پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

بازیگر

درس‌های یک

نویسنده: مایکل کین مترجم: محمد باقر قهرمانی

پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

بازیگری سینما

درسهای یک بازیگر

نوشتهٔ مایکل کین
مترجم: محمدباقر قهرمانی
با همکاری سعید کشن‌فلاح

لیتوگرافی: کاوه نو
چاپ و صحافی: چاپ سوره
چاپ اول: ۱۳۸۵
شمارگان: ۱۱۰۰ نسخه
شابک: X ـ ۱۴۴ ـ ۵۰۶ ـ ۹۶۴

نقل و چاپ نوشته‌ها منوط به اجازهٔ رسمی از ناشر است.

کین، مایکل، ۱۹۳۳ ـ Bahnassi, Afif
بازیگری سینما: درسهای یک بازیگر / نوشته مایکل کین؛ ترجمه محمدباقر قهرمانی، با همکاری سعید کشن‌فلاح. ـ ـ تهران: شرکت انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۵.
۱۵۰ ص.: مصور.
ISBN: 964 - 506 - 144 - x
فهرستنویسی بر اساس اطلاعات فیپا.
عنوان اصلی: Acting in film: an actor's take on movie making.
۱. بازیگری سینما. الف. قهرمانی، محمدباقر، مترجم. ب. کشن‌فلاح، سعید، مترجم. ج. شرکت انتشارات سوره مهر. د. عنوان. هـ . عنوان: درسهای یک بازیگر.
PN ۱۹۹۵/۹/ب۲ک۹۵ ۷۹۱/۴۳۰۲۸
کتابخانه ملی ایران ۸۴ـ۳۷۰۲۰م

نشانی: تهران، خیابان حافظ، خیابان رشت، کوچهٔ جمشید جم، شمارهٔ ۷۲.
صندوق پستی: ۱۱۴۴ـ۱۵۸۱۵
تلفن: ۶۶۴۶۵۸۴۸ • نمابر: ۶۶۴۶۹۹۴۷
تلفن مرکز پخش: ۵ ـ۶۶۴۶۰۹۹۳
www.IRICAP.com

فهرست مطالب

فصل یکم: **بازیگری سینما** ۷

فصل دوم: **آمادگی** ۲۹

فصل سوم: **فیلم‌برداری در استودیو یا محل** ۴۳

فصل چهارم: **جلوی دوربین قبل از آغاز فیلم‌برداری** ۵۳

فصل پنجم: **نما** ۶۵

فصل ششم: **شخصیت** ۹۵

فصل هفتم: **طرز رفتار در داخل و خارج از صحنه** ۱۱۱

فصل هشتم: **کارگردان** ۱۲۳

فصل نهم: **تبدیل شدن به یک ستاره سینما** ۱۳۹

فصل یکم

بازیگری سینما

مقدمه

اگر واقعاً بر ارائه بازی هنرمندانه تمرکز کنید، می‌توانید آسوده نقش خود را بازی کنید و مطمئن باشید که دوربین در هر لحظه شما را می‌بیند و هیچ‌وقت از شما غافل نخواهد شد.

معمولاً، یک آدم عادی صبح زود، پس از برخواستن از خواب، با خود نمی‌گوید: امروز چه نقشی را بازی کنم؟ آن را چگونه نمایش بدهم؟ او زندگی خودش را دارد و به شغل و مشکلات خودش می‌اندیشد. به همین صورت نیز یک بازیگر سینما می‌بایست نسبت به موضوع فیلم و ویژگی‌های نقش مورد نظرش آن‌چنان شناخت و تسلط داشته باشد که افکار و خصوصیات وی را بدون توجه به حضور دوربین یا وجود اشخاص دیگر تصور کند، به نحوی که حضور دوربین در صحنه اتفاقی تلقی شود. زمانی می‌گویند فردی یک زبان خارجی را خوب یاد گرفته است که آن فرد بتواند به آن زبان خواب ببیند. همان‌گونه که در خصوص زبان خارجی گفته می‌شود، یک

هنرپیشه نیز باید بتواند رؤیای شخصیت فیلم را همچون خواب خود مجسم کند تا بتواند آن نقش را از آن خود بداند.

میان اولین جلسهٔ خواستگاری و نخستین‌باری که جلوی دوربین قرار می‌گیرید، شباهتی وجود ندارد؛ زیرا شما مجبور نیستید تلاش ویژه‌ای را که برای جذب همسر مورد نظرتان می‌کنید، برای جلب توجه دوربین به کار گیرید. دوربین از ابتدا به شما علاقه‌مند است و همچون یک مربی دقیق به تک‌تک حرکات و رفتارهای شما (بازیگر) توجه دارد؛ به شما گوش می‌دهد و هر کاری را که می‌کنید، هرقدر هم که کوچک باشد، ضبط می‌کند. تا به‌حال، چنین دلبستگی‌ای را دیده‌اید؟! به این ترتیب، دوربین وفادارترین دوستی است که همه توجهش را به شما معطوف می‌دارد؛ در حالی که شما در بیش‌تر لحظات کاریتان به چیزی یا جای دیگری جز او توجه دارید.

اگر فکر می‌کنید که این رابطهٔ عاطفی با دوربین، هنر بازیگری سینما را به نظر ساده جلوه می‌دهد، بهتر است در فکرتان تجدید نظر کنید! واقعی و حقیقی جلوه‌کردن رفتارها در مقابل دوربین، هنری است ظریف و دقیق که نیازمند نظم مداوم و پشتکار فراوان است. بازیگری فیلم هیچ‌گاه سهل نبوده است و به‌علاوه در طی ۳۰ سال گذشته، این هنر به دلیل رشد توقعات و خواسته‌های بازیگران و کارگردانان فن‌آورانهٔ صنعت سینما و نیز تغییر دیدگاه‌ها و انتظارات تماشاگران، مشکل‌تر و پیچیده‌تر هم شده است.

اگر در فیلم متوجه بازی کردن کسی شدید، آن فرد اشتباهی

مرتکب شده است. به مجرد این‌که به نظر برسد هنرپیشه برای دوربین نمایش می‌دهد، هویت خود را برملا کرده است. او دیگر یک شخصیت خاص در موقعیتی ویژه نیست، بلکه بازیگری سطحی است که تنها تعدادی جمله را برای دیگران تکرار می‌کند. در این‌صورت، با باورپذیری و در نتیجه با زندگی هنری بازیگری نیز خداحافظی کرده است.

در آغاز شکل‌گیری سینما که بازیگران از تئاتر به سینما روی آورده بودند، اجرای نقش به صورتی شکل می‌گرفت که بیش‌تر مناسب صحنهٔ تئاتر بود. برای مثال، اجرای گفتاری آن‌ها به نحوی ارائه می‌شد که آخرین ردیف تماشاگران حاضر در سالن تئاتر نیز قادر به شنیدن آن باشند و بنابراین به صورت طبیعی و عادی نبود. کسی نبود که به آن‌ها بگوید که دیگر این‌کار در سینما لازم نیست، هرچند که این روش بازیگری تا حدی برای آن زمان ضروری به نظر می‌رسید؛ چرا که در آن ایام میکروفون جای ثابتی در صحنه فیلم داشت و معمولاً آن را درون یک دسته‌گل در وسط میزی جاسازی می‌کردند و اگر بازیگری از میز دور می‌شد، مجبور بود صدایش را بلندتر کند.

اما امروزه، با پیشرفت فنون و ساخت وسایل صدابرداری پیچیده و مدرن، با میکروفون جاسازی شده در یقهٔ پیراهن یا جایی از لباس بازیگر و با استفاده از بوم‌های صدابرداری، کوچک‌ترین نجوا و زمزمه نیز دریافت و ضبط می‌شود و دیگر لازم نیست که بازیگر صدایش را به‌طور غیرعادی بلند کند؛ بلکه باید کاملاً طبیعی سخن

بگوید و درحقیقت برعکس آن‌چه در گذشته انجام می‌داده است. عمل کند.

برای لحظهٔ حال بازی کن؛

جاودانگی به خودی خود پیش خواهد آمد.

روش‌های بازیگری امروزی نیز تغییر کرده است. درگذشته، اگر بازیگری مجبور به گریه کردن در صحنه بود، احساسات عمیق و اندوه خویش را با اغراق نمایش می‌داد و احتمالاً این کار را بر اساس الگوی رفتار بازیگران برجسته انجام می‌داد. این‌که این روش‌ها مؤثر بوده است یا خیر، امری است مربوط به گذشته!

امروزه، بازیگران فیلم می‌دانند که مردم در زندگی واقعی همواره تلاش می‌کنند احساسات واقعی خود را پنهان کنند و بازیگری که سعی در جلوگیری از غلیان احساسات و اشک ریختن کند، به‌مراتب مقبول‌تر و مؤثرتر جلوه خواهد کرد؛ مگر این‌که ساز و کار دفاعی بدن بتواند کاری کند و تسلیم احساسات شود. این موضوع در مورد بازی‌کردن حالت مستی نیز درست است. در زندگی واقعی، یک فرد مست سعی می‌کند خود را هشیار و سرحال نشان دهد. بازیگری که نقش مست را بازی می‌کند، با تلوتلو خوردن مصنوعی و حرکات بی‌مورد، ضمن خراب‌کردن نقش، ارتباطش را با تماشاگر قطع می‌کند و درنتیجه هرچه بگوید یا انجام دهد باورپذیر نخواهد بود. باورپذیری به یک اعتبار، اساس و مهم‌ترین مسئلهٔ هرفیلمی است که

اگر مخدوش شود، دیگر قابل جبران نخواهد بود. به بیانی دیگر، امروزه بازیگری فیلم بیش‌تر بر مبنای «بودن» استوار است تا «نمایش دادن»[۱].

امروز، بهترین الگو برای حضور و رقابت در عرصهٔ بازیگری فیلم، دیدن فیلم‌های مستند است. اساسی‌ترین دلیل تغییر روش بازیگری فیلم، تماشاگران هستند، زیرا آن‌ها خیلی زود متوجه شدند که چه چیزی حقیقی است و چه چیزی تصنعی و متظاهرانه. زمانی که تماشاگران بازی هنری فوندا را در فیلم ***خوشه‌های خشم***[۲] دیدند، متوجه تفاوت‌های اساسی میان رفتار مبتنی بر واقعیت و رفتار اغراق‌شده (تئاتری) و تصنعی که قانع‌کننده هم نبود، شدند. بازی مارلون براندو در فیلم ***بارانداز***[۳] به قدری آرام و طبیعی و مطابق با متن فیلمنامه بود که به تحولی اساسی در روش‌های بازیگری فیلم منجر شد.

تماشاگر سینمای مدرن طی سال‌های متمادی یادگرفته است که با دقت و موشکافی کوچک‌ترین رفتارهای بازیگر را زیر نظر داشته باشد. مجموعهٔ توانایی‌های ظریف فیزیکی یک بازیگر که در اصطلاح زبان بدن گفته می‌شود، این امکان را ایجاد می‌کند که بازیگر بتواند اشارات و حرکات قوی و گویایی را بر پرده نمودار سازد. نویسندهٔ

---

1. "Being" than "Performing"
2. *The Grapes of Wrath*
3. *On the Waterfront*

کتاب **شورش در کشتی کین**[1] در معرفی کاپیتان کویگ[2] می‌گوید که وی با حالتی عصبی، مدام با دو گوی فلزی که در دست دارد، بازی می‌کند و همفری بوگارت، بازیگر نقش کاپیتان در فیلم، می‌دانست که در اکثر مواقع تنها صدای به هم خوردن گوی‌ها برای تماشاگر کافی است تا به عصبی بودن او پی ببرد. او مجبور نبود که عصبی بودنش را به صورت اغراق‌آمیز نشان دهد.

دوربین همیشه شما را تحت‌نظر خواهد داشت.

نمای نزدیک تصویری است که یک فیلم بیش از هر چیز برای انعکاس کوچک‌ترین و دقیق‌ترین احساسات و افکار شخصیت‌ها به آن متکی است. این نوع نما می‌تواند امکانات فراوانی را برای قدرت‌نمایی بازیگر فراهم سازد، اما تبدیل این انرژی بالقوه به فعلیت مطلوب، نیازمند تمرکز عمیق است. نمای نزدیک نمی‌تواند یک لحظهٔ بی‌روح را به طور اعجاب‌انگیزی، تبدیل به موقعیتی باشکوه کند، مگر آن‌که بازیگر چیزی باشکوه را در آن‌لحظه پیدا کرده‌باشد. درحقیقت، برعکس عمل می‌شود: نمای دوربین کوچک‌ترین اشتباهات را ثبت و درشت‌نمایی می‌کند. در صحنهٔ تئاتر می‌توان فراموش شدن گفتار را حتی از نزدیک‌ترین فاصله و از ردیف اول تماشاگران پنهان داشت، اما دوربین کوچک‌ترین مکث غیرمتعارف را نیز ثبت و آشکار

1. *The Cain Mutiny* 2. Captain Queeg

می‌سازد.

حساسیت موضوع به حدی است که اگر در حین ضبط یک نمای نزدیک، کسی از اعضای گروه در یک محدودهٔ دید من (خارج از دید دوربین) حرکت کند، حتی علی‌رغم تذکر کارگردان مبنی بر این‌که همه چیز به خوبی پیش رفته است و این‌که احساس کنم تمرکزم به هم نخورده است، فیلم‌برداری را بلافاصله متوقف می‌کنم و کار را دوباره انجام می‌دهم. بی‌شک دوربین آن توجه کوچک و تغییر را در پشت چشمان من ضبط کرده است.

. اگر واقعاً بر ارائهٔ بازی هنرمندانه تمرکز کنید، می‌توانید آسوده نقش خویش را بازی کنید و مطمئن باشید که دوربین در هرلحظه شما را می‌بیند و هیچ‌وقت از شما غافل نخواهد شد. فراموش نکنید که دوربین عاشق شما است و با علاقه به شما گوش می‌دهد و کوچک‌ترین و جزئی‌ترین کارتان را هم در نظر دارد. اگر بازیگری صحنهٔ تئاتر را به عمل جراحی با چاقو تشبیه کنیم، بازیگری فیلم همانند عمل جراحی با اشعهٔ لیزر است.

اگرچه ابعاد بازیگری فیلم محدودتر از بازیگری در صحنهٔ تئاتر است، اما تأثیر آن به همان عظمت و شاید هم بیش‌تر باشد. در روند اجرای نقش در صحنهٔ تئاتر، پیوستگی وقایع نمایشی کمک شایانی به بازیگر می‌کند؛ در حالی‌که در فیلم، صحنه‌ها و لحظه‌ها ناپیوسته و جدا از هم و بدون ترتیب توالی زمانی، اجرا و فیلم‌برداری می‌شوند و شاید هم این توالی زمانی برعکس بشود. در این وضعیت، بازیگر

بایستی تداوم حسی صحنه‌ها را در نظر بگیرد و خود را به درجهٔ مطلوب احساسات و تمرکز مناسب صحنه برساند و پیوستگی صحنه‌ها را هم مد نظر داشته باشد. در فیلم، هیچ استراحتی برای ذهن وجود ندارد و اگر ذهن شما مدام و به صورت مضاعف فعال نباشد، شما در پردهٔ نمایش وجود نخواهید داشت. تعجب خواهید کرد که ببینید در فیلم یک بازی **کوچک** چگونه می‌تواند بزرگ جلوه کند، به شرطی که طبیعی ایفا شود. اما این بدان معنا نیست که باعث شود هیچ‌کاری را انجام ندهید و همچنین فکر کنید که اشارات و رفتارهای بازیگری تئاتری مرسوم هیچ کمکی به شما نخواهد کرد. نباید هم تصور کنید که بازیگری فیلم یعنی ارائه همان رفتار و اعمال تئاتری اما به صورتی خفیف‌تر. در مقابل دوربین، بازیگر باید همواره از لحاظ ذهنی فعال باشد؛ زیرا دوربین به اعماق ذهن نفوذ می‌کند و آن‌چه را دوربین می‌تواند ببیند، تماشاگر حس می‌کند! در این‌حال، راه‌حل بازیگر در ارتباط ذهنی مداوم است؛ چرا که اگر مغز بی‌وقفه فعال باشد، بدن هم در وضعیت مناسب به حرکت درخواهد آمد.

هرچه کم‌تر، بهتر

گاهی پیش آمده است که با بازیگرانی برخورد کرده‌ام که تصور می‌کنند با اغراق و درشت‌نمایی رفتارهایشان می‌توانند همانند صحنهٔ تئاتر، گوی سبقت را از دیگران بربایند. اینان به جای استفاده از فکرشان، از صدا و بیان استفاده می‌کنند و متوجه نیستند که استفاده

کم‌تر از صدا و حرکات بدنی در سینما بهتر است. این‌گونه بازیگران که در تئاتر جایگاه مناسبی دارند، عموماً قادر به کنار آمدن با فیلم نیستند و احتمالاً در پی شهرت و ثروت و بین اجراهای مختلف **تیتوس آندرونیکوس**[1] به سینما روی آورده‌اند. اگر دوربین را روی این بازیگران تئاتر متمرکز کنید، می‌بینید که صدایشان که در تئاتر باعث تحسین تماشاگران است، در این‌جا فریادگونه و ناهنجار است و حرکات و رفتارشان اغراق‌آمیز و غیرواقعی به نظر می‌رسد. اگر کارگردانی از من بخواهد که در مقابل بازیگری با این ویژگی بازی کنم، تلاش خواهم کرد که نقشم را کاملاً طبیعی و واقع‌گرایانه، طوری که به آن معتقدم، بازی کنم و او را که به‌طور مضاعفی در اغراق‌گرایی بلند پروازانه‌ای غوطه‌ور است، به حال خود رها سازم.

اگر در فیلم درختی را می‌بینیم، واقعاً یک درخت است نه یک پردهٔ نقاشی شده نظیر آرایه‌های تئاتر که عادت کرده‌ایم به‌طورسنتی و بر اساس قراردادهای صحنه‌ای آن را به عنوان نماد یک درخت بپذیریم. ما پذیرفته‌ایم که بازیگر روی صحنهٔ تئاتر **بازی** کند. در صحنهٔ تئاتر، بازیگر باید صدایی رسا داشته باشد وگرنه ارتباط صوتی‌اش از ردیف سوم به بعد قطع خواهد شد؛ در حالی‌که در فیلم، میکروفون‌ها صدا را همواره دریافت می‌کنند و مهم نیست که صحنه در کجا فیلم‌برداری می‌شود یا این‌که بازیگر چقدر آهسته صحبت می‌کند.

---

1. ***Titus Andranicus***

رکن اصلی در صحنهٔ تئاتر عمل یا کنش است و همواره باید نگرش و رفتار شخصیت ارائه شود، در حالی‌که در فیلم معمولاً واکنش است که به هر لحظه قدرت می‌بخشد و به همین دلیل در فیلم گوش‌دادن و همچنین استفاده کردن از چشم‌ها در نماهای نزدیک بسیار اهمیت دارد. براین اساس، بازیگر سینما هرگز مجبور نیست فریاد بزند و جیغ بکشد و مجبور نیست کنش خود را بزرگ جلوه دهد.

استعداد بازیگری سینما

توان یک فرد برای بازیگری فیلم را هرگز نمی‌توان فقط با نگاه کردن به ظاهر او کشف کرد. زیرا رؤیت جوهر و استعداد بازیگری فیلم ممکن نیست مگر این‌که فرد را هنگام بازی بر پرده سینما مشاهده کنیم. راز این‌که در این لحظات چه اتفاقی می‌افتد، معلوم نیست. فقط تعداد انگشت‌شماری از افراد این بخت را دارند که ما و شما و میلیون‌ها انسان دیگر دوست داشته باشیم که آن‌ها را تماشا کنیم. اگر امکان دیدن آزمون‌های بازیگری مریلین مونرو و جیمز دین برایتان فراهم شود، می‌توانید ببینید که چقدر ترس در آن‌ها وجود دارد و همچنین شاهد انعکاس آن حس جادویی خواهید بود که مسیر درخشان بازیگری سینما را آشکار می‌کند.

انجام آزمون بازیگری با استفاده از دوربین برای ارزیابی اولیه استعداد شما می‌تواند ناخوشایند باشد و معمولاً در مقابل افرادی قرار داده می‌شوید که به این منظور استخدام شده‌اند، نه ستارگان فیلم

که اصولاً وقتی برای ارزیابی تازه‌کارها ندارند. روال کار این است که پس از آماده شدن دوربین، یک نمای نزدیک از شما می‌گیرند و سپس شما را به جهتی می‌چرخانند تا نیمرختان را فیلم‌برداری کنند. در مرحلهٔ بعد، دشوارترین بخش گفتار شخصیت فیلم‌نامه‌ای که برای آن امتحان می‌شوید را در اختیارتان قرار می‌دهند تا در مقابل بازیگر دیگری آن را اجرا کنید. استعداد بازیگری شما برای فیلم بر اساس تصویر شما، آرامش و حد تسلط بر نقش، کیفیت لحن و صدا و همچنین آن جوهره غیرقابل توصیفی که همانند تلألو الماس و طلا از اندک بازیگران سینما بروز می‌کند، مورد داوری قرار می‌گیرد.

آمادگی برای بازی در فیلم

بازیگری در فیلم مستلزم آمادگی روحی و فیزیکی بالایی است، زیرا ضرورت‌ها و ویژگی‌های کاری که باید صورت گیرد از ابتدا روشن نیست و تصور آن نیز مشکل به نظر می‌رسد؛ مگر این‌که حداقل یکی دو روز از شروع فیلم‌برداری گذشته باشد و بخش‌هایی از نقش را بازیگر اجرا کرده باشد. آمادگی را باید از منزل و قبل از رفتن به مقابل دوربین آغاز کرد و متوجه این نکته بود که آمادگی برای حضور در سینما بسیار شبیه آماده شدن برای حضور در مدرسه است تا ورود به دنیای مجلل و با شکوه فیلم. بازیگر باید این نکته را بداند که در صحنهٔ فیلم‌برداری زرق و برقی وجود ندارد و آن‌چه باید انتظارش را کشید، تنها کار سخت و طاقت‌فرسا است. (شکوه و زرق و برق دنیای

فیلم مختص تماشاچی است و تنها پس از کامل شدن اثر قابل رؤیت است.)

باید بدانید که وقت طلاست و پس از یک شب، خواب خوش و آرام و با اطمینان از این‌که به‌موقع بیدار خواهید شد، از قبل راهی مطمئن برای رسیدن به محل فیلم‌برداری پیش‌بینی کرده باشید. چرا که اگر نشانی و مسیر رسیدن به محل فیلم‌برداری را ندانید و با تأخیر برسید، ممکن است کارتان را از دست بدهید. نشانی محل فیلم‌برداری را از قبل تهیه کنید و مطمئن شوید که تغییری نکرده است (مکان فیلم‌برداری ممکن است تغییر کند) و راه رسیدن به آن‌جا را خوب یاد بگیرید. قبل از آغاز فیلم‌برداری، باید با آمادگی کامل برای اجرای نقش در آن‌جا حضور داشته باشید. شما باید قبل از دوربین آماده باشید. منظور از آمادگی تنها تمرکز روحی و فردی شما برای اجرای نقش نیست، بلکه تأمین ضروریات محیط و توقعات استودیو فیلم‌برداری را هم شامل می‌شود. باید بدانید که پس از رسیدن به محل فیلم‌برداری، به کجا مراجعه و چه کار کنید.

هرگونه آشفتگی و سرگردانی در محل فیلم‌برداری موجب انحراف از هدف اصلی که همان ساختن فیلم است، می‌شود. صبح خیلی زود، در حالی که گریم کرده و لباس پوشیده‌اید، سرصحنه حاضر هستید. کاملاً آماده‌اید و هیچ‌کاری هم ندارید. مواظب باشید که لباستان را در اثر سهل‌انگاری و نشستن در جاهای نامناسب، کثیف نکنید. ممکن است مجبور باشید تمام روز را برای حضور در مقابل

دوربین صبر کنید. ازاین‌رو، با معاشرت بی‌جا با دوستان، انرژی خود را هدر ندهید. در ضمن انتظار نداشته باشید که در زمان فیلم‌برداری، سروقت غذا بخورید، چون احتمال دارد گروه فیلم‌برداری به‌خاطر یک امر جزئی مجبور باشد برداشت یک نما را چندین بار تکرار کند. هیچ‌کس به‌عمد شما را گرسنه نمی‌گذارد و با وجودی‌که ممکن است بوی غذا مشامتان را تحریک کند باید بدانید که مهم‌ترین و اصلی‌ترین مسئلهٔ صحنه، انجام فیلم‌برداری است. حتی گرسنگی شما هم باید با اشارهٔ کارگردان پیش برود.

نمایش اجرا می‌شود؛ فیلم ساخته می‌شود

ساخت یک فیلم بلند روندی طولانی و خسته‌کننده دارد. اگر از نظر جسمی قوی نیستید و تحمل و بردباری ادامهٔ راهی دراز و پرپیچ و خم را ندارید، به خود زحمت شرکت در این رقابت را ندهید. ممکن است مجبور شوید از سپیده‌دم برای تکرار تمام مراحل فیلم‌برداری‌شدهٔ صحنه‌هایی که تا نیمه‌های شب قبل طول کشیده است، حاضر شوید و همهٔ کار را از نو شروع کنید.

در حالی‌که انتظار کشیدن در محل فیلم‌برداری ممکن است به اندازهٔ انجام و اجرای کار خسته‌کننده باشد، باید آمادگی کامل خود را برای بازی و ارائهٔ شخصیتی مناسب در مقابل دوربین حفظ کنید. باید بتوانید تحت شرایط سخت و کار طاقت‌فرسای فیلم‌برداری، در هوایی آلوده و با چهره‌پردازی و لباس نقش، با وجود ازدحام جمعیتی

که در کنار محل فیلم‌برداری حضور دارند، آمادگی خود را حفظ کنید و دقیقاً آن‌چه را که کارگردان می‌خواهد؛ انجام دهید و بهترین بازی را در مقابل دوربین ایفا کنید.

مهم‌ترین اصلی که یک بازیگر صحنهٔ تئاتر در آغاز ورود به دنیای فیلم باید به آن توجه کند این است که نه تنها باید تمامی گفتار را از روز اول حفظ باشد بلکه باید خود را نیز برای ایفای نقش، کارگردانی کرده باشد. تمام این‌کارها را بازیگر خودش انجام می‌دهد، بدون این‌که لزوماً در مورد نقش با کارگردان گفت وگو کرده باشد؛ بدون این‌که بازیگران دیگر را ملاقات کرده باشد و یا تمرینی خارج از محل فیلم‌برداری انجام گرفته باشد. بازیگر تئاتر عادت کرده است که به تدریج نقش خود را بنا کند. در ابتدا، به قصد آشنا شدن با نیات و انگیزه‌های نمایشنامه‌نویس، بازیگران متن را با گروه نمایش روخوانی می‌کنند و سپس با نظرات کارگردان آشنا می‌شوند و پس از آن بازیگران با بحث آزاد به صورت تدریجی با در دست داشتن نسخه‌ای از نمایشنامه، صحنه‌های گوناگون را به ترتیب و گام به گام تمرین می‌کنند. بیچاره بازیگری که قرار است ناگهانی در ساحت یک فیلم غوطه‌ور شود. نمایش اجرا می‌شود؛ فیلم ساخته می‌شود.

ممکن است تمریناتی قبل از شروع فیلم‌برداری وجود داشته باشد، اما این موضوع قطعی نیست و حتی اگر تمریناتی هم برنامه‌ریزی شود، به احتمال قوی به خاطر شما نیست؛ بلکه برای هماهنگی با گروه فیلم‌برداری خواهد بود. هرچند بازیگر باید از قبل

آماده باشد و بداند که چه می‌خواهد بکند، اما در عین‌حال می‌بایست انعطاف‌پذیر هم باشد. ممکن است در آخرین لحظات قبل از فیلم‌برداری یک صحنه ناچار شوید گفت‌وگوی تازه‌ای را به همراه تغییراتی در حرکت‌بندی بپذیرید. هراس داشتن ممنوع است!

درک این مطلب برای بازیگر تئاتر راحت نیست که بازی دیگران ربطی به او ندارد. چندان فرقی نمی‌کند که ایفای نقش بازیگران دیگر در یک نمای مشترک برای وی کمک‌کننده است یا مخرب. حتی اگر احساس کند که کمبودی در کار وجود دارد، باید آن‌چنان واکنش نشان دهد که گویا دقیقاً آن چیزی که قرار بوده انجام شود، انجام شده است. فراموش نکنید تا هنگامی که فردی از دریچهٔ دوربین به بازی نگاه نکند نمی‌تواند متوجه شود که بازی دیگران به درستی ارائه شده یا نشده است. در بیش‌تر مواقع، بازیگری در فیلم آن‌قدر غیرملموس است که بازیگران دیگر در سر صحنهٔ فیلم‌برداری به من می‌گویند:

«نمی‌فهمیم تو چه کار داری می‌کنی!»

و من پاسخ می‌دهم که صبر کنید تا روزانه‌ها[1] را ببینید (حتی گاهی به کارگردان هم این موضوع را تأکید کرده‌ام).

کارگردانی یک‌بار به من گفت «مایکل، در هنگام فیلم‌برداری این را متوجه نشدم. این را توی بازی تو ندیدم!»

در جواب گفتم: «کجا نشسته بودی؟»

1.rushes برداشتهای هر روز که پس از انجام مراحل آزمایشگاهی قابل مشاهده‌اند.

«آن جا!»

و پاسخ دادم: «چطور انتظار داری که چیزی دیده باشی؟ عدسی[1] دوربین در این جا در کنار من است.»

چالش دیگری نیز برای بازیگر تئاتر وجود دارد و آن زمانی است که باید با بازیگری صحبت کند که در صحنه حضور ندارد و باید دوربین را مورد خطاب قرار دهد. در اغلب مواقع، بازیگر دیگر در پشت دوربین حضور دارد و تلاش می‌کند که سخاوتمندانه نقش خود را همان‌گونه بازی کند که برای نمای نزدیک انجام داده است اما گاهی نیز به حضور او در جای دیگری نیاز است و در نتیجه بازیگر مجبور است که وانمود کند او حضور دارد. برایم اهمیتی ندارد که بازیگر دیگر حضور داشته‌باشد. من معمولاً می‌توانم بدون حضور بازیگری که در مقابلم بازی می‌کند، نقش خود را ارائه دهم؛ به این دلیل پیشنهاد می‌کنم که به خانه برود. من حتی می‌توانم نقشم را در مقابل یک دیوار ساکت نیز اجرا کنم، چرا که احساس زمانی را که بازیگر حضور داشته است در خود حفظ می‌کنم. تنها بعضی از صحنه‌های پرشور و احساسی غیرقابل تحمل‌اند که در آن‌ها منشی صحنه برای کمک در پشت دوربین می‌ایستد و گفتار متعلق به بازیگر مقابل را به سردی و منقطع ادامه می‌کند: «من ـ تو ـ را ـ دوست ـ دارم ـ ولی ـ به ـ تو ـ وفادار ـ نبوده‌ام.» و بازیگر باید با هیجان واکنش نشان دهد و

---

1. Lens.

بگوید: «نه خدای من، نه! نگو!» ارائهٔ نقش به این صورت سخت است.

نظم و انضباط در هر مرحله از بازیگری فیلم لازم است، اما به‌نوعی، نقش‌های کوچک سخت‌ترند. گفتن تنها یک جمله هراس‌آور است. من این‌کار را تقریباً در صد فیلم انجام داده‌ام. برای نمونه، در فیلم ***روزی که زمین آتش گرفت***[1] نقش یک افسر پلیس را بازی می‌کردم که می‌بایست جلو ترافیک را بگیرد و ماشین‌ها را به طرفی و کامیون‌ها را به طرف دیگر هدایت کند و ***جملهٔ بزرگ*** را بگوید. سرانجام وقتی فکر کردم که می‌دانم که چه کار قرار است بکنم و کارگردان «گفت: حرکت!» کلاه پلیسی‌ام روی چشمانم افتاد و نتوانستم کامیون‌ها را هدایت کنم و جمله‌ام را هم فراموش کردم. کارگردان به من گفت: «دیگر هیچ‌وقت کاری‌گیرت نخواهد آمد.» (ناگفته نماند بعضی چیزهاست که در دنیای فیلم هیچ‌وقت نباید گفته شود؛ یکی هم همین جمله است. معمولاً این‌جور می‌شود که شخصی که این را می‌گوید خودش دیگر کاری پیدا نمی‌کند.) به‌هرحال، نکته این است که قابلیت اعتماد کردن در صحنهٔ فیلم‌برداری از با اهمیت‌ترین موضوعات است. اما این موضوع فقط شامل به‌موقع آمدن و نگاهداری از واکس کفشتان نیست، بلکه شامل مناسب و به‌خوبی عمل کردن تحت فشار فیلم‌برداری نیز می‌شود. موفقیت در فیلم نیاز

---

1. ***The Day the Earth Caught Fire***

به آمادگی، هوشیاری و توانایی بسیاری بالایی دارد. من اجازه دادم که کلاه پلیسی‌ام حواسم را پرت کند.

«ساکت!» و شما چنین سکوتی را نشنیده‌اید.

فراموش نکنید که در اوج هوشیاری، باید کاملاً بر اعصاب خود مسلط باشید و آرامش[1] خود را حفظ کنید. اگر اعصاب خود را خراب کنید، همه چیز را به هم ریخته‌اید. اولین چیزی که بازیگر باید یاد بگیرد، تسلط پیدا کردن بر اعصاب خود است. اولین گام برای حفظ آرامش، آمادگی پیدا کردن از قبل است. تمام تمریناتی که قبل از شروع فیلم‌برداری انجام می‌دهید، به شما کمک می‌کند که بر ترس خود در صحنه فائق آیید. این آماده‌سازی و تمرین، برای بازیگر محیطی امن ایجاد می‌کند. هر فردی به محیط امن نیاز دارد. فراموش نکنید: در بازیگری فیلم، معمولاً ایدهٔ کارگردان را تا زمانی که به صحنهٔ فیلم‌برداری نیامده‌اید، نمی‌دانید و ندانستن حتی در بهترین بازیگران هم ایجاد ترس می‌کند. کارگردان معروف و بازیگر معروفش در صحنه حضور دارند و همه آماده‌اند تا ببینند شما برای پول هنگفتی که گرفته‌اید چه کار بزرگی انجام می‌دهید. لحظه‌ای که قبل از فیلم‌برداری اعلام سکوت می‌شود، فرا می‌رسد و شما تاکنون چنین سکوتی را شاهد نبوده‌اید. این سکوت کرکننده است. شما حتی می‌توانید صدای تپش قلبتان را بشنوید. کارگردان می‌گوید: «حرکت!» و اگر شما

---

1. Relaxtion

باتجربه نباشید، آن لحظه می‌تواند دیوانه کننده باشد.

موقعیت جمعی نیز هیچ کمکی به شما نمی‌کند، به‌ویژه اگر از فیلم‌برداری مدتی گذشته باشد و شما تازه به گروه پیوسته باشید. هرکس می‌آید، می‌گوید: «سلام چارلی، چطوری؟ یک چای برای من بیار.» و شما هیچ‌کس را نمی‌شناسید. بعد ستارهٔ فیلم وارد می‌شود که معمولاً مغرور و ازخودراضی است. او حتی با شما صحبت هم نمی‌کند، زیرا فقط یک نقش کوچک به شما محول شده است؛ شما آن‌جا ایستاده‌اید و عصبی هستید. این موقعیت ترسناک‌تر هم می‌شود، وقتی که قرار است صحنهٔ بزرگ را فیلم‌برداری کنند و شما باید آخرین جملهٔ گفت‌وگو را بگویید ـ تنها جمله‌ای که در فیلم می‌گویید.

تعجبی ندارد که من برای بازیگرانی که فقط یک جمله در فیلم دارند، دلم می‌سوزد. زمانی من هم مثل آن‌ها بودم. سربازان از تپه پایین می‌آیند و دامنهٔ کوه منفجر می‌شود و شما می‌گویید:

«سریع! آلمانی‌ها اوفردند!» [به جای «آمدند»]

«این یارو را کی استخدام کرده؟»

مسئول انتخاب بازیگران می‌آید و می‌پرسد: «چه مشکلی پیش آمده است؟»

«این یارو حتی یک جمله را هم نمی‌تواند بگوید!»(شما آن‌جا ایستاده‌اید و لعن و نفرین نثار خود می‌کنید.)

تمام سربازان مجبورند دوباره سرازیر شدن از تپه را تکرار کنند!»

(فقط به‌خاطر جملهٔ «اوفردند» من.) دو ساعت طول می‌کشد تا مواد منفجره را هم کار بگذارند...

سپس ستارهٔ بزرگ فیلم گفتار طولانیش را کامل و به‌خوبی ادا می‌کند، اما شما باز می‌گویید:

«سریع! آلمانی‌ها اوفردند!» و سپس کسی می‌پرسد آیا می‌شود جمله را دوبله کرد و کارگردان اصرار می‌کند: «خیر! مجبوریم دوباره از اول شروع کنیم!»

فصل دوم
آمادگی

اولین تماشاگر شما، قبل از این‌که کس دیگری ببیندتان و یا صدایتان را بشنود، خودتان هستید. پس تماشاگر سهل‌انگاری نباشید و توقع و انتظار بیش‌تر از خود داشته باشید.

برای این‌که در هنگام فیلم‌برداری ترس و واهمهٔ پیدا نکنید، لازم است از قبل تمرین کنید و آماده باشید. اما می‌دانید که تمرینات قبل از فیلم‌برداری ممکن است مقدار زیادی از انرژی بازیگر را بگیرد و احتمال دارد همین صرف انرژی اعصابتان را تحت تأثیر قرار دهد. مواظب باشید که انرژی باید به طریقی هدایت شود که تحت اختیارتان باشد.

اولین قدم در راه آماده‌سازی، یادگرفتن گفت وگوهای متن است و باید این کار به صورتی انجام پذیرد که بیان کردن آن‌ها مثل یک واکنش طبیعی باشد. برای این‌که گفت‌وگوهای فیلم‌نامه را یاد بگیرید، آن‌ها را زیر لب و در خلوت زمزمه نکنید. گفت وگوها را بلند بخوانید

و تا جایی ادامه دهید که آن‌ها را متعلق به خود بدانید. اگر می‌خواهید در صحنهٔ فیلم‌برداری غافلگیر نشوید، به صدا و خواندن خود گوش دهید. بهترین داوری در مورد صدایتان، این است که شما را قانع کند و اگر از نحوهٔ بیان خود راضی نباشید، احتمالاً بازیگر مقابل و کارگردان هم از آن راضی نخواهند بود. اولین تماشاگر شما، قبل از این‌که کس دیگری ببیندتان و یا صدایتان را بشنود، خودتان هستید. پس تماشاگر سهل‌انگاری نباشید و توقع و انتظار بیش‌تری از خود داشته باشید.

من گفت‌وگوی فیلم را خودم به تنهایی و بدون کمک دیگری یاد می‌گیرم و از کسی نمی‌خواهم که آن را برایم بخواند. اما سعی می‌کنم متن را مثل گفت‌وگوی واقعی، مانند دادن جواب منطقی به صحبت فردی یا واکنش منطقی در برابر یک موقعیت یاد بگیرم. هیچ‌وقت نمی‌بینید که با کاغذ، جمله‌ها را بپوشانم و با استفاده از جملهٔ قبلی تلاش کنم که حدس بزنم چه جمله‌ای را باید بگویم زیرا این کار باعث می‌شود که جملات به اشاره و نطق تبدیل شوند. اگر متوجه نباشید که به چه دلیل یک مطلب به‌خصوص را بیان می‌کنید، بیان شما مناسب و قانع‌کننده نخواهد بود و اگر افکار شما با صحبت‌هایی که می‌کنید ارتباط نداشته باشد، نخواهید توانست جملات را به صورتی بیان کنید که انگار در همان لحظه به ذهن شما رسیده است و درنتیجه بیانی تصنعی خواهید داشت. همچنین باید با تمام گفت‌وگوهای فیلم‌نامه نیز آشنا باشید و تنها به گفت‌وگوی خود اکتفا نکنید. یکی از مهم‌ترین وظایف یک بازیگر این است که بداند وقتی صحبت

نمی‌کند، به چه چیزی باید فکر کند.

گفت‌وگوی مربوط به خودتان را در هنگام حفظ کردن با صدای بلند بخوانید تا بهترین روش بیان آن‌ها را دریابید. اگر راه‌های احتمالی دیگری نیز برای بیان جملات وجود دارد، آن‌ها را هم تمرین و خود را آماده کنید که اگر کارگردان نحوهٔ بیان شما را نپسندید، دستخوش ترس و وحشت نشوید چرا که راه‌ها و روش‌های دیگری را هم فکر و تمرین کرده‌اید و اگر کارگردان روش اول را قبول نکرد، شما می‌توانید از روش‌های دیگر استفاده کنید. از همه مهم‌تر این است که در ارائهٔ نقش خود قابلیت انعطاف پیدا می‌کنید. بهترین طرز بیان را ارائه دهید، انگار که این تنها راه ممکن است. اما فکر شما باید آن قدر آزاد باشد که اگر لازم شد بتوانید یک گام دیگر هم به جلو بروید. فعلاً روش بیانی را انتخاب کنید که به نظرتان مناسب‌ترین است. ممکن است مدتی طول بکشد، اما اگر ذهن شما همراهی کند، کلمات به درستی ادا خواهند شد.

موفقیت این روند بستگی زیادی به تمرین‌های شما و تکرار جملات دارد. تکرار کردن گفت وگو باید تا جایی ادامه یابد که بر آن‌ها مسلط شوید، به‌طوری که با اشاره یک نفر بتوانید حس لازم را به‌دست بیاورید و نسبت به وقایع موجود در فیلم، حتی آن‌هایی که به نقش دیگران مستقیماً ربط پیدا می‌کند، واکنش نشان دهید. اگر این اعتماد به نفس را ایجاد کنید، خود را در مقابل بروز ترس بیمه کرده‌اید. در غیر این‌صورت، وقتی که فردی در صحنهٔ فیلم‌برداری

سکوت و شروع صدابرداری اعلام می‌کند، شما در التهاب نمای نزدیک، ممکن است بگویید: «دودن یا ندودن، مسیله این است.»

تمام قسمت‌های مربوط به گفت‌وگوی خود را قبل از شروع فیلم‌برداری حفظ کنید و در فواصل مختلف میان آن تمرین کنید. یک‌بار، در زمان فیلم‌برداری فیلم ***گروگان***[1] حسابی غافلگیر شدم. در جزیرهٔ **مول** فیلم‌برداری می‌کردیم. هوا بسیار خوب بود و ما از برنامه جلو بودیم. کارها آن‌قدر به سرعت و خوب پیش می‌رفت که کارگردان موقع ناهار پیش من آمد و گفت: «هوا بسیار عالی است و می‌خواهم صحنهٔ آخر را امروز بعدازظهر فیلم‌برداری کنم.»

آخرین صحنهٔ من دو صفحه تک‌گویی در مورد **اسکاتلند** و ارزشش برای نقشی بود که بازی می‌کردم. حتی یک کلمه را هم آماده نکرده بودم. به او خیره شدم و گفتم: «توی برنامه امروز نیست.»

کارگردان گفت: «روز دیگری بهتر از امروز گیرمان نمی‌آید.»

گفتم: «یک ساعت به من فرصت بده.» هرطور بود سرانجام بالاخره آن را تنها با یک‌بار فیلم‌برداری اجرا کردم، اما اگر وظیفه‌شناسی کرده بودم و تمام گفت‌وگوی مربوط به خودم را از اول قبل از شروع فیلم‌برداری حفظ کرده بودم، می‌توانستم از زحمت و عجلهٔ لازم در آخرین لحظات جلوگیری کنم و در مقابل درخواست کارگردان مشکلی نداشته باشم.

---

1. ***Hostage***

موقعی وقت تلف می‌شود که شما آن را تلف کنید.

در صحنهٔ فیلم‌برداری، زمان زیادی بدون انجام کار برای بازیگر می‌گذرد. بازیگر می‌تواند از این اوقات برای خوابیدن استفاده کند و در فیلم هم خواب‌آلود به نظر آید و یا این‌که به معاشرت بپردازد و انرژی خود را صرف گفت‌وگو با دوستان و عوامل اجرایی کند. من به اندازه‌ای که به کسی بر نخورد با دیگران معاشرت می‌کنم، ولی به‌عمد وقت زیادی را در رختکن صرف تمرین بیش‌تر گفت‌وگوی فیلم‌نامه می‌کنم. زمان بیکاری در صحنه لزوماً وقت تلف‌شده نیست. موقعی وقت تلف می‌شود که بازیگر بی‌هدف آن را بگذراند.

عدهٔ زیادی از بازیگران بین فیلم‌برداری از رختکن خود کارهای گوناگونی را هدایت می‌کنند. در فیلمی با سیلوستر استالونه بازی می‌کردم، از او پرسیدم که رختکن برای تو چه جاذبه‌ای دارد که مرتب به آن‌جا می‌روی؟ فکر می‌کردم شاید به استراحت نیاز دارد. گفت: «دارم فیلم‌نامه *راکی ۳* را می‌نویسم.» بازیگر دیگری بود که عادت داشت از رختکن خود معاملات بورس را دنبال کند. او دیگر در فیلم‌بازی نمی‌کند، اما در تلویزیون مجری برنامهٔ مخصوصی در مورد بورس و سهام است. من حساب کرده‌ام که شغل فعلی‌ام (بازیگری) بیش از هرکار دیگری برایم سودآورتر است. اگر نقش خود را خوب ارائه کنم، فیلم کنونی ممکن است از تمام کارهای دیگر برایم پول‌سازتر شود. اگر بازیگر به فکر کارهای دیگری به‌جز بازیگری است، شاید بهتر باشد شغلی را انتخاب کند که دائم به آن فکر می‌کند.

به شما خواهم گفت که در رختکن من چه می‌گذرد. اگر به آن‌جا قدم بگذارید، خواهید دید که من یک صحنه را بارها و بارها مرور می‌کنم. گفت‌وگوی صحنه را تمرین می‌کنم و تمرین می‌کنم و باز هم تمرین، تا جایی‌که آن شخصیت و نقش جزئی از وجودم شود. صحیح نیست که بخواهند صحنه‌ای را فیلم‌برداری کنند و بازیگر به فکر پیچیدگی متن باشد و تازه سعی کند بر آن مسلط شود. بازیگر باید از قبل خود را آماده کند تا بتواند در شروع فیلم‌برداری، آن‌جا بایستد و بدون این‌که فکر سختی و مشکل بودن گفت‌وگو را بکند، آن را ارائه دهد. بازیگر باید بتواند با نگاه کردن به صورت بازیگر مقابل، گفت‌وگویش را به سرعت به یاد آورد. احتمالاً بازیگر مقابل هم به نحوی گفت‌وگویی را ارائه می‌کند که انگار در همان لحظه به فکرش رسیده است. اما اگر آماده نباشید، تمرکز شما برای بیان جملهٔ بعدی از بین می‌رود و دیگر نمی‌توانید به طور طبیعی پاسخ دهید و واکنش نشان دهید.

شکل‌گیری افکار

ممکن است این موضوع متناقض به نظر آید، اما اگر خود را برای گفتن متن در خانه آماده کنید، در صحنهٔ فیلم‌برداری ارائهٔ شما واقعی جلوه می‌کند و این‌گونه القا می‌شود که انگار شما فی‌البداهه عمل می‌کنید. هنگام آماده‌سازی، راه‌هایی را پیدا کنید که به ارائهٔ شما تازگی و طراوت ببخشند، به‌طوری که به نظر برسد گویش شما برنامه‌ریزی

نشده است. در زندگی روزمره، معمولاً میان صحبت طرف مقابل، پاسخی به ذهنمان می‌رسد، اما افکار به طور خودکار از دهان خارج نمی‌شود. هر موقعی که فکری به نظرمان برسد، بلافاصله صحبت دیگران را قطع نمی‌کنیم چرا که قطع کردن صحبت دیگران را دور از ادب می‌دانیم. در فیلم‌نامه نیز قبل از این‌که فرصت صحبت به‌دست آید. شخصیت افکار خاصی پیدا کرده است. گاهی فیلم‌نامه‌نویس می‌خواهد که شخصیت حرف دیگری را قطع کند؛ احتمالاً در این صورت، افکار شما قبل از صحبت کردن، فعال می‌شود. ممکن است کلمهٔ کلیدی‌ای در صحبت بازیگر طرف مقابل، شما را برانگیزاند؛ بنابراین، از آن استفاده کنید، فکرتان را تنظیم کنید و آماده صحبت شوید.

برای مثال:

بازیگر دیگر: باید به اتوبوس برسم. قرارم دیر شده است.

شما: فایده‌ای ندارد. راننده‌ها اعتصاب کرده‌اند.

وقتی کلمه «اتوبوس» را می‌شنوید، از آن به بعد می‌دانید که بلافاصله پس از تمام شدن صحبت بازیگر دیگر، چه می‌خواهید بگویید. اما بازیگر دیگر بعد از گفتن کلمهٔ «اتوبوس» به صحبت کردن ادامه می‌دهد و شما نمی‌توانید در لحظه شکل‌گیری افکارتان، جمله خود را بگویید. این تأثیر را می‌توانید با واکنش خود نشان دهید. این‌جا است که خوب بازی کردن تنها از خوب گوش‌دادن نتیجه می‌شود.

همچنین با ایجاد جریان سیال فکر بر مبنای یک کلمه اصلی و معمولی، می‌توانید به یک جواب بدون این‌که آن فکر را مستقیماً بیان کنید، روح و جان جدید ببخشید.

بازیگر دیگر: چای میل دارید؟

شما: بله، لطفاً.

«چای» کلمهٔ اصلی است. کلمهٔ ساده «چای» می‌تواند پاسخ‌های بسیاری را ایجاد کند. شاید شما قهوه را ترجیح می‌دهید. در این‌صورت، حالت نگاه شما در لحظه‌ای که بازیگر دیگر می‌گوید «چای» تغییر می‌کند، چراکه شما در حقیقت قهوه دوست داشتید. یا ممکن است شما به چای حساسیت داشته باشید، اما مؤدبانه و با کمی ناراحتی جواب مثبت می‌دهید، علی‌رغم این‌که می‌دانید آن را نخواهید نوشید. دوربین فیلم‌برداری روی این نکات خاص تأکید می‌کند. اما شما شاهدید که معمولاً بازیگران این فرصت‌های خوب، راکه امکان واکنش‌های گوناگونی را ایجاد می‌کند، از دست می‌دهند. «چای» می‌تواند اشاره‌ای باشد که نشان دهد میزبان شما فقیرتر از آن است که به شما آب‌میوه یا قهوه یا شیرشکلات تعارف کند، یا احتمال می‌دهد که آن‌ها برای سلامتی شما مضر باشند و نباید غیر از چای تعارف کند. فیلم‌نامه را برای یافتن این‌گونه مطالب کلیدی بررسی کنید، زیرا انتخاب این کلمات مجموعه‌ای از جواب‌های بالقوه را ایجاد می‌کند که می‌توانند به صحنهٔ جاری فیلم‌نامه زندگی واقعی ببخشند. حساسیت بی‌مورد نشان ندهید، چراکه ممکن است مسائل

را بدون دلیل پیچیده کنید. اگر هر موضوعی شما را تحریک کند، دیوانه به نظر خواهید رسید؛ اما اگر در حد معقول به آن توجه کنید، خواهید دید که بازیگریتان برای شما جالب‌تر خواهد شد و روی پردهٔ سینما واقعی‌تر جلوه خواهید کرد.

گلف کوچک

برای فیلم‌برداری ممکن است تمریناتی وجود داشته باشد، ممکن هم است که وجود نداشته باشد. تصمیم در این مورد با کارگردان است. بنابراین، تا حدی که امکان دارد نقشتان را قبل از حضور در صحنهٔ فیلم‌برداری آماده کنید. کارگردانان سینما همیشه از بازیگر انتظار دارند که حتی بدون این‌که صحنه یا بازیگران دیگر را دیده باشد، نقش خود را با شخصیت‌پردازی کاملی ارائه دهد. در مورد فیزیک بدن و حرکات نقش، تصمیم خود را بگیرید و تمرین کنید. تلاش کنید از حرکات پیچیده بپرهیزید. زمانی که در صحنه حضور می‌یابید، مجبور خواهید بود که این حرکات و رفتار را برای نماهای گوناگون تکرار کنید.

در مورد مشکلات ویژه‌ای که مربوط به پیوند نماهای مختلف است بعد صحبت خواهم کرد، اما اکنون بدانید که معمولاً مجبورید یک فصل (سکانس) را حداقل سه‌بار تکرار کنید: یک‌بار نمای دور، یک‌بار برای نمای متوسط و یک‌بار هم برای نمای نزدیک. نمای دور به نمایی گفته می‌شود که با عدسی زاویهٔ باز گرفته شده است و با

موضوع فاصله دارد. تمام اجزاء موجود در یک صحنه در این نما نشان داده می‌شود. در نمای دور، اگر سه بازیگر در حال تمرین گلف‌روی موکت دفتر کارشان باشند، همهٔ بازیگران، موکت، توپ و چوب گلف دیده می‌شود. به این نما معمولاً **نمای اصلی**[1] گفته می‌شود، به دلیل این‌که در آن، تمام صحنه به‌طور کامل نشان داده می‌شود، از نمای اصلی به عنوان راهنما، برای مشخص کردن جای دوربین برای نماهای دیگر و به عنوان نمای مرجع برای تدوینگر استفاده می‌شود. نمای متوسط، با استفاده از زاویه‌ای بسته‌تر، فضای محدودتری را نشان می‌دهد و از همه نزدیک‌تر به موضوع، نمای نزدیک است که اجزای صحنه را نشان می‌دهد. اگر شما یکی از گلف‌بازان باشید، نمای نزدیک ممکن است پای شما بر روی موکت، صورت و یا دست شما را نشان دهد.

وقتی حرکات فیزیکی نقش را در خانه تمرین می‌کنید، زیاد آن را پیچیده نکنید؛ زیرا که در صحنهٔ فیلم‌برداری، باید بتوانید به دقت آن حرکات را در هر نمایی تکرار کنید. اگر در نمای اصلی با چوب گلف حرکتی را انجام می‌دهید، برای نماهای دیگر هم باید به دقت به همان صورت عمل کنید. اگر حرکتی را انجام دهید که بار دیگر نتوانید آن را تکرار کنید، یعنی صحنه باید از نو فیلم‌برداری شود. چنانچه مثلاً در نمای اصلی چوب گلف در سمت چپ شما قرار گیرد و در نمای

---

1. Master Shot

متوسط (که ممکن است ساعت‌ها بعد فیلم‌برداری شود) در سمت راست باشد، در زمان تدوین فیلم، تدوینگر ناچار خواهد بود که یکی از نماها را حذف کند، چون به نظر خواهد رسید که چوب گلف از یک سمت به سمت دیگر پرش داشته است.

فصل سوم

فیلم‌برداری در استودیو یا محل[1]

1. Studio or Location.

ضروری است که بازیگر نقش خود را به بهترین وجه بازی کند و هیچ کم نگذارد.

وقت طلا است و ضروری است که بازیگر نقش خود را به بهترین وجه بازی کند و تا می‌تواند چیزی کم نگذارد. رسیدن به محل یا استودیوی فیلم‌برداری وظیفهٔ شماست و لازم است که فوری خود را با موقعیت جغرافیایی محل آشنا سازید. مکان تعویض لباس، اتاق چهره‌پردازی و آرایش مو و صحنهٔ فیلم‌برداری را زود پیدا کنید. مطمئناً دستیار کارگردان برای حضور شما در محل فیلم‌برداری هماهنگی‌های لازم را به عمل آورده است، بنابراین، پس از ورود حتماً خود را به او معرفی کنید، چون اگر هنوز شما را صدا نزده باشند، وظیفهٔ او است که شما را سروقت برای حضور در صحنه فراخواند. همیشه آماده باشید که ممکن است شما را صدا بزنند. پرسه زدن سر صحنه بدون این‌که شما را فراخوانده باشند، توصیه

نمی‌شود. هرکسی وظیفه‌ای سر صحنه دارد. اگر شما کاری ندارید، احتمالاً حضور شما باعث مزاحمت خواهد بود.

اولین مرحلهٔ فراخوانی برای فیلم‌برداری مربوط به چهره‌پردازی و آرایش مو است. این بخشی است که در آن همه تعلیم دیده‌اند که شما را تا حد امکان راضی و خوشحال نگاه دارند. روشن است که از قبل در مورد چهرهٔ شخصیت فکر شده است و می‌دانند که چگونه باید به نظر برسد. اگر نقش با اهمیت باشد، با کارگردان و چهره‌پرداز و آرایشگر از قبل هماهنگی و صحبت‌های لازم را انجام خواهید داد. اگر نقش شما به این اندازه مهم نباشد، کارگردان از قبل به بخش چهره‌پردازی سفارش کرده است که چه می‌خواهد. این افراد متخصص‌اند، بهتر است بگذارید کارشان را انجام دهند. به‌علاوه، معمولاً چهره‌پردازی و آرایش مو نشانگر نهاد شخصیتی که بازی می‌کنید، بیان اجتماعی او و گویای رفتار کسی است که به‌زودی در معرض دید همگان قرار خواهد گرفت.

اگر در مورد ورم زیر چشمتان یا جوش روی چانه‌تان نگرانید، به آن‌ها بگویید. اگر، مثل من، پوست روشن و مژه‌های بور دارید، ریمل سفارش دهید. چشم از اعضایی است که باعث موفقیت بازیگر در فیلم می‌شود. (به‌دلیل این‌که با چشمان غیرعادی، جوش روی چانه و مژه‌های بور، بهتر است در نمایش رادیویی بازی کنید تا در یک فیلم سینمایی) احتمالاً اگر مشکلی وجود داشته باشد، مسئول چهره‌پردازی به آن حتماً توجه می‌کند.

زمانی که کار چهره‌پرداز و آرایشگر تمام شد، وظیفهٔ شما است که از کار آن‌ها نگهداری کنید. هیچ‌کس نمی‌خواهد این آثار گرانبها را از بین ببرد. بی‌درنگ پس از چهره‌پردازی، ساندویچ و غذای چرب نخورید و یا زیر باران قدم نزنید. در روز بارانی، حتماً فردی با چتر منتظر شما خواهد بود! همچنین، از اول به دقت به تغییراتی که در قیافه یا لباس در بین صحنه‌ها روی می‌دهد، مثل تغییر مدل مو، افزودن لاک ناخن و... توجه کنید. عکس‌هایی فوری در هنگام فیلم‌برداری گرفته می‌شوند تا اطمینان حاصل شود که چهرهٔ شما در هر صحنه بدون تغییر باقی بماند. چهره‌پردازها و کارگردان‌ها معمولاً به هر نوع تغییری در بازیگر توجه دارند، ولی هیچ‌کس بدون خطا نیست و از شما هم ممنون نخواهند بود اگر مجبور بشوند به خاطر سکوت شما یک صحنه را دوباره فیلم‌برداری کنند. وقتی در فیلم **زولو**[1] که اولین بار بود نقش اصلی را به عهده داشتم بازی می‌کردم، یک صحنه داشتیم که در آن مجبور بودم از یک خانه آتش‌گرفته بیرون بپرم. جمعیت زولوها به طرف من می‌آمدند. تعداد نفرات زیاد بود. سرانجام فیلم‌برداری صحنه با بازی درخشان من تمام شد. در همان لحظه، یک‌باره منشی صحنه گفت: «دست نگهدارید! دگمه‌های پیراهن مایکل در سکانس قبلی تا یقه بسته شده بود و حالا دو تا از دکمه‌هایش باز است.» البته ظاهراً من قبل از فیلم‌برداری دکمه‌ها را به

1. *Zulu*

خاطر گرما باز کرده بودم. مجبور شدیم تمام آن صحنه لعنتی را دوباره فیلم‌برداری کنیم!

وقتی سر صحنه حاضر می‌شوید، لباسی که طراح برای شما اندازه‌گیری کرده است، در رختکن شما خواهد بود و دستیار طراح برای اطمینان هماهنگی خواهد کرد که لباس کاملاً اندازه‌تان باشد. نگهداری از لباسی که برای فیلم‌برداری به شما می‌پوشانند، تا قبل از حضور در صحنه، وظیفهٔ شما است. عقل سلیم در این‌جا خود را نشان می‌دهد. اگر می‌خواهید لباستان سالم و بی‌نقص بماند، درست نیست که با آن لباس‌ها تا موقع فیلم‌برداری هرجا که پیش می‌آید بنشینید، زیرا با لباس‌های چروک‌شده و به‌هم ریخته، همهٔ صحنه را خراب خواهید کرد. اگر قرار است لباسی تاریخی به تن کنید، بد نیست که آن را قبل از آغاز فیلم‌برداری بپوشید تا به دنبالهٔ لباس‌های قدیمی یا ردای آن‌ها عادت کنید. همهٔ این چیزها بستگی به شما دارد. مهم‌ترین اصلی که باید در نظر داشت این است که وقتی شما را برای حضور در صحنه فرا می‌خوانند، آماده باشید. دستیار کارگردان قبل از وقت مقرر به شما خبر خواهد داد.

من همیشه فکر می‌کنم آماده‌ام، اما ندایی درونی در هنگام بستن کراوات و پوشیدن کفش نگرانم می‌کند. وقتی زمان آماده شدن می‌رسد متوجه می‌شوم که شمارهٔ کفشم غلط است و نگرانی من این‌جاست که دستیار کارگردان یا عوامل اجرایی نتوانند یک جفت کفش دیگر که اندازه‌ام باشد، پیدا کنند. نگرانم که مبادا در لحظه‌ای که

باید برای برداشت نما آماده باشم مشغول بستن کراوات و پوشیدن کفش باشم. تلاش می‌کنم تا آخرین لحظه کفش‌های شخصی خودم را به پا داشته باشم، برای این‌که آن‌ها راحت‌ترند. در حقیقت، همیشه اول می‌پرسم که آیا پاهایم در نما هستند و اگر کارگردان جواب منفی بدهد، من با کفشهای خودم سر صحنه می‌روم. ولی ناگهان دوربین عقب می‌رود و حالا بیا درستش کن، کفش‌های کهنه و کثیفم در نما معلوم می‌شوند. اگر نقشم یک بازرگان خوش‌لباس باشد، فیلم‌برداری متوقف می‌شود تا کفش‌هایی مناسب تهیه شود. پس در این کار از من پیروی نکنید.

صحنه را کاملاً بشناسید.

اگر کمی وقت صرف کنید که در محل فیلم‌برداری بگردید و با آن آشنا شوید، به مقدار قابل توجهی به تسلط شما بر نقشتان می‌افزاید. درحقیقت، اگر این کار را نکنید، ممکن است وقتی سر صحنه می‌روید احمق به نظر برسید. اگر قرار است شما نقشی را در صحنه‌ای از محل‌کار یا خانهٔ شخصیت ایفا کنید، بهتر است قبل از این‌که صحنه‌پر از تکنسین‌های مختلف بشود، به آن‌جا بروید و ببینید که اشیا و مبلمان و وسایل دیگر در کجای صحنه قرار دارند و کاربردشان چگونه است. من همیشه قبل از آغاز فیلم‌برداری سر صحنه می‌روم تا مجبور نباشم مثلاً وقتی که سیگار می‌خواهم برای پیدا کردن جعبهٔ سیگار به اطرافم نگاه کنم یا وقتی تلفن زنگ می‌زند، به دنبال آن

بگردم. این چیزها باید جزو خلق و خوی طبیعیمان شده باشد. همان‌طور که در خانه یا در محیط اداری واقعی، آشنایی کافی داریم، اطمینان حاصل کنید که می‌دانید در به کدام طرف باز می‌شود؛ چون شما به عنوان شخصیت فیلم هزاران بار از این درها داخل و خارج شده‌اید. اگر وقتی در به داخل باز می‌شود، برای بازکردنش به خارج فشار دهید و سعی کنید که از خانه خارج شوید، یا مکث کنید، معلوم می‌شود که این خانه، خانه شما نیست. باید بدانید که کاربرد هر شیء در صحنه چیست؛ چون همهٔ ما در خانه خودمان، همهٔ کارهایمان را به راحتی انجام می‌دهیم.

درها همیشه سرِ صحنه مشکل‌زایند و بد نیست که از قبل توجهی به آن‌ها بکنید. اگر باید در بزنید و وارد شوید، ممکن است هنگام چرخاندن دستگیره متوجه شوید که رنگ در که تازه خشک شده، آن را به چارچوب چسبانده است. موقع تمرین، به هر چیزی که قرار است از آن استفاده کنید، دست بزنید و امتحانش کنید. حتی اگر تمرینی برگزار نشد، خودتان این کار را بکنید. اگر در مشکل داشت و یا یکی از وسایل صحنه کار نکرد، مؤدبانه دستیار کارگردان را باخبر کنید. او می‌تواند یکی از عوامل گروه را برای رسیدگی به این کار مأمور کند. البته با همه این حرف‌ها، هنگام فیلم‌برداری که می‌رسد، شما در می‌زنید و در قبل از این‌که حتی دستگیره را بچرخانند، چهار طاق باز می‌شود. این عادی است ولی حداقل، تلاش خودتان را کرده‌اید.

همواره آرایه‌هایی که برای صحنه‌های زد و خورد تهیه شده‌اند،

هنگام فیلم‌برداری بازیگر را غافلگیر می‌کنند. دلیلش هم این است که بازیگر هنگام تمرین با تمام قوایش بازی نمی‌کند. بنابراین، زمان فیلم‌برداری که می‌رسد، بازیگر مشت خود را پرتاب می‌کند، از کنار سر بازیگر مقابل می‌گذرد و نه تنها هوا را می‌شکافد بلکه دیوار قصری را هم که قرار است ضخامتی بسیار و جنسی سخت داشته باشد، می‌شکافد و از آن رد می‌شود.

برعکس این موضوع را برای صحنه‌هایی که باید برایتان ناآشنا باشد، اجرا کنید. بگذارید که سرصحنه غافلگیر شوید. اگر برداشت دیگری انجام شد، بکوشید احساس نامأنوس اولیه را به خاطر بسپارید و در خود زنده کنید. پیش‌بینی کردن و تأخیر در هنگام بازی دشمن بازیگران است. پیش‌بینی و انتظار آشنا، به‌ویژه در فیلم‌های ترسناک و دلهره‌آور، حس صحنه را از بین می‌برد؛ چراکه دوربین همه چیز را ضبط می‌کند و به‌خصوص عدم تازگی و مصنوعی بودن احساسات را بزرگ می‌کند.

فصل چهارم

جلوی دوربین قبل از آغاز فیلم‌برداری

شیوهٔ بازی دیگران در فیلم به شما ربطی ندارد. اگر آن‌چه از بازیگر دیگر انتظار داشتید، انجام نداد، به بازی خود چنان ادامه دهید که انگار کار خودش را درست انجام داده است.

همیشه در محل فیلم‌برداری بدون ادعا اسم کوچک خود را به همه بگویید. اگر فکر می‌کنید چون نقش اول یا نقش مهمی را در فیلم‌بازی می‌کنید، دیگران باید بیش از حد به شما احترام بگذارند و با القاب گوناگون صدایتان کنند، قطعاً بدانید که عوامل اجرایی در گروه فیلم‌برداری نه تنها کمک چندانی به شما نخواهند کرد، بلکه ممکن است مشکلات متعددی را نیز برایتان ایجاد کنند؛ مثلاً ممکن است لامپی یا چکشی در اطراف شما سقوط کند. زود با اعضای گروه فنی و عوامل اجرایی رابطه‌ای دوستانه و براساس احترام متقابل برقرار کنید. در این‌صورت، آن‌ها نیز سریع به کمک شما می‌شتابند. تلاش نکنید رابطه دوستانه را با جابه‌جا کردن وسایل صحنه و کمک‌های

فنی ایجاد کنید. هر فردی در صحنه مسئولیتی مشخص و کاری متعلق به خودش دارد که باید به تنهایی انجام دهد. اگر نگرانید که در فیلم چگونه به نظر خواهید رسید، با فیلم‌بردار و مسئول دوربین خوب رفتار کنید، برای این‌که فیلم‌بردار می‌تواند کمک زیادی به جلوهٔ ظاهری شما بکند و یا برعکس هیچ کمکی نکند. عموماً فیلم‌بردارها افرادی دوست‌داشتنی‌اند و در صحنهٔ فیلم‌برداری محبوبیت زیادی دارند و از دیگران هم انتظار دارند که به کارشان احترام بگذارند. البته وقتی می‌گویم «خوب رفتار کنید!» منظورم رفتار محترمانه است. لازم نیست به کسی رشوه بدهید. برخورد و رفتار مناسب در صحنه به بازیگر کمک شایانی می‌کند. اخلاق خوب راه‌گشا است.

چگونگی و نحوهٔ تمرین برای فیلم، به کارگردان بستگی دارد. اما از آن‌جایی که کارگردان مسئول تمامی جوانب فیلم است، انتظار تشویق و یا نشانهٔ تأیید خاصی از طرف او نداشته باشید. اگر کارگردان چیزی به شما نگوید، یعنی احتمالاً کار شما خوب است. کارگردان و بازیگران تئاتر معمولاً از تمرین‌ها برای بررسی و درک شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها استفاده می‌کنند. در فیلم، مرحله‌ای برای تمرین و تجزیه و تحلیل نقش وجود ندارد. تمرین‌های مربوط به فیلم معمولاً برای این است که به کارگردان و بازیگران دیگر نشان دهید که چه حرکاتی را پیشنهاد و چگونه گفتار خود را کم و بیش ادا می‌کنید. این تمرین‌ها برای این است که نشان دهید برای صحنه‌ای که به خاطر آن استخدام شده‌اید، آمادگی دارید.

معمولاً تمرین‌های قبل از آغاز فیلم‌برداری به حرکت‌بندی[۱] که مرحلهٔ تعیین کنش هر صحنه است، اختصاص دارد. از ملاحظات فنی واهمه نداشته باشید و در نظر داشته باشید که در این فرایند، شم و غریزهٔ بازیگری اساسی است. به هر صورتی که احساس می‌کنید و راحت‌اید در هرجایی که تمایل دارید و برای نقش مناسب می‌دانید، حرکت کنید. نگران نباشید، اگر لازم باشد، دوربین را می‌توانند بالای برج ایفل هم نصب کنند. اگر حرکت بازیگر مناسب باشد، کارگردان می‌تواند دوربین را هر جایی که لازم باشد، بگذارد. البته اگر کارگردان بگوید: «می‌خواهم به این نقطه برسی و فرقی هم نمی‌کند **چه احساسی** در موردش داری» بهتر است به کارگردان گوش دهید و حرکت را به سمتی که او می‌گوید، هدایت کنید.

اگر با مخاطره تمرین کنید، برنده نخواهید بود.

از تمرین‌ها برای ارائهٔ تمام وجود خود به عنوان یک بازیگر استفاده نکنید. معمولاً در تئاتر، کارگردان بازیگر را تشویق می‌کند که قبل از شب‌اول، نمایش خود را به بالاترین سطح نمایشی‌اش برساند. در فیلم، این موضوع برعکس است و مناسب نیست که قبل از برداشت به نقطهٔ اوج احساسات برسید؛ چون بازیگری فیلم پیرامون مخاطرات است. اگر با مخاطره تمرین کنید، برنده نخواهیدبود. اگر

---

1. Blocking (حرکت‌بندی، طراحی حرکت، طراحی کنش)

خطری را تمرین کنید، دیگر به صورت خطر نخواهد بود. به‌علاوه بازیگران دیگر را هم از بداهه‌پردازی و حس تازه در هنگام برداشت، محروم می‌کنید. باید خطر نهایی، غافلگیری آخر را هنگامی به جان بخرید که فردی بگوید «حرکت!» و در آن وقت حتی بیش از آن‌چه قبلاً فکر می‌کردید، پیش بروید.

طبیعی است که در تئاتر فرد نگران بازی دیگران روی صحنه باشد، چون بخش مهمی از تئاتر زنده مربوط به بده و بستان لحظه‌ای آن است. اما در فیلم، نحوهٔ بازی دیگران به شما ربطی ندارد. اگر آن‌چه از بازیگر دیگر انتظار داشتید، انجام نداد، به بازی خود چنان ادامه دهید که انگار کارش را درست انجام داده است. اگر احساس کردید که بازیگر نقش مقابل به اشتباه برای این شخصیت انتخاب شده است، در مغز خود انتخاب را عوض کنید. ممکن است بازیگران دیگر هم همین احساس را در مورد شما داشته باشند! بکوشید بازی خود را بدون این‌که حواستان پرت شود، ایفا کنید. می‌دانم که این‌کار چقدر سخت است. برای این‌که خودم هم تنها موقعی **خشک** می‌شوم که تحت تأثیر بازی بد طرف مقابل قرار بگیرم. اما درحقیقت ما نمی‌دانیم که کارگردان چه در نظر دارد. او در این‌جا فرمانده است. ممکن است در آخر تنها از نماهایی استفاده کند که در آن‌ها واکنش داشته‌اید و فقط از صدای بازیگر دیگر که خارج از نما است، بهره ببرد. یا این‌که ممکن است نظر اولیه‌اش این نباشد که هر دوی شما با هم در نما حضور داشته باشید، هرچند احتمال دارد هنگام تدوین نظر

کارگردان عوض شود. بنابراین، چون نمی‌دانید که در مرحلهٔ نهایی تدوین چه تصمیمی گرفته می‌شود، همیشه کنش و واکنش بازیگری را آن‌گونه ارائه دهید که انگار شما بازی ایده‌آلی را از طرف مقابل دریافت می‌کنید. کارگردان درنهایت از نماها و برداشت‌هایی استفاده می‌کند که به نظرش برای فیلم بهتر است و اگر بهترین نما را ارائه کرده باشید، احتمالاً در تدوین نهایی از نمایی که شما در آن هستید استفاده کند.

وقتی حرکت‌بندی یک صحنه انجام بشود، علامت‌هایی روی زمین گذاشته می‌شود یا اگر در خارج از استودیو باشید، ممکن است میخ‌هایی در زمین فروکنند تا موقعیت شما را نسبت به وسایل ثابت در صحنه مشخص کنند؛ زیرا شما باید در نهایت به نقطهٔ مشخصی برسید وگرنه وضوح تصویری[1] نخواهید داشت. روشن است که نمی‌توانید برای اطمینان از موقعیت خود مرتب به پایین و کف نگاه کنید تا ببینید به علامت رسیده یا نرسیده‌اید. بنابراین، راه مطمئن این است که روی علامت بایستید و سپس متن مورد نظر را با به عقب برگشتن به جای اولیهٔ خود بگویید. وقتی از جای اولیه خود حرکت کنید و همان متن را بگویید، باید دقیقاً به علامت برسید. اگر ریتم گفتار را چندبار تمرین کنید، در حرکت اشتباه نخواهید کرد. همچنین متن را هم فراموش نخواهید کرد. برای این‌که

1.Focus

در مغز، کلمات و حرکات با هم تلاقی خواهند کرد؛ درست مثل آواز و حرکات موزون.

بازیگر جانشین[1]

زمانی که طراحی حرکت تمام شد، مسئول نورپردازی مشغول به کار می‌شود. حالا شما از سر راه آن‌ها کنار می‌روید و بازیگر جانشین که حرکات شما را هنگام تمرین تماشا کرده است، ادامه می‌دهد. گاهی نورپردازی یک صحنه، یک ساعت و نیم تا دو ساعت طول می‌کشد و هیچ‌کس انتظار ندارد بازیگری که در آن صحنه باید بازی کند، تمام وقت برای تنظیم نور در صحنه بماند. جانشین من معمولاً یک مرد قوی‌هیکل با موهای روشن و هم‌قد خودم است که صورتش از کف زمین به اندازهٔ صورت من از زمین فاصله دارد. این کار برای این است که وقتی من به سر صحنه برمی‌گردم، صورتم در تاریکی نباشد. جانشین‌ها گاهی سر صحنه از شما پذیرایی هم می‌کنند و من با جانشین خودم دوست هستم. جانشین‌ها گاهی بازیگر را مجبور می‌کنند که به طریقی خود را در آینه ببینند. من تقریباً بیست سال است که در فیلم بازی می‌کنم. وقتی شروع کردم، می‌گفتند: «این جانشین شماست»، یک جوان خوش‌قیافه و هم هیکل خودم آن‌جا ایستاده بود. سرانجام روزی به شما می‌گویند:

1. Stand -in

این جانشین شماست» و شما فردی پیر و شکسته را که کلاه‌گیس پوشیده است، می‌بینید.

در امریکا، در حرفهٔ فیلم‌سازی، زن و مرد هر دو فعالانه شرکت دارند. به نظر می‌رسد دوران مرد سالاری به پایان رسیده است. در فیلمی با آلن آلدا[1] که طرفدار زنان است، بازی می‌کردم. این اولین باری بود که دستیار کارگردانی مؤنث را سر صحنه می‌دیدم. در لس‌آنجلس، در فیلم دیگری، یکی از برق‌کارهای فنی مؤنث بود. واقعاً غیرعادی بود که یک زن در حال حمل یک نورتاب با دست‌هایی ورزیده و ورزشکاری از کنار آدم بگذرد. او کارش را بسیار خوب انجام می‌داد.

آخرین مرحلهٔ قبل از آغاز فیلم‌برداری، بررسی نهایی چهره‌پردازی و آرایش مو است. همیشه دستیار کارگردان می‌کوشد این مرحله را به‌سرعت انجام دهد. اگر وسواس زیادی اعمال شود، این مرحله می‌تواند ساعت‌ها طول بکشد و وقت‌زیادی را به هدر دهد. اما از یاد نبرید که این چهرهٔ شما است که روی پرده نشان داده می‌شود. بنابراین، اگر می‌خواهید مورد توجه قرارگیرید، نسبت به این بخش جدی و حساس باشید. یک چهره‌پرداز خوب همیشه به شما توجه خواهد داشت، زیرا درنهایت این کار شهرت آن‌ها را هم روی پرده تضمین خواهد کرد.

---

1. Alan Alda

در عین آرام بودن، عصبی نیز باشید.

اگر تا به حال خود را خوب آماده نکرده بودید، وضعیت عصبی شما می‌توانست تهدیدآمیز باشد. اما چون تا حدامکان خود را آماده کرده‌اید و ترستان کم‌تر شده است، الان شما مانده‌اید و مقداری انرژی عصبی، که می‌تواند برای بازیگری هدایت شود. یکی از راه‌های هدایت این انرژی انجام تمرین‌ها و ورزش‌های آرامش‌بخش و متمرکزکننده است.

کاری که در این مواقع، قبل از یک برداشت طولانی، می‌توانید انجام دهید این است: نفس عمیقی بکشید، سپس خم بشوید و دست‌هایتان را کاملاً به حال خود رها کنید. با آرامش کامل بایستید و نفس خود را منظم بیرون دهید. این نرمش باعث آرامش می‌شود و به تمرکز حواس کمک می‌کند و به شما کنترل می‌دهد. اگر قرار است فیلم‌برداری صحنه‌ای را داشته باشید که به نیروی بیش‌تری نیاز دارد، تنها برای مدت کوتاهی چند نفس پشت سر هم بکشید. این‌کار به مغز شما اکسیژن می‌رساند. ممکن است که با این‌جور نفس نفس‌زدن یک احمق تمام‌عیار به نظر برسید، اما می‌فهمید که خون در مغز شما جریان پیدا کرده است و چشمانتان شروع به درخشیدن می‌کند و از نظر روحی و جسمی آمادهٔ بازی در یک صحنهٔ پرانرژی خواهید بود. اما مواظب باشید که افراط نکنید وگرنه خسته می‌شوید و از حال می‌روید.

معمولاً، من نقش کسی را بازی می‌کنم که دیگران را به وحشت

می‌اندازد. اما در *کارآگاه*[۱] تجربهٔ ناآشنایی داشتم، بدین‌معنی که باید نقش کسی را بازی می‌کردم که فکر می‌کرد قرار است او را بکشند و قرار بود به‌شدت نگران باشد. کوشیدم به جای این‌که انرژی‌ام را کنترل کنم، اجازه دهم دستپاچگی و حالت‌عصبی‌ام بر من فایق آیند. از شدت این حالت متعجب بودم. به آدمی زود رنج و شکست‌خورده تبدیل شده بودم که با خودش حرف می‌زند. لارنس الیور[۲] بلافاصله متوجه شد که چه پیش آمده است و بر مبنای حس من، نقش خود را بازی کرد؛ یعنی در آن موقعیت ترسم به کمکم آمد. اما اصولاً می‌دانم که به‌طور معمول به چه چیزی و کاری نیاز دارم که به آرامشم کمک کند.

در بازیگری فیلم، هر زمان که امکان داشت، کنش و واکنشتان واقعی باشد. اگر قرار است که به‌خاطر دویدن نفس نفس بزنید، حالت نفس‌نفس زدنتان را از دویدن بگیرید. روی صحنهٔ تئاتر، فن در اغلب مواقع می‌تواند تماشاگران را فریب دهد: می‌توانید وانمود کنید که از ده‌بار دویدن به دور استادیوم خسته شده‌اید، می‌توانید فنجان قهوه را بیندازید و تماشاگران را وادار کنید که فکر کنند نگرانید. اما در فیلم، دوربین را با فن نمی‌توانید فریب دهید. من اگر در یک سکانس طولانی باید عصبی باشم، از هر نوع آرامشی پرهیز می‌کنم و یک فنجان قهوه می‌نوشم که اعصابم را تحریک کند. اگر دو فنجان قهوه

---

1. *Sleuth* 2. Lawrence Olivier

بنوشید، دست‌های شما شروع می‌کنند به لرزیدن، پنج یا شش فنجان، لب‌های شما را هم منقبض خواهد کرد.

چه قرار باشد که در صحنه‌ای نگران باشید یا نباشید، این را فراموش نکنید که همه جمع شده‌اند تا بهترین هنرنمایی زندگیتان را ببینند. مرعوب نشوید! همه آن‌ها طرفدار شما هستند. همه می‌خواهند بهترین بازی را ارائه دهید. من خودم فیلم هم تولید کرده‌ام و می‌توانم بگویم که اگر شما را در فیلمی بگذارم، انتظار دارم که عالی باشید؛ حتی بیش از آن‌چه شما خود می‌خواهید.

نورپرداز زحمت فراوانی می‌کشد تا انعکاس نور را در چشمان شما نبینیم. ۷۰ یا ۸۰ نفر در تلاش‌اند که چهرهٔ شما به بهترین وجه روی پرده نمایش داده شود و به شما کمک می‌کنند که گفتار متن را به‌درستی بیان کنید. ممکن است فکر کنید: «باید یک کاری بکنم وگرنه جذاب نخواهم بود!» اما تنها چیزی که نیاز دارید این است که بتواند آرامش لازم را به دست بیاورید. فقط همه را از ذهنتان دور و آرامش خود را حفظ کنید. هیچ‌کس شما را نخواهد زد، هیچ‌کس شما را ناراحت نخواهد کرد. همه چیز برای کمک به بهتر انجام دادن کارتان فراهم شده است. بازیگری فیلم کار سختی است و همه این را می‌دانند.

بازیگری رقابت نیست؛ همه چیز باید به نفع هدف نهایی که فیلم است، به کار گرفته شود و گرنه همه ضرر می‌کنند.

نمای نزدیک و تداوم

فیلم‌سازان افراد حرفه‌ای را ستایش می‌کنند. اگر لازم باشد که از میان دو بازیگر، یک نفر را انتخاب کنند (در صورتی که همه شرایط دیگر مساوی باشد)، حرفه‌ای بودن را ملاک تصمیم‌گیری قرار خواهند داد. به‌طورقطع، مهارت و صلاحیت فنی ضرورت دارد و همچنین کیفیت و توانایی به‌مراتب از درخشندگی‌های مقطعی ارزش بیش‌تری دارد. این موضوع نشان‌دهندهٔ درک نظم فوق‌العاده‌ای است که در فیلم ضرورت دارد. باید یاد بگیرید که چگونه به دوربین کمک کنید. در یک نمای نزدیک، عدسی دوربین کنش شما را برجسته می‌کند، بنابراین، باید یاد بگیرید که به‌نسبت، همان‌طور که نما بسته‌تر می‌شود،

ارائه حرکات خود را طوری کاهش دهید که از شدت و یا کیفیت بازی شما کاسته نشود. بازیگر فیلم می‌داند که چگونه ارائه حرکات را از نظر فیزیکی کاهش دهد، بدون این‌که از نظر روانی کاهشی ایجاد شود. درحقیقت، در نمای نزدیک نسبت به دیگر نماها، ذهن باید تلاش و فعالیت بیش‌تری داشته باشد. در نمای نزدیک، همهٔ بازی شما در چشمانتان خلاصه می‌شود و از قسمت‌های دیگر بدن نمی‌توانید استفاده کنید.

قدرت جادویی چشم

وقتی در نمای نزدیک قرار دارید، کانون دید خود را از یک چشم به چشم دیگر تغییر ندهید. عجیب به نظر می‌رسد! اما وقتی به چیزی نگاه می‌کنید، یکی از چشمان شما، هدایت‌گر است. بنابراین، در نمای نزدیک دقت کنید که چشم هدایت‌گر را عوض نکنید. این نکتهٔ کوچکی است اما بر روی پردهٔ سینما قابل توجه است. از چشم دوربین، هیچ چیز مخفی نمی‌ماند. یک راهنمایی دیگر از تجربیات شخصی‌ام این است که وقتی نمای نزدیک از من گرفته می‌شود، با چشمی که از دوربین دورتر است به چشم بازیگر که در نما وجود ندارد، نگاه می‌کنم. این باعث می‌شود که چهرهٔ من نسبت به دوربین به طرز بهتری قرار گیرد و درنتیجه، قسمت بیش‌تری از گردی کامل صورتم در نما مشخص بشود.

علاوه‌براین، پلک زدن شخصیت شما را ضعیف نشان می‌دهد.

خودتان امتحان کنید: یک جمله را دوبار بیان کنید، اول با پلک‌زدن و بعد با چشمان باز، بدون پلک زدن. اولین‌بار که این موضوع را کشف کردم، آن را به حد افراط تمرین کردم و در تمام مدت کوشیدم پلک نزنم. احتمالاً عده‌ای را هم نگران کرده بودم که چه بلایی بر سرم آمده است. اما با پلک نزدن، نقش شما بر روی پرده قوی‌تر به نظر خواهد رسید. فراموش نکنید که بر روی پردهٔ سینما، چشم‌ها می‌توانند سه متر باشند.

من روی چشم‌ها تأکید بسیاری دارم، به این دلیل که همه چیز از آن‌ها سرچشمه می‌گیرد؛ به‌خصوص در نماهای نزدیک. قیافه نگیرید! چیزی که من به آن «ادا در آوردن» می‌گویم زمانی روی می‌دهد که یک بازیگر احساس ناامنی می‌کند و به این‌وسیله به تماشاگران علامت می‌دهد. بازیگر با انقباض عضلات صورت پیام می‌فرستد و به تماشاگر تأکید می‌کند که در این لحظه باید متأثر شود و یا در این لحظه باید بخندد. تماشاگر این اداها را درک می‌کند و از این کار بدش می‌آید. تماشاگر دوست ندارد که به او بگویند چگونه تحت تأثیر قرار گیرد و چه عکس‌العملی نشان دهد. تماشاگر دوست دارد بر اساس آن‌چه روی می‌دهد به‌طور ناگهانی متأثر شود نه با هدایت و اشاره شما. بازیگر نیز باید متکی به روند ذهنی و احساسی نقش باشد که درنتیجه، چهرهٔ او به صورت واقعی عمل خواهد کرد. تمرین در مقابل آینه هم‌چندان فایده‌ای ندارد، زیرا این خود شمایید که در آینه حضور دارید؛ شخصی که تمام عمر عادت داشته‌اید او را ببینید، شخصی که

هیچ ارتباطی با نقشی که در فیلم بازی می‌کنید، ندارد. شما در فیلم شخص دیگری هستید.

موقعیت دوربین

موقعیت فیزیکی دوربین نسبت به شما هیچ ربطی به نزدیک بودن یا دور بودن نما ندارد و بنابراین بهتر است که از قبل بپرسید که برای گرفتن چه نمایی باید آماده بشوید. این سؤال برای این است که شدت ارائهٔ نقش خود را تعیین کنید. یک راهنمایی کلی وجود دارد که در نمای اصلی[1] (یا نمای دور) می‌توانید در ارائهٔ نقش گسترده عمل کنید و در نمای متوسط، باید میزان ارائه خود را نصف کنید و در نمای نزدیک، دوباره آن را نصف کنید. دانستن نوع نما همچنین به شما کمک می‌کند که بدانید چه چیزی در کادر نما مشخص خواهد بود. ممکن است در نمای دور، با عینکتان روی زانوهایتان بازی کنید اما اگر در یک نمای متوسط که فقط از کمر به بالا را نشان می‌دهد همچنان با عینکتان بازی کنید، ممکن است این سؤال پیش آید که خارج از قاب تصویر در پایین چه خبر است؟ در یک نمای دور، شما ممکن است دست‌های خود را باز کنید؛ اما در یک نمای نزدیک نمی‌توانید این کار را بکنید و بعضی از کارگردان‌ها واقعاً از نمای بسیار نزدیک استفاده می‌کنند. اگر فکر می‌کنید که در چنین موقعیتی قرار

1.Master Shot (نمای عمومی، نمای اصلی)

دارید، بپرسید که چقدر آزادی عمل دارید. اگر کارگردان گفت که حتی یک سانت هم نمی‌توانید تکان بخورید، آن وقت یک سانت هم نباید تکان بخورید. در گذشته، با توجه به عدسی‌ای که روی دوربین سوار می‌شد و علامتی که مثلاً می‌گفت ۴۰mm، تشخیص نوع نما راحت بود؛ اما حالا با لنزهای زوم‌دار جدید که کارآیی بسیار بالایی دارند و از لنزهای قدیم به‌مراتب بهترند، برای فردی که در جلوی دوربین قرار گرفته است تشخیص نوع نما امکان‌پذیر نیست. به‌هرحال، هر موقع در مورد چیزی شک داشتید، سؤال کنید.

دوربین لزوماً در یک برداشت، به طرف شما حرکت نخواهد کرد؛ اما اگر آن را به طور غیرعادی نزدیک به شما گذاشتند، به نظرم بهتر است نگران شوید، به‌ویژه اگر دوربین کوچک روی دست باشد. این دوربین‌های قابل حمل و نقل برای مکان‌های بسته مناسب‌اند اما اگر زیادی به آن‌ها نزدیک شوید، وارد انحنای عدسی می‌شوید و عدسی دوربین صورت شما را کشیده نشان می‌دهد و درنتیجه روی پرده، شما بینی و گوش‌های بزرگی خواهید داشت. اگر کارگردان چنین برداشتی را در نظر ندارد، پیشنهاد می‌کنم به دوربین نزدیک نشوید.

خارج از دید دوربین و خارج از نما

البته شما همیشه در مرکز توجه قرار ندارید و گاهی باید خارج از نما و دید دوربین بازی کنید. باید بدانید که در این مواقع چگونه با بازیگر دیگر در برداشت نمای نزدیک او همکاری کنید، یعنی چگونه در

ارائهٔ متن گفتار با او کار کنید. بعضی از بازیگران زمانی که خارج از نما هستند، قادر نیستند به‌خوبی نقش خود را ارائه کنند و درنتیجه نه تنها کمکی نمی‌کنند بلکه به کل صحنه نیز لطمه می‌زنند. بازیگری فیلم رقابت نیست؛ همه چیز باید به نفع هدف نهایی که فیلم است، به‌کار گرفته شود وگرنه همه ضرر خواهند کرد. موضوع این نیست که خودتان را از بقیه بهتر نشان دهید. در مواقعی که خارج از نما هستید باید با چنان شدت و قدرتی بازی کنید که انگار جلوی دوربین‌اید و در نما حضور دارید. برای این‌که به بازیگر دیگر کمک کنید، نزدیک به دوربین بایستید و تا اندازه‌ای که امکان دارد سرتان را به عدسی نزدیک کنید. این‌کار باعث می‌شود که بازیگر دیگر در موقعیت مناسبی قرار گیرد، یعنی وقتی که به شما نگاه می‌کند، صورتش کاملاً به طرف دوربین قرار می‌گیرد. اگر با اورسن ولز[1] بازی می‌کردید، هنگام گرفتن نمای نزدیک او، می‌توانستید به خانه بروید. ولز هیچ‌وقت نمی‌خواست کسی در دید او قرار داشته باشد و حتی نمی‌خواست که کسی گفتار و اشارات لازم را برای زمان‌های صحبت او بخواند. صحنه‌ها را خودش به تنهایی اجرا می‌کرد و برای واکنش بازیگر مقابل و گفتار او به اندازهٔ کافی مکث می‌کرد. حضور بازیگران اضافی روی صحنه تمرکز ولز را به هم می‌زد و به همین دلیل ترجیح می‌داد که بازیگر دیگر را تجسم کند و بر کار خودش تمرکز کند تا

1. Orson Welles

این‌که با توجه به بازی ضعیف بازیگر مقابل که خارج از نما ایفای نقش می‌کرد، او نیز بازی ضعیفی ارائه‌دهد. در حقیقت، بازیگرانی که هم در مواقع حضور در نما و هم در مواقع خارج از نما بازی درخشانی ارائه می‌دهند، اندک‌اند. بعضی از بازیگران گاهی حتی گفتار خود را نیز در خارج از نما غلط ادا می‌کنند. شما از این‌گونه بازیگران نباشید.

تداوم فیزیکی

البته همیشه شخصی به عنوان منشی صحنه[1] حرکات، ژست‌ها و جزئیات لباس‌هایی را که در نمای عمومی وجود دارند، یادداشت می‌کند تا مطمئن شود که به همان صورت در دیگر نماها تکرار می‌شوند؛ اما باز هم این جزو وظایف بازیگر است که مسائل قاطی نشوند. من قبلاً تأکید کردم که توجه بازیگر به حرکات و رفتار خود و خراب نکردن وسایل صحنه و دوری از اعمال دردسرآفرین چقدر اهمیت دارد و این موضوع مطمئناً شامل همه چیز، از جمله سیگار کشیدن، هم می‌شود. هیچ وقت در نمای بلند سیگار نکشید چرا که وقتی زمان برداشت نمای نزدیک می‌رسد، آن وقت نمی‌دانید که کدام لحظه و چگونه به سیگار پک زده‌اید و چه موقع سیگار را دست به دست کرده‌اید و طول خاکستر سیگار چقدر بوده است. گاهی وقتی نمای اصلی گرفته می‌شود، شما با حرکات حساب‌نشده، شروع به

1. Continuity Person

پیچیده‌تر کردن کار خود می‌کنید و درنتیجه زمان برداشت نمای نزدیک، باید تمام صحنه را دور ریخت و از ابتدا فیلم‌برداری کرد. بارها شاهد خواهید بود بازیگری که می‌خواهد به هر طریقی خلاق باشد، می‌گوید: «وقتی او دارد صحبت می‌کند، شروع می‌کنم به باز کردن دکمه‌هایم و بعد این کار را می‌کنم و بعد آن کار را می‌کنم...» و سپس زمانی که وقت برداشت نمای نزدیک می‌رسد، کارگردان می‌پرسد: «در کدام قسمت از نما این کار را کردی؟» و بازیگر به‌ناچار جواب می‌دهد: «نمی‌دانم». درنتیجه نمای اصلی باید دوباره فیلم‌برداری شود و این بازیگر پول و وقت باارزش همه را تلف و مطمئناً شانس دوباره کار کردن خود را هم کم کرده است.

تداوم حسی

بازیگر کاملاً حرفه‌ای سینما، علاوه بر تداوم فیزیکی، باید به تداوم حسی نیز آگاه باشد. در تئاتر، هر بازیگر امکان این را دارد که به‌تدریج احساسات و روابط میان شخصیت‌ها را درک کند؛ چرا که نمایش به ترتیب صحنه‌ای و بر اساس اتفاقات نمایش اجرا می‌شود و بدین‌ترتیب است که احساس کلی نمایش ایجاد می‌شود. در فیلم، نتیجهٔ کار ممکن است واقعی‌تر باشد، اما مطمئناً روش کار غیرواقعی‌تر است. فیلم به‌ندرت به ترتیب فصل‌های (سکانس‌های) نهایی ساخته می‌شود. هر زمان که امکان‌پذیر باشد به ترتیب فصل‌های موجود فیلم‌برداری می‌شود، اما مسائل مالی در فیلم دخالت مستقیم دارند.

معمولاً، اگر تمام گروه بازیگران و عوامل اجرایی در یک محل برای فیلم‌برداری جمع باشند، اول تمام صحنه‌هایی که متعلق یا مربوط به آن محل است فیلم‌برداری می‌شود؛ فرقی هم نمی‌کند که کدام صحنه و یا کدام قسمت از فیلم نهایی باشد. این جور ارزان‌تر است. اگر اجرای آخرین صحنهٔ یک فیلم در خارج از استودیو باشد، می‌توانید مطمئن باشید که آخرین صحنهٔ فیلم، در ابتدا فیلم‌برداری خواهد شد و بعد برای فیلم‌برداری صحنه‌های اولیه به استودیو خواهید رفت. ممکن است که صبح نمای عمومی را بگیرند و سپس در بعدازظهر صحنهٔ متفاوتی را فیلم‌برداری کنند، زیرا هوا تغییر کرده و مناسب صحنهٔ دیگری شده است. بدین‌ترتیب شما مجبورید در زمان دیگری، مثلاً هفتهٔ بعد، پس از برداشت صبحگاهی، به مکان برگردید و نمای نزدیک و متوسط را بگیرید. کارگردان بنا به وظیفهٔ خود می‌گوید که در نمای نزدیک چه انتظاری از شما دارد، اما این وظیفهٔ بازیگر است که جزئیات حسی نمای عمومی هفته گذشته را به یاد داشته باشد. اگر درست آمادگی داشته باشید، یعنی حرکات و بیانتان را با هم هماهنگ کرده باشید (به عقب برگشته باشید و متن گفتار خود را تا علامت و جای ایستادن تمرین کرده باشید)، همه آن‌چه را که انجام داده‌اید، در ذهن شما باقی خواهد ماند. تمامی این کارهای اولیه باارزش هستند. برای این‌که در نمای نزدیک، نه تنها باید آن‌چه را که در نمای اصلی انجام داده‌اید تکرار کنید، بلکه می‌بایست آن را به‌مراتب بهتر از نمای عمومی ارائه کنید.

اگر در زمان فیلم‌برداری در داخل استودیو، سکانس زد و خوردی داشته باشید و شما آن را با مهارت تمام انجام دهید اما کت‌تان در حین درگیری پاره شود، آنگاه منشی صحنه که مسئول تداوم فیزیکی است، خواهد گفت: «صحنهٔ زد و خورد باید دوباره فیلم‌برداری شود، زیرا در صحنهٔ قبلی، کت شما پاره نبوده است.» شما باید حتی نگران خراش پیدا کردن صورت‌تان در هنگام اصلاح نیز باشید. در تمام مدت فیلم‌برداری، باید از زیر آفتاب بودن دوری کنید؛ مبادا که آفتاب سوختگی پیدا کنید و رنگ چهره‌تان عوض شود. عکس‌های فوری صحنه‌های مختلف در کنار هم ضامن تداوم‌اند پس احتیاط کنید تا تغییر در چهرهٔ شما ایجاد نشود.

عده‌ای سؤال می‌کنند که آیا ساعت‌ها در انتظار نشستن برای شروع فیلم‌برداری کسل‌کننده نیست و خب من این ساعت‌های متمادی را بیکار نمی‌نشینم و این مدت را با فکر کردن در مورد کارهای بعدی و صحنه‌های فیلم می‌گذرانم.

هنر فی‌البداهه

بازیگری سینما ترکیب ظریفی از آمادگی داشتن و فی‌البداهه عمل کردن است. هنر افکار جدید و گفتار فی‌البداهه، ریشه در گوش‌دادن و واکنش نشان دادن دارد، انگار که برای بار اول انجام می‌شود. وقتی جوان بودم و در یک گروه تئاتری کار می‌کردم، یک کارگردان باهوش درس خوبی به من داد. او گفت:

«در این صحنه چکار می‌کنی؟»

گفتم: «هیچی! چیزی برای گفتن ندارم.»

گفت: «این اشتباه بزرگیه! البته که چیزی برای گفتن داری. چیزهای خوبی برای گفتن داری. اما می‌نشینی و گوش می‌دهی و به تمام چیزهای خوبی که برای گفتن‌داری فکر می‌کنی و سپس **تصمیم می‌گیری که حرفی نزنی.** این کاری است که تو در این صحنه انجام می‌دهی.» و به کسی که می‌خواهد در فیلم‌بازی کند، این بزرگ‌ترین پندی است که می‌توانم بدهم: **گوش کنید و واکنش نشان دهید.** اگر به فکر گفتار خودتان هستید، پس گوش نمی‌دهید. جواب خود را از چشم‌های طرف مقابل بگیرید و به چیزی که می‌گوید گوش دهید، انگار که هیچ‌وقت چنین چیزی را نشنیده‌اید. این‌کار را در هنگام تمرین نیز انجام دهید. درحقیقت، تمرین می‌تواند آزمایش خوبی برای نشان دادن فی‌البداهه عمل کردن شما باشد. اگر با بازیگر دیگری مشغول تمرین باشید و آن‌وقت دستیار کارگردان بیاید و بگوید «معذرت می‌خواهم که تمرین شما را قطع می‌کنم» آن وقت موفق نبوده‌اید. اما اگر آمد و گفت: «معذرت می‌خواهم که صحبت‌تان را قطع می‌کنم». آن وقت کارتان درست بوده است. باید به نظر برسد که گفتار شما فی‌البداهه ادا می‌شود و این کار فقط با گوش‌دادن فعالانه امکان‌پذیر است.

بازیگران سینما هنر بازیگری را از راه گوش دادن و واکنش نشان دادن یاد می‌گیرند. دیده‌ام که بازیگران امروزی همیشه تلاش می‌کنند

مقدار گفتارشان را کم کنند. می‌گویند: «من این همه حرف را نخواهم زد. شما این جمله را بگویید.» در ابتدا، نمی‌توانستم بفهمم که دلیل این کار چیست. من از تئاتر آمده‌ام، جایی که باید گفتار مرتب و پشت‌سر هم شمرده شمرده گفته شود. اما کار موفق و هوشمندانه‌ای که بازیگر سینما می‌تواند انجام دهد این است که از میزان گفتار نقش خود تا آن‌جایی که لطمه‌ای به آن نزند، کم کند؛ زیرا درحالی که بازیگر در حال حرف‌زدن است، بقیه در حال گوش‌دادن و واکنش نشان دادن هستند. این تصادفی نیست که رمبو به‌ندرت صحبت می‌کند؛ سیلوستر استالونه آدم احمقی نیست. اولین‌باری که به آمریکا رفتم را به یاد می‌آورم. درست بعد از فیلم ***آلفی***[1] با جان وین[2] در سالن هتل ملاقات کردم. او تازه از هلی‌کوپتر بیرون آمده بود، لباسی غیرعادی به تن داشت و به طرف من آمد و خود را معرفی کرد.

گفتم: «من شما را می‌شناسم، آقای وین.»

گفت: «تازه آمدی؟»

گفتم« بله!»

گفت: «اجازه بده نصیحتی به تو بکنم. آرام صحبت کن، صداتو پایین بیار و زیاد حرف نزن!»

وقتی گفتم که می‌خواهم در فیلم ***آموزش ریتا***[3] بازی کنم، دوستانم گفتند:

---

1. *Alfie*
2. John Wayne
3. *Educating Rita*

«*آموزش ریتا*؟ این فیلم باید در مورد ریتا باشد، تو چه نقشی داری؟»

گفتم: «من نقش مردی به‌نام فرانک[1] را بازی می‌کنم.»

گفتند: «خب، اگر قرار است ستارهٔ فیلم باشی، باید فیلمی بازی کنی به‌نام *آموزش فرانک*.»

همه فکر می‌کردند که دیوانه شده‌ام. اما من می‌دانستم که در تئاتر تماشاگر ممکن است به ریتا نگاه کند، برای این‌که گفتار او زیاد است؛ اما در فیلم، دوربین مجبور است واکنش بازیگران دیگر را هم نشان دهد و اگر فقط هر آن‌چه که ریتا می‌گوید فیلم‌برداری شود، معنی زیادی ایجاد نخواهد شد. هرچه بر این موضوع تکیه کنم، باز هم کم است. اما یکی از مهم‌ترین کارهایی که یک بازیگر سینما می‌تواند انجام دهد گوش دادن و واکنش نشان دادن است، به‌طوری که به نظر برسد انگار برای اولین‌بار صحبتی را شنیده و یا کاری را انجام داده است.

البته احتیاجی نیست که وقتی به دیگران گوش می‌دهید، به دیگران خیره شوید. در زندگی واقعی، وقتی به مردم گوش می‌دهید، چشمان شما به بالا و پایین حرکت می‌کنند، به اطراف نگاه می‌کنید، با عینکتان بازی می‌کنید و بعد به آن شخص نگاه می‌کنید. یکی از بهترین افرادی را که می‌توان در این مورد مثال زد که از این روش

---

1. Frank

استفاده می‌کند، مارلون براندو است. او چشم‌هایش را از دوربین می‌دزدد، اغلب اوقات یا به پایین و یا به اطراف نگاه می‌کند و بعد یک‌دفعه به بالا نگاه می‌کند و شما کاملاً تحت تأثیر چشم‌هایش قرار می‌گیرید.

کیفیت تازگی ارائه، بعد از چند برداشت پشت سر هم از بین می‌رود. من به بازیگر «یک برداشتی» معروفم، برای این‌که خودم را با شنیدن حرکت!، آمادهٔ ریسک بزرگی می‌کنم. البته برایم سخت است که همان احساس خطر را دربرداشت بعدی هم داشته باشم. بنابراین، معمولاً کمی در برداشت بعدی اشتباه می‌کنم و بعد دوباره بهتر می‌شوم. اما با بازیگرانی کار کرده‌ام که هیچ‌وقت در برداشت اول نقششان را درست ارائه نمی‌دهند، ولی با هر برداشت بعدی بهتر می‌شوند. کارگردان مجبور است توانایی‌های مختلف هر بازیگر را طوری به کار گیرد که بر آیند نیروها برای کل کار مفید باشد.

گاهی برای این‌که به عمق یک احساس فرو روید یا حق مطلبی را به درستی ادا کنید، ممکن است از شما خواسته شود که یک صحنه را چند بار اجرا کنید. کارگردان آن‌قدر از شما کار می‌کشد که خسته می‌شوید. نکتهٔ جالب‌توجه در مورد خستگی این است که طبیعتاً منجر به آرامش بازیگر می‌شود. در هر برداشتی، شما تفسیر خود را از نقش ذره‌ای تغییر می‌دهید تا ارائه آن خسته‌کننده و یکنواخت نشود. (من هیچ‌وقت حرکات فیزیکی را تغییر نمی‌دهم، مبادا که در تداوم آن مشکلی پیش بیاید.) البته وقتی فکر می‌کنید که اجرایتان عالی بوده

است، ناراحت‌کننده است که می‌بینید کارگردان می‌گوید: «دوباره می‌گیریم.» اما هنرِ هنرمند واقعی این است که با هربار تمرین، کارش بدتر نشود. اغلب کارگردانان باتجربه وقتی به چیزی که دنبالش هستند می‌رسند، دستور چاپ می‌دهند و می‌گویند: «حالا برای دلخوشی خودمان یک بار دیگر صحنه را فیلم‌برداری می‌کنیم. راحت باشید، خوش بگذرانید و آرامش داشته باشید.» معمولاً این برداشت آخر مورد استفاده قرار می‌گیرد، زیرا همه با راحت شدن از فشار مسئولیت، بهترین اجرا از نقش خود را ارائه می‌دهند.

کم زیاد است. بهترین توصیه‌ای که می‌توانم به یک بازیگر جوان فیلم بکنم، همین است. هیچ عملی را انجام ندادن می‌تواند در موقعیت‌ها و وضعیت‌های حاد عکس‌العملی مفید داشته باشد. برای مثال، اگر اتفاق خیلی بدی برای نقش شما بیفتد؛ مثلاً بفهمید که همسرتان به قتل رسیده است و آن‌ها نمای نزدیک صورت شما را نشان می‌دهند، اغلب مواقع ارائهٔ چهره‌ای خالی از هر نوع احساس، کفایت می‌کند. تماشاگر احساسات خود را به صورت شما انتقال می‌دهد. بازیگری در طی طریق و در لحظهٔ به نتیجه رسیدن، معنا پیدا می‌کند تا در لحظه ماندن. لازم نیست کار خاصی انجام دهید. به‌هرحال، تماشاگر که متأثر از درام است، خواهد گفت: «معرکه است.» در آخرین نما از گرتا گاربو[1] در فیلم *ملکه کریستینا*[2]،

1. Greta Garbo
2. *Queen Christina*

کارگردان از او می‌خواهد که بدون هیچ‌گونه واکنشی نقش خود را ارائه کند، نتیجهٔ کار تماشاگران را آن‌چنان تحت‌تأثیر قرار داد که گریه می‌کردند. تماشاگر می‌داند که کریستینا چه احساسی دارد، برای این‌که بازیگر در خلال فیلم، تماشاگر را با احساسات شخصیت آشنا کرده است و در آخر، این تماشاگر است که احساس را خلق می‌کند.

صدا، بیان، نورپردازی، حرکت

صدا و بیان

صدای شما هر آهنگی که داشته باشد، آن را به کار ببرید. این صدا، صدای شما است و دلیلی ندارد که صدای شخصیتی که شما نقش او را ایفا می‌کنید، شبیه صدای شما نباشد. البته در مورد یک شخصیت ویژه، شاید به تغییر لهجه یا تن صدا نیاز باشد که این مطلب دیگری است. خودآگاهی نسبت به صدای خویش خراب‌کننده است و باعث می‌شود که توهم واقعیت صحنه از بین برود. اگر تلاش کنید که صدای خود را تغییر دهید و به صورتی آن را زیباتر و مطبوع‌تر کنید، بدون‌شک صدایی خلق خواهد شد که نشان‌دهندهٔ بازیگری از نوع بدتر آن است.

درست مثل تئاتر، یاد بگیرید که بیانتان رسا باشد. از دیافراگم تنفس کنید. اگر درست تنفس کنید، صدای شما برای شنیدن، راحت‌تر و روان‌تر خواهد بود چرا که برای بیان کردن به خود فشار نمی‌آورید. تعدادی از بازیگران درست صحبت می‌کنند، ولی صدای

آنان به زور شنیده می‌شود؛ زیرا صدایشان از گلو می‌آید. تمام آن چیزی که یک بازیگر باید همواره نگران آن باشد این است که صدایش از کجا ادا می‌شود؛ فقط همین. از ریه‌های خود تنفس کنید، در این‌صورت است که اعصابتان موقعیتی پیدا نمی‌کند تا جلوی هنرنمایی شما را بگیرد.

از همان ابتدا در فیلم *زولو*، بی‌نهایت عصبی و ناراحت بودم. همان‌طور که می‌توانید حدس بزنید، این اولین کار بزرگ سینمایی و در واقع شانس بزرگ من بود. خاطرهٔ اولین روز فیلم‌برداری هنوز مرا می‌لرزاند. یونیفورم من در آفتاب سوزان آفریقای جنوبی ناراحت کننده بود و سخت آزارم می‌داد. مجبور بودم با لهجه و گویش آدم‌های سطح بالا صحبت کنم که تلاش خاصی را می‌طلبید. به‌علاوه، اسبی که سوار آن می‌شدم سه بار مرا در آب رودخانه انداخته بود و مجبور شده بودم مرتب لباس عوض کنم. سرانجام این اسب لعنتی تا حدی درست رفتار کرد که من گفتار خود را بیان کنم: «چه روز گرمی، چه کار مشکلی!» کارگردان، سای اندفیلد[1]، فریاد زد:

«قطع! چرا این‌قدر تن صدایت بالاست؟»

گفتم: «صدای شخصیت است.»

گفت: «نه، من صدایت را در تمرین شنیدم و فرق می‌کرد. الان تن صدا بالا است.»

---

1. Cy Endfield

او از متصدی صدا خواست تا صدایم را دوباره پخش کند. من به قدری عصبانی بودم که گلویم گرفته بود. شانه‌هایم سفت و صدایم از حد معمول قدری بلندتر شده بود. مجبور شدم دوباره با آن اسب لعنتی از رودخانه بگذرم، اما این‌بار به زور بر اعصابم مسلط شدم و با آرامش جملهٔ خودم را ادا کردم.

بازیگران صحنه‌های تئاتر باید محاسبه کنند و ببینند که چه موقع می‌توانند نفس بگیرند، زیرا باید گام و سرعت صحبت خود را تنظیم کنند. اما در فیلم، گام و ریتم در مرحلهٔ تدوین مشخص می‌شود. تدوینگر می‌تواند یک مکث را در صورت نیاز طولانی‌تر و یا کوتاه‌تر کند. بنابراین، در بازیگری سینما، فاصلهٔ میان کلمات خودتان را آن جور که منطبق بر فکر است، اجرا کنید. اگر روند ذهنی مکث دارد، مکث کنید؛ اگر افکار جاری هستند و سریع پیش می‌آیند، شما هم سریع و روان صحبت کنید. اگر مانند شخصیت فکر می‌کنید و آرامش دارید، شش‌ها به‌طور خودکار کارشان را انجام می‌دهند. اگر کار شش‌ها به درستی انجام نمی‌شود، حتماً شخصیت مشکل تنفسی دارد. از آن استفاده کنید، این خصیصه طبیعت‌گرایی است.

بلند و رسا بودن صدا در تئاتر ضروری است، زیرا صدای شما باید به ردیف آخر سالن هم برسد. در سینما، معمولاً به بلند کردن صدا نیازی نیست. (بنابراین، توجهی به تکنسین‌های صدا نکنید. آن‌ها همیشه مشکلی دارند.) میکروفون‌های حساس قادرند

ضعیف‌ترین صداها را نیز بگیرند. برای انتقال صدا، ممکن است از یک میکروفون که در بالای سر شما قرار دارد و یا میکروفون‌هایی که به لباس شما متصل می‌شوند، استفاده کرد که در هر دو صورت، می‌توانید به تناسب نیاز، آهسته یا بلند صحبت کنید. صدابردار نیز قبل از هر کسی، به واسطهٔ این‌که از گوشی استفاده می‌کند، صدای شما را خواهد شنید. به‌خاطر دارم که یک‌بار سرگرم انجام تغییر صدا بودم تا بتوانم صدای گانگستری را خلق کنم. من باید پشت‌سر فردی می‌آمدم و آرام به او می‌گفتم که مرگش فرا رسیده است و سپس از پشت سر او را با تیر می‌زدم. صدابردار دکمه دستگاه خود را تا انتها چرخانده بود تا صدای آرام من را بشنود. من جمله‌ام را فراموش کردم و بدون این‌که چیزی بگویم، تیراندازی کردم. صدای منتقل‌شده از طریق گوشی نزدیک بود پردهٔ گوش صدابردار را پاره کند و او مجبور شد چند آسپرین مصرف و استراحت کند.

از عدم تناسب صدایتان با صدای بازیگران دیگر نگران و ناراحت نباشید. گاهی آرام و کوتاه صحبت کردن می‌تواند مانند یک بیماری فراگیر شود. سطح انرژی و بلندی صدای خود را حفظ کنید. این آگاهی باعث خواهد شد که در صورت لزوم بیان قبلی خود را در برداشت‌های مکرر ثابت نگاه دارید. باید بتوانید بدون تغییر، بیان خود را بارها تکرار کنید؛ مگر این‌که کارگردان بخواهدکه بیان خود را تغییر دهید.

لهجه

همیشه در این مورد محتاط باشید. اگر تصمیم گرفتید که لهجه‌ای را تقلید کنید، لازم است ۵۰ درصد انرژی خود را معطوف به این موضوع کنید؛ زیرا تقلید لهجه اساساً باعث تحلیل رفتن انرژی شما می‌شود، آن هم هنگامی که نیاز به آن دارید. اگر می‌توانید گفتار را بدون لهجه ارائه کنید. این حالت همیشه نسبت به تقلید لهجه برتری دارد. برای مثال، در فیلم **جزیره گنج**[۱]، رابرت نیوتن[۲] تمام صحنه‌های خود را به شیوهٔ بیان شخصی ارائه کرد و روش او خوب بود.

این موضوع که مردم فکر می‌کنند تقلید لهجه هنرنمایی را کامل می‌کند، مرا آزار می‌دهد. من سه لهجه مختلف را در سه نقش گوناگون در فیلم‌های ***آلفی***، ***پرندهٔ اپیکرس*** و ***کارتر را پیدا کن***[۳] ارائه کردم، اما همه گفتند که باز هم با همان لهجهٔ انگلیسی قدیمی صحبت می‌کند. هیچ‌کس نمی‌گوید که باز همان شاه شکسپیری لارنس الیویر. همچنین در فیلم ***آخرین دره***[۴] نقش یک آلمانی را بازی کردم. فکر کردم که اشتباه است اگر نقش آلمانی را مثل فردی بازی کنم که سعی می‌کند با لهجهٔ آلمانی صحبت کند. بنابراین، تصمیم گرفتم نقشم را به صورت فردی آلمانی‌زبان بازی کنم که می‌کوشد انگلیسی را خوب صحبت کند، برای این‌کار صفحه‌های مکالمهٔ زبان آلمانی را گرفتم و مستمر به

---

1. ***Treasurre Island***
2. Robert Newton
3. ***Get Carter***
4. ***The Last Valley***

آن‌ها گوش دادم. سپس آن‌ها را کنار گذاشتم و سعی کردم با زمینهٔ شیوهٔ زبان آلمانی، انگلیسی خوبی صحبت کنم. فکر می‌کنم این روش مؤثر بود و کار خوبی از آب درآمد.

برای فیلم **فرود عقاب**[1] نیز لهجهٔ آلمانی لازم بود، ولی مسئلهٔ جالبی در این فیلم وجود داشت؛ من به دو لهجهٔ متفاوت آلمانی احتیاج داشتم. در بعضی صحنه‌ها، شخصیت من قرار بود به زبان آلمانی با آلمانی‌های دیگر صحبت کند، اما فیلم‌نامه به انگلیسی نوشته شده بود و بنابراین هر نوع لهجه‌ای که به‌کار برده می‌شد، نباید خیلی ملموس می‌بود. اما در صحنه‌های دیگر، شخصیت من در انگلستان بود و باید خود را مثل یک انگلیسی نشان می‌داد و انگلیسی صحبت می‌کرد که به‌هرحال برای او زبان خارجی محسوب می‌شد. برای این لهجه، من یک نوع صدای بریده و خشن را انتخاب کردم (که امیدوار بودم راه‌حل ظریفی باشد).

صدابرداری و دوبله

صدابردار در فیلم انگلیسی می‌کوشد هر نوع صدای اضافی (برای مثال، صدای برخورد کارد و چنگال با بشقاب) را حذف کند، اما آمریکایی‌ها با سر و صدا زندگی می‌کنند. به همین دلیل است که انگلیسی‌ها فیلم‌های «پرحرف» می‌سازند و آمریکایی‌ها فیلم‌های

1. ***The Eagle Has Landed***

«پرتحرک». ما فیلم‌سازان انگلیسی میراث تئاتری داریم در حالی‌که فیلم‌سازان هالیوود آمریکا از مرکز تئاتری کشورشان حدود ۳،۰۰۰ مایل دورند. آن‌ها در فضای باز اطراف کالیفرنیا، اول با فیلم‌های وسترن شروع کردند، در حالی‌که ما در اروپا با سارا برنارد[۱] در نقش‌های کلاسیک آغاز کردیم. برای همین است که صدابردار آمریکایی می‌گوید: «این صدای گذاشتن کارد در بشقاب است، بنابراین، صدا همین‌گونه می‌ماند». اما به عنوان یک بازیگر شما می‌توانید به خودتان کمک کنید و وقتی که جملهٔ عاشقانهٔ خود را می‌گویید («عزیزم، دوستت دارم»)، کارد را توی بشقاب نگذارید و یا در را نبندید و یا کشو را باز نکنید تا صدا مزاحمتی برای جملهٔ شما ایجاد نکند.

ممکن است پس از پایان فیلم‌برداری از شما خواسته شود که برای دوبله مراجعه کنید تا در بخشی از فیلم گفتار شما ضبط شود، چرا که ممکن است صدای ضبط‌شده در سرصحنه مناسب نبوده باشد. ممکن است هنگام فیلم‌برداری، هواپیمایی بر فراز آسمان پرواز می‌کرده است و این باعث شده که صدای شما به خوبی ضبط نشده باشد و یا این‌که کارگردان بخواهد جمله خود را با لحن دیگری بیان کنید. برای من، دوبله کردن کار مشکلی است و فکر می‌کنم درنهایت ۲۵ درصد از بازیگریم کم می‌کند. معمولاً دوبله مدت‌ها بعد

1. Sarah Bernhardt

از پایان فیلم‌برداری شروع می‌شود. احتمالاً شما فیلم دیگری را شروع کرده‌اید که ناگهان به شما خبر می‌دهند که باید نقش و شخصیت قدیمی را که پشت سر گذاشته‌اید، دوباره ارائه کنید. شما آدم عجیب و غریبی را با مو و سبیل جالب‌توجه روی پرده می‌بینید و با خود فکر می‌کنید که خدایا، چه صدایی داشتم؟ من کمی به فیلم گوش می‌دهم و نقش خودم را بازی می‌کنم.

دوبله کنترل نهایی صدای فیلم است و در این مرحله گاهی بازیگر باید صدایش را با واکنش بازیگر دیگر تنظیم کند. یکی از دلایل دوبله در قدیم، تغییر صدای بازیگری بوده که صدای خوبی نداشته است. عموماً «صدای شاهد» سرصحنه ضبط می‌شود که خیلی از نظر فنی خوب نیست و فقط برای راهنمایی بعدی استفاده می‌گردد. بعد از فیلم‌برداری به استودیو دعوت می‌شوید تا در محیط کنترل‌شده‌ای تمام نقش خود را دوباره بیان کنید. گاهی در چنین موقعیتی می‌توانید بهتر عمل کنید اما عموماً دوبله کردن کار سختی است و تا به دست آوردن نتیجه و جور شدن با حرکت لبهایتان و مناسب بودن صدا برای نقش، مجبورید چندین‌بار گفتار خود را ادا کنید. از این سخت‌تر موقعی است که شما به جای کس دیگری صحبت می‌کنید و سخت‌تر از آن هم موقعی است که کار اولیهٔ خود را اصلاً نمی‌پسندید.

اما اکثر کارگردانان ترجیح می‌دهند که صدا را سرصحنه ضبط کنند، چون نوفه و صدای محیط فیلم‌برداری و آن‌چه در لحظهٔ اجرای نقش صورت می‌پذیرد، احساسی ایجاد می‌کند که با محیط

کنترل‌شدهٔ زمان دوبله اصلاً قابل مقایسه نیست. اغلب میکروفون‌ها از گوش انسان حساس‌ترند و مجموعه‌ای از صداهای مختلف در سر صحنه وجود دارد که به غنای کل صدا کمک می‌کند.

یک‌بار ریچارد ویدمارک[1] درمورد صداهای بلند سرصحنه به من نصیحتی کرد:

گفت: «همیشه هنگام کار، مخصوصاً در فیلم‌های وسترن، مواظب جلوه‌های صوتی باش.»

گفتم: «چرا ریچارد؟»

گفت: «چی؟ در اون یکی گوشم بگو.»

من جمله خود را درگوش دیگرش تکرارکردم: «چرا باید مواظب باشم، ریچارد؟»

گفت: «در این فیلم‌های وسترن، کابوها را دیدی که روی زمین می‌پرند و پشت سر آن‌ها منفجر می‌شود؟ با هر کداممان که صحبت کنی می‌فهمی یک گوشمان کر شده است.»

هنری فوندا[2] که در آن‌جا حضور داشت، جلو آمد و پرسید: «چی گفت؟»

من هم گفتم: «هنری، تو هم فیلم‌های وسترن زیادی بازی کردی، مگه نه؟»

گفت: «بله!»

---

1. Richard Widmark 2. Henry Fonda

همهٔ این دوستان واقعاً یک گوششان کر بود و این بهای بازی در فیلم‌های وسترن بود.

نورپردازی و چراغ کوچک

اکثر ستارگان سینما در مورد جنبه‌های فنی سینما اطلاعاتی دارند، چرا که این آشنایی به نفع آن‌هاست. اصولاً فراموش نکنید که فیلم‌سازی کاری فنی است و هرگونه تصور دیگری در مورد آن اندیشه‌ای خام است. پس دانستن این‌که چه‌نوری برای شما و برای هر صحنه‌ای مناسب است، ضروری است و همچنین لازم است که شما با نورپرداز همکاری کامل داشته باشید.

بعضی از ستارگان سینما حساسیت خاصی نسبت به نورپردازی دارند. هنری فوندا و من برای یک برداشت آماده می‌شدیم و من خارج از دید دوربین بودم و قرار بود نمای نزدیک صورت هنری گرفته شود. منتظر بودم که فیلم‌برداری شروع شود که هنری گفت: «چراغ کوچک کجاست؟» و نورپرداز گفت: «آه، فراموش کردم آقای فوندا، متأسفم.» و رفت و چراغ کوچکی آورد. چهرهٔ هنری فوندا در نماهای نزدیک همیشه جالب بود و برقی در چشم‌هایش داشت، غمگین و اشک‌آلود، می‌دانید چرا؟ به خاطر این چراغ کوچک. به جای این‌که به صورت من نگاه کند، او چراغ را جای من گذاشت و از پشت آن با من صحبت کرد.

حرکت

واضح است که نوع حرکت شما بستگی به شخصیتی که نقش آن را ایفا می‌کنید، دارد. اما حرکات طبیعی از مرکز وجودی شما نشأت می‌گیرد، همان‌طورکه صدای طبیعی شما این‌گونه است. وقتی با تکیه به نقطهٔ ثقل بدن خود راه بروید، تصویری محکم از خود نشان می‌دهید. با اطمینان و آرام گام بردارید و راه رفتن شما متکی به مرکز ثقل خواهد بود. نیروی شما نگاه‌ها را جذب خواهد کرد. اگر قوز کنید یا سرتان را به جلو بگیرید یا شانه‌هایتان را به زور به عقب بکشید، قدرت شما کاهش پیدا می‌کند. تنها حفظ آرامش و راه رفتن به شیوهٔ مذکور می‌تواند حس قدرت را ایجاد کند. راه رفتن متکی به نقطهٔ ثقل بدن می‌تواند تهدیدآمیز هم باشد، حتی اگر بر این اساس در فیلمی بازی نکنید، این نصیحت را به کار گیرید؛ هیچ‌وقت زیان نخواهید کرد و دزد هم به شما نزدیک نمی‌شود. البته اگر مثل من راه بروید، هیچ دزدی به شما نزدیک نخواهد شد؛ چون فکر می‌کند که تازه شما را دزد زده است!

یک نصیحت فنی مهم در مورد حرکت: عجله نکنید. به فیلم‌بردار فرصت بدهید. یک‌بار جیمز کاگنی[1] در مورد دویدن این مطلب را توصیه کرد: «وقتی که کارگردان از تو می‌خواهد که به طرف دوربین بدوی و از آن رد شوی، اگر فاصله زیاد است با سرعت زیاد

1.James Cagney

بدو ولی وقتی به دوربین نزدیک‌تر شدی ، سرعت خود را کم کن. در غیر این‌صورت، به سرعت باد از جلوی دوربین رد می‌شوی بدون این‌که تماشاگران اصلاً متوجه شوند که چه کسی رد شده است». نکتهٔ مهم دیگر: اگر در نمای نزدیک نشسته‌اید و قرار است بلند شوید، این‌کار را آهسته انجام دهید. هیچ‌گونه حرکت تند و عجولانه‌ای روی صحنه انجام ندهید، چون از کادر خارج خواهید شد. به عبارت دیگر، دوربین را گم نکنید و به متصدی دوربین فرصت لازم را بدهید که شما را دنبال کند.

بسیاری از بازیگران برای آماده نگاه داشتن خود ورزش و حرکات موزون را تمرین می‌کنند تا بدنشان همیشه برای چالش‌های فیزیکی آماده باشد. افرادی هم وجود دارند که می‌دانند چنین چالش‌هایی به خاطر محدویت‌های فیزیکی آنان پیش نخواهد آمد. اما چه ورزشکار باشید و چه ورزشکار نباشید، مجبورید نسبت به ایفای حرکات نقش شخصیت فیلم حساس باشید. در این رابطه، حرکات بسیار کوچک، مثل تکان دادن عصبی دست، نیز می‌تواند به اندازهٔ افتادن کامل روی زمین مؤثر واقع شود. برای کسب چنین مهارت‌هایی مجبور نیستید به ورزشگاه بروید بلکه تنها چیزهایی که احتیاج دارید تیزبینی و توجه دقیق به رفتار و حرکات دیگر انسان‌ها است.

فصل ششم

شخصیت

اگر می‌خواهید به شخصیت فیلم تبدیل شوید، مجبورید دزدی کنید. هر چه را می‌بینید، بدزدید. حتی می‌توانید از شخصیت‌پردازی بازیگران دیگر هم بدزدید؛ اما فقط از بهترین‌ها دزدی کنید.

هر زمان که فیلم‌نامه‌ای به دستتان برسد، شروع می‌کنید به پیدا کردن استنباط‌هایی در مورد شخصیتی که قرار است نقش آن را بازی کنید. این کار مثل پیدا کردن سرنخ است. نویسنده به چند نکته اشاره کرده است. اگر خوش‌شانس باشید، این شخصیت، برحسب تجربهٔ زندگیتان، قابل درک است. ممکن است بتوانید از افرادی که به‌نوعی با شخصیت موجود در فیلم‌نامه شباهت‌هایی دارند، استفاده کنید. زمانی که نقش یک استاد الکلی دانشگاه به نام فرانک[1] را در *آموزش ریتا* بازی کردم، الگوی شخصیت‌پردازی را بر اساس دو نفر که

1. Frank.

می‌شناختم بنا کردم. می‌دانستم که مستی چگونه است، اما اعتیاد به الکل را نمی‌شناختم و همچنین نمی‌دانستم که یک استاد دانشگاه چگونه رفتار می‌کند. (هیچ‌وقت دانشگاه نرفته بودم.)

بنابراین، بخشی از نقش استاد را بر اساس رفتار دوست نویسنده‌ام که معلم خوبی هم است، اجرا کردم. رفتار او را با مردم می‌شناختم و طرز صحبت کردن و شیوه بیانش برایم آشنا بود. در بخش دیگری از نقش، از رفتار فرد دیگری که برحسب اتفاق با او دوست شده بودم، الگو گرفتم. با تلفیق رفتار این دو نفر، نقش مربوط را ارائه کردم. روزی که فیلم اکران شد، دوستم با من تماس گرفت و پرسید: «این نقش بر اساس رفتار من بود! نه؟» و من جواب مثبت دادم.

اگر می‌خواهید به شخصیت فیلم تبدیل شوید، مجبورید دزدی کنید. هر چه را می‌بینید بدزدید. حتی می‌توانید از شخصیت‌پردازی بازیگران دیگر هم بدزدید؛ اما فقط از بهترین‌ها دزدی کنید. اگر ویویان لی، مارلون براندو و یا رابرت دنیرو و یا هر بازیگر دیگری، کارهایی انجام می‌دهند که فکر می‌کنید برای نقشی که شما می‌خواهید بازی کنید، مناسب است، بدزدید و تقلید کنید. برای این‌که آن‌چه که آن‌ها هم انجام می‌دهند، حاصل دزدی و تقلید از دیگران است.

تماشاگران بازیگران برتر سینما را فقط در لوای ایفای شخصیت نمایشی نمی‌بینند. مسئلهٔ عجیبی مطرح است و آن این است که هرچند در فیلم‌ها شخصیت و نقش وجود دارد، اما برای ارائهٔ این

شخصیت‌ها به **بازیگر** نیاز است. وقتی فیلم **پرونده اپیکرس** را بازی می‌کردم، شنیدم که کارگردان می‌گفت: «در این قسمت به یک قصاب احتیاج داریم.» و کسی پیشنهاد کرد که از یک قصاب واقعی استفاده کنیم که کارگردان پاسخ داد یک قصاب واقعی زمانی که در مقابل دوربین قرار می‌گیرد، خشک خواهد بود و به صورت بازیگر بد جلوه خواهد کرد.

شخصیت‌های نمایشی باید بر اساس واقعیت شکل بگیرند، نه بر اساس به اصطلاح حافظهٔ بازیگر. وودی آلن یک صحنهٔ تراژیک در مورد بیماری مبتلا به تومور مغزی را می‌تواند طوری اجرا کند که مردم را به خنده بیندازد. بازیگر دیگری ممکن است روی پوست موزی لیز بخورد و مردم را به گریه بیندازد. تماشاگران باید روی پردهٔ سینما شخصیت‌های انسانی ببینند و شک نکنند که آن فرد، آدمی است مثل خود آنان.

به یاد می‌آورم که یک‌بار نقش مستی را بازی می‌کردم. کارگردان کار را متوقف کرد و گفت: «نقش یک مست را بازی نمی‌کنی. شبیه بازیگری هستی که در قالب یک مست بازی می‌کند. بازیگری که نقش یک مست را بازی می‌کند، سعی می‌کند تلوتلو بخورد و چرت و پرت بگوید، در حالی که یک مست واقعی سعی می‌کند درست راه برود و درست صحبت کند. آدم‌های مست تلاش می‌کنند که کنترل خود را حفظ کنند.» این نصیحت خوبی بود. فراموش نکنید که در ارتباط میان زبان و فکر یک مست خللی وارد شده است؛ مدتی طول می‌کشد که

یک مست آن‌ها را به هم متصل کند. اجازه بدهید که این تلاش صورت گیرد و مشخص شود که مست‌ها سریع‌عکس‌العمل نشان نمی‌دهند.

وقتی که نقش فرانک را در *آموزش ریتا* بازی می‌کردم، کوشیدم حرکت سرم را کنترل کنم (آدم‌های مست کنترل سرشان را از دست می‌دهند)، چون نمی‌خواستم ریتا بفهمد که مست هستم. طوری می‌نشستم (عضلاتم را شل می‌کردم) که من را کوچک‌تر از حد معمول نشان می‌داد. آدم‌های مست پست و ترحم‌انگیزند. این‌که فرانک مست و دائم‌الخمر است، یک موضوع تراژیک است، هرچند بعضی اوقات بامزه به نظر برسد.

ژانر سینمایی

زندگی ما انسان‌ها کمدی، تراژدی یا درام نیست و درعین‌حال ترکیبی جادویی از هر سه است. دسته‌بندی کردن همه فیلم‌نامه‌ها طوری که در یکی از این سه قالب بگنجند، قطعاً کار اشتباهی است. در یک فیلم کمدی، تلاش برای خنده‌دار شدن فاجعه‌بار است. در ابتدا، باید سعی کنیم که زن یا مردی واقعی باشیم، آن وقت است که چنان‌چه روی پوست موز لیز بخوریم، خنده‌دار خواهد بود. اگر به عنوان یک کمدین روی پوست موز لیز بخورید و به زمین بیفتید، خنده‌دار نخواهد بود؛ چون حرکات شما واقعی نیست. تاریخ سینما پر از کمدین‌هایی است که روی صحنه موفق بوده‌اند اما به دلیل عدم

توانایی هنری نتوانسته‌اند بر روی پردهٔ سینما واقعی باشند و شکست خورده‌اند. جک‌بنی، با حرکات خنده‌دار، موفقیت خوبی در تئاتر کسب کرد ولی در سینما بازیگر موفقی نشد. چرا؟ به این دلیل که به جای این‌که یک شخص واقعی باشد که برای او واقعه‌ای خنده‌دار اتفاق می‌افتد، یک بازیگر بود. اگر می‌خواهید از تجربیات صحنهٔ تئاتر در فیلم استفاده کنید، بهترین روش، زمان‌بندی خنده‌هاست. کمدین‌های تئاتر اغلب به این‌که بر روی صحنه چه باید کرد و چگونه باید بود، آشنایند زیرا صحنهٔ زنده و خندهٔ طبیعی تماشاگران را تجربه کرده‌اند. من زمان خنده را با توجه به خندهٔ گروه فیلم‌برداری که اولین‌بار تمرین‌بازی را می‌بینند، اندازه‌گیری می‌کنم.

شخصیت در فیلم، یک انسان واقعی است؛ بنابراین از تبدیل کردن یک فرد واقعی به یک تیپ خودداری کنید. برخی از کارگردانان قدیمی، مانند جان فورد، توانستند شخصیت‌هایی که تبدیل به تیپ‌های اصلی شده بودند (مثل آشپز مست) را برای تماشاگران جا بیندازند ولی انجام‌دادن این‌کار در سینمای امروز خطر عدم باور تماشاگر را به دنبال دارد. اگر می‌خواهید شخصیتی که خلق می‌کنید از کیفیت و ویژگی فردی برخوردار باشد، از بدیهیات دوری کنید. یک منتقد فیلم‌های ***آموزش ریتا*** و ***بانوی زیبای من***[1] را شبیه به من دانسته است، به خاطر این‌که در هر دو، معلمی ذهن و زبان دختری را آزاد

---

1. ***My Fair Lady***

می‌کند. در فیلم ***بانوی زیبای من***، الیزا عاشق پروفسور هیگینز می‌شود. این موضوع را کاملاً با عاشق شدن ریتا و فرانک می‌توان مقایسه کرد. اما من این موضوع را در فیلم‌نامه ندیدم. تصور قوی من این است که گرچه فرانک، ریتا را دوست دارد، ولی هرگز در این مورد صحبتی نمی‌کند و این موضوع کاملاً پوشیده می‌ماند. اگر تماشاگر در ***آموزش ریتا*** به دنبال یک الگوی اصلی تشابه است، شاید شخصیتی که امیل جنینگز[۱] در فیلم ***فرشته آبی***[۲] بازی می‌کند، شباهت بیش‌تری با فرانک داشته باشد؛ چون هیچ رابطه‌ای با دختر پیدا نمی‌کند. تماشاگر نباید برای تحلیل شخصیت یک نقش در فیلم به فکر شخصیت‌های موجود در فیلم‌های دیگر بیفتد. (شاید این موضوع برای منتقدان متفاوت باشد) یک تماشاگر باید بتواند برای شناخت یک نقش، فقط به خود فیلم بسنده کند.

هنگامی که برای خلق شخصیتی که می‌خواهید بازی کنید، در جست‌وجوی جزئیات‌اید، تنها از آن چیزهایی که به حقیقت نزدیک‌ترند تقلید کنید و از نمونه‌های متداول و فرسوده و دست‌به‌دست شده پرهیز کنید. مثلاً من چون می‌دانستم که نقش امیل جنینگز در ***فرشتهٔ آبی*** می‌تواند مبنای کاملاً واقع‌بینانه‌ای برای فرانک باشد، بنابراین کمی از آن تقلید کردم. برای ایفای نقش حدود ۱۵ کیلو به وزنم اضافه کردم و ریش هم گذاشتم، زیرا در این مرد چاق

1. Emil Janings 2. *The Blue Angel*

نمی‌بایست جذابیتی برای ریتا وجود می‌داشت. حدس می‌زدم که هیچ‌کس متوجه این تقلید از فیلم *فرشته آبی* نشود، چرا که فرانک همان‌قدر با آن شخصیت متفاوت بود که با شخصیت پروفسور هیگینز تفاوت داشت؛ فرانک منحصربه‌فرد بود.

الگوهای نقش، بازیگر و تحقیق

وقتی در قالب یک شخصیت فرو می‌روید تا بتوانید هر چه بیش‌تر با واقعیت تطابق پیدا کنید. ابزارهای شما استعداد، قابلیت‌های فردی و الگوبرداری برای نقش است. مردم همیشه فکر می‌کنند که شخصیت آلفی به شخصیت خود من نزدیک است، در حالی که من فقط آن شخصیت را درک کردم و شباهتی با او ندارم. من نقش آلفی را بر اساس رفتار یکی از بهترین دوستان دوران‌جوانی‌ام به نام جیم اسلیتر[1] بنا کردم. من هیچ‌وقت نمی‌توانستم دوستان زیادی جلب کنم ولی او متفاوت و همیشه در دوست پیدا کردن موفق بود. او درکار خود نقص نداشت، ولی همواره به نظر خسته می‌رسید.

همچنین وقتی مجبور بودم مستقیماً با دوربین صحبت کنم، تصور می‌کردم که دارم با او صحبت می‌کنم. به‌طورطبیعی، هنگامی که مستقیماً به لنز نگاه می‌کنیم، نتیجه بسیار تصنعی می‌شود؛ چرا که فیلم‌ساز توهم حسی استراق سمع را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. اما در

1. Jim Slater

این فیلم، شخصیت من از طریق دوربین با تماشاگران صحبت می‌کند؛ چیزی شبیه روش تئاتری که شخصیت خود را از صحنه جدا می‌کند و مستقیماً تماشاگران را مورد خطاب قرار می‌دهد. حقیقتاً اولین باری که رو به دوربین صحبت کردم، آن را به صورت یک گروه تماشاگر فرض کردم. گیلبرت لویس[۱]، کارگردان فیلم، دستورکات داد و گفت: «به دوربین نزدیک‌تر شو. طوری صحبت کن که انگار داری با یک نفر حرف می‌زنی تا هرکدام از تماشاگران فکر کنند که تو تنها و تنها با او داری خصوصی صحبت می‌کنی.» سپس من نقشم را جوری ایفا کردم که انگار با دوستم جیم در حال صحبت هستم. جیم و من خیلی با هم نزدیک بودیم و او با علاقه به صحبت‌های من گوش می‌داد و به‌ویژه تحسین و تعریف را دوست داشت. اعتماد به نفس از توجه دوستم عاملی بود که میان من و تماشاگران فیلم می‌توانست سازش ایجاد کند، حتی در مواقعی که شاید تماشاگر رفتار آلفی را تأیید نمی‌کرد.

بعضی وقت‌ها مجبورید نقشی را بازی کنید که با آن هیچ وجه اشتراکی ندارید. من در فیلم ***زن عاشق‌پیشه انگلیسی***[۲] کاملاً در جهت مخالف خود قرار گرفته بودم و در قالب مردی بودم که اگر در زندگی حقیقی می‌دیدم، حتماً از او بدم می‌آمد. این مرد واقعاً از انجام هرگونه کار مثبتی عاجز بود. البته من خودم هم خیلی آدم کاری نیستم، ولی به‌هرحال کمک‌هایی می‌کنم. شخصیتی که من بازی

1. Gilbert Lewis
2. *The Romantic Englishwonan*

می‌کردم، بدون این‌که کوچک‌ترین اقدامی بکند، زندگی را به حال خود رها کرده و غرق در اشتباه بود. او ثروتمند و نجیب‌زاده بود و در محلهٔ اعیانی با روشنفکران قلابی زندگی می‌کرد و هیچ‌گونه عکس‌العملی نسبت به رفت و آمد دیگران نشان نمی‌داد. او زنش را از دست می‌دهد، بدون آن‌که تلاشی برای نگه‌داریش انجام دهد و اعمالش بر خلاف طبیعت یک انسان معمولی بود و همه خصوصیاتش با ذات من در تضاد بود.

به محض این‌که تصمیم گرفتم این نقش را بپذیرم، به خودم یادآوری کردم که هر نوع نتیجه‌گیری متعصبانه در مورد این شخصیت باید از ذهنم خارج شود. به هرحال، هر کسی در زندگی خود انگیزه‌های مشخصی دارد که به‌نوعی تأیید کنندهٔ رفتار اوست. من مجبور بودم دلایلی برای رفتار این مرد پیدا کنم. مقدمات ایفای نقش را با لذت انجام دادم. چون شخصیت خود را کاملاً در این نقش غرق کرده بودم و چیز دیگری غیر از خود شده بودم، همه چیز را ابداع کردم. اگر به شمال می‌خواستم بروم، جنوب را برای شخصیت انتخاب می‌کردم. اگر بعضی از رفتارها برایم غریب بود، فکر می‌کردم شاید برای این نقش مناسب باشد.

گاهی در فیلم‌های تاریخی، تحقیق کردن می‌تواند برای یافتن آن‌چه برای شخصیت لازم است، کمک شایانی بکند. عموماً تصور ما از رفتارهای مردم دیگر دوره‌ها و مکان‌ها کلیشه‌ای است و تحقیق کردن می‌تواند بر این طرز گفتار و کردار کلیشه‌ای و دروغین، خط

بطلان بکشد و زندگی را جالب‌تر کند. برای مثال، در فیلم **زولو**، نقش افسری لاغر از طبقهٔ مرفه را بازی می‌کردم. در آن زمان، هنوز توانایی کافی برای انجام دادن تغییرات لازم که نقش را در من خلق کند، نداشتم و به زور شخصیت را پیدا می‌کردم. اصولاً علاقه‌مند بودم که نقش دیگری را بازی کنم ولی قبلاً بازیگران آن نقش‌ها انتخاب شده بودند و چون قدبلند و سفید بودم، می‌توانستم نقش یک انگلیسی را بازی کنم. کارگردان، سای ایندفیلد، از من پرسید: «می‌توانی مثل طبقهٔ مرفه صحبت کنی؟» بلافاصله جواب دادم: «بله آقای ایندفیلد؛ من سال‌هاست این‌گونه صحبت کرده‌ام.» او از من خواست تا یک آزمایش بدهم و من منتهای تلاش خود را به کار گرفتم. شب بعد او را در یک مهمانی دیدم. پس از مدت زیادی که من را نادیده گرفت، رو به من کرد و گفت: «این بدترین آزمایشی است که تا به حال تو عمرم دیده‌ام.» فکر کردم باید با نقش خداحافظی کنم، اما او ادامه داد و گفت که ایفای نقش را به عهده من گذاشته است، فقط به این دلیل که آن‌ها روز دوشنبه مجبور بودند حرکت کنند و جایگزینی برای من در نظر نداشتند. بنابراین، کار را گرفتم.

سای ایندفیلد و استانلی بیکر[1] (که هم بازیگر و هم تهیه‌کننده بود) شخصیت مرا در نقش ستوان گانویل به عنوان یک سرباز قدیمی که جنگ برایش یک بازی بود، می‌دیدند. استانلی از من می‌خواست

1. Stanley Baker

که در مقابل او، نقش مردی ضعیف را بازی کنم. اما من با مطالعهٔ یک کتاب تاریخی که از یک کتاب‌فروشی خریده بودم با عکس گانویل آشنا شده و اطلاعات اضافی در موردش پیدا کرده بودم که در صورتی دیگر برایم فراهم نمی‌شد. گانویل مردی بود با ریش سیاه و قدی حدود دو متر که با افراد طبقه‌ای که متعلق به آن بود، هیچ تناسبی نداشت. عکس را به بیکر نشان دادم و گفتم: «گوش کن استن، می‌دونم که نقش تو در نهایت باید برتر از شخصیتی که من آن را بازی می‌کنم، باشد اما بهتر نیست که یک مرد قوی و متکی به خود را شکست دهی تا جوانکی که هیچ عرضه‌ای به جز صحبت کردن به زبان خاصی را ندارد؟ یک چنین جوانی را هر کسی می‌تواند شکست دهد. درضمن، اگر شخصیت نقش من قدری قدرت داشته باشد، هیچ تضادی وجود نخواهد داشت». بیکر و ایندفیلد در مورد این موضوع فکر و موافقت خود را اعلام کردند. به همین خاطر، به من اجازه دادند تا نقش ستوان را متفاوت از آن‌چه نوشته شده بود، بازی کنم. این نقش اولین حرکت بزرگم بود. حداقل کاری که کرده بودم این بود که شخصیت یک افسر را کلیشه‌ای و احمقانه بازی نکرده بودم.

فیلم ***مردی که می‌خواست سلطان شود***[1] بر اساس داستانی از رویارد کیپلینگ نوشته شده به سال ۱۸۸۸ میلادی ساخته شده است. برای این فیلم هم تحقیق لازم بود. کارگردان، جان هوستون[2] سال‌ها

---

1. ***The Man Who Would be King*** 2. Jhon Houston

کوشیده بود تا این فیلم را برای تولید تصویب کند. این موضوع که او در ابتدا می‌خواسته است نقش من و شون کانری را به کلارک گیبل و هامفری بوگارد بدهد، ناراحت کننده بود. من در نقش پیاچی و شون در نقش دنی بازی می‌کردیم. هر دوی ما در فیلم آدم‌های رذلی بودیم که قبلاً کارمان گروهبانی در ارتش ملکه ویکتوریا بوده و حالا هفت‌تیرکش شده بودیم و نقشه داشتیم که خودمان را در یک منطقه دور افتادهٔ هیمالیا به عنوان سلطان جا بزنیم.

قبل از این‌که فیلم‌برداری آغاز شود، روزهایی متمادی را به صحبت در مورد فیلم‌نامه گذراندیم. هوستون می‌خواست شمایی از جو حاکم بر دورهٔ ویکتوریا را نشان دهد. برای مثال، پیاچی مجبور شد یک هندی را بدون هیچ دلیلی از قطار درحال‌حرکت به بیرون پرت کند. از دید انسان معاصر، این عمل غیرقابل‌توجیه و وحشیانه است، اما نشانگر این بود که در دوران ویکتوریا تعدی به ساکنان بومی، رسمی معمول بوده است. به‌علاوه، پیاچی و دنی در وطن خود به عنوان اعضای طبقهٔ کارگر، مزهٔ تحقیر را چشیده بودند و اختلاف طبقاتی انگلستان در این دوره به سختی تبعیض نژادی در آفریقای جنوبی بود. بنابراین، نقش من آن هندی را از قطار بیرون می‌اندازد. این را هم نباید فراموش می‌کردم که پیاچی ممکن است همین‌گونه توسط یک اشراف‌زاده انگلیسی از قطار بیرون انداخته شود.

همه می‌گفتند که شون و من، نقش بوچ کاسیدی[۱] و ساندنس کید[۲] را بازی می‌کنیم، در حالی‌که ما این کار را نمی‌کردیم. بازی تقلیدی اصلاً خوب نیست. نتیجهٔ این‌گونه تقلید، یک کپی کم‌رنگ خواهد بود. شون و من خیلی سریع توافق کردیم که یک بازسازی انجام دهیم و به خاطر فیلم با همدیگر همکاری کامل داشته باشیم. یا می‌بایست رقابت می‌کردیم و هر کدام برای نمای نزدیک شخصی خود تلاش می‌کردیم یا باید با همکاری همدیگر به فیلم کمک می‌کردیم. ما تمام تلاش خود را معطوف این کردیم که به همدیگر کمک کنیم. من هرگز بهتر از این رابطه را با بازیگر دیگری نداشته‌ام. این همکاری باعث شد تا خلق شخصیت‌ها برای هر دوی ما آسان‌تر شود.

اما جان هوستون کبیر نیز به ما بی‌نهایت کمک کرد. او کوشید فقط با یک جمله شخصیت مرا برایم تثبیت کند. دو روز از فیلم‌برداری می‌گذشت که هوستون به طرف من آمد و گفت: «مایکل، سریع‌تر صحبت کن؛ او یک فرد روراست است.» من داشتم آرام صحبت می‌کردم، طوری که گویی سعی کردم ببینم تا چه اندازه توانسته‌ام طرف مقابل را تحت تأثیر قرار دهم. این نکته از دید هوستون پنهان نمانده بود. «آدم‌های صادق سریع صحبت می‌کنند، چون نیاز زیادی به محاسبه و برنامه‌ریزی ندارد.»

---

1. Butch Cassidy
2. Sundance Kid

پس از سه روز فیلم‌برداری، هوستون دیگر شون و من را با نام خودمان صدا نمی‌زد و در عوض ما را دنی و پیاچی خطاب می‌کرد. شون و من هم به مرحله‌ای رسیده بودیم که گفتار خودمان را می‌توانستیم اصلاح کنیم و درحقیقت خودکارگردان که ۲۶ سال روی فیلم‌نامه کار کرده بود، اجازهٔ تغییر گفتار را به ما داد.

فصل هفتم

طرز رفتار در داخل و خارج از صحنه

اگر به هر دلیلی جیغ و فریاد راه بیندازید، به‌نظر احمق می‌رسید و احساس حماقت تمام وجود شما را در برمی‌گیرد و مورد بی‌احترامی همه، حتی تهیه‌کننده و کارگردان، قرار می‌گیرید.

خودنمایی، ربایندهٔ صحنه و بازدارنده است.

تقریباً همه بازیگران بدون استثنا به همدیگر کمک می‌کنند. در صنعت سینما، تعداد کسانی که ترقی آن‌ها ناگهان متوقف می‌شود و از اذهان خارج می‌شوند به اندازهٔ تعداد بازیگرانی است که می‌کوشند کلک بزنند و یا دشمن‌تراشی کنند. این‌گونه رفتار کردن معمولاً موفقیت‌آمیز نیست، چراکه حاکم، یعنی کارگردان، ناظر ماجرا است. کارگردان متوجه می‌شود که چه چیزی قلابی است و کدام بازیگر می‌کوشد تسلط بیش‌تری پیدا کند و درنتیجه، دستور قطع را صادر خواهد کرد. حتی اگر این کار از دید کارگردان پنهان بماند، تماشاگران

آن را حس خواهند کرد. شاید متوجه نشوند که چرا یک صحنه مشکل دارد، اما به طور غریزی حس می‌کنند که از بازی یک بازیگر خوششان نمی‌آید و می‌گویند که حرکات فلان بازیگر نامناسب و مسخره بود. مانند تئاتر که خودنمایی از طریق استفاده از ویژگی‌های صحنه صورت می‌گیرد، در سینما نیز خودنمایی وجود دارد. در سینما، چنین فردی ممکن است گامی به عقب بردارد تا بازیگر دیگر برای برقرار کردن ارتباط مجبور شود به دوربین پشت کند. همچنین بازیگرانی وجود دارند که نقش چندان مهمی در صحنه ندارند و با حرکت دست یا چرخش سر در یک لحظهٔ حساس یا با افزایش مکث، سعی می‌کنند نظر تماشاگر را به خود جلب کنند و به اصطلاح صحنه را بربایند. این بازیگران می‌کوشند دوربین روی آن‌ها مدت طولانی‌تری بماند. کم‌تر بازیگری به این‌گونه کارها تن می‌دهد و کارگردانان نیز معمولاً این کارها را تحمل نمی‌کنند. اما اگر بازیگری به چنین کارهایی ادامه داد و شما متوجه شدید، پیشنهاد می‌کنم عمل به مثل کنید و همان کارها را با او انجام دهید. معمولاً نتیجهٔ خوبی دارد.

احساسات و روحیات

اگر از روحیات دیگران تقلید کنید یا تحت تأثیر آنان قرار گیرید، در درازمدت، ضرر خواهید کرد. در خلال فیلم‌برداری ***ماگوس***[1]، با

1. *The Magus*

آنتونی کویین[1] روبرو بودم. هر روز ستایشگران او دستورالعمل خاصی صادر می‌کردند: «امروز تونی روحیهٔ خوبی دارد.» «مواظب باش امروز تونی حالش خوب نیست.» یک روز به فردی که آمده بود و گزارش روحیهٔ کویین را می‌داد گفتم: «هیچ‌وقت تونی می‌پرسد که من در چه حالی هستم؟» گفت: «واسه چی بپرسه؟» جواب دادم: «اگر دلیلشو نمی‌دونی، بهتر است که دیگر این‌جا نباشم و الان با هواپیما برمی‌گردم خانه‌ام.» و به طرف فرودگاه حرکت کردم. آن‌ها مجبور شدند دنبالم بیایند و به این ترتیب حرفم را به کرسی نشاندم.

من اصولاً با دخالت در بازی دیگران مخالفم. به نظرم بهتر است بازیگر بهترین بازی خود را ارائه کند و کار دیگران را به کارگردان بسپارد. شاید او چیزی بخواهد که به فکر من نرسیده است یا بخواهد صحنه را طوری تدوین کند که هرگز در تصور من نباشد. در واقع، مهم هم نیست که دیگران چه می‌گویند. کاری به گفته‌های آن‌ها نداشته باشید و صحنهٔ خود را تا انتها و جایی که کارگردان دستور قطع می‌دهد، ادامه دهید.

بیمه

ممکن است توجه به بیمه برای یک بازیگر موضوعی بیهوده به نظر برسد. بیمه چه ربطی به بازیگری و فیلم‌سازی دارد؟ در خلال تهیه

1. Anthony Quin

و تولید یک فیلم سینمایی، چه اتفاقاتی روی می‌دهد؟ منشی صحنه هر اتفاقی را که بیفتد ثبت می‌کند و همچنین دلایل تأخیر در برداشت‌ها را می‌نویسد: مثلاً «هوا بارانی بود» یا «در از لولا درآمد». به‌علاوه، اگر تأخیر در برداشت‌ها به خاطر دیرکرد عوامل و احیاناً بازیگر بوده باشد، این موضوع نیز ذکر می‌شود: «آقا/ خانم... یک ساعت تأخیر داشتند.» اگر تولید یک فیلم بیش از حد طول بکشد و بودجهٔ زیادی صرف جزئیات شود، تهیه‌کننده برای جبران خسارت به شرکت بیمه رجوع می‌کند و آن‌وقت است که شرکت بیمه برگه‌های ثبت صحنه را می‌خواهد. اگر اسم شما در این برگه‌ها زیاد آمده باشد، هرچند ستاره مشهوری باشید، کار خود را از دست داده‌اید. تاریخ سینما پر از کسانی است که بیمه نداشته‌اند. اورسون ولز، یکی از مستعدترین هنرمندان سینما، نتوانست یکی از فیلم‌هایش را به‌موقع تمام کند و درنتیجه با مشکل مالی سختی روبه‌رو شد.

بدل‌کاران

تولید فیلم فشار روحی و جسمی زیادی برای بازیگر دارد. بازیگری که مدعی است تمام نقش‌های بدل‌کاری را خود ایفا خواهد کرد، دروغگوی قهاری است. شرکت‌های بیمه همیشه بازیگران را از انجام نقش‌های خطرناک که مستلزم بدل‌کاری است، نهی می‌کنند. وقتی که سر شما به جایی اصابت کند، شرکت بیمه سردرد می‌گیرد.

با این همه، هرچند ناخوشایند باشد، گاهی مجبورید برای بعضی از فیلم‌ها، مهارت‌های ویژه‌ای را کسب کنید. مثلاً بازیگرانی که سوارکار نیستند، باید روی اسب خوب جلوه کنند؛ حداقل تا موقعی که دوربین روی آن‌ها است، حتی اگر چند ثانیه بعد روی زمین پرت شوند. در فیلم ***ماجرای پوسیدیون***[1]، مجبور بودم غواصی را یاد بگیرم. من از مکان‌های بسته هراس دارم و فکر نمی‌کردم که بتوانم از عهدهٔ این کار بربیایم. اما موفق شدم. این را بدانید که در چنین صحنه‌هایی همیشه نجات غریقی آماده کمک است. اگر دستم را به علامت کمک تکان می‌دادم، حتماً بدون معطلی در وسط آب به کمکم می‌آمد.

مسئلهٔ اساسی این است که بازیگر بداند مرز کار و خطر کجا است. در صورت لزوم، می‌توانید جواب منفی بدهید. صرف‌نظر از هر چیز، شما در مقابل خود نیز مسئولیت دارید. چهره و بدن تنها ابزار شما هستند، باید مراقب آن‌ها باشید. در محل تولید فیلم **مغز میلیارد دلاری**[2] که در فنلاند بود، کارگردان از من خواست که به درون یک حفرهٔ یخ بپرم. من امتناع کردم و خواستم که این کار توسط بدل‌کاری فنلاندی انجام شود. پیش بدل‌کار رفتم و به او گفتم که برای به‌دست آوردن یک پول خوب، خود را گرم کند و در حفرهٔ یخ بپرد.

او نگاهی به من کرد و گفت: «چی؟»

گفتم: «چی ندارد، همان کاری که فنلاندی‌ها انجام می‌دهند.»

---

1. *Beyond the Poseidon Adventure* 2. *Billion Dollar Brain*

گفت: «فنلاندی‌ها اصلاً چنین‌کاری را انجام نمی‌دهند چون باعث حملهٔ قلبی می‌شود.»

او هم از انجام چنین‌کاری امتناع کرد.

ساعت‌ها فیلم‌برداری فیلم **جزیره**[۱] متوقف شد، چون به به‌خاطر کوسه‌های احتمالی از رفتن توی آب دریا خودداری می‌کردم. کارگردان فیلم، مایکل ریچی[۲]، از من سؤال کرد: «آخرین باری که شنیدی کوسه یک بازیگر سینما را خورده، کی بوده؟»

گفتم: «به فکر آخرین بار نیستم. نگرانم که اولین بار نباشد. می‌خواهم اولین ستارهٔ سینمایی که خوراک کوسه می‌شود، نباشم.»

تنها موقعی که از شما خواسته می‌شود نقش یک بدل‌کار را به عهده بگیرید، آخرین روز فیلم‌برداری است (یعنی دقیقاً زمانی که شما باید از این کار خودداری کنید.)؛ چون برای آن‌ها دیگر مهم نیست که چه بلایی سر شما می‌آید. درهرحال، همیشه به این فکر باشید که کسی وجود دارد که زندگیش را معطوف آماده‌سازی برای این‌گونه کارها کرده است. این خودپسندی است که شما فرصت کاری یک بدل کار را از او بگیرید. بنابراین، فراموش نکنید که اگر بازیگری می‌گوید که کارهای بدل‌کاری را نیز خود انجام می‌دهد یا دروغ می‌گوید و یا خودپسند است و یا هر دو.

اگر در حالی‌که برای فیلم‌برداری به طرف استودیو می‌روید،

---

1. *Island* 2. Michael Richie

مسئول جلوه‌های ویژه را دیدید و او به شما گفت: «در این صحنه، دیوار منفجر می‌شود، اما نگران نباشید، به طرف مخالف شما فرو می‌ریزد؛ سقف پایین می‌آید ولی نگران نباشید، روی شما نخواهد افتاد؛ کف ساختمان شکاف برمی‌دارد و شما می‌روید داخل آب و آن‌جا کوسه‌ای وجود دارد، اما نگران نباشید، دندان‌های کوسه را کشیده‌ایم و بعد از این‌که از آب بیرون آمدید، یک مار زهری از شلوار شما بالا می‌رود، اما نگران نباشید ما یک کارشناس از باغ وحش آورده‌ایم که همین الان زهر مار را کشیده است.» آن‌چه شما باید در جواب بگویید این است: «من از شما که مسئول جلوهای ویژه‌اید، خواهش می‌کنم اول خودتان این کار را بکنید تا من ببینم!»

او جواب خواهد داد: «وقت نداریم وگرنه با کمال میل انجام می‌دادم. علاوه بر این، اگر این کار را بکنیم، مجبوریم دوباره مواد منفجره را کار بگذاریم، مار را از شلوار دربیاوریم و سقف را درست کنیم و غیره که هزینهٔ بازسازی زیاد می‌شود. ضمن این‌که بعد از آماده کردن صحنه، لازم است نصف روز را هم برای صحنه‌آرایی بگذاریم وگرنه این کار را می‌کردم.»

نگاهش کنید و بگویید: «اول خودتان انجام دهید.»

همیشه مراقب باشید این کارها قبل از شما، توسط یک بدل‌کار انجام شود.

تخصص

اگر به عنوان بازیگر نقش اول یک فیلم با شما قراردادی امضا شد، از همان روز اول کارتان آغاز می‌شود و تعهد دارید که فیلم را به سرانجام برسانید. قرارداد و نقش اول، حق خاصی را نیز برای شما ایجاد نمی‌کند. در فیلمی با بازیگر مشهوری همکار بودم. یک روز او بیهوده معطل شده بود و سر صحنه انتظار می‌کشید. روز بعد که در ساعت مقرر یعنی هشت و نیم سر صحنه حاضر شدم، شنیدم که برای عوامل تولید پیغام فرستاده است که چون دیروز آن‌ها چهار ساعت او را معطل کرده بودند، او هم امروز چهار ساعت دیرتر می‌آید. به‌ناچار، همه منتظر ماندیم و همه به من نگاه می‌کردند تا ببینند عکس‌العمل من چه خواهد بود.

وقتی پیدایش شد، او را صدا کردم و گفتم: «بیا اینجا» قدری نگران به نظر می‌رسید و انتظار داشت که تند برخورد کنم. گفتم: «خدا را شکر که این کار را کردی. دیشب تمام‌وقت را بیرون بودم و حسابی خسته شده بودم و گفتار خودم را هم برای این صحنهٔ لعنتی خوب بلد نبودم. حالا هم سه ساعت خوابیدم و هم گفتارم را یاد گرفتم. همه چیز خوب پیش رفته است، ولی یک مشکل دارم و این‌که امشب هم می‌خواهم به مهمانی بروم. می‌توانی فردا هم دیر بیایی؟» او دیگر هیچ وقت تأخیر نداشت.

من قبلاً عادت داشتم عصبانی بشوم و با اندک بهانه‌ای محل کارم

را ترک کنم. موقعی در یک فیلم به نام ***دره آخر*** اثر جیمز کلاول[۱] که در مورد ژاپن در جنگ جهانی دوم بود، کار می‌کردم. جیمز کارگردانی بود که در این فیلم واقعاً مثل ژاپنی‌ها فکر می‌کرد. یک روز عصبانی شدم. جیمز همین‌طور به من نگاه کرد و گذاشت که هر چه می‌خواهم بد و بیراه بگویم. بعد گفت: «با من بیا. بهتره بریم یه جایی با هم بنشینیم.» بعد با من صحبت کرد.

اگر به هر دلیلی جیغ و فریاد راه بیندازید، به نظر احمق می‌رسید و احساس حماقت تمام وجود شما را دربرمی‌گیرد و مورد بی‌احترامی همه، حتی تهیه‌کننده و کارگردان، قرار می‌گیرید. پس از این واقعه، دیگر هرگز در محیط کار عصبانی نشدم.

هیچ وقت هم تحت هیچ شرایطی سرکسی که زیردست شماست و پایین‌تر از شما روی پله‌های نردبان ترقی قرار دارد، داد نکشید. این کار کاملاً غیرمنصفانه است.

دقت کردن روی برداشت‌های روزانه[۲]

در انتهای روز، عوامل اجرایی برای دیدن روزانه‌ها جمع می‌شوند. من هرگز این کار را نمی‌کنم. وقتی که فیلم اکران عمومی شد، نتیجهٔ فعالیت همه مشخص خواهد شد. با هر کس که در مورد روزانه‌ها صحبت کنید، می‌گوید که فوق‌العاده است. از چهره‌پردازها بپرسید:

---

1. James Clavell
2. rushes, dailies

«روزانه‌ها چطور بودند؟» و آن‌ها می‌گویند که فوق‌العاده، چهره‌پردازی فوق‌العاده بود. از آرایشگر بپرسید همین جواب «فوق‌العاده» را از آن‌ها خواهید شنید. هر کسی به چیزهای مربوط به خود توجه می‌کند. اگر سراغ روزانه‌ها بروید، فقط خودتان را نگاه می‌کنید؛ در صورتی که شخصیت نمایش باید با شما متفاوت باشد، چون یک نفر دیگر است. اگر کارگردان حرفه‌ای باشد، به شما می‌گوید که چقدر از روزانه‌ها بهتر خواهید شد. به نظر من تنها چیزی که از روزانه‌ها می‌توانید بفهمید این است که آیا تصویر شما وضوح کامل را دارد یا خیر. یادتان نرود که اگر روزانه‌ها را تماشا نکنید، زودتر به خانه خواهید رسید. من معروف هستم به «مایک عجول»، چون لحظه‌ای که «قطع» را می‌شنوم، توقف می‌کنم و کنار می‌روم.

مورد دیگری نیز در مورد روحیات بازیگران فیلم باید اضافه کنم که از بازیگران و فیلم‌سازان هالیوودی دیده‌ام. هر موقع که به خانه یکی از بازیگران رفته‌ام، دیوارها را پر از عکس‌های میزبان دیده‌ام اما در خانهٔ فیلم‌سازان و تهیه‌کنندگان، دیوارها پر از عکس و نقاشی‌های وان گوگ و پیکاسو است. این موضوع را فراموش نکنید.

فصل هشتم
کارگردان

سرصحنه باید انعطاف داشته باشید. کارگردان قبل از شروع فیلم‌برداری، برنامه‌ریزی زیادی انجام می‌دهد و اگر علی‌رغم این برنامه‌ریزی، تصمیم بگیرد که آن را کنار بگذارد و فی‌البداهه ادامه دهد، از او پیروی کنید.

کارگردان

حرف کارگردان در هنگام تولید فیلم به منزلهٔ قانون است. به همین دلیل است که می‌گویند «فیلم رسانهٔ کارگردان» است. بعضی از بازیگران ذاتاً می‌توانند مطیع باشند و حرف کارگردان را گوش دهند و بعضی دیگر ذاتاً با این موضوع مشکل دارند. دستهٔ اول، بازیگرانی موفق‌اند که به راهنمایی‌های کارگردان گوش می‌کنند آن‌ها را به جان می‌خرند و بلافاصله در ارائه نقش پیاده می‌کنند، گاهی کارگردان در کنار شما می‌ایستد و در هر لحظه از برداشت شما را راهنمایی می‌کند. این کارگردان بازیگر است. برخی کارگردان‌ها اصلاً در رابطه با بازیگر

کاری نمی‌کنند و فقط انتظار دارند که بازیگر نقشش را درست ارائه کند. در هر صورت، انتظار تمجید نداشته باشید.

اگر کارگردان از کار شما راضی باشد، برای مرحلهٔ بعدی آماده می‌شود وگرنه فیلم‌برداری ادامه پیدا می‌کند. این تنها اشارهٔ لازم در صحنه است. در این مورد، جو مانکیوویکز[1] بی‌نهایت شگفت‌انگیز و مسلط عمل می‌کند. جو می‌داند که چه لازم دارید، چه به دست‌آمده است و چه وقت آن را به دست آورده‌اید. او کارگردانی است که حتی اگر از اجرای شما خوشش بیاید، هیچ چیز نمی‌گوید. اما اگر او شروع کرد به سؤال کردن، حواستان جمع باشد، بدانید که از نظر او کارتان را خوب انجام نداده‌اید. اگر چیزی شبیه به این جمله بگوید: «چرا موقع صحبت به او اشاره کردید؟» حسابی به دردسر افتاده‌اید. خوشبختانه، تا موقعی که به مسیر اصلی برگردید، او شما را همراهی می‌کند. خوابتان نبرد و ستیز هم نداشته باشید. هنر شما این است که بتوانید به اندازهٔ کافی نرم باشید تا شکل بگیرید و شکل بگیرید و شکل بگیرید...تا برداشت نهایی انجام شود. اما تمامی کارگردان‌ها مثل مانکیوویکز نیستند. هم کارگردان خوب و هم کارگردان بد وجود دارد. بکوشید از هر دو یاد بگیرید. از یک کارگردان بد می‌توانید هنر اتکا به نفس را یاد بگیرید. منظورم این است که چگونگی ارائهٔ نقش و نگهداری آن از درون و این هنر مثل اغلب هنرها مبتنی بر مهارت و

---

1. Joe Mankiewicz

استادی است که به صورت یک شخص واقعی روی پرده بروز می‌کند و برای به‌وجود آوردن آن، نیاز به اعتماد نفس است که بخشی از حرفه‌ای بودن به آن بستگی دارد. چه آمادگی داشته باشید و چه نداشته باشید، تا وقتی که ماشینی لوکسی به‌دنبال شما می‌آید، شما به نحوی با کارگردان پیوند دارید؛ خواه او را دوست داشته باشید، خواه دوست نداشته باشید و حتی اگر با فردی روبه‌رو باشید که از مدیریت چیزی نداند. برای من چنین موردی پیش آمده است. کارگردان این فیلم (اسم نمی‌برم) بسیار از مرحله پرت بود و تا حدی حرفی برای گفتن داشت و ما فکر می‌کردیم که در مورد کارها خودمان تصمیم بگیریم بهتر است. به‌هرحال، پیشاپیش نوشته‌های او را خواندیم و قول دادیم که آن‌ها را رعایت کنیم. او با کارگردانی این فیلم، اعتباری بدست می‌آورد.

یک بار هم با کارگردانی کار کردم که یک الکلی تمام‌عیار و در عین‌حال کارگردانی بسیار شایسته بود. او تمام وقت مست بود، ولی ما اصلاً متوجه نمی‌شدیم تا اینکه توی یک گودال افتاد. اما این گونه افراد نادرند. اگر شرکت بیمه چنین رفتاری را گزارش کند، چنین کسی کم‌تر می‌تواند در دنیای فیلم شغلی به‌دست آورد. شرکت‌های بیمه در گزارش‌های خود نمی‌نویسند که مهمانی بزرگ و سرگرم‌کننده‌ای بود. آن‌ها حقوق می‌گیرند که واقعیت را گزارش کنند. اگر واقعیت را گزارش کنند، دنیای حرفه‌ای شما تمام است و باید از سینما بیرون روید و «بیرون» به معنای جایی بسیار دور از این‌جا و در کناری ایستادن

است؛ بیرون به معنای بیرون از جهان است و کارمندان شرکت‌های بیمه در دهکدهٔ جهانی فیلم زندگی می‌کنند. بنابراین، شما هیچ‌گاه از نظر آن‌ها دور نیستید.

مواقعی به‌طور طبیعی پیش می‌آید که بازیگر و کارگردان اختلاف‌نظر پیدا می‌کنند. من با کارگردان کنار می‌آیم و می‌گویم: «باشد! به همان روشی که شما می‌خواهید عمل می‌کنم. اما به روش من هم می‌توانیم امتحان کنیم و شما پس از دیدن روزانه‌ها آن را بسنجید.» هرگز بازیگر حق انتخاب برداشت نهایی را ندارد اما می‌تواند پیشنهاد کند که نظر او هم چاپ شود. معمولاً کارگردان اظهار موافقت می‌کند و بعد همه‌چیز را به فراموشی می‌سپارد. اما اگر فراموش نکند، ممکن است در هنگام دیدن روزانه‌ها، به بازیگر حق بدهد. بازیگر نمی‌تواند به خوبی کارگردان در مورد خود داوری کند. استنباط او اغلب بهتر از نظر شخصی بازیگر است. به هرحال، او همه‌کاره است و شما باید به او اعتماد کنید. بعضی از بازیگران کوتاه نمی‌آیند، نمی‌توانند سازش کنند و مشکلات بزرگی پیش می‌آورند. اگر بازیگر جوانی هستید یا در آن فیلم تازه وارد شده‌اید، توصیه می‌کنم که بگذارید کارگردان کارش را انجام دهد و دستورهای او را در مورد خود به کار ببرید.

کارگردان‌ها به دلایل مختلف تمرین‌ها را انجام می‌دهند. بعضی از آن‌ها برای سهولت کار دوربین و برداشت نماهایی که از نظر فنی مشکل است، تمرین‌ها را برگزار می‌کنند. برخی از کارگردان‌ها در واقع

تمرین را به خاطر بازیگران انجام می‌دهند. کارگردانی ممکن است هفته‌ها قبل از شروع فیلم‌برداری، تمرین را برگزار کند و دیگری ممکن است تمرین را قبل از برداشت صحنه انجام دهد.

وودی آلن[1] از همان لحظهٔ اول، فیلم‌برداری را شروع می‌کند و تمرین و برداشت از هم تشخیص داده نمی‌شوند. او پشت سر هم فیلم‌برداری می‌کند و هرگز با نمای نزدیک پوشش نمی‌دهد. معمولاً یک نمای طولانی ممتد برای او کفایت می‌کند. در فیلم ***هانا و خواهرانش***[2]، بعضی از نماها، برداشت‌هایی بودند با ۳۶۰ درجه چرخش که در یک خانه انجام می‌گرفت و هیچ صحنهٔ ثابت دیگری هم نبود، فقط همین آپارتمان واقعی در شهر نیویورک. ما باید ۸:۳۰ صبح به محل فیلم‌برداری می‌رفتیم و تا ساعت ۸ شب فیلم‌برداری داشتیم. چون کار نورپردازی خیلی طول می‌کشید، وودی آلن همه حرکات حتی کوچک‌ترین جزئیات صحنه را هم تمرین می‌داد. دوربین او به یک میکروسکوپ تبدیل شده بود. فیلم‌های او به نظر بداهه‌پردازی می‌رسند، اما همه چیز پس از تمرین‌های منفصل است که بدین صورت اجرا می‌شود. روانی حرکات که از تمرین ناشی می‌شود و برداشت یک صحنه بدون قطع‌های غیرضروری، باعث آرامش بخشیدن به بازیگر می‌شود و امکان بازی خلاقانه را فراهم می‌کند. در مقابل، بعضی از کارگردان‌ها، مثل جان هوستون، صحنه را

---

1. Woody Allen
2. ***Hannah and Her Sisters***

قسمت به قسمت پیش می‌برند وفیلم‌برداری را در هنگام یک برداشت عمومی قطع می‌کنند، چون می‌دانند که کجای فیلم در مرحلهٔ تدوین به نمای نزدیک نیاز دارد. افرادی مثل جان هوستون یک نمای عمومی را کامل فیلم‌برداری نمی‌کنند ولی کارگردان‌های کم‌تجربه می‌خواهند به طریقی خود را بیمه کنند و نمای عمومی را کامل فیلم‌برداری می‌کنند که اگر احیاناً در مرحلهٔ تدوین نظرشان عوض شد، بتواند تغییرات لازم را اعمال کنند. هوستون در کار خود حرفه‌ای به‌تمام معنی بود. او تصمیم قاطع خود را قبل از شروع فیلم‌برداری گرفته بود.

برایان دی پالما[1] شخصیتی سرد داشت، اما من او را به عنوان کارگردان و تکنسینی حرفه‌ای تحسین می‌کنم. وقتی که نقشی را در فیلم ترس‌آور ***آماده برای قتل***[2] به من پیشنهاد کرد، فکر کردم این قماری است که ممکن است در آن برنده باشم. او خیلی وقت‌گیر کار می‌کرد و بارها و بارها برداشت را تکرار می‌کرد تا آن‌چه را که می‌خواست، دقیقاً به دست بیاورد. من فصلی را به یاد دارم که متشکل از یک چرخش ۳۶۰ درجه‌ای دوربین بود و برای آن ۲۶ برداشت داشتیم. هر وقت ما بازیگران، صحنه را درست اجرا می‌کردیم، دوربین آماده نبود و برعکس، وقتی دوربین آماده بود، ما آماده نبودیم. به‌هرصورت، برداشت آن فصل از فیلم یک روز تمام وقت گرفت.

---

1. Brian de Palma
2. ***Dressed to Kill***

گاهی یک کارگردان بر برداشت‌های مکرر از صحنه‌ای اصرار دارد که کیفیت مورد نظر او معلوم نیست. داستان مشهوری از فیلم‌برداری فیلم **بن‌هور**[۱] از جک هاوکینز[۲] و استیفن بوید[۳] نقل می‌کنند که کارگردان ویلیام وایلر[۴] مرتب می‌گفت: «نه! دوباره اجرا کنید.»

بازیگران می‌گویند: «کدام قسمت را باید متفاوت اجرا کنیم؟»

وایلر می‌گوید: «نمی‌دانم. فقط می‌دانم که باید دوباره اجرا کنید.»

دو روز بعد وقتی که آن‌ها برداشت صد و پنجاهم را انجام می‌دادند، بالاخره وایلر می‌گوید: «چاپ کنید.»

جک از کوره در می‌رود و می‌گوید: «صد برداشت قبلی هم همین‌جور بود، این‌که تفاوتی نکرده.»

وایلر می‌گوید: «بله، می‌دانم؛ اما آن وقت صحنهٔ بعدی هنوز آماده فیلم‌برداری نبود!»

بعضی از کارگردان‌ها عصبانی هستند و به قربانی نیاز دارند و شما باید مشخص کنید که قربانی نیستید. قبل از این‌که کار فیلم ***غروب شتابان***[۵] را شروع کنم از اخلاق اتو پره‌مینجر[۶] دربارهٔ پیله کردن به بازیگران خبر داشتم. بنابراین، اولین‌باری که او را دیدم گفتم: «نباید سر من داد بکشی.»

---

1. ***Ben Hur***
2. Jack Hawkins
3. Stephen Boyd
4. William Wyler
5. ***Hurry Sundown***
6. Otto Preminger

او جا خورد و گفت: «چرا فکر می‌کنی من داد می‌کشم.»

به آرامی گفتم: «دوستانم با شما در فیلم ***ژان قدیس***[1] کار کرده‌اند و می‌گویند که داد می‌کشیدید.»

گفت: «شما نباید با بازیگران غیرحرفه‌ای دوست بشوید. من فقط سر بازیگران بد داد می‌کشم.» او هرگز سر من داد نکشید، چون من کارم را درست انجام می‌دادم و از او چگونگی اجرای یک برداشت بلند سینمایی را یاد گرفتم، یک برداشت هفت دقیقه‌ای.

بعضی از کارگردان‌ها از شما می‌خواهند که در حین برداشت بداهه‌پردازی کنید. بداهه‌پردازی ممکن است برای آن‌هایی که از کوچک‌ترین تغییر در برنامه کاری و انحراف از فیلم‌نامه ابا دارند، ترس و واهمه ایجاد کند. تغییرات در فیلم‌نامه معمولاً در لحظات آخر انجام می‌گیرد، به‌خاطر آن‌که مثلاً فیلم‌نامه‌نویس موقعیت مکان فیلم‌برداری را در نظر نگرفته است. سرصحنه باید انعطاف داشته باشید. کارگردان قبل از شروع فیلم‌برداری، برنامه‌ریزی زیادی انجام می‌دهد اما اگر علی‌رغم این برنامه‌ریزی، تصمیم بگیرد که آن را کنار بگذارد و فی‌البداهه ادامه دهد، از او پیروی کنید. شغل شما کار روی خط مونتاژ یک کارخانه نیست. صحنه خیلی شبیه به روی چوب راه‌رفتن است. حتی در فیلم‌نامه دقیقی مثل ***مردی که می‌خواست سلطان شود***، اثر جان هوستون، ما انتظار تغییر و اصلاح داشتیم. من صحنه‌ای

---

1. Saint Joan

را به یاد دارم که سرگرم آموزش سربازها بودم و این سربازها همه عرب بودند و یک کلمه هم انگلیسی نمی‌دانستند. بنابراین، من واقعاً آن‌ها را آموزش می‌دادم و آن بازی را که می‌خواستم از آن‌ها گرفتم. در ردیف اول، فردی بود که به علت عدم اعتماد به نفس، موقعیت خنده‌داری را ایجاب می‌کرد. اگر امکان تغییر در فیلم‌نامه وجود نداشت، این صحنه هیچ‌وقت اتفاق نمی‌افتاد.

فیلم‌نامه‌های سینما وحی مُنزل نیستند. من به یاد می‌آورم که در فیلم ***پرونده اپیکرس***، کارگردان، فیلم‌نامه روز اول را روی زمین گذاشت و آن را آتش زد و گفت: «نظر من در مورد این فیلم‌نامه این است.» همه ما ایستادیم و او را تماشا کردیم. من اندکی نگران شدم و به این فکر بودم که چه چیزی را می‌خواهیم فیلم‌برداری کنیم. پس از یک سخنرانی، کارگردان از کپی فیلم‌نامهٔ من استفاده کرد. اما کار او باعث شد من خود را مجاز بدانم که بسیاری از صحنه‌ها را تغییر بدهم. بهترین قسمت فیلم، به نظر من، فصلی بود که من در یک سوپرمارکت ضمن صحبت با شخصیت دیگری که رئیس سازمان اطلاعات بود، خرید می‌کنم. کارگردان چند نکته را به ما تذکر داد و ما شروع کردیم به ارائهٔ یک گفتار فی‌البداهه سه‌دقیقه‌ای.

گاهی لازم است بدون اینکه کارگردان خواسته باشد، تغییراتی را پیشنهاد کنید. در فیلم ***پل بسیار دور***[1] نقش سرلشکر جو واندلور را

---

1. *A Bridge too Far*

بازی می‌کردم و قبل از شروع صحنه‌ای که قرار بود به یک ستون زرهی و نفربر دستور پیشروی بدهم، سرلشکر واندلور حضور داشت و من که نسبت به گفتار فیلم‌نامه «به پیش، قدم رو، حمله» شک داشتم، از او پرسیدم که آن روز واقعاً چه گفته است. او گفت من به آرامی پشت میکروفون قرار گرفتم و گفتم: «خوب، پس حرکت کنید.» و متن گفتارم در این صحنه همین شد و من خوشحال بودم که عین متنی را گفته‌ام که شخصیت حقیقی در صحنهٔ واقعی نبرد گفته بود.

بداهه‌پردازی، در صورتی که شما با شخصیت نمایش ارتباط برقرار کرده باشید و در صورتی که در فضای بی‌تشنجی صورت گیرد، بی‌نهایت خوب و کار آمد است. البته فکر نکنید که شما به‌راحتی می‌توانید هر تغییری خواستید در فیلم‌نامه ایجاد کنید. تغییر خلاقانه فیلم‌نامه در صورتی باید انجام گیرد که مطمئن باشید آن‌چه بر روی کاغذ آمده است، اصلاح می‌شود. به یاد می‌آورم در فیلمی به نام ***آپارتمان کالیفرنیا***[۱] اثر کمدین بسیار برجسته، نیل سایمون[۲]، بازی می‌کردیم. او روز اول فیلم‌برداری سرصحنه آمد و به من و ماگی اسمیت[۳] گفت: «ببینید، اگر فکر می‌کنید فی‌البداهه چیز خنده‌داری به ذهنتان می‌رسد، می‌توانید آن را اضافه کنید، اما به شرط این‌که اول به من بگویید و بهتر است از آن‌چه من نوشته‌ام بهتر باشد.» ما فکر کردیم و فکر کردیم و طبع طنزمان هم گل کرده بود، ولی نتوانستیم

1. *Suite California*
2. Neil Simon
3. Maggie Smith

حتی یک کلمه بهتر از آن‌چه سایمون نوشته بود، به فیلم‌نامه بیفزاییم.

حتی اگر کارگردان فیلم خود را تدوین نکند، مطمئناً حرف آخر را در زمینهٔ تدوین او خواهد زد. تدوین سرعت و ریتم فیلم را ایجاد و هماهنگ می‌کند. در واقع، تدوین نه تنها ریتم را تعیین می‌کند بلکه به‌وسیله انتخاب نماها، بر موقعیت افرادنیز تأکید می‌کند. تدوین تا حد زیادی بر اجرای نقش شما می‌تواند تأکید داشته باشد. البته در تدوین همیشه بدترین برداشت‌ها به‌کلی حذف می‌شود و چه بهتر اگر بازیگری شما در آن صحنه‌ها بد بوده، بهتر است هیچ‌کس آن را نبیند. اما با این وجود یک اجرای خوب هم ممکن است در روی میز تدوین از فیلم حذف شود. تداوم و پیوستگی از نکات فیلم‌اند که روی میز تدوین و با حذف زواید یا تنظیم و هماهنگ کردن نماها، ایجاد می‌شود. تدوینگر با برش به‌موقع از نمای بازی متوسط شما به نمای دیگری، می‌تواند اجرای شما را به مراتب بهتر نشان دهد. احساس من این است که تدوینگران نیز مانند کارگردان‌ها درکارشان ماهرند به این موضوع اطمینان داریم که آن‌ها می‌کوشند بهترین تصمیمات را برای فیلم بگیرند و این آن چیزی که ما می‌خواهیم.

به تازگی فیلمی را دوبله کردم به‌نام ***بدون سرنخ***[1] و به همین خاطر فرصت تماشای نسخهٔ تدوین شدهٔ نهایی را داشتم. این فیلم صحنهٔ شمشیربازی داشت که قسمتی از آن توسط تدوینگر حذف

1. ***Without a Clue***

شده بود. من گفتم: «شما بهترین لحظهٔ کل فیلم را حذف کردید. من در این زد و خورد واکنش خیلی خوبی دارم.» تدوینگر گفت: «می‌دانم حق با شماست. آن قسمت و واکنش می‌توانست بهترین لحظهٔ فیلم باشد، اما واکنش شما ۵ ثانیه طول می‌کشد و در این فصل که فصل نهایی فیلم است، باید انرژی عناصر فیلم با هم جمع باشند و بنابراین ما نمی‌توانیم وقت زیادی صرف نشان دادن یک واکنش بکنیم؛ هرچند آن لحظه درخشان باشد. شما نمی‌توانید در انتهای یک فیلم کمدی، حرکات را کند کنید.»

او آن قسمت از فیلم را به من نشان داد و گفت که باید واکنش من در کجا اتفاق می‌افتاد تا قابل استفاده می‌شد و حق با او بود. متأسف شدم که آن لحظه از دست رفته بود ولی باز هم خوشحال بودم که تدوینگر کارش را خوب بلد بوده و موضوع را اصلاح کرده است. تدوینگران کار خود را انصافاً خوب بلدند فکر نمی‌کنم که لحظه‌ای وجود داشته‌است که اگر حذف نمی‌شد، من به خاطر آن اسکار می‌گرفتم.

اما قطع نظر از چگونگی یک تدوین خوب، هیچ‌کس نمی‌تواند مطمئن باشد که اتاق تدوین او را از دردسر خلاص خواهد کرد. در هر صورت، کارگردان بازی خوب می‌طلبد تا در اتاق تدوین کار به‌راحتی پیش رود. حکایتی در مورد جورج کوکر[۱] و جک‌لمون[۲] وجود

---

1. George Cukor 2. Jack Lemmon

دارد. جک از تئاتر برادوی به هالیوود آمده بود و کارگردان اولین نقش سینمایی او جورج بود. جک نقشش را ارائه می‌داده و جورج مرتباً می‌گفته است: «قطع! جک کم‌تر!» و جک دوباره شروع می‌کرده است.

جورج: «قطع! جک، کمتر!»

و جک دوباره آن را تکرار می‌کند تا این‌که درنهایت جک می‌گوید: «اگر قدری دیگر کم‌تر شود، دیگر هیچ چیز باقی نمی‌ماند.»

جورج می‌گوید: «حالا درست شد.»

فصل نهم

تبدیل شدن به یک ستاره سینما

اگر بخواهید ستاره سینما شوید، باید خود را خلق کنید.

تبدیل شدن به یک ستارهٔ سینما برای کار ضروری نیست. بر اساس تجربه‌هایی که من دارم، اصولاً این را توصیه هم نمی‌کنم. اما تبدیل شدن به یک بازیگر خوب سینمایی، موضوع دیگری است که من آن را توصیه می‌کنم.

می‌کوشم جوانیم را به یاد بیاورم. در فیلمی به عنوان یک بازیگر موقت یک‌روزه، نقشی به من داده شد و کارگردان به من توضیح می‌داد که چه باید بکنم. در آن لحظه ستارهٔ فیلم که بسیار کوتاه‌قد بود، به طرف ما آمد و به سینهٔ من نگاه کرد و گفت: «تو اخراجی بچه!».

کارگردان گفت: «چی؟»

ستارهٔ فیلم گفت: «او اخراج است. پسر برو پولت را بگیر و برو خانه.»

او نمی‌خواست در فیلم کسی از او بلندقدتر باشد. اثر بدی که

رفتار آن بازیگر قدیمی در روحیهٔ من گذاشت، باقی است و بدبختانه هنوز آزارم می‌دهد.

برای این‌که یک ستارهٔ سینما بشوید، باید خودتان را کشف کنید. من یک جوان بومی بودم و هیچ اطلاعی از ایدهٔ دیگران نداشتم و نمی‌دانستم چه انتظاری از یک بازیگر دارند. بنابراین، تصمیم گرفتم عناصری را که می‌توانست چشمگیر باشد، جمع‌آوری کنم. سعی کردم با زدن عینک و گذاشتنِ سیگاری به لبم، در معرض دید قرار بگیرم و خودم را نشان بدهم. من به عنوان مردی که عینک می‌زند و سیگار می‌کشد، شناخته شدم. سپس شایع شد که بازیگری بسیار مطیع و سربه‌زیر در اجرای نقش طبقهٔ کارگر هستم. این حقیقت داشت و من کاملاً از روی آگاهی این وضع را برای خودم به گونه‌ای انتخاب کرده بودم که کسی نتواند آن را نادیده بگیرد. من برای خودم کاری کردم که استودیوهای بزرگ برای بازیگران تحت قراردادشان می‌کنند. من یک تصویر خاص برای خودم خلق و ارائه کردم. تصویری که انتخاب می‌کردم، می‌توانست واقعی یا ساختگی باشد و یا تلفیقی از این دو، ولی تا موقعی که تصویر مشخصی از خود ارائه نکنید، در دنیای سینما زندگی نمی‌کنید.

درواقع، من سعی می‌کردم به طریقی که استودیوهای بزرگ فیلم‌برداری به بازیگران خود کمک می‌کنند، عمل کنم. در طول سال، تا آن‌جا که می‌توانستم، برای کسب تجربه در فیلم‌های گوناگون بازی کردم. اگر گوشه‌ای بنشینید و منتظر بمانید که بالاخره فرصتی بزرگ به

سراغ شما بیاید، این اتفاق روی نخواهد داد و اگر هم پیش بیاید، شما آمادگی لازم را نخواهید داشت و در آن زمان کم، فرصت تجربه کردن نخواهید داشت. برای بعضی شاید قدری باعث شگفتی شود که بگویم موفقیت ازکارکردن است نه از مذاکره کردن. کارکنید و کارکنید و در انتظار نمانید. بعضی از بازیگران خوب، در تمام زندگی منتظر نقش‌های مناسب و خاص‌اند. خودتان نقشی را که منتظر آن هستید، بسازید. فراموش نکنید که تنها راه به دست آوردن اعتماد به نفس، عمل کردن است. اعتماد به نفس نیز موجب آرامش است و آرامش انسان را برای اجرای هر چه بهتر نقش آماده می‌کند. بعد وقتی فرصت اجرای نقش بزرگ پیش آید، آن را با تمام توان خود و با اعتماد به نفس و تکیه بر مهارت‌های خویش ارائه کنید.

یک ستارهٔ سینما در قبال دستمزدی که می‌گیرد، تعهدات خاصی دارد که با میزان شهرت و حضور او مستقیماً بستگی دارد. هر بازیگر نسبت به هر صحنه‌ای که بازی می‌کند، مسئول است و باید نقش خود را به خوبی ایفا کند. نقش را خوب بازی کردن به این معنی نیست که شما صحنه را از آن خود می‌کنید. گاهی پیش آمده است که به من مراجعه می‌شود و می‌گویند: «دیدی چگونه آن بازیگر صحنه را از دست شما در آورد.» و من می‌گویم: «شکر خدا. حداقل من برای آن چند دقیقه مسئول نیستم.»

وظایف یک بازیگر نسبت به کارش، در خارج از صحنه و با مصاحبه و حضور در میان مردم و تبلیغات ادامه پیدا می‌کند. من این

فعالیت‌ها را به عنوان بخشی از شغل و حرفه‌ام انجام می‌دهم. اجرای نقش یعنی ایجاد ارتباط کردن. اگر کسی از اکران شدن فیلم بی‌خبر بماند، شما در ایجاد ارتباط موفق نبوده‌اید. بنابراین، به همان استانداردهای مورد اعتماد یعنی خوشرویی، وقت‌شناسی و مانند آن نیز در خارج از صحنه نیاز است. ارتباط از طریق نامه با طرفداران نیز مهم است. شخصاً تمام نامه‌های هوادارانم را جواب نمی‌دهم، چون غیرممکن است. اما همه عکس‌ها را امضا می‌کنم. بعضی از ستارگان سینما هستند که از هرگونه تبلیغ بعد از پایان فیلم‌برداری برای فیلم خودداری می‌کنند. به‌هرحال، با ارتباط خوب است که بازیگر در میان مردم از محبوبیت اجتماعی برخوردار می‌شود.

عصبانی بودن معمولاً از عدم اعتماد به نفس ناشی می‌شود. ستارگان واقعی سینما به خود اعتماد دارند. آن‌ها آن‌چه را که می‌خواهند می‌گویند و معمولاً به آن هم می‌رسند. من افراد تندخو را آدم‌های تقریبی می‌دانم؛ آن‌ها تقریباً توان بازی دارند، متن را تقریباً حفظ هستند، تقریباً وقت‌شناس هستند و تقریباً ستاره‌اند.

نیمی از انرژی و توان من به عنوان یک بازیگر فیلم، صرف برقراری آرامش می‌شود. شما به عنوان یک بازیگر باید در خارج از صحنه نیز نقشی اساسی بازی کنید. چنان‌چه خانمی که بازیگر مقابل شما است، سر صحنه حاضر نشد، با او صحبت کنید و مشکل را حل کنید. همه می‌گویند: «ربطی به من ندارد. نمی‌توانم او را بیاورم، خودت این کار را بکن.» شاید هنوز آماده نشده است، یا علاقه‌ای به

کارکردن ندارد، یا باکارگردان مشکل پیداکرده است و یاگریم او آماده نشده است. من با بازیگران زن رابطهٔ خوبی دارم، اما معتقدم نباید زیاد با آن‌ها احساساتی برخورد کنید. این کار موجب تضعیف شما و فیلم خواهد شد. اگر قصد دارید ستارهٔ سینما شوید، باید از یک فولاد آبدیده ساخته شده و نفوذناپذیر باشید.

من هر فیلم‌نامه را به خاطر این‌که نقش مناسبی دارد و با آخرین کاری که کرده‌ام متفاوت است، انتخاب می‌کنم. تلاشم بر این است که چالش جدیدی داشته باشم. اما با گذشت زمان و مسن‌تر شدن، بیش‌تر به شرایطی که فیلم در آن قرار است تهیه شود، توجه می‌کنم. می‌خواهم بدانم که آیا این فیلم درکلبه‌ای در تانزانیا تهیه می‌شود یا قرار است نقش جورج پنجم را در پاریس اجرا کنم. من قبلاً هرگز به این جنبهٔ فیلم توجه نمی‌کردم. یک‌بار ۲۶ هفته را در جنگل‌های فیلیپین که در مقام مقایسه مثل باغ استوایی بود، گذراندم. در آن جنگل‌ها نه منظرهٔ بازی را می‌شد تماشاکرد و نه آسمان دیده می‌شد؛ فقط درختان انبوه بودند که ما را احاطه کرده بودند. تمام مدت را ما در یک خانه ناتمام زندگی کردیم. اتاق‌ها به منظور اقامت نیم‌ساعته درنظرگرفته شده و مبلمان‌ها هم به همان مناسبت تهیه شده بودند. ۲۶ هفته بودن در چنین اتاق‌هایی عذاب‌آور بود. بعد از این تجربه، من بدون خواندن فیلم‌نامه ***ماگوس***، آن را قبول کردم چون در دی ماه و در جنوب فرانسه فیلم‌برداری می‌شد و در آن وقت هوای انگلستان سرمای بدی دارد. الان، اگر فیلم‌نامه‌ای با عنوان «آلاسکا:

قهرمان ما در سوز و سرما گرفتار شده است.» به دستم برسد، بلافاصله آن را پس می‌دهم و قرار داد نمی‌بندم.

بازی کردن در یک فیلم بد به‌مراتب سخت‌تر از بازی کردن در یک فیلم خوب است. یک فیلم‌نامه بد مشکلات اجرایی فراوانی دارد، در حالی که اگر فیلم‌نامه برجسته باشد، می‌توانید برای اجرای ساده‌ترین و راحت‌ترین نقش جایزهٔ اسکار بگیرید. به نظر می‌رسد باید جایزه‌ای برای اجرای کارهای سخت و حل مشکلات نیز ابداع شود. اما باید بدانید که هیچ چیز قطعی نیست.

در وهلهٔ اول برای فیلم *اسلوث*[1] که نمایش موفقی بر روی صحنهٔ تئاتر داشت، بازیگری لورنس الیویر و من به نظر کافی می‌رسید؛ اما هیچ فیلمی فقط با اتکا به دو بازیگر برجسته نتوانسته است پول در بیاورد. بخشی از موفقیت فیلم مدیون شخصیتی است که من ارائه می‌دهم. کسی فکر نمی‌کند که شخصیت من بتواند برنده باشد. شون کانری یا چارلز برانسون را به جای من بگذارید، تصور بر این خواهد بود که شخصیت آن‌ها پیروز خواهد شد. من در اغلب فیلم‌ها نقش بازنده را بازی کرده‌ام. فکر می‌کنم این موضوع بُعد جالبی به شخصیت من داده است. بسیار حائز اهمیت است که ابتدا به عنوان بازیگر چه حسی را منتقل می‌کنید، من حس بازنده بودن را منتقل می‌کنم. البته به‌هیچ وجه نباید تغییراتی را که روی می‌دهد، نادیده گرفت.

---

1. *Sleuth*

در میان‌سالی، فیلم‌نامه‌ای به من دادند که من آن را پس فرستادم و گفتم: «نقش من چندان بزرگ نیست.» آن‌ها به من زنگ زدند و گفتند: «ما که نمی‌خواهیم تو نقش جوانی رمانتیک را بازی کنی. ما تو را در نقش پدر می‌خواهیم.» در واقع من از مسن‌تر شدن لذت می‌بردم. این احساس برای بازیگران مرد راحت‌تر است تا برای بازیگران زن. تمام نقش‌های خوب موجود برای بازیگری به تیپ من، نقش مسن‌هاست. من هرچه سنم بالاتر می‌رود، نقش‌هایم با من بزرگ می‌شوند؛ درست مثل جورج اسکات[۱] و لی ماروین[۲]. بنابراین، دوران میان‌سالی دارد برایم به بهترین دوران زندگیم تبدیل می‌شود، چون نقش‌های بهتری به من پیشنهاد می‌شود. من از وارد شدن به جمع «دیگر» خوشحال هستم.

هالیوود از نظر اجتماعی به تیم الف، تیم ب، تیم ج و تیم خوش‌گذران‌ها تقسیم می‌شود. تیم الف شامل افرادی مانند ردفورد[۳]، ایست وود[۴]، استالون و تنی چند از بزرگان استودیوها می‌شود. من جزء این دسته نیستم. این افراد با دستهٔ ب یا دستهٔ ج تنها به این دلیل که نمی‌خواهند کسی از آن‌ها تقاضای کار کند، قاطی نمی‌شوند، اما با تیم خوش‌گذران‌ها جورند. من در آن تیم هستم و به مجالس مختلفی دعوت می‌شوم، چون معمولاً جمع را سرگرم می‌کنم. همچنین با یک زن فوق‌العاده باهوش و زیبا ازدواج کرده‌ام و

---

1. George Scott
2. Lee Marvin
3. Robert Redford
4. Clint Eastwood

دنبال کار هم نمی‌گردم. مسلماً اگر عضو تیم ب بودم، آن‌ها مرا در مراسم خود دعوت نمی‌کردند.

ستارگان سینما می‌توانند پشتوانهٔ مفیدی برای مشورت باشند. پیتر فینچ[۱] می‌گفت: «سی‌سال طول کشید تا فهمیدم که باید هنگام صرف غذا به نظر هر کسی که حرف می‌زند، گوش کرد.» من هم این موضوع را تصدیق می‌کنم. ادی رابینسون[۲] که دوست نزدیک من بود، همیشه به من نصیحت می‌کرد که تابلوی نقاشی بخرم. وقتی او فوت کرد، مجموع تابلوهای نقاشی‌اش چندین میلیون می‌ارزید. همچنین پیتر اوتول به من می‌گفت. نقش‌های کوچک را بازی نکن، حتی در فیلم‌هایی که خیلی تبلیغ خواهند شد؛ چون این کار تو را بازیگر نقش‌های کوچک می‌کند. او نصیحت می‌کرد که اگر نقش اول حتی در فیلم‌نامه‌های بد به تو پیشنهاد شد، بپذیر.

من سعی نمی‌کنم با دیگران رقابت کنم و به ستاره شدن هم به صورت یک رقابت فکر نمی‌کنم. مونتگومری کلیفت[۳] یک بار به من گفت که حسادت به یک بازیگر بالاترین تحسین نسبت به او محسوب می‌شود. کلیفت فکر می‌کرد نشان دادن حس حسادت به بازی یک بازیگر کار درستی است، چون مثل این بود که بگویی ای کاش من این نقش را این‌گونه اجرا می‌کردم. من چنین توصیه‌ای نمی‌کنم، زیرا این‌گونه عمل کردن از ارزش خود آدم کم می‌کند. اگر چنانچه همه چیز

---

1. Peter Finch
2. Edward Robinson
3. Montgomery Clift

در رقابت معنی پیدا کند و شما هیچ‌وقت برنده نباشید، موجب تلخ‌کامی خواهد شد. درواقع من نسبت به کل مسئله بی‌تفاوت شده‌ام و بنا را بر این گذاشته‌ام که هیچ رقابتی وجود ندارد و من، من هستم و به هرتقدیر یا برای نقشی مناسب یا نامناسبم.

باوجود این حس، به‌هرحال در مقابل ادای احترام به نام‌های بزرگ و ویژه این صنعت و هنر نمی‌توانم بی‌تفاوت باشم. وقتی فیلم دسته[۱] را بازی می‌کردم، شخصیت من قرار بود برای جماعتی ازگروه نجات یک پایگاه موشکی در نزدیکی هوستون تگزاس[۲] سخنرانی کند. در اواسط سخنرانی، ناگهان متوجه هنری فوندا[۳]، اولیویا هاویلند[۴]، فردریک موری[۵] و ریچارد ویدمارک[۶] در میان حاضران شدم و خشکم زد. این‌ها بازیگران عادی نبودند، اسطوره بودند. من واقعاً خشکم زده بود، ولی در حضور تمام تاریخ سینما قرارگرفته بودم و این برایم خیلی مهم بود.

هرگاه به آیندهٔ خودم در این صنعت می‌نگرم، احساس می‌کنم میل به کارگردانی در من زیاد است. کارگردان فعالیت روی یک فیلم را از مدت‌ها قبل از فیلم‌برداری شروع می‌کند و چند ماه پس از این‌که فیلم‌برداری تمام شد، هنوز کارش ادامه دارد. در مدت زمانی که یک کارگردان به فکر تولید یک فیلم است، بازیگری مثل من، می‌تواند

1. *Swarm*
2. Houston. Texas
3. Henry Fonda
4. Olivia Hoviland
5. Frederick Murray
6. Richard Widmark

چهار فیلم دیگر هم بسازد. بنابراین یک دلیل ساده برای این‌که کارگردانی نمی‌کنم وجود دارد: پول.

در مجموع فکر می‌کنم می‌دانم چه وقت باید بازیگری را کنار بگذارم و کارگردانی را شروع کنم. برای من تشخیص ستاره بودن و افول کردن راحت است. اگر ستارهٔ سینما حساب شوم، وقتی فیلم‌نامه‌ای را بگیرم، آن‌ها به من می‌گویند: «می‌دانیم که در مورد یک آدم بومی استرالیایی است، اما قدری تغییرش می‌دهیم.» اما هرگاه در سرازیری بیافتم، آن‌ها به من می‌گویند: «قد شما برای این نقش خیلی کوتاه است.» شاید آن وقت به کارگردانی بپردازم.

slamic Culture and Art Research Institute

مایکل کین، بازیگر شهیر جهانی و برنده جایزه اسکار، با تجربه نقش آفرینی در بیش از صد فیلم، فنون و رموز حضور موثر در مقابل دوربین را در کتاب بازیگری سینما برای علاقمندان به بازیگری در مقابل دوربین نوشته است. کین در این کتاب با نگاهی روانشناسانه و کاربردی جنبه های گوناگون خلق شخصیت باورپذیر و ماندگاری در عرصه تولید فیلم را توضیح می دهد.

سوره مهر
(وابسته به سوره مهری)
تهران، خیابان حافظ، خیابان رشت، کوچه جمشید جم
صندوق پستی: ۱۱۴۴/۱۵۸۱۵ تلفن: ۶۶۴۶۵۸۴۸
مرکز پخش: شرکت انتشارات سوره مهر
تلفن: ۵-۶۶۴۶۰۹۹۳ فکس: ۶۶۴۶۹۹۵۱

ISBN 964-506-144-X
9789645061447
قیمت: ۱۴۰۰ تومان