیشرفت فنی صدا و پیشرفتش به‌منزله ابزار بیان. دستاوردهای بیانی صدا هنوز از امکانات فنی آن خیلی عقب است. من می‌توانم ادعا کنم که بسیاری از مسایل نظری که پاسخشان برای ما روشن است، هنوز در عمل با ابتدایی‌ترین راه‌حل‌ها مواجه می‌شوند. از لحاظ نظری، ما در اتحاد شوروی از اروپای غربی و ایالات متحده امریکا جلوتریم.

نخستین پرسش ما این است: با استفاده از صدا، چه محتوای تازه‌ای را می‌توان به‌سینما آورد؟ کاملاً اشتباه است اگر صدا را صرفاً وسیله‌ای مکانیکی بدانیم که به‌ما امکان می‌دهد انگاره‌ها را طبیعی‌تر بسازیم. نمونه‌هایی از این اثرات صوتی ابتدایی: در سینمای صامت می‌توانستیم اتومبیل را نشان بدهیم، اینك در سینمای ناطق می‌توانیم صدای طبیعی ضبط‌شده آن را به‌تصویرش بیفزاییم؛ یا در سینمای صامت، مردی که حرف می‌زد با يك میان‌نویس پیوند می‌خورد، حالا می‌توانیم صدایش را بشنویم. نقشی که صدا باید در فیلم بازی کند، به‌مراتب مهم‌تر از تقلید کورکورانه از طبیعت در این راستاست. نخستین کارکرد صدا افزایش دادن گویایی بالقوه محتوای فیلم است.

اگر فیلم ناطق را با فیلم صامت مقایسه کنیم، می‌بینیم محتوا را می‌توان با صرف مدتی تقریباً مساوی به نحوی عمیق‌تر برای تماشاگر توضیح داد. واضح است که این نگرش عمیق‌تر به محتوای فیلم را نمی‌توان صرفاً با افزودن صدای همراه و طبیعی در اختیار تماشاگر گذاشت؛ کار بیشتری لازم است. این کار بیشتر، پیش بردن تصویر و صدا هر کدام با ضرباهنگ جداگانه‌ای است. آن‌ها نباید با تقلید ناتورالیستی به یکدیگر گره بخورند، بلکه باید در اثر فعل و انفعال رویداد با یکدیگر پیوند یابند. تنها با این روش است که می‌توانیم شکلی تازه و پرمایه‌تر از شکل موجود در سینمای صامت پیدا کنیم. وحدت صدا و تصویر در اثر فعل و انفعال معانی تحقق می‌یابد؛ و این فعل و انفعال، چنان‌که هم‌اینک نشان خواهیم داد، طبیعت را دقیق‌تر از نسخه سطحی آن عرضه خواهد کرد. در فیلم صامت، با تدوین انواع تصویر، رفته‌رفته به آزادی و انسجامی دست یافتیم که در طبیعت فقط با انتزاع آن توسط ذهن انسان قابل تحقق است. اکنون در فیلم ناطق می‌توانیم در همان نوار سلولوید نه تنها نقاط مختلف مکان را تدوین کنیم، بلکه همراه با تصویر از صداهای منتخبی استفاده کنیم که کیفیت هر دو را آشکار کند و بالا ببرد. در آن‌جا که در فیلم صامت فقط برخورد دو عنصر متضاد را داشتیم، حالا می‌توانیم چهار عنصر داشته باشیم.

يك نمونه ابتدایی استفاده از صدا برای آشکار ساختن محتوای درونی را می‌توان در بیان واماندن مردی شهری در وسط يك بیابان یافت. در فیلم صامت می‌بایست نمایی از شهر نشان می‌دادیم؛ حالا در فیلم ناطق می‌توانیم صداهای شهری را به بیابان ببریم و جانشین صداهای طبیعی بیابان کنیم. کاربردهایی از این نوع برای کارگردانان سینما در اروپای غربی آشناست؛ ولی عموماً پذیرفته نیست که

عناصر اصلی، در فیلم ناطق، صداهای ناهمزمانند نه صداهای همزمان؛ و نیز این که استفاده همزمان، در واقعیت امر، فقط استثنائاً با درك طبیعی مطابقت دارد. این، برخلاف آن که در ابتدا به نظر می‌رسد، بافته‌ای نظری نیست، بلکه نتیجه‌گیری از مشاهده است.

برای مثال، در زندگی واقعی، توی خواننده ممکن است یکباره فریاد کمکی بشنوی. فقط پنجره را می‌بینی. بعد بیرون را نگاه می‌کنی و اول چیزی جز رفت‌وآمد ماشین‌ها نمی‌بینی. اما صدای طبیعی این اتومبیل‌ها و اتوبوس‌ها را نمی‌شنوی؛ به‌جایش هنوز فقط همان فریادی را می‌شنوی که اول از جا پراندت. سرانجام، نقطه‌ای را که صدا از آن‌جا می‌آمد با چشمانت پیدا می‌کنی. ازدحامی هست؛ و کسی دارد مرد مصدوم را که اکنون خاموش است بلند می‌کند. ولی حالا، در حین تماشای مرد، متوجه سرو صدای رفت‌وآمد ماشین‌ها می‌شوی؛ و از میان شلوغی، صدای کرکننده آژیر آمبولانس تدریجاً بلند می‌شود. تازه حالا نگاهت به لباس‌های مرد مصدوم می‌افتد: لباس او شبیه لباس برادرت است که - تازه به‌یاد می‌آوری - قرار بود در ساعت دو به‌دیدنت بیاید. در اضطراب هولناکی که به‌دنبال می‌آید - نگرانی و تردید از این بابت که مبادا این مرد رو به‌مرگ برادر خودت باشد - همه صداهای قطع می‌شود. برای حواس تو، دیگر فقط سکوت مطلق وجود دارد. آیا ساعت، دو است؟ به‌ساعتت نگاه می‌کنی؛ و همزمان، صدای تیک‌تاکش را می‌شنوی. از موقعی که نخستین بار صدای فریاد را شنیدی، این نخستین لحظه همزمانی است، بین تصویر و صدای آن.

همیشه دو ضرباهنگ وجود دارد: ضرباهنگ حرکت دنیای عینی؛ و ضرب و ضرباهنگ این دنیا به‌صورتی که انسان آن را مشاهده می‌کند. جهان دارای يك ضرباهنگ کلی است، در حالی که

انسان از طریق چشم‌ها و گوش‌ها و به‌حدی کم‌تر از طریق پوست خود فقط بعضی از اثرات این جهان را دریافت می‌کند. ضرب تأثرات او با بیدار شدن و فروخفتن عواطفش تغییر می‌کند، حال آن‌که ضرباهنگ جهان عینی که او درك می‌کند با ضربی یکنواخت ادامه می‌یابد.

جریان ادراکات انسان شبیه تدوین است، که با آن می‌توان تغییرات متناسب را در سرعت ایجاد کرد - در صدا هم‌چنان که در تصویر. پس می‌توان فیلم ناطق را نیز طوری ساخت که هم با دنیای عینی مطابقت کند و هم با درك انسان از آن. تصویر می‌تواند ضرب دنیا را حفظ کند، در حالی که نوار صدا پیرو ضرباهنگ متغیر جریان ادراکات انسان باشد؛ یا بالعکس. این يك شکل ساده و روشن برای تقابل صدا و تصویر است.

اکنون مسأله گفت‌وگوی مستقیم را در فیلم ناطق در نظر بگیرید. در همه فیلم‌هایی که من دیده‌ام، اشخاص در حال صحبت را به‌یک‌ی از دو شکل زیر نشان داده‌اند. یا کارگردان تماماً تأثیری فکر می‌کرده و کل گروه در حال صحبت را با دوربین متحرك در يك نما گرفته است. به‌این ترتیب، او از دوربین فقط به‌عنوان وسیله‌ای ابتدایی برای ضبط يك پدیده طبیعی استفاده کرده است، دقیقاً به‌همان شکلی که در فیلم‌های صامت اولیه به‌کار می‌رفت، پیش از این‌که با کشف امکانات تکنیکی سینما، سینما شکلی از هنر گردد. یا از سوی دیگر، کارگردان کوشیده است از تجربه سینمای صامت، یا در حقیقت از هنر مونتاز، استفاده کند و گفت‌وگوها را از نماهای جداگانه‌ای بسازد که آزادانه قابل تدوین باشند. ولی در این حالت نیز اثری که او به‌دست آورده درست به‌اندازه اثر نماهای واحدی که با دوربین متحرك گرفته شده‌اند محدود است، چون او صرفاً تعدادی درشت‌نما از مردی که در حال صحبت بوده ارائه داده و گذاشته که او

حرفش را تمام کند و سپس نمایی از مردی که پاسخ داده در پی این نما آورده است. کارگردان با این کار از مونتاز و تدوین چیزی بیش از گزارشی خشك و کلمه به کلمه باقی نگذاشته است. او توجه تماشاگر را بدون توجه عاطفی یا عقلانی کافی از يك طرف صحبت به طرف دیگر جلب کرده است.

صحنه‌ای را که در آن سه نفر یا بیشتر مشغول صحبتند، به چند شکل متفاوت می‌توان تدوین کرد. برای مثال، تماشاگر را می‌توان متوجه سخن اولی نگه داشت و حتی پس از پایان حرفش درشت‌نمای او - و توجه تماشاگر - را حفظ کرد و پیش از انتقال به تصویر دومی آغاز پاسخ وی را شنید. تصویر صحبت‌کننده دوم پس از آشنا شدن با صدایش دیده می‌شود. این‌جا صدا بر تصویر پیشی گرفته است.

یا در عوض می‌توانیم گفت‌وگو را طوری ترتیب دهیم که وقتی در پایان سخنی يك پرسش مطرح می‌شود و تماشاگر به شنیدن پاسخش علاقه‌مند است، بتواند فوراً شخص مخاطب را ببیند، تا بعد پاسخ را بشنود. این‌جا صدا بعد از تصویر می‌آید.

یا این که تماشاگر به اهمیت سخنی پی برده است و می‌خواهد تأثیر آن را ببیند. بنابراین در حالی که سخن مزبور هنوز ادامه دارد، می‌توان شنونده مفروض را به‌او نشان داد، یا حتی می‌توان همه افراد حاضر را مرور کرد و واکنش آن‌ها نسبت به آن را مورد توجه قرار داد. این نمونه‌ها به‌خوبی نشان می‌دهند که کارگردان چگونه با تدوین می‌تواند تماشاگرش را از لحاظ عاطفی یا عقلانی تکان بدهد، طوری که او ضرباهنگ خاصی را در ارتباط با سکانس به‌نمایش درآمده بر پرده تجربه کند.

اما چنین رابطه‌ای میان کارگردان در اتاق برش و تماشاگر آینده‌اش فقط در صورتی می‌تواند برقرار گردد که او از طبع تماشاگر

خود و نتیجتاً از ارتباط وی با محتوای دست‌مایه ارائه شده شناخت روان‌شناسانه داشته باشد.

برای مثال، اگر طرف اول گفت‌وگو توجه تماشاگر را به‌خود جلب می‌کند، صحبت‌کننده دوم باید ابتدا چند کلمه‌ای بگوید تا بر ذهن تماشاگر اثر بگذارد و سپس او را کاملاً متوجه خود گرداند. و برعکس، اگر دخالت طرف دوم در لحظه‌ای معین بیش از اثری که صحبت‌کننده اول می‌گذارد برای صحنه اهمیت دارد، توجه کامل تماشاگر فوراً به‌او جلب خواهد شد. من حتی مطمئنم که در جایی که واکنش شنونده ساکت مبرم‌ترین احساس در صحنه است، می‌توان کل يك حادثه دراماتيك را با تصویر او و صدای ضبط‌شده گفتار بنا کرد. آیا هیچ کارگردان خلاق می‌آید در صحنه دادگاهی که يك حکم اعدام در آن صادر می‌شود، به‌جای ضبط بصری واکنش‌های آنی فرد محکوم، از قاضی فیلم بگیرد که دارد حکم را اعلام می‌کند؟

در صحنه‌های پایانی نخستین فیلم ناطق من فراری، قهرمانم به‌حاضران می‌گوید که چه نیروهایی او را به‌اتحاد شوروی کشانده‌اند. در سراسر فیلم، بدترین وجه شخصیت او همواره در تلاش بوده است تا میل او به‌گریختن از این نیروها را سرکوب کند. از این رو، این لحظه که او سرانجام موفق می‌شود از آن‌ها بگریزد و خود وی دوست دارد برای کارگران دیگر از بزدلیش بگوید، فراز زندگی عاطفی اوست. چون او نمی‌تواند روسی حرف بزند، گفتارش را ترجمه می‌کنند.

در آغاز این صحنه، نماهایی نسبتاً بلند را می‌بینیم و می‌شنویم، نخست از قهرمان در حال حرف زدن و سپس از مترجمش. در روند فرارویش صحنه، تصاویر مترجم رفته‌رفته کوتاه‌تر می‌شوند و بیشتر سخنان او با تصاویر قهرمان همراه می‌گردند، به‌همان نسبت که توجه

تماشاگر به‌طور خود به‌خود بر وضع روانی قهرمان متمرکز می‌شود. ترکیب صدا را در این مثال می‌توانیم همانند ضرباهنگ عینی و وابسته به ارتباط واقعی افراد مشغول صحبت بدانیم. مکث‌های بلندتر یا کوتاه‌تر بین صداها فقط مشروط به آمادگی یا تردید صحبت‌کننده بعدی در مورد چیزی است که می‌خواهد بگوید. ولی تصویر، عنصر جدیدی را وارد کار می‌کند: احساس و ذهنیت تماشاگر و طول تداوم آن. دیگر بلندی و کوتاهی تصویر به‌هویت صحبت‌کننده بستگی ندارد، بلکه بسته به میل تماشاگر است که مدت بیشتری می‌خواهد یا زمان کم‌تری. این‌جا صدا خصلتی عینی دارد، حال آن‌که تصویر موکول به‌درك ذهنی است. همین‌طور می‌توانیم عکس این را هم داشته باشیم - صدای ذهنی و تصویر عینی. برای تشریح این ترکیب دوم، تظاهراتی را از قسمت دوم فراری مثال می‌زنم. این‌جا صدا کاملاً موسیقایی است. من می‌گویم موسیقی در فیلم ناطق هرگز نباید همراهی‌کننده باشد. موسیقی باید راه خودش را برود.

در قسمت دوم فراری، تصویر در ابتدا خیابان‌های بزرگ يك پایتخت غربی را نشان می‌دهد. پلیس راهنمایی مؤدبانه حرکت اتومبیل‌های پرزرق و برق را هدایت می‌کند. همه چیز طبق آداب است. جزر و مد يك زندگی تثبیت‌شده. مشخصه این آغاز، آرامش آن است؛ تا این‌که ظاهر آرام با نزديك شدن صف تظاهرات کارگران ترك برمی‌دارد. آن‌ها پرچمی در اهتزاز دارند. خیابان‌ها در برابر تظاهرکنندگان به‌سرعت خلوت می‌شود. صف آنان هر لحظه متورم‌تر می‌گردد. عزم آنان استوار است؛ و هرچه پیش‌تر می‌روند امیدوارتر می‌گردند. توجه ما معطوف تدارکات پلیس می‌شود. اسب‌ها و خودروها گرد هم می‌آیند و لحظه مداخله نزديك می‌شود. صبر اسب‌ها به‌سر می‌رسد و با بالا بردن سم‌های خود به تظاهرکنندگان فشار می‌آورند

که صفوف خود را بشکنند. تظاهرکنندگان با همه توان خود ایستادگی می‌کنند و مبارزه گرد پرچم کارگران به اوج می‌رسد. این نبردی است که در آن همه نیروی مادی در طرف پلیس است. این نیرو گاهی غلبه می‌کند و روحیه تظاهرکنندگان از کفرفته به نظر می‌رسد. گاه موج برمی‌گردد و تظاهرکنندگان تا قله‌اش صعود می‌کنند. دست آخر پرچمشان بر خاک خیابان می‌غلطد، زیر سم اسبان لگدمال می‌شود و جز ژنده‌مانندی از آن نمی‌ماند. پلیس شروع به دستگیری کارگران می‌کند. آرمان آنان تماماً از دست‌رفته می‌نماید. گویی چنان سرکوب شده که دیگر هرگز برنخواهد خاست. آشوب میدان کارزار کم‌کم فرو می‌نشیند. نومیدی کارگران شکست‌خورده را در ذهن داریم که به آداب‌دانی خشك آغاز صحنه برمی‌گردیم. ناگهان به‌شکلی دور از انتظار، در برابر چشمان بازرس پلیس، پرچم کارگران از نو به‌اهتزاز درمی‌آید و جمعیت در انتهای خیابان دوباره شکل می‌گیرد.

جریان تصویر می‌چرخد و می‌تابد؛ و با آن، احساس روان در رویداد می‌خیزد و می‌افتد. این‌جا اگر می‌خواستیم موسیقی را به‌عنوان همراهی‌کننده این تصویر به‌کار بندیم، باید با يك ملودی آرام آغاز می‌کردیم تا مناسب رفت‌وآمد اتومبیل‌هایی باشد که با آرامش هدایت می‌شوند. با پدید آمدن صف تظاهرات، موسیقی باید به‌يك مارش بدل می‌شد. موقعی که پلیس آماده می‌گردد و کارگران تهدید می‌شوند، يك تغییر دیگر لازم می‌آید - این‌جا موسیقی باید حالتی تهدیدکننده به‌خود می‌گرفت. در لحظه برخورد کارگران و پلیس - که برای تظاهرکنندگان لحظه‌ای تأثرانگیز است - موسیقی باید از این خصوصیت تصویر پیروی می‌کرد و بیش از پیش در مایه‌های یأس‌آور فرو می‌رفت. فقط با اهتزاز مجدد پرچم، موسیقی می‌توانست امیدبخش گردد. با سیری از این نوع، فقط ظاهر صحنه حفظ می‌شد و معانی زیرین از دست

می‌رفت. از این رو من به آهنگ‌ساز (شاپورین) پیشنهاد کردم قطعه‌ای بسازد که مضمون عاطفی غالب آن سراسر شهادت باشد و قطعیت پیروزی نهایی. این موسیقی باید از آغاز تا انجام با رشد تدریجی قدرتش پیش برود. این مضمون مستقیم و بی‌انقطاع را با انحنای پیچیده تصویر منطبق کردم. در توالی و پیشروی تصاویر، اول احساس امیدواری را داریم، بعد جایگزینی آن را با خطر، سپس بالا رفتن روحیه مقاومت در کارگران را - که اول موفق است ولی بعد شکست می‌خورد - و سرانجام، جمع آمدن و انسجام دوباره قدرت ذاتی آن‌ها و اهتزاز پرچمشان را. پیشروی تصویر، مانند نمودار درجه حرارت بدن آدم بیمار، انحنای دارد؛ در حالی که موسیقی، درست برعکس، استوار و یکنو است. وقتی صحنه با آرامش آغاز می‌شود، موسیقی سلحشورانه است؛ وقتی تظاهرات دیده می‌شود، موسیقی تماشاگر را وارد صفوف آن می‌کند. موقعی که پلیس با باتون به جان کارگران می‌افتد، تماشاگر طغیان آنان را احساس می‌کند؛ و موقعی که آن‌ها دستخوش احساسات خویشند، تماشاگر طعم مشیت و لگد پلیس را می‌چشد. هنگامی که کارگران در برابر پلیس عقب‌نشینی اختیار می‌کنند، پافشاری موسیقی بر پیروزی فزونی می‌گیرد. آن‌جا که کارگران شکست می‌خورند و پراکنده می‌شوند، موسیقی باز با همان شغف پیروزمندانه قوی‌تر می‌شود. و در پایان که کارگران پرچم را از نو برمی‌افرازند، موسیقی سرانجام به اوج خود می‌رسد. تازه در این جاست، در این پایان، که روح موسیقی و تصویر یکی می‌شود. موسیقی در این‌جا چه نقشی بازی می‌کند؟ همان‌طور که تصویر، درك عینی وقایع است، موسیقی، درك ذهنی این عینیت است. صدا به تماشاگر خاطرنشان می‌کند که روحیه مبارزه‌جویی، با هر شکست، از نو انگیزه می‌گیرد تا مبارزه را تا پیروزی نهایی ادامه دهد.

چه خوب که این نمونه - نقش ذهنی صدا در فیلم و نقش عینی تصویر در آن - فقط یکی از راه‌های بسیار متنوعی است که سینمای ناطق به‌عنوان يك رسانه به‌ما اجازه می‌دهد از طریق آن‌ها به‌تقابل صدا و تصویر دست یابیم؛ و من معتقدم که فقط با چنین تقابلی است که می‌توان از ناتورالیسم بدوی فراتر رفت و مفاهیم غنی و عمیق نهفته در فیلم ناطق را کشف کرد، به‌کنه‌شان پی برد، و خلاقانه به‌کار بست. (۱۰)

مسایل مربوط به ضرباهنگ در اولین فیلم ناطق من

باعث تأسف است که می‌بینیم، از هنگام ورود صدا و سلطه فیلم‌های ناطق، کارگردانان هم در غرب و هم در اتحاد شوروی به‌ناگهان شم ضرباهنگ پویایی را که در آخرین سال‌های حیات سینمای صامت به‌چنگ آورده بودند از دست داده‌اند. امروزه تقریباً غیرممکن است فیلمی بیابیم که دارای ضرباهنگ دراماتیک زنده مثلاً سکانس پلکان ادسا در پاتیومکین باشد، یا بعضی قسمت‌های فیلم اولیه تعصب که متعلق به نخستین دوره‌ای است که ضبط مکانیکی فیلم به‌رسانه‌ای خلاقانه بدل شد. مشخصه اکثر فیلم‌های ناطق اخیر، رشد فوق‌العاده بطنی موضوع و وجود گفت‌وگوهایی پر از مکث‌های قابل حذف است. کارگردانان بسیاری سرگرم پدید آوردن سبکی برای فیلم ناطقند که مستلزم استفاده از کلام توضیحی برای مطالبی است که باید به‌تصویر درآیند. این سبک عناصری از تئاتر را وارد رسانه‌ای می‌کند که جایی برای آن‌ها ندارد. تئاتر تکنیک خاص خود را دارد، که وابسته به قدرت کلام ملفوظ است، چون قادر نیست تغییرات بصری را با توالی سریعی نشان دهد؛ حال آن که سینما متکی بر امکان نمایش اثرات بصری در زمان و مکانی متفاوت از آنی است که بر دست‌مایه طبیعی ضبط‌شده حاکم است.

من باور نمی‌کنم این تغییر روش نشانه تغییر سلیقه تماشاگر باشد. من فکر می‌کنم واقعیت این است که کارگردانان تردید دارند با صدا تجربه کنند و به‌خصوص تردید دارند که مونتاژ را در مورد نوار

صدا نیز اعمال کنند.

گروهی اظهار عقیده می‌کنند که، با ورود صدا به فیلم، شیوه‌های برشی که در جریان رشد سینمای صامت پدید آمدند و تثبیت شدند باید همه کنار گذاشته شوند. پیدایش تدوین ساختمانی نماهای دایم‌التغییر، دستیابی به اشکال بصری بسیار پرمایه را در سینمای صامت امکان‌پذیر ساخت. چشم انسان می‌تواند محتوای زنجیره‌ای از نماهای بصری را به آسانی و بی‌درنگ دریافت کند، حال آن‌که - به گفته آن‌ها - گوش نمی‌تواند تغییرات صدا را به همان فوریت دریابد. در نتیجه - به اعتقاد آن‌ها - ضرباهنگ تغییر صدا باید به مراتب آهسته‌تر از آن باشد که برای تغییر تصویر لازم است. اگر ترکیب زنجیره‌ای از نماهای کوتاه را با مجموعه‌ای از اثرات صوتی به همان اندازه کوتاه در نظر بگیریم که با ارتباطی کاملاً طبیعی با هم جور شده‌اند، حق با آن‌هاست. یقیناً غیرممکن است نماهای کوتاه سکانس پلکان ادسای آیزنشتاین در پاتیومکین - تیراندازی سربازان، فریاد زن، گریه بچه‌ها - با صدایی که به موازات تصویر برش خورده است ترکیب شود. در نتیجه به نظر آن‌ها باید تصویرها را بلندتر بگیریم - تا غنای شکل بصری کاهش یابد. مونتاز سریع فیلم‌های صامت نیز باید جای خود را به صحنه‌هایی بدهند که با فراغ‌بال از فاصله‌ای دورتر و با دوربینی نسبتاً بی‌حرکت ضبط شده است. ساختمان را باید کلام ملفوظ بسازد، نه توالی تصاویری که به نحوی پویا تدوین شده‌اند. من ثابت می‌کنم که این سیاست، راه کم‌ترین مقاومت است؛ و به جای کمک به پیشرفت سینما، آن را عقب نگه می‌دارد؛ وادارش می‌کند یک بار دیگر به موضع اولیه تصویربرداری محض از دست‌مایه برگردد که در حقیقت مناسب‌تئاتر است. به نظر من، هیچ لزومی ندارد که صدا درست همان موقعی آغاز شود که تصویر مربوطه‌اش پدیدار

می‌گردد، یا در لحظه‌ای قطع شود که تصویرش خاتمه می‌یابد. هر صدا یا گفتار یا آهنگی می‌تواند بی‌تغییر پیش برود و در همان حال تصویرها بر زنجیره‌ای از نماهای کوتاه بیایند و بروند؛ یا بالعکس، در خلال تصاویری بلندتر، صدا می‌تواند با ضرباهنگ خاص خود مستقلاً تغییر کند. به اعتقاد من، فقط در این راستاست که سینما می‌تواند از تقلید از تئاتر درامان بماند و از مرزهای تئاتر فراتر رود. تئاتر همیشه محدودیت‌هایی دارد از این جمله: سلطه کلام ملفوظ؛ سکون دیدگاه با دکور و اثاثه ثابت؛ وابستگی رویداد و توجه تماشاگر، هر دو، تماماً به بازیگر؛ و تنزل گیتی و کره خاکی تا سطح تك اتاقي بدون دیوار چهارم.

یکی از مهم‌ترین مسایلی که در فیلم من فراری مطرح شد، مربوط به صحنه‌های پرازدحام بود - گردهمایی‌ها، تظاهرات، و غیره. اول لازم است درك شود که توده مردم هرگز يك کمیت محض نبوده است و نخواهد بود. این توده يك کیفیت متغیر است؛ مجموعه‌ای از افراد است؛ ولی با جمع ساده آن‌ها فرق دارد. توده مرکب از گروه‌ها و گروه مرکب از افراد است. اینان را يك احساس یا يك فکر می‌تواند یکپارچه کند؛ در آن صورت، توده آنان بزرگ‌ترین نیرو در جهان است. فرایندهای متضادی که در داخل گروه‌ها دست به کار است تا این نتیجه را حاصل کند، دست‌مایه دراماتیک آشکاری پدید می‌آورد؛ و تکیه بر خصوصیات افراد از اجزای لازم خلق يك توده زنده است. چه روش عملی، به جز تدوین درشت‌نماها، برای آفرینش این توده تغییر کیفیت داده می‌تواند وجود داشته باشد؟ من يك فیلم آلمانی دیده‌ام که در آن دانتون در حال سخنرانی برای شهروندان پاریس نشان داده می‌شود. او پای پنجره‌ای ایستاده است؛ و تنها چیزی که ما را از وجود شنوندگان وی آگاه می‌کند، صدای جمع آن‌هاست، مثل «صدای

خارج تصویر» که معمول است. چنین صحنه‌ای در يك فیلم چیزی نیست مگر تصویری از تئاتر بد.

من در حلقه اول فراری يك گردهمایی دارم که در آن سه نفر، یکی پس از دیگری، سخنرانی می‌کنند و هر کدام انواع واکنش‌ها را در شنوندگان خود برمی‌انگیزند. هر يك از این سه تن علیه دو دیگر است. گاه کسی از میان جمعیت حرف ناطق را قطع می‌کند و گاه دو سه نفر از جمعیت لحظه‌ای میان خود به‌گفت‌وگو می‌پردازند. صحنه سراسر باید با خُلق متغیر جمعیت حرکت کند. برخورد خواست‌های متضاد باید نشان داده شود. به این منظور، من صدا را دقیقاً با همان آزادی تدوین کردم که تصویر را می‌کنم. از سه عنصر متفاوت استفاده کردم. اول، سخنرانی‌ها؛ دوم، درشت‌نماهای صوتی از دخالت‌های لفظی - کلمات و بریده‌هایی از عبارات از میان جمعیت؛ و سوم، سرو صدای عمومی جمعیت با شدت متغیر و با ضبط مستقل از هر تصویری.

من کوشیدم این عناصر را از طریق سیستم مونتاز با یکدیگر ترکیب کنم. مثلاً روی نوار صدا، کلمه‌ای از حرف‌های سخنران را از وسط شکستم و بعدش يك مداخله لفظی را گذاشتم. صدای مداخله‌کننده را هم به‌نوبه خود تحت‌الشعاع صدای بلندشده جمعیت قرار دادم. بعد دوباره گذاشتم صدای ناطق شنیده شود. و خلاصه همین‌طور ادامه دادم. به این ترتیب، صداها مستقلاً تدوین شدند. گاهی تصویرها از صدای مربوط به خود به‌مراتب کوتاه‌ترند و گاهی دو برابر طول صدا به‌درازا می‌کشند - مثلاً در مورد ناطق و مداخله‌کننده. در عین حال من تعدادی واکنش فردی را هم در جمعیت نشان داده‌ام. گاهی عبارتی را قشنگ از وسط قیچی کرده‌ام و شلوغی عمومی جمعیت را در آن وسط گذاشته‌ام؛ و دیده‌ام که با مرتب چیدن

صداهاى مختلف و برش آن‌ها به این شکل مى‌توانم ضرباهنگى واضح و مشخص و حتى شايد موسيقايى ايجاد كنم: ضرباهنگى كه تكه‌تكه جلو مى‌رود و بالا مى‌گيرد تا سرانجام به‌اوج تأثير عاطفى مى‌رسد كه مثل موج دريا آماس مى‌كند.

من معتقدم كه اگر كارگردان‌ها اصل تنظيم صدا با تركيبى متمايز را پذيرند، ديگر هيچ دليلى براى ترسيدن از برش نوار صدا نخواهند داشت. صداهاى مختلف را درست مثل تصاوير مى‌توان، در مونتاز، پهلوى پهلوى گذاشت، به شرطى كه به‌خوبى بدانيم براى پيوندشان بايد چه راهى را درپيش گيريم. به‌ياد آرید كه چگونه در اوایل پیدایش سینما كارگردان‌ها از بریدن حرکت در تصوير وحشت داشتند و چگونه استفاده گريفيث از درشت‌نما بد فهميده شد و از سوى گروه بسيارى يك روش غيرطبيعى و در نتيجه غير قابل قبول خوانده شد. تماشاگران در آن روزها فریاد مى‌زدند: «پاهاشان كجاست!»

برش نخستين تحولى بود كه سينما را از يك فرايند مكانيكى به يك فرايند خلاقه بدل كرد. اصطلاح برش هنوز هم كه سينما ناطق شده به‌اندازه گذشته ضرورى است. من معتقدم كه فيلم ناطق به‌مراتب بيش از فيلم صامت به‌ضرباهنگ موسيقايى واقعى نزديك خواهد شد؛ و اين ضرباهنگ نبايد فقط از حرکت هنريشه و اجسام بر پرده مشتق شود بلكه - اين امروز از همه برايمان مهم‌تر است - بايد از برش دقيق صدا و تنظيم قطعات صدا در تقابل آشكار با تصوير نيز نشأت گيرد.

من يك تركيب موسيقايى خاص با ضرباهنگى ظريف، مناسب فيلم ناطق، براى تظاهرات اول ماه مه در فرارى طرح كردم. يكصد هزار نفر در خيابان‌ها ازدحام كرده‌اند. فضا آكنده از پژواك قطعات موسيقى است كه گروه‌هاىي از مردم مى‌نوازند و ديگران را

به‌وجود و نشاط می‌آورند. در میان صداها، هم آواز هست، هم صدای نواختن آکوردئون، هم بوق ماشین‌ها، هم سرو صدای رادیو، هم فریادها و هلهله‌ها، و هم صدای قوی موتور هواپیماها. یقیناً احمقانه می‌بود اگر سعی می‌شد چنین صحنهٔ پرصدایی را در استودیو با ارکستر و سیاهی‌لشکر بازسازی کرد.

من برای این‌که این چشم‌انداز صوتی عظیم را با صدای مردم و انعکاس‌ها و تنوعات کثیرش به‌تماشاگر آینده‌ام انتقال دهم، مواد واقعی را ضبط کردم. از دو تظاهرات در مسکو یکی در ماه مه و دیگری در نوامبر همان سال استفاده کردم تا انواع صداها را لازم برای مونتاژ آینده‌ام را گرد آورم. قطعاتی از آهنگ‌ها و اصوات مختلف با شدت‌های متغیر، گذارهایی از ارکسترها به‌شلوغی جمعیت، از هوراها به‌ملخ‌های گردان هواپیماها، شعارهایی از رادیو، و تکه‌هایی از آوازهای خودمان را ضبط کردم. درست مثل ریزنا و درشت‌نما در فیلم صامت. بعد، نوبت تدوین هزاران متر صدا برای خلق صداها متر ترکیب آهنگین رسید. من سعی کردم تکه‌ها را مثل آلات موسیقی به‌کار ببرم، همان‌طور که در کنار هم قرار می‌گیرند و يك ارکستر را تشکیل می‌دهند. صدای دو گروه نوازندهٔ مارش را ضبط کردم و برای گذار از این به‌آن، يك صدای غالب مثل صدای هورای مردم یا صدای ملخ هواپیما بینشان قرار دادم. من به‌خود جرأت دادم قطعاتی را که از خود دارای ضرباهنگ موسیقایی معینی هستند وارد يك مونتاژ آهنگین تازه کنم.

تصویرهایی که با این صدا همراهند، با همین دقت تدوین شده‌اند: کارگران خنده‌رو، راه‌پیمایان جوان و سرخوش، يك ملوان خوش‌سیم، و دخترانی که با او مغالزه می‌کنند. اما این زنجیرهٔ تصاویر فقط یکی از خطوط موزون سازندهٔ ترکیب کلی است. موسیقی هرگز

همراهی‌کننده نیست، بلکه یکی از عناصر مجزای این تقابل است. صدا و تصویر، هر دو، خط مشخص خود را حفظ می‌کنند. شاید نمونه ناب‌تر خلق ضرباهنگ در فیلم ناطق، قسمت دیگری از فراری باشد - فصل باراندازها. این‌جا نیز من دوباره از اصوات طبیعی استفاده کردم: صدای پتک‌های سنگین، صدای مته‌های بادی در سطوح مختلف، صدای سوت کشتی‌ها، صدای اوج‌گیرنده^(۱) و کرکننده افتادن يك زنجیر. همه این صداها را در لنگرگاه گرفتم؛ و آن‌ها را روی میز تدوین ترکیب کردم. آن‌ها با طول‌های متفاوت خود برای من نقش نت‌های موسیقی را بازی کردند. برای پایان دادن صحنه باراندازها، تصویر کشتی را به‌شکلی نیمه‌نمادین و با گاماهنگی شتابدار رفته‌رفته بزرگ کردم، در حالی که صدا با سکنه‌هایی پیچیده هر دم بیشتر اوج می‌گرفت و عظمت می‌یافت. این‌جا من واقعاً باید کار موسیقایی می‌کردم، و ناچار بودم طول هر تکه را عمیقاً «حس» کنم، همان‌طور که آهنگساز تکیه لازم برای هر نت را «حس» می‌کند. من فقط از صدای واقعی استفاده کرده‌ام، چون معتقدم که صدا هم مثل دست‌مایه بصری باید از لحاظ چیزهایی که تداعی می‌کند غنی باشد، که این برای صدای بازسازی‌شده غیرممکن است. من می‌گویم امکان ندارد بتوان پرسپکتیو صوتی را مصنوعاً ایجاد کرد. مثلاً محال است بتوان اثر واقعی صدای سوت کشتی از دور را در يك استودیوی بسته و در نزدیکی میکروفون به‌دست آورد. صدای «دور»، اگر با تضعیف صدا در استودیو ایجاد شده باشد، هرگز نمی‌تواند همان تأثیر واقعی را بگذارد که صدای بلند سوتی که از فاصله نیم مایلی در فضای باز ضبط شده است می‌گذارد.

برای سنفونی سوت‌ها که آغازگر فراری است، من خواستم شش کشتی بخار در فضایی يك‌ونیم مایلی در بندر لنینگراد سوت‌های خود را به‌صدا درآورند. سوت‌ها طبق برنامه سفارش‌شده نواخته شدند. ما کار را در شب انجام دادیم تا ساکت باشد.

اکنون که فراری را تمام کرده‌ام، مطمئنم که سینمای ناطق می‌تواند هنر آینده باشد. فیلم ناطق نه مخلوق يك ارکستر است که به‌موسیقی متکی باشد، نه مخلوق تئاتر است که زیر سلطه بازیگر باشد، و نه حتی قرابتی با اپرا دارد؛ در عین حال ترکیبی از همه عناصر است - لفظی، بصری، فلسفی. این بخت ماست که می‌توانیم جهان را با همه خط‌ها و سایه‌روشن‌هایش به‌زبان هنر نوینی برگردانیم که از پی همه هنرهای کهنه آمده و جانشین همه آن‌ها خواهد شد، چون برترین رسانه‌ای است که با آن می‌توانیم هم امروز را بیان کنیم و هم فردا را. (*)

توضیحات و ضمایم

الف) توضیحات لغوی

استفاده از اصطلاحات فنی در بحث پیرامون هر موضوع فنی ضروری است. اصطلاحات فنی سینما، از دو جهت، فرصت زیادی برای ابهام و گنگی فراهم می‌کنند. اول به این دلیل که معمولاً لغات ابداع‌شده‌ای نیستند، بلکه همان لغات موجود در تداول عامه‌اند که وسعت یافته‌اند تا مفاهیم فنی را نیز دربر گیرند - و لاجرم باعث گیجی شخص ناوارد شوند. ثانیاً به این دلیل که، به‌خاطر تفاوت کارها، از کشور به‌کشور و حتی از استودیو به‌استودیو اندکی فرق می‌کنند - و حتی شخص متخصص را گیج می‌کنند. پس چه خوب است که معنای مرادشده از اصطلاحات فنی مقالات اخیر با تعریف آن‌ها مشخص گردد. واژه تهیه‌کننده در دنیای سینما، به‌تناسب، فقط به‌سوداگری اتلاق می‌شود که سازماندهی مالی و سرپرستی اداری يك کار تولیدی را به‌عهده دارد. او نیروی محرکه تولید است نه راهنمای فنی آن. تهیه‌کننده تئاتر در سینما کارگردان شده است. این اصطلاحات در اصل امریکایی‌اند، ولی امروزه در انگلیس نیز عمومیت دارند.

واژه سناریو با مسامحه تقریباً به‌هر مطلب مکتوبی برای آماده‌سازی داستان فیلم در هر يك از مراحلش اتلاق می‌شود. سیر تقریبی رشد آن از این قرار است: * خلاصه داستان، طرح سه‌چهار صفحه‌ای است که بی‌پیرایه‌ترین فشرده در مورد شخصیت و رویداد است. خلاصه داستان برای راحتی تهیه‌کننده یا سناریو گزیننده نوشته می‌شود که شاید سرش آن‌قدر شلوغ باشد

• اصطلاح مضمون تقریباً درست همان معنایی را می‌دهد که غیرمتخصص‌ها از آن می‌فهمند. مضمون هرگز سندی مکتوب نیست، مگر احتمالاً در مواردی که برای نشان دادن چگونگی پیدایش يك فیلم به این فرمان تهیه‌کننده‌اش اشاره می‌شود: «برایم يك فیلم جنگی بساز، یا فیلمی درباره عشق مادر، و غیره».

که نتواند - یا اصلاً مایل نباشد - موضوع‌های بالقوه را به تفصیل مطالعه کند. در اقتباس از کتاب یا نمایشنامه، خلاصه داستان در مرحله اول است. اگر داستان فیلم، بکر باشد، خلاصه داستان، چکیده‌ای از مرحله بعد است که در ذیل می‌آید.

این همان آمایش است. آمایش گسترده‌تر است و معمولاً از بیست تا پنجاه صفحه به درازا می‌کشد. این‌جا امکانات بصری رویداد مطروحه تا حدی با توصیف تصویری در اختیارمان قرار می‌گیرد، گرچه هنوز کاملاً به شکل روایتی نوشته شده است. استفاده از لغت سناریو برای هر يك از این مکاتیب، بیشتر در تداول عامه است تا متخصصان. در موقع ذکر عناوین، چه در عنوان‌بندی فیلم و چه در نشریات تخصصی، برای آمایش، بیشتر از عبارت «داستان از» استفاده می‌شود و ذکر از سناریو به میان نمی‌آید. عبارت «سناریو از» بر کار مرحله بعد دلالت می‌کند - فیلم‌نامه.

سناریو در شکل سینمایی نهاییش فیلم‌نامه خوانده می‌شود، با همه حوادث و نمودها که با ترتیب و نمره و به صورتی که بعداً بر پرده خواهد رفت به تصاویر مجزایی خرد شده‌اند. این تصاویر مجزا را صحنه - در - متن می‌نامند که به شکل اختصاری معمول در فیلم‌نامه ماشین‌شده به طور ساده صحنه خوانده می‌شود - مثلاً صحنه يك، صحنه دو، و الخ. کلماتی را که بر پرده ظاهر می‌شوند چنین می‌نامند: عنوان‌بندی (نام فیلم و دست‌اندرکاران ساخت آن)، میان‌نویس (نه «عنوان» - این در میان مردم مصطلح است)، لایه (نوشته‌ای که جزیی از يك صحنه است) و نوشته افتاده بر تصویر (که خود معنیش را می‌رساند).

چنان که از مقاله پودوفکین درباره سناریو برمی‌آید، در اتحاد شوروی، بین آمایش که شکلی کاملاً روایتی دارد و تجزیه سینمایی کامل آن که فیلم‌نامه خوانده می‌شود، يك مرحله بینابینی هم وجود دارد که در انگلستان یا امریکا کاملاً غیرعادی است. در این مرحله، همه نوشته‌های فیلم و همه حوادث ریز و درشت با شماره مشخص شده‌اند ولی هنوز خبری از تصاویری که باید هر حادثه را بسازند نیست. چنین حادثه‌ای را پودوفکین «صحنه» می‌نامد؛ و این واژه را تقریباً به معنایی به کار می‌برد که در نمایشنامه‌های

کلاسیک فرانسوی مرسوم است، یعنی نه صرفاً برای نشان دادن تغییر مکان بلکه همچنین برای اشاره به تغییر وضع، مثل ورود یا خروج بازیگر. برای اجتناب از سردرگمی، از کاربرد لغت صحنه به این معنا در این متن خودداری شده است. به جای آن، لغت «حادثه» به کار رفته، به جز در مثالی که برای این مرحله از آمایش آورده شده است.*

سکانس با يك تقسیم‌بندی راحت به دست می‌آید، چون رویداد به طور طبیعی در چند سکانس رخ می‌دهد. سکانس حتی در آمایش، که شکلی روایتی دارد، کاملاً محسوس است. هر سکانس می‌تواند چندین حادثه - یا صحنه (به معنای مورد نظر پودوفکین) - را شامل شود. سکانس ربودن شاهدخت همه ماجرای فرار با او را دربر می‌گیرد که خود می‌تواند شامل کنش‌ها و واکنش‌هایی در نقاط جغرافیایی متفاوت و متعدد باشد. «صحنه» ربوده شدن شاهدخت (به معنای پودوفکین) احتمالاً فقط به خود عمل خارج کردن او از اتاق خوابش اطلاق می‌شود. پایین کشیدن او از پله‌ها «صحنه» دیگری خواهد بود (که من لغت حادثه را جایگزین آن کرده‌ام). قسمت‌های مجزایی که این «صحنه» را تشکیل می‌دهند - یعنی اتم‌های تقسیم‌ناپذیر ساختار فیلم** - به تناسب کارکرد خود از زوایای مختلف نام‌های متفاوتی گرفته‌اند. موقعی که کارکردی متفکرانه دارند، آن‌ها را انگاره می‌نامیم. اگر از جنبه مادی در نظر گرفته شوند، هر کدام يك تکه سلولوید هستند. به لحاظ عملکرد خود در فیلم‌نامه صحنه - در - متن (و به اختصار، صحنه) خوانده می‌شوند. به منزله کاری جداگانه در استودیو یا به عنوان اجزای جداگانه فیلمی پایان گرفته و تدوین شده نما هستند. در اتاق برش می‌بینیم که از هر کدامشان چند نمونه نسبتاً مشابه وجود دارد. تعداد هر کدام همان تعداد دفعاتی است که

* کسانی که علاقه‌مندند روش روسی سناریونویسی را بیشتر مطالعه کنند، می‌توانند به دو نمونه منتشر شده رجوع کنند: سناریویی که آیزنشتاین و آلكساندروف برای «خط گلی» نوشته‌اند و به صورت کتابچه‌ای به آلمانی منتشر شده است؛ و قسمت‌هایی از سناریوی «يك ترازوی امریکایی» بقلم آیزنشتاین، آلكساندروف، و مانتگیو، که به همت ه. ا. بوتمکین فقید در «کلوس‌آپ» به چاپ رسید.

** تقسیم اتم‌های فیلم فقط در مواردی (مثل تصویر دولبه) انجام می‌گیرد که يك نما از امتزاج اثرات بیش از يك مرتبه کار دوربین حاصل می‌شود.

يك رویداد واحد فیلم شده است. این‌ها را برداشت‌های مختلف از يك نما می‌گویند. در استودیو ما نماها را برمی‌داریم یا می‌گیریم. اصطلاح دوم شاید بیشتر در سخن گفتن از صحنه - در - متن رایج باشد («آن صحنه را چند بار گرفتیم؟») حال آن که اولی اصطلاحی عمومی است («پیش از ناهار، ده صحنه فیلم برداشتیم» یا «امروز چون هوا مه‌آلود بود نتوانستیم فیلم برداریم»). لغت چرخاندن، که در بسیاری از زبان‌های اروپایی به‌خط خودشان به‌جای لغت برداشتن به‌کار می‌رود، در انگلیسی فقط به‌کار مخصوص دوربین‌چی اتلاق می‌شود («در آن فیلم، که برایت چرخاند؟»). توجه دارید که در زبان انگلیسی تصویر به‌معنای کل فیلم به‌کار می‌رود. این بیشتر در زبان عامیانه است تا در زبان تخصصی. تصویر به‌تناسب باید به‌سطح ترکیب يك انگاره اتلاق گردد* - مثلاً شکل تصویر یعنی شکل پرده. وضعیت دوربین اشاره است به‌موضع آن نسبت به‌موضوع فیلم‌برداری، یعنی نه فقط فاصله آن از موضوع، بلکه همچنین زاویه‌اش نسبت به‌آن. پس ما هر کدام را که تغییر دهیم، وضعیت تغییر خواهد کرد. زاویه دوربین به‌این معنا رابطه میان محورهای عمودی و افقی موضوع فیلم‌برداری از يك سو و سطح فیلم در لحظه فیلم‌برداری از سوی دیگر است. فاصله دوربین از موضوع فیلم‌برداری، به‌زبان تخصصی، با اصطلاحات ریزنما و میان‌نما و درشت‌نما و تقسیمات خردترشان مشخص می‌گردد. دو استودیو، دو کارگردان، یا دو سناریست پیدا نمی‌شوند که در مورد اندازه این نماها با هم اختلافی نداشته باشند. این نماها فقط نسبت به‌یکدیگر ثابتند. فاصله‌ای را که بدن از بالای سر تا سر زانو نشان داده می‌شود، يك سینماگر میان‌نما می‌خواند و دیگری میان‌ریزنما. فهرست کامل، چیزی شبیه این است: نمای دور، ریزنما، میان‌ریزنما، میان‌نما، میان‌درشت‌نما، درشت‌نما، درشت‌نمای بزرگ (با در موردی خاص به‌اقتضای نام آن، سر بزرگ).

* سطح ترکیب که در استودیو تصویر خوانده می‌شود، در اتاق برس قاب نام گرفته است: هرچند بعدها ارتفاع قاب بیش از شکل کلیش اهمیت یافته و از واحدهای طول فیلم سده است. قاب که ارتفاعش بر روی نوار استاندارد سلولوید برابر سه‌چهارم اینچ است، واحد منحصی است که تکرار آن در هنگام نمایش يك نما نهم حرکت را ایجاد می‌کند.

درك روشن کارهایی که در دل لغت تدوین انجام می‌گیرد بسیار اهمیت دارد. لغتی که پودوفکین به‌کار می‌برد، واژه آلمانی و فرانسوی مونتاژ است. تنها معادل ممکن آن در انگلیسی تدوین است. ولی در سینمای حرفه‌ای در انگلستان، تدوین‌گر غالباً شخصی بی‌مقدار تصور می‌شود، که تازه بعد از این که در استودیو خسارت وارد شد یا گل کاشته شد، فراخوانده می‌شود تا کار نسبتاً مکانیکی خود را بر روی چیزی که اثرش قبلاً مشخص گشته است انجام دهد. لغت تدوین، به‌معنای درست آن که در این‌جا به‌کار رفته است، کاربردی به‌مراتب گسترده‌تر و سازنده‌تر دارد و کارهای چندی را دربر می‌گیرد، نه تنها کار ترکیب تك تصویرها در اتاق برش برای حصول يك نمود، بلکه کار بر روی فیلم‌نامه و تعیین و انتخاب تصویرها و ترتیب‌هایی که برای تشکیل نمود مورد نظر لازم است. در مصارف بعدیش توسط روس‌ها - که در این موارد ما غالباً لغت مونتاژ را باقی گذاشته‌ایم - به‌افزودن و کاستن همه محرکه‌های صوتی و بصری مؤثری که با هم به‌نحوی از انحا بر تماشاگر اثر می‌گذارند اتلاق می‌گردد. به‌همان نسبت که هنوز در انگلستان از فعل مونتر^(۱۲)، به‌معنی ساختن یا ویراستن، چیزی بیش از مفهوم مکانیکی بریدن درك می‌شود، شناخت فرایند خلاقه‌ای که با معنای وسیع‌تر فعل مزبور به‌ذهن متبادر می‌شود می‌تواند برای پیشرفت آتی صنعت سینما سودمند باشد.

ب) توضیحات ویژه

(۱) توضیحات «سناریوی فیلم و تئوری آن»

[۱] جالب‌توجه است که دست‌کم سه فیلم مهم چنان طویل از کار درآمدند که در دو قسمت روانه سینماها شدند تا در هفته‌های متوالی به‌نمایش درآیند. نیبلونگ‌های فریتس لانگ (زیگفرید که در انگلستان نیبلونگ‌ها خوانده شد و انتقام کریمهیلد که در انگلستان شیطان مونث نام گرفت)؛

دکتر مابوز همین کارگردان؛ و اورشلیم گوستاف مولاندر بر اساس داستان سیلما لاگرو. تولیدات عظیم امریکایی که طولی غیرعادی دارند، در نمایش افتتاحیه با وقفه‌ای در اواسط فیلم به‌نمایش درمی‌آیند و بعد برای پخش عمومی کوتاه می‌شوند. فیلم‌های بیش از حد بلندی که استروهایم ساخت - حرص برای یونیورسال و هارش عروسی برای پارامونت - بی‌رحمانه کوتاه شدند؛ و کل آن‌ها را هرگز کسی ندیده است. در خاک اصلی اروپا، که طبق قاعده در هر سنانس فقط يك فیلم سینمایی نشان داده می‌شود، طول فیلم معمولاً ۹۰۰۰ فوت یا ۱۳/۴ ساعت است. در انگلستان و ایالات متحده امریکا، که طبق عادت در هر سنانس دو فیلم سینمایی به‌نمایش درمی‌آید، فقط فیلم‌های استثنایی ۹۰ دقیقه به‌درازا می‌کشند؛ طول معمول ۷۰ دقیقه است. [۲] غفلت از این حکم - اول، تثبیت مضمون به‌طور واضح، و بعد، انتخاب حوادث جنبی، فقط برای بیان آن - تقریباً به‌طور قطع، علت اصلی شکست فیلم ماقبل آخر پودوفکین يك مورد ساده است. حتی آن همه زیب و زیوری هم که بعداً زیرکانه به‌آن آویخته شد، نتوانست نجاتش دهد؛ کار از بنیاد خراب بود.

[۳] این مثال شاید برای خواننده بی‌اطلاع از سیاست‌های اصلاحی یا انقلابی مبهم باشد. آنارشیزم برای روس‌ها يك تیپ مشخص است - موهای ژولیده، چشم‌های رخنه‌گر، زبان پرآب و تاب، افکار غیر عملی - در تقابل آشکار با کمال مطلوب کمونیستی: مردی زرنگ و منضبط، با روحیه ورزشکارانه؛ و قهرمان سرانجام این چنین می‌شود. پس برای روس‌ها، قرار دادن يك آنارشیزم به‌جای شخصیتی که باغیگری مبهمی دارد، گامی به‌سوی قطعیت در سناریوست. به‌این می‌ماند که شخصیتی مبهم و ناملموس در يك سناریوی انگلیسی با عنوان «ارتشی» توصیف گردد؛ بعد در تجدیدنظر، برای محکم‌کاری، همین شخصیت يك سرگروه‌بان بشود. هر کسی در انگلستان می‌داند که سرگروه‌بان چگونه آدمی است. شخصیت اشخاص دیگر داستان نیز با واکنش‌های آنان در برابر او به‌سادگی مشخص می‌شود. افزایش میزان قطعیت، آشکار است.

[۴] تا چه حد و در چه شرایطی «عبارت ملفوظ» در فیلم‌های ناطق

پذیرفتنی‌اند؟ نویسنده نظر خود را در این باره در مقالات هفتم و هشتم ابراز می‌کند.

[۵] در متن اصلی، این جمله به‌دنبال می‌آید: «اما دانستن آن‌ها ضروری است. توجه خواننده به‌کتابنامه کوتاه پایان این طرح جلب می‌گردد.» افسوس که این توصیه بی‌فایده است، چون آن کتابنامه در چاپخانه حذف شده است.

[۶] مثال کلاسیک ایجاد تنش در دست‌مایه دراماتیک با روش‌های خارجی، به‌نحوی که اکثر تماشاگران را غافلگیر کند، سکانس دستگاه خامه‌گیری در خط کلی است.

[۷] صحنه و صحنه - در - متن. رجوع کنید به توضیحات لغوی.

[۸] در این جا متن تغییر زیادی کرده است. در اصل، نویسنده راه حس کردن مقدار مصالح لازم برای هر حلقه (نه برای سناریو در کل) را نشان می‌دهد، زیرا «باید به‌یاد داشت که هر حلقه باید تا حدی دربرگیرنده يك بخش خودبسنده از فیلم باشد. برای این که وقفه کوتاه لازم برای تعویض حلقه‌ها، در هنگام نمایش، انسجام تأثیر را از میان نبرد، باید سعی شود که دست‌مایه به‌طریقی توزیع گردد که وقفه‌ها درست در محل پیوند يك قسمت تازه پایان‌یافته رویداد با آغاز قسمت بعدی قرار گیرد. در سناریویی که از لحاظ فنی به‌خوبی بنا شده باشد، پایان گرفتن حلقه به‌منزله روش خاصی برای کامل کردن رویداد به‌کار می‌رود، درست مثل افتادن پرده در پایان هر اکت در تئاتر.» این ملاحظات مشروط به این حقیقت بودند که در زمان نگارش این طرح - و حتی هم‌اینک - بیشتر مکان‌های نمایش فیلم در روسیه فقط يك دستگاه نمایش داشتند. تعبیر حلقه به‌مثابه يك بخش دراماتیک خودبسنده برای تهیه‌کنندگان در اروپای غربی و امریکا هیچ ارزشی ندارد، چون نمایش همیشه با دو دستگاه انجام می‌شود؛ مگر این که صحبت بر سر فیلم‌سازی آماتور باشد. اتفاقاً باید توجه داشت که، در تولید برای نمایش با دو دستگاه، عکس این رعایت شود. متصدی برش باید مواظب باشد که هیچ حلقه‌ای را در انتهای سکانس پایان ندهد. در هر تعویض دستگاه، تقریباً همیشه، اندکی از فیلم از دید پنهان می‌ماند؛ چون متصدی نمایش محکم‌کاری می‌کند که

نوشته‌های مزاحمی مثل «انتهای حلقه x» یا «حلقه x+۱» به هیچ وجه دیده نشود. حلقه‌های آخر و ماقبل آخر فیلم دو روز را مثال می‌زنیم. در روسیه به اتکای همان وقفه، در پایان حلقه ماقبل آخر، نمای کوتاهی از پدر دیده می‌شود که در کنار پسر به دار آویخته‌اش زانو می‌زند؛ و بعد، يك فیدآوت آرام. مکثی برای جا انداختن حلقه بعد. فیداین؛ پدر برپا می‌خیزد. ما می‌دانیم که او مدتی در اندوه غوطه خورده و سپس يك مرتبه تصمیمی گرفته است - تصمیم گرفته است که خانه جلادان پسرش را به آتش بکشد. در غرب، تمامی هر دو فید یا بهترین قسمت آن‌ها را دستگاه‌های نمایش در هنگام تعویض می‌بلعند. زانو زدن پدر و تقریباً بلافاصله برخاستنش غیرمنطقی به نظر می‌رسد و عمده «صحت» روان‌شناسانه انگیزه او از دست می‌رود. پس متصدی برش باید دقت کند که حلقه‌ها را ترجیحاً در محل تلاقی نماهای متقاطع تقسیم کند، به این امید که آخرین فوت‌نمایی از این نوع و اولین فوت‌نمای بعد چندان اهمیتی نداشته باشد.

[۹] توجه کنید که در فیلم‌نامه فیلم‌های ناطق، گفت‌وگوها همه در سمت راست جمع می‌شوند - مثل يك نمایشنامه - و نه بین صحنه‌ها و هم‌ارز آن‌ها، یعنی مثل میان‌نویس‌های گفت‌وگو در این‌جا.

[۱۰] رجوع کنید به توضیحات لغوی.

[۱۱] عضو دختر «پیمان کمونیست‌های جوان».

[۱۲] این پاراگراف در مورد فیلم‌های ناطق از دید پودوفکین نیز عیناً صدق می‌کند. تصویر تا هر زمان که دیده می‌شود، نباید اتفاقی باشد، بلکه باید به خاطر مفهومش انتخاب شده باشد. به همین سان، گفتار نباید اتفاقی باشد - گفتاری که شاید به زبان آید - بلکه باید، برای حداکثر بیان، سختگیرانه انتخاب و مرتب شده باشد. به مقالات هفتم و هشتم او نگاه کنید.

[۱۳] این اصل، علاوه بر فایده‌ای که برای سناریست دارد، با استنباط معکوس، سود و کاربردی هم برای تدوین‌گر دارد (یا برای متصدی برش و متصدی تهیه میان‌نویس‌ها، پس از این که خسارت، وارد شده و کار از کار گذشته است). فرض کنید که او با همین صحنه ضعیف روبه‌رو شود - صحنه‌ای که الگا می‌رود و شوهرش را تنها می‌گذارد. این صحنه قبلاً ساخته

شده، ولی او با تضعیف میان‌نویس قبل از آن - یعنی با کاستن از قطعیت این میان‌نویس - می‌تواند آن را اندکی تقویت کند. مثلاً او می‌تواند میان‌نویس را به این صورت درآورد: «الگا که نمی‌توانست شوهر بی‌عاطفه‌اش را تحمل کند تصمیم قاطعی گرفت».

[۱۴] تجربه‌ای طولانی در تنظیم میان‌نویس‌ها به‌من اجازه می‌دهد که، نه مخالف، بلکه شاید دقیق‌تر باشم. سه عامل در میان‌نویس‌ها مؤثر است. این عوامل به‌ترتیب اهمیت عبارتند از: (الف) محتوا، (ب) سبك، (ج) فشردگی. اهمیت عظیم محتوا در گسترش رویداد جای تردید ندارد. این‌که پذیرفته شد، می‌ماند نوع کلمات به‌کاررفته در میان‌نویس‌های گفتار - که تا حدی از شخصیت گوینده و روحیه او پرده برمی‌دارد - یا سبك میان‌نویس‌های تداوم که در هر لحظه بستگی به حال و هوای فیلم دارد؛ این‌ها نیز می‌توانند فوق‌العاده اهمیت داشته باشند. فشردگی هم، گرچه فقط بعد از دو مهم دیگر باید در نظر گرفته شود، اهمیت فراوان دارد. البته فقط تك‌وتوکی از تماشاگرها بی‌سوادند، ولی خواندن برای بسیاری از تماشاگران يك تكلیف است. از این رو اگر پرده پر از نوشته باشد، تعداد حیرت‌انگیزی از آن‌ها اصلاً به‌خود زحمت نمی‌دهند که خواندن را شروع کنند.

[۱۵] برای اندازه‌گیری طول میان‌نویس، راه‌های متفاوتی وجود دارد. آنچه در این‌جا داده شده، گرچه در بسیاری از استودیوها به‌کار می‌رود، تقریب بسیار سخاوتمندانه‌ای است. حد دقیق‌تر، يك فوت برای هر کلمه از پنج کلمه اول و يك فوت برای هر دو کلمه بعدی است. فرض بر این بوده است که عمده وقتی که صرف خواندن يك کارت می‌شود، در درجه اول برای انطباق با ظهور آن و در درجه دوم برای انطباق با هر کلمه تازه است. طول کلمات، از لحاظ زمانی، نسبتاً بی‌اهمیت تلقی شده است؛ چرا که اکثر لغات طولانی، به‌محض دریافت شدن بخشی از طولشان، شناخته می‌شوند. این دیدگاه از پشتوانه تجربی برخوردار است.

[۱۶] همچنین او باید علم انتخاب شکل حروف تایپ (یا دستخط)، غلظت خاکستری، و پس‌زمینه حروف را داشته باشد.

[۱۷] برای این‌که طول میان‌نویس در جریان رویداد سریع ایجاد

اختلال نکند، روس‌ها روش «میان‌نویس‌های شکسته» را ابداع کردند، یعنی پخش محتوای ضروری، در دو یا سه کارت مجزا. به این ترتیب، برای نشان دادن هر کدام فقط يك تکه فیلم کوتاه لازم است و ضرب حرکت مختل نمی‌گردد. پودوفکین در فیلم ماقبل آخرش حتی سریع‌تر از این نیز کار کرد. او يك میان‌نویس و يك تصویر از صحنه‌های نبرد را قاب به‌قاب، یکی در میان، درهم ادغام کرد. در نتیجه، اثری تقریباً مثل سرعت کار يك مسلسل ایجاد شد. اثر قاب‌های متناوب را شاید ساده‌تر از این با دستگاهی موسوم به «دستگاه چاپ نوری» نیز می‌توان به‌دست آورد.

[۱۸] متن در این جا اندکی اصلاح شده است. نویسندگان از نماگشایی و نمابندی مدور به عنوان شکلی ساده یاد می‌کند و فید را فقط گونه‌ای از آن می‌خواند. آیریس در گذشته به مراتب بیش از امروز استفاده می‌شد، ولی اکنون بی‌برده شده است که فید کم‌تر حواس تماشاگر را پرت می‌کند. با جابه‌جایی این دو، بدون تغییر زیادی در جملات، متن امروزی می‌شود.

[۱۹] به توضیح ۱۸ نگاه کنید.

[۲۰] این جلوه‌ها به تازگی بیش از گذشته باب شده و «وایپ» نام گرفته‌اند، ولی دیگر در اکثر موارد نه در دوربین بلکه در دستگاه چاپ نوری ایجاد می‌شوند.

[۲۱] لزومی ندارد که میکس بی‌درنگ در دوربین به اجرا درآید. آن را می‌توان بعداً در مرحله چاپ یا با روش‌های مختلف ساخت ترفندها انجام داد. با این حال، واقعیت این است که این روش‌ها و این دستگاه‌های چاپ، در عمل، تقریباً همیشه ناقصند؛ و نتیجه‌اش از دست رفتن کیفیت تصویر است - ولی هیچ دلیل نظری وجود ندارد که چرا باید چنین باشد.

[۲۲] این نما اگر با كمك یکی از ملحقات دوربین به‌دست آید، «پان» خوانده می‌شود؛ ولی اگر روی دست گرفته شود، معمولاً نمای «تابدار» نام می‌گیرد.

[۲۳] در این مورد، اختلاف زیادی وجود دارد. این نما، به خاطر زمانی که صرف آماده‌سازی پیچیده آن می‌شود، خرج زیادی برمی‌دارد. با این حال، امریکایی‌های ولخرج روز به روز بیشتر از آن استفاده می‌کنند، برای مقاصدی مثل دنبال کردن يك شخصیت در طول راه. تا بالای پله‌ها، و غیره. تراك

(وپان) مورد بی‌مهری مکتب چپ‌گرایی روسی قرار گرفته است، چون آن‌ها ناتورالیستند و بر این باور که چنین شیوه‌هایی به آسانی تماشاگر را متوجه حضور دوربین می‌کند.

[۲۴] همین جلوه غالباً با توری یادودسیگارد در جلوی عدسی به دست می‌آید.

[۲۵] صحنه و صحنه - در - متن. رجوع کنید به توضیحات لغوی.

[۲۶] يك تغيير وسیع دیگر در متن. بحث بر سر تدوین حلقه بوده است

(«هر حلقه يك كل کمابیش کامل و تا حدی مطابق يك اکت بر صحنه است»)
و بعد به تدوین سناریو رسیده است. در ارتباط با حلقه، نویسنده این الزام را تکرار می‌کند که مصالح حلقه باید مستقل و خودبسنده باشد؛ گرچه این بار می‌افزاید که نمایش با دو دستگاه، این الزام را منتفی می‌سازد. در مورد سناریو در کل، نویسنده توصیه می‌کند که اندازه‌های مختلف حلقه‌ها به عنوان وسیله‌ای برای صرفه‌جویی در انرژی تماشاگر تا پایان فیلم استفاده شود. حلقه‌های اول بلند باشند، چون او سر حال است؛ حلقه‌های میانی کوتاه‌تر؛ و حلقه آخر، اگر لازم شد، دوباره بلند؛ به طوری که رویداد نهایی کامل بماند و نیازی به قطع آن برای جا انداختن حلقه جدید نباشد. این ملاحظات، در اروپای غربی و امریکا، فقط برای آماتورها اهمیت دارد. رجوع کنید به توضیح [۸].

[۲۷] در متن اصلی، نویسنده در این جا شرح صحنه‌هایی را که قبلاً

ذکر شده‌اند تقریباً کلمه به کلمه تکرار می‌کند.

(II) توضیحات «کارگردان فیلم و دست‌مایه فیلم»

[۲۸] اهمیت عظیمی که پودوفکین در این جا به آن اشاره کرده، در واقع

در این ماحصل اقتصادی نهفته است که هزینه اجرا فقط کسر ناچیزی از هزینه تهیه را تشکیل می‌دهد. حال آن‌که در تئاتر یا کنسرت - این نزدیک‌ترین خویشاوندان سینما در صنعت نمایش - مخارج اجرای مجدد و مخارج تهیه اصلی نسبتاً بهم نزدیک‌ترند. این گرچه چیزی را در حوزه امکانات خلافت ذاتی آن‌ها تغییر نمی‌دهد، لیکن تئاتر را برای خواص و محافل ارجح می‌دارد و سینما را به عنوان يك هنر توده‌ای با منابع مالی بی‌پایانش به حال خود می‌گذارد.

[۲۹] در اصل در این جا سخن از عدم امکان نزدیکی به «صحنه‌های / scenes» مجزا به معنای کلاسیک فرانسوی این واژه بوده است. به توضیحات لغوی نگاه کنید.

[۳۰] تور «جعل» می‌شود. هر حرکت یا جسمی که در بیرون قاب تصویر قرار گیرد یا به نحوی دیگر از چشم پنهان گردد «جعلی» خوانده می‌شود. [۳۱] پیشاهنگان کمونیست مختلط دختر و پسر.

[۳۲] در اثر يك اشتباه عجیب در ترجمه از سوی اجاره‌داران آلمانی این فیلم، متداول شده است که این کشتی جنگی را يك رزمنه‌وار زرهی (پانتسر گرویتسر) بخوانند. ولی هم در واقعیت امر و هم در نام روسی فیلم، پوتمکین يك کشتی جنگی متعلق به دوره پیش از پیدایش رزمنه‌وارهاست. نام کامل آن پوتمکین تاور یچسکی است (و پیش از آن، پانته‌لیمون، و پیش‌تر، کنیاز پوتمکین تاور یچسکی). ساختمان آن در سال ۱۹۰۰ پایان یافت. مشخصات آن از این قرار ذکر شده است: جابه‌جایی آب، ۱۲۴۸۰ تن متریک؛ خدمه، ۷۴۱ نفر؛ توپ‌ها، چهار قبضه ۱۲ اینچی، شانزده قبضه ۶ اینچی، چهارده قبضه ۱۱ پاوندی، شش قبضه ۳ پاوندی؛ ۵ اژدرانداز؛ سرعت حدود ۱۶ گره. پوتمکین شباهت زیادی به آن کشتی‌های انگلیسی نوع پیش از رزمنه‌وارها دارد که خیلی نمونه‌هاشان در جنگ از بین رفتند - بُلوارك، فرمیدبل، مَجستیک، گَنوپوس.

[۳۳] آن پلکان مرمرین از مجسمه دوک دو ریشلیو در بولوار تا باراندازهای پایین امتداد دارد.

[۳۴] در نسخه آلمانی، مترجمان در این جا برلین روتمان را به عنوان فیلمی از این نوع ذکر کرده‌اند؛ ولی این یاوه است. برلین با دقت تمام نوشته شد و با همان دقت به اجرا درآمد. پودوفکین نیز وقتی از مثال مذکور اطلاع یافت آن را مردود شمرد.

[۳۵] مخالف این حکم، البته، ژیگا ورتوف است با نظریه‌اش «سینما - چشم». ژیگا ورتوف معتقد است کارگردان هیچ چیز را نباید صحنه‌ای کند. او باید صرفاً بگردد و به آرامی، بدون این که دیده شود، دست‌مایه را با دوربین یا همان «سینما - چشم» اش گرد آورد. ورتوف می‌گوید که فقط چنین فیلمی،

فیلمی که در آن «دخالت» کارگردان در جریان طبیعی وقایع تنها محدود به انتخاب یا حذف جزئیات باشد، می‌تواند به‌سزا مستند خوانده شود. مسأله فقط مقدار است. در يك قطب، واقعه ارادی، صحنه‌ای شده، و اجرا شده را داریم - مثل چانگ یا توفان شن در ترك سیب - و در قطب دیگر، کمین نشستن در خیابان‌ها را - روتمان در برلین یا ژیگا ورتوف. ولی اگر «دخالت» به‌معنی مطروحه در پاراگراف بعدی متن در نظر گرفته شود، بی‌تردید حتی ژیگا ورتوف نیز آن را انجام خواهد داد و تکرار خواهد کرد تا دست‌مایه‌ای را فراهم آورد. [۳۶] در انگلستان، همه کار یکی از اعضای گروه تهیه، با عنوان منشی صحنه یا متصدی «تداوم» همین است که به کارگردان کمک کند تا مواظب تطابق‌هایی از این نوع باشد.

[۳۷] به‌یاد داشته باشید که میدان دید کارگردان با هر عدسی تغییر می‌کند. تغییر مقدار مکانی که باید دربر گرفته شود غالباً نه با تغییر وضعیت دوربین بلکه با تعویض عدسی انجام می‌گیرد.

[۳۸] در «مربع پویا» آیزنشتاین با زبانی شیوا به‌دفاع از تمامی آن اشکال ذکور می‌پردازد که به‌خاطر قاب پذیرفته‌شده فعلی پرده از بیان سینمایی سزاوار خود کاملاً محروم گشته‌اند.

[۳۹] مکانیسم مغز، حلقه اول.

[۴۰] در اقامتگاه تابستانی پیشین سلطنتی در لیوآنا در نزدیکی یالتا.

[۴۱] پودوفکین در این زمینه خود را از کارآموزان و شاگردان گریفیث امریکایی می‌داند. در نظر بگیرید آن جریان مداوم و تسلیم‌ناپذیر یخ‌های بهاره در رودخانه را و راه‌پیمایی و تظاهرات کارگران را در مادر. یا در نظر بگیرید آن توفانی را که، طبق داستان، نه در واقعیت بلکه فقط در عواطف وجود دارد و در پایان چنگیزخان انگلیسی‌ها را می‌روبد. این آخری جسورانه‌ترین و قابل‌ذکرترین دستاورد اوست. زیرا خطر ارائه يك تأثیر عاطفی در محیط این است که به‌مراتب بیش از يك تأثیر واقعی ممکن است آگاهانه از سوی تماشاگر درك نشود؛ چون می‌تواند جنبه نمادین پیدا کند و برای ادراک، نیازمند تلاش آگاهانه گردد؛ و سرانجام مثل سکانس نوزایی در مورد ساده با این خطر روبه‌رو شود که تماشاگر بی‌اعتنا از کنارش بگذرد.

[۴۲] دوباره سکانس دستگاه خامه‌گیری را در حلقه دوم خط‌کلی به یاد آورید.
 [۴۳] مثال: کراوس با صورت نقاشی‌شده و کج و معوج روی يك تپه واقعی می‌ایستد و وانمود می‌کند که دارد يك روباه واقعی و چند اسب و چند سگ تازی را زیر نفوذ می‌گیرد؛ صحنه‌ای چرند در دانشجوی پراگدشناسی.

[۴۴] این مستلزم وجود تعداد زیادی بازیگر با حقوق مستمر است که فقط پولدارترین شرکت‌های فیلم‌سازی می‌توانند از پس آن برآیند. با این حال، جمع کردن سیاهی‌لشکرها در يك شهر سینمایی، که مرکز تجمع استودیوهای همه شرکت‌ها نیز باشد، تقریباً همان نتیجه را می‌دهد.
 [۴۵] بسیاری از مورخان تئاتر مخالفند.

[۴۶] برای آگاهی از نظرات پودوفکین در مورد رابطه خاص سخنان با حرکات در گفت‌گوهای فیلم به مقالات هفتم و هشتم نگاه کنید.

[۴۷] همچنین به یاد آورید سیمای آن مغول را در پایان وارث چنگیز خان.

[۴۸] وضوح ملایم. رجوع کنید به توضیح ۲۴.

[۴۹] این برآورد برای وضع تولید فیلم‌های تجارتي در غرب تا حد قابل‌ملاحظه‌ای اغراق‌آمیز است. شرکت‌هایی که روی استودیوها سرمایه‌گذاری هنگفتی کرده‌اند از رفتن به محل متفرند. آن‌ها باید استودیوهای خود را مشغول نگه دارند تا بتوانند هزینه‌های ثابت را بپردازند.

[۵۰] این حذف زواید البته همان چیزی است که درشت‌نما را سنگپایه کل قدرت و تأثیر سینما می‌سازد. میزان - حداکثر ممکن - ناآگاهی غرب و بی‌نظریه بودنش در يك گردهمایی آکادمی هنرها و دانش‌های سینمایی مشخص شد. (این آکادمی خود را انجمن آگاهان هالیوود می‌داند.) اظهارات آیزنشتاین پیرامون «مربع پویا» نیز در همان گردهمایی ایراد شد. گردهمایی برای بحث درباره فیلم عریض تشکیل شده بود. يك فیلم‌بردار برجسته از فاکس سرگرم برشمردن تجربیات خویش بود. او ادعا کرد که اگر نشود آن قدر به موضوع نزدیک شد که از آن درشت‌نما برداشت، مانعی ندارد؛ چون تصویر روی پرده آن قدر بزرگ است که حالات شخصیت‌ها حتی در میان‌نما نیز به خوبی قابل تشخیص است! به‌رغم حضور تعداد زیادی کارگردان و اهل فن

از هر استودیو، این ارزیابی حیرت‌انگیز هیچ اظهارنظری برنیانگیخت. گرچه عملکردی شرکت‌های بزرگ سرانجام پس از زیان‌های گزنده به آن‌ها آموخت که از فیلم عریض دست‌بردارند، احتمالاً آن‌ها هنوز که هنوز است کاملاً گیجند و نتوانسته‌اند علت بی‌اعتنایی مردم نسبت به آن را بفهمند.

[۵۱] افسوس که در انگلستان و امریکا گرایش رو به رشدی وجود دارد، حتی در خود کارگردان، که فیلم او در این نقطه به یک «تدوین‌گر» واگذار گردد. این ناشی از حسادت تجارتنی به «بنجل‌های برنامه‌پرکن» است و باید در کنار آن‌ها به‌استاندارد شدن و مکانیکی شدن سبک‌ها بیانجامد.

[۵۲] قابل‌توجه است که پودوفکین خود به‌رغم این سخنرانی اغلب اوقات از بازیگر استفاده می‌کند. اینکیشینوف، بارانوفسکیا، باتالوف، و باتورین از بازیگران کمابیش کارآزموده‌ای هستند که در فیلم‌های او نقش اول را بازی می‌کنند؛ هرچند، نقش‌هایی به‌همین اندازه بااهمیت را کسان دیگری هم بازی می‌کنند که کاملاً مبتدی‌اند؛ و او همه آن‌ها را، چه کارآزموده چه نوآموز، با همان تکنیکی اداره می‌کند که برای اداره تیپ در این‌جا توصیه می‌کند. داوژنکو از تیپ نسبتاً بیشتر استفاده می‌کند. فقط آیزنشتاین است که برایش فرق نمی‌کند.

[۵۳] راه‌های گوناگون به‌دست آوردن «درشت‌نما در زمان» قبلاً مورد استفاده کارگردانانی به‌جز ایستن، که در این‌جا از او یاد شده، نیز قرار گرفته است. تند چرخاندن دوربین به‌قصد تأکید - گرچه نه مثل اسلوموشن‌های واقعاً اغراق‌آمیزی که در این تجربه‌ها وجود دارد - ابدأ غیرعادی نیست. بعضی از شیرین‌کاری‌های ورزشی فربنکس به‌این شکل ضبط شده‌اند تا شاید بر شکوهشان تأکید گردد. از سوی دیگر، آیزنشتاین همیشه با تکرار در برش بر لحظه‌ها تأکید می‌کند. به‌یاد آورید این تکرار را در صحنه تمجید و قدردانی در تراکتور در آخرین حلقه خط کلی، یا در صحنه پل در اکتبر و یا در صحنه پله‌های ادسا در پوتمکین - اگر همه نماهای فرود را به‌هم اضافه کنید، خواهید دید که سربازان به‌اندازه دو سه بار از جمع طول پلکان پایین می‌آیند. این‌ها راه‌های تکنیکی دیگری برای رسیدن به‌همان هدفی است که در تجربه‌های یک مورد ساده دنبال می‌شود و در این‌جا تشریح شده است.

بازیگری در سینما

فصل اول

تئاتر و سینما

بحث در مورد مسایلی از قبیل رابطه متقابل سینما و تئاتر، ضرورت جذب و بهره‌برداری از سنت‌ها و یافته‌های تئاتر از سوی سینما، مسایل مربوط به بازیگری سینما و بازیگری تئاتر، و غیره، غالباً در راستایی کاملاً نادرست انجام می‌گیرد. تنها پایه سودمند برای چنین بحثی، که غالباً نیز نادیده گرفته می‌شود، نگرستن به سینما از زاویه‌ای است که گامی در رشد تئاتر به‌شمار می‌آید.

برای پی بردن به این‌که چه چیزی از میراث تئاتریمان را باید رها کنیم و چه چیزی را نگه داریم یا دگرگون سازیم، نخست باید آن امکانات تکنیکی را بشناسیم که سرشت نوین سینما را از سرشت تئاتر جدا می‌کند.

من عمداً از لغت امکانات استفاده می‌کنم چون نه تنها نظریه‌پردازان بلکه حتی بسیاری از خود سینماگران نیز سینما را چندان چیزی بیش از عکاسی نمی‌دانند و در نتیجه کار خود را محدود می‌کنند. برای اینان سینما همانا ضبط مکانیکی چیزی است که اساساً و ماهواً يك اجرای تئاتری و مقید به اوضاع تکنیکی خاص تئاتر است.

امکانات ذاتی سینما فقط موقعی به‌طور کامل متحقق می‌شود که طرق تکنیکی تازه آن مورد بهره‌برداری قرار گیرد؛ و این نه صرفاً تثبیت مکانیکی نیروهایی است که تئاتر قبلاً آن‌ها را یافته و به‌کار برده است، بلکه همچنین کشف روش‌های بدیع و غالباً عمقی‌تر و

گویاتری است برای انتقال درك هنرمند خلاق به تماشاگر. ما همیشه امکان این را خواهیم داشت که از دوربین صرفاً برای تصویربرداری از اجراهای تئاتری استفاده کنیم؛ و فی الواقع این استفاده صرفاً مکانیکی از آن قطعاً می‌تواند، در کار آموزش، مفید واقع شود. با این حال - من تکرار می‌کنم - انتقال مکانیکی نمایش‌های صحنه‌ای به‌پرده، با همه محدودیت‌های ناشی از روش‌های تکنیکی تئاتر، راه مناسب رشد سینما نیست.

مبارزه با خصوصیات تئاتری در سینما به‌هیچ عنوان به‌معنی ضدیت با خود تئاتر نیست. این مبارزه فقط وظیفه زیر را به‌نحوی ساده و روشن بر دوش ما می‌گذارد: بررسی و تحلیل تناقضات پدید آمده در فرایند رشد تئاتر، و حل آن‌ها در سینما، نه با تقلید کورکورانه از راه‌حل تئاتر، بلکه با استفاده از امکانات تکنیکی خود سینما. و این به‌معنی پشت‌پا زدن به‌شماری از روش‌های تئاتری و یافتن و پذیرفتن روش‌های سینمایی همسنگ آن‌هاست.

پس روشن است که، برای کشف خصلت ویژه کار بازیگر سینما، نخستین وظیفه ما تجزیه و تحلیل تناقضات موجود در کار بازیگر تئاتر است. و نیز به‌همین اندازه ضروری، درك کامل تفاوت پایه مادی - فنی تئاتر با پایه مادی - فنی سینماست.

کدام تناقض اولیه و اساسی تئاتر در سینما رفع می‌گردد؟ هر اثر هنری را می‌توان حاصل درك و تعدیل جمعی واقعیت دانست. به‌این معنی که هر کار هنری را باید نه فرایند دو عامل - هنرمند آفرینشگر و اثر آفریده - بلکه فرایندی پیچیده‌تر، متشکل از سه عامل، به‌شمار آورد: هنرمند آفرینشگر، اثر آفریده، و تماشاگر دریابنده آن.^(۱)

۱: برای درك کامل پاراگراف بالا، خواننده باید دوگانگی معنای لغت work (عمل و اثر - کار و آفریده) را لحظه‌ای از یاد نبرد.

عمل درك پاره‌ای از واقعیت، که آن را هنرمند در اثری که می‌آفریند ثبت و تثبیت می‌کند، در ادراك توده تماشاگر، دوباره جان می‌گیرد و خود را تکرار می‌کند. تماشاگر نیز، همانند هنرمند، بخشی از واقعیت را درك می‌کند و نتیجتاً، با این عمل، اثر هنری را به‌پدیده‌ای اجتماعی - تاریخی بدل می‌سازد. به عبارت دیگر، از نقشی بر کاغذ و کرباس یا سلولوید، فرایندی بالفعل می‌سازد.

نمایش صحنه‌ای، دقیقاً مثل هر اثر هنری دیگر، فقط از زاویه تماسش با تماشاگر است که وجودی واقعی دارد. تماشاگر هنرمند شوروی، تمامی جمعیت اتحاد شوروی و مآلاً جمعیت جهان است. نمایش صحنه‌ای، از لحاظ تعداد تماشاگر، در چه وضعی است؟ هر محصول صحنه‌ای، اگر به مدت يك سال در تئاتری با اندازه متوسط اجرا شود، حدوداً ۱۰۰,۰۰۰ تماشاگر خواهد داشت. اگر اثر تئاتری در چند تئاتر دیگر نیز اجرا شود، به تماشاگر بیشتری دسترسی خواهد یافت. ولی حتی اگر شبکه تئاتری در سطح تکنیکی بالایی باشد، اجراهایش در مسکو با اجراهای آن در ادسا، کیف، و کازان تفاوت کیفی خواهد داشت. اجراها به حکم ضرایب روش کار و میزان مهارت تهیه‌کنندگان، و نیز به خاطر تفاوت بازیگرها و کیفیات فنی تئاترهای مربوطه، به ناگزیر با هم تفاوت خواهند داشت. حتی در يك شهر واحد، اجرای يك نمایشنامه واحد در تئاترهای متفاوت، از لحاظ کیفی یکسان در نخواهد آمد. اگر دورتر برویم و نهایتاً دسترسی به میلیون‌ها تماشاگر کالخوزها^{۱۱} را در نظر بگیریم، با حداکثر تفاوت کیفی روبه‌رو می‌شویم. مقایسه کنید اجرایی را در سالن شماره يك تئاتر هنر مسکو با اجرایی در تئاتر يك کالخوز، که حتی کامل‌ترین سازماندهی

[۱۱] مزارع اشتراکی، هر کدام با تسهیلات فرهنگی خاص خود از جمله تئاتر - م.

قابل تصور در سیستم سیار نمی‌تواند نیروهای فعال را با همه توانشان به آن‌جا برساند.

نتیجه این‌که، در تئاتر، گسترش شبکه در تناقض مستقیم با کیفیت اجرای آن است. ولی تئاتر يك راه دیگر هم برای دسترسی به تماشاگر بیشتر دارد و آن افزایش اندازه سالن است. هرچند این‌جا نیز حد معینی وجود دارد که فراتر از همان تناقض نهفته در ذات تئاتر يك بار دیگر خودنمایی می‌کند. نخستین الزام در کار بازیگر این است که او باید، به‌وضوح، هم دیده و هم شنیده شود. او برای این‌که تماشاگران بیشتری بتوانند به‌وضوح درکش کنند فن بیان می‌آموزد و یاد می‌گیرد که چگونه حرکاتش را روشن و آشکار سازد بدون این‌که خصلت ذاتی خود را از دست بدهند. خلاصه او فرا می‌گیرد که چگونه حرکت کند یا سخن گوید تا از آخرین ردیف در سالن نیز به‌طور واضح دیده و شنیده شود.

اما حرکت در بازی هرچه وسیع‌تر باشد، کم‌تر می‌توان تدریجش کرد. لحن بازیگر هرچه مشدّدتر باشد، او دشوارتر می‌تواند مدارج ظریف‌تر صدایش را به تماشاگر انتقال دهد. بلندی صدا و گستردگی حرکت به‌تعمیم شکل و سبك‌سازی می‌انجامد و این، به‌عنوان يك تكنيك، سرانجام به‌خشکی و سردی می‌گراید. عمق و واقعیت انگاره‌ای که بازیگر می‌آفریند، با تعداد تماشاگری که اجرای او را می‌بیند رابطه معکوس دارد. پس افزایش اندازه ساختمان تئاتر حدی دارد که، در ورای آن، ساختمان است که شکل واقعی محصول را و حتی استحاله‌اش را به‌اشکال خاصی از برنامه‌های پراذین - جشن‌ها، جشنواره‌ها، نمایش‌ها و غیره - دیکته می‌کند.

از این ملاحظات درمی‌یابیم که هنر تئاتر، در شرایط حاکم بر عمل، از خود تناقضی می‌تراود میان افزایش شمار تماشاگر (به‌دو

صورت ممکن) و بهبود کیفی اجرا.

اما سینما چگونه از این تناقض می‌گریزد؟ میزان ارزش اثر هنری، يك بار برای همیشه، در همان دفعه واحدی تعیین می‌شود که تولید فیلم انجام می‌گیرد. کیفیت حاصل‌شده را از طریق يك شبکه سینمایی که تا هر اندازه‌ای قابل‌گسترش است می‌توان بدون تغییر به‌ر تماشاگری انتقال داد. میزان دسترسی به‌تماشاگر توسط خصلت فنی خاص سینما به‌سادگی قابل‌حل است. تعداد تماشاگر را می‌توان آن‌قدر افزایش داد که کل جمعیت جهان را دربر بگیرد. کیفیت اجرا در هر نقطه مفروض از شبکه، هر قدر که از مرکز دور باشد، صرفاً با کیفیت تجهیزات فنی سالن محل اجرا تغییر می‌کند، که این هم تنها به‌استانداردها برمی‌گردد. هیچ بعید نیست که هر خانه‌ای در آینده برای خود تجهیزات نمایشی داشته باشد که با نوع پیشرفته‌ای از رادیو - تلویزیون کار کند. به‌این ترتیب، امکان نمایش یکسان و همزمان هر فیلمی در هر گوشه قابل‌تصور از کره خاکی فراهم خواهد شد.

یقیناً همین ابزار را برای انتقال همه‌سویه و همزمان اجراهای تئاتری نیز می‌توان به‌کار برد. ولی این خصوصیت سینما، که می‌تواند برنامه‌اش را با کیفیتی ثابت و اعلا تا بی‌نهایت تکرار کند، یگانه خواهد ماند.

دومین جنبه تناقض موجود در بازیگری تئاتر، که در بالا به‌آن اشاره شد، یعنی رابطه معکوس کیفیت با اندازه سالن، در سینما باز هم به‌آسانی قابل‌حل است. اندازه سالن سینما ابداً مانعی برای اجرا نیست، چون امکان افزایش اندازه پرده یا تعداد بلندگوها نامحدود است. از این رو، در هنگام فیلم‌برداری، بازیگر می‌تواند حرف بزند بدون این‌که ذره‌ای به‌صدایش فشار وارد کند. او آزاد است که ظریف‌ترین مدارج صدا و حرکاتش را به‌کار گیرد. ما بعداً باید در

مورد اهمیت این نکته برای خصلت خاص بازیگری در سینما بحث کنیم.

اکنون به تناقض دیگری می‌پردازم که ناشی از تأثیر زندگی امروز ما در رشد تئاتر است. هنرمند که تماشاگر را در روند خلق اثر هنری به همراهی خود می‌خواند تا درك و تعديل يك واقعیت مشترکاً انجام گیرد، عموماً به‌دربار گرفتن پاره‌ای هرچه بزرگ‌تر و ژرف‌تر از واقعیت گرایش دارد. در عصری همچون عصر ما، که در آن تحولات توفانزای واقعیت همواره از تعمیم آن در اندیشه آدمی پیش است، طبیعی است که این گرایش، خود را در تلاش برای برخورد واقعگرایانه یا جوانب نویافته و بی‌شمار این واقعیت متجلی سازد.

میل مشتاقانه به فراتر رفتن از تعمیم‌ها و کشف پیچیدگی‌های بالفعل و متغیر زندگانی به‌ناگزیر این گرایش را در دامان خود می‌پرورد که حداکثر تعداد وقایع در اثر هنری گنجانیده شود و در نتیجه این اثر بر فراز زمان و مکانی هرچه فراخ‌تر دامن بگسترده.

برای این که واقعیت زمانی - مکانی بیشتری در اثر هنری گنجانیده شود، هر هنری روش‌های خاص خود را دارد که مشتق از تکنیک مادی خاص خود آن هستند. مثلاً در تئاتر، راه اصلی دستیابی به این هدف، خرد کردن نمایشنامه به پرده‌ها و صحنه‌های جداگانه است. نمایشنامه‌ای تک‌پرده‌ای با دو بازیگر، که در آن این دو يك ساعت بدون وقفه با هم گفت‌وگو دارند، دقیقاً همان است که هست: محاوره‌ای يك ساعته بین دو نفر در مکانی ثابت - و نه بیش. برای دربرگیری پاره بزرگ‌تری از زمان، ما پرده را به دو صحنه خرد می‌کنیم. اولی می‌تواند در برلین و در فصل بهار روی دهد و دومی در مسکو و در تابستان. این تقسیم پرده به صحنه به‌ما امکان می‌دهد که نه فقط زمانی بیشتر بلکه مکانی بیشتر را نیز در نمایشنامه بگجانیم.

مایرهولت در اجرای نمایشنامه‌های کلاسیک می‌کوشد آن‌ها را به‌محتوایی امروزی آغشته کند؛ در نتیجه همیشه از چارچوب محدودی که، در نمایشنامه‌های کلاسیک، رویداد را در زمان و مکانی واحد نگه می‌دارد بیرون می‌زند. مایرهولت برای این که احساس ضروری پیچیدگی دیالکتیک واقعه را از طریق نمایش در تماشاگر ایجاد کند، پرده‌ها را با تدابیری تکنیکی و صحنه‌ای گسترش می‌دهد. با این تدابیر، محتوای تازه‌ای که تماشاگر معاصر - و همراه با او، هنرمند - در دنیای واقعیت‌ها می‌بیند، بیان تئاتری می‌یابد.

از این رو مایرهولت در اجراهایش نه‌تنها پرده‌ها را به‌چند صحنه تقسیم می‌کند، بلکه صحنه‌ها را نیز به‌حادثه‌های بسیاری خرد می‌کند. يك مثال جالب، اجرای نمایشنامه جنگل از آستروفسکی توسط اوست. در آن او از طریق همین تقسیم، دو بازیگرش را بی‌اغراق در سرتاسر يك استان می‌چرخاند بدون این‌که پا از صحنه بیرون بگذارند.

ولی پیشرفت در این راستا، چون هنوز در قید محدودیت‌های مادی و تکنیکی تئاتر است، سرانجام به‌بن‌بست يك تناقض لاینحل و کاملاً مادی می‌رسد. غیرممکن است بتوان اجرای صحنه‌ای را به‌قطعه‌های یکی دو دقیقه‌ای خرد کرد. چنین اجرایی مستلزم اختراعات مهندسی کاملاً جدیدی است که تغییر صحنه با سرعت برق را امکان‌پذیر سازد، یا تماشاگر را قادر سازد که توجهش را با سرعت تعویض قطعه‌های متوالی از يك نقطه صحنه به‌نقطه‌ای دیگر انتقال دهد.

آخلوپکوف در اجرای نمایشنامه رازِ بگ^[۱] کوشیده است

[۱] محرك، نمایشنامه‌ای بر پایه رمانی به‌همین نام درباره زندگی کالخوزی، به‌قلم و. استافسکی، که در تئاتر کراسنایا پرسنیا در مسکو بر صحنه رفت - توضیح ف. ا. ب.

صحنه‌های کوتاه و مجزا را در همه جای سالن پراکنده سازد، به‌طوری که تماشاگر با هر تغییر حادثه ناچار است سرش را بگرداند، گاه به‌راست، گاه به‌چپ، گاه بالا، و گاه کاملاً به‌عقب. البته اگر صندلی مکانیکی کاملی ساخته می‌شد که تماشاگر را از خستگی بی‌مورد (و درد گردن) ناشی از حرکات تحمیل‌شده به‌او نجات می‌داد، می‌شد گفت که مسأله از این طریق به‌سود وی حل شده است. ولی وقتی سینما، با تکنیک پایه‌اش، دقیقاً همین مسأله را با نهایت راحتی حل می‌کند، آیا اصلاً اختراع چنین صندلی ارزشی دارد؟

سینما در ایام قدیم، در روزهایی که سبکس در تئاتری بودن افراطی‌تر از ایام بعد تا امروز بود، و هنوز به‌مغز کسی خطور نکرده بود که فیلم می‌تواند چیزی بیش از تصویربرداری ساده از نمایشنامه‌ها باشد، حتی در آن زمان، سینما از صحنه‌هایی استفاده می‌کرد که بلندتر از پنج دقیقه نبودند. به عبارت دیگر، بلندترین صحنه‌های سینما در بدو تولدش به اندازه کوتاه‌ترین صحنه‌های تئاتر در جدیدترین ایامش بوده است.

امکان تغییر برق‌آسای رویداد نیز در ذات سینما بود و در آغازین‌ترین روزهای زندگی‌اش متحقق شد. امکان دربرگیری پهنه‌ای تقریباً بی‌کران، از زمان و مکان، در همان نخستین آثار استادان جدی هنر سینما درك شد و تحقق یافت.

شکستن اجرای صحنه‌ای به قطعاتی چند، که در مسیر طبیعی رشد تئاتر است و این روزها، با اشتیاق فعلی به‌دربگیری پاره‌های زمانی - مکانی بزرگ‌تری از واقعیت قابل درك، مورد تأکید قرار گرفته است، در مرحله‌ای از رشدش در تئاتر به نقطه سکون می‌رسد، حال آن‌که این در سینما تازه نقطه آغاز حرکت است. قطعه سه دقیقه‌ای که حداکثر غیرقابل تصور سرعت برای تغییر صحنه در تئاتر است، در

سینما آخرین حد کندی است.

آن کدام پایه تازه مادی - تکنیکی است که این تناقض دوم را، که در بالا نشان داده شد که مانعی بر سر راه رشد تئاتر است، در سینما منتفی می‌سازد؟ این تکنیک تازه توان خود را عمدتاً از دو وسیله می‌گیرد. اول، يك دستگاه قابل حرکت برای تصویربرداری، که از جنبه‌ای به چشم تماشاگر می‌ماند که از لحاظ تکنیکی تکامل یافته است. این چشم می‌تواند تا هر جا که می‌خواهد از موضوع فاصله بگیرد تا وسیع‌ترین میدان دید فضایی ممکن را دربر بگیرد؛ و از سوی دیگر می‌تواند به ریزترین جزء آن قدر نزدیک شود که کل توجه را بر آن متمرکز سازد؛ یا می‌تواند از نقطه‌ای در مکان به نقطه‌ای دیگر بجهد. به هر رو، جمع کل این حرکات عملاً مستلزم هیچ فشار جسمانی به تماشاگر نیست. دوم میکروفون، که تقریباً به همان اندازه قابل حرکت است. میکروفون جای گوشی تیزشده را می‌گیرد و می‌تواند هر صدایی را بی‌زحمت بشنود، خواه زمزمه به سختی شنیدنی آدمی باشد و خواه غرش سوت پر قدرت يك کشتی که فاصله زیاد تضعیفش کرده است. هدف این بررسی، ترسیم جوانب اصلی اثرگذاری این پایه مادی - تکنیکی تازه بر کار یکی از مهم‌ترین اعضای جمع خلاق در سینما یا تئاتر است: بازیگر.

البته این تصور نادرست است که تنها تأثیر تکنیک تازه بر کار بازیگر این است که آن را سبک‌تر می‌کند، از این لحاظ که ضرورت غلبه بر يك رشته تناقضات خاص تئاتر را از گردن او برمی‌دارد (تناقضاتی از قبیل لزوم تشدید لحن و صدا یا غلو در حرکات به منظور غلبه بر فضایی که، در يك ساختمان بزرگ، بازیگر را از تماشاگر جدا می‌کند - هم‌چنان که پیش‌تر گفتیم).

پایه مادی - تکنیکی تازه سینما در عین حال که از برخی زوایا

کار بازیگر را سبک‌تر می‌کند، بسی دشواری‌ها را به آن می‌افزاید که یا
 ابداً در کار تئاتر وجود ندارد و یا به شکلی خفیف‌تر و چیرگی‌پذیرتر در
 آن حضور دارد.

پیش از بحث درباره کار ویژه بازیگر سینما، بهتر است نخست
 به آن وجوهی از کار بازیگر بنگریم که در سینما و تئاتر مشترك است و
 از این رو در هر دو گریزناپذیر.

فصل دوم

تناقض اصلی کار بازیگر

اصل کار بازیگر، چه در فیلم و چه بر صحنه، آفرینش انگاره‌ای منسجم و حقیقت‌مانند است. بازیگر از همان آغاز کار خود باید بکوشد این انگاره را جذب کند و مآلاً تحقق بخشد. او باید خویشتن را در جریان تمرین‌های تئاتر یا به اصطلاح «کار تدارکاتی» در سینما بسازد.

هم در کار تئاتر و هم در کار سینما، بازیگر باید انگاره را با تمام عمق آن و با توجه به هدفمندی و جهان‌بینی حاکم بر آن مادیت بخشد. ولی این تکلیف، مشروط است، نه تنها از لحاظ عینی بلکه همچنین از لحاظ ذهنی.

انگاره‌ای که باید پرورش یابد، نه تنها مشروط به فحوای نمایشنامه در کل است، بلکه مشروط به طبیعت خود بازیگر نیز هست، چون با شخصیت فردی وی نیز ارتباط دارد. بدیهی است هر مسأله‌ای که به نحوی مستلزم تغییر شخصیت او باشد، به خودی خود با موجودیت ممتد و بالفعل بازیگر به عنوان شخصی زنده و با همه عناصر شخصیتی و فرهنگی سهم در شکل‌گیری او پیوندی ناگسستنی می‌یابد. رابطه میان انگاره مورد نظر و بازیگر به عنوان شخصی زنده به‌ویژه در آغاز کار وی استحکام دارد. چون در این مرحله است که تأکید بر عنصر برخورد عاطفی او با انگاره است، یا به اصطلاح «احساس» او در مورد آن جنبه‌ای از انگاره که او را خصوصاً برمی‌انگیزد و از این رو، برای کار وی بر روی آن، حکم نقطه

عزیمت را پیدا می‌کند. تازه بعد از این است که بازیگر به مرحله فهم عمیق و جذب کامل نمایشنامه در کل می‌رسد و محتوای بینشی آن را درمی‌یابد. سپس کار وی وسعت می‌یابد و حل عام‌ترین مسایل نمایشنامه را دربر می‌گیرد.

پس کار بازیگر با انگاره دوگانه است. انگاره‌ای که بازیگر با کار خود می‌سازد از يك سو از خود وی به عنوان شخصی با خصوصیات فردی معین مایه می‌گیرد و از سوی دیگر مشروط به فعل و انفعال این عنصر شخصی با فحوای کلی نمایشنامه است.

هدف غایی بازیگر و بازیش شناساندن شخصی واقعی به تماشاگر است، یا دست‌کم شناساندن شخصی که می‌تواند در واقعیت وجود داشته باشد. ولی بازیگر در همان زمان که مشغول خلق این انگاره است، هنوز هم خود زنده و آلی و کامل خویش است. هنگامی که او روی صحنه راه می‌رود، چیزی در درونش نابود نمی‌شود. اگر مهربانی باشد که نقش خبیث را بازی می‌کند، همان مهربانی می‌ماند که نقش خبیث را بازی می‌کند. پس آفرینش انگاره نباید صرفاً با نمایش مکانیکی کیفیاتی بیگانه با او صورت گیرد، بلکه باید با انقیاد و انطباق کیفیات ذاتی او انجام شود.

انگاره‌ای با واقعیت لازم فقط در صورتی به دست خواهد آمد که حالات درونی و بیرونی مورد نیاز در نمایشنامه نه با کلمات و حرکات و الحان دیکته شده توسط فرمول‌ها یا هوس‌ها و تکرار کورکورانه آن‌ها بلکه با انقیاد و نمایش فردیت زنده خود بازیگر بیان گردد. این شیوه ساختن نقش به آن وحدتی آلی خواهد داد که اگر خودسرانه از وحدت آلی و زنده شخص بازیگر جدا شود هرگز به دست نخواهد آمد.

دوگانگی فرایند آفرینش در کار آفرینش انگاره توسط بازیگر

فقط يك وجه از دوگانگی یا دیالکتیک هر فرایند درك واقعیت یا در واقع هر گلاویزی عملی با هر پدیده‌ای توسط انسان است. مثلاً در کار سیاسی، که از این زاویه خلاقه است که تحقق هر کاری است، دیالکتیک تضاد و وحدت میان نظر و عمل حاکم است. نظر را عمل کنترل می‌کند و عمل را نظر تعمیم می‌دهد؛ و فقط در نتیجه حل این تضاد است که کار به درستی پیش می‌رود. جنبه احساسی و جنبه منطقی، بیانگر دوگانگی کار آفرینش انگاره توسط بازیگر است. اگر بناست ساخته او از وحدت آلی حیات برخوردار باشد، منطق تضاد را انگیزش احساسی شخص باید مادیت ببخشد و کشش‌های احساسی باید متقابلاً متکی بر منطق نمایشنامه و تحت کنترل آن باشد. این نکته بلافاصله محدودیت‌های «تیپ» ساده و طبیعی را آشکار می‌کند که بسیار توصیه شده و هم در تئاتر و هم در سینما به کار می‌رود.

این فکر که از الف تا یای بازیگری می‌تواند به وسیله «تیپ» بیان گردد، استوار بر تصور بازیگری به منزله نوعی فرایند مکانیکی است که قابل تجزیه به قطعاتی مجزا و کاملاً بی‌پیوند است. این حقیقت نادیده گرفته می‌شود که بازیگر در درجه اول يك شخص زنده است و بعد، اگر تیپ باشد، شخصی ناآگاه از معنای کار خویش. پس دست‌کم این است که او نمی‌تواند یکپارچگی و تمامیتی را که برای حقیقت ماندی انگاره ضروری است بر صحنه یا پرده ایجاد کند.

پس يك بار دیگر بر این لازمه بازیگری، چه در تئاتر و چه در سینما، پا می‌فشاریم: غرض و هدف تکنیک بازیگر دستیابی به وحدت است، دستیابی به تمامیتی آلی در انگاره زندگی‌واری که او خلق می‌کند.

اما شرایط تکنیکی کار در تئاتر و سینما مقتضیاتی را بر بازیگر تحمیل می‌کند که پیوسته به سوی از بین بردن وحدت و تداوم نقش او

گرایش دارد.

شکستن اجرای صحنه‌ای به پرده و صحنه و حادثه، و حتی خردتر کردن کار بازیگر در سینما، متقابلاً موانعی ایجاد می‌کند که کل جمع خلاق (بازیگر و تهیه‌کننده در تئاتر، بازیگر و کارگردان و فیلم‌بردار و بقیه در سینما) باید از میان و فراز آن‌ها دست در دست دهد تا وحدت‌آلی سیر انگاره بازیگر را تأمین کند.

این تجزیه تکنیکی اجتناب‌ناپذیر کار بازیگر بلافاصله در تناقض مستقیم با نیاز او به حفظ تمامیت و یکپارچگی بازیش قرار می‌گیرد. هم در نمایشنامه و هم در فیلم، این تناقض همیشه حاکم است. در اجرای واقعی، بازیگر تکه‌تکه بازی می‌کند. بین دو ورود، بین دو مقطع از اجرا، او گرچه بازی نمی‌کند، هستیش تداوم دارد.

بازیگران بد و نظریه‌پردازان بد، تناقض میان تجزیه مکانیکی به حکم شرایط اجرا و نیاز بازیگر به زندگی بی‌وقفه در انگاره را با این ادعا لاپوشانی می‌کنند که حرکات و کلمات لازم برای نقش را می‌توان به‌طور مکانیکی از بر کرد و به این نحو روی فاصله‌ها پل زد.

در جایی که بازیگر فقط يك «تیپ» پنداشته می‌شود که حرکات دیکته شده از خارج را صرفاً به‌طور مکانیکی تکرار می‌کند، فاصله‌های میان مقاطع مجزای بازی نیز فی‌الواقع خلاءهایی به نظر می‌رسد که نیازی به پر کردنشان با ماده زنده نیست، ماده زنده‌ای که باید حکم اتصالات نقش را در داخل و خارج صحنه پیدا کند، و نه تنها در خلال اجرا یا فیلم‌برداری، بلکه حتی در هنگام تمرین.

این برخورد سطحی با کار بازیگر به‌ویژه در سینما چیره است. ولی در حقیقت، ناپیوستگی کار بازیگر را هرگز نباید نادیده گرفت، بلکه همیشه باید آن را مشکلی پنداشت که باید مغلوب گردد. می‌پذیریم که تکه‌تکه کردن اجرا در سینما جدی‌تر است تا در

تئاتر. شرایط تکنیکی کار تئاتر اجازه می‌دهد که تکه‌های هستی مداوم در انگاره مفروض بلندتر باشد. همچنین در تئاتر، مجموعه کاملی از روش‌های گوناگون در کار مطالعه بازیگر بر روی انگاره وجود دارد که به‌منظور ایجاد حداکثر پیوند میان پاره‌های جداگانه نقش و یکپارچه ساختن آن‌ها در درون بازیگر طرح شده است. اولین و مقدم‌ترین راه تئاتر برای دستیابی به این هدف همان تمرین است. در تمرین، بازیگر تئاتر خود را در چارچوب خشک متن نمایشنامه محدود نمی‌سازد. استانیسلاوسکی در تمرین‌ها به بازیگرانش می‌گوید که نه تنها نقش خود در نمایشنامه بلکه مکمل ناموجود آن در متن را نیز بازی کنند، چون این مکمل به بازیگر امکان می‌دهد که خود را کاملاً در نقشش «احساس» کند.

این نوع کار تمرینی، بازیگر را قادر می‌سازد که خود را کلیتی آلی احساس کند و در چارچوب انگاره طرح‌شده آزادانه به هر سو حرکت نماید. اساساً و دقیقاً همین کار است که پاره‌های جداگانه بازی او را با احساس هرچند بی‌تداوم انگاره‌ای واقعی، یکپارچه، و تداوم‌دار پیوند می‌دهد.

این نوع کار تمرینی دقیقاً همان فرصتی است که بازیگر می‌خواهد تا فکر مجرد و بیان کلی را که برای نمایش انگاره پیدا کرده است به اعمال و حالات رفتاری مشخصی بدل سازد.

اگر بازیگر، حتی فقط يك لحظه، در مرحله «فکر» کار خلاقه‌اش بماند، در همان يك لحظه دیگر بازیگر نیست. اگر بازیگر به این نتیجه رسید که شخصی که او نقشش را بازی می‌کند باید بین پرده اول و پرده دوم مردی را کشته باشد، آن وقت نه تنها باید قتل را به عنوان عنصر مجردی از کار خود با انگاره در پرده دوم منظور دارد، بلکه باید واقعاً و عملاً ارتکاب تخیلی این قتل ناموجود در نمایشنامه

را تمرین کند، تا شاید بتواند نه تنها معنی این قتل را باطناً احساس کند بلکه همه احتمالات آن و اثرش بر شخصیت انگاره را نیز هرچه واقعی‌تر دریابد.

این نوع کار تمرینی را که طرح شده است تا پیچیدگی انگاره‌ای را که به نحوی عینی طرح‌ریزی شده است با فردیت زنده و بالفعل بازیگر و همه جوانب شخصیت و فرهنگ فردی او پیوند دهد، می‌توان فرایند جذب شدن در نقش یا جسمیت دادن به آن نامید.

استانیسلاوسکی در یکی از مقالات خود از هنر زیستن انگاره و هنر نمایش انگاره سخن می‌گوید و با این دو اصطلاح دوگونه بازیگری را از هم متمایز می‌سازد. اولی به‌انگیزش درونی متکی است، دومی به‌اشکال تئاتری بیرونی.

استانیسلاوسکی می‌گوید: «در حالی که هنر زیستن انگاره می‌کوشد روح نقش را هر بار در هر آفرینش احساس کند، هنر نمایش انگاره می‌کوشد فقط يك بار، در خلوت، نقش را زندگی کند و نمایش دهد و سپس شکلی خارجی را برای بیان جوهر روحانی آن جایگزینش سازد. بازیگر اجیر، زیستن نقش را نادیده می‌گیرد و می‌کوشد شکل حاضر و آماده بیان احساس را يك بار برای همیشه پیدا کند. این شکل، برگردان تئاتری هر نقش ممکن و هر گرایش ممکن در هنر است. به‌گفته دیگر، برای هنر نمایش زنده، زندگی کردن نقش، ضروری است. بازیگر اجیر بدون آن سر می‌کند و فقط گاهی از آن محظوظ می‌شود.»

این در واقع همان چیزی است که ما گفتیم، اگرچه به‌جای لغت «زیستن» از اصطلاح «جذب شدن» یا «جسمیت دادن» استفاده کردیم. این دقیقاً همان فرایند ایجاد پیوندی عمیق بین عنصر شخصی و ذهنی بازیگر و عنصر عینی نمایشنامه است. اگر انگاره به‌طور مناسب بنا

شد، این پیوند نیز برقرار شده است. این پیوندی است که، همچنان که استانیسلاوسکی می‌گوید، در کار هر بازیگر خوبی وجود دارد؛ ولی کار بازیگر اجیر، که استانیسلاوسکی به حق می‌گوید او بهتر است از تئاتر کناره بگیرد، فاقد آن است.

با ضرورت زیستن نقش به معنای پیچیده و دقیق آن، که در مدرسه بازیگری تئاتر هنر مسکو به کار می‌رود، می‌توان موافق یا مخالف بود؛ ولی در هر صورت، پیوند آلی فردیت بازیگر با هر عنصر زنده در انگاره‌ای که او بازی می‌کند ضروری است.

این پیوند یکی از پیش شرط‌های حقیقت‌مانندی انگاره است. طبعاً هر آنچه درباره تداوم و وحدت آلی نقش گفته شد، به همان اندازه در مورد تداوم و وحدت آلی اجرا به طور کلی نیز صدق می‌کند. اصلی که استانیسلاوسکی مسلم می‌گیرد، یعنی ضرورت کشف «رویداد واسطه» توسط بازیگر، به قوت خود باقی می‌ماند.

به جاست یادآوری شود که فرایند همانندگردی فردی با انگاره‌ای که به طور عینی طرح‌ریزی شده است، فقط در کار سینما و تئاتر نیست که ضروری است. به اعتقاد من، احساس مشخص وجود رابطه میان فرد و انگاره‌ای که آفریده می‌شود، برای فرایند آفرینش در هر هنری، طبیعی و ضروری است.

انبوهی مدرک آموزنده درباره کار نویسندگان از زبان خودشان وجود دارد. آن‌ها به کرات گفته‌اند که سخنان شخصیت‌های آفریده خود را خود به زبان آورده‌اند تا بتوانند عبارات و کلمات و لحن‌هایی را که می‌جویند با احساس شخصی و مشخص خود محک بزنند.

می‌دانیم که گوگول همه شخصیت‌های نفوس مرده را در واقع وجوه تاریک سرشت خویش خوانده و گفته است که با ابراز آن‌ها در

حقیقت می‌خواهد آن‌ها را در وجود خود بکشد.
روش تمرین، راه خاصی است که تئاتر درپیش می‌گیرد تا
به‌بازیگر در تلاشش برای حلول در نقش خود یاری دهد.

فصل سوم

ناپیوستگی کار بازیگر در سینما

همه آنچه تا این جا در مورد اهمیت و ضرورت تلاش بازیگر تئاتر برای دستیابی به تمامیت در انگاره اش گفته شد، البته با همان قوت در مورد کار بازیگر سینما نیز صدق می کند. حتی می توان گفت که واقعگرایی، یا به تلویح، وحدت زندگی وار انگاره، مسأله ای است که با بازیگر سینما بیش از بازیگر تئاتر ارتباط دارد و برای او به مراتب مبرم تر است. اتفاقاً یکی از ممیزات تئاتر این است که اجرای مؤثر در آن با اتکا به اغراق تئاتری میسر است؛ اجرایی که از خصلت زیباشناسانه مجردی برخوردار است و با انعکاس مستقیم واقعیت، نهایت فاصله را دارد. ولی سینما ذاتاً هنری است که حداکثر امکان نزدیکی به بازآفرینی واقعگرایانه واقعیت را فراهم می کند.

من این جا بر کلمه «امکان» تأکید کرده ام تا خواننده گمان نکند که ما با تحلیل امکانات یا ارائه توصیه ها می خواهیم ترکیب ایستایی از روش ها را، يك بار برای همیشه، تنها قانون بیان برای سینما قلمداد کنیم. یقیناً سینما نیز می تواند به سبک قراردادی تولید کند که با بیان مستقیم واقعیت فاصله زیادی دارد. همچنین یقیناً سینما نیز می تواند تعمیم بدهد؛ و می تواند آن را تا هر درجه ای پیش ببرد، حتی تا جایی که جز تضاد سیاهی و سفیدی چیزی نماند. ولی با این همه، سینما، به تمام معنی، هنری است که می تواند در بیان مستقیم به حداکثر واقعیت زنده دست یابد.

مسأله مقدار تعمیم مورد استفاده در هر نمونه خاص از هر شکل

هنری - این همیشه بستگی دارد به شم یافتن نسبت‌ها، که هنرمند خلاق و چیره‌دست باید از آن برخوردار باشد. معیار درستی یا نادرستی مقدار تعمیم نیز، در نهایت، واکنش تماشاگر پس از تکمیل شدن اثر هنری است. او یا احساسی واقعی را تجربه می‌کند و اثر را می‌پذیرد - که این همیشه بیشترین ارج اثر هنری است - یا آن را به‌سردی نفی می‌کند.

اما در بحث امکانات، من می‌کوشم گرایش عمومی حاکم بر رشد شکل هنری مفروض را معین کنم. این گرایش را هنرمند خلاق حتماً باید در نظر بگیرد، راه‌حالش هر قدر شخصی که می‌خواهد باشد. در سینما، دقیقاً مثل تئاتر، بلافاصله با این مسأله مواجه می‌شویم که بی‌تداومی کار بازیگر در تناقض مستقیم با نیاز او به تداوم در فرایند خلاقه «زیستن» در انگاره و جسمیت دادن به آن است. به‌خاطر روش‌های خاصی که در فیلم‌سازی به‌کار می‌رود - و ما بعداً از آن‌ها سخن خواهیم گفت - این تناقض عملاً حادث‌تر از آن می‌شود که در تئاتر هست. اگر حکایت‌هایی را که بازیگران تئاتر از تجربیات خود در کار گه‌گاهی در سینما می‌گویند جمع کنیم، به‌وفور، بدگویی می‌بینیم و اعتراض، حتی دشنام‌های رکیک، که تماماً از ناپیوستگی رسوا و بی‌حساب کار بازیگر سینما سرچشمه می‌گیرد. بازیگرها می‌گویند که یا باید انگاره‌ای را که بازی می‌کنند به‌شکلی بی‌نهایت انتزاعی نمایش دهند، چون به‌خواندن سطحی سناریو محدود شده‌اند، و یا خود را کاملاً به‌دست کارگردان و دستیارانش بسپارند و آدم‌های کوکی بی‌اراده‌ای شوند، یعنی کاری مکانیکی را که خود از معنی آن بی‌اطلاعت با اطاعت از فرمان‌ها و فریادها انجام دهند. افزون بر این، بازیگران می‌گویند که چون باید مثلاً انتهای نقش خود را امروز بازی کنند، ابتدایش را فردا، و

وسطش را پس‌فردا، هرگونه امکان احساس کردن وحدت انگاره و حفظ کردن فردیت زنده و تداوم‌دار را در جریان فیلم‌برداری از دست می‌دهند. تکه‌ها درهم و برهمند؛ کوتاه‌یشان هم وحشتناک است. امروز يك نفر از نگاهی فیلم می‌گیرد که مربوط می‌شود به حرکت دستی که يك نفر دیگر، يك ماه بعد، به بازیگر می‌گوید انجام دهد تا فیلمش کند. انگاره‌ای که بازیگر می‌آفریند به اجزایی بسیار ریز خرد می‌گردد و بعدها دوباره جمع می‌شود؛ ولی افسوس که این جمع‌آوری را نه او بلکه کارگردان انجام می‌دهد، که در اکثر موارد نمی‌گذارد بازیگر به‌وی نزدیک شود، یا شاهد کار باشد، یا حتی دورترین ارتباط را با آن داشته باشد. عموماً همین‌ها هستند اعتراضات بازیگر تئاتری که برای سینما هم کاری انجام داده است.

ولی آیا واقعاً راست است که سینما، به حکم ویژگی‌های تکنیکیش، با چنین بی‌نرمشی، همه امکان احساس کردن تمامیت نقش را از بازیگر می‌گیرد؟ آیا واقعاً ضروری و اجتناب‌ناپذیر است که بازیگر ناچار شود در وضعی کار کند که به‌عنوان هنرمندی خلاق نمی‌تواند آن را بپذیرد؟ البته که نه. ما باید بپذیریم که این روش کار با بازیگر، یعنی روشی که تاکنون میان اکثریت قابل‌توجهی از کارگردانان متداول بوده است، نه تنها کامل نیست، بلکه رك و پوست‌کنده غلط است. و وظیفه ماست که طرقي پیدا کنیم که درست مثل بازیگر تئاتر (پیش‌تر دیدیم که نایبوستگی در بازیگری تئاتر نیز هست، هرچند کم‌تر) بازیگر سینما هم بتواند با استفاده از آن‌ها در شرایط کاری قرار گیرد که قادرش سازد فرایند ضروری زیستن در نقش را به‌اجرا درآورد.

اما با اطمینان می‌گوییم که راه‌حل هرچه باشد، با خودداری از خرد کردن بازی بازیگر در هنگام فیلم‌برداری همراه نخواهد بود؛ چرا که اگر

می‌خواهیم به‌رشد سینما در مسیر اصلیش چنان که باید ارج نهیم، نه‌تنها از این فرار نخواهیم کرد، بلکه در واقع نباید که فرار کنیم. ما نباید از این خرد کردن اجتناب ورزیم، بلکه باید فقط راه‌های تکنیکی مناسبی بجویم و بیابیم که در مبارزه با آن و چیرگی بر آن به‌بازیگر کمک دهند و بدین وسیله امکان آفرینش و نگهداری درونی احساس نهفته در مجموع تکه‌های جداگانه بازی به‌مثابه يك انگاره واحد را دوباره برای بازیگر فراهم سازند - بازیگری که خود به‌آن انگاره زندگی می‌بخشد. تئاتر با توسعه و تدقیق روش تمرین به‌بازیگری می‌دهد. ما در سینما باید بکوشیم راهی برای پیروی از همان روش پیدا کنیم.

اول ببینیم این خرد کردن، تا این میزان تحریف‌کننده، که هم‌اینک ما ممیزه سینما شمردیمش، از کجا سرچشمه می‌گیرد. کشف و تثبیت نیاز به‌خرد کردن بازی بازیگر به‌قطعه‌های قابل‌تدوین مستقیماً از روش‌های تکنیکی، به‌معنای اخص کلمه، که کارگردانان مناسب یافته‌اند و نیز از ساختن فیلم‌هایی با این روش‌ها نشأت گرفته است. از نخستین روزهای پیدایش سینما، کسانی که آن را با تعمق و جدیت بیشتری، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه، به‌عنوان شکلی از هنر پذیرفتند و دارای قابلیت رشد در راستایی مستقل دانستند، کارگردانان بودند. پس طبیعی است که مهم‌ترین آثار سینمایی اولیه تحت سرپرستی و نظارت کارگردانان بارزی ساخته شده باشد.

کارگردانان در سینما ظرفیت‌های خاصی جستند - و عملاً یافتند - که به‌آنان امکان می‌داد با طرق سینمایی - و فقط با طرق سینمایی - تأثیری بر تماشاگر بگذارند که نه‌تنها نیرومند بود، بلکه در مواردی حتی نیرومندتر از آن بود که در هر رسانه دیگری می‌توانست به‌دست آید.

کارگردانان بودند که آن اشکال خاص ترکیب را، که مونتاژ یا تدوین ساختمانی نام گرفتند، برای انگاره‌های فیلم، که در آغاز تماماً بصری بودند ولی بعد (توأم با صدا) ترکیبی شدند، کشف کردند. ترکیب آهنگین تکه‌های سلولوید، عنصر ترکیب آهنگین را وارد کار کرد که برای اثرگذاری در هر هنری چشم‌ناپوشیدنی است. برای آن‌که سینما به‌مقام هنر ارتقا یابد، تدوین برایش ضروری شد. در عین حال، تدوین به‌سینما ارزشی ویژه داد، چون قادرش ساخت سراسر جهان بالفعل را دربر بگیرد، که این برای هنرهای دیگر - شاید به‌جز ادبیات - امکان‌ناپذیر بود.

درك و تحقق ترکیب دوربین و میکروفون، به‌عنوان ناظری مطلوب و متحرك در زمان و مکان، نه‌تنها بی‌درنگ به‌سینما بردی حماسی داد بلکه، نه به‌طور غیرطبیعی، کارگردان و سناریست همراهش را به‌سمت از یاد بردن این حقیقت مهم سوق داد که هر انسان زنده‌ای فردی است با حداقلی از ژرفا و پیچیدگی ویژه خویش. امکان متمرکز ساختن دستگاه فنی ضبط بر بی‌نهایت نقطه قابل‌توجه؛ سپس امکان ترکیب این نقاط در اتاق برش؛ یا امکان حذف رویداد در فواصل معینی از فیلم، چنان که گویی خود زمان فشرده شده یا گسترش یافته است؛ تمامی این امکانات نتایجی به‌بار آوردند که سینما را، به‌خاطر وسعت ظرفیت دریافتش از مواد جهان واقعی، از همه هنرها برتر نشانند. اما در عین حال، سرگرم شدن به‌کشف این امکانات باعث شد که کارگردانان، در مرحله معینی از رشد سینما، رفته‌رفته از بازیگر، از این انسان زنده، صرفاً به‌عنوان جزیی معادل دیگر اجزای فیلم استفاده کنند و او را، در کنار اجزای دیگر، مصالحی با همان قدر و منزلت بینگارند، مصالحی آماده ایستادن در نوبت و مکان خود و سرسپردن چون ماده‌ای بی‌جان

به ترکیب تدوینی در مراحل پایانی کار خلاقه فیلم.

شاید بتوان گفت که بازیگر، مثل هواپیما، اتومبیل، یا درخت، جابه‌جا می‌شد، جور می‌شد، و به‌کار می‌رفت. کارگردانان که در جست‌وجوی شیوه‌های سینمایی اجراها بودند از پی بردن به این نکته عاجز ماندند که برای گرفتن بهترین نتیجه از اجرا، چه سینمایی چه غیر از آن، توسط يك موجود زنده، آن شخص زنده نه‌تنها در کار نباید کنار گذاشته شود، یعنی نه‌تنها باید نگه داشته شود، بلکه باید نمایان‌تر گردد. و اگر این نمایان‌تر شدن، واقعگرایانه نباشد، یعنی اگر حیات و انسجام نداشته باشد، انسان در فیلم نهایتاً به‌مراتب بی‌جان‌تر از هواپیما و اتومبیل خواهد بود (و باید اعتراف کرد که دقیقاً همین است که در کار گروهی از کارگردانان ما رخ داده است). همراه با بهره‌گیری از بازیگر چون يك ماشین و به‌نحوی مکانیکی، سیل نظریه‌پردازی نیز سرازیر شد، بر این پایه که با گسترش مکانیکی روش‌های تدوینی تغییر طول نکه‌ها در برش شاید بتوان شیوه‌ای برای کار بازیگر در استودیو نیز به‌دست آورد. ولی واقعیت این بود که این رشحات را تنها به‌ناحق می‌شد نظریه‌نامید، چون فقط توجیهاتی بودند برای آموزه‌ای متکی به‌تجاریبی در ارتباط با چیزی کاملاً متفاوت: مسایل اصلی ترکیب تدوینی در فیلم.

گرایش آنان تقریباً از این قرار بود. روی پرده، درشت‌نما داریم و ریزنما. بنابراین بازیگر باید رفتار خود را در برابر دوربین دقیقاً با الزامات این زوایای متنوع دوربین وفق دهد. روی پرده بی‌تردید هر دو تکه فیلم مجاور بر یکدیگر اثر می‌گذارند. این تأثیر و تأثر همواره حاکم است، حتی اگر محتوای اولین تکه، بازی بازیگر باشد و محتوای دومی هر پدیده‌ای که مورد نظر کارگردان یا سناریست است، در هر نقطه‌ای از مکان که می‌خواهد باشد، و هر قدر فاصله از بازیگر

که می‌خواهد داشته باشد. پس بازیگر باید بتواند قطعه کوتاهش را بدون آغاز یا پایان اجرا کند؛ و نیز بدون حضور آن چیزی که سرانجام، بر پرده، از طریق کنش و واکنش با محتوای بازی او بر آن اثر خواهد گذاشت.

روی پرده ما می‌توانیم بازیگر را با سرعت برق از يك نقطه در مکان یا زمان به نقطه‌ای دیگر ببریم، که این در هنگام فیلم‌برداری در استودیو امکان‌پذیر نیست. بنابراین بازیگر باید بتواند قطعه‌های مجزا را، با هر مقدار فاصله زمانی که با هم دارند، به‌طور جداگانه بازی کند و ترکیب آن‌ها را تماماً و منحصرأ به کارگردان واگذارد، چون او تنها کسی است که از پیش با در نظر گرفتن شکل کامل‌شده فیلم عمل می‌کند.

این چنین است صورتی که عده‌ای برای حاصل جمع فعالیت تکنیکی که از بازیگر انتظار می‌رود قایل شده‌اند. این درك مکانیکی به این نکته اصلی بی‌توجه است که فرایند خلاقه، برای بازیگر، مبارزه برای احساس کردن جوهر زنده انگاره‌ای است که هر رویداد مجزا در ساختار آن، هر قدر که از همدیفش دور باشد، در درون بازیگر به آن پیوسته خواهد بود. و به علاوه این که، تکنیک این فرایند نمی‌تواند و نباید چیزی بیش‌تر یا کم‌تر از روش‌های این مبارزه باشد. هرگز به بازیگر در این راستا کمکی داده نشده است. در نتیجه، حقیقت این است که تکنیک بازیگری سینما در سطحی نازل مانده است.

بر این نیز باید دوباره تأکید کنم که وقتی از انسجام انگاره و یافتن تکنیکی جهت کمک به بازیگر برای دستیابی به آن سخن می‌گوییم، به هیچ وجه منکر یا مخالف لزوم ساختن تکه‌های مجزا و نسبتاً کوتاه در هنگام فیلم‌برداری نیستیم. این گرایش در واقع چیزی نیست مگر گامی در راه کم‌ترین مقاومت، گامی برای نفوذ دادن دوباره

و دزدانه تکنیک‌ها و ویژگی‌های تئاتر در سینما. این گرایش در سینما دقیقاً از همان ظرفیت‌هایی چشم می‌پوشد یا روی می‌گرداند که آن را در جایگاهی متمایز و جدا از دیگر هنرها نشانده‌اند، جایگاهی که - هم‌چنان که پیش‌تر گفتم - مستقیماً از پرشماری و لاجرم کوتاهی تکه‌های تشکیل‌دهنده فیلم به‌دست آمده است. این راه برای همه باز است. فیلم گراز^۱ را از این دید باید قطعاً ارتجاعی پنداشت. در عین حال، این فیلم بی‌شک درس مهم و آموزنده‌ای نیز برای ما دارد، چون یکی از نخستین فیلم‌های سینمای ماست که به‌بازیگر فرصت داده است خود را، در هنگام بازی در استودیو، انسانی زنده احساس کند.

البته این راه که فقط به‌انقیاد اجراهای سینمایی در محدوده زمانی و مکانی تئاتر می‌انجامد، راه درستی برای سینما نیست. ما باید جنگ را به آن جبهه‌ای بکشانیم که شامل حداکثر امکاناتی است که سینما می‌تواند ارائه کند؛ و در آن جبهه طبیعی است که با حداکثر موانع روبه‌رو گردیم.

۱: توفان، به‌کارگردانی پتروف، از نمایشنامه‌ای به‌قلم آستروفسکی - م.

فصل چهارم

اصول نظری ناپیوستگی

يك بار ديگر اين تعريف را تکرار می‌کنیم که هدف تئاتر، مثل هر هنر دیگری، درك و تعديل جمعی واقعیت از طریق انعکاس آن در اثر هنری است. تنها حربۀ اساسی در زرادخانه روش‌های تئاتر برای انجام این فرایند، گفت‌وگوی بازیگر است. آن حداکثر میزان دربرگیری واقعیت، که هدف و منظور هنرمند است، در تئاتر اصولاً فقط از طریق بازیگر میسر است: انسانی با حرکات و گفتار و پیوندش با اشخاص دیگر از راه گفت‌وگو.

این درست، که در اجرای صحنه‌ای، جدا از فرد انسان، شکل مادی رویداد نیز در ارائه مستقیم واقعیت خارج بازیگر به تماشاگر نقش بازی می‌کند. ولی با این وجود، تئاتر خصلتی دارد که به حکم آن، پایه عمده انتقال محتوای اجرا همانا آدمیزاد سخن‌گوست، یا به گفته دیگر، بازیگری که از طریق گفت‌وگو با بازیگران دیگر پیوند می‌یابد.

ارائه واقعیت خارج بازیگر در تئاتر به خاطر تکنیکش شدیداً محدود است. مواردی وجود دارد که در آن‌ها بخش مادی اجرا، یا پس‌زمینه، برتری می‌یابد. ولی موقعی که تئاتر این راه را درپیش می‌گیرد، امکانات رشد خود را به سرعت تحلیل می‌برد. عموماً ترسیم وقایع گسترده و گوناگونی که، نسبت به هر عنصر مفروضی از فعالیت انسان، پیرامونیند، فقط با توصیف آن‌ها در متن امکان‌پذیر است؛ و این هم باز یعنی از طریق گفتار انسان بر صحنه، و باز یعنی از

طریق بازیگر.

ارائه مستقیم وقایعی که به لحاظ محتوا با رویداد پیوندی آلی دارند ولی در زمان یا مکان از آن جدا هستند، در درازمدت فقط از طریق روایت آن‌ها بر صحنه امکان‌پذیر است. پیک‌ها، یا همدست‌ها، نوعی از ابزارهای تئاتری برای دستیابی به این منظورند.

جهان واقعیت، هنگامی که در عمل خلاقه درك آن توسط هنرمند فراچنگ آمد، به‌طور عمده فقط از طریق بازیگر، و صدا، اداها، حرکات‌ها و رفتارش می‌تواند در تئاتر رخنه کند. این مشخصه تئاتر است.

سینما فرق دارد. آنچه بر صحنه تنها می‌توان روایتش کرد، بر پرده می‌توان مستقیماً نشان داد. پایه تکنیکی ویژه سینما، که قبلاً در موردش بحث شد، تا حدی قابل توجه قادر است هر اتفاقی را که در واقعیت می‌افتد مستقیماً نمایش دهد و به تماشاگر منتقل سازد.

شاید ادعا گردد که نمایش مستقیم نه ضرورت دارد و نه اصلاً مطلوب است. در روند تعمیم دادن، که ممیزه اساسی هر کار خلاقه‌ای به‌ویژه در هنرهاست، می‌توان نمایش مستقیم رخدادهای پراکنده در زمان و مکان را رد کرد و آن‌ها را در يك كل عمومیت‌دار گرد آورد تا هنرمند بتواند در هر نقطه واحدی که می‌خواهد قرارشان دهد. هیچ کس نمی‌تواند منکر ضرورت تعمیم در فرایند آفرینش باشد. ولی تحقق آن تا حد سازشی خیال‌پردازانه با اشکال کهنه و سهل‌الوصول و نفی امکانات تازه‌ای که پیش‌تر هرگز وجود نداشته‌اند، به نظر من، باید اساساً نادرست و واپسگرایانه تلقی گردد.

يك بار مجال گفت‌وگویی داشتم با يك نمایشنامه‌نویس که صریحاً می‌پذیرفت، در هنگام طرح‌ریزی نمایشنامه‌ای درباره هوانوردی، بدون تردید پی برده است که دست‌مایه‌ای از این نوع، اگر

در قالب يك فيلم عرضه شود، شکلی روشن‌تر، گویاتر، و کاراتر خواهد یافت.

این يك نمونه مشخص است. پدیده‌ای مهم و قابل‌ذکر در میان واقعیت‌های جهان امروز. گسترش جهانی هوانوردی. پدیده‌ای که تغییر و تحول قابل‌ملاحظه‌ای را در روان‌شناسی نوع بشر به‌دنبال دارد. این پدیده را، با همه غنای آن، تنها با نمایش مستقیم وقایع می‌توان زیر سلطه گرفت و به‌تماشاگر انتقال داد. چون این وقایع چنان دوربردند و در ابعادی چنان گسترده رخ می‌دهند که بعید است بتوان با صحنه تئاتر تطبیقشان داد.

بر صحنه بازیگر از پرواز سخن می‌گوید. در ادبیات، نویسنده شرحی از اوضاع خارج از احساسات درونی شخص در حال پرواز را به‌قصه می‌افزاید. فقط سینماست که می‌تواند این دو حس را به‌صریح‌ترین و کامل‌ترین نحو به‌سود تماشاگر درآمیزد.

نمایش مستقیم، به‌دلایلی کاملاً آشکار، همواره تأثیری به‌ویژه نیرومند و بارز دارد. از لحاظ نیروی اثرگذاری بر تماشاگر، تئاتر به‌خاطر بی‌واسطگی نمایشش، حتی با مصالح محدودی که در اختیار دارد، تاکنون رفیع‌ترین جایگاه را در میان هنرها داشته است. اگر ظرفیت سینما را برای ارائه مستقیم مصالحی بی‌نهایت غنی‌تر از آنچه تئاتر می‌تواند نزدیکش رود در نظر گیریم، می‌بینیم که سینما، به‌لطف طبیعتش، می‌تواند با قدرت اثرگذاری استثنایی خود با ادبیات نیز همدوش گردد و حتی از آن پیشی گیرد.

سینما به‌يك معنا آینه‌ای بالقوه است، آینه‌ای که می‌تواند وقایع را با همه پیچیدگی دیالکتیکی‌شان مستقیماً نشان دهد. تمامیت این انعکاس چنان نیروی نافذی دارد که توان ایستادگی را از تماشاگر می‌گیرد و او را در فرایند آفرینش شرکت می‌دهد. صراحت نمایش

دست‌مایه در سینما، حتی با در نظر گرفتن عنصر تعمیم که از ترکیب آن جدایی‌ناپذیر است، تماشاگر را وامی‌دارد که خود در لحظه نمایش در فرایند درك آن نقشی فعال بازی کند.

قابل‌ذکر است که لنین، با آن تیزهوشی خیره‌کننده در درك ماهیت چیزها که همیشه از خود نشان می‌داد، بی‌درنگ سینما را پیش از هر چیز ابزاری نیرومند دانست که از بیشترین ظرفیت دربرگیری و شناخت واقعیت و انتقال آن به‌توده‌های میلیونی برخوردار است - و این تازه فقط بر اساس يك گزارش سردستی و کاملاً فنی بود.

اشاره من به‌همان برنامه معروف برای سینماست که در آن لنین بر اهمیت قابلیت شگفت‌انگیز سینما برای نشان دادن جهان و آشنا کردن توده‌های گسترده دهقان و کارگر با اوضاع کشورهای دیگر و غیره تأکید کرد.

سینمای ما، دست‌کم در کار بهترین کارگردانانش، به‌طور عمده در جهت گنجاندن حداکثر ممکن از اتفاقات واقعی در فیلم‌ها و نمایش مستقیم آن‌ها حرکت کرده و می‌کند؛ و این گاه به‌قیمت حد لازمی از تعمیم تمام شده است.

این خصوصیت را به‌نظر من نمی‌توان، به‌سادگی، حاصل سلیقه شخصی کارگردانان دانست. به‌اعتقاد من، ما باید این حقیقت را به‌خاطر بسپاریم که واقعیت زنده پیرامون ما با چنان سرعتی در برابر چشمانمان در حال رشد است که غالباً برای درك آن و انتقالش به‌تماشاگر ابدأ وقت این را نداریم که درنگ کنیم تا پیچیدگی آن را با تعمیم دادنش محدود سازیم.

به‌کثرت جزم‌هایی فکر کنید که در انقلاب رنگ باختند و نابود شدند. ستیز با جزم‌ها، با بقایای ذهنیت سرمایه‌دارانه، هنوز ادامه دارد. این ستیز اکنون خود را اغلب در ارائه محتوای زنده آن - نه فرمولش

- توسط هنرمند متجلی می‌سازد؛ و گویی مستقیماً به‌خود تماشاگر متوسل می‌شود تا شخصاً، در روند ادراک، در تعمیم دادن به آن حدی که برای پیچیدگی ارائه شده به‌او لازم است شرکت جوید.

این نکته را با مثالی که فقط به‌طور غیرمستقیم با موضوع بحث ما ارتباط دارد بیشتر می‌شکافیم. لف تولستوی، نویسندهٔ بس خوش‌قریحه‌ای که جنگ و صلح را با آن جوشش حیرت‌انگیز و آن غنای بیکران مصالح زنده و واقعی خلق کرد، چون سالخورده‌تر شد کتاب دیگری نوشت به‌نام رستاخیز که صفحه‌به‌صفحه و فصل به‌فصلش آکنده از تعمیم‌ها، بحث‌ها، و استنتاج‌هاست. در این کتاب، اشخاص کم‌تر حرکت می‌کنند و کم‌تر دست به‌کاری می‌زنند؛ تعدادشان نیز کم‌تر است. مکان رویداد نیز محدودتر است.

همین تولستوی در سال‌های پایان زندگانی‌اش یکسره مقالات فلسفی می‌نوشت که هم بی‌روح بودند و هم فاقد شخصیت‌های زنده. البته اظهارات فوق دربارهٔ تولستوی به‌هیچ‌وجه ارزشیابی مراحل مختلف هنر او نیست. من فقط می‌خواستم با این مثال بر این نکته انگشت بگذارم که آثار هنری مهم و کامل را تنها می‌توان با تنشی خلاقه آفرید که از درک پرشور جوانی از واقعیت نشأت می‌گیرد، بدون این‌که ترسیم مستقیم و گستردهٔ عناصر بی‌شمار واقعیت نفی گردد.

پیشبرد تعمیم نیز البته يك راه رشد است، ولی بعید نیست که به‌جزم بیانجامد؛ یعنی در مرحلهٔ معینی به‌ضعف پیری دچار آید و از هنری قادر به‌حرکت دادن آدم‌ها به‌موعظه‌ای خشك و سرد بدل گردد.

به‌این علت است که من، در اندیشهٔ راه‌های گوناگونی که سینما در پیش‌رو دارد، نمی‌توانم به‌یاد جنگ و صلح، این دست‌آورد بزرگ آن نابغهٔ شگفت‌انگیز، تولستوی، نیافتم و سرنوشت نبوغی که به‌همان

تولستوی تعلق داشت و سرانجام بر کوه یخ جزم‌های ایدئالیستی ماسید و خشك شد گوش به‌زنگم نکند.

ما نباید از زیاد شدن مواد فیلم‌ها مان بترسیم. من بارها به‌کسانی برخورده‌ام که از فیلم معروف چپلین، زن پاریسی، با تعصبی دیوانه‌وار دفاع کرده‌اند. این فیلم یقیناً نمونه‌ای از بیشترین مهارت در کارگردانی و بازیگری است؛ اما مشکل این‌جاست که هوادارانش نه‌تنها آن را به‌عنوان نمونه‌ای از مهارت می‌ستایند، بلکه می‌خواهند اسلوب‌های آن را الگوی بنیادین هنر سینما قلمداد کنند. فیلم به‌شکلی کاملاً خصوصی اجرا شده است. رویداد به‌زحمت از محدوده دو اتاق فراتر می‌رود. تنها صحنه خارجی فیلم، قسمتی از يك خیابان است که در آن شخصیت‌های درام برای آخرین بار با یکدیگر دیدار می‌کنند و سپس جدا می‌شوند و به‌راه خود می‌روند.

نویسنده / کارگردان آن، با زحمت زیاد، توجه خود را بر ریزترین جزئیات درام کوچکی متمرکز ساخته است که در محفل خصوصی چهار پنج شخصیت آن رخ می‌دهد. این عالی است؛ این هم راهی است؛ هیچ کس منکر آن نیست. فیلم گراز (توفان)، از زاویه پرداخت سینمایی، شباهت بسیاری به فیلم چپلین دارد.

ولی چیزی که به‌نظر من می‌رسد این است که این نوع فیلم نه‌تنها در شأن بسیاری از سینمایی‌نویسان شوروی نیست، بلکه به‌طور کلی می‌تواند سینما را از مؤثرترین امکانات انحصاری و استثنائیش دور کند.

برای چپلین، همه وقایع مرتبط با هم در زندگی پیچیده جامعه بشری لازم نبود، چون این پدیده‌ها مدت‌ها پیش به‌وسیله تفکر بورژوازی به‌همان تعداد جزم‌های بی‌جان استحاله پیدا کرده بودند. چپلین که در محیطی بورژوازی زندگی می‌کند، دنیای چهار شخص

را به سادگی از «بقیه» جدا می‌کند، چون این «بقیه» برای او و برای تماشاگری که او مخاطبش می‌گیرد، صرفاً دنیای نظرات حاضر و آماده است و هیچ هیجان خاصی بر نمی‌انگیزد. نظرات و اصول مقبول تماشاگر بورژوا در حقیقت دیواری است که او با آن خود را از مخاطرات جامعه رو به رشد در امان نگه می‌دارد؛ و کار هنرمند بورژوا دست‌نخورده نگه داشتن این دیوار است. تماس با غنای جهان بیرون به ناگزیر باید برای هنرمند بورژوا نگران‌کننده باشد. اما مسأله تماشاگر ما و هنرمند ما چیز دیگری است.

وجود پیوندی آلی میان پیچیدگی پرتنش دوران ما و خصلت کار هنری در سینما قطعی است. تلاش برای حداکثر چیرگی بر واقعیت در محتوا و تحقق حداکثر امکان ارائه مستقیم واقعیت بر پرده، با همان قطعیت، روش خاصی می‌خواهد که ممیزه هنر سینماست: مونتاژ یا تدوین قطعاتی متعدد و نسبتاً کوتاه.

در این جا همچنین باید به يك ظرفیت دیگر سینما اشاره کنیم که آن نیز مآلاً خرد شدن کار بازیگر را در هنگام فیلم‌برداری در پی دارد. مجسم کنید که بازیگری سرگرم ایراد يك سخنرانی شورانگیز در تالاری بزرگ است. جمعیت با هر کلامی که از سخنران می‌شنود واکنش می‌کند. گاه کف می‌زند و گاه با صداها و فریادهای پراکنده حرف او را قطع می‌کند. حال فرض کنید که می‌خواهیم این جمعیت را نه چون توده‌ای هزار سر و بی‌صورت بلکه چون واحدی پرچهره نشان دهیم، چرا که به این حقیقت واقفیم که هر توده فقط در صورتی با محتوا و اهمیت واقعی‌اش درك می‌شود که گروه‌های تشکیل‌دهنده آن و نیز افراد تشکیل‌دهنده این گروه‌ها محسوس باشند. پس ناچاریم دوربین را شتابان از جایی به جایی انتقال دهیم؛ ناچاریم در جریان سخنرانی متناوباً از ریزنمای سخنران و حضار با هم به نماهای

نزدیک‌تر و مجزا برویم؛ و گاه تا عمق توده نفوذ کنیم تا به‌گروه یا شنوندهٔ واحدی نگاه افکنیم که با فریاد یا حرکتی واکنش می‌کند. پس ناگزیر باید سخنرانی واحد سخنران را به‌تکه‌های مجزایی خرد کنیم تا در هنگام تدوین بتوانیم تکه‌های جداگانه‌ای از اعضای حضار را در حال واکنش کردن با آن درآمیזیم و يك كل واحد بسازیم؛ و بدین‌سان، کثرت جزییات و تصاویر را به‌وحدت بدل سازیم.

شاید ادعا شود که، برای این نوع ساختمان تدوین، لازم نیست کل سخنرانی را در هنگام فیلم‌برداری تکه‌تکه کنیم. شاید کفایت کند که سخنرانی را به‌همان شکل کلی فیلم‌برداری کنیم و سپس سر میز برش به‌تعداد لازم خردش کنیم و تکه‌های شنوندگان را لابه‌لایش جا دهیم. اما کارگردانانی که می‌کوشند از تمامی امکانات سینما بهره‌برداری کنند از این راه وارد نمی‌شوند. آن‌ها فقط به‌کلمات سخنران بسنده نمی‌کنند. خود می‌دانید که، در ساختمان انگارهٔ کلی انسان در رویداد، اداها و حرکات همراه با کلمات تا چه حد اهمیت دارند. همین پانتومیم، هنگامی که نظمی ظریف و پیچیده می‌گیرد، نقشی بازی می‌کند که کم‌اهمیت‌تر از لحن کلام نیست.

کلمه یا جمله‌ای که به‌زبان می‌آید، هنگامی بیشترین تأثیر را دارد که با حرکت دست همراه گردد. یا بستن چشم‌ها می‌تواند به‌کلمه یا عبارت حالتی دلجویانه ببخشد. فقط سینماست که به‌برکت تحرك دورین می‌تواند توجه برانگیخته تماشاگر را طوری جهت دهد که بازیگر در هر لحظهٔ مفروض از بازیش بتواند براترین و گویاترین جانب خود را به‌سمت تماشاگر بچرخاند.

همین شیوهٔ به‌رخ تماشاگر کشیدن بازی بازیگر است که ایجاب می‌کند عمل واحد سخنرانی در هنگام فیلم‌برداری به‌قطعاتی مجزا شکسته شود.

يك لحظه چهره سخنان را می‌بینیم با چشمانی کاملاً بسته. لحظه‌ای دیگر سراپای بدنش را با قامتی کشیده و دستانی گشاده. يك لحظه نیز می‌بینیم او مستقیماً به‌ما خیره گشته است. حرکت عصبی دستان او در پس پشتش نیز می‌تواند لحظه‌ای را متمایز سازد یا ویژگی ببخشد.

چنین موادی را فقط با فیلم‌برداری جداگانه از قسمت‌های مختلف سخنرانی و با تغییر جای دوربین و میکروفون می‌توان به‌دست آورد. فیلم‌برداری همزمان با چند دوربین از نقاط مختلف راهی نیست که تدوینی روشن و گویا را بدون دغدغه خاطر امکان‌پذیر سازد، چون دوربینی که مستقر شده تا درشت‌نما بگیرد الزاماً بر سر راه دوربینی خواهد بود که به‌طور همزمان ریزنما می‌گیرد. فیلم‌برداری مجزا و مقطع‌گریزناپذیر است.

مسأله را باید خیلی ساده به‌این شکل خلاصه کرد: آیا امکانات گسترده و فراوان سینما برای تعمیق بازی بازیگر باید فدای میل طبیعی بازیگر شود که می‌خواهد تا آن‌جا که ممکن است کامل‌تر و بی‌وقفه‌تر در نقش خود ماندگار گردد، یا باید در پی راهی گشت که هم کمکی به‌او شود و هم این امکانات برجا بمانند و تا حداکثر ممکن مورد استفاده قرار گیرند؟

دشواری حل این مسأله چکیده کل دشواری‌های پیش‌پای بازیگر سینماست؛ و روش‌ها و راه‌های حل آن مجموعاً روش‌های مشروط‌کننده تکنیک او را تشکیل می‌دهد.

پیش‌تر دیدیم که این دشواری در تئاتر هم هست. گسل میان دو بار ورود بازیگر به‌صحنه هیچ تفاوت مادی با گسل میان دو نما در سینما ندارد.

مگر نه این که محتوای نمایشنامه می‌توانست شکل يك خطابه

واحد و پیوسته را به خود بگیرد و يك خطیب / بازیگر ایرادش کند بدون این که لحظه‌ای صحنه را ترك گوید. ولی تئاتر معمولاً به محتوا تنوع می‌دهد، شخصیت‌های دراماتیک چندی را در رویداد شريك می‌کند، و به جای گزارش کارها و رخدادها با سخنرانی، آن‌ها را مستقیماً نمایش می‌دهد. تئاتر، نمایشنامه را به چند پرده خرد می‌کند و به این وسیله پاره‌هایی از زمان را حذف می‌کند.

بازیگر می‌توانست در تمام مدت استمرار پرده بر صحنه بماند و حتی يك لحظه نیز از رویداد خارج نشود، ولی تئاتر قاعداً می‌کوشد او را به جناحین صحنه ببرد، چون درشت‌نمایی واقع‌گرایانه رویداد اقتضا می‌کند که شخصیت‌های تازه‌ای معرفی گردند؛ و این شخصیت‌های تازه نه تنها باید قبلی‌ها را موقتاً به پس‌زمینه برانند، بلکه حتی گاه به گاه باید آن‌ها را کلاً از مدار توجه تماشاگر خارج سازند. در نتیجه نخستین بازیگر باید در جناحین به انتظار بایستد تا پیشروی رویداد نمایشنامه يك بار دیگر او را به پیشاپیش صحنه بکشانند.

تکرار می‌کنم که این «زندگی شکسته» و این جان‌داری ناپیوسته بازیگر تئاتر هیچ تفاوت آلی با «بازیگری نماهای مجزا»ی بازیگر سینما در زمان فیلم‌برداری فیلم ندارد.

تناقض میان شخصیت بازیگر و تلاش وی، در هنگام بازی، برای پیوند یافتن با کل اوضاع محیط بر گستره پهن‌اور فرارویش فیلم واقع‌گرایانه، این تناقض - تکرار می‌کنم - نه تنها هم در تئاتر و هم در سینما وجود دارد، بلکه مشابه تناقضی است که در روند آفرینش در همه هنرها رخ می‌نماید.

و باید يك بار دیگر تأکید کنیم که حل این تناقض نه با حذف آن بلکه با درك مقتضی اهمیت روش‌های تکنیکی بازیگری و سپس طرق معقولانه استفاده از آن‌ها میسر خواهد شد.

فصل پنجم

کار تمرینی

روش‌های بنیادی که بازیگر می‌یابد کدامند؟ پیش‌تر دیدیم که تئاتر، به‌وسیله روش‌های مفصل تمرین، در مبارزه بازیگر برای نیل به وحدت آلی انگاره در بازیگری از او پشتیبانی می‌کند.

در این تمرین‌ها که مطیع اراده بازیگران و تهیه‌کننده است، شرایط زمانی اکیدی که بازیگران را محدود می‌کند برای مدتی حذف می‌گردد و جایش را به کار منسجم‌تر و بی‌انقطاع‌تر می‌دهد که به بازیگر کمک می‌کند شخصیت زنده‌اش را در هر جهتی که لازم است با انگاره‌ای که بازی می‌کند پیوند دهد.

در تمرین‌ها بازیگر، فارغ از شکستگی‌های زمان یا موقعیت، می‌تواند قطعات مجزای نقشش را در يك كل واحد به هم پیوند دهد؛ می‌تواند محسوساً در انگاره‌اش زندگی کند و آن را با قطعاتی از نقش خود که مشمول نمایشنامه نیستند ولی بی‌شك با انگاره پیوندی آلی دارند بسنجد. خلاصه او در تمرین‌ها می‌تواند همه آن کاری را که وی را قادر می‌سازد بعداً هر تکه مجزایی از نقشش را احساس کند انجام دهد، حال نقش او در هنگام اجرا هر قدر منقطع که می‌خواهد باشد؛ و یا اگر حضور جسمانی او بر صحنه اصلاً منقطع نیست، از لحاظ درونی هم منقطع نباشد و احساس و ادراك نقش از وحدت برخوردار باشد.

ما در سینما برای کمک به بازیگر در کار آفرینشگرانه دشوارش چه می‌کنیم؟ باید پذیرفت که این کمک، اگر اصلاً داده شود، در بیشتر

گروه‌های تولیدی به‌شکلی کاملاً سرسری انجام می‌گیرد. گاهی فقط در ابتدای کار، کارگردان يك بار فیلم‌نامه را با بازیگر مرور می‌کند. نقش مورد بحث قرار می‌گیرد؛ یا اصطلاحاً «کنفرانس نقش» بین بازیگر و کارگردان برگزار می‌گردد. چیزی شبیه «کنفرانس‌های میزگرد» در تئاتر (کار پیش از شروع تمرین‌ها در تئاتر) در سینما نیز کمابیش به‌وقوع می‌پیوندد. ولی عملاً هیچ کار مقدماتی با بازیگر برای پیوستن انگاره به‌دست‌آمده در «کنفرانس میزگرد» به بیان خارجی آن هرگز به‌طور مستمر انجام نگرفته است، گرچه پیوند دادن انگاره با بیان خارجی‌اش فی الواقع نقطه آغاز کار لازم برای استحاله بازیگر، در اندیشه نقش، به بازیگر، در لحظه اجرای نقش است.

بازیگر در کار مقدماتی خود با انگاره، به‌طور مکانیکی و به‌نحوی احمقانه و بی‌مورد، از عمل جدا گشته است. او از کار مشخص بر روی خود به‌عنوان انسانی زنده با حرکات و سخنانی مرتبط و منسجم بازداشته شده است. بازیگر بدون دریافت کمکی به مرحله فیلم شدن رسیده است؛ و کار فیلم‌برداری مستلزم روش‌های اجرایی و تکنیکی ثابت و معینی است. بازیگر در این مرحله فقط به‌طور نظری می‌تواند فحوای کلی نقشش را برای خود متصور سازد، در حالی که قبلاً آن را با شخص زنده و محسوس خویش پیوند نداده است. وضع در بهترین حالت این‌چنین بوده است. در بدترین حالت، تنها چیزی که بازیگر از نقش خود دانسته، همان دستورالعمل‌هایی بوده که کارگردان در هنگام فیلم‌برداری هر نما به‌وی داده است. البته پیش از فیلم‌برداری هر نما، هجوغونه‌ای از تمرین انجام شده است، ولی این را نمی‌توان جدی پنداشت، چون هیچ کار مقدماتی صورت نگرفته که میان آن و انگاره منسجم بازیگر پیوندی درونی برقرار سازد.

همین برخورد نادرست با تکالیف کار بازیگری است که نظریه جعلی انگاره مونتاژی (تدوین شده) را ثمر داده است - نظریه‌ای که هیچ کس به‌تنهایی مسئول آن نیست. این نظریه از این مقدمه نتیجه می‌شود که اثر بازیگری را می‌توان به‌طور مکانیکی با چسباندن قطعات به‌یکدیگر حاصل کرد. فرض نادرست این است که قطعات مجزایی که در درون بازیگر با هم پیوندی ندارند قطعاً بهترین نتیجه را به‌دست می‌دهند.

اهمیت واقعی انگاره تدوین شده در چیز دیگری است. ما بعداً از اهمیت قابل‌ملاحظه آن برای بازیگر سینما سخن خواهیم گفت. در سینما نیز درست مثل تئاتر، آنچه برای بازیگر بیشترین اهمیت را دارد روش‌شناسی تمرین است.

در واقع هم‌چنان که پیش‌تر دیدیم، این روش‌شناسی در سینما به‌مراتب مهم‌تر است تا در تئاتر، چون ناپیوستگی شدید کار بازیگری در هنگام فیلم‌برداری ایجاب می‌کند که بازیگر، به‌نحوی واضح‌تر، مشخص‌تر، و تفصیلی‌تر، تمامیت نقشش را جذب کند.

کار تمرینی منظم در سینما، بیش از فیلم‌برداری، تاکنون تنها به‌طور تجربی انجام گرفته است.

من نمی‌توانم از کار گروه‌های فیلم‌سازی تجربی سخن بگویم، چون گزارشی شفاهی یا کتبی از تجربیات خود در این زمینه بیرون نداده‌اند. پس درباره تجربه کولشوف در فیلمش تسلی‌بخش بزرگ^{۱۱} بحث خواهیم کرد.

کولشوف فیلم‌نامه‌ای نوشت و همه جزئیات تکنیکی آن را همان‌طور که فیلم‌برداری و سپس تدوین می‌شد معین کرد. همه

[۱۱]: فیلمی آمیخته از زندگی‌نامه آهنری و داستان با نام مستعار جیمی ولنتاین.

نماهای این فیلم‌نامه به همان ترتیب که شماره خورده بودند در يك استودیوی كوچك اجرا شدند. در واقع او پیش از فیلم‌برداری فیلم، نمایشی به اجرا درآورد مرکب از صحنه‌های بسیار کوتاهی با طول مساوی با قطعه‌ای که باید فیلم‌برداری و تدوین می‌شد. کولشوف هر صحنه را تا حد امکان طوری به اجرا درآورد که بعداً، پس از تمرین دقیق، بتواند به قالب سینمایی برگردد و بدون هیچ تغییری فیلم‌برداری شود.

این شیوه تمرین سه نتیجه داد: اول، کار آماده‌سازی بازیگر تا عمیق‌ترین درجه ممکن انجام شد. دوم، مجریان فرصت یافتند فیلم را پیش از فیلم‌برداری «بینند» و هر اصلاح یا تغییر لازم را به موقع انجام دهند. و سوم، زمان هدر رفته برای انجام مقدمات فیلم‌برداری هر نما، که چنان‌که همه می‌دانند، مستلزم هدر رفتن پول زیادی است، به حداقل کاهش یافت.

مجموع این نتایج به کار کولشوف سبک خاصی داد. او می‌کوشید اجرای تمرینی را، به هر بها شده، الگوی دقیق اجرای سینمایی آینده بسازد؛ از این رو نه تنها بازیگرانش را تمرین می‌داد، بلکه فیلمش را نیز تا حدی به شکلی درمی‌آورد که تمرین را هم بتوان راحت‌تر و ساده‌تر انجام داد.

تصادفی نیست که فیلم کولشوف دارای شخصیت‌های دراماتیک انگشت‌شماری است. تصادفی نیست که کولشوف هیچ صحنه پرازدحامی ندارد. تصادفی نیست که صحنه‌های خارجی فوق‌العاده اندک و محدود فیلم او یا جاده‌های روستایی سوت‌و‌کورند یا خیابان‌های شهری خلوت، و تازه در این‌ها نیز جنبه‌ای جز همان چند شخصیت دراماتیک به چشم نمی‌خورد.

البته کولشوف خود به عمد فیلم‌نامه‌اش را این‌چنین نوشت. او

خود، رویداد را در این صحنه‌ها جاری کرد. او این موضوع و این تعداد شخصیت را دقیقاً برای این انتخاب کرد که فرصت یابد فیلم را به سرعت و به آسانی در چارچوب يك اجرای صحنه‌ای بگنجانند، اجرایی که به ناگزیر در صحنه‌ای انجام شد که تا حدی مخصوص همین کار به شکلی قدیمی طراحی شده بود.

من نمی‌گویم که این کار کولشوف را باید اصولاً غلط دانست. تلاش او بی‌شک تجربه‌ای بسیار جالب بود؛ و تجربه نادرستی هم نبود. اما هر نتیجه‌گیری مکانیکی که بر اساس آن به عمل آید و این روش به نسخه جزمی بدل گردد تا در فیلم‌برداری هر فیلمی به کار آید، بی‌ذره‌ای تردید، غلط است.

وظیفه ما، کمافی‌السابق، یافتن راه‌ها، شکل‌ها، و روش‌هایی است که يك مرحله تمرین را امکان‌پذیر سازد بدون این‌که دست‌وپاگیر سینما شود و نگذارد اکتشاف هر تحول گسترده و پرمایه انجام گیرد.

ما هنوز با این مسأله مواجهیم که چگونه کار تمرینی مقدماتی فیلمی را سازمان دهیم که قطعاً و مشخصاً می‌کوشد در راستای سینمایی حرکت کند، یعنی متشکل از صحنه‌هایی باشد که يك بوم فضایی بزرگ و محل‌ها و اوضاعی را دربر بگیرد که قابل بازسازی در استودیوی تمرین نباشد.

ما نباید و نمی‌توانیم پانداز هوس اجرای فیلم آینده از آغاز تا پایان در استودیوی تمرین شویم، تا حدی که همان عناصری از آن حذف گردند که گرچه هیچ ارتباط مستقیمی با بازیگر در هنگام بازی ندارند، با این حال همان غنا و قدرتی را ارزانی فیلم می‌کنند که از آن يك اثر سینمایی هنری راستین می‌سازد.

به نظر من، یافتن روش‌های درستی برای مرحله تمرین فقط با

پایبندی محض به مقصود اصلیمان میسر است؛ و این مقصود البته کار بازیگر با انگاره نقش خویش است. مابقی، همه، از نمایش کل فیلم برای دست‌اندرکاران گرفته تا از بر کردن پیشاپیش وضعیت‌های دوربین (که این دومی هرگز به‌طور کامل امکان‌پذیر نیست مگر آن‌که فیلم، کل بوم فیلم‌برداری خود را در چار دیواری استودیو محدود کند) باید تابع حداکثر آماده‌سازی شرایط یاور بازیگر برای حل مسأله تکنیکی اصلی او گردد: جسمیت دادن انگاره.

پس اصول عمده روش‌شناسی مرحله تمرین کدامند؟ اول ببینیم ساختار تدوینی که در صفحات فیلم‌نامه بیان شده چگونه است. در صفحات فیلم‌نامه، مجموعه‌ای از تکه‌های کوتاه فهرست شده است. تقریباً هر عنصری از رفتار بازیگر که با نظم درونی رویداد ارتباط دارد، لابه‌لای تکه‌های دیگری قرار گرفته است که یا رویدادی موازی را توسط بازیگرانی دیگر و در مکانی کاملاً متفاوت به تماشاگر نشان می‌دهند، یا عناصری از وقایعی را که حماسه‌وارانه پیش می‌روند و بازیگر با تحولات رویداد عمومی در آن‌ها سهیم می‌گردد، و یا هر دو را.

این صحنه را در نظر بگیرید. شخصی در اتاقی مشغول صحبت با مردی است که با هیجان زیادی منتظر ملاقات با برادر خویش است. قرار است برادر با هواپیما بیاید. انتظار هیجان‌آمیز را زنگ تلفن قطع می‌کند. خبر می‌رسد که هواپیما در حال فرود است. روی پرده، رویداد به فرودگاه منتقل می‌گردد؛ و ما می‌بینیم که هواپیما در لحظه فرود به ناگهان دچار سانحه‌ای می‌گردد که باعث مرگ برادر تازه‌وارد می‌شود. تکه بعدی، برادر چشم‌انتظار را نشان می‌دهد که خبر هولناک را دریافت می‌دارد.

آیا در هنگام تمرین نیز باید دو مرحله انتظار مرد را جداگانه کار

کرد، یعنی به همان شکل روی پرده که يك سانه هوایی قراردادی
پیشان آمده است؟

برای کار با بازیگر، این نه تنها لزومی ندارد، بلکه نادرست و
زبان آور است. تنها راه درست، تمرین دو تکه به طور پیوسته است، تا
بازیگر بتواند بدون وقفه در انگاره نقش بماند. به جای عنصر سینمایی
نمایش سانه نیز می توان فقط يك مکالمه تلفنی گذاشت و وقوع
فاجعه را از طریق آن خبر داد.

فرض کنید که روی پرده، بازیگری که دارد از يك تعقیب
می گریزد با شنا از رودخانه ای بگذرد و در سوی دیگر با مردی ملاقات
کند که در جست و جوی او بوده است تا پیامی را به وی برساند. در این
مورد البته بیهوده و احمقانه است که وقت و نیرویی به هدر رود تا يك
شنای واقعی در رودخانه در مرحله تمرین انجام شود. آنچه در تمرین
برای بازیگر اهمیت دارد این است که مانعی جدی در جایی از نقش
وی وجود داشته باشد که او ناچار باشد بر آن غالب گردد و این
هیجان غلبه بر مانع را در احساس خود در هنگام گفت و گو با شخصی
که در سوی دیگر رودخانه ملاقات می کند بگنجاند. در شرایط
تمرینی، هر مانع مادی می تواند حکم رودخانه را پیدا کند؛ مثلاً
پنجره ای که او ناچار باشد از آن بالا برود، یا دری که او باید
بشکندش تا وارد اتاق شود.

من عمداً این مثال های بدیهی را انتخاب کرده ام تا این نکته
ساده را روشن سازم که نماهای جداگانه (یا تکه های تدوینی) در
فیلم نامه ای که تمامی حوادث کثیرش مشخص شده اند - و البته
بسیاری از آنها را نمی توان روی صحنه بازآفرید - باید به شکل
دیگری بدل گردد تا تمرکز بازیگر، در هنگام تمرین، بر جذب کلیت
انگاره نقش تسهیل شود.

این شکل جدید فیلم‌نامه را شاید بتوان «فیلم‌نامه بازیگر» نامید. در فیلم‌نامه هر بازیگر، تکه‌های مربوط به او را به هم نزدیک‌تر می‌کنند تا بازی او، تا آن‌جا که ممکن است، تداوم درازمدت‌تر و بی‌وقفه‌تری بیابد. کل مطالب فیلم‌نامه یا مصالح تدوین کارگردان حفظ می‌شود؛ فقط با توالی تازه‌ای منظم می‌گردد که در آن، نماهای حاوی نقش بازیگر به هم نزدیک‌ترند؛ از این رو قطعه‌های بلندتری از حرکت پیوسته درونی در اختیار او قرار می‌گیرد.

البته این اتصال قطعات مجزای نقش در مواردی مستلزم جایگزینی بعضی قطعه‌ها با معادل‌های آن‌هاست، مثلاً همان‌طور که در جایگزینی زنگ تلفن با سانحه هوایی انجام شد.

کار عملی برگرداندن فیلم‌نامه به فیلم‌نامه بازیگر یقیناً مستلزم تجربه عملی قابل‌ملاحظه‌ای است تا بتواند به‌خوبی انجام گیرد؛ ولی مقصدش روشن و ساده است.

روش تئاتر، به‌ویژه روش مکتب استانیسلاوسکی در زمینه قطعات «فاصله» یا «وقفه» در تمرین، که ما پیش‌تر به آن اشاره کردیم، می‌تواند برای تمرین‌های سینمایی نیز به‌ویژه شمر شمر باشد.

کوزینتسوف گفته است که در خلال کار تمرینی با بازیگران در تازه‌ترین فیلمش، جوانی ماکسیم، منحصرأ بر آن قطعاتی از نقش‌ها متمرکز گشته است که در خارج از رویداد فیلم قرار داشته‌اند.

در گفته او، نکته باز هم این است که مسأله اصلی کارگردان و بازیگر به یکسان در این خلاصه می‌شود که در تمرین، بین هر قطعه مفروض و کلیت نقش، وحدتی درونی پدید می‌آید.

برای این که بازیگر با قراردادهای تئاتری بیگانه با سینما گیج نشود، کارگردان باید در تمرین، گرداگرد او را با معادل‌های واقعی که در محدوده صحنه یا اتاق تمرین، عملی باشد بگیرد. برای این‌که

بازیگر مجبور نشود نیرویش را صرف تجسم چیزهایی مثل رودخانه‌ای بکند که در اصل داستان با آن مواجه می‌شود. کارگردان و بازیگران دیگر قطعاتی را به عنوان معادل اضافه می‌کنند تا محتوای رفتار بازیگر بتواند بی‌تغییر بماند. مثلاً رودخانه‌ای که باید با شنا پیموده شود جای خود را به مانع مشابهی می‌دهد از آن قبیل که من پیش‌تر عنوان کردم. يك بار دیگر تأکید می‌کنم که دخالت دادن قراردادهای تئاتری بی‌ارتباط با مسایل عملی فیلم‌برداری در کار تمرینی سینما بی‌نهایت خطرناک است.

روش کولشوف، یعنی حل مسأله تمرین از طریق به اجرا درآوردن کل فیلم آینده بر روی صحنه، با چنین خطری مواجه است. يك بار دیگر، باز با تأکید، تکرار می‌کنم که آن «فیلم‌نامه بازیگر»ی که من مطرح می‌کنم، نیازمند تغییرات محتاطانه و دقیق و عمیقی است تا بتواند جای شرایط واقعی مطروحه در فیلم‌نامه تدوین را به شرایط واقعی قابل تحقق در صحنه تمرین بدهد. و بی‌شک اگر برای انجام این کار با بازیگر هماهنگی شود، نتیجه بهتری به دست خواهد آمد.

اگر، به‌روال معمول، همه امکان کار خلاقه با فیلم‌نامه را از بازیگر گرفتیم، حتماً به نادرست با مسأله برخورد کرده‌ایم. نظام قدیم، از سر تا ته، به سمت تنزل کار بازیگر به اجرای تقریباً مکانیکی «وظیفه»ای که کارگردان به او محول می‌کرد گرایش داشت. ما هرگز از نظام گذشته رفتار با بازیگر به مثابه جزیی از اثاثه دکور، یا فقط يك تیپ، رهایی نخواهیم یافت، مگر آن که مسأله تأثیر خلاقانه متقابل بازیگر و کارگردان را در مقدم‌ترین مرحله کار فیلم، یعنی در مرحله پیش از فیلم‌برداری، مورد توجه قرار دهیم. تاکنون بازیگر در مواجهه با فیلم‌نامه پیچیده کارگردان فقط

توانسته است کار آتی خود رابه‌شکلی انتزاعی مجسم کند. او از امکان ابراز صریح و مشخص مخالفت احتمالی خود با درك کارگردان از نقش وی محروم بوده است. به‌عقیده من، «فیلم‌نامه بازیگر» و کار تمرینی با آن می‌تواند پایه ملموسی را که الان مفقود است برای اثرگذاری خلاقانه و متقابل بازیگر و کارگردان فراهم سازد.

کارگردان، همه تلاش و اراده خود را وقف بیان جامع کل فیلم می‌کند. کار او روی فیلم‌نامه نیز، چه برای فیلم‌برداری و چه برای تدوین، در همین راستاست. او در این فیلم‌نامه از همه روش‌هایی که تکنیک سینما در اختیارش می‌گذارد سود می‌برد. ولی بعداً او باید، با نماهای همین فیلم‌نامه، فیلم‌نامه بازیگر را تنظیم کند. این فیلم‌نامه جدید، برای بازیگری یا تمرین، هم بیانگر راه‌حل مسایل فیلم‌برداری مطروحه در فیلم‌نامه است و هم نشان می‌دهد که برای پاسخگویی به‌نیاز بازیگر به‌کمک برای دست‌یافتن به‌انسجام و شفافیت انگاره‌اش چه شروطی باید برآورده شود. بی‌تردید از این فیلم‌نامه، در جریان تمرین، اطلاعات تازه‌ای به‌دست می‌آید که تنظیم نسخه دومی از فیلم‌نامه را توجیه می‌کند؛ و این یکی چون خلاقانه‌تر است مآلاً به‌درستی جایگزین اولی می‌گردد؛ و فقط به‌این شکل آخر است که فیلم‌نامه به‌مرحله فیلم‌برداری عملی می‌رسد.

این راهی است که، به‌عقیده من، از طریق آن می‌توان يك پیوند واقعی میان بازیگر و کار منسجم کل جمع سازنده فیلم ایجاد کرد.

فصل ششم

انگاره قابل تدوین

می‌رسیم به تشکیل انگاره قابل تدوین. این مفهوم، که موضوع داغ‌ترین بحث‌هاست، در واقع ستون فقرات رمان و ویژگی متفاوت سینماست. همین مفهوم است که سینما را از تئاتر متمایز می‌سازد.

هنگامی که بازیگر تئاتر روی جسمیت دادن انگاره نقش خویش کار می‌کند، کارش به نحوی گریزناپذیر به دو عمل بسته است. اول، جست‌وجو برای پیدا کردن شکل بیان خارجی آن - صدا، ادا، حرکت - و دوم، ملاحظه دقیق گرایش بینشی عمومی نقشش که کار وی را با کل اجرا و با تکتک جزئیات به‌طور جداگانه پیوند می‌دهد.

بگذارید اولی را بررسی کنیم. بازیگر تئاتر، در کار تبیین خارجی، طبعاً کل فرایند بازی‌اش را در قالبی موزون می‌ریزد. لحن صدای او، در هنگام صحبت، مؤکد می‌گردد یا سستی می‌پذیرد، بسته به این که در هر لحظه بخصوص او می‌خواهد تماشاگر را غرق «محتوا»ی گفتارش سازد یا محو جنبه «عاطفی» آن. در الگوی حرکات و اداهایش نیز او لحظاتی خلق می‌کند یست و بلند، روشن‌گرانه و خویشتن‌دارانه، یا حاکی از قدرت و ضعف. ولی بازیگری که روی صحنه حرکت می‌کند و سخن می‌گوید، همیشه با تماشاگر فاصله نسبتاً ثابتی دارد. موقعیت او در مکان چنان است که نسبت به تماشاگر کمابیش ثابت است. برای این که تماشاگران دست او را ببینند، او خود باید آن را به‌ایشان نشان دهد. برای این که تماشاگران چهره او را ببینند، او باید به سمت آن‌ها بچرخد. و برای این که

تماشاگران زمزمه او را بشنوند، او باید صدایش را بلند کند. سینما باید شکل موزون بیان خارجی‌اش را به‌طریقی دیگر خلق کند. من پیش‌تر شرح داده‌ام که دوربین و میکروفون چگونه می‌تواند حرکت کند تا به‌بازیگر نزدیک گردد یا از او دور شود، یا چگونه می‌تواند ریزترین حرکات بدنش را ببیند و ظریف‌ترین الحان صدایش را بشنود. از این راه، بازی بازیگر، در ریزنما یا درشت‌نما و از این زاویه یا آن زاویه، شفافیت و گویایی خاصی می‌یابد.

اگر بازیگر تئاتر، در جریان کار برای دست یافتن به‌حداکثر گویایی خارجی نقش خود، خواست در لحظه خاصی از اجرا همه توجه تماشاگر را فرضاً به‌لبخند پس از کلمه «نه» جلب کند، به‌خوبی می‌داند که نه‌تنها باید کلمه را به‌خوبی ادا کند و لبخند را به‌خوبی بر لب آورد، بلکه تماشاگر نیز باید به‌کلمه گوش بسپارد و به‌لبخند چشم بدوزد.

بازیگر، به‌این منظور، تمامی مکانیسم پیچیده تکنیک تئاتر را پشتوانه اجرای نقش خود بر صحنه می‌کند. او می‌تواند از دکور یا ترکیب رویداد در دکور بهره بردارد و توجه تماشاگر را، دقیقاً در لحظه تعیین‌کننده، از همکاران خود منحرف و بر خود متمرکز سازد. او می‌تواند از مکشی استفاده کند که بلافاصله بعد از تمرکز نور چراغ‌های نقطه‌ای بر خود وی به‌تنهایی پدید می‌آید.

در سینما، همه این نظام پیچیده روش‌ها را می‌توان در یک درشت‌نما خلاصه کرد. درشت‌نما در سینما یکی از اجزای متشکله ضرباهنگ بیان خارجی بازیگر است.

تدوین زوایای مختلف دوربین در سینما معادل روشن‌تر و گویاتر تکنیکی است که بازیگر تئاتر را وامی‌دارد، پس از جذب انگاره نقش خود، شکل خارجی آن را «تئاتری» کند.

بازیگر سینما باید به خوبی درك كند که حرکت دادن دوربین از جایی به جایی صرفاً برای اجرای روش‌های کارگردانی محض نیست. فهمیدن و احساس کردن امکانات فیلم‌برداری نماها از زوایای گوناگون باید به نحوی آلی در روند کار خود بازیگر برای تشکیل خارجی نقشش گنجانیده شود.

بازیگر سینما باید ابرام و ضرورت هر موضع دوربین برای فیلم‌برداری از هر قطعه نقشش را احساس کند، دقیقاً همان‌طور که بازیگر تئاتر، در نقطه‌ای از اجرای نقشش، ضروری می‌بیند که مثلاً ادایی مؤکد درآورد، یا به چراغ‌های جلوی صحنه نزدیک شود، و یا دو پله از پلکان دکور بالا رود.

بازیگر باید بداند که آن حساسیت ضروری که کار در حوزه هنر را از قلمرو ناتورالیسم بی‌شکل دور می‌کند در همین حرکت دوربین نهفته است.

بازیگر تئاتر، در جریان کار خود با انگاره، هر قدر عمیق هم که خود را در نقشش فرو برد، نباید و در واقع نمی‌تواند فراموش کند که يك چیز دیگر را نیز همواره باید در نظر داشت: محتوا و ارزش عینی محصول نهایی - و در نتیجه، رفتار او در صحنه و هنگام اجرای واقعی در برابر تماشاگر. انگاره، هر قدر عمیق هم که بازیگر جذبش کرده باشد، در اجرا به عنوان موجودی مجزا وجود ندارد؛ و چون به جریان رویداد متصل است، در معرض فعل و انفعالات پیچیده و تأثیر و تأثرات دوجانبه تمامی نیروهایی قرار دارد که اجرا را در کل تشکیل می‌دهند.

بار اجتماعی و طبقاتی فوق‌العاده مهم اجرای بازیگر را اجرا در کل معین می‌کند. حتی يك عنصر در اجرا وجود ندارد، چه بازی يك همکار باشد و چه ترکیب مادی يك صحنه، که نباید با کلیت شکل

نهایی و لذا اجزای دیگر پیوند یابد. حتی در همان نخستین لحظات کار با انگاره، یعنی موقعی که بازیگر دارد راه‌های حلول خود به‌عنوان يك فرد معین را در انگاره‌ای که می‌خواهد بازیش کند می‌جوید و می‌یابد و احساس می‌کند، چهره‌ای را که در لیبرتوی نمایشنامه طرح شده و سرانجام در صحنه به‌راه خواهد افتاد و سخن خواهد گفت به‌خوبی می‌شناسد و هدف می‌گیرد. او درمی‌یابد که انگاره بعداً بر صحنه به‌چه شکل درخواهد آمد و در کلیت اجرا چگونه جا خواهد افتاد. ولی روی صحنه، بازیگری که نقش را کشف کرده و شکل داده است باز هم در اجرای منکشف و متشکل نهایی، شخصی زنده‌است. او انگاره‌ای را که سرانجام می‌یابد و در خود و در اجرا تثبیت می‌کند هرگز از خویشتن به‌مثابه شخصی زنده و حساس و سخنگو جدا نمی‌سازد.

در سینما کاملاً برعکس است. محصول نهایی کار بازیگر - که در تئاتر همان انگاره بر صحنه است - در سینما از قماش دیگری است. این‌جا محصول نهایی، تصویر تدوین شده است. انگاره سینمایی بازیگر، يك بار برای همیشه، بر فیلم ضبط و ثبت می‌گردد. این، نسخه مطلوب و نهایی ماحصل کار اوست که - از تمایزات دیگر گذشته - در جریان آماده شدن برای نمایش، در معرض يك فرایند تکنیکی تکمیلی قرار گرفته که کاربردش بر موجود زنده غیرممکن است.

درست به‌همان‌گونه که در نمایش صحنه‌ای منسجم، انگاره بازیگر از طریق عمل متقابل و پیچیده همه نیروهای گنجیده در اجرا با تمام محتوای خود «تولید» می‌شود، در سینما نیز تکه‌های مجزای فیلم‌برداری شده از بازی بازیگر در قالب انگاره منسجمی ریخته می‌شود که وحدت و جهت‌ش را هم از وحدتی که بازیگر در درون خود

یافته است می‌گیرد و هم از عمل متقابل و فوق‌العاده پیچیده آن تکه‌های پرشماری که پدیده‌هایی بیگانه را دربر می‌گیرند، پدیده‌هایی که در خارج از وجود بازیگر قرار دارند.

جامع‌ترین و عمیق‌ترین خطوط تعیین‌کننده محتوای انگاره البته فقط در صورتی قابل تمیزند که کل ساختمان مرکب فیلم موجود باشد. پیش‌تر عنوان کرده‌ایم که شمار رویدادهایی از جهان واقعیت که سینما می‌تواند دربر بگیرد بارها بیشتر از شماری است که تئاتر در دسترس دارد. در حالی که رابطه میان بازیگر و کل اجرا در تئاتر اساساً در کشمکشی تعیین می‌شود که بین بازیگر و همکارش پدید می‌آید - و همکار او نیز در واقع بازیگری است که مثل خود او از گفت‌وگو استفاده می‌کند - در سینما بازیگر فقط با انسان‌ها روبه‌رو نیست. در فیلم تکمیل‌شده، بازیگر با کل پیچیدگی فراوان واقعیت عینی رابطه می‌یابد؛ پس از این زاویه در موقعیتی قرار می‌گیرد که به‌وضع شخصیت اثر ادبی نزدیک‌تر است تا به‌وضع شخصیت دراماتیک. بنابراین، مفهوم انگاره تدوین‌شده به‌هیچ رو (چنان که گروهی کوشیده‌اند اعلام کنند) دال بر نفی ضرورت کار منسجم بازیگر با نقشش نیست. مفهوم انگاره تدوین‌شده به‌هیچ عنوان صحه‌ای بر این نظر نیست که بازیگر سینما فقط يك بازیگر تیپ است که خوراکی لقمه‌لقمه برای تشکیل مکانیکی يك شبه‌کلیت در فرایند تدوین فراهم می‌آورد.

برعکس، این مفهوم، مثل مفهوم انگاره تئاتری، از بازیگر سینما می‌خواهد که: اولاً، دریابد که چگونه می‌تواند از امکانات فیلم‌برداری از زوایای مختلف در کار خود برای تشکیل خارجی نقشش آگاهانه بهره بردارد؛ و ثانیاً، جایگاه خلاقه آن را در ترکیب تدوین‌شده کل فیلم به‌وضوح در نظر بگیرد تا بتواند جامع‌ترین و عمیق‌ترین پایه‌ها را

برای بازیگریش پیدا کند و بار آورد.

در کار تئاتر، مفهوم روشن و دقیقی وجود دارد که به آن آنسامبل می‌گویند. در خلق آنسامبل، نه تنها تهیه‌کننده بلکه تک‌تک بازیگران نیز مشارکت دارند. آن‌ها کار خویش را در ارتباط مستقیم با کل اجرا پیش می‌برند. مفهوم معادل آن در سینما نیز کمابیش به حد دقت تکنیکی رسیده است. فیلم، اثری که دست‌مایه‌اش بازی بازیگران را نیز دربر می‌گیرد، در صحت و دقت ساختمان موزونش می‌تواند به دقت ساختمان موزون تصنیف موسیقایی دست یابد. سختی و خشکی خاص شرایط کاری بازیگران سینما در روند تشکیل خارجی نقششان از همین‌جا ناشی می‌شود، البته آن بازیگرانی که نه فقط برای نقش خود بلکه برای کل فیلم نیز ارزش قایلند.

بازیگر تئاتر به خوبی می‌داند که اگر آهنگی که پیش از گفتار او پخش می‌شود بد گزیده شده یا بد نواخته شده باشد، نقشی را که او می‌کوشد بیافریند نه تنها خراب بلکه تحریف می‌کند. بازیگر سینما نیز باید بداند که تکه‌ای که يك منظره یا پدیده‌ای دیگر را نشان می‌دهد، چه پیش از تکه شامل بازی او بیاید و چه پس از آن، بدون شك به عنوان يك جزء متشکله در بستر انگاره او خواهد افتاد و تماشاگر نیز آن را بر پرده به همین صورت خواهد دید.

انگاره تدوین شده آن شکل قطعی و غایی است که وارد عمل متقابل با سومین عنصر تشکیل‌دهنده اثر هنری می‌شود - تماشاگر. در تمایز با انگاره تئاتری، تماس این انگاره با بازیگر زنده قطع شده است. و درست به همین دلیل است که، برای از دست رفتن انسجام واقعگرایانه‌اش، بازیگر از همان نخستین مراحل کار خود با خویشتن و نقش خویش باید آن را در ذهن داشته باشد و به دقت پیرورد.

در حالی که در تئاتر و مثلاً در دومین اجرای واقعی در برابر

تماشاگر، بازیگر می‌تواند جایگاهش را با دقت بیشتری با کلیت کار انطباق دهد، سینما به او این فرصت را نمی‌دهد. به علاوه، کار بازیگر در تلاش دستیابی به دقیق‌ترین درك از کلیت فیلم، به مراتب پیچیده‌تر و دشوارتر است. از این رو، باید این را به‌ویژه تناقض‌آلود دانست که برای این جنبه از کار او، یعنی مطالعه رابطه‌اش با فیلم در کل، تئاتر بیش از سینما تدارك دیده است.

این‌جا باید به دشواری دیگری هم اشاره کنیم که مشخصه کار بازیگر سینماست. در تئاتر، چیزی موسوم به «پیوند زنده» میان بازیگر و تماشاگر برانگیخته‌اش وجود دارد. این حقیقتی مسلم است که اجراهای يك نمایش با هم فرق می‌کنند؛ و این فرق، مربوط به این و ناشی از این است که ترکیب تماشاگران فرق می‌کند. داستان‌های بسیاری درباره بازیگران سرشناسی وجود دارد که واکنش زنده تماشاگران گاه ناچارشان ساخته است برای نقش خود شغل دیگری پیدا کنند، یا شغلی را که قبلاً پیدا کرده و به کار برده بوده‌اند کنار بگذارند.

همه بازیگران تئاتر می‌گویند که هیجان و الهام واقعی و نیروبخش لازم برای اعتبار کامل بازی خود را فقط از احساسات تماشاگری می‌گیرند که تحت تأثیر قرار گرفته است.

در سینما ما با پدیده کاملاً تازه‌ای مواجهیم. بازیگری که رودر روی دوربینی ایستاده است که دستاورد نهایی او را ضبط می‌کند، هرگز، حتی در مهم‌ترین لحظه بازی‌اش، بخت احساس مستقیم واکنش حتی يك تماشاگر را هم ندارد. او تماشاگرش را فقط به عنوان تماشاگر آینده می‌تواند مجسم کند.

در «پیوند زنده» ای که میان بازیگر و تماشاگر وجود دارد باید دو عنصر را تمیز داد، که ما اینك آن‌ها را به‌طور جداگانه در ارتباط با

سینما بررسی می‌کنیم.

دو عنصر عبارتند از: اول، هیجان و الهام‌گیری عمومی بازیگر تئاتر، که می‌داند هزاران چشم به او خیره شده‌اند و توجهی هزار برابر بر بازی او متمرکز است؛ و دوم، وجود واکنش زنده تماشاگر، که انگار خود دارد در فرایند خلاقه پیشبرد نقش شرکت می‌کند، پس از این راه به بازیگر یاری می‌دهد.

عنصر اول، یعنی آگاهی مستقیم بازیگر از حضور تعدادی تماشاگر، در سینما اصلاً وجود ندارد. در هنگام فیلم‌برداری، بازیگر در برابر خود فقط مکانیسم‌های گنگ دوربین و دستگاه ضبط صدا را می‌بیند. سیستم مورد استفاده برای نورپردازی نیز که مستلزم احاطه کردن بازیگر با چراغ‌هاست، گویی به عمد می‌خواهد او را در فضایی که برای گرفتن صحنه به‌وی اختصاص یافته منزوی سازد. این فضا آن قدر کوچک است که گاه بازیگر حتی از دیدن جاهای دیگر اتاقی که محل وقوع رویداد است محروم می‌شود.

ولی آیا می‌توان نتیجه گرفت که پس احساس حضور تماشاگر و الهام‌گیری خلاقه از او و هیجان ناشی از او لزوماً به‌کار بازیگر سینما راه نمی‌یابد؟ من می‌گویم نه، نمی‌توان. این احساس حضور تماشاگر می‌تواند به‌وجود آید، گرچه به‌طریقی خاص و بی‌سابقه.

به‌یاد گفت‌وگویی می‌افتم که با و. و. مایاکوفسکی فقید^{۱۱} داشتم. او داشت برایم از احساسی می‌گفت که در سال‌های انقلاب، موقعی که اشعارش را برای جمعیت عظیمی که جلوی بالکن ساختمان شورای مسکو جمع کرده بود دکلمه می‌کرد، به او دست می‌داد.

و. و. شکایت می‌کرد که دیگر مثل آن روزها نمی‌تواند الهام

[۱]: او در سال ۱۹۳۲ خود را کشت - م. [تصحیح: سال ۱۹۳۰ درست است.]

بگیرد. او می‌گفت که فقط در يك مورد، همان هیجان را و بلکه هیجانی بیشتر از هیجان آن روزها را احساس می‌کند، و آن هم موقعی است که از رادیو حرف می‌زند.

من مطمئنم که مایاکوفسکی این‌ها را با صداقت تمام می‌گفت. جالب این‌جاست که برای مردی مثل او، که کار خلاقه‌اش را بی‌شک بر اساس واکنش جمعی بزرگ بنا کرده و پرورش داده بود، استودیوی پخش، جایی مثل سلول انفرادی به‌نظر نمی‌رسید که او را از شنوندگانش جدا سازد. آن تخیل خلاقه‌ای که جزء لاینفک وجود هر هنرمند بزرگی است و او را با کل جهان واقعیت پیوند می‌دهد و یکی می‌کند، او را قادر می‌ساخت که نه‌تنها منطقاً درك کند بلکه مستقیماً احساس کند که کلماتی که پشت میکروفون می‌گوید بلافاصله در منطقه‌ای پهناور پخش می‌شود و مورد توجه میلیون‌ها شنونده قرار می‌گیرد.

اشتباه نشود؛ منظور مایاکوفسکی درك منطقی اهمیت رادیو نبود؛ اشاره او به هیجان مستقیم و الهام‌گیری از کار در پشت میکروفون بود. باز تکرار می‌کنم که مایاکوفسکی این هیجان را همانند هیجانی می‌دانست که هر موقع جمعیت شنونده‌ای هزاران نفره را مستقیماً در برابر خود می‌دید احساس می‌کرد.

من فکر می‌کنم که امکان دست‌یافتن به چنین هیجانی برای بازیگر سینمایی هم که واقعاً و حقیقتاً با هنرش زندگی می‌کند وجود دارد. در صحنه، بازیگر در برابر صدها نفر بازی می‌کند؛ ولی در فیلم، او در واقع با میلیون‌ها نفر روبه‌روست. این هم مصداق دیالکتیک کمیتی است که فزونی می‌گیرد تا لبریز می‌شود و کیفیت تازه‌ای پدید می‌آورد: هیجانی از نوع جدید، نه‌کم‌تر واقعی و البته نه کم‌اهمیت‌تر. می‌پردازیم به عنصر دوم. همکاری تماشاگر در خلق اثر؛ واکنش

زنده او در برابر بازی؛ پذیرش و تشویق هر چیز درست و بهجا؛ و نكوهش سرد هر چیز نادرست - هیچ يك از اینها نیز در هنگام فیلمبرداری وجود ندارد.

از این رو من، کارگردان را که تنها شاهد اجرای نقش در خلال فیلمبرداری فیلم است دارای مسئولیت خاصی می‌دانم که به هیچ عنوان هیچ معادلی در تئاتر ندارد. بار تنهایی بازیگر در هنگام فیلمبرداری صحنه‌ها بر دوش او سنگینی می‌کند. البته کارگردان، اگر بخواهد بیشترین کمک را به بازیگر بکند و اگر بخواهد بهترین شرایط را برای بازی آزاد و ساده و صادقانه او فراهم آورد، می‌تواند در برابر کار بازیگر چنان واکنش کند که - به رغم تك‌بودنش - برای او تماشاگری خوب و همراه و مسئول باشد.

من این را کاملاً جدی می‌گویم. کارگردان می‌تواند به بازیگر بیاوراند که نه تنها يك نظریه پرداز، يك اندیشمند، و يك رایزن است بلکه همچنین تماشاگری است که می‌تواند مستقیماً تحت تأثیر قرار گیرد و زبان به ستایش بگشاید یا نومید گردد و سرزنش بیاغازد. یافتن این پیوند درونی میان کارگردان و بازیگر، و ایجاد اعتماد و احترام متقابل و عمیق، یکی از مهم‌ترین مسایل تکنیکی کار هر جمع فیلم‌ساز است.

روش خود من در کار با بازیگر - که باید اعتراف کنم هنوز نتوانسته‌ام در قالبی يك دست و یکپارچه جمع‌بندی‌اش کنم تا بتوانم يك سیستم بخوانمش - تماماً بر این اعتقاد استوار است که همه لحظات مهم کار بازیگر قطعاً متکی به همین اعتماد بازیگر به من است.

به یاد می‌آورم که سابقاً از سکوت سینمای صامت کمال استفاده را می‌کردم و به خود اصلاً فشار نمی‌آوردم که خوددار باشم. هیجان‌زده،

کلمات ستایشگرانه‌ای به زبان می‌آوردم که در خلال بازی به بازیگر می‌رسید و چون به تمامی و آشکارا صادقانه بود دلگرمش می‌کرد.

جالب است این‌جا بگویم که بارانوفسکایا در فیلم مادر (موقعی که تقریباً نصف فیلم را کار کرده بودیم) صریحاً به من گفت که اگر در جای همیشگی‌ام در کنار دوربین نایستم، نمی‌تواند بازی کند. این گفته او را برای این نقل کردم که باز بر این نکته تأکید شود که حضور کارگردان و واکنش مسئولانه او در برابر بازی بازیگر برای بازیگر ضرورتی آلی است. یادآوری می‌کنم که من همیشه بدون استثنا کوشیده‌ام صمیمانه‌ترین روابط خصوصی ممکن را با همه بازیگرانی که در فیلم‌هایم نقش‌های اصلی را بازی می‌کنند پیش از شروع کار عملی فیلم‌برداری برقرار کنم. من همیشه این را مهم دانسته‌ام که اعتماد عمیق جمع بازیگران را پیشاپیش به دست آورم تا بعد بازیگران بتوانند به این اعتماد تکیه کنند و احساس تنهایی نکنند.

بسا کسان که از گریزناپذیری يك دوگانگی در وجود بازیگر در هنگام بازی سخن می‌گویند: او با يك وجه از وجودش در انگاره نقش خویش زندگی و بازی می‌کند و با وجه دیگر گویا این بازی را به طور عینی کنترل می‌کند. به عقیده من، این دومی، یعنی وجه کنترل‌کننده، ابداً نوعی تماشاگر خیالی نیست که در درون بازیگر به سر برد. این وجه دوم را به ناگزیر باید در تماشاگر زنده‌ای جست‌وجو کرد که در بیرون بازیگر زندگی می‌کند. این وجه، واکنش تماشاگر را به حساب می‌آورد و خود را بر آن متکی می‌کند. منظور اصلی‌اش نیز این‌چنین برآورده می‌شود. وگرنه بازیگر، خود را در قفس ذهن خویش محبوس کرده و شبیحی انتزاعی و سرد از خود ساخته است.

به اعتقاد من، سردی بازی و خشك و رسمی بودن آن را، که در سینما زیاد به چشم می‌خورد، معمولاً باید ناشی از سردی و خشك و

رسمی بودن روش کار کارگردان با بازیگر در هنگام فیلم‌برداری دانست.

باز تأکید می‌کنم که اهمیت تعیین‌کننده کار کارگردان با بازیگر در هنگام فیلم‌برداری از ممیزات سینماست. هیچ معادلی با چنین حدتی در تئاتر وجود ندارد.

بگذارید همین‌جا يك تفاوت ممیزه دیگر تکنیک تئاتر را با تکنیک سینما در بازیگری نتیجه بگیریم.

در تئاتر، بازیگر باید نه تنها انگاره را بیابد، آن را جذب کند، خود را به اشکال خارجی بیان آن نزدیک سازد، اشکال موزون لازم برای بازی آن و رابطه‌اش با کل نمایش را احساس کند، بلکه باید طی تمرین‌های مکرر، این همه را جور کرده، به شکل معینی «بسته‌بندی» کند. گرچه در این حرفی نیست که بازیگر، اجرا به اجرا، بازی‌اش را تاحدی ارتقا می‌دهد، ولی باز نمی‌توان منکر شد که بازیگر در تئاتر تا حد قابل توجهی بازی‌اش را از بر می‌کند، جور می‌کند، و سرانجام «بسته‌بندی» می‌کند. از این رو، تهیه‌کننده تئاتر در مرحله معینی جای خود را به تماشاگر می‌دهد و نمایش، از آن پس، بدون مشارکت مستقیم او به شکل کامل خود دست می‌یابد.

در سینما، سنگینی عنصر «بسته‌بندی» و از بر کردن، به وسیله مکانیسم دستگاه‌های ضبط صدا و تصویر و نیز کار در تاریکخانه که می‌تواند از يك نگاتیو واحد بی‌نهایت نسخه فراهم کند، از ذهن بازیگر و کارگردان برداشته می‌شود. در حقیقت، بازیگر و کارگردان در سینما تا پایان، یعنی تا آخرین لحظه کار مشترك خود، زنده‌ترین و مستقیم‌ترین تماس را با یکدیگر دارند و با هم گام برمی‌دارند.

فصل هفتم

گفت و گو

می‌رسیم به عنصر بعدی در کار بازیگر سینما. این عنصر که مشکلات خاصی ایجاد می‌کند، غیبت طرف مقابل در گفت‌وگوهای دونفره در پاره‌ای موارد است. در تئاتر به‌ندرت پیش می‌آید که بازیگری ناچار شود با کسی صحبت کند که در واقعیت غایب است. در سینما به‌خاطر پیچیدگی‌های تکنیکی ناشی از میل به استفاده از روش تدوین در ساختمان گفت‌وگوها این خیلی زیاد پیش می‌آید.

البته تئاتر با چیزی که تك‌گویی نامیده می‌شود آشنایی دارد. تك‌گویی گفت‌وگویی است که در آن، طرف مقابل و مستقیم بازیگر، تماشاگر است. ولی سینما نمونه‌های بسیار متفاوتی دارد.

به‌عنوان يك نمونه روشن، صحنه‌ای را در نظر بگیرید که در آن بازیگری مشغول سخنرانی برای جمعی مغول است و به‌واکنش‌های آنان پاسخ می‌دهد. احتمال زیادی دارد که کلام بازیگر به‌طور جداگانه در مسکو ضبط شده و سپس به‌قطعه صحنه‌های گرفته‌شده در سبیری متصل گشته باشد.

یقیناً می‌توان این نمونه را با ادعاهایی که تا حدی نیز معتبرند مردود شمرد و ضرورت گسیختگی‌هایی از این دست در پیوند زنده قهرمانان رویداد عمومی را دست‌کم در اوضاع عادی انکار کرد. ولی من معتقدم که چنین گسیختگی‌هایی، گرچه شاید در حدی پایین‌تر و کم‌تر چنین خام، در سینما گریزناپذیر است. به‌عنوان نمونه‌ای دیگر، درشت‌نمای معتمدی را در نظر بگیرید همراه با چندین تکه گفت‌وگوی

مجزا، که در آن به جای این که گفت‌وگو به طور مداوم پیش برود، بازیگر فقط نشانه کوتاه آغاز آن را دریافت می‌کند.

ما اگر موفق شویم همه مشکلات فنی ناشی از سازماندهی نادرست تولید را از پیش پا برداریم، من فکر می‌کنم که باید بتوانیم و حتماً خواهیم توانست راه‌هایی پیدا کنیم که از طریق آن‌ها، بدون از دست دادن ذره‌ای از غنای روش‌های ممکن برای تدوین گفت‌وگوها، باز قادر باشیم پیوند زنده بازیگر با طرف مقابلش را عملاً در چنین کاری حفظ کنیم.

در سینمای صامت، کار آسان‌تر بود. آن‌جا می‌شد گرداگرد بازیگری که قرار بود درشت‌نمایش گرفته شود محیطی ساخت هر قدر پیچیده که مقتضی بود. سپس با فیلم‌برداری از زاویه‌ای که فقط بازیگر در میدان دید دوربین قرار می‌گرفت، محیط از میدان دید خارج می‌شد.

در سینمای ناطق، کارها دشوارتر است. میکروفون نمی‌تواند حد و مرز دقیق حساسیت خود را معین کند. میکروفون همه صداها دور و برش را تا حدی از شدت و فاصله می‌شنود؛ در نتیجه بازیگر را فقط در صورتی می‌توان در درشت‌نما منزوی کرد که عملاً هر صدای ناخواسته در قسمت مفروض از فیلم از محیط حذف گردد. در سینمای صامت می‌شد هر چیزی را که در فیلم کامل شده زاید بود ولی فقط در بازی به بازیگر کمک می‌کرد و مورد نیازش بود حذف کرد، و نه فقط با قاب منزوی‌کننده منظر عدسی در وضعیت مفروض دوربین، بلکه همچنین با استفاده از قیچی کارگردان، که می‌توانست کار مقدماتی لازم توسط بازیگر برای حالت گرفتن و تسهیل بازی در لحظه مفروض را بچیند. در نخستین نگاه شاید به نظر رسد که این هر دو راه در سینمای ناطق مسدود شده است؛ ولی در عمل، راه‌های دیگری

برای غلبه بر مشکل پیدا شده است.

معمولاً فیلم ناطق را هم می‌شود مثل فیلم صامت آزادانه گرفت، با اتکا به امکان تغییر آتی مواد گرفته شده بر سر میز برش. گفته‌های طرف مقابل، اندرزهای کارگردان، و همه اصوات اضافی مورد نیاز بازیگر برای ارتباط زنده با آدم‌های پیرامونش در هنگام فیلم‌برداری می‌تواند با قیچی حذف گردد، همیشه با این فرض که سازماندهی مواد در جریان گرفتن صحنه درست و دقیق بوده باشد.

قطعه‌ای که پس از تدوین، در زمان نمایش بر پرده، فقط يك لحظه کوتاه از بازی بازیگر را دربر می‌گیرد، در هنگام ساختن فیلم می‌تواند قطعه بلندی از بازی را دربر گرفته، ولی بعد فقط لحظه اوج آن در تدوین ساختمان فیلم به کار رفته باشد. سر و ته هر قطعه‌ای را می‌شود با قیچی زد.

طرح‌ریزی روش‌هایی برای این کار به سادگی با پیشرفت جنبه عملی آن امکان‌پذیر می‌گردد. این جنبه عملی باید با سادگی تمام پیشرفت کند، یکسره تحت فرمان عقل سلیم و در راستای حداکثر همکاری با بازیگر، برای این که او بتواند هرچه بیشتر و پیوسته‌تر در انگاره نقشش بماند. نواری که صدای فیلم روی آن ضبط می‌شود معمولاً همان قدر قابل دستکاری است که نواری که تصویر فیلم روی آن ثبت می‌شود. این نوار را نیز می‌توان برید و تدوین کرد - یا نه، آن را به وقتش، باید، برید و تدوین کرد.^[۱]

[۱]: در بیشتر سیستم‌های صوتی مورد استفاده در غرب، در نقطه اتصال دو تکه نوار صدا يك صدای خفیف «تلب» ایجاد می‌شود (بهرغم اقداماتی برای پوشاندن آن، مثل استفاده از جوش بلوپ). بنابراین، حذف اصوات اضافی با ترکیب صداهاى ضبط شده به طور مجزا در يك نوار واحد عمدتاً نه از طریق برش بلکه با روشی موسوم به «ضبط مجدد» انجام می‌گیرد. این نظراً در اصل امکان دستکاری نوار صدا که پودوفکین در این جا مطرح کرده بی‌تأثیر است، ولی در عمل - به این خاطر که نوار قیچی نخورده و سالم به مراتب بهتر است - در حد استفاده از امکان دستکاری اثر دارد. م.

بگذارید برای مثال، مکث‌هایی را در نظر بگیریم که لحظات مهم صحبت يك يا چند بازیگر را از هم جدا می‌کند. این مکث‌ها را همیشه در واقعیت نمی‌توان ضبط کرد. نمونه‌ای را در نظر بگیرید که قبلاً مورد بحث قرار دادیم.

سخنرانی مشغول صحبت برای جمعیتی شنونده است. حرف‌های او را ولوله و هلهله عمومی و فریادها و نعره‌های افراد قطع می‌کند. برای گرفتن این صحنه، حتی کارگردانی که تاثیرترین برخورد را با سینما دارد و چیرگی تدوین را خوار می‌شمارد، راضی نمی‌شود که کل صحنه را فقط در يك ریزنا نشان دهد و دوربین را از سخنان به تك تك شنوندگانی که در برابر سخنش واکنش می‌کنند و سپس دوباره به سخنان منتقل نکند. ولی با فیلم‌برداری به این شکل، یعنی در تکه‌های جداگانه، مکث پس از اتمام جملات یا موقع نیمه‌کاره رها شدن جمله‌ها، به‌خاطر فریاد شنندگان یا کف زدن آنان، ضبط نخواهد شد. چون دو قسمت - سخنان و شنونده - جداگانه فیلم شده‌اند، مدت مکث بر روی پرده بستگی به مدت آن در واقعیت ندارد، بلکه بسته به این است که کارگردان چه مقدار نوار خالی در انتهای عبارت سخنان و قبل از فریاد شنونده بگذارد.

از این مثال می‌فهمیم که در فرایند ساختمان سینمایی همواره این ضرورت پیش می‌آید که عناصری در تدوین خلق گردد که به نحوی جدایی‌ناپذیر در بافت بازی زنده بازیگر وارد شود. بعداً به شکلی آشکارتر خواهیم دید که همین عنصر، همین مکث، عنصری که اهمیت عظیم آن را هر بازیگری در تئاتر می‌داند، تا چه حد وابسته به قیچی کارگردان است، یا به تعبیری وابسته به مهارت و غریزه کارگردان. این هم دلیلی دیگر، از میان بسیاری، برای یافتن راهی که مشارکت مستقیم بازیگر را حتی در تدوین فیلم امکان‌پذیر سازد.

کار تدوین، کار بریدن و پیوستن تکه‌فیلم‌های بازی‌شده، مستلزم تلاشی موشکافانه با نهایت بار خلاقه برای حس کردن ضرباهنگ گفت‌وگوهاست. از لحاظ نظری کاملاً امکان دارد که بازیگر، به‌همراهی کارگردان، صرفاً با دستکاری تصویر سینمایی و صدای سینمایی که روی نوارهای جداگانه‌ای ضبط شده است آخرین صیقل را به‌بازی خود بدهد.

دلیلی ندارد که کار بازیگر پیش از شروع تدوین پایان یابد. بازیگر باید نقش مستقیم و خلاقانه‌ای در آن داشته باشد. او باید تدوین را به‌روشنی، به‌منزله فرایند جلادهی نهایی شکل چیزها، احساس کند.

دلیل پافشاری سرسختانه من بر لزوم مشارکت بازیگر در تدوین این است که این راه در عمل کم‌تر طی شده است؛ در نتیجه به‌استیلای نادرست‌ترین درك از تدوین خلاقانه انجامیده است، تدوین به‌مثابه مرحله‌ای از کار که در آن کارگردان - کام‌گردان^(۱)، کار زنده بازیگر را به‌سود نوآوری‌های آیینی ذهن کارگردانانه‌اش سلاخی می‌کند و بر باد می‌دهد.

بازیگر باید همان‌قدر به‌تمرین نزدیک باشد که کارگردان هست. او باید احساس کند که در تمامی مراحل کار می‌تواند به‌کارگردان تکیه کند. تدوین باید برای او ارزشمند باشد، هم‌چنان که جا افتادن بازی در آن‌سامبل برای بازیگر تئاتر ارزشمند است؛ و او باید به‌همین اندازه مشتاق و نگران موفقیت آن و اتصال نهایی هر عنصر از کارش با کل کار باشد.

میل دارم لحظه‌ای به‌بحث گذشته‌مان درباره پیوند زنده بازیگر

با تماشاگر در تئاتر برگردم.

تماشاگر واکنش‌کننده فقط در صورتی نمایش را به‌درستی و با تمام عمقش درک می‌کند که تهیه‌کننده و بازیگر از طریق استفاده کامل از همه منابع تکنیک خود (تکنیک به معنای وسیع کلمه) توانسته باشند توجه او را به‌درستی هدایت کنند. اگر تماشاگر به‌دلیلی در لحظه‌ای از نمایش به‌جای نگاه کردن به‌قهرمان، که رویداد در گرو حرف‌های اوست، به‌شخصیتی فرعی بنگرد که دارد در گوشه صحنه راه می‌رود، اوج‌گیری (۳) آرام رویداد مختل می‌شود. در نتیجه تماشاگر اثری را دریافت می‌کند که مورد نظر نویسنده و تهیه‌کننده و بازیگر نبوده است.

تکنیک تئاتر، توجه برانگیخته تماشاگر را منحصراً در بستری می‌اندازد که، به‌عنوان بهترین شکل برای بیان دست‌مایه نمایش، خلاقانه طرح یا کشف شده است. و هر بازیگری می‌داند که در هنگام اجرای نقش، تکنیک تئاتری او باید کمکش کند که در لحظه مناسب، توجه را فقط بر خود متمرکز سازد، یا گاه حتی فقط بر یکی از اجزای بازی؛ و یا در لحظه‌ای دیگر باید کمکش کند که خود را کنار بکشد و توجه تماشاگر را به‌همکارش منتقل سازد.

همین فرایند است که ضرباهنگ نمایش را معین می‌کند، ضرباهنگی که در واقع تنفس حیاتی هر اثر هنری است، ضرباهنگی که تماشاگر را حرکت می‌دهد، ضرباهنگی که عملاً تعیین‌کننده همان هیجانی است که به تماشاگر دست می‌دهد و بدون آن هیچ اثر هنری را نمی‌توان هنری پنداشت.

اجازه می‌خواهم اصولی را که کوشیدم گفت‌وگوی سینمایی را

در فراری براساس آن بسازم عنوان کنم. در نظر بگیرید که چهار تن در اتاقی نشسته‌اند و دارند با هم گفت‌وگو می‌کنند. می‌دانید که وقتی تماشاگر چهار شخصیت را می‌بیند که با فاصله‌ای از هم روی صحنه نشسته‌اند، توجهش پیرو ضرباهنگ و اصولی معین از شخصیتی به شخصیت دیگر جلب می‌شود. گاه به آن که حرف می‌زند نگاه می‌کند و گاه به شنوندگان؛ گاهی نیز به يك نفر بخصوص می‌نگرد. این انتقال توجه او در واقع به وسیله خط محتوای صحنه به او دیکته می‌شود. هر يك از چهار بازیگر در گسترش رویداد اهمیت خاصی دارند. وابستگی آنها، بستگی اعمال یکیشان به کلمات دیگری، همان چیزی است که موجب می‌شود تماشاگر توجهش را از يك شخصیت دراماتیک به دیگری انتقال دهد. نمودار زمانی و مکانی این انتقال نیز طبعاً رابطه علی مستقیمی دارد با اهمیتی که تماشاگر در هر لحظه مفروض برای هر شخصیت دراماتیک قایل می‌شود.

می‌دانیم که سینما با دوربین قابل حرکتش و در نتیجه با درشت‌نمایش این امکان را دارد که در هر لحظه معین همان چیزی را انتخاب کند که لازم است و سپس آن را در معرض توجه تماشاگر قرار دهد. دوربین غیرساکن، انگار خود، این مسئولیت را تقبل می‌کند که ضرباهنگ و ترتیب انتقال توجه تماشاگر را به نحوی که از پیش توسط نویسنده، کارگردان، و بازیگر برنامه‌ریزی شده به او دیکته کند. سینما تماشاگر را به اندازه‌ای که تئاتر آزادش می‌گذارد به حال خود رها نمی‌کند.

ساختمان موزون صحنه‌ای که به نحوی قابل تدوین فیلم شده و سپس بر پرده به نمایش درآمده باشد، هم‌چنان که پیش‌تر گفتیم، دقتی دارد که فقط با دقت موسیقی قابل مقایسه است.

من سه شکل ممکن تدوین گفت‌وگوها را در این جا می‌آورم.

(این‌ها به‌هیچ وجه همه امکانات نیستند.)

اول، فرض می‌کنیم یکی از چهار بازیگر سرگرم صحبت است. روی پرده فقط شخصی را می‌بینیم که صحبت می‌کند. می‌شنویم که از یکی از همراهانش چیزی می‌پرسد. تماشاگر منتظر می‌شود که پاسخ پرسش را بشنود. در تئاتر، او سرش را می‌چرخاند و به‌شخصی می‌نگرد که باید پاسخ بدهد؛ حال آن‌که در سینما کارگردان، با درک اجتناب‌ناپذیری این محرکه در تماشاگر، تصویر شخص مورد سؤال قرار گرفته را با سرعت برق جایگزین تصویر شخص سؤال‌کننده می‌سازد. تماشاگر اول بازیگر را می‌بیند، بعد جواب را می‌شنود. در فیلم ناطق تدوین‌شده، تصویر بازیگر اندکی پیش از صدایش ظاهر می‌شود.

اکنون حالت دوم. کسی سرگرم صحبت است. ما او را روی پرده می‌بینیم. حرفش را تمام می‌کند، ولی توجه ما هنوز به‌اوست - شاید به‌این دلیل که منتظریم حرفش را ادامه دهد. اما در این لحظه، یکی از بقیه سر صحبت را باز می‌کند. صدایش را می‌شنویم، ولی تا مدتی او را نمی‌بینیم. فقط موقعی که کلام او بر ذهن ما کارگر افتاد و توجه‌مان جلب شد، سرمان را می‌گردانیم تا به‌او نگاه کنیم. فیلم ناطق تدوین‌شده طوری ساخته شده است که قسمتی از حرف بازیگر دوم روی تصویر بازیگر اول شنیده می‌شود؛ و تصویر بازیگر دوم، پس از قدری تأخیر، یعنی پس از گذشت زمانی معین، تازه پدید می‌آید. این‌جا صدا بر تصویر پیشی گرفته است.

حالت سوم. شخصی حرف می‌زند. ما به‌واکنش بازیگران دیگر در برابر سخنان او علاقه‌مندیم. همان‌طور که دارند به‌حرف آن شخص گوش می‌دهند، نگاهشان می‌کنیم. توجه ما از گوینده به‌شنوندگان و دوباره از شنوندگان به‌گوینده منتقل می‌گردد. در فیلم ناطق، تصاویر

بازیگر سخنگو و بازیگران شنونده، در حالی که سخن بازیگر سخنگو یکسره روی تصاویر جاری است، به‌طور متوالی دیده می‌شود. اگر این ساده‌ترین مثال‌های اشکال مختلف تدوین گفت‌وگو را به‌دقت تحلیل کنیم، می‌بینیم این‌جا اساساً دو نوع ضرباهنگ مکمل داریم که پهلوی به‌پهلوی پیش می‌روند. اولی ضرباهنگ صدا - گفتار است که در آن، حرف و مکث يك درمیان می‌آیند. پاسخ در پی پرسش می‌آید. يك درمیانی حرف‌ها و مکث‌ها همان‌طور است که در واقعیت عینی هست. گفت‌وگو در این‌جا همان‌طور ضبط می‌شود که اگر روی صحنه تئاتر بود بازی می‌شد.

حالا، ضرباهنگ نوع دوم کدام است؟ ضرباهنگ يك درمیانی تصاویر تك تك بازیگران.

در این مثال‌ها دیدیم که چگونه تناوب تصاویر می‌تواند با تناوب صداها بازیگران مطابقت نداشته باشد. تصویر تازه گاهی جلوتر از صدای تازه است؛ و گاهی عقب‌تر است. گاهی تصویر متناوباً عوض می‌شود، در حالی که يك صدای واحد دائماً به‌گوش می‌رسد. تناوب تصاویر در این‌جا اساساً بیانگر برخورد عاطفی و عقلانی تماشاگر با محتوای گفت‌وگوها، با محتوای هر نقش، و با هر شخص شرکت‌کننده در صحنه مفروض است.

در واقع موقعی که کارگردان صحنه‌ای را تدوین می‌کند، تخمین می‌زند که کلام چقدر باید بر تصویر پیشی بگیرد، یا تصویر چقدر از کلام جلو بیفتد. عاقلانه این است که، برای مثال، اگر اهمیت بازیگری که تازه حرفش را تمام کرده در لحظه مفروض بیشتر است، تماشاگر در ابتدا بخش قابل‌ملاحظه‌ای از حرف طرف دیگر صحبت را دریافت کند تا توجهش از اولی منحرف گردد و به‌دومی انتقال یابد. برعکس، اگر تماشاگر مشتاق بی‌صبرانه در انتظار شنیدن بحث

طرف دوم بود - و این بحث در گسترش رویداد اهمیتی حیاتی داشت - آن گاه حتی يك هجا از کلمات دومی برای کشاندن توجه تماشاگر از اولی به او کفایت می کند.

پس می بینیم که فرایند تدوین به معنی عمل صرفاً مکانیکی تصویرهای مجزا نیست. ترکیب دو ضرباهنگ مکمل - کلام ضبط شده به طور عینی و تصویر تدوین شده - نتیجه اش نمایان شدن همه بار صحنه است. بدین وسیله است که کارگردان برخورد لازم برای آشکار شدن محتوای صحنه و نیز عملاً رابطه این محتوا با کل فیلم را تلویحاً به تماشاگر نشان می دهد.

پس يك بار دیگر تکرار می کنیم که ارتباط متقابل قطعات، آن طور که در تدوین صحنه معین می شود، قضیه ای صرفاً مکانیکی نیست. مسأله ای است که حلش مستلزم تعمیم عمیق محتوای صحنه است. در حل آن باید اهمیت نسبی هر بازیگر، یا از دیدگاهی دیگر، سیر منطقی توجه تماشاگر مشتاق را به خاطر داشت، چون ضرباهنگی که این جا یافته می شود تعیین کننده سیر عملی توجه او و بنابراین نهایتاً تعیین کننده انسجام و وضوح واکنش او در برابر فیلم خواهد بود.

فصل هشتم

ضرباهنگ دوگانه صدا و تصویر

یکی از مهم‌ترین عناصر در حل مسایل سینمای ناطق، دانش و توان تسلط بر امکانات سینمایی دوگانگی ضرباهنگ صدا و تصویر است. در تلاش تحقق این امکانات، کارگردان در تدوین‌گویی خود را نخستین و مهم‌ترین تماشاگر فیلم فرض می‌کند. برای بهتر نتیجه گرفتن از کار بازیگر، هم‌چنان که دیدیم، خود بازیگر نیز می‌تواند در کار تدوین شرکت داده شود. و اگر چنین شد، آن وجه دوم وجود بازیگر که در تئاتر با پاسخ دادن به واکنش تماشاگر گویی از چشم تماشاگر بر کار نظارت می‌کند، در این فرایند پدید می‌آید و با کارکرد مناسبش مورد استفاده قرار می‌گیرد.

بازیگر برای تحقق کامل ارزش خود در سینما می‌تواند و باید نه‌تنها نقشش را بازی کند، بلکه به‌همراهی کارگردان قادر باشد به‌طرح ریخته‌شده برای تدوین در فرایند تدوین زندگی ببخشد و بدین وسیله تماشاگر را وادارد که نقشی را که وی بازی می‌کند با همه تناسب و بار خلاقه‌اش بپذیرد. بازیگر با شرکت در اکتشاف اشکال متناسب تعویض موزون قطعات تصویر و صدا در واقع در ترغیب تماشاگر به‌ارزیابی مطلوب بازی او در هر صحنه مفروض در ارتباط با کل شرکت می‌جوید.

آنچه در زیر می‌آید ارتباط مستقیمی با بازی بازیگر در فیلم ندارد؛ اما محض اطلاع، چون خوب است که بازیگران به‌همه امکانات فیلم و تدوین واقف باشند، میل دارم نمونه‌ای از تدوین فیلم

فراری را نقل کنم. در این نمونه، دو خط ضرباهنگ صدا و تصویر به پیروی از اصلی کاملاً متفاوت از آنچه پیشتر توصیف شد با هم ترکیب شده‌اند.

در مثال‌های سادهٔ تدوین عناصر گفت‌وگو که پیشتر آمد، صداها خط واقعیت را عیناً بازمی‌ساختند، حال آن‌که تصویر بیانگر برخورد ذهنی تماشاگر با واقعیت بود.

البته ترکیب آن‌ها می‌توانست به سادگی معکوس شود، یعنی تصویر عیناً خط واقعیت را بگیرد و صدا برداشت ذهنی تماشاگر از این واقعیت باشد.

قسمت آخر فراری يك تظاهرات کارگری در هامبورگ و به هم ریختن آن توسط پلیس را نشان می‌دهد. این قسمت چگونه اجرا شده است؟ من اول خط تصویر را می‌گیرم.

خیابان‌های آرام هامبورگ؛ رفت‌وآمد اتومبیل‌ها در خیابان‌ها؛ پلیس راهنمایی بر اوضاع مسلط است. ناگهان نشانهٔ يك ناآرامی دیده می‌شود. چشم پاسبان از دور به يك پرچم می‌افتد. وحشت در خیابان‌ها. همه جا خلوت می‌شود. صف تظاهرات نزدیک می‌آید. گامش مطمئن و خاطرش جمع است. تودهٔ کارگران انبوه می‌شود؛ و باز دسته‌های دیگری از خیابان‌های اطراف به تظاهرات می‌پیوندند. با سوت اعلان خطر، موتور سیکلت‌ها و اتومبیل‌های پر از نفر پلیس شتابان سر می‌رسند. طرفین رودر رو می‌شوند. برخورد. تظاهرات متوقف می‌شود. افراد سواره و پیادهٔ پلیس خود را به صف کارگران می‌زنند. نبرد آغاز می‌شود و گرداگرد پرچم سرخی که در پیشاپیش تظاهرکنندگان حمل می‌شد ادامه می‌یابد. بارها پرچم سقوط می‌کند، ولی باز به اهتزاز درمی‌آید. ستیزه شدت می‌گیرد. بخت يك جا نمی‌ماند. ولی شدیدتر که می‌شود، پلیس برتری می‌یابد. تظاهرات شکست

می خورد. پرچم به خاك می افتد، با قهرمانی که چنگ در آن دارد، و پلیسی که چنگ بر قهرمان. دستگیرشدگان را كتك می زنند و از صحنه خارج می کنند. ولی ناگهان در آخرین لحظه، موقعی که شکست کارگران با گریزناپذیری ظاهریش در تماشاگر کارگر افتاده، پرچم که گرچه پاره ولی از دست دشمن درآمده، يك بار دیگر بر فراز جمعیت اوج می گیرد، دست به دست می گردد، دورتر و دورتر می شود، و اگر نه پیروزی مادی دست کم پیروزی معنوی تظاهرات را قطعیت می بخشد. این چنین است که تصویر پیش می رود. اگر برای آن از زاویه تأثیر عاطفیش نموداری رسم کنیم، می توان با يك منحنی پیچیده نشان داد که در آغاز خیز برمی دارد، در میان فرو می افتد، سپس با نوسانی باز پایین تر می رود، و در پایان دوباره اوج می گیرد.

اما خط صدایی هم هست که همبسته این تصویر است. من بر آن شدم که این خط صدا را فقط با موسیقی ارائه کنم. معمولاً موسیقی در فیلم های ناطق فقط يك همراه تلقی می شود، همراهی که به نحوی گریزناپذیر و یکنواخت به موازات تصویر پیش می رود.

اگر می خواستم موسیقی را به همین شکل معمول با تصویر صحنه ای که هم اکنون وصفش آمد همراه کنم، تقریباً به این صورت از کار درمی آمد. يك والس در خلال نمایش خیابان های هامبورگ؛ مارش برانگیزنده و شادی همراه با پیشروی مهاجمانه تظاهرات؛ شروع يك ملودی اضطراب آلود و هشداردهنده موقعی که پلیس سر می رسد؛ هر بار که پرچم می افتد ملودی دشمن شدت می گیرد و هر بار که پرچم در خلال مبارزه دوباره به اهتزاز درمی آید فانفارا^۴ی به گوش می رسد؛ موقعی که تظاهرات شکست می خورد موسیقی به نهایت یأس آور می شود و

۴: انواع قطعات کونا می که با سازهای بادی برنجی توسط ارکسترهای نظامی نواخته می شود.

وقتی که پرچم يك بار دیگر بر فراز جمعیت به اهتزاز درمی آید
 هارمونی های پیروزی و کامیابی اوج می گیرد.

آهنگساز - شاپورین - و من بر آن شدیم که راه دیگری را
 درپیش گیریم. قطعه نوشته شد، نواخته شد، و ضبط شد، تماماً
 به صورت يك كل واحد برای سرتاسر سکانس، مارشی کارگری که در
 سرتاسرش نت يك پیروزی قطعی و جدی جریان داشت، مارشی که
 از آغاز تا پایان مصرانه و بی وقفه اوج و نیرو می گرفت.

اهمیت این خط چه بود؟ ما در این خط دوم، خط صدا، برخورد
 ذهنی تماشاگر با محتوای وقایع داخل تصویر را ارائه کردیم.

مارکسیست ها می دانند که هر شکست کارگران گامی به سوی
 پیروزی است. اجتناب ناپذیری تاریخی مبارزات طبقاتی دایمی و
 مکرر متضمن اجتناب ناپذیری تاریخی افزایش قدرت پرولتاریا و تنزل
 بورژوازی است. همین اندیشه بود که ما را به سمت خط رشد
 راسخانه تا پیروزی قطعی سوق داد و ما آن را با موسیقی در همه
 پیچیدگی ها و تناقضات وقایع نشان داده شده در تصویر دنبال کردیم.

موسیقی، راهبر خط نمایش محتوای این راهپیمایی تاریخی
 به سوی پیروزی قطعی است که آگاهی از آن، برای ما، نمی تواند از
 درك راهپیمایی کارگران به سوی میدان نبرد جدا باشد. اما روی پرده
 چه نتیجه می شود؟ هم چنان که از خیابان های آرام هامبورگ
 می گذریم، صدای آهنگ ملایم ولی راسخانه راهپیمایی کارگران را در
 موسیقی می شنویم. از ناهمخوانی این موسیقی با تصویر اتومبیل های
 پرزرق و برقی که از جلوی ویتترین های پرزرق و برق فروشگاه ها
 می گذرند احساس غریبی به تماشاگر دست می دهد. تا موقعی که پرچم
 تظاهرات پدیدار می گردد، موسیقی قاطعیت بیشتری یافته است. اکنون
 مضمون آن برای تماشاگر روشن است. موسیقی اينك تماشاگر را با

توده کارگران همگام می‌کند، کارگرانی که در خیابان‌های وسیع و ناگهان خلوت شده راسخانه گام برمی‌دارند.

پلیس خود را به صف تظاهرکنندگان می‌زند. نبرد آغاز می‌شود. موسیقی پرشکوهی که اکنون سرشار از روح انقلابی است که کارگران را به حرکت درمی‌آورد و با تماشاگر پیوند می‌دهد به تدریج بالا می‌گیرد. پرچم فرو می‌افتد، ولی موسیقی اوج می‌گیرد. وضع کارگران هر لحظه نومیدکننده‌تر می‌شود، ولی موسیقی اوج می‌گیرد. تظاهرات سرکوب می‌شود؛ قهرمان از پا درمی‌افتد؛ ولی موسیقی اوج می‌گیرد. شکست کارگران و پیروزی پلیس همه چیز را تحت الشعاع قرار می‌دهد، ولی موسیقی اوج می‌گیرد. ناگهان در آخرین لحظه، پرچمی که بر فراز جمعیت می‌درخشد، با حداکثر قدرت نفوذ عاطفی قطعه موسیقی در انتهای آن همزمان می‌گردد. موسیقی در اوج نهایی خویش بر فراز کل سکانس و کل تصویر قرار می‌گیرد.

هر جا که این سکانس به نمایش درآمده، خاصه وقتی که جدا از بقیه فیلم نشان داده شده، من این فرصت را داشته‌ام که شاهد غلیان احساسات باشم، به‌ویژه در میان کسانی که زندگی خود را وقف وظایف مبارزاتی طبقه کارگر کرده‌اند. برای من روشن است که احساس این تماشاگران را نمی‌توان صرفاً به این یا آن عنصر متشکله مثل تدوین استادانه تصویر یا کیفیت عالی قطعه موسیقی شاپورین نسبت داد. اصل قضیه البته این است که احساس آن‌ها از عناصر عمیق‌تری سرچشمه می‌گیرد که در نتیجه ترکیب دو خط درهم ادغام شده‌اند: بیان عین واقعیت در تصویر و ابراز محتوای عمقی واقعیت در صدا. گرچه نمونه‌ای که در این جا به آن پرداختیم مستقیماً به کار بازیگر مربوط نمی‌شود، با وجود این برای او مهم است، چون او یکی از کسانی است که باید اهمیت شیوه برخورد با صدا و تصویر را

به روشنی دریابند؛ و صدا و تصویر نه با همبستگی ناتورالیستی و ابتدایشان بلکه با پیوندی عمیق‌تر - که باید آن را رئالیستی نامید - پیوندی که سینماگر خلاق را قادر می‌سازد هر رویدادی را ترسیم کند، نه صرفاً با نمایش مستقیم و ساده آن، بلکه با تعمیم آن تا انتها درجه. فقط آن موقع، موقعی که برای هر رویدادی خطوط موزون و مستقل صدا و تصویر مناسب آن را پیدا کردیم و بدین وسیله به بیان آن طبیعت دوگانه‌ای دادیم تا راه را برای درك دیالکتیکی آن بگشاید، فقط آن موقع به تأثیری رئالیستی و فوق‌العاده نیرومند دست خواهیم یافت که طرق تکنیکی متعدد سینما امکان‌پذیر می‌سازد.

ما در کارمان نباید به چیزی اجازه دهیم که حتی يك لحظه بر سر راه تحقق کامل این امکان بایستد. به همین منظور است که باید به‌طور جدی با مسأله توسعه فهم و سهم بازیگر گلاویز شویم. شاید گفته شود که در سینمای صامت نیز بازیگر کاملاً از تدوین جدا بود، چه در هنگام فیلم‌برداری و چه در خلال کار بعدی بر سر میز برش؛ اما این شیوه در سینمای ناطق يك نقطه ضعف بزرگ است. در سینمای ناطق، امکانات بازیگر برای تنظیم شکل کاری که می‌خواهد به تماشاگر عرضه کند بی‌نهایت وسعت یافته و در عین حال نیاز به دقت و جهت بیشتر شده است. او می‌تواند عواطف و علایق تماشاگر را بدون خطا کنترل کند، البته اگر هنر تدوین را خوب بفهمد. این حقیقت که تحقق آن امکانات مستلزم تدوین زوایای مجزا و متنوع است به این معناست که او با درك درست آن‌ها می‌تواند به دلیل و لزوم خرد کردن بازیش در هنگام فیلم‌برداری پی ببرد. امکانات تازه همیشه پیچیدگی‌های تازه پدید می‌آورد.

تحقق کامل آن‌ها به بازیگران و نظریه‌پردازان بازیگری سینما فرصت خواهد داد که سرانجام دریابند که این مسأله را، مثل هر مسأله

دیگری، نمی‌توان تنها از يك سو نگریست. اگر فقط تحت‌تأثیر این تمایل قرار گیریم که بهترین فرصت‌ها را برای بازیگر فراهم کنیم تا بتواند بیشتر در نقشش بماند، سینما را لاجرم به‌بدترین شکلش تثاتی خواهیم کرد. تکه‌های بلند؛ فیلم‌برداری فیلم‌ها در نماهای درازی که دو یا چند بازیگر را در تمام مدت روی پرده نگه می‌دارند؛ اجرای هر قسمت از آغاز تا پایان، درست مثل اجرای آن روی صحنه تئاتر، و واداشتن تماشاگر به‌گشتن و گزیدن هر آنچه خود می‌خواهد در هر لحظه ببیند یا بشنود، انگار که در جمع تماشاگران يك تثاتر نشسته است - این‌ها همه به‌حرکت سینما در مسیری غلط و جعلی می‌انجامد، چرا که با پیروی از آن در واقع از خط کم‌ترین مقاومت پیروی کرده‌ایم و به‌استفاده از همه مواهبی که سینما در اختیارمان می‌گذارد و فقط سینما می‌تواند ارزانیمان دارد پشت‌پا زده‌ایم.

بازیگر فقط در صورتی تکنیک کارش را به‌درستی درخواهد یافت که آن را سلاحی برای مبارزهٔ خلاقه‌اش بداند. ولی مبارزه برای چه؟ من پاسخ می‌دهم: برای دست یافتن به‌انسجام واقعگرایانهٔ انگارهٔ بازی‌شده. ناپیوستگی بازیگری در سینما را، که انگاره‌ای تدوین‌شده را نتیجه می‌دهد که می‌تواند عمیقاً بر تماشاگر اثر بگذارد، نباید با صحنه‌های مکانیکی بلند از بین برد، بلکه با استفاده از تکنیک بازیگر و با یافتن اسلوبی برای کار وی باید قادرش ساخت که تأثیر احتمالا بد این ناپیوستگی بر انسجام انگارهٔ بازی‌شده را از میان ببرد. ناپیوستگی کار در هنگام فیلم‌برداری را باید با انسجام کار تمرینی خنثی کرد.

انسجامی که بازیگر در دورهٔ تمرین در درون خود می‌یابد، باید در خدمت دفع انزوای مکانیکی تکه‌های جداگانه‌ای قرار گیرد که او در هنگام فیلم‌برداری باید با آن‌ها درآویزد.

فصل نهم

لحن، آرایش، حرکات

در تئاتر، سه عامل عمده هست که تکنیک بازیگر باید به آن‌ها بپردازد: صدا، حرکات، آرایش. هر يك از این عوامل، چنان‌که پیش‌تر دیدیم، با ملاحظه آن‌چه از مفهوم «تکنیک تئاتر» مراد می‌شود تعیین می‌گردد؛ یعنی، همان‌طور که قبلاً توضیح دادیم، ابزارهایی که بازیگر تئاتر مورد استفاده قرار می‌دهد تا بر قیود خشکی که پایه مکانیکی تئاتر بر او تحمیل می‌کند غلبه کند و به انسجام واقع‌گرایانه انگاره‌اش دست یابد. بازیگر در کار خود بر روی تولید صدا و لحن نه از الزامات نقش خود بلکه از فاصله صحنه با تماشاگر رهنمود می‌گیرد. بازیگرها روی صحنه با صدای بلند زمزمه می‌کنند، از این رو غرض از عمل زمزمه کردن نقض می‌شود. چه اهمیتی دارد که موقعیت دراماتیک اقتضا می‌کند پیچ بازیگر را حتی همکارش که در نزدیکی او ایستاده است نشنود؟ هیچ؛ ذره‌ای اهمیت ندارد. پیچ او را حتی تماشاگری که در ردیف آخر بالکن نشسته است باید به هر قیمت بشنود.

بازیگر در کار خود روی تجسمات و گویایی حرکاتش می‌کوشد به آن‌ها وسعت و عمومیت ببخشد و جزئیات را حذف کند، نه به این دلیل که شخصیتی که انگاره‌اش را او عرضه می‌کند چنین حرکات وسیعی انجام می‌دهد، بلکه به این خاطر که دورترین تماشاگر نیز باید آن‌ها را ببیند.

همچنین بازیگر از سرخاب پررنگی استفاده می‌کند و بر صورتش خطوطی رسم می‌کند تا شکل و حرکات آن از دورترین

فاصله، که به‌طور مکانیکی مشروط به ابعاد تئاتر است، به‌خوبی دیده شود. پس حرکات و صدا و آرایش، همگی، تکنیک را تشکیل می‌دهند. البته باید دانست که همین تکنیک حکم می‌کند که اگر بازیگر صدایش را بالا می‌برد، نباید بگذارد گفتارش تا سطح دکلمه‌ای تصنعی تنزل کند؛ یا اگر دامنه حرکاتش را وسعت می‌دهد، باید بکوشد شکل واقع‌گرایانه آن‌ها را حفظ کند؛ و یا اگر از آرایش استفاده می‌کند، باز به‌مشخصات واقعی چهره انسان پایبند بماند.

جمع کل کار بازیگر تئاتر بر روی صدا و حرکات و آرایشش در این فرمول می‌گنجد: تئاتری کردن شکل خارجی انگاره بازی شده. این فرایند را البته نمی‌توان صرفاً تکنیک بازیگر پنداشت، چون عنصر خاصی از کار عمومی تئاتر نیز هست. ولی کلاً در هر هنری، تکنیک شکل خارجی دادن به عناصر آن را نمی‌توان چیزی مجزا، مستقل، و منفک از فرایند آفرینش در کل دانست.

این که من تأکید دارم آن را «تکنیک» بخوانم، فقط برای این است که می‌خواهم بر وابستگی مستقیم آن به شرایط خاص اجرای تئاتری در تمایز با شرایط سینما تأکید کنم.

کاری که بازیگر به‌عنوان «تئاتری کردن» انجام می‌دهد، تکنیک او در پاسخ به شرایط تئاتری است؛ از این رو نمی‌توان آن را به‌خودی خود و جداگانه هنر نامید. این کار در گرو تلاش بازیگر برای دادن حداکثر وضوح و تأثیر به‌آفریده خویش است؛ و در نمایش‌هایی به‌سبک واقع‌گرایانه، با مبارزه عمومی هنرپیشه برای حفظ حداکثر پیچیدگی و زندگی رخداد واقعی که در شرایط تئاتری بازآفرینی می‌شود پیوند می‌یابد.

در حالی که «تئاتری کردن» به‌معنی تقویت وضوح و تأثیر بیان بازیگر، حرکات وی، و حالات صورت وی با تلاش عامدانه خود او

برای تغییر دادن لحن و حرکات و حالات عادی و غیرتئاتری وی است. سینما همین کار تقویت وضوح و تأثیر را انجام می‌دهد ولی با استفاده از دوربین، که جا عوض می‌کند، تغییر زاویه می‌دهد، یا پرسپکتیو را دگرگون می‌کند، و یا با استفاده از نورپردازی یا دور و نزدیک کردن میکروفون؛ و این‌ها همه به این معنی است که «سینمایی کردن» اساساً وابسته به تدوین و شناخت روش‌های آن است. هر حرکت بیانی انسان همواره در گرو تضاد دیالکتیکی دو عنصر است: ابرام درونی توسعه حرکت تا حد ممکن و ترمز ارادی تحدید حرکت. این دو با عمل متقابل خود شکل بیان حرکت را معین می‌کنند.

هنجار خاصی وجود دارد که شکل حرکات انسان را در شرایط عادی زندگی واقعی معین می‌کند. روی صحنه، این شکل حرکت با سستی‌گرفتن نسبی گرایش ارادی به خویش‌داری تغییر می‌کند. از این طریق، با خودداری از ترمز کردن، یعنی با تضعیف مانع ارادی، بازیگر تئاتر می‌تواند معنای حرکت و ابرام درونی آن را حفظ کند و در عین حال به دامنه‌اش بیفزاید تا تماشاگر تئاتر بتواند روشن و متمایز ببیندش.

سینما از بازیگر نمی‌خواهد که ترمز را این‌چنین رها کند. کوچک‌ترین حرکت را، که از درون برانگیخته ولی از برون سرکوب شده باشد، باز تماشاگر می‌تواند به یاری دوربین و میکروفون، که به بازیگر نزدیک می‌شود، ببیند و بشنود.

ما با تلاش‌هایی که برای نزدیک شدن به واقعیت در بازیگری، حتی در تئاتر، به عمل آمده است آشناییم. عمده‌شان همان‌هایی است که به استانیسلاوسکی و مکتب او ویژگی می‌دهد.

این تلاش‌ها به برجسته‌ترین شکل خود در کارهای اولیه استودیوی اول تئاتر هنر مسکو تحقق پذیرفتند. کل سالن تئاتر

به اندازه يك اتاق بزرگ بود و بنابراین بازیگر نهایت نزدیکی را با تماشاگر داشت. ولی این روش در تئاتر بلافاصله به طور اجتناب‌ناپذیری به حدی از صمیمیت می‌انجامد که نقیض شرط اول هر هنری است: شمول و تهییج حداکثر تعداد تماشاگر.

مشى تبدیل تئاتر به يك «محفل بیان» صمیمانه لاجرم به واکنش و خواست تئاتری کردن بازیگری و کل اجرا منجر شد. این واکنش را اتفاقاً همان نزدیک‌ترین شاگردان استانیسلاوسکی، از جمله واختانگوف، رهبری کردند.

پیش‌تر دیده‌ایم که درشت‌نما در سینما تناقض میان میل به واقعگرایی در بازی بازیگر و الزام حداکثر تماشاگر را رفع می‌کند. این نکته چه تغییراتی در وظایفی که بازیگر سینما بر دوش دارد ایجاد می‌کند؟ اولاً، در نتیجه امکان نزدیک شدن دوربین و میکروفون به بازیگر، نیاز به بلند کردن صدا و افزایش میزان حرکات بدن و صورت به طور مصنوعی برطرف می‌گردد. عنصر مطالعه فن بیان و نحوه تقویت صدا از کار بازیگر حذف می‌گردد. در سینما کافی است صدا آن قدر قوی باشد که به بازیگر دیگر برسد؛ به عبارت دیگر، کافی است همان قدر قوی باشد که در واقعیت هست.

(به یاد می‌آوریم که روی صحنه بازیگر باید قدرت صدای خود را نه بر حسب فاصله‌اش با بازیگر دیگر بلکه بر حسب فاصله‌اش از تماشاگر انتهای سالن تنظیم کند.)

آرایش تئاتری نیز با خامی ابتدایش کاملاً بی‌فایده می‌شود. در سینما کیفیت آرایش، اگر اصلاً ضروری باشد، بر حسب فایده‌اش برای حفظ تمامی پیچیدگی‌های ظریف حالت صورت انسان ارزیابی می‌شود. حالت مصنوعی - گونه چسب‌مالیده، یا خطی رسم‌شده به جای چروکی ناموجود - در سینما کاملاً احمقانه است، چون هدف

تئاتری کمک به بازیگر برای تثبیت حالتی از فاصله دور را از دست داده و جز آسیب زدن به آن حالت کاری انجام نمی‌دهد. حالت مصنوعی به‌ویژه در درشت‌نما مخرب است.

اگر بازیگری در سینما به‌روش تئاتری آرایش شد، دوربین را هنگام فیلم‌برداری باید آن‌قدر دور نگه داشت که جزئیات چهره آرایش‌شده را نبیند و در نتیجه به‌تماشاگر نشان ندهد.

آرایش قراردادی خود به‌خود سینما را وادار می‌کند به‌روش‌های کاری خود پشت پا بزند و به‌ضبط ساده اجزاهای تئاتری از فاصله دور و از زاویه محل نشستن تماشاگر در تئاتر روی آورد. هر چیزی که «تئاتری» شده باشد، در سینما هدر می‌رود یا حتی آسیب می‌زند.

کار بازیگر، در همان لحظه‌ای که در برابر دوربین انجام می‌شود، می‌تواند تا جایی که در تخیل می‌گنجد به‌زندگی واقعی نزدیک باشد. بازیگر سینمایی که در محیط خارج بازی می‌کند - در يك باغ واقعی، زیر يك درخت واقعی، یا کنار يك رودخانه واقعی - نباید خود را با واقعیت پیرامونش بیگانه احساس کند یا خود را از آن جدا بداند. رسمیت کار او در آن رسمیتی متجلی می‌گردد که بازیگری سینمایی اقتضا می‌کند. کار خلاقه در این شرایط از بازیگری «تئاتری» بازیگر تئاتر نه تلاش کم‌تری می‌خواهد و نه تکنیک کم‌تری، بلکه کاملاً از نوع دیگری است.

استانیسلاوسکی در کتابش زندگی هنری من^۵ نقل می‌کند که يك بار، در یکی از تورهای نمایشی آنان، گروهی از بازیگران سرگرم پیاده‌روی در يك گردشگاه بوده‌اند که تصادفاً به‌نقطه‌ای رسیده‌اند که دکور پرده دوم نمایشنامه يك ماه در روستا از تورگنیف را به‌یادشان

آورده است.

بعد بازیگران تصمیم گرفته‌اند نمایشنامه را فی‌البداهه در محیط طبیعی بازی کنند.

استانیسلاوسکی پیرامون این تلاش چنین می‌گوید: «نوبت ورود من شد. الگا کنیپر و من، همان‌طور که نمایشنامه اقتضا می‌کرد، در معبری که دو طرفش را درخت‌های بلندی پوشانده بود راه رفتیم و جملاتمان را گفتیم. بعد درست طبق پیش‌بینی نمایشنامه، روی نیمکتی نشستیم و شروع به حرف زدن کردیم - و بلافاصله توقف کردیم چون نمی‌توانستیم ادامه دهیم. بازی من، در مقابل طبیعت واقعی، جعلی به نظر می‌رسید. آن وقت می‌گویند تاثیر ما سادگی را تا مرز ناتورالیسم مطلق پیش برده است! کارهایی که ما عادت کرده بودیم روی صحنه انجام دهیم، اکنون چه خشك و رسمی به نظر می‌آمد.»

به اعتقاد من، عنصر اصلی بازی بازیگر سینما باید دقیقاً عکس این باشد. یعنی در واقع او باید بتواند در يك باغ واقعی با همکارش قدم بزند بدون این‌که ذره‌ای احساس کند کارش جعلی یا ناشیانه است. او باید بتواند زیر يك درخت واقعی و روی يك نیمکت واقعی بنشیند و محاوره‌ای را که آن‌طور شروع شده ادامه دهد. فیلم‌برداری در محیط خارج همیشه مشخصه سبك تولیدات سینمایی واقعی بوده است و به نظر من در آینده نیز این چنین خواهد بود.

جالب توجه است که سبك تئاتری فیلم توفان باعث می‌شود که حتی همان تك وتوك نمای خارجی به کاررفته در آن نیز ظاهر پرده‌های نقاشی شده دكور را پیدا کند.

احتمالاً استانیسلاوسکی به این علت کار خود را جعلی دیده است که احساس طبیعی بودن محیط پیرامون وی او را واداشته است

که واقعیت زنده وجود همکارش را با همه تمامیت آن احساس کند؛ طوری حرف بزند و حرکت کند که اگر فقط با او بود می‌کرد؛ صدایش را بلندتر از آن نکند که برای حرف زدن با شخصی در فاصله‌ای نزدیک لازم است؛ روی نیمکت چنان بنشیند که بتواند راحت به سمت فرد طرف صحبتش بچرخد، بدون این که تماشاگری را در نظر داشته باشد که از دیدگاهی ثابت به او نگاه می‌کند و نه صرفاً حقیقت حرکت بلکه نمایش مؤکد آن را نیز توقع دارد.

با وجود این که استانیسلاوسکی با همه توان خود کوشیده بود واقعیت را در تئاتر خلق کند و برای این کار تلاش کرده بود ناتورالیسم را در صحنه نشا کند و خود را در بازیگری چنان پرورش دهد که بتواند یکسره از تماشاگر جدا شود و روی صحنه با همکارش زندگی جداگانه‌ای داشته باشد تا بتواند احساس «نمایش» رفتارش را به زیر کشد - با وجود این، در نخستین تماسش با محیط زندگی واقعی، اجتناب ناپذیری نفوذ شرایط تئاتر در شکل کار خلاقه بازیگر را احساس کرد.

هنگامی که از «صحنه‌ای بودن غیر ضروری» اجرای بازیگر سینما سخن می‌گوییم، منظورمان این نیست که صحنه‌ای بودن به خودی خود و لزوماً نادرست و ناخوشایند است. ما فقط احساس ناهمخوانی و در نتیجه جعلی بودن را ناخوشایند می‌دانیم، چون مثل این است که ببینیم کسی نیرویش را صرف غلبه بر مانعی می‌کند که اصلاً وجود ندارد.

تمایز سخنورانه کلام به زبان آمده، بلندی تئاتری صدا در محاوره، و حتی يك حرکت اندکی مؤکد یا تعمیم یافته، روی پرده، با نزدیکی درشت‌نمای عظیمی که همانا نزدیک‌ترین فاصله تماشاگر با بازیگر است تناقض پیدا می‌کند و به ناگزیر احساس جعلیتی

غیرضروری و احمقانه را پدید می‌آورد.

ولی همین تصنع و همان حرکت، در شرایط تئاتری، و بنابراین جهت‌یافته به‌طرز واقعگرایانه در راستای غلبه بر موانع واقعاً موجود، شکلی عالی از هنر می‌شود و تماشاگر را عمیقاً تکان می‌دهد.

در مدارس تئاتری، کار روی صدا و لحن از دروس پایه تکنیک بازیگری است. در آموزش سینمای ناطق نیز تلاش‌ها اکنون در همین راستاست؛ ولی این تلاش‌ها متأسفانه اغلب بر اساس نشای صرفاً مکانیکی روش‌های تئاتری در خاک سینما انجام می‌گیرد.

به عقیده من، امریکایی‌ها که همه توجه خود را معطوف کامل کردن دستگاه ضبط و اختراع دستگاهی کرده‌اند که می‌تواند، با تغییر دادن برش فیلم یا ضبط مجدد آن، نقایص گفتاری ضبط‌شده بر فیلم را تصحیح کند، راهی به مراتب نویدبخش‌تر را درپیش گرفته‌اند.

کل فکر تولید صدا و فن بیان در سینمای ناطق مرا به یاد مفهوم عتیقه و ابلهانه «صورت‌های فوتوژنیک» می‌اندازد. آن وقت‌ها سینماگران می‌گفتند بازیگر می‌تواند در صورت و بدنش خصوصیتی داشته باشد که قادر باشند تصویر سینمایی کامل و گویایی به وجود آورند. ولی امروزه ما می‌دانیم که دوربین‌ها و نورافکن‌ها نشان داده‌اند هر تنابنده‌ای می‌تواند تصویری زیبا داشته باشد؛ کافی است راه تصویربرداری از او را پیدا کنیم.

فصل دهم

واقعگرایی و انگاره بازی شده

از همه آنچه تاکنون گفته‌ایم می‌توان نتیجه گرفت که تکنیک بازیگر سینما باید دو عنصر اساسی را محور قرار دهد: اول، چیرگی بر مسایل خلاقه هنر تدوین و پیروی بازیگری وی از آن؛ دوم، جذب انگاره بازی شده، به‌طور آلی و تمام.

ولی اکنون به‌این پرسش می‌رسیم: آنچه که، در صحبت روزمره، صداقت، خودانگیختگی، و طبیعت ماندی نامیده می‌شود چه نقشی در کار بازیگر سینما ایفا می‌کند؟ می‌دانیم که در سینما، برخلاف تئاتر، زیاد پیش می‌آید که بازیگرها نقش خودشان را بازی کنند. مواردی وجود دارد که نقش‌های فرعی یا جزیی را کسانی بازی کرده‌اند که هرگز بازیگری را به‌شکلی قابل‌اعتنا مطالعه نکرده‌اند؛ با این حال نه‌تنها انگاره‌هایی قوی و مؤثر آفریده‌اند، بلکه کاملاً با سبک کلی فیلم نیز انطباق یافته‌اند، فیلمی که بازیگران حرفه‌ای هم در آن شرکت داشته‌اند.

این در تئاتر غیرممکن است. يك سگ واقعی و زنده در نامتعارف^{۱۱}؛ صدای رعدآسای سم اسبان واقعی بر تخته‌های کف صحنه در هملت - این‌ها هر دو ناپسندند و با کل اجرا ناسازگار. اما به‌سختی می‌توان فیلمی پیدا کرد که در آن، همراه با بازیگران واقعی، جانور و بچه‌ای هم به‌چشم نخورد؛ و البته این‌ها به‌هیچ عنوان

[۱۱]: نمایشنامه‌ای از آ. آفینوگنوف - م.

به انسجام اسلوبی فیلم لطمه نمی‌زنند.

علیه این نظر که مردی عامی از کوچه و خیابان، يك «غیر بازیگر»، نیز می‌تواند نقشی بزرگ و پیچیده در فیلم بازی کند فرلوان می‌شود گفت. ولی بدون سفسطه نظری غیرممکن است بتوان ادعا کرد که این «غیربازیگر» عامی، در صحنه‌ای کوتاه یا «تکه» ای كوچك، حتی اگر در کنار يك بازیگر خوب سینما هم باشد، لزوماً همان احساس اختلال و نابه‌جایی را در فیلم ایجاد می‌کند و به تماشاگر انتقال می‌دهد که اگر او رفتاری غیرتثاتری را در تئاتر می‌دید احساس می‌کرد، چیزی مثل دو مورد سگ و اسب که قبلاً ذکر شد یا مثلاً کودکانی که گاه در نمایش‌های صحنه‌ای شرکت داده می‌شوند.

استانیسلاوسکی که خود از همان آغاز کارش در تئاتر کوشیده بود به طبیعت مانندی در بازیگری دست یابد، ناچار شد فکر استفاده از پیرزنی دهاتی را در اجرای تئاتریش از سر به‌در کند، به‌رغم این‌که پیرزن از دید او عین حقیقت و معنا بود.

البته نمی‌خواهیم توصیه کنیم که هر بازیگری در سینما از امکان یکی دو بار بازی کردن نقش خود استفاده کند. حتی موقعی که او خود را بازی می‌کند، باید رفتارش را تا حدی تابع وظیفه‌ای سازد که در فیلم به‌طور کلی به او محول می‌گردد. نقش، حتی اگر خود او باشد، باید مهر بینش کارگردان را بر پیشانی داشته باشد. البته در هیچ موردی، تصویری که بر فیلم نقش می‌بندد، نمی‌تواند نسخه محض شخصی باشد که بازی می‌کند؛ و نمی‌تواند حاصل جمع خصوصیات فردی او باشد. آخر حتی يك «غیر بازیگر» نیز (که به غلط «تیپ»^{۱۱})

[۱]: بودوفکین از لغت «تیپ» نه برای غیربازیگرها، که در غرب گاهی چنین نامیده می‌شوند، بلکه برای چهره‌هایی قراردادی استفاده می‌کند که همیشه يك نقش معین را بازی می‌کنند - خبیث، قهرمان، بلیس، مادرزن، و غیره - م.

نامیده می‌شود) تا حدی از دستورات تدوینی کارگردان تبعیت می‌کند، یعنی تا حدی بازی می‌کند.

بازیگر سینما در جریان حرفه دایمی‌اش، شامل کار در فیلم‌های بسیار، ناگزیر است روی آفرینش انگاره‌های گوناگونی کار کند که برخی‌شان ابدأ شباهتی به‌شخص خود وی ندارند. از این رو ناچار است دائماً روی خود کار کند تا خود را در انگاره‌ای در خارج از وجودش حلول دهد، به‌هر ترتیب که می‌خواهد باشد.

بازیگر در فرایند آفرینشش اول واقعیت را می‌شناسد؛ بعد به‌همراه تماشاگر و توسط امکانات هنرش، نتایج شناخت خویش را در قالب رفتاری که خود وی به‌تازگی آن را ساخته و سامان داده بیان می‌کند. او در این کار همیشه می‌کوشد وجود شخص خود را در قالبی زنده و کامل، و نه شبیه مکانیکی خود، احساس کند؛ و اگر ما درك مکانیکی از ساختمان کار بازیگر را مردود شمريم، هم‌چنان که پیش‌تر شمردیم، خود به‌خود ضرورت «حلول شخص» در انگاره را در این فرایند پذیرفته‌ایم.

من این‌جا به‌تحلیل فرایند «زیستن» در نقش یا تخصیص انگاره به‌شخص نمی‌پردازم. مجموعه‌ای از روش‌های ابداع‌شده به‌این منظور، و حتی گردآمده در يك روش‌شناسی پیچیده، مورد استفاده دست‌اندرکاران تئاتر است. ما از اهمیت آن سخن گفته‌ایم و باز در آینده خواهیم گفت.

بگذارید اکنون صرفاً و اساساً به‌این نکته توجه کنیم که فرایند تخصیص انگاره، یا دگردیسی رفتار شخص بازیگر به‌رفتار شخص نقش، برای انتقال تصویری زنده با اثری واقع‌گرایانه و تمامیتی آلی به‌تماشاگر، ضروری است. پس از پذیرفتن این اصل پی می‌بریم که، در تئاتر، شخص بازیگر به‌ناگزیر با عنصر تئاتری کردن اشکال

خارجی انگاره‌ای که به خود اختصاص می‌دهد تضاد پیدا می‌کند. در سینما این عنصر تئاتری کردن، با حضور دوربین و میکروفون غیرساکن که فیلم‌برداری قابل‌تدوین از بازیگر را امکان‌پذیر می‌سازد، ضرورت خود را از دست می‌دهد. برای بازیگر فیلم که به این ترتیب از عنصر تئاتری کردن رهایی یافته است فقط يك مشغله ذهنی می‌ماند و آن هم نزدیک ساختن خویشتن به واقعیت تا حداکثر میزان ممکن است.

ما از چه راهی پی می‌بریم که پدیده‌ای تا چه حد واقعی است؟ از راه نزدیک شدن به آن و بررسی کردن آن، با همه ژرفای آن، همه غنای آن، همه پیچیدگی پیوند آن با دیگر پدیده‌ها.

در هنر، انگاره‌ای را واقع‌گرایانه می‌نامیم که بیان واقعیت عینی باشد با حداکثر دقت، حداکثر وضوح، حداکثر عمق، و حداکثر میزان دربرگیری پیچیدگی‌ش.

استفاده پیوسته از لغت «حداکثر» در این تعریف برای رساندن این معناست که ناتورالیسم عالی‌ترین شکل گرایش واقع‌گرایانه در هنر است.

ولی باز لازم به تکرار است که ناتورالیسم و رئالیسم و ایدئالیسم، در هنر، اشکال مجزا و مستقلی نیستند که بدون ارتباط با یکدیگر قادر به زیستن باشند.

ناتورالیسم و ایدئالیسم هر دو اشکال متورمی هستند که در رشد خود از راه درست درك واقعیت منحرف شده‌اند، چون این راه همیشه از تعمیم مجرد به واقعیت زنده برمی‌گردد و سپس دوباره واقعیت زنده را تعمیم می‌دهد و به همین ترتیب پیش می‌رود و ارتقا پیدا می‌کند.

ناتورالیسم و ایدئالیسم و رئالیسم، در هنر، همان رابطه را باهم دارند که مکانیسم و ایدئالیسم و ماتریالیسم دیالکتیک در فلسفه

با هم دارند.

کسانی که در مکتب ناتورالیستی از پدیده‌ای واقعی نسخه برمی‌دارند بدون این‌که آن را تعمیم دهند، صرفاً مکانیسمی خشك و سرد ایجاد می‌کنند، بدون ارتباطات درونی که در واقعیت در درون پدیده وجود دارد و بدون ارتباطات بیرونی که آن را به‌مثابه جزئی از کل به‌دیگر پدیده‌ها گره می‌زنند.

با نزدیک‌تر شدن به پیچیدگی موضوع واقعی و با تعمیق جزئیات، واقعگرایی بیان افزوده می‌شود؛ گرچه در عین حال باید موضوع را جزئی از يك کل نشان دهد.

پس کار واقعگرایانه فقط در صورتی از ناتورالیسم رهایی می‌یابد که در بیان پدیده توسط آن، هم ارتباط عمومی بیرونی حضور داشته باشد و هم عناصر تعمیم‌دهنده درونی که (همراه با نمود بیرونی) پدیده مفروض را، در واقعیت، جزئی از يك کل نشان می‌دهند.

با بسط دادن این اصل به‌کار بازیگر، روشن است که گرایش واقعگرایانه او را بر آن می‌دارد که در مرحله‌ای از کار خود قطعات جداگانه و ناپیوسته بازی‌اش در برابر دوربین را در کلیتی گرد آورد که با کل نمایش و عموماً با جایگاه نمایش در زندگی اجتماعی همواره گسترش‌یابنده‌ی ما پیوندی ناگسستنی داشته باشد.

گفته قدیمی دیدرو به‌این مضمون که بازیگر در خلال نمایش می‌تواند با اجرای عالی نقشش تماشاگر را بگریاند و به‌طور همزمان، با يك شكلك مضحك، هم‌کارش را که در جناح صحنه ایستاده بخنداند - گفته‌ای که ظاهراً بر امکان تقسیم مکانیکی رفتار بازیگر به رفتار شخص زنده و رفتارش در نمایشنامه دلالت می‌کند - به‌هیچ رو نقیض ضرورت وحدت آلی این دو رفتار در يك کل واحد در این یا آن مرحله از کار بازیگر با نقشش نیست.

از این زاویه، آموزه استانیسلاوسکی در مقدماتش کاملاً درست و راست است. بگذار بازیگر، روی صحنه و در خلال اجرا، به جای شخصیتی که بازی می‌کند زندگی نکند. ولی اگر تماشاگر، در اثری که دریافت می‌دارد، وحدت واقعگرایانه و زنده‌ای در انگاره احساس می‌کند، این وحدت باید از جایی آمده باشد.

این وحدت باید در جایی از فرایند خلاقه کار بازیگر بر روی شخصیت پدید آید. کوکلن^۶ و کاراتوییکین^{۱۱} که هر دو عادت داشتند «حسابی» بازی کنند، در جایی و مرحله‌ای از کار خود باید محتوایی را که عرضه می‌کردند خلق کرده باشند.

در سینما این بحث روشن‌تر می‌شود. واقعیت این است که سایه‌روشن سیاه و سفیدی که روی پرده چشمک می‌زند چیزی احساس نمی‌کند. فقط سایه است، که وظیفه‌ای فنی را که يك بار برای همیشه بر دوشش گذاشته شده انجام می‌دهد؛ مجموعه‌ای از حرکات پاره‌پاره و جداگانه - ولی با وجود این، اثری که تماشاگر دریافت می‌دارد، به انگاره‌ای یکپارچه متعلق است. چرا؟ چون مبنای انتخاب این حرکات مجزا وحدت آلی پدیده‌ای واقعی بوده است که بر فیلم ضبط شده است.

جالب این‌جاست که همین خود یکی از ممیزات سینماست که به بازیگر اجازه می‌دهد کارش را پیش از آن‌که شکل یافته برای تحقق نقش او برایش عادت شود و از بر یا به‌طور مکانیکی تکرار گردد متوقف سازد.

می‌دانیم که، در تئاتر، خطری هست که به آن «بیات شدن»

بازیگر بزرگ فرانسوی (۱۸۴۱-۱۹۰۹) 6: coquelin

۱۱: يك گريك روسی، گريك (۱۷۷۹-۱۷۱۷) از بزرگ‌ترین بازیگران تاریخ تئاتر انگلیس.

می‌گویند.

استانیسلاوسکی در یادداشت‌هایش يك ارزیابی تطبیقی از بازی خود در نقش دکتر استوکمان^۷ در مراحل اول و آخر انجام می‌دهد و چنین می‌نویسد: «گام به‌گام به‌گذشته نگاه می‌کنم و روز به‌روز روشن‌تری می‌برم که محتوایی که در زمان آفرینش اولیه نقشم در آن گنجانده‌ام، از زمین تا آسمان، از شکل خارجی که نقش در اثر مرور زمان به‌آن تنزل کرده، فاصله گرفته است. اول، همه چیز از حقیقت درونی زیبا و برانگیزنده‌ای سرچشمه می‌گرفت. الآن، تنها چیزی که از آن برجاست، پوست است و آشغال و گرد و خاک، که از چیزهای اتفاقی و مختلفی که هیچ وجه مشترکی با هنر واقعی و حقیقی ندارند در جسم و جان مانده است.»

ولی من فکر می‌کنم این بیدزدگی حقیقت درونی استانیسلاوسکی تنها در اثر زیادی دفعات تکرار نقشش نبوده است. مطمئناً به‌خاطر این بوده که خود استانیسلاوسکی تغییراتی کرده است؛ و آن عناصر آلی درونی که او را در آغاز با انگاره استوکمان که خود یافته بودش پیوند می‌دادند بعدها دیگر وجود نداشته‌اند.

این مثال را از این رو آوردم که روشنی‌اش بر تضادی که کار بازیگر سینما ایجاد می‌کند پرتو می‌افکند. مشخصه کار وی در مقایسه با کار بازیگر تئاتر این است که قطع رابطه زنده‌اش با انگاره بازی‌شده به‌مراتب زودتر اتفاق می‌افتد؛ و اساساً در همان لحظه انتخاب آگاهانه و عامدانه اتفاق می‌افتد که هنرمند در هر هنری به‌جز تئاتر تصمیم می‌گیرد صیقل دادن آفریده‌اش را متوقف سازد.

بازیگر سینما باید صادق و درست باشد. تلاشش برای دست

یافتن به‌واقعیت انگاره باید طبیعی باشد. این طبیعت‌مانندی را مقتضیات کار تئاتری کردن در او از بین نمی‌برد. ولی از سوی دیگر، یافتن محتوای درستی برای انگاره نقش حتماً مستلزم کار مقدماتی مهم و بسیاری برای جذب درونی آن است.

این‌جا ما شاهد همگرایی احکام اولیه مکتب استانیسلاوسکی و الزامات اساسی مطروحه ما برای بازیگر سینما هستیم.

به اعتقاد من، بسیاری از روش‌های برگرفته توسط مدرسه تئاتر هنر مسکو با روش‌های مورد نیاز ما بیشترین قرابت را دارند و در نظر داشتن آن‌ها موقع تأسیس مدرسه‌ای برای آموزش بازیگری در فیلم بسیار مفید است. البته باید توانست در میان قواعد اصلی که استانیسلاوسکی تعریف و ترویج کرده، آن عناصر تئاتری کردن را که فقط برای مدارس تئاتری مناسب است شناسایی و تفکیک کرد.

گمان می‌کنم راه درست، همان تقلید از مدرسه تئاتر هنر مسکو باشد، البته نه به‌صورتی که امروزه وجود دارد، بلکه به‌شکلی که بر اساس نظرات استانیسلاوسکی راجع به حقیقت‌مانندی بازیگری پیدا می‌کرد، که این هم البته هرگز نمی‌توانست متحقق گردد، چون مادامی که او در آن تئاتر کار می‌کرد نمی‌توانست گریبانش را از چنگ قراردادهای آن درآورد.

چه جالب است آن قسمت از یادداشت‌های استانیسلاوسکی که در آن او از ضرورت لحظاتی سخن می‌گوید که بازیگر بتواند بی‌حرکت و «بی‌ادا» بماند و توجه تماشاگر را تماماً بر احساسات خود متمرکز سازد.

استانیسلاوسکی احساس می‌کرد بازیگری که در طلب حقیقت است باید بتواند از عنصر نمایش احساساتش برای تماشاگر اجتناب ورزد؛ و باید بتواند کل غنای محتوای انگاره بازی‌شده را در لحظه

همایشی شبه‌عارفانه به تماشاگر انتقال دهد. البته او در تلاش‌های خود برای یافتن راه حل این مسئله در تئاتر به دیواری سنگی برخورد. شگفت این‌جاست که حل این مسأله نه تنها در سینما ناشدنی نیست بلکه نهایت قلت ادا، و غالباً حتی بی‌حرکتی محض، در سینما قطعاً ضروری است؛ مثلاً در درشت‌نما، که مادامی که تن بازیگر دیده نشود، هر ادایی در آن کاملاً بی‌مورد است.

فصل یازدهم

کار با غیر بازیگرها

در سخن از کار واقعگرایانه توسط بازیگران سینما، لازم است به اهمیت عظیم آزمایش‌های انجام‌شده در سینما در کار با به اصطلاح «غیر بازیگرها» اشاره شود (من به عمد از استفاده از لغت همراه‌کننده «تیپ» خودداری می‌کنم). من به هیچ وجه قصد توجیه نظریاتی را ندارم که اظهار می‌کنند سینما به بازیگران تعلیم‌یافته خاصی نیاز ندارد. تنظیم چنین نظریه‌ای در گذشته محتاطانه به من نسبت داده شده، بی‌توجه به این حقیقت مسلم که همه تجربه عملی من در سینما، یعنی واقعاً حتی در هر فیلم، نه تنها با بازیگران آموزش‌دیده خاص سینما بلکه همچنین با بازیگران پیشین تئاتر پیوند داشته است.^[۱]

من وارد این «اغراق‌های نظری» نخواهم شد، چون پیش‌تر در جایی به آن پرداخته‌ام. فقط حقایق را خاطرنشان می‌کنم، که آن هم این است: در موارد متفرق کار با غیر بازیگران، ما در عمل پی برده‌ایم و در نظر استدلال کرده‌ایم که عناصر رفتار واقعی شخصی که در هیچ مدرسه‌ای آموزش ندیده، در فیلم، جای خود را دارد و حتی گاه می‌تواند برای بازیگران کارکشته نمونه باشد.

به نظر من، این تجربیات بیش از هر چیز بر این نکته دلالت

[۱]: آری: بودوفکین هرگز استفاده محض از غیربازیگرها را تبلیغ نکرده است. اما خواننده برای این که ببیند اشتیاق و نب او برای مسایل روز تا چه حد دست او را در برابر اتهاماتی که از بابنشان شکوه دارد خالی می‌گذارد، می‌تواند به سخنرانی وی برای انجمن فیلم نگاه کند که در فن سینما آمده است. م.

می‌کنند که بازیگر سینما، هم در کل و هم در هر جزیی از کارش، همیشه باید رفتار خود را طوری جهت دهد که هدفش را در هر تکه جداگانه فیلم به‌طور مشخص و واقعی احساس کند. این‌جا باید یادآور شد که در سینما این هدف تقریباً همیشه شکلی واقعی دارد؛ و چون این شکل واقعی است، کاملاً محسوس است. کل فضای کار خارجی، که در سینما امری عادی است، این را نشان می‌دهد.

من در فیلم‌های خود چگونه از افراد عادی یا غیربازیگرها استفاده کرده‌ام؟ روش من، برای هر قسمت از فیلم، ایجاد آن شرایط زندگی واقعی بوده است که واکنش غیربازیگر در مقابل آن دقیقاً همان چیزی باشد که من نیاز دارم.

بگذارید برای مثال به آن کمونیست جوان و قطعه بازی‌اش در آن گردهمایی در آخرین حلقه فراری اشاره کنم. پسری که در این نقش فیلم شد طبعاً خجالت می‌کشید. فضای فیلم‌برداری و دلهره او از بابت خواسته‌های کارگردان نیز البته دست به‌دست هم می‌دادند و به التهاب و خجلت وی می‌افزودند و خلاصه او را کاملاً گیج می‌کردند.

همین فضایی که باعث خجلت او می‌شد، حالت مورد نیاز مرا در اختیارم می‌گذاشت؛ از این رو من آن را عمداً تقویت و تشدید کردم. موقعی که جوان بنا به‌خواست من در پاسخ به‌ابراز احساسات حضار از جا بلند شد و سپس خود من به‌ستایش چاپلوسانه و بی‌حد از بازی او پرداختم، او هرچه کوشید نتوانست لبخند آشکاری حاکی از رضایت کامل بر لب نیاورد؛ و همین لبخند بود که قطعه‌ای پرشکوه را نتیجه داد. من این قطعه را از موفقیت‌آمیزترین قطعات طرح بازیگری در سینما می‌دانم. اگر استفاده از واژه طرح در این مورد مجاز باشد. در این مورد خاص، همه شرایط واقعی فیلم‌برداری تصادفاً با

شرایط حاکم بر صحنه در خود فیلم منطبق درآمدند. این شرایط هم با گنجی کمونیست جوان جور درمی‌آمد، وقتی به ناگهان می‌دید به عضویت هیأت رئیسه چنان گردهمایی بزرگی انتخاب شده است، و هم با لذت بی‌حدش، موقعی که شرکت‌کنندگان آن گردهمایی بزرگ با کف زدن مرتب از اعلام نام او استقبال می‌کردند.

یقیناً این، بازی يك بازیگر نبود، چون عنصر آفرینش آگاهانه در جوانکی که کمونیست جوان را عرضه می‌کرد حضور نداشت. ولی این تجربه را می‌توان وارونه کرد و از جنبه عملی‌اش برای کمک به هر بازیگری سود جست، بازیگری که می‌خواهد هماهنگ با کارگردان از تکیه‌گاهی واقعگرایانه برای حفظ حالتش بهره بردارد.

البته در تئاتر، هم‌چنان که پیش‌تر دیدیم، تکیه‌گاهی واقعی از این نوع را یا باید مجسم کرد و یا جای خالی‌اش را با جادوی اختراعی استانیسلاوسکی - «فرض کنید» - پر کرد.

استانیسلاوسکی درباره این «فرض کنید» چنین می‌نویسد: «بازیگر به خود می‌گوید: همه این دکور، اثاثه، آرایش، اجرای عمومی، و غیره، دروغ محض است. من این را می‌دانم، ولی فکرش را نمی‌کنم. این چیزها هیچ اهمیتی برای من ندارند... اما... فقط فرض می‌کنم همه این‌ها که روی صحنه دور و بر من است واقعی باشد؛ پس من باید در مقابل هر حادثه‌ای واکنش نشان دهم.»

از همین جادوی «فرض کنید» است که، به گفته استانیسلاوسکی، وجود خلاقه راستین بازیگر نشأت می‌گیرد. این در تئاتر شاید درست باشد، چون تئاتری شدن رفتار بازیگر جنبه‌ای ضروری از هنر وی است. ولی در سینما، حتی اگر این «فرض کنید» وجود داشته باشد، به شکلی کاملاً متفاوت انجام می‌گیرد؛ و شاید مثل تقریباً هر تعمیم دیگری، در ارتباط با آمایش تدوینی نقش انجام شود.

به نمونه روشن‌گر دیگری از کار با غیربازیگر اشاره می‌کنم که در هنگام فیلم‌برداری شرح يك مورد ساده اتفاق افتاد. صحنه‌ای بود به این شکل. يك پدر پس از مدت‌ها که پسر كوچك پشاهنگش را ندیده است با او دیدار می‌کند. صبح زود است. پسر تازه از رختخواب بیرون آمده است و دارد عضلاتش را از کرختی خواب درمی‌آورد. پدرش می‌پرسد: «چطوری، جانی (۸)؟» پسر به سویی او می‌چرخد و به جای پاسخ، لبخندی شیرین و حجب‌آلود تحویلش می‌دهد.

کار پیچیده بود. به علاوه، موضوعی که باید فیلم می‌شد، پسری بود که حدوداً ده سال داشت. در سینما حتی سنتی‌ترین و تاثیرترین کارگردان نیز به خود جرأت نمی‌دهد از بازیگری بزرگسال یا از دختری پسر قلمداد شده استفاده کند؛ گرچه این در تاثیر امکان‌پذیر است و بارها نیز انجام شده است.

در کار با غیربازیگر اصلاً نمی‌توان روی تمرین‌ها حساب کرد. حرکاتی که به طور مکانیکی به یاد می‌آیند، تقریباً همیشه در چنین مواردی بیهوده‌اند. یافتن خلاقانه شکل لازم و سپس، بعد از یافتنش، تکرار آن نیز البته در کار با کسی که آموزش خاصی ندیده است غیرممکن است. پس حتی در مورد رویدادی چنین پیچیده، باید توانست با احتساب دقیق و موشکافانه شخصیت فردی که قرار است نقش را بازی کند، شرایطی برایش فراهم آورد که حرکات مورد نیاز کارگردان در واکنشی طبیعی و حتمی در برابر محرکه خارجی معینی تولید گردد.

با این هدف، من این طرح را ریختم. تصمیم گرفتم اول، پیش

از هر چیز، بگذارم پسرک از کشیدن عضلات بدنش واقعاً لذت ببرد و حتی خود را نیازمند آن احساس کند. به این منظور به او گفتم به جلو خم بشود، پاهایش را با دست بگیرد، و در همین حالت بماند تا من به او اجازه دهم بلند شود و کمر راست کند.

به او گفتم: «آن وقت از کشیدن و رها کردن عضلات واقعاً لذت خواهی برد؛ و این همان چیزی است که من می‌خواهم.»
 حدس زدم اگر مسأله را خوب برایش توضیح دهم، به این تجربه علاقه‌مند خواهد شد. پس همین کار را کردم. برای موفقیت مرحله دوم کارم به علاقه او نیاز داشتم.

پسرک واقعاً علاقه‌مند شد؛ این را حس کردم. بعد این‌طور حساب کردم: باید موقعی که اجازه می‌دهم بلند شود، و او بلند می‌شود و با لذتی واقعی شروع به کشیدن عضلاتش می‌کند، حرکتش را قطع کنم و بپرسم: «خوب، جانی، کشیدن بدن واقعاً لذت ندارد؟»

حرف زدن در هنگام فیلم‌برداری مجاز نبود. پسرک می‌دانست که باید ساکت بماند. من طبع او را می‌دانستم؛ و متقاعد شده بودم که دقیقاً با همان لبخندی که نیاز داشتم پاسخ خواهد داد: حاکی از رضایت، و کمی گیج و خجول به‌خاطر غیرعادی بودن وضعیت.

تکرار می‌کنم: تمرین فایده‌ای نداشت. من فقط در پی خودانگیختگی واکنشی بودم که پیش‌بینی‌اش کرده بودم.

صحنه آغاز شد. پسرک ایستاد، در حالی که به پایین خم شده بود. اجازه دادم بلند شود. صاف ایستاد. رضایت را در چهره‌اش دیدم، هم از لذت جسمانی و هم از این احساس که بازی همان‌طور که من گفته بودم بدون اشکال پیش می‌رود. همان سؤال را کردم؛ و همان لبخند قشنگ و صادقانه‌ای را که می‌خواستم در پاسخ گرفتم.

البته این می‌شد شکست بخورد؛ ولی من مجاب شده بودم که

چنین نخواهد شد؛ و چنین نشد.

کار با اشخاص عادی البته مستلزم برخورداری کارگردان از قوه ابتکار و ابداع است. و البته این کار را نیز نمی‌توان تعمیم داد و اصلی مناسب کار با همه بازیگرها از آن درآورد. تلخیص چنین نمونه‌هایی از کار با «غیربازیگرها» در يك نظام آموزشی نیز غیرممکن است. ولی به اعتقاد من، از تجربه چنین کاری می‌توان چیزهای بسیاری درآورد که عملاً در فرایند جذب انگاره و جست‌وجوی روش‌های بیان خارجی حالات درونی مفید واقع شود.

ایجاد شرایطی که واکنشی را به‌طور طبیعی برمی‌انگیزند گاه می‌تواند در جست‌وجوی اشکالی برای بازیگری، حتی بازیگری حرفه‌ای، به‌ویژه در هنگام فیلم‌برداری خارجی کمک بزرگی باشد. در ارتباط با مسأله «غیر بازیگران» باید این را نیز به‌خاطر داشت: در حالی که توصیه جایگزینی کامل بازیگران سینمایی کارآموده و آموزش‌دیده با اشخاص عادی بیهوده است، تهیه فیلمی با تعداد بسیاری نقش منحصراً با استفاده از بازیگران حرفه‌ای نیز امکان‌ناپذیر است. خودداری از به‌کارگیری افراد عادی و آموزش‌ندیده برای بازیگری، در هر شرایطی، عین دست شستن از فیلم‌سازی است. يك محاسبه ریاضی ساده این را به اثبات می‌رساند. تعداد نقش‌های بزرگ در يك نمایشنامه متوسط از پانزده تا بیست است. ولی در هر فیلم متوسط احتمال بیش از شصت، هشتاد، و حتی یکصد صحنه مختلف از اشخاص متفاوت وجود دارد که هر يك از آنها نیز اهمیتی قابل‌ملاحظه و تعیین‌کننده دارند. نقش‌های بسیار کوچکی که روی پرده زمانی بسیار کوتاه را اشغال می‌کنند و از بیست ثانیه تا يك دقیقه به‌درازا می‌کشند، غالباً مسایل بسیار جدی و مهمی را حل می‌کنند و به‌همین نسبت نیازمند میزان بالایی از گویایی‌اند.

توده یا جمعیتی که، روی صحنه تئاتر، جامد و عام و تقسیم نشده می ماند، در سینما چنان که می دانیم به درشت نماهای بسیاری تجزیه می شود. محتوای جمع به طور کلی از طریق اجزای آن، یعنی انسان های تشکیل دهنده آن، آشکار می گردد. در درشت نما، هیچ يك از این اجزای جمعیت نباید کم تر از بازیگری که نقش اول را بازی می کند واقعی و گویا باشد.

در حالی که در تئاتر، واقعه ای کوچک می تواند اهمیتی اندک داشته باشد و تنها يك حلقه رابط یا شاید فقط فضا ساز باشد، در سینما، با تمرکز مدام توجه تماشاگر بر يكايك تصاویر، این قبیل عناصر گذرا و صرفاً ارتباط دهنده نمی تواند وجود داشته باشد.

در سینما اگر قرار است ساختمان فیلم روشن و موزون باشد، هر تکه، حتی کوچک ترین تکه، باید صد درصد محتوا داشته باشد. معیار بالایی که باید حتی در مورد کوچک ترین حادثه نیز صدق کند، باید در ارتباط با مشکلات عملی و مشخص تولید فیلم و عدم امکان در دسترس نگه داشتن تعداد بی شماری بازیگر جزء در نظر گرفته شود. البته در هالیوود، هزاران سیاهی لشکر و بازیگر جزء دائماً در آن شهر سینمایی زندگی می کنند. ولی آن نظام را به سختی می توان در این جا مستقر کرد. ۱۱ با رشد درست سینما به عنوان هنر شامل و جاذب حداکثر واقعیت، و پیرو آن، با افزایش صحنه های خارجی که به تعداد سفرهای واحدهای تولیدی به نقاط مختلف کشورمان می افزاید، بعید است بتوان جمعیتی انبوه از بازیگران را تنها برای استفاده در

[۱]: در اتحاد شوروی، کمبود عمومی نیروی کار خود به خود حرقه سیاهی لشکری در سینما را حذف می کند. جمعیت های لازم در فیلم ها معمولاً از يك جدول نوبتی تأمین می شود. در این جدول، نام کسانی آمده است که سفارش به آن ها اجازه می دهد، در موقع لزوم، چند ساعتی دست از کار بکشند - م.

صحنه‌هایی يك دقیقه‌ای با خود به این سو و آن سو کشید. کارگردان باید بداند چگونه می‌تواند تعداد نفرات لازم برای چنین صحنه‌هایی را، در محل فیلم‌برداری که احتمالاً فاصله زیادی با سرفرماندهی‌اش در پایتخت دارد، پیدا کند و به کار بندد. من می‌گویم حتی عدم امکان استفاده از آرایش، که در تئاتر می‌تواند خلیف^{۱۲} جوان را به باربری پیر بدل کند، وضع را دشوارتر می‌سازد.

البته این راه را هم می‌توان کماکان باز گذاشت که هر استودیویی سناریوهای خود را با همان گروه بازیگری که در اختیار دارد هماهنگ سازد. کولشوف که سناریوهای خود را با توجه به اندازه و ترکیب گروه تولیدی خود می‌نویسد به‌هواداری از این سبك کار گرایش دارد. ولی این راه، به عقیده من، راهی نیست که برای بهره‌برداری از امکانات عظیم سینما گشوده باشد؛ برعکس، جلوی رشد واقعی و عمقی را می‌گیرد.

این نکته‌ای است که مسایلی اساسی را در ارتباط با سبك کار مطرح می‌کند. اشکالی ندارد که یکی دو بازیگر برجسته را در نظر بگیریم و ببینیم کدام يك بیشتر با محتوای سناریو جور درمی‌آیند، ولی انجام این کار برای هزار و يك حادثه فیلم اصلاً خارج از بحث است. چنین تلاشی اصلاً بیهوده است، چون همان‌طور که دیدیم، تجربه نشان داده است که با پیدا کردن راه‌هایی می‌توان از افراد آموزش‌ندیده نیز برای بازی در فیلم به‌طور کامل استفاده کرد. تنها مانع چنین استفاده‌ای، ابقای اصل قرون‌وسطایی «سینما مخصوص بازیگر» به عنوان اصلی مطلق و بی‌چون و چراست.

فصل دوازدهم

تخصیص نقش

باز به کار بازیگر سینما بر روی نقشش برمی گردم و روی نخستین مرحله مکث می کنم: مرحله انتخاب نقش. بازیگر سینما، مثل هر هنرمندی در هر هنری، جذب عمیق انگاره با هدفمندی و جهان بینی حاکم بر آن را مقصد خود می گیرد. بدیهی است که در این فرایند، هم عناصر عینی وجود دارد، هم عناصر ذهنی.

اگر تنها دلبستگی او به انگاره طرح شده شرکت در انجام وظیفه ای باشد که نمایشنامه یا سناریو در کل برعهده گرفته است، و اگر در اجرای این وظیفه، او در مقام بازیگر، علاقه چندانی به خود انگاره نداشته باشد، در این صورت هیچ اثر هنری حاصل نخواهد شد.

در عین حال، اگر نمایشنامه در کل و نقش در نمایشنامه گره از چیزی بگشایند که از جهان درون شخص بازیگر، بیگانه و جدا باشد، باز هم هیچ اثر هنری نتیجه نخواهد شد. فقط اگر نمایشنامه و نقش، هر دو با هم، از چیزی سخن گویند که تقریباً همان باشد که هنرمند، خود با نهایت صداقت و اشتیاق، میل گفتنش را دارد، فقط در این صورت است که می توان مطمئن شد کار او اثر هنری واقعاً خلاقانه ای را ثمر خواهد داد.

من معتقدم که از همان آغاز، یعنی در همان نخستین برخورد بازیگر با نقشش، عنصر علاقه شدید باطنی باید در بازیگر پدید آید. ولی سوای این دلبستگی باطنی و کلی از همان آغاز کار،

بازیگر باید به نحوی روشن و عاری از خطا احساس کند و بیندیشد که خود تا چه اندازه برای اجرای کامل کار مزبور مناسب است. درست نیست که جاذبه نقشی که بازیگر را به خود جلب کرده است فقط محدود به محتوای بینشی آن باشد. باید عنصری از همدلی با خصوصیات نقش وجود داشته باشد که در هویت فردی و زمینه فرهنگی بازیگر بازتاب پیدا کند و در نتیجه نقطه آغازی شود برای کار بعدی وی، تخصیص انگاره به خود.

از همان نخستین لحظه‌ای که بازیگر با نقش مواجه می‌شود، باید با خود آن، سوای پیوندهایش با سناریو در کل، احساس همدلی عاطفی کند. این لحظه اولیه احساس آشنایی با تمامیت و واقعیت انگاره می‌تواند خاص بازیگر باشد یا با کمک کارگردان توسط او کشف گردد.

ولی در هر صورت، این عنصر، یعنی این که بازیگر شدیداً تحت تأثیر امکانات کار پیشنهادشده به او قرار گیرد، باید در انتخاب بازیگر و تخصیص نقش، تعیین کننده باشد.

بهرتر است کمی بیشتر درباره مسأله تخصیص نقش بحث کنیم، چون روش کنونی ما هنوز اختصاص دادن مکانیکی نقش‌ها به بازیگران است، گاهی بدون این که خصوصیات فردی و شخصی آنها را در نظر گیریم، و همیشه بدون این که علاقه‌مندی خلاقه آنها را مد نظر قرار دهیم.

روشن است که کار بازیگر در هر نقشی فقط در صورتی نتایج خوبی به بار خواهد آورد که او قبلاً، در پذیرفتن نقش، حق انتخاب داشته باشد. یا به تعبیری، فقط در صورتی که کارش حاصل کشش درونی به سمت عهده‌دار شدن بازی در نقش مربوطه باشد.

از این زاویه، بازیگر سینما در وضع به مراتب بدتری قرار دارد تا

بازیگر تئاتر. سینما هیچ گروه بازیگری جا افتاده‌ای نمی‌شناسد، یا اگر بشناسد فقط تك وتوكی. و سناریو، گرچه قاعدتاً برای کارگردان مشخصی نوشته می‌شود، مسأله انتخاب بازیگر را معمولاً ندیده می‌گیرد. بازیگرها بعداً انتخاب می‌گردند و در نقش‌ها جا داده می‌شوند.

فرصت انتخاب نقش، برای بازیگر سینما اصلاً وجود ندارد؛ و عملاً محدود است به‌امکان بله یا خیر گفتن در مقابل پیشنهاد بازی در نقشی معین.

باید بگویم که تقصیر تنها به‌گردن تشکیلات فعلی صنعت سینما یا فقدان قوه ابتکار در سناریست‌ها و کارگردانان نیست. بگذارید بگویم که این وضع اسفبار تا حد زیادی ناشی از پایین بودن سطح فرهنگ سینمایی خود بازیگران است.

بیاید معنی عنصر مجذوب نقش شدن را به‌دقت تحلیل کنیم، چون تنها همین عنصر است که باید به‌بازیگر بگوید کدام نقش را برای خویش انتخاب کند.

بازیگر، پیش از آغاز کار خود بر روی انگاره، باید بتواند (وگرنه هنرمند نیست) کل این کار را به‌طور اعم ارزیابی کند. از يك سو، کار در کل باید علاقه و احساس او را برانگیزد. از سوی دیگر - و مهم‌تر - او باید آن امکانات نهفته در پرداخت خارجی انگاره را که اولاً با ارزیابی او از خصوصیات فردی شخصیت پیشنهادشده و ثانیاً با شناخت او از طرق تکنیکی در دسترسش برای بیان آن‌ها ارتباط دارند به‌وضوح دریابد.

ارزیابی سریع همه امکاناتی که نقش بعداً می‌تواند در اختیار بازیگر بگذارد برای او ضروری است. همین برنامه‌ریزی عمومی، ضروری، و اولیه، در ارتباط با هر کاری، و احتساب مسایل مطروحه

است که باید راهنمای انسان در پذیرفتن یا رد کردن کار باشد. با این برآورد اولیه نقش، چنان که گفتم، بازیگر باید علایق بینشی عمومی خود را هم در نظر بگیرد و توانایی‌ها و امکانات خویش، مهارت‌های خود در بازیگری، روش‌های تکنیکی در دسترس خویش، شخصیت و طبیعت و پیشینه خود، و خلاصه مجموع خصوصیات جسمی و روحی خویشتن را نیز به‌طور کلی مرور و احساس کند.

بازیگر تئاتر، موقعی که کار احساس کردن عمومی انگاره را آغاز می‌کند و عوامل مثبت و منفی را برای پذیرفتن یا رد کردن آن می‌سنجد، از شناختی که از مشخصات کار تئاتر دارد استفاده می‌کند.

دیدیم که از جهت نظام آموزشی، بازیگر سینما باید به‌مکتب استانیسلاوسکی نزدیک شود. پس عناصر اساسی علاقه اولیه‌اش به‌نقش باید اساساً متکی بر محتوای انگاره باشد. ولی با این وجود، جدا کردن این محتوا از اشکال خارجی که آن را از طریق پرده به‌تماشاگر منتقل می‌کنند اشتباهی بزرگ است.

متأسفانه تاکنون شناخت کامل این اشکال فقط در انحصار کارگردان بوده است؛ و بازیگر یا این شناخت را اصلاً نداشته و یا فقط به‌میزانی اندک و سخت ناکافی داشته است. علاقه بازیگر سینما به‌نقش، معمولاً از نوعی ابتدایی و اغلب کاملاً بی‌قاعده بوده است، مثل این که کم‌دینی دوست داشته باشد نقش هملت را بازی کند. در موردی که این علاقه باقاعده باشد، بازیگر دوستدار نقش به‌این علت مجذوب آن می‌گردد که حتی در دریافت اولیه خود از آن پی می‌برد که عناصر جذاب آن نه‌تنها او را برمی‌انگیزند و به‌شوق می‌آورند، بلکه برای او چنان محسوسند که می‌تواند برایشان شکل و قالبی پیدا کند. کار می‌تواند به‌حد اکثر ممکن دشوار باشد، ولی انجام‌شدنی است - مهم همین است.

برای حصول این علاقه اولیه به نقش، بی چون و چرا لازم است بازیگر از تکنیک هنرش شناختی کامل و همه جانبه داشته باشد. او باید سراپا مسلح به دانش تکنیکی باشد تا بتواند به درستی ارزیابی کند که آیا علاقه اش به نقش، ثمر لازم و واقعی را به بار خواهد آورد.

بازیگری که در تئاتر، صحنه را می شناسد، تهیه کننده و همکارانش را می شناسد، و با مبانی تکنیکی تئاتر آشناست، می تواند این برآورد اولیه از نقش را به چنان اوجی برساند که خود را به همان صورت که بر صحنه در برابر تماشاگر ظاهر می شود به تصور درآورد.

بازیگر سینما معمولاً امکاناتی را که برای آفرینش شکل نهایی انگاره اش بر پرده در اختیار دارد یا می تواند در اختیار گیرد در نظر نمی گیرد؛ و بدون در نظر گرفتن این، بازیگر نمی تواند به خوبی کار کند. این تاکنون امتیازی در انحصار کارگردان بوده است. و کارگردان همان شخصی است که تاکنون انگاره تدوین شده بازیگر را، یعنی تصویری را که باید بر پرده در معرض دید تماشاگر قرار گیرد، پیشاپیش مجسم کرده است. پس وظیفه او بوده است که این تجسم را وارد حیطه ذهن بازیگر زنده کند.

البته بازیگر سینما مقصر نیست که تشکیلات عمومی صنعت سینمای ما به او امکان نمی دهد به حد کفایت بر فرهنگ تکنیکی هنر سینما مسلط شود. ولی به هر دلیل، او را در موقعیتی قرار داده اند که نمی تواند خود را برای پذیرش مسئولیت کامل انتخاب نقش خویش تجهیز کند. او را به طور مکانیکی از حوزه تدوین دور رانده اند؛ و تدوین در انحصار کارگردان مانده است. حال آن که در واقعیت امر، آگاهی از تدوین، شرط اول ورود بازیگر به قلمرو فرهنگ سینماست.

پس می‌بینیم که مسألهٔ علاقهٔ اولیهٔ بازیگر به نقش عملاً به این نکته برمی‌گردد که بازیگر باید از سینما شناخت تکنیکی وسیع‌تر و عمیق‌تری داشته باشد تا علاقه‌اش به نقش صرفاً مبتنی بر ظنی ابتدایی نباشد، بلکه عنصری از فرایند خلاقهٔ کار بر روی انگاره و پیرو اصول مشخصی باشد.

فصل سیزدهم

جمع خلاق

برای پرداختن به مسأله ضرورت شرکت فعالانه بازیگر در انتخاب نقش خود، زمانی تصور شد که باید راه حل را در تشکیل نظامی جست که در آن بازیگران بتوانند نسبت به نقش خود «ادعا»ی مالکیت کنند. قرار بود این «ادعا»ها مبتنی بر بحث‌های پیچیده‌ای دربارهٔ جدول مضامین مطرح شده در هر استودیو باشند. تصور می‌شد این مضامین، بیان مشخص آمال خلاقهٔ سناریست‌ها و کارگردانان و نیز بازیگران باشند. و بازیگران باید پس از انتخاب انگاره‌های معینی که مجذوبشان می‌ساخت نسبت به آن‌ها «ادعا»ی مالکیت می‌کردند. به عقیدهٔ من، چنین نظامی فقط می‌تواند به رقابت مکانیکی بی‌مورد و احمقانهٔ مدعیان بیانجامد. واضح است که خواندن ادعاها، گزارش‌ها، یا یادداشت‌ها به هیچ وجه نمی‌تواند، برای کارگردان و سناریست، جای آشنایی ضروری با احساس خود بازیگر را بگیرد.

یادداشت‌ها و ملاقات‌ها برای درک و ارزیابی واقعی بازیگر توسط کارگردان آینده‌اش هیچ فایده‌ای ندارند. آنچه مورد نیاز است، مطالعهٔ عمیق دوجانبه است. واقعیت محض این است که امروزه بیشتر کارگردانان و بازیگران، به رغم تعداد معدودشان، یکدیگر را به ندرت دیده‌اند. مسألهٔ تولید جمعی عملاً حتی نخستین قدم بسط خود را نیز برنداشته است.

وقتی تجربهٔ شخص خودم را مرور می‌کنم، تازه می‌فهمم که آشنایی کارگردان با بازیگر باید تا چه حد صمیمانه و باطنی باشد تا

پیشرفت کار فیلم‌برداری در فضای امداد و اعتماد متقابل تضمین گردد. این فضا برای بهره‌برداری کامل از کار خلاقه ضروری است. گروه‌های تولیدی ما آنقدر با هم نیستند که بتوانند برای پیشبرد کار حتی يك فیلم نیز خود را هماهنگ کنند.

در حال حاضر، سازماندهی ما به‌گونه‌ای است که کارگردان، تا موقع شروع فیلم‌برداری، هیچ تماس واقعی حتی با بازیگران اصلی فیلم خود ندارد.

دوباره تجربه‌ام با بارانوفسکایا را خاطرنشان می‌کنم. تماس ما موقعی به مرحله باطنی و واقعی رسید که تقریباً نیمی از کار فیلم انجام شده بود. با لیوانوف بازیگر به‌مراتب بدتر بود. ما تازه در پایان کار به‌درك خلاقه متقابل رسیدیم.

فقدان تماس با بازیگر و عدم شناخت او تا این حد البته ناروا و نابخشودنی است؛ و نیاز به تجدید سازمان فوری و جدی را نشان می‌دهد.

گمان نمی‌کنم که تشکیل جمع‌های خلاقه دایمی راه حل قطعی و عملی مسأله باشد. باید دوباره و دوباره تکرار کرد که تعداد عظیم و غیرقابل کنترل بازیگران دخیل در چنین تلاشی، با توجه به امکانات محدودی که سینما می‌تواند برای تغییر قیافه در اختیار بازیگر بگذارد، راه سیلان خلاقه تخیل سناریست را می‌بندد و به تعبیری دیگر ضربه‌ای کاری به حیاتی‌ترین و شاخص‌ترین عنصر وجودی فیلم، یعنی محتوای آن، وارد می‌آورد.

از سوی دیگر البته واضح است که باید تشکیل جمع‌های دایمی را در مواردی که می‌توانند مساعی خود را در جهت ایجاد واحدهای خلاقه‌ای، ولو فقط به قصد آموزش، برای بالا بردن سطح فرهنگ سینمایی بازیگران مربوطه به کار اندازند، تا حد امکان و از هر لحاظ

ممکن، حمایت و ترویج و تشویق کرد.

ولی من فکر می‌کنم که ما باید به‌مسأله دیگری به‌جز ایجاد جمع‌های دایمی نیز پردازیم. ما باید شرایطی فراهم کنیم که در آن بازیگر و کارگردانی که فقط برای یکی دو فیلم نیروهاشان را یکی کرده‌اند بتوانند به‌درکی عمیق، باطنی، و متقابل دست یابند و با یکدیگر پیوندی هرچه گسترده‌تر پیدا کنند.

تنها مبنای تشکیل جمعی با چنین درکی این است: اول، همکاری آلی همه دست‌اندرکاران آن در کار خلاقه؛ بعد، توافق بر سر دیدگاه، توافق در مورد روش‌های کار، و در مورد فرهنگ عمومی سینما.

کار در چنین جمعی - و حتی برتر از آن، خود هستی این جمع به‌معنای واقعی - فقط در صورتی قابل‌تصور است که همه دست‌اندرکاران واحد تولیدی، از همان نخستین لحظه تجمعی‌شان در واحد، نزدیک‌ترین تماس ممکن را با هم برقرار سازند. مسأله‌ای که بلافاصله به‌طور اجتناب‌ناپذیری مطرح می‌شود، مسأله مشارکت بازیگر در امر تنظیم سناریوست. پیش‌تر گفتیم که، به‌طور معمول، بازیگر موقعی با سناریو روبه‌رو می‌شود که قبلاً نوشته شده و در آن نقشی هم برای او بریده و دوخته شده است. سپس او باید نقشش را بکاود و عناصری را در آن بیابد که او را برمی‌انگیزند، چون محتوا و کمال کار خلاقه او در گرو این عناصر است.

مواردی هم وجود دارد که سناریست با در نظر داشتن بازیگر معینی سناریو را می‌نویسد. این البته موقعی رخ می‌دهد که سناریست بازیگر را بشناسد، همان‌طور که در صورت وجود يك جمع دایمی رخ می‌دهد.

اما يك روش سوم نیز امکان‌پذیر است. در این روش، کارگردان

و سناریست از بازیگر دعوت می‌کنند که در خلال کار عملی نگارش سناریو او هم حضور داشته باشد و بنابراین تا حدی در شکل‌گیری نقشش اعمال نفوذ کند. تماس حاصله پیچیده خواهد بود - سناریست، سناریو، نقش، بازیگر، کارگردان. این روش باید پیش از آن‌که سناریو شکل فیلم‌نامه‌ای تجزیه‌شده برای فیلم‌برداری را به‌خود بگیرد در پیش گرفته شود. باعث تأسف است که در تاریخ سینمای ما تا امروز هیچ تجربه‌ای وجود ندارد که به‌طریقی به‌این روش نزدیک شده باشد.

گرچه انصافاً می‌توان گفت که مواردی از تماس میان کارگردان و بازیگرانش یا میان کارگردان و سناریست‌هایش وجود داشته است، ولی با همان قطعیت باید اظهار داشت که در سراسر تاریخ سینمای ما حتی يك مورد تماس و همکاری میان بازیگر و سناریست و کارگردان وجود نداشته است.

من خود هرگز چنین جمعیتی نداشته‌ام؛ و باید اعتراف کنم که در کارم همیشه با اکراه و خست قبول کرده‌ام که بازیگران نیز در کار خلاقه شرکت کنند. این البته عمدتاً به‌فضای عمومی تولید برمی‌گردد که هرگز فرصتی برای مراوده متقابل، از نوعی واقعاً و عمیقاً خلاقه، بین اعضای گروه تولیدی باقی نمی‌گذارد.

وقتی کار عملی تولید فیلم آغاز شد، دیگر برای برقراری تماس واقعی دیر است؛ یا در مواردی، برقراری تماس دیگر اصلاً غیرممکن است. هنوز می‌توان علاقه و اشتیاق بازیگر را کمابیش برانگیخت، ولی دیگر نمی‌توان به‌ایجاد پیوندی محکم با وی امید بست. پس درکش دشوار نیست که چرا فرض کنار گذاشتن بازیگر از مهم‌ترین مرحله کار فیلم - مرحله تدوین - باید چنین مسلم انگاشته شود. او کنار می‌رود و موقعی برای دیدن فیلم کامل‌شده برمی‌گردد که دیگر

امکان تغییر دادن کار انجام شده توسط کارگردان را ندارد. چرا مرحله تولید با هیجان و فشار عصبی همراه است؟ عمدتاً به این دلیل که کار همیشه با يك سناریوی ناقص و تدارك مقدماتی ناکافی انجام می‌گیرد. در غالب موارد، تقریباً همه نیروی کارگردان در هنگام فیلم‌برداری صرف کار بر روی فیلم‌نامه می‌گردد؛ و او فقط يك روز یا حتی يك ساعت پیش از شروع فیلم‌برداری فرصت می‌کند گروه خود را با حیاتی‌ترین و مهم‌ترین عناصر کار خلاقه‌شان آشنا سازد.

این شیوه وارد کردن بازیگر در کار خلاقه جمع اساساً نادرست و بی‌فایده است. هیچ تعاونی در مرحله تولید فیلم نمی‌تواند پدید آید. تنها وقت خوب و مناسب برای ایجاد آن البته همان مرحله تدارك پیش از شروع فیلم‌برداری است.

فقط در همین مرحله تدارك است که شرایط برای ترسیم خطوط کلی درك دوجانبه مناسب است. فقط در همین مرحله تدارك است که می‌توان جهت‌گیری کلی فیلم را احساس کرد، در مورد مکاتب فکری به توافق رسید، و موجبات رشد واقعی و کامل را فراهم آورد.

من پیش‌تر نشان داده‌ام که بازیگر سینما در صنعت ما تا چه حد درمانده است. در حالی که کارگردان این بخت را دارد که آشکارا بگوید چه می‌خواهد برایش انجام گیرد، یا همان سناریستی را برگزیند که برای اجرای آن چه او در نظر دارد از همه مناسب‌تر است، و یا همان بازیگرانی را دستچین کند که خود می‌خواهد، بازیگر سینما تاکنون هیچ راهی برای ابراز علاقه به کار کردن در راستای گزیده خود نداشته است.

مکتبی این راه حل را پیشنهاد کرده است که به بازیگران سینما

فرصت داده شود خود را دقیقاً در مرحله تدارك بیازمایند و کارگردان را متقاعد سازند که برای نقش مفروض از دیگران شایسته‌تر و پرمایه‌ترند. ولی برای این که امکان گزینش وجود داشته باشد، باید گزینه به حد کفایت موجود باشد. آیا بازیگران ما از این امکان برخوردارند؟ البته که نه؛ چون کار عملی نوشتن سناریو - نوشته‌ای که شکل نهایی را مشخص می‌کند و خصوصیات برجسته و چشمگیری درخور يك بازیگر خاص و معین در نظر می‌گیرد - جدا و دور از هر بازیگری انجام می‌گیرد. به محض این که سناریست و کارگردان، خلاصه داستان و آمایش را که فقط خطوط کلی هویت شخصیت‌های آینده را ترسیم می‌کند پشت سر گذاشتند و گسترش و پرورش سناریو و فیلم‌نامه واقعی را آغاز کردند، عملاً تمامی امکان انتخاب نقش را از بازیگر گرفته‌اند.

اگر می‌شد سناریوهای مطروحه را در مراحل مقدماتی خلاصه داستان و آمایش میان بازیگران پخش کرد، آن وقت بازیگران با در نظر گرفتن و سنجیدن امکانات خود می‌توانستند کارگردان و سناریو را انتخاب کنند و سپس، با تماس بیشتر، از امکان مشخص کار خلاصه مشترك بهره‌مند گردند. و این نخستین گام واقعی به سوی ایجاد يك جمع خلاصه واقعی می‌بود.

ولی می‌ترسم حل عملی این مسأله با مشکلات جدی روبه‌رو شود. تعداد بازیگران هر استودیو معمولاً محدود و معین است. تعداد کارگردان‌ها نیز معمولاً محدود است. وقتی کسی راه‌حلی پیشنهاد می‌کند که مستلزم استفاده گسترده از همه نیروها برای ایجاد تعاون خلاصه است، باید اول در نظر بگیرد که چگونه می‌توان بر گرایش به افتراق در استودیوهای مختلف غلبه کرد.

به عقیده من، يك واحد تولید فیلم باید فقط در صورتی بتواند

ادعای مقامی مستقل و مجزا برای خود کند که «چهره» خلاقه مشخص و منحصر به فردی داشته باشد، یعنی در صورتی که جمع‌های مجزای آن با هم تشکیل جمع خلاقه بلندپایه‌تری را بدهند. ولی ما از این قبیل واحدهای تولیدی نداریم. بازیگرها و کارگردان‌ها کاملاً بی‌قاعده پخش شده‌اند، بدون هیچ ارتباطی با سبک کارشان یا به اصطلاح «مکتب» هنریشان. من فکر می‌کنم که در این اوضاع و احوال، تا وقتی که نوعی گروه‌بندی مجدد بر اساس سبک مشترک یا گرایش هنری میان همکاران مورد نظر انجام نگرفته است، ما باید مبادله وسیع عناصر خلاقه واحدهای مختلف را به عنوان يك امکان عملی در نظر داشته باشیم.

پخش گسترده خلاصه داستان و آمایش فیلم‌های در دست تهیه باید نه فقط در محدوده يك واحد بلکه در میان چند واحد انجام گیرد تا انتخاب متقابل کارگردان و بازیگر بتواند در شرایطی کاملاً منصفانه تحقق یابد.

در ارتباط مستقیم با این‌ها، مسأله به اصطلاح «بُرد» بازیگر را داریم، یعنی حدود تیپ او، که در سینما کاملاً جسمانی است و با گویایی بیرونی عناصر بازیگری او پیوند دارد. امکان تغییر دادن ظاهر جسمانی بازیگر در سینما به مراتب محدودتر است تا در تئاتر. در کار واقع‌گرایانه در سینما، امکان آرایش مصنوعی کاملاً منتفی می‌گردد؛ همان‌طور که غیرممکن است خطی دوبعدی را جانشین شکلی سه‌بعدی کنیم. کشیدن یا نقاشی کردن برجستگی بر روی صورت، به گونه‌ای که در تئاتر انجام می‌گیرد، در سینما غیرممکن است؛ چون سایه‌روشن متغیر نور در حرکت مسلماً از بی‌حرکتی جعلی سایه نقاشی‌شده پرده برخواهد داشت و آن را همان چیزی که هست نشان خواهد داد: فقط يك لکه. پس چون نقاشی کردن

برجستگی بر صورت در سینما غیرممکن است، برای این که مؤثر باشد باید سه بعدی ساخته شود؛ ولی حتی در این صورت نیز چنین برجستگی ساخته شده و چسبانده شده‌ای، اگر از اندازه نسبتاً کوچکی بزرگ‌تر باشد، شکل واقعی نخواهد داشت، زیرا نخواهد توانست در بازی زنده و ظریف سیستم عضلات چهره انسان شرکت کند.

آرایش در تئاتر فقط به این علت میسر است که چراغ‌های جلوی صحنه و نورپردازی داخل صحنه نسبتاً ثابت است و هیچ سایه‌ای ایجاد نمی‌کند. در نتیجه تماشاگر، که در فاصله نسبتاً دوری نشسته است، متوجه بی‌حرکتی آن نمی‌شود و پریشان‌خاطر نمی‌گردد.

تنوع در نقش‌های بازیگر سینما به‌طور عمده از طرح درونی سرچشمه می‌گیرد، از تفاوت رفتار در اوضاع تازه‌ای که در هر فیلم تازه از نو آفریده می‌شود. در سینما يك بازیگر واحد، با همان چهره و حتی همان شخصیت، می‌تواند در فیلم‌های بسیاری شرکت کند.

می‌دانیم که مثلاً چاپلین، همواره با همان آرایش و همیشه با همان شخصیت، انگاره مشترك نیرومندی خلق کرده است که در مجموعه‌ای از فیلم‌های او حضور دارد.

به اعتقاد من، مسأله حدود امکانات بازیگری شخص در سینما را باید با توجه به همین نکات بررسی کنیم.

در این مرحله، مسأله به اصطلاح «نظام ستاره‌ای» نیز به‌ناگزیر مطرح می‌گردد. در جهان بورژوازی، «ستاره» چگونه ساخته می‌شود و به‌کار می‌رود؟ اگر بازیگری به‌خاطر ظاهرش، یا به‌خاطر اسلوب بازیش - که این یکی غالباً دست‌کمی از يك ترفند ندارد - در فیلمی مورد استقبال مردم قرار گرفت، واحد تولید فیلم مزبور هر کاری که بتواند انجام می‌دهد تا همه آن خصوصياتی را که در این بازیگر به‌دل مردم نشسته است با نهایت دقت و سختگیری حفظ کند و هر

دستمایه‌ای را موقتاً با آن خصوصیات تطبیق دهد، فقط به شرط این که خود دستمایه هم سراپا كلك و نیرنگ باشد. در واقع «نظام ستاره‌ای» صرفاً به این معناست که کارگردان، يك «ستاره» را در همان قالب کشف شده معینش در برابر پس‌زمینه‌ای که آن هم توسط کارفرمایانش به او دیکته شده به نمایش می‌گذارد. نمونه این نوع، ایدالف منجو است که وقتی تحت کارگردانی چپلین بازی کرد از خود نبوغی نشان داد. ولی در فیلم‌های دیگری که فوق‌العاده مسخره‌اند و به‌طور تصنعی کوشیده‌اند وضع ظاهر او و طرح کلی رفتار او را بی‌تغییر نگه دارند، او رفته‌رفته به عروسکی توخالی و بی‌مزه بدل شده است.

من فکر می‌کنم که این روش تکرار ظاهر بازیگری که يك بار مورد علاقه مردم واقع شده است نه برای ما قابل قبول است و نه کلاً به عنوان شکلی از هنر پذیرفتنی است.

تکرار ظاهر بازیگر بر پرده در فیلمی تازه نباید صرفاً به این خاطر باشد که او يك بار دیگر بدون تغییر در همان قالبی که مردم پسندیده‌اند نمایش داده شود، بلکه باید گامی دیگر در جهت ارتقای او باشد. او باید انگاره‌ای را که با آن آغاز به کار کرده به‌طریقی پیش‌تر ببرد و آن را از قطعه تازه‌ای که به همین منظور از واقعیت بریده عبور دهد.

برعکس، منجو هر بار فقط خود را تکرار کرده است؛ و این اساساً چیزی کم‌تر از نابود شدن استعداد او نیست؛ چون فیلم فقط حول وی چرخیده، ولی او خود مجال دخول در فیلم را نیافته است.

چپلین توانسته است همیشه همان انگاره را حفظ کند، ولی در عین حال در يكايك فیلم‌هایش باز جالب باشد؛ چون او همواره در

حال گذار از مقاطع تازه و تازه‌تری از واقعیت است؛ از این رو هر بار اثری هنری با تمامیتی آلی پدید آورده است. فیلمی که بازیگر را «تکرار» می‌کند، باید نماینده مرحله‌ای از پیشرفت او باشد، مرحله‌ای تابع قوانینی؛ و باید این تکرار را به‌گامی در راستای نمایانگری هرچه بیشتر انگاره‌ای که او آفریده بدل سازد.

فصل چهاردهم

تجارب شخصی

اینک که دارم به پایان راه می‌رسم، میل دارم چند کلمه‌ای نیز دربارهٔ تجارب شخص خودم در بازیگری بگویم. چنین به نظر می‌رسد که، در این تجربیات، همهٔ ابهام و سردرگمی در مورد اصول درونی منعکس گشته است. به دلیل همین ابهام و سردرگمی بوده که بازیگر سینما تا امروز عملاً هیچ مکتب مقبول بازیگری نداشته است. نخستین نقش‌های من با روش‌های کولشوف پیوند داشتند. تنها محتوای بازیگری تاثیری در آن مکتب، بیان خارجی است، یا بار آوردن انگاره با توالی مکانیکی حرکاتی که یا توسط بازیگر انتخاب شده‌اند یا گاهی توسط کارگردان.

انگارهٔ تدوین‌شدهٔ بازیگر بر روی پرده نیز دقیقاً به همین شکل ساخته می‌شد، از تعدادی قطعات متصل‌شده به هم به طور مکانیکی، با ترکیب زمانی حرکات طرح‌دار. حتی عناصر درشت‌نما، که آدم فکر می‌کرد باید مستلزم کار درونی بیشتری از جانب بازیگر باشد، معمولاً به از بر کردن حرکات صورت محدود می‌شد که خود به اجزای خردتری تجزیه شده بودند. در کار روزمرهٔ فیلم‌برداری، چنین فرامینی از دهان کارگردان زیاد شنیده می‌شد که فقط چانه را بیرون بده، یا چشم‌ها را خوب باز کن، و یا سر را خم کن یا بلند کن. صحبتی بود در مورد امکان و لزوم تکیه دادن همهٔ این حرکات به چیزی درونی، گرچه این را که این «چیز» چیست نه کسی درست می‌دانست و نه کسی درست تعریف می‌کرد.

به یاد می‌آید که این «چیز» گاهی صرفاً همان خشنودی بود که اگر کسی بتواند طرحی را که به‌خاطر سپرده است آسان و نرم اجرا کند احساس خواهد کرد. گاهی نیز به‌آدم خلسه‌ای دست می‌داد که تمیز دادنش از احساس هیجان نهفته در آگاهی از اهمیت کاری که در حال انجام است دشوار است.

به این شکل بود که من در ماجرای آقای وست و پرتو مرگ کار کردم.

این را هم باید بگویم که يك خصوصیت فوق‌العاده کار ما این بود که چون کولشوف استعداد عجیبی در آموزش داشت، از آشنا کردن کامل ما با سناریو و نیز کار تدوین غفلت نمی‌کرد. او به‌من فرصت می‌داد که نه‌تنها خودم بازی کنم، بلکه صحنه‌های کوتاهی را با بازیگران دیگر کارگردانی کنم.

فکر می‌کنم که مدرسه کولشوف، به‌رغم شیوه برخورد او با بازیگر در آن زمان، برای همه اعضای جمع او بسیار مفید بود. تصادفی نیست که بازیگران خوبی مثل فوگل و کوماروف از آن بیرون آمدند.

من در کارم در آن زمان سعی می‌کردم خود را به‌يك حالت درونی متکی کنم؛ و در درون خود کیفیتی پیدا کنم که به‌من امکان دهد، در موقع فیلم‌برداری، موجودی زنده و کامل را با تمام وجودم حس کنم. ولی در تمام مدتی که با کولشوف بودم، واقعاً امکان این را نداشتم که آن کیفیت را بیروانم. فقط موقعی که به میزراپوم رفتم و کار خودم را شروع کردم، فرصت این را به‌دست آوردم که از زاویه تازه‌ای به‌بازیگری نزدیک شوم، گرچه این مسلماً در جریان کار کارگردانیم بود. ولی هر بار که فیلمی می‌ساختم، سعی می‌کردم خودم نیز نقش کوچکی در آن بازی کنم.

من خودم قطعه کوتاهی را که در مادر بازی کردم نسبتاً موفق می‌دانم. من نقش آن افسر پلیس فرومایه را داشتم که به بازرسی خانه پاول می‌آید. به خاطر دارم که برای این نقش، طبق عادتی که در دوره آموزش پیدا کرده بودم، خود را اساساً به نشانه‌های بیرونی انگاره آن متکی کردم. موهایم را آن برس^۹ زدم، سبیل گذاشتم، و عینک زدم. به نظر می‌رسید که عینک، به خاطر تضادش با اونیفورم ارتشی، که همیشه به پوشنده‌اش حالتی مردانه و دلاورانه می‌دهد، به خصوص بر ضعف و حقارت شخصیت افسر پلیس فرومایه تأکید می‌کند.

به یاد دارم که تنها حالت درونی که کوشیدم بازیم را بر آن مبتنی کنم، حالت دلتنگی و کج خلقی و کسالت بود، که به نظر می‌باید موجب می‌شد که تماشاگر، خشونت کار پلیس را به وضوح احساس کند و ببیند که چه خونسردانه و سنگدلانه هر جرعه فکر و احساس زنده را خاموش می‌کند.

به یاد دارم که همه کار این نقش کوچک، پیوند تنگاتنگی با گسترش آن در تدوین داشت. چهره خواب‌آلود و خسته و گرفته افسر پلیس که بیشتر در ریزنما و میان‌نما نشان داده می‌شد، یک باره عمداً وارد درشت‌نما و نمای سر بزرگ می‌شد، درست در همان موقعی که من، در جریان نقش، با تشخیص بوی شکار باید کم‌کم نشانه‌هایی از علاقه‌مند شدن به تعقیب از خود نشان می‌دادم.

تنها کار بازیگری بزرگ من نقش فدیای در نعش زنده بود. این‌جا من کارگردان نبودم. کار، بزرگ و پیچیده بود. در گسترش نقش از هر طرف، مسأله جهت و هدف انگاره، جای آن در فیلم، و رابطه‌اش با مضمون فیلم در کل مطرح بود. باید اعتراف کرد که حتی

مثل برس: کوتاه و سیخ 9: en brosse

یکی از این مسایل نیز به‌خوبی حل نشد.

کار من در این فیلم، به‌خاطر شرایط مختلف حاکم بر آن، در مجموع، شکل فراغتی از کار کارگردانی را به‌خود گرفت. من خود را کاملاً به‌کارگردان سپردم و آگاهانه تصمیم گرفتم که در هیچ جای فیلم سعی نکنم از حدود شخصیت و ظاهر شخص خودم یا فراتر بگذارم. این نتیجتاً به‌این معنا بود که من وظیفه خلق انگاره‌ای منسجم را تماماً به‌دوش خود کارگردان گذاشتم. من ابدأ به‌انگاره تدوین‌شده به‌مثابه يك کل فکر نکردم. فقط تصویری از آمایش تدوینی تکه‌های مجزا در ذهن خود داشتم. به‌عنوان عنصر ارتباط‌دهنده برای تشکیل کل، من خود را در اختیار گذاشتم. به‌زبان ساده‌تر، من خودم را همان مرد فرض کردم و بازی کردم.

در تلك تلك لحظات بازی، به‌وسیله شیوه‌های گوناگونی که کاملاً شخصی و صرفاً قابل‌استفاده برای خود من بودند، خود را در حالتی فرو بردم که به‌من، با همه صداقت فردی و انسجام شخصیت، امکان می‌داد حرکات مختلف و اعمال گوناگونی را که سناریو و کارگردان از من می‌خواستند انجام دهم.

به‌خاطر دارم که در صحنه‌ای، ششلول به‌دست، پشت بخاری ایستادم، با چشم‌های تنگ‌کرده از گوشه آن خیره‌شدم، و چهره دیوانه‌وار مردی را به‌تماشاگر نشان دادم که در آستانه خودکشی بود. به‌یاد می‌آورم که برای اجرای این قطعه خود را پشت بخاری از دوربین پنهان کردم، ششلول را به‌قلبم فشار دادم، و کلمات کیریلوف در شیاطین^{۱۰} داستایوسکی را بی‌وقفه تکرار کردم: «به‌من، به‌من،

۱۰: با نام دیگر خود به‌فارسی درآمده است: تسخیرشدگان (جن‌زدگان)، ترجمه دکتر علی‌اصغر خیره‌زاده، مؤسسه انتشارات آسیا.

به من...» وقتی سرانجام تقریباً به حال ضعف افتادم، از گوشه بخاری به روبرو خیره شدم.

صحنه دیگری را به خاطر می آورم که از همان اصل حکایت دارد. در سرسرای خالی، درست پیش از ترك خانه و همسر خود، با خواهرم وداع می کنم. به یاد می آورم که برانگیختن احساس مهر بی پایان نسبت به دختری که نقش خواهر را بازی می کرد برایم بسیار آسان بود. او خود شخصاً برای من جذاب بود. در هنگام جدا شدن از وی برای همیشه، هنگام تنها گذاشتن او در آن خانه خالی، انگیزش احساس اندوه و میل كمك به او، یا نوازشی که در عین حال حرکت جداکننده او از من بود، سهل و آسان بود؛ و با خصوصیات واقعی من نه تنها بیگانه نبود، بلکه به سادگی هماهنگ می شد.

به طور کلی، کار من در نعش زنده تا حدی با احساس درونی عمیق انجام گرفت و انگیزش عاطفی شدیدی داشت؛ ولی هرگز این احساس را به من نداد که می توانم در نقش های دیگری نیز بازی کنم، نقش هایی که مبتنی بر انگاره ای باشند که بیانگر شخصیت عادی خود من در زندگی واقعی نباشد.

البته تجربه من از بازی در نعش زنده به هیچ وجه نمی تواند نمونه خوبی از کار بازیگری باشد.

پیوند درونی و شکل گیری درونی شخصیت نه از طریق استحاله شخص بلکه با نمایش مستقیم خود شخص تحقق پذیرفت. در همه قطعات، من به معنای مطلق کلمه خودم ماندم. هر عنصر تازه و بیگانه با من صرفاً حاصل دستورالعمل هایی بود که سناریو داده بود؛ و به هیچ وجه از طریق بازی خلاقانه شخصیت ساخته نشد.

گمان می کنم عامل اساسی و تعیین کننده در این کار چیزی جز بی اعتنایی شخصی من نسبت به انگاره در کل نبود، که باعث می شد

کارم را صرفاً يك سفر در پهنه فیلم بینگارم، بی آن که تلاش کنم خود بالفعل خویش را تابع هدفمندی انگاره نمایم، که تنها همین هدفمندی است که نه فقط احساس خشنودی از بابت انجام کاری تکنیکی را پیشکش بازیگر می‌کند، بلکه به او اجازه می‌دهد احساس کند که راهی برای انجام تکالیف بینشی فیلم در کل پیدا کرده است؛ و فیلم این‌جا دیگر موجودی زنده، روینده، و پرمایه است، نه تنها برای تماشاگر، که برای بازیگر نیز.

به عقیده من، با وضع فعلی نظر و عمل در سینمای ما، همچنان غیرممکن است بتوان از نظام خاصی برای کار یا نظامی برای آموزش بازیگر سخن گفت. چنین نظامی اول باید ایجاد شود؛ و برای شروع، به عنوان نقطه عزیمت، باید اول آن شرایط لازمی را پدید آورد که امکان سازماندهی چنین نظامی را فراهم می‌کنند.

در این مرحله، همه آن‌چه من می‌توانم انجام دهم این است که به نقل ساده تجارب عملی به دست آمده از کار خود و کسان دیگر بسنده کنم.

فصل پانزدهم

نتایج

۱. به برکت پایه تکنیکی تازه سینما (دوربین و میکروفون غیر ساکن) همه تکنیک‌های تئاتری مرتبط با فاصله زیادی که بازیگر را از تماشاگر ساکن جدا می‌کند، برای بازیگر، نه تنها غیر ضروری بلکه بی‌معنی می‌شود. از این رو، فن بیان تئاتری، سبک گفتار تئاتری، حرکات تئاتری، و صورت‌های نقاشی شده منتفی می‌گردد.

۲. در نتیجه آن، مفهوم تئاتری «بُرد» بازیگر تغییر می‌کند. انواع نقش‌هایی که او می‌تواند در سینما بازی کند بستگی دارد: یا به انواع شخصیت‌هایی که او با حفظ يك ظاهر خارجی واحد می‌تواند بازی کند (استروهایم) و یا به گسترش يك شخصیت واحد در انواع موقعیت‌ها (چپلین).

۳. بازیگر سینما گرچه امکان خلق «تیپ» با استفاده از روش‌های تئاتری آرایش قراردادی، حرکات تعمیم‌یافته، لحن مؤکد صدا، و غیره را از دست می‌دهد، در عوض، این امکان غیرقابل تصور در تئاتر را به دست می‌آورد که برخوردی واقع‌گرایانه با انگاره داشته باشد و در بازیش کم‌ترین فاصله را با رفتار واقعی انسان در هر موقعیت خاص پیدا کند. در سینما «تیپ» به قیمت آسیب دیدن رویداد عمومی و از دست رفتن غنا و تنوع رفتار انسان در موقعیت‌های مختلف تمام می‌شود. (مقایسه کنید با فرارویش «تیپ» در درمان و درام. این‌جا سینما به ادبیات نزدیک‌تر است تا تئاتر.)

۴. از فرهنگ بازیگر تئاتر، هر چیزی که با فرایند آفرینش

انگاره‌ای منسجم و «جذب» آن توسط بازیگر ارتباط داشته باشد و هر چیزی که ماقبل جست‌وجوی اشکال «صحنه‌ای» و «تئاتری» برای بازیگری باشد به سینما برده می‌شود. (البته در عمل، مرز مشخصی بین این دو مرحله وجود ندارد؛ احساس شکل «تئاتری» همیشه با بازیگر تئاتر خواهد بود؛ اما مرزبندی نیز تا حدی امکان‌پذیر است.) به همین دلیل، مکتب استانیسلاوسکی که به‌ویژه بر فرایند اولیه «جذب» انگاره توسط بازیگر، حتی به‌قیمت «تئاتری شدن» محتوای آن، تأکید دارد (یا درست‌تر بگوییم، تأکید داشت) از همه به‌بازیگر سینما نزدیک‌تر است. صمیمیت بازی بازیگر پیرو مکتب استانیسلاوسکی، که گاهی به‌سنگین کردن بیش از حد کار با جزئیات کم‌پیدا و در نتیجه به‌از دست رفتن «شکوه» تئاتری آن بازی می‌انجامد، در سینما به‌نحوی اجتناب‌ناپذیر و تا حدی قابل‌ملاحظه افزایش می‌یابد.

۵. تمامی طرقي که فرهنگ تئاتر پدید آورده تا به‌بازیگری یاری دهد که انگاره پراکنده در قطعات نمایشنامه را کاملاً «جذب» کند باید به‌سینما برده شود. در درجه اول اهمیت، کار تمرینی قرار دارد که به‌طور عمده در جهت ایجاد هر وضع ممکن برای زیست دیرپا و بی‌گسست بازیگر در انگاره پیش رفته است. (سناریوی تمرین)

۶. تدوین انگاره بازیگر (ترکیب قطعات جداگانه بازی‌شده و فیلم‌شده، بر روی پرده) به‌هیچ وجه حقه کارگردان نیست برای این‌که جای بازی بازیگر را بگیرد. این يك ابزار سینمایی تازه، نیرومند، و منحصر به‌فرد برای انتقال بازی اوست. استاد شدن در آن برای بازیگر سینما همان‌قدر مهم است که استاد شدن در تکنیک «تئاتری کردن» (اجرای تئاتری نقش) برای بازیگر تئاتر.

۷. نتیجه می‌شود که فرهنگ لازم برای بازیگر سینما فقط در

صورتی به اوج لازم خود می‌رسد که شناخت عمیق هنر تدوین و روش‌های گوناگونش نیز جایی در آن داشته باشد. این الزام تاکنون به غلط مختص کارگردان تصور شده است.

۸. رشد بازیگر سینما را نمی‌توان از کار عملی بر روی فیلم او جدا کرد. او باید از مرحله پرداخت نهایی سناریو در جریان تمرین‌ها پیوندی نزدیک با کار فیلم داشته باشد و تا مرحله برش کنار گذاشته نشود.

۹. در کار در فیلم‌های ناطق، بازیگر برخوردار از این فرهنگ باید بکوشد، برای بازیگری و تدوین آن، نمونه‌هایی بیابد که اشکالی با حداکثر گویایی را نتیجه دهد، همان‌طور که در ایام سینمای صامت عمل می‌شد. او نباید تن به نیروی مرتجعی بسپارد که هم او و هم کارگردان را وسوسه می‌کند: انطباق با استفاده مکانیکی از روش‌های تئاتری بیگانه با سینما.

شرح حال
و
کارنامه سینمایی

پودوفکین در سال ۱۸۹۳ به دنیا آمد و در سال ۱۹۵۳ از دنیا رفت. پدرش که تباری روستایی داشت در پنزا واقع در حوزه ولگا فروشنده‌ای سیار بود. خانواده به‌مسکو رهسپار شد؛ و پودوفکین تحصیلاتش را در آنجا گذراند. در دانشگاه، فیزیک و شیمی می‌خواند که جنگ آغاز شد. او درس را رها کرد و به‌ارتش پیوست. در فوریه سال ۱۹۱۵، هنگامی که در توپخانه خدمت می‌کرد، زخمی شد و به‌اسارت درآمد. سه سال بعد را در یک بازداشتگاه آلمانی با آموختن زبان سپری کرد. در سال ۱۹۱۸ موفق به فرار شد؛ و باز به‌شیمی روی آورد؛ ولی با دیدن تعصب د. و. گریفیث چنان تحت‌تأثیر قرار گرفت که در سال ۱۹۲۰ درخواست پذیرشی برای کالج فیلم‌سازی گ. ای. کا (مؤسسه دولتی سینماتوگرافی) ارسال داشت. در آنجا دانشجویان در روند آموزش خود به‌سرپرستی مدیرکل گ. ای. کا، ولادیمیر گاردین، فیلم نیز می‌ساختند.

در پروزهای مبارزه (مبارزه برای صلح)، (گ. ای. کا. و. و. اف. کا. ا. ۱۹۲۰)، ۳ حلقه، ۱۹۷۰ فوت.

به‌کارگردانی آ. پرستیانی. پودوفکین نقش یک افسر ارتش سرخ را بازی کرد.

داس و چکش (در روزهای سختی)، (گ. ای. کا. و. و. اف. کا. ا. ۱۹۲۱)، ۵ حلقه، ۴۹۲۱ فوت.

کارگردان: گاردین. فیلم‌بردار: تیسسه. پودوفکین دستیار اول کارگردان بود و نقش یک روستایی تنگدست به‌نام آندریف کراسنوف را بازی می‌کرد که بعداً به‌ارتش سرخ می‌پیوست.

گرسنگی... گرسنگی... گرسنگی... (گ. ای. کا. و. و. اف. کا. ا. ۱۹۲۱)، ۲ حلقه، ۱۶۴۰ فوت.

پودوفکین در کارگردانی به‌گاردین یاری داد. فیلم‌بردار دوباره

تیسه بود. این فیلم را يك «پوستر تبلیغاتی» خوانده‌اند.

در همان سال، پودوفکین به‌گاردین کمک کرد تا برگردانی از پاشنه آهنین جک لاندن را در تئاتر طنز انقلابی به‌روی صحنه ببرد. او دعوت گاردین برای کمک به‌وی در کارگردانی فیلمی برای سازمان فیلم‌سازی اوکراین را نپذیرفت، ولی در نوشتن سناریو شرکت کرد.

چلنگر و صدراعظم (وافکو، ۱۹۲۳)، ۶ حلقه، ۶۹۶۵ فوت.
گاردین کارگردانی کرد. سناریو را گاردین و پودوفکین از نمایشنامه‌ای به‌قلم لوناچارسکی اقتباس کردند.

پودوفکین سپس برای مدت دو سال با گروهی موسوم به «کارگاه کولشوف» کار کرد که به‌خاطر کمبود فیلم خام، فیلم‌ها را بدون فیلم، تهیه و اجرا می‌کرد. سرانجام سازمان فیلم‌سازی اِ.ا.ا. اف. اس. ار. فیلم وارد کرد و در اختیار آن‌ها قرار داد.

ماجراهای خارق‌العاده آقای وست در سرزمین بلشویک‌ها (گسکینو^۱، ۱۹۲۴)، ۷ حلقه، ۸۵۳۰ فوت.

ل. کولشوف کارگردانی کرد. سناریو از ن. آسایف و کولشوف و پودوفکین. پودوفکین کارگردانی هنری را به‌عهده داشت و در نقش ماجراجویی به‌نام ژبان یا «کنت» بازی می‌کرد که می‌خواست سناتوری امریکایی به‌نام وست را که به‌قصد گردش به‌اتحاد شوروی آمده بود سرکشیسه کند.

پرتو مرگ (گسکینو، ۱۹۲۵)، ۸ حلقه، ۹۵۰۵ فوت.
کولشوف کارگردانی کرد. پودوفکین هم دستیار او بود، هم کارگردان هنری، و هم بازیگر نقش خبیث اصلی، پدرِ رُو، که يك کشیش فاشیست بود.

سپس پودوفکین دعوت می‌زراپوم را برای ساختن فیلمی مستند جهت

نشان دادن کار پاولوف در زمینه بازتاب‌های شرطی پذیرفت. این شروع واقعی کار خلافت شخصی او بود؛ و آغازگر همکاری با آناتولی گولوفنیا فیلم‌بردار او شد که تقریباً بدون وقفه ۲۵ سال به‌درازا کشید. مژراپوم واحد سینمایی شاخه سازمان «دفاع بین‌المللی کارگران» در شوروی و رقیب بزرگ استودیو فیلم دولتی مسکو بود، تا سال ۱۹۳۴ که درهم ادغام شدند. به‌دلایل فنی مرتبط با موضوع این فیلم مستند، ساختن آن دو سال طول کشید. او در این میان به‌سراغ کار دیگری رفت و این فیلم مستند تا بعد از مادر به‌نمایش درنیامد.

مکانیسم مغز (مژراپوم - روس، ۱۹۲۶)، ۶ حلقه، ۶۰۷۰ فوت.
سناریو و کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا. کارگردانی علمی و فنی - پروفسورل. ن. وسکرسنسکی^(۱).
آزمایش‌ها و عمل‌های فیزیولوژیک - پروفسور د. س. فورسیکوف.
کارگردانی حیوانات - ل. دانیلوف و س. آوریانتسوف. آزمایش‌های بازتاب‌های شرطی با کودکان - پروفسور و. ا. کراسنوگورسکی.
کارگردانی بچه‌ها - آ. دورنوو^(۲).

بازبینان در بریتانیا به‌آن پروانه نمایش ندادند. فیلم نخستین بار در ماه مارس سال ۱۹۲۹ به‌طور خصوصی در جامعه سلطنتی طب (بخش اعصاب) به‌نمایش درآمد.

آجرهای کوچک (مژراپوم - روس، ۱۹۲۵)، ۶ حلقه، ۵۹۰۵ فوت.
به‌کارگردانی ل. ابولنسکی و م. دالر، با مضمون يك ترانه معروف روز. پودوفکین در نقش يك کارگر بازی کرد.

تب شطرنج (مژراپوم - روس، ۱۹۲۵)، ۲ حلقه، ۱۳۱۲ فوت.
کارگردانی - ف. ا. پودوفکین و ن. اشییکوفسکی. سناریو - ن. اشییکوفسکی. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا.

این کمدی به‌عنوان نوعی شوخی مفرح در ارتباط با کنگره شطرنج آن سال در مسکو ساخته شد. با تجربه‌ای در برش و تدوین،

کاپابلانکا^۴ - که مؤدبانه برای فیلم‌های خبری ژست می‌گرفت - از همه‌جا بی‌خبر، بازیگر نقش میانجی آشتی دو دلداده‌ای شد که میانشان شکرآب شده بود. دختر را آننا زمتسوا (همسر پودوفکین) بازی می‌کرد و نقش‌های فرعی را اعضای گروه «کارگاه» - بارنت، رایزمن، پروتوزانوف، که بعدها به کارگردانی شهرت یافتند.

مادر (مژراپوم - روس، ۱۹۲۶)، ۷ حلقه، ۵۹۰۵ فوت.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. سناریو از ن. زارخی بر پایه رمانی از گورکسی. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا. کارگردانی هنری - س. کزوفسکی. دستیار اول کارگردان - م. دالر. بازیگران - پلاگیا نیلوفنا و لاسووا، «مادر» (ورا بارانوفسکایا)؛ شوهرش، يك کارگر (آ. چیستیاکوف)؛ پسرش، پاول (نیکولای باتالوف). آننا زمتسوا نقش دانشجویی انقلابی را بازی می‌کند که دوست پاول است. پودوفکین در نقش يك افسر پلیس عینکی و نرم‌خو بازی می‌کند. تقریباً همگی بازیگران، حرفه‌ای بودند. بیشتر آن‌ها از اعضای گروه «کارگاه» بودند. گفته می‌شود که کولشوف در کارگردانی صحنه‌های پرازدحام به پودوفکین کمک کرده است.

در بریتانیا بازیگران از صدور پروانه نمایش امتناع کردند. فیلم نخستین بار در اکتبر سال ۱۹۲۸ به‌طور خصوصی در انجمن فیلم بر پرده رفت.

نسخه ناطق آن، با تنظیم موسیقی توسط د. س. بلوک، در سال ۱۹۳۵ در اتحاد شوروی به‌نمایش درآمد.

در ضمن ساختن مادر بود که پودوفکین دو کتابچه‌ای را که، تحت عنوان فن سینما، بخش اعظم این مجلد را تشکیل می‌دهد، نوشت و منتشر کرد. فیلم بعدی پودوفکین يك فیلم از سه‌گانه‌ای بود که با اکتبر* آیزنشتاین و مسکو در اکتبر بارنت برای جشن دهمین سالگرد انقلاب ساخته شد.

۴: خوزه رانول کاپابلانکا ای گراپرا (۱۸۸۸-۱۹۴۲): کوبایی؛ قهرمان سطرنج جهان در سال ۱۹۲۹؛ نویسنده کتاب‌هایی درباره سطرنج.

• در کشورهای انگلیسی‌زبان: ده روزی که دنیا را تکان داد.

هم‌چنان که پاتیومکین با گسترش فکر اولیه‌اش قسمتی از تابلوی بزرگ‌تر ۱۹۰۵ می‌شود، فرجام سن‌پترزبورگ با گسترش طرح اولیه‌اش قسمتی از تاریخ پترزبورگ - پتروگراد - لنینگراد را تشکیل می‌دهد.

فرجام سن‌پترزبورگ (مژراپوم - روس، ۱۹۲۷)، ۷ حلقه، ۸۲۰۲ فوت.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. سناریو از ن. زارخی. دستیار کارگردان - م. دالر. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا. کارگردانی هنری - س. کزلوفسکی.

بازیگران - چیستیاکوف دوباره نقش يك کارگر را بازی می‌کند و بارانوفسکایا همسرش را. ایوان چولیف^{۵۱}، جوانکی دهقان‌زاده، خود را بازی می‌کند و برادر واقعی‌ش، و. چولیف، نقش برادر او را، کارگر جدیدی که بعداً اعتصاب‌شکن می‌شود. تسویی نقش يك مبلغ «میهن‌پرست» را بازی می‌کند. پودوفکین نقش کوچک يك افسر آلمانی را به‌عهده دارد. «غیر بازیگر»هایی که مثلاً در قسمت‌های خرید و فروش اوراق بهادار شرکت دارند در این فیلم به‌مراتب بیشتر به‌کار رفته‌اند تا در فیلم قبلی.

در انگلستان نخستین‌بار به‌طور خصوصی در فوریه سال ۱۹۲۹ در انجمن فیلم به‌نمایش درآمد و سپس نمایش عمومی یافت.

وارث چنگیزخان* (مژراپوم، ۱۹۲۸)، ۸ حلقه، ۱۰۱۷۰ فوت.
کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. سناریو - آ. بریک از داستانی به‌قلم ا. نووکشنوف. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا. کارگردانی هنری - س. کزلوفسکی و ن. آرونسون.

بازیگران: بایر، شکارچی مغول (والری اینکیشینوف)، پدر بایر (ا. اینکیشینوف)، آ. چیستیاکوف (رهبر چریک)، آ. ددینتسف (سرهنگ انگلیسی)، ل. بیلینسکایا (همسرش)، آ. سوکادویچ (دخترش)، ک.

گورنیاك (سرباز انگلیسی با میچ پیچ شل)، ب. بارنت (سرباز انگلیسی با گربه)، و. تسوی (آقای اسمیت، نماینده شرکت پوست انگلیسی). تعداد «غیربازیگر»ها در این فیلم بیشتر از هر فیلم داستانی دیگر پودوفکین بود. صحنه‌های مغولی در محل فیلم‌برداری شدند و تسام (نمایش مذهبی توأم با رقص) واقعی بود. در بریتانیا بازیبنان به آن پروانه نمایش ندادند. فیلم نخستین بار در فوریه سال ۱۹۳۰ به‌طور خصوصی در انجمن فیلم نمایش داده شد. نسخه صداگذاری‌شده‌اش با موسیقی ساخته ن. کریوکوف در سال ۱۹۵۲ در اتحاد شوروی بر پرده رفت.

پس از این دو فیلم، پودوفکین برای مدتی به‌خارج رفت. در همین دوره بود که سخنرانی‌اش را برای انجمن فیلم در لندن ایراد کرد. ویزای او پس از بحث و بررسی در مجلس عوام تمدید شد. پیش از بازگشت به‌کارگردانی، چندی به‌بازیگری پرداخت و مهم‌ترین نقش زندگی خود را در محصول مشترکی بازی کرد که توسط شرکت‌های فیلم‌سازی شاخه‌های روسی و آلمانی سازمان دفاع بین‌المللی کارگران در برلین ساخته شد.

نعلش زنده (مژراپوم فیلم و پرومئتوس فیلم، ۱۹۲۹)، ۷ حلقه، ۷۳۲۷ فوت.

به‌کارگردانی ف. اُتسپ بر پایه نمایشنامه‌ای از لف تولستوی. پودوفکین نقش اول را بازی کرد (فدیا پروتاسوف). گولوفنیا فیلم‌بردار بود و سرگی کزلوفسکی یکی از دو کارگردان هنری.

قناری سرخوش (مژراپوم فیلم، ۱۹۲۹)، ۶ حلقه، ۶۵۶۲ فوت. کولشوف کارگردانی کرد. پودوفکین نقش يك شعبده‌باز مکار را داشت.

بابل جدید (سوکینو، ۱۹۲۹)، ۸ حلقه، ۷۲۱۸ فوت. دومین فیلمی که گ. کوزینتسوف و ل. تراویرگ کارگردانی کردند. پودوفکین بازیگر نقش كوچك يك فروشنده در قسمت اجناس شرقی يك فروشگاه بزرگ در پاریس سال ۱۸۷۱ بود که نام خود را

به فیلم داده است.

سه فیلم بعدی از دوره ناکامی نسبی او حکایت دارد. اولی از همه بدتر است. این فیلم قرار بود ناطق ساخته شود، ولی چون تجهیزات لازم در آن زمان در اتحاد شوروی موجود نبود، صامت ساخته شد. در نتیجه بسیاری از مضامین از دست رفتند و تماشاگر از درک روابط در داستان - میان دو زن و شوهر در دوره بعد از انقلاب - عاجز ماند.

شرح يك مورد ساده (زندگی خیلی خوب است)، (مژدایوم فیلم، ۱۹۳۲)، ۸ حلقه، ۸۶۳۸ فوت.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. سناریو - آ. رژسفسکی، از داستان کوتاهی نوشته میخائیل کولتسوف. دستیار کارگردان - م. دالر. فیلم برداری - گ. کابالوف و گ. بوبروف. کارگردانی هنری - س. کزلوفسکی.

بازیگران - نقش‌های اصلی (پاول لانگووی، زن اولش ماشینکا و زن دومش، يك کارگر و همسرش) را به ترتیب آ. باتورین، ی. رگولینا و م. بیلسووا، آ. گرچیلین و آ. چکولایوا بازی کردند. چستیاکوف نیز بازی داشت (عمو / دایی ساشا). در چند نقش مهم، بازیگرها خودشان را بازی کردند (مثلا باتورین و بیلسووا). هنگامی که نخستین بار در سال ۱۹۳۰ به نمایش درآمد، گنگی فیلم موجب اعتراض مردم شد و نمایش آن پس از چند روز متوقف گشت. دو سال بعد، با تجدیدنظر و با عنوان فعلی بر پرده رفت، ولی موفق‌تر از دفعه قبل نبود. در انگلستان، نخستین بار در ماه مه سال ۱۹۳۲ در انجمن فیلم به نمایش درآمد.

فیلم بعدی قرار بود محصول مشترك دیگر شوروی و پرومتئوس آلمان باشد، ولی به قدرت رسیدن هیتلر باعث شد که طرح‌های نسخه آلمانی فیلم کنار گذاشته شود و صحنه‌های آغازشده در هامبورگ در ادسا و لنینگراد به پایان برسد. گرچه فیلم آشفته و فاقد نتیجه است، دارای سکانس‌های بسیار

نیرومندی است و بیش از هر فیلم دیگری به نظرات مربوط به تقابل صدا که در آن زمان آیزنشتاین و پودوفکین و آکساندروف را به خود مشغول کرده بود مجال بیان می‌دهد.

فراری (مژراپوم فیلم، ۱۹۳۳)، ۷ حلقه، ۸۷۴۶ فوت.
کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. سناریو - م. کراسنوستاوسکی، آ. لازبنیکوف، نینا آگادژانووا - شوتکو. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا و ی. فوگلمان. کارگردانی هنری - س. کزلوفسکی. موسیقی - ی. شاپورین. تنظیم صدا - د. بلوک. ضبط صدا - ی. یسیتروف.
بازیگران - بوریس لیوانوف نقش اول را داشت (کارل رن) و تامارا ماکاروا و یودیت گلیتسر (گرتا و مارسلا) نقش‌های فرعی را. چستیاکوف و گورنیاک نیز در آن شرکت داشتند. س. گراسیموف و م. اشتراوخ عهده‌دار نقش كوچك دو مقام «دست راستی» اتحادیه بودند. پودوفکین نقش يك باربر را بازی می‌کرد.

در انگلستان، فیلم نخستین بار در نوامبر سال ۱۹۳۳ به طور خصوصی در انجمن فیلم نمایش داده شد.

پودوفکین تا این زمان در نظرات خود پیرامون «غیربازیگر»ها، که در فن سینما ابراز داشته بود، تجدید نظر کرده و به نظرات جدیدی رسیده بود. این نظرات جدید را او در يك سخنرانی در سال ۱۹۳۰ به اطلاع گ. ای. کا. رساند. در فیلم اخیرالذکر و در فیلم‌های بعدی، او تقریباً بدون استثنا از بازیگر استفاده کرد. آکادمی دولتی پژوهش‌های هنری از او دعوت کرد نظرات تازه‌اش را توضیح دهد؛ و او این کار را در يك سخنرانی انجام داد که چهار روز به‌دراز کشید و اينك قسمت دوم این مجلد را تشکیل می‌دهد. در سال ۱۹۳۵ زارخی که به عنوان نویسنده دوباره به پودوفکین پیوسته بود در يك حادثه رانندگی جان خود را از دست داد. پودوفکین در این حادثه زخمی شد. پس از گذراندن دوره دراز بهبودی، به مضمون ماجراهای هوانوردی، عشق خانوادگی، و از خود گذشتگی روی آورد که کار بر روی آن را با زارخی آغاز کرده بود. حاصل این بار نیز چندان موفقیت‌آمیز نبود.

پیروزی (خوشحال‌ترین)، ۵، (مُسفیلم، ۱۹۳۸)، ۹ حلقه، ۷۶۵۵ فوت.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین و م. دالر. سناریو از ن. زارخی، تحت نظارت ادبی و. ویشینفسکی. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا. کارگردانی هنری - و. ایوانوف. و. و. کامسکی. موسیقی - ی. شاپورین. ضبط صدا - ی. نستروف.

بازیگران - مادر، پسرش کلیم ساموئیلوف و برادرش ساشا را ی. کرچاگینا - آلساندروفسکایا، و. سولوویف و آ. زوبوف بازی کردند. در بریتانیا نمایش داده نشد.

تهدید فزایندهٔ هیتلر در سینمای شوروی ژانر جدیدی پدید آورد: میهن‌پرستانه - تاریخی. این مضمون به پودوفکین نیروی تازه‌ای داد و او دو اثر فراهم آورد. اولی دربارهٔ طغیان مردم علیه اشغال مسکو توسط نیروهای لهستان در اوایل قرن هفدهم است و دارای صحنه‌های رزمی باشکوهی است، ولی کمی زیاده رفته است. دومی دربارهٔ فرمانده نظامی شگفت‌انگیز و شکست‌ناپذیر روسی در اواخر قرن هیجدهم و یکی از موفقیت‌های بزرگ پودوفکین است.

مینین و پوژارسکی (استودیو مُسفیلم، ۱۹۳۹)، ۱۵ حلقه، ۱۲۱۴۰ فوت.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین و م. دالر. سناریو - و. اشکلوفسکی. فیلم‌برداری - آ. گولوفنیا و ت. لوبووا. کارگردانی هنری - آ. اوتکین و ک. پفیوف. موسیقی - ی. شاپورین. ضبط صدا - ی. نستروف. غزلیات - ن. آسیف. مشاوران - و. پیچتا، و. لپیف و ن. پروتاسوف. بازیگران - نقش‌های عنوان فیلم را آ. خانوف (کوزما مینین) و بوریس لیوانوف (دمتری پوژارسکی) بازی کردند. و. مُسکوین در آن بازی داشت و ایوان چوولیف (واسکا) دوباره در آن

ظهور کرد. در سال ۱۹۴۱ برندهٔ جایزهٔ درجه يك استالین شد. در بریتانیا نشان داده نشده است.

۲۰ سال سینما (مسفیلم، ۱۹۴۰)، ۱۰ حلقه، ۸۰۳۸ فوت. فیلمی نیمه‌مستند برای بیستمین جشنوارهٔ سالیانهٔ سینمای شوروی، با کارگردانی و تدوین‌گری مشترک پودوفکین و استرشوب. طرح فیلم و میان‌نویس‌های آن از یوری الشا و آ. ماچرت بود.

سووروف (استودیو مسفیلم، ۱۹۴۰)، ۱۲ حلقه، ۹۶۸۰ فوت. کارگردانی - ف. ا. پودوفکین و م. دالر. سناریو - گ. گربر. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا و ت. لوبوف. کارگردانی هنری - و. یگوروف و ک. یفیموف. موسیقی - ی. شاپورین. ضبط صدا - ن. تیمارتسیف. مشاور - ن. لویتسکی.

بازیگران - بازیگری که نقش عنوان فیلم را با مهارت تمام بازی می‌کند (ن. پ. چرکاسوف) و تنها کار او در خارج از تئاتر همین است نباید با بازیگر نامدار سینما، ن. چرکاسوف، که بازیگر نقش‌های یوسکی و ایوان برای آیزنشتاین است اشتباه شود. حرف «ن» در هر دو مورد مخفف نیکولای است. این دو بازیگر هیچ نسبتی با هم ندارند. فیلم در سال ۱۹۴۱ برندهٔ جایزهٔ درجه يك استالین شد. توسط انگلو - امریکن در دورهٔ جنگ در بریتانیا به‌نمایش درآمد.

در آغاز جنگ، کارگردانی که در مسکو ماندند به‌تهیهٔ فیلم‌هایی موسوم به مجله‌های سینمای جنگ روی آوردند که سلسلهٔ تألیفاتی از درام‌های کوتاه، کمدی‌ها، و مستندهای مربوط به مسائل روز بود. کمک پودوفکین تدوین فیلمی متعلق به وزارت اطلاعات بریتانیا در مورد فعالیت‌های ارتش کمکی زنان^{۳۱} و کارگردانی ملودرام کوتاهی دربارهٔ انتقام روستاییان از اشغالگران آلمانی بود.

جشن در ژیرمونکا (از مجله شماره ۶ سینمای جنگ)، (استودیو مسفیلم، ۱۹۴۱)، ۲ حلقه.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین و م. دالر. سناریو - ل. لیونوف و ن. اشپیکوفسکی. فیلم‌برداری - آ. ن. گولوفنیا و ت. لوبوف. کارگردانی هنری - ب. دوبروفسکی - ا. شکه. موسیقی - ن. کریوکوف. ضبط صدا - ن. تیمارتسِف.

بازیگران - نقش اول، مادر بزرگ پراسکویا (آ. زویوا) است. در دوره جنگ، همراه با فیلم‌های دیگری که از سلسله تألیفات انتخاب شد، توسط انگلو - امریکن در بریتانیا به نمایش درآمد.

استودیوهای مسکو بمباران شد و جماعت سینماگر به آسیای میانه نقل مکان کرد تا به کارش ادامه دهد. در آنجا پودوفکین برگردان مطلق و موبهمویی ساخت از نمایشنامه میهن پرستانه بزرگی که پسند روز بود. نقش کوچکی نیز برای آیزنشتاین بازی کرد. سپس، ساختن سومین فیلم بزرگ تاریخی خود را آغاز کرد - که درباره قهرمان نامی نیروی دریایی روسیه در جنگ کریمه بود. فیلم پس از بازگشت عمومی به مسکو کامل شد.

به نام سرزمین پدری (استودیوهای آلمانا، ۱۹۴۳)، ۱۰ حلقه، ۸۶۱۴ فوت.

سناریو و کارگردانی - ف. ا. پودوفکین و د. واسیلیف. فیلم‌برداری - ب. ولچک و ا. ساولپوا. کارگردانی هنری - آ. وکسلر. تروکاژ - آ. پتوشکو. تنظیم موسیقی - ب. ولسکی. ضبط صدا - ک. گوردون. بازیگران - ن. کریوچکوف (سافونوف) و م. پاستوخووا (والیا آنوشچنکو) نقش‌های اول را بازی کردند. پودوفکین خود ایفاگر نقش مهم ژنرال آلمانی شد.

فیلم در دوره جنگ توسط انگلو - امریکن در بریتانیا به نمایش درآمد. نمایشنامه - مردم روسیه اثر ک. سیمونوف - نیز در بریتانیا اجرا شد، نخستین بار در پالاس تئاتر در لندن.

ایوان مخوف (قسمت اول)، (استودیوهای آلمانا، ۱۹۱۴)، ۱۲

حلقه، ۹۰۰۶ فوت.

آیزنشتاین کارگردانی کرد. پودوفکین بازیگر نقش كوچك «نیکولای ابله» است.

دریاسالار ناخیموف (استودیو مسفیلم، ۱۹۴۶)، ۱۲ حلقه، ۸۳۳۷ فوت.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. سناریو - ا. لوکوفسکی. دستیار اول کارگردان - د. واسیلیف. فیلم‌برداری - آ. گولوفنیا و ت. لوبووا. کارگردانان هنری - و. یگوروف، آ. وایس‌فلد و م. یوفروف. موسیقی - ن. کریوکوف. ضبط صدا - و. زورین و ن. اشیلِف. مشاوران - آکادمیسین ا. تارله و ناخدا ن. نوویکوف.

بازیگران - نقش عنوان فیلم را آلکساندیر دیکی بازی می‌کند. شخصیت‌هایی مثل ناپلئون سوم، عثمان پاشا، ژنرال پلیسیه، و لرد راگلان در فیلم بازی شده‌اند. نقش آخری را پ. گایدبوروف بازی کرده است. ن. بریلینگ نقش ناخدا اِونز و خود پودوفکین نقش پرنس مینشیکوف را به‌عهده دارد.

فیلم در نخستین نمایش خود سخت مورد انتقاد مقامات قرار گرفت، چون ادعا شد که تصویری که از شخصیت اصلی ارائه داده است فاقد صحت و توازن تاریخی است. چندین سکانس آن بازسازی شد. سرانجام در سال ۱۹۴۷ برندهٔ جایزهٔ درجه يك استالین شد. در بریتانیا به‌نمایش درنیامده است.

سه دیدار (استودیو مسفیلم، ۱۹۴۸)، ۹ حلقه، ۷۴۶۷ فوت.

با کارگردانی مشترك بوتکیویچ، پودوفکین و پتوشو. با بازی تامارا ماکاروا، بوریس چیرکوف و ن. کریوچکوف در نقش‌های اصلی. موسیقی از ن. کریوکوف.

فیلم بعدی، که فیلم ماقبل آخر پودوفکین است و در سلسله فیلم‌های زندگی‌نامهٔ مبدعان علمی روسیه قرار دارد، نمی‌تواند خوب از پس موضوعش - ریاضیدان و پیشتاز علم هوانوردی - برآید.

ژوکوفسکی (استودیو مسفیلیم، ۱۹۵۰)، ۹ حلقه، ۸۱۱۷ فوت.
کارگردانی - ف. ا. پودوفکین و د. واسیلیف. سناریو - آ. گرانبرگ.
فیلم‌برداری - آ. گولوفنیا و ت. لوبووا. کارگردانی هنری - آ.
وایس‌فلد، آ. گونچاروف و و. کوریگین. موسیقی - و. شبالین. ضبط
صدا - و. زورین. مشاور علمی - آکادمیسین س. خریستانوویچ.
بازیگران - ی. یوروفسکی نقش عنوان فیلم را بازی می‌کند.
فیلم در سال ۱۹۵۱ برندهٔ جایزهٔ درجه دو استالین شد. در بریتانیا
به‌نمایش درنیامده است.

پیش از ژوکوفسکی، پودوفکین در سال ۱۹۴۹ در «کنفرانس
روشنفکران هوادار صلح» در وروتسلاف شرکت کرده بود. از آن پس او وقت
بیشتری را به‌جنبش صلح اختصاص داد، سفری به‌هندوستان کرد، در
کنفرانس‌ها و کنگره‌های خارج شرکت جست، و مقاله نوشت. او فقط يك
فیلم دیگر کامل کرد که از کتابی پرفروش اقتباس شده و دربارهٔ مردی بود که
از جنگ برمی‌گشت و می‌دید همسرش با مرد دیگری ازدواج کرده است. در
آن او توانست به‌چیزی که مدت‌ها از چنگش گریخته بود دست یابد: داستانی
دربارهٔ مناسبات خصوصی. این فیلم گرچه شاهکار نیست، ساده و برانگیزنده
است.

بازگشت واسیلی بُرتنیکوف (استودیو مسفیلیم، ۱۹۵۳)، ۱۱ حلقه،
۹۷۲۵ فوت.

کارگردانی - ف. ا. پودوفکین. سناریو از گ. نیکولایو و ی.
گاوریلوویچ از رمان خرمن اثر گ. نیکولایو. دستیار اول کارگردان
- ی. سیلبرشتاین. فیلم‌برداری - س. اورسیوسکی. کارگردانی هنری
- آ. فرایدین، ب. چبوتارف و ا. ورییسکی. موسیقی - ک.
مولچانوف. ضبط صدا - و. باگدانکویچ. غزلیات - م. ایساکوفسکی.
بازیگران - نقش‌های اصلی عبارتند از: واسیلی بُرتنیکوف (س.
لوکیانوف)، آودوتیا همسرش (ن. مدویدوا) و استپان موخوف (ن.
تیموفیف).

در قطع ۱۶ مم. توسط پلیتو در بریتانیا پخش شد.

توجه - برای کسب اطلاعات بیشتر از زندگی و کار پودوفکین نگاه کنید به فهرست آثار فسیوالت ا. پودوفکین به کوشش جی لیدا (ضمیمه ویژه سایت اند ساوند، سلسله فهرست‌ها، شماره ۱۶، نوامبر ۱۹۴۸)، و ف. پودوفکین: منتخب مقالات^۸، با ویراستاری ا. دُلینسکی (اداره نشریات هنری دولتی^۹، برای گ. ای. کا، مسکو، ۱۹۵۵).

8: V. pudovkin: izbrannyye Statyi

9: Gosudarstvennoye izdatelstvo iskusstvo

واژه‌نامه

act	پرده، اکت	effect	اثر، تأثیر، تأثر، جلوه
action	رویداد	exposed	نوردیده
asynchronism	ناهمزمانی	exposure	نوردهی، نورگیری
big head	سر بزرگ	expression	بیان
camera-angle	زاویه دوربین	expressive	بیانی، گویا
casting	انتخاب بازیگر برای نقش، تخصیص نقش به بازیگر	exterior	(فضای) خارجی
climax	فراز، اوج	extra	سیاهی‌لشکر
close-up	درشت‌نما	flash-back	پس‌خیز
composition	ترکیب (بندی)	floor-secretary	منشی صحنه
constructive	ساختمانی	formation	شکل‌بندی، صورت‌بندی
continuity	تداوم	frame	قاب (تصویر)
contrast	تضاد	image	انگاره، تصویر
counterpoint	تقابل	impression	اثرگذاری، تأثیرگذاری
cutter	متصدی برش	impromptu	فی‌البداهه
cutting-room	اتاق برش	incident	حادثه
denouement	گره‌گشایی	in focus	واضح
director	کارگردان	insert	لایی
discontinuity	ناپیوستگی، بی‌تداومی	interpolation	لابه‌لاگذاری
distance-shot	نمای دور	intonation	لحن
double-exposure	تصویر دولبه	iris-in	نماگشایی مدور
dramatic	دراماتیک، نمایشی	iris-out	نمابندی مدور
duologue	گفت‌وگوی دونفره	laboratory	تاریکخانه
dynamic	پویا	lighting	نورپردازی
editing	تدوین	location	محل (فیلم‌برداری)
		long-shot	ریزنما

main-title	عنوان‌بندی	script-scene	صحنه - در - متن
make-up	آرایش، گریم، صورت‌نگری	sensitivity	حساسیت
material	ماده، مصالح، دست‌مایه	sequence	فصل، سکانس
methodology	روش‌شناسی	set	دکور
mid-shot	میان‌نما	set-up	وضعیت (دوربین)
monologue	تک‌گفتار، تک‌گویی	shooting-script	فیلم‌نامه (دکوپاژ شده)
musical	موسیقایی	shutter	پلک (دوربین)
norm	هنجار	significance	بار، اهمیت
operator	متصدی نمایش، آپاراتچی	simultaneity	همزمانی
optical printer	دستگاه چاپ نوری	situation	موقعیت
organic	آلی	split-title	میان‌نویس شکسته
out of focus	ناواضح	structural	ساختاری
pace	گام‌آهنگ	sub-title	میان‌نویس
parallelism	توازی	super	سیاهی‌لشگر
perception	دریافت، درک	swinging-shot	نمای تاب‌دار
phenomenon	پدیده	symbol	نماد
picture	فیلم، تصویر	synchronise	همزمان کردن
plastic	تجسمی	synopsis	خلاصه داستان
plot	پیرنگ، طرح بایه	take	برداشت
position	موضع	tempo	ضرب
producer	تهیه‌کننده	theme	مضمون
relational	ارتباطی	treatment	آمایش
representation	نمایش، بیان	view-field	میدان دید
rhythm	ضرب‌آهنگ	view-finder	منظره‌یاب
rhythmical	ضرب‌آهنگی، آهنگین، موزون	volitional	ارادی

فهرست اعلام

آ

- آجرهای کوچک: ۳۳۳
 آخلوپکوف: ۲۰۹
 آرونسون: ۳۳۵
 آسایف: ۳۳۲
 آستروفسکی: ۲۲۸، ۲۰۹
 آسیف: ۳۳۹
 آفینوگنوف: ۲۸۶
 آگادزانووا، نینا: ۳۳۸
 آلکساندروف: ۱۸۷، ۳۳۸
 آوار خانه آشر: ۱۶۵
 آورینتسف: ۳۳۳

آیزنشتاین: ۱۶، ۱۵، ۱۶، ۸۹، ۱۰۸، ۱۶۰، ۱۷۸، ۱۸۷، ۱۹۹، ۳۳۲، ۳۳۸، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۴۱

الف

- ابولنسکی: ۳۳۳
 اپستن، زان: ۱۹۹، ۱۶۵
 انب: ۱۶، ۳۳۶
 استافسکی: ۲۰۹
 استانیسلاوسکی: ۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۴۶، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۷، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۳۰۶، ۳۲۶
 استروهایم: ۱۹۰، ۳۲۵
 اسپیکوفسکی: ۳۳۳، ۳۴۱
 استراوخ: ۳۳۸
 اسکوفسکی: ۳۳۹
 اسملف: ۳۴۲
 اعتصاب: ۷۳، ۱۴۳
 اکتبر: ۱۹۹، ۳۳۴
 الناء، یوری: ۳۴۰
 امریکا: ۱۱۷، ۱۲۸، ۱۵۰
 انتقام کریمهیلد: ۱۸۹
- اونکین: ۳۳۹
 اورسوسکی: ۳۳۳
 اورشلیم: ۱۹۰
 اهنری: ۲۴۱
 ایسن: ۲۹۲
 ایساکوفسکی: ۳۳۳
 اینکیشینوف، ؟: ۳۳۵
 اینکیشینوف، والری: ۱۹۹، ۳۳۵
 ایوان مخوف: ۱۶، ۲۴۱
 ایوانوف: ۳۳۹
- ب
 بابا: ۹۰
 بابل جدید: ۱۶، ۳۳۶
 باتالوف: ۱۹۹، ۳۳۴
 باتورین: ۱۹۹، ۳۳۷
 بارانوفسکایا: ۱۹۹، ۲۵۹، ۳۱۰، ۳۳۴، ۳۳۵
 بارتلمس: ۱۱۹، ۱۴۴
 بارت: ۳۳۴، ۳۳۶
 بازگشت واسیلی برتنیکوف: ۳۳۳
 باکرة استانبول: ۱۴۱
 باگدانکویچ: ۳۳۳
 بالاز، بلا: ۳۵
 با نام مستعار جیمی ولتاین: ۲۴۱
 برلین: ۱۹۶، ۱۹۷
 بریک: ۳۳۵
 بریلینگ: ۳۴۲
 بقایای کشتی شکسته: ۱۱۶
 بلوک، ۳۳۴، ۳۳۸
 بوبروف: ۳۳۷
 بیست سال سینما: ۳۴۰
 بیلوسووا: ۳۳۷
 بیلینسکایا: ۳۳۵

پ

باستوخووا: ۳۴۱

پاشنه آهنین: ۳۳۲

پاولوف: ۳۳۳

پتر کبیر: ۲۸

پتروف: ۲۲۸

پوشکو: ۳۴۱

پوشو: ۳۴۲

پرتو مرگ: ۳۳۲، ۳۲۰، ۱۲۲

پرستیانی: ۳۳۱

بروناسوف: ۳۳۹

برونوزانوف: ۳۳۴

پلیسیه، زنرال: ۳۴۲

پو، ادگار، الن: ۱۶۵

پاتیومکین ← رزنا و پاتیومکین

پونمکین، ه. ا.: ۱۸۷

پیچتا: ۳۳۹

پیروزی (خوشحال ترین): ۳۳۹

پیکاسو: ۱۷

پیکفرد: ۱۲۳

ت

تارله: ۳۴۲

تب شطرنج: ۳۳۳

تراژدی امریکایی، یلک: ۱۸۷

تراوبرگ: ۱۶، ۳۳۶

ترك سیب: ۱۹۷

تسخیرشدگان (جن زدگان) ← شیاطین

تسلی بخش بزرگ: ۲۴۱

تسویی: ۳۳۵، ۳۳۶

تعصب: ۳۵، ۴۵، ۷۳، ۸۷، ۱۲۸، ۱۷۷، ۳۳۱

تورگنیف: ۲۸۲

تولستوی، لف: ۱۶، ۲۳۳، ۲۳۴، ۳۳۶

توفان ← گراز

توفان بر فراز آسیا ← وارث چنگیزخان

نیسه: ۳۳۱، ۳۳۲

تیمارتسف: ۳۴۰، ۳۴۱

تیموفیف: ۳۴۳

ج

جزیره کشتی های گمشده: ۱۳۰

جشن در ژیرمونکا: ۳۴۱

جنگل: ۲۰۹

جنگ و صلح: ۲۳۳

جوانی ماکسیم: ۲۴۶

جیکابز، لوییس: ۱۲

چ

چانگ: ۱۹۷

چوتارف: ۳۴۳

چپلین: ۱۲۳، ۲۳۴، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۲۵

چرکاسوف، ن: ۲۴۰

چرکاسوف، ن. پ: ۲۴۰

چکولایوا: ۳۳۷

چلنگر و صدراعظم: ۳۳۲

چنگیزخان ← وارث چنگیزخان

چوولیف، ایوان: ۳۳۵، ۳۳۹

چوولیف، و: ۳۳۵

چیرکوف، بوریس: ۳۴۲

چیستیاکوف: ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۷، ۳۳۸

ح

حوص: ۱۹۰

خ

خانوف: ۳۳۹

خرمن: ۳۴۳

خریستانوویچ: ۳۴۳

خط کلی: ۱۶۰، ۱۸۷، ۱۹۸، ۱۹۹

خملف: ۳۰۲

خواننده جاز: ۱۵۷

د

داستانبوسکی: ۳۲۲

داس و چکش (در روزهای سختی): ۳۳۱

- دالر: ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۹، ۳۴۰، ۳۴۱
دانتون: ۱۷۹
دانشجوی پراگ‌شناسی: ۱۹۸
دانیلوف: ۳۳۳
داورنکو: ۱۴، ۱۹۹
ددینسف: ۳۳۵
در ورای قانون: ۱۴۶
دریاسالار ناخیموف: ۳۴۲
دشمن مردم: ۲۹۲
دکتر مابوز: ۱۹۰
دوبروفسکی: ۳۴۱
دورنوو: ۳۳۳
ده روزی که دنیا را تکان داد ← اکبر
دیکنز: ۱۷
دیکی، آلساندر: ۳۴۲
دیوید قابل تحمل: ۵۳، ۵۷، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۳۰
رازبگ: ۲۰۹
راگلان، لرد: ۳۴۲
راه شرق: ۱۱۹، ۱۴۴
رایزمان: ۳۳۴
رزمناو پاتیومکین: ۸۹، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۶، ۱۲۲، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۷۷
۱۷۸، ۱۹۶، ۱۹۹، ۳۳۵
رژنفسکی: ۳۳۷
رستاخیز: ۲۳۳
رگولینا: ۳۳۷
رونمان: ۱۹۶، ۱۹۷
روزهای مبارزه، در (مبارزه برای صلح):
۳۳۱
روس‌ها: ۱۶
رئیس پستخانه: ۱۳۱
زارخی: ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۸، ۳۲۹
ز: ۱۸۴، ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۹۶، ۳۳۸
زمنسووا، آنا: ۳۳۴
زن پاریسی: ۲۳۴
زندگی من در هنر ← زندگی هنری من
زندگی هنری من: ۲۸۲
زوبوف: ۳۳۹
زورین: ۳۴۲، ۳۴۳
زویوا: ۳۴۱
زیگفرد: ۱۸۹
ژ
ژوکوفسکی: ۳۴۳
س
ساولیوا: ۳۴۱
سوکادویچ: ۳۳۵
سولوویف: ۳۳۹
سووروف: ۱۴، ۳۴۰
سه دیدار: ۳۴۲
سبن، مری: ۱۷، ۱۷۶
سیلبرستاین: ۳۴۳
سیمونوف: ۳۴۱
ش
سامورین: ۱۷۵، ۲۷۴، ۳۲۸، ۳۳۹، ۳۴۰
نبالین: ۳۴۳
شرح يك مورد ساده ← مورد ساده
شنبه شب: ۴۱
سوب، استر: ۳۴۰
شیاطین: ۳۲۲
شیطان مؤنث: ۱۸۹
ع
عثمان باسا: ۳۴۲
ف
فارمان، آنری: ۱۹
فراری: ۱۶، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۳
۱۸۴، ۲۶۷، ۲۷۲، ۲۹۶، ۳۳۸

گاوریلوویچ: ۳۴۳
گراز: ۲۸۳، ۲۳۴، ۲۲۸
گراسیموف: ۳۳۸
گرانبرگ: ۳۴۳
گربنر: ۳۴۰
گرجیلین: ۳۳۷
گرسنگی، گرسنگی، گرسنگی: ۳۳۱
گریفیث: ۱۵، ۴۵، ۸۷، ۸۹، ۱۱۷، ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۵، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۹۷، ۳۳۱

گریک: ۲۹۱، ۳۰۲
گلنسر، یودیت: ۳۳۸
گوردون: ۳۴۱
گورکی: ۱۴، ۳۳۴
گورنیاک: ۳۳۶، ۳۳۸
گوگول: ۸۳، ۲۱۹
گولوفنیا، آناتولی: ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶
۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳
گونچاروف: ۳۴۳
گیش، لیلین: ۱۱۹، ۱۲۸

ل
لازبینیکوف: ۳۳۸
لاگرلو، سلما: ۱۹۰
لاندن، جک: ۳۳۲
لانگ، فریتس: ۱۸۹
لبدف: ۳۳۹
لنین: ۱۷، ۲۳۲
لوبوف: ۳۴۰، ۳۴۱
لوبووا: ۳۳۹، ۳۴۲، ۳۴۳
لوکوفسکی: ۳۴۲
لوکیانوف: ۳۴۳
لوناچارسکی: ۳۳۲
لویتسکی: ۳۴۰
لوید: ۱۲۳
لیوانوف، بوریس: ۳۱۰، ۳۳۸، ۳۳۹
لیونوف: ۳۴۱

فرایدین: ۳۴۳
فرینکس: ۱۲۳، ۱۹۹
فرجام سن پترزبورگ: ۱۴، ۲۷، ۲۸، ۳۳۵
فورسیکوف: ۳۳۳
فوکل: ۳۲۰
فوکلمان: ۳۳۸

ق
قحطی: ۵۹
قناری سرخوش: ۳۳۶

ک
کابالوف: ۳۳۷
کاپابلانکا: ۳۳۴
کاراتویبگین: ۲۹۱
کامسکی: ۳۳۹
کراسنوستاوسکی: ۳۳۸
کراسنوگورسکی: ۳۳۳
کراوس: ۱۹۸
کرجاگینا: ۳۳۹
کریوچکوف: ۳۴۱، ۳۴۲
کریوکوف: ۳۳۶، ۳۴۱، ۳۴۲
کزوفسکی، سرگی: ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸
کفش‌های چرمی: ۵۵، ۱۴۲
کنیر، الگا: ۲۸۳
کوریکین: ۳۴۳
کوزینتسف: ۱۶، ۲۴۶، ۳۳۶
کوکلن: ۲۹۱
کولتسوف، میخائیل: ۳۳۷
کولشوف، لف: ۱۵، ۱۳۳، ۱۵۲، ۱۵۳، ۲۴۱، ۲۴۷، ۳۰۲، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۳۲، ۳۳۴، ۳۳۶
کوماروف: ۳۲۰

گ
گاردین، ولادیمیر: ۳۳۱، ۳۳۲
گایدبوروو: ۳۴۲

- ۳۳۶، ۳۲۳، ۳۲۱، ۱۶: نعلش زنده
 ۲۱۹: نفوس مرده
 ۳۳۵: نووگشوف
 ۳۴۲: نوویکوف
 ۱۸۹: نیلونگ‌ها
 ۳۴۳: نیکولایوا
- و
- ۱۹۷، ۱۵۵، ۱۷، ۱۴: وارث چنگیزخان
 ۳۳۵، ۱۹۸
 ۳۴۳، ۳۴۲، ۳۴۱: واسیلیف
 ۳۴۳، ۳۴۲: وایس فلد
 ۱۹۷، ۱۹۶: ورتوف، زیگا
 ۳۴۳: وریشکی
 ۳۳۳: ویکرسنسکی
 ۳۴۱: ولچک
 ۳۴۱: ولسکی
 ۳۴۱: وکسلر
 ۳۳۹: ویشنسکی
- ه
- ۲۸۶: هملت
 ۳۳۹: هیتلر
- ی
- ۱۲۸: یتیمان توفان
 ۳۴۰، ۳۳۹: یفیموف
 ۲۸۲: يك ماه در روستا
 ۳۴۲، ۳۴۰: یگوروف
 ۳۴۲: یوتکویچ
 ۳۴۳: یوروفسکی
 ۳۴۲: یوفروف
- م
- ۳۳۲، ۳۲۰، ۴۴: ماجراهای آقای وست
 ۳۴۰: ماجرت
 ۳۲۱، ۲۵۹، ۱۹۷، ۱۵۷، ۲۸، ۱۴: مادر
 ۳۳۴، ۳۳۳
 ۱۳۵، ۱۲۸: مارش، می
 ۱۹۰: مارش عروسی
 ۳۴۲، ۳۳۸: ماکاروا، نامارا
 ۲۵۷، ۲۵۶: مایاکوفسکی
 ۲۰۹: مایرهولت
 ۳۴۰: مجله‌های سینمای جنگ
 ۳۴۳: محرك ← رازبگ
 مدویدوا: ۳۴۳
 ۳۴۱: مردم روسیه
 ۳۳۴: مسکو در اکتبر
 ۳۳۹، ۱۴۱: مسکوبین
 ۳۳۳، ۱۹۷: مکانیسم مغز
 ۳۱۷: منجو، ایدالف
 ۳۴۲: منشیکوف، یرنس
 ۲۹۸، ۱۹۹، ۱۹۷، ۱۹۰، ۲۹۸: مورد ساده، يك
 ۳۳۷
 ۱۵۴، ۱۵۳: موزوخین
 ۲۰: موسیناک
 ۱۹۰: مولاندر، گوستاف
 ۳۴۳: مولجانوف
 ۳۳۹: مینین و پوزارسکی
- ن
- ۳۴۲: ناپلئون سوم
 ۲۸۶: نامتعارف
 ۳۴۱: نام سرزمین پدری، به
 ۳۳۹، ۳۳۸: نستروف

بودوفکین و کتابش هر دو از معرفی بی نیازند. بودوفکین از استادان و
آموزگاران هنر سینما است و کتابش ابزار دست هر فیلمساز صاحب نام و
درستامه‌ی هر مدرسه‌ی معتبر سینما. آنچه او در این کتاب میگوید، اگرچه با
مدت درازی که از تاریخ نوشتن آنها میگذرد نمیتوانند حرف آخر در فیلمسازی
باشند، الفبای کارند و تا امروز، اعتبار و کارایی خود را حفظ کرده و کتاب را
به عنوان اثری کلاسیک در فن سینما ماندگار ساخته‌اند.



بشر مرکز

۲۰۰۰ ریال