

فهرست

۱	پیشگفتار
۳	مقدمه
۵	فصل اول: پویایی تئاتر در برابر سکون سینما
۷	فصل دوم: گوش کردن و واکنش نشان دادن
۱۵	فصل سوم: طراحی حرکت و عمل
۲۳	فصل چهارم: آماده‌سازی
۳۳	فصل پنجم: شخصیت
۴۵	فصل ششم: تمرکز
۴۹	فصل هفتم: کمدی
۵۹	فصل هشتم: کمدی موقعیت
۶۳	فصل نهم: نمای نزدیک
۶۹	فصل دهم: جان لیتگو درباره بازیگری
۷۳	فصل یازدهم: محل کار
۸۳	فصل دوازدهم: صحنه‌ها
۹۱	فصل سیزدهم: حرفه بازیگری
۹۷	فصل چهاردهم: کار تمام است!
۹۹	نمایه

سپاسگزاری

شایسته است از افراد زیر که اجازه دادند برای این کتاب با آنها مصاحبه اختصاصی شود تشکر کنم.

نورمن جویسون، تهیه‌کننده و کارگردان. از جمله فیلمهای آقای جویسون عبارت است از: در گرمای شب، روس‌ها دارند می‌آیند و ماه‌زده.

کلن جوردن، کارگردان. آقای جوردن کار خود را با کارگردانی تئاتر آغاز کرد. وی برای کارگردانی فیلمهای تلویزیونی تاکنون پنج جایزه‌امی دریافت کرده که یکی از آنها برای فیلم قول با بازی جیمز وود و جیمز گارنر بوده است. آقای جوردن همچنین فیلم نگهبان برادرم را با بازی جان لیتگو کارگردانی کرده است.

لوئیز لاتام، بازیگر نقش دوم. خانم لاتام از سابقه‌ای طولانی در تئاتر و سینما برخوردار است. آخرین نقش تئاتری او در نمایشی از سام شپارد به نام دروغ ذهن بود. یکی از نقشهای به یادماندنی وی در فیلم مارنی ساخته آلفرد هیچکاک است.

جک لمون، بازیگر. آقای لمون دو بار جایزه اسکار گرفته، یکی به عنوان بهترین بازیگر نقش دوم برای فیلم آقای رابرتس و دومی به عنوان بهترین بازیگر نقش اول برای فیلم بر را نجات بده. آخرین نقش‌آفرینی‌های وی در تئاتر در دو نمایش تریبون و کامت، مردی بی‌خبر بوده است. به علاوه بابت مقدمه بزرگوارانه ایشان برای این کتاب کمال تشکر را دارم.

جان لیتگو، بازیگر. آقای لیتگو برای بازی در فیلم دنیا به روایت گارپ نامزد جایزه اسکار شد و برای بازی در سریال «داستانهای شگفت‌انگیز» جایزه‌امی گرفت. وی یک جایزه دیگر امی نیز برای ایفای نقش در سریال بسیار موفق «سومین صخره خورشید» دریافت کرده است.

دان موری، بازیگر، تهیه‌کننده و کارگردان. آقای موری کار خود را با بازیگری تئاتر آغاز کرد. از جمله فیلمهایی که در آنها نقش‌آفرینی کرده عبارت است از: ایستگاه اتوبوس همراه با مرلین مونرو و کشیش گانگستر. از جمله نقشهای تلویزیونی متعدد او یکی هم در سریال «Knots Landing» بوده است.

پیشگفتار

روش بازیگری یا تعلیاتی که دیده‌اند، ایده‌های کتاب را به چیزهایی ربط دهند که از قبل دربارهٔ حرفهٔ بازیگری می‌دانند. تمام تمرینهای کتاب باید روی نوار ویدئو و تا حد ممکن با استفاده از نماهای نزدیک ضبط شود. بنابراین وجود یک دوربین ضبط ویدئو و یک مانیتور الزامی است. و نکتهٔ آخر اینکه در این کتاب فقط یک قانون جبری و تخطی‌ناپذیر وجود دارد. وقتی بازی می‌کنید، به دوربین نگاه نکنید!

هر وقت دیدید عدسی دوربین به شما نگاه می‌کند، بدانید که از این قانون تخطی کرده‌اید. آگاهی از محل قرار گرفتن دوربین خوب است، اما از آن لحظه به بعد باید آن را بکل نادیده بگیرید. حتی مجاز نیستید نیم‌نگاهی نیز به آن بیندازید. در نماهای نزدیک، بسیار مهم است که خط دید (eyeline) شما تغییر نکند. خیلی از اوقات از شما خواسته می‌شود به نقطه‌ای در فاصلهٔ فقط سه چهار سانتی‌متری از طرفین عدسی نگاه کنید. در این مواقع به سادگی ممکن است چشمتان به سوی عدسی منحرف شود. این کار را نکنید!

شما نه با تماشاگران بلکه با بازیگر مقابل رابطه برقرار می‌کنید. با نگاه به عدسی، اساس واقعیت سینمایی و آن پیوندی را که باعث می‌شود تماشاگر ناباوری خود را موقتاً کنار بگذارد، از بین می‌برید.

بازیگر استرالیایی خانم دیم جودیت اندرسون که کارش را از تئاتر شروع کرده، دربارهٔ نخستین تجربهٔ سینمایی خود می‌گوید:

بعد از اتمام یکی از صحنه‌ها، کارگردان صدایم زد و در گوشم گفت: «مواظب ابروهایت باش». پرسیدم منظورش چیست و او توضیح داد که وقتی در تئاتر ابروهایت را بالا می‌بری بیش از چند سانتی‌متر جابه‌جا نمی‌شود، اما وقتی آنها را روی پردهٔ سینما و در یک نمای نزدیک بالا می‌بری حدود یک متر جابه‌جا می‌شود.

فرق بین چند سانتی‌متر و یک متر معرف تفاوت بنیادی میان بازیگری در تئاتر و بازیگری در سینما و تلویزیون است. بازیگری مدرن تئاتر طبیعی‌تر، یا به یک معنا، سینمایی‌تر شده است. با این حال در بازیگری برای سینما و تلویزیون لحظاتی، در مراحل آماده‌سازی یا اجرا، وجود دارد که بازیگر باید از توانایی‌های دوربین و میکروفون آگاه باشد. یک آه تقریباً بی‌صدای بازیگر روی صحنهٔ تئاتر را تماشاگر می‌تواند با بالا رفتن سینهٔ بازیگر تشخیص دهد. اما در سینما، این آه شنیده می‌شود و برای تأکید می‌توان صدای آن را بلندتر هم کرد. اگر بازیگر بداند این کارها چگونه انجام می‌شود و این آگاهی را به درستی به کار گیرد، می‌تواند تکنیک‌هایی را اختصاصاً برای دوربین به وجود آورد. کتابی که در دست دارید این تکنیک‌ها را جزء به جزء بررسی و موشکافی می‌کند. بازیگران می‌توانند صرف‌نظر از میزان تجربه،

مقدمه

بازیگران در مقابل دوربین سینما ارائه می‌دهد. به علاوه کتاب به محل کار نگاهی واقع‌بینانه دارد و به شما می‌گوید در صحنه فیلمبرداری انتظار چه چیزهایی را داشته باشید.

اولین فیلم من باید برایت اتفاق بیفتد نام داشت و این شانس را داشتم که مقابل جودی هالیدی بازی کنم. کارگردان این فیلم جورج کیوکر فقید بود که از لحاظ کار با بازیگران یکی از بهترینها به حساب می‌آمد. در آغاز، تقریباً بعد از هر برداشت می‌گفت: «عالی است، واقعاً عالی است، ولی یک بار دیگر تکرار می‌کنیم. جک، کمتر کن.»

این وضع تا چند روز ادامه داشت؛ من با تمام وجود بازی می‌کردم و جورج می‌گفت: «کمتر، جک. کمتر.»

سرانجام در کمال سرخوردگی رو به او کردم و گفتم: «می‌خواهی به من بگویی بازی نکم؟»

او فوراً جواب داد: «آه، خدای من، آره!»

بعد از خواندن این کتاب می‌فهمید منظور جورج کیوکر چه بود. به باور من بازیگر باید یاد بگیرد «به دوربین اعتماد کند.» کتاب بازیگری در سینما و تلویزیون چگونگی کسب این اعتماد را به روشی منطقی و بی‌واسطه به خوانندگان می‌آموزد.

جک لمون

امروزه کتابهای زیادی درباره فن بازیگری وجود دارد و حق هم همین است. بازیگری هنری غنی و متنوع است که تحلیل، تجربه و نقد بسیاری می‌طلبد. اما تا امروز کتابی که تفاوت‌های [بازیگری در] تئاتر، سینما و تلویزیون را بررسی کند، نوشته نشده است. بنابراین خیلی خوشحالم که برای این کتاب مقدمه می‌نویسم.

کتاب بازیگری در سینما و تلویزیون تکنیک‌های بازیگری مقابل دوربین را به شکلی روشمند بررسی می‌کند و تفاوت‌های آن را با بازیگری روی صحنه تئاتر نشان می‌دهد. درست است که بسیاری از این تکنیک‌ها شبیه هم هستند و برخی تفاوتها نیز جزئی است، اما وقتی همین تفاوت‌های ظریف و جزئی روی پرده سینما بزرگ می‌شود، ممکن است کاملاً به چشم بیاید. بین افراط و تفریط در بازیگری، حدی وجود دارد که در آن همه چیز درست به نظر می‌رسد. این کتاب تکنیک‌های مشخص و دقیقی به بازیگران می‌آموزد تا آن حد را بیابند.

فرقی نمی‌کند در بازیگری از کدام تکنیک بنیادی استفاده می‌کنید. روشهای یان برنارد بیشتر جنبه تعدیل و اصلاح دارد تا جنبه تغییر. سه عنصر سازنده کتاب — یعنی مصاحبه‌ها، تمرینها و آموزش — با هم ترکیب می‌شود و تحلیل کاملی از کار

فصل اول

پویایی تئاتر در برابر سکون سینما

همواره مورد استقبال تماشاگران قرار می‌گیرد حتی اگر اجرا، از دید بازیگران، در حد متوسط باشد.

این حس اکتشاف خلاقه در هر اجرا برای بازیگران سینما وجود ندارد. آنها باید آمادهٔ خلق یک نقش باشند و بدانند که به محض فیلمبرداری از یک اجرا، دیگر به هیچ وجه امکان تغییر آن وجود ندارد. بجز وودی آلن هیچ فیلمساز دیگری را نمی‌شناسم که بعد از دیدن صحنه‌های گرفته‌شده مجاز به تکرار آنها تا رسیدن به نتیجهٔ دلخواه باشد. روش معمول در سینما این است که از هر صحنه به تعداد لازم برداشته‌های متعدد گرفته می‌شود. آن‌گاه کارگردان تصمیم می‌گیرد به صحنهٔ بعد برود. وقتی این تصمیم گرفته شد دیگر راه برگشتی وجود ندارد. تکرار صحنه بعد از گذشت چند روز یا چند هفته، امری نادر است و معمولاً به دلیل خرابی فیلم در لابراتوار اتفاق می‌افتد و نه تمایل کارگردان به فیلمبرداری مجدد. و این برای بازیگر به این معناست که: فقط یک بار فرصت داری کازت را درست انجام دهی.

مسئلهٔ اصلی تعیین هویت شخصیت و سپس انتخابهای ما در مورد این شخصیت و این دستمایهٔ بخصوص است. مطالعهٔ مادهٔ خام یا دستمایه در تئاتر و سینما تقریباً به یک شکل انجام می‌شود، اما از آن پس به تکنیک خاصی برای ایفای عملی نقش شخصیت در برابر دوربین نیاز است. لارنس اولیویه دربارهٔ کار شخصیت می‌گوید: «به نظر من در تئاتر بازیگر می‌تواند درون شخصیت ساکن شود، اما در سینما شخصیت باید درون بازیگر ساکن شود.»
لوتیز لاتام

در نمایشهای طولانی گاهی بازیگران به شکلی طوطی‌وار ایفای نقش می‌کنند، هرچند ممکن است منکر آن شوند. یک بار رکس هریسون اعتراف کرد طی اجرای نمایش بانوی زیبای من، در پردهٔ دوم گاهی به این فکر می‌کرد که بعد از اجرا، شام چه بخورد. صحنهٔ تئاتر، بنابر سرشت ذاتی خود، فضایی را به وجود می‌آورد که در آن، بسته به واکنش تماشاگر، چیزهای مختلفی ممکن است حین اجرا روی دهد. وقتی به نظر می‌رسد همه چیز با هم جفت و جور است، بازیگران معمولاً می‌گویند: «امشب تماشاگران خوبی داشتیم.»

هرگز نشنیده‌ام بازیگر تئاتر بگوید: «اجرای خوبی بود چون تمرین و آماده‌سازی خوبی داشتیم.» می‌دانیم که تمرین از هفته‌ها قبل شروع شده و بنابراین در زمان اجرا همه چیز علی‌الاصول تعیین شده و قطعی است. به عبارت دیگر به تمام سؤالات مربوط به تفسیر متن باید جواب داده شده باشد. بازیگران شبهای متوالی همان کلیات را به زبان می‌آورند و همان اعمال را انجام می‌دهند. اما با وجود اینکه بازیگران قبل از هر اجرا، خود را به همان روش همیشگی آماده می‌کنند، هر اجرا با دیگری فرق دارد. همین احساس است که بسیاری از بازیگران را جذب صحنهٔ تئاتر می‌کند: صرف‌نظر از اینکه همه چیز تا چه حد برنامه‌ریزی شده و قطعی است، هر اجرا یک اتفاق تازه است. هیچ چیز جای واکنش فوری و آنی تماشاگران زندهٔ تئاتر را نمی‌گیرد.

تنوع این واکنش در هر اجرا به عواملی چند بستگی دارد. اگر بازیگران به اندازهٔ کافی خوب باشند، به لحاظ فنی، تئاتر

راهها برای انجام این کار گوش کردن و واکنش نشان دادن است. بله، گوش کردن و واکنش نشان دادن.

بازیگر تئاتر باید به دو گروه واکنش نشان دهد: یکی بازیگران مقابل خود و دیگری تماشاگران. چون تک تک بازیگران واکنشهای تماشاچیان را حس می کنند و به واسطه آن، هرکدام به شیوه خاص خود تغییر رفتار می دهند، نمایش در لحظه لحظه خود در حال تغییر است. بازیگر سینما از چنین بازخوردی برخوردار نیست. وقتی صحنه تمام می شود کارگردان ممکن است برای اصلاح بازی، پیشنهادهایی ارائه کند اما مادامی که صحنه فیلمبرداری می شود، بازیگر کاملاً تنهاست.

معروف است که کارگردانی می خواست نمای نزدیک بگیرد اما بازیگر آنجا نبود. یعنی اینکه چشمها گنگ بود، مطلقاً فکری در آن دیده نمی شد.

ولی چطور می توان کسی را آنجا نگه داشت؟

بسیار خوب، پس اولیویه گفته شخصیت باید در بازیگر ساکن شود. اما جک لمون می گوید: «بیش از اینکه بخواهم بدانم شخصیت چگونه باید رفتار کند، دوست دارم بدانم چگونه می تواند رفتار کند. اگر بتوانم به طریقی موجه و منطقی، راه جالب و هیجان انگیزی بیابم، بر انجام آن اصرار می کنم.» پس منظور این است که باید شخصیت را یافت و بعد احتمالاً یک گام فراتر رفت؟ در سینما و تلویزیون، این کار به فاجعه می انجامد. یک تکه گوشت روی صحنه تئاتر، در سینما تبدیل به ضیافتی کامل می شود.

اغلب بازیگران مشکلی با آن یک گام اضافی ندارند. اسم آن اغراق در بازیگری (overacting) است. اما مشکل بزرگتر با بازیگری است که اصلاً اجازه نمی دهد بازی اش اتفاق بیفتد. ترس از اغراق و زیاده روی، منجر به بازیهای بسیار کسل کننده و یکنواخت شده است. شگرد کار این است که درست ترین، مناسب ترین و صادقانه ترین جا را پیدا کنید. یکی از بهترین

فصل دوم

گوش کردن و واکنش نشان دادن

در مرحله تدوین از نمای واکنش برای پوشاندن نقایص فنی یا بازی بد بازیگر استفاده می‌شود. کاربرد دیگر آن در مرحله تدوین برای ایجاد مکث دراماتیک و زمان‌بندی کمیک است. اگر تدوینگر این امکان را داشته باشد که از میان نماهای مختلف یکی را انتخاب کند، ضرباهنگ فیلم در مرحله تدوین شکل می‌گیرد. مثلاً فرض کنید بازیگر یک و بازیگر دو در نمایی هستند که هر دو آنها را پوشش می‌دهد. (به این نمای اصلی یا نمای مادر (master shot) می‌گویند.) صحنه بار اول فقط با حضور بازیگر یک و بار دوم فقط با حضور بازیگر دو تکرار می‌شود. در این صورت سه برداشت مختلف از صحنه وجود دارد. شما می‌توانید نحوه کنترل زمان‌بندی توسط کارگردان و تدوینگر را در نماهای انتخابی آنها ببینید. به علاوه می‌توانید ببینید آنها چگونه قادرند با برون‌برش (cut away) از بازیگر گوینده به بازیگر شنونده، تأکید دراماتیک را نیز کنترل کنند. نمای واکنش یکی از مهمترین عناصر بازیگری در سینماست. این نما را معمولاً در نمای بسته یا از روی شانه بازیگر مقابل و بلافاصله بعد از نمای اصلی می‌گیرند. بازیگری که واکنش نشان می‌دهد ممکن است حرف هم بزند یا نزند. مسئله اصلی این است که به حرفهای بازیگر مقابل گوش کنید، طوری که بیننده باور کند آنها را برای اولین بار می‌شنوید. بسیار می‌شنویم که کارگردان‌ها می‌گویند: «زنده نگه دار!» این عبارت تقریباً به این معناست که «فکر کن! دائماً فکر کن!» بازیگران تناتر جهت آماده کردن نقش، برای شخصیتها بیوگرافی تهیه می‌کنند، صحنه را طراحی و تحلیل می‌کنند و

نمی‌توانم ثابت کنم، اما تصور می‌کنم هر بچه‌ای در دنیا حداقل یک بار گله کرده که «هیچ‌کس به حرف من گوش نمی‌کند». امروزه متخصصان، به دعوت شرکت‌های بزرگ، سمینارهای بسیاری را درباره «گوش کردن» برگزار می‌کنند. اگر انسانها به حرف هم گوش می‌دادند، به احتمال قوی هیچ جنگی اتفاق نمی‌افتاد. گوش کردن حلقه اول و حیاتی زنجیره ارتباط است. از آنجا که بازیگری نوعی ارتباط هنری است، ممکن است فکر کنیم بازیگران بهترین شنوندگان دنیا هستند. اما این طور نیست.

نمای واکنش یا واکنش

همه می‌دانیم که می‌توان بدون حرف زدن و صرفاً با رفتار، خیلی کارها کرد ... گاهی یک ابرو بیشتر از ده خط گفتگو کار انجام می‌دهد. و چه بهتر که همان کار را با یک نگاه انجام دهید. رابرت دونیرو

در سینما و تلویزیون اصطلاحی هست به نام نمای واکنش (reaction shot). نمای واکنش (نمای واکنش) عبارت است از نمایی نزدیک که در آن بازیگر به بازیگر مقابل خود گوش می‌کند و به حرفهای وی واکنش نشان می‌دهد. (چنین پدیده‌ای در تناتر وجود ندارد.) از نماهای واکنش اغلب برای تأکید بر واکنشی که کارگردان دوست دارد از بیننده بگیرد، استفاده می‌شود. بازیگر گوش می‌کند و واکنش نشان می‌دهد. بینندگان هم با او همدلی می‌کنند و همان واکنش را نشان می‌دهند.

جلوه کند. بهترین کار این است که فرآیند تفکر را در یک کانال مرتبط نگه دارید، یعنی عشق، مکان خاص، فکر ازدواج، بچه‌ها، ماه غسل و غیره. مؤثر واقع شدن نمای ری‌اکشن کاملاً به توانایی بازیگر در گوش کردن بستگی دارد.

گوش کردن

بازیگری در سینما ویرانگر است. مهمترین چیز گوش کردن است. به آنچه گفته می‌شود فکر کنید.

رکس هریسون

بازیگر روی صحنه ایستاده در حالی که سرش را به یک طرف برگردانده. چهره‌اش مصمم و بدنش منقبض است. تمام نشانه‌ها دالّ بر این است که بازیگر به دیگری گوش می‌دهد. تماشاگر آن را باور می‌کند. کارگردان در پشت صحنه آن را باور می‌کند. حتی بازیگرِ مقابل هم باور می‌کند. با این همه، بازیگر شنونده ممکن است در آن لحظه همه را فریب داده باشد. بازیگر ممکن است مثل رکس هریسون در آن موردی که حین اجرا به شام فکر می‌کرد، حواس خود را به جای دیگری معطوف کند، تمرکزش را از دست بدهد (فرقی نمی‌کند چه اسمی روی آن بگذارید) و قادر به بازگشت به صحنه نباشد. هیچ بازیگری نیست که این حالت را تجربه نکرده باشد. اصطلاحاتی مثل فراموش کردن، به یاد نیاوردن و جای خود را گم کردن همگی ریشه در همین عدم تمرکز دارند.

در غالب اوقات بازیگر به خودش می‌آید و کسی جز او از موضوع مطلع نمی‌شود. فراموش کردن با آگاهی بازیگر از حرفهای بازیگر مقابل آغاز می‌شود. آنها دیگر نه کلمات بلکه کلید یا اشاره هستند. در تمرینات و در هر اجرا شنیده شده‌اند. کلمات معنای خود را از دست می‌دهند و بازیگران دیگر به آنها گوش نمی‌دهند. وانمود می‌کنند که گوش می‌دهند. تظاهر به شنیدن در تئاتر کارایی دارد اما در سینما و تلویزیون هرگز.

هرکاری لازم باشد برای ایفای نقش انجام می‌دهند. آنها مطابق با دستایه و شخصیتهای دیگر واکنش نشان می‌دهند. بازیگران سینما و تئاتر معمولاً پروسهٔ یکسانی طی می‌کنند اما باید آن را یک گام دیگر پیش ببرند.

هرگز نمی‌توان فهمید نگاهی نزدیک کی اتفاق می‌افتد. بنابراین هر لحظه ممکن است بازیگر را برای یک نمای ری‌اکشن صدا بزنند. برای مثال، فرض کنید بازیگر گوینده می‌خواهد دربارهٔ مدرسه‌ای حرف بزند که سالها پیش در اوهايو در آن تحصیل می‌کرده. حرفهای او چهار خط است. علاوه بر عوامل دیگر، بازیگری که واکنش نشان می‌دهد عاشق بازیگری است که حرف می‌زند. صحبت‌های گوینده ده ثانیه طول می‌کشد. این زمان در فیلم زمان زیادی است. آیا بازیگری که واکنش نشان می‌دهد قادر است ده ثانیه نقش عاشق را بازی کند؟

همین یک احساس [یعنی عشق] ممکن است کافی باشد یا نباشد. چون قبل از فیلمبرداری نمی‌دانید نگاهی ری‌اکشن کجا اتفاق می‌افتد، باید به طور کلی آماده باشید. و در اینجاست که ظرایف بازیگری در سینما وارد میدان می‌شود.

بازیگر تئاتر ممکن است زیرمتنی (subtext) را با یک ایده یا هدف آماده کند و همین یک ایده معمولاً کافی است. بازیگر سینما این فرصت را دارد که این یک لحظه را بردارد و عواطف مختلفی را بازی کند. (البته این عواطف باید با صحنه تناسب داشته باشد.) تدوینگر می‌تواند در صورت لزوم، از همین یک نمای نزدیک در صحنه‌های دیگر نیز استفاده کند. به عبارت دیگر، اگر بازیگر دارای عواطف مختلف باشد، از نما می‌توان در جاهای مختلف استفاده کرد. تدوینگران گاهی نمایی را از یک صحنه می‌دزدند و آن را در جای دیگری از فیلم استفاده می‌کنند. (یعنی در صورتی که محل و لباس یکسان باشد.) اما باید مواظب بود در ارائهٔ عواطف متعدد افراط نشود. بازیگر باید همواره به یاد داشته باشد چیزی که روی صحنهٔ تئاتر طبیعی به نظر می‌رسد، ممکن است مقابل دوربین خیلی زیاد

مطمئن شود، و زمانی که قبل از ادای جملات صرف شنیدن آنها می‌کرد باعث اطمینان از درست بودن زمان‌بندی می‌شد. چون بیشتر بازیگران، یا بهتر است بگوییم تمام بازیگران، هرگز چنین روشی را در پیش نمی‌گیرند، لازم است تکنیکی بیابیم که به نتایج مشابه ختم شود.

از اسپنسر تریسی نقل است که گفته: «حرفهایی را که باید بزنی حفظ کن، بموقع ظاهر شو و مواظب باش به وسایل صحنه برخورد نکنی». آقای تریسی این توانایی را داشت که حرفهای خود را به نحوی حفظ کند که بیننده احساس می‌کرد او لحظه‌ای قبل از حرف زدن به آنها فکر کرده است. شنیده‌ام بعضی بازیگران می‌گویند عمداً حرفهای خود را حفظ نمی‌کنند تا تازگی‌شان از دست نرود. به عقیده من این بهانه‌ای است برای تنبلی و تکنیک ضعیف. این کار باعث می‌شود بازیگران در نهایت به مشابه‌گویی^۱ متوسل شوند که در ادامه درباره آن صحبت خواهیم کرد.

حفظ کردن دیالوگها این آزادی را به شما می‌دهد که به نحوی صادقانه و عاطفی گوش کنید و واکنش نشان دهید.

گوش کردن صرفاً به معنای نگاه کردن به کسی و گوش دادن به حرفهای وی نیست. منظور گوش کردن به محتوای واقعی در پس کاری است که ظاهراً انجام می‌دهد. هیچ‌کس بهتر از اسپنسر تریسی این کار را نمی‌کرد. او می‌توانست مادامی که کس دیگری حرف می‌زد توجه شما را برای پنج دقیقه به خودش جلب کند ... ممکن بود به اطراف یا به زمین نگاه کند، اما همیشه می‌توانستید بگویید چیزی در ذهنش می‌گذرد. بازیگر باید به جایی برسد که به خودش اعتماد داشته باشد و فقط فکر کند. من هنوز هم گاهی به سختی می‌توانم به خودم اطمینان کنم. به ندرت پیش می‌آید که برای ضعیف بازی کردن احساس گناه کنم. وقتی اشتباهی مرتکب می‌شوم یا در حد انتظار بازی نمی‌کنم، معمولاً به دلیل اغراق در بازیگری است.

جک لمون

نقل است که مارلون براندو موقع بازی در فیلمی به نام تازه‌کار عمداً دیالوگهای خود را حفظ نمی‌کرد و در عوض گوشی کوچکی را در گوشش گذاشته بود و وقتی نوبت حرف زدن او می‌شد یک نفر دیالوگهایش را از طریق گوشی به او می‌رساند و بعد براندو آنها را به زبان می‌آورد. گفته می‌شود دلیل این کار این بود که براندو می‌خواست از تازگی هر جمله

۱. paraphrasing، یعنی بیان جمله به شکلی دیگر که همان معنا را برساند. —م.

تمرین ۱: گوش کردن

مطالعه کنید. همین کار را در مورد سؤالات عاطفی نیز انجام دهید. سپس نوار را به شیوه‌ای عادی پخش کنید و به کل اجرا توجه کنید (نگاه کنید به تمرین ۲).

در شکل پیشرفته‌تر این تمرین، سؤال‌کننده موضوع خاصی را انتخاب می‌کند و فقط درباره آن سؤال می‌کند. به عنوان مثال:

س: قلّه اورست کجاست؟

ج: نمیدونم.

س: آیا در کانادا واقع شده؟

ج: فکر نمی‌کنم.

س: می‌تونی حدس بزنی کجا قرار گرفته؟

ج: واقعاً نمیدونم.

س: فکر کن!

در این حالت سؤال‌کننده در قالب یک بازجو ظاهر می‌شود و شکل تازه‌ای به بازی می‌دهد.

شاید فکر کنید واکنش نشان دادن نتیجه مستقیم گوش کردن است. اما متأسفانه این طور نیست. حتی در تمرینهایی مثل تمرین ذکر شده، بازیگر باهوش فقط با فکر خود در بازی شرکت می‌کند و به لحاظ عاطفی درگیر نمی‌شود. واقعیت این است که گوش کردن بی‌خطر است اما واکنش نشان دادن خیر. می‌توان صرفاً ادای گوش کردن را درآورد اما برای واکنش نشان دادن باید کاملاً درگیر شد.

وقتی بازیگران برای اولین بار تصویر خود را می‌بینند، واکنشهای متفاوتی بروز می‌دهند. بیشتر آنها دستپاچه می‌شوند، خنده‌های عصبی سر می‌دهند و با شرمندگی آن را رد می‌کنند. برخی تحمل دیدنش را ندارند و چشمهایشان را می‌بندند. این واکنشها، با اینکه در حضور جمع تعدیل شده، کاملاً صادقانه و طبیعی است.

دوربین نمای نزدیک بازیگر شنونده را گرفته است. بازیگر سؤال‌کننده (خارج قاب اما خیلی نزدیک به آن) منتظر جواب می‌ماند و سپس سؤال بعدی را مطرح می‌کند. دو بازیگر باید با هم تماس چشمی داشته باشند و بازیگری که جلو دوربین است به هیچ وجه نباید به عدسی نگاه کند.

در ادامه شاهد نمونه‌ای از سؤالات هستید، اما می‌توانید سؤالات خودتان را جایگزین آنها کنید. در واقع، اگر تمرین به صورت گروهی انجام می‌شود، بهتر است برای هر بازیگر پرسشهای تازه‌ای داشته باشید.

سؤالها

۱. چند سال دارید؟

۲. قلّه اورست کجاست؟

۳. دو سال پیش کجا بودید؟

۴. فیلم محبوب خودتون رو نام ببرید؟

۵. آیا عاشق هستید؟

۶. دوربین ناراحتتون میکنه؟

۷. چرا دوست دارید بازیگر بشید؟

۸. از چه چیز من بیشتر از همه خوشتون میاد؟

باید سؤالات ساده و غیرعاطفی را با سؤالاتی که احتمالاً بار عاطفی بیشتری دارند ترکیب کنید. نوار را بدون صدا پخش کنید و ببینید می‌توانید براساس واکنش بازیگر، حدس بزنید چه سؤالی پرسیده شده است. (قبل از نمایش تصاویر به تمرین ۲ نگاه کنید.) بعد نوار را با صدا پخش کنید و چشمهای خود را ببندید. به فاصله زمانی بین سؤالات و جوابها دقت کنید. اگر سؤال مبتنی بر واقعیت است و بازیگر واقعاً تلاش می‌کند تا به آن جواب دهد، فرآیند فکر کردن را