گفتگو با اینگمار برگمان

گفتگوکننده: چارلز توما ساموئلز

ترجمه: عباس بیانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استکهلم، دهم نوامبر ۱۹۷۱

با علم براینکه برگمان هم به شدت وقت‌شناس است و هم حتی یک ثانیه بیش از سه ساعت و نیمی که توافق کرده، به من وقت نخواهد داد، قدری زودتر به محل «رویال در اماتیک تئاتر» رسیدم؛ جایی که وی مدیریت آن را رها کرده، اما هنوز دفتر کوچکی را در اختیار دارد. بعد از عبور از راهروهای بظاهر بی‌پایان، در دفتر برگمان منشی به من گفت: آقای برگمان بزودی می‌رسد. در مدّت انتظار، اتاق را وارسی کردم. گرچه برای این کار، به وقت کمتری از آنچه من داشتم نیاز بود.

دفتر برگمان به سردی کلیسای «نور زمستانی» است اما سادگی دنیوی و خشک آن کمتر تهدیدکننده است. به علاوه دیوارهای سفید برهنه آن، با نوری که از دریای مجاور انعکاس یافته است و سر و صدای آدمها، پس زمینهٔ روشنی برای گفتگوی ما ایجاد می‌کنند.

اتاق شامل کاناپه‌ای است با میز کوچک قهوه‌خوری در مقابلش (امروز دو بطری آب معدنی و یک جعبه شکلات **Drosto** روی آن قرار دارد) و یک صندلی راحتی سیاه چرمی که ابتدا برگمان بر آن می‌نشسته، بعد آن را وامی‌گذارد تا بر صندلی سفت‌تری که نزدیک مهمترین جزء مبلمان اتاق یعنی میز کارش قرار دارد، بنشیند. نمایهٔ رنگی تئاتر در نزدیکی قفسهٔ نیمه‌خالی کتاب آویزان است (در قفسه آثار استریندبرگ، ساتیریکون ڤلینی ، «چگونه سخنان زشت بگوییم و بر مردم تأثیر بگذاریم» اثر لئی‌بروس و چند کتاب دیگر دیده می‌شود.) تنها شیء تزئینی در بالای قفسهٔ کتاب قرار دارد: یک اسباب بازی بچه‌گانه (مورچه‌ای قرمز و پراز کاه.)

چند دقیقه بعد از ساعت نُه، برگمان با آغوش باز قدم به دفتر می‌گذارد. به نظر می‌رسد از مقدمه چینی‌ها و تعارفات بیشتر، خوشش نمی‌آید و من هم راضی هستم که می‌توانیم به کارمان برسیم. پیوسته از حالات گوناگونی که در چهرهٔ آرام او پیدا می‌شود بر حیرت می‌افتم. این حالات همراه با زیر و بم زیبای طنین صدایش دیگر تسخیر ناپذیر است. اما این دو در برخورد ما چنان تأثیر گذار هستند که من شیوه‌های معمول خودم را در مصاحبه کنار گذاشته، تلاش می‌کنم از رفتارش هم، به همان خوبی استفاده از واژه‌ها، چیزهایی به چنگ آورم.

از ابتدا، حرف برگمان را قطع کرده، بعضی اوقات جملاتش را کامل می‌کنم. گاهی چون برای واکنش بی‌طاقت هستم پاسخ را پیش بینی می‌کنم. هم چنانکه مصاحبه پیش می‌رود، این مسأله بیشتر اتفاق می‌افتد و او نیز شروع به مقابله می‌کند. من بنابراین، تمامی این قطع و وصلها را همان طور که پیش می‌آیند، بازنویسی می‌کنم؛ چه حرف یکدیگر را بریده و چه حرف خود را ناتمام رها کرده باشیم. همچنین، برخی از خنده‌های او را ثبت می‌کنم، برگمان با این خنده‌ها به طور فزاینده‌ای سیر مصاحبه را نقطه‌گذاری می‌کند کاش می‌توانستم امیدوار باشم که از پس چنین کاری بر آمده‌ام. برگمان مردی پرشور است، اما لجوج نیست.

بسیار تلاش کرده‌ام بخش اعظم آنچه را که در واقعیت مصاحبه گذشت، ثبت کنم. مثل همیشه گفت و شنود را مناسب برای خواندن، بازنویسی کرده‌ام. هرچند انگلیسی لهجه‌دار برگمان خیلی خوب بود، اما وقتی ذهنش از روانی زبانش پیشی می‌گرفت، پیوسته به خطا می‌افتاد. من در بازنویسی چنین خطاها لطفی ندیدم، اما یکی از آنها سزاوار اشاره است: در میانهٔ گفتگو، کلمهٔ «**tomultuous**» [= به هم ریخته] را در دهان او گذاشتم، امّا آنچه او عملاً بر زبان آورد «**tomultarious**» [= متنوع] بود؛ کلمهٔ ترکیبی من در آوردیی که تصادفاً ابداع شد. با این همه، این کلمه کاملاً مصاحبه ما را توصیف می‌کند مصاحبه‌ای که هم (۱)«**tomotuous**» است و هم (۲)«**multiparious**».

(۳)«**Tomultariousı ess**» [= بهم ریختگی] آشکارا برای برگمان مطلوبترین وضعیت است. مصاحبه، به شدت او را جذب کرد، به طوری که سهواً اجازه داد پنج دقیقه بیشتر طول بکشد. اما همین ۵ دقیقه آن‌طور که تلفنهای عصبانی‌کننده نشان می‌داد، برنامهٔ بسیار دقیق و حساب شدهٔ رژیم غذایی و ورزشی او را به هم ریخت. وقتی که مرا بدرقه می‌کرد، یا دقیقتر بگویم چهار نعل به سوی آسانسور می‌رفت، با لبخندی گشاده و پرمحبت این نکته را اظهار کرد: «فکر می‌کنم گپ خوبی زدیم، این طور نیست؟» بعداً دانستم که او در آن روز نه تنها به

دنبال کار تئاتر و سینما بود، بلکه از جزیره‌اش به شهر آمده بود، تا تدارک پنجمین ازدواجش را که قرار بود همان هفته صورت پذیرد، ببیند.

○ آقای برگمان، ترجیح می‌دهم با سؤالی کلّی شروع کنم: اگر از من بپرسند تنها یک دلیل برای مزیت شما بر دیگر کارگردانها بیاورم، من به خلق جهانی منحصر به فرد توسط شما اشاره می‌کنم چیزی که با حضور چهره‌هایی خلاّق در زمینه‌های دیگر هنری برایمان عادی شده ولی در سینما به ندرت اتفاق افتاده و هرگز در حدی که در کار شما می‌بینیم، نبوده است. در واقع شما بسیار شبیه نویسنده‌ها هستید، چرا نویسنده نشدید؟

● بچّه که بودم از فقدان کامل واژه‌ها رنج می‌بردم. پدرم کشیش بود و پرورشی سخت و جدی داشتم. در نتیجه در جهان خصوصی رؤیاهایم زندگی می‌کردم و تنها همبازیم تئاتر عروسکیم بود.

○ و ...

● می‌بخشید. تماسهای اندکی با واقعیت و راههای دسترسی به آن داشتم. از پدرم، مادرم، برادر بزرگترم و خلاصه همه چیز و همه کس می‌ترسیدم. تنها راه بروز آنچه در درونم می‌گذشت، بازی با تئاتر عروسکیم یا دستگاه نمایش فیلم بود. مشکل بزرگی در تشخیص واقعیت و خیال داشتم و چه بسیار که آنها را باهم در می‌آمیختم؛ به طوری که افراد خانواده همیشه به من می‌گفتند: «دروغگو». حتی وقتی بزرگتر شدم *از بیان* خود عاجز بودم. گفت‌وگو با دیگران برایم مشکل بود و...

○ می‌خواهم یک لحظه سخنتان را قطع کنم. توصیف شما از کودکیتان، شبیه تو صیفی کلاسیک از ظهور یک نویسنده است. آیا فقط حادثهٔ وجود تئاتر عروسکی باعث شد شما تئاتر را به ادبیات ترجیح دهید؟

● نه. به یاد دارم که در تابستان هجده‌سالگیم، یعنی درست وقتی که مدرسه را تمام کردم، ناگهان رمانی نوشتم. در مدرسه نوشتن انشا را بسیار دوست می‌داشتم، اما هرگز احساس نکردم نوشتن، دلمشغولی اصلی من است. رمان را در کشوی میز گذاشتم و فراموشش کردم. اما در تابستان ۱۹۴۰، ناگهان شروع به نوشتن کردم و دوازده تا...

○ نمایشنامه نوشتید؟

● بله، فورانی ناگهانی بود.

○ آیا می‌توانم در این زمینه فرضیه‌ای مطرح کنم، تا شما نسبت به آن واکنش نشان دهید؟ توانایی شما به عنوان نویسنده و نیازتان به بیان خود، به وسیله واژه‌ها در تئاتر و سینما بهتر بروز یافته و برآورده می‌شود. زیرا در این هنرها شخص کلماتش را مجّسم می‌کند و حتی پاسخ مخاطبش را به آنها می‌بیند.

● من به گونه‌ای دیگر آغاز کردم، چراکه در اوان نوشتن به واژه‌ها ظنین بودم و همیشه کمبود واژه داشتم، برایم یافتن واژه‌ای که می‌خواستم، بسیار دشوار بود.

○ آیا این سوءظن به واژه‌ها یکی از دلایلی است که در «پرسونا»، آلما، الیزابت را وا می‌دارد تا بگوید: «هیچ»؟

● نه، و به یک معنا بله. اما آگاهانه این کار را نکرده‌ام.

○ چونکه «هیچ» واقعی‌ترین واژه است. واژه‌ای که

کمترین دلالت را دارد.

● من همیشه به چیزی که خود می‌گفتم، یا دیگران به من می‌گفتند ظنین بودم. همیشه احساس می‌کنم چیزی از قلم افتاده است. وقتی کتاب می‌خوانم، بسیار آهسته می‌خوانم. خواندن یک نمایشنامه وقت زیادی از من می‌گیرد.

○ **در مخیّله خود آن را کارگردانی می‌کنید؟**

● تا حدّی. واژه‌ها را به گفتگو، حرکات و گوشت و خون برمی‌گردانم. من نیاز بسیاری به تماس با مخاطب، با کسی دیگر دارم. برای من، واژه‌ها منقاعد کننده نیستند.

○ **در مورد کتاب، خواننده در جایی دیگر است.**

● وقتی می‌خوانید، واژه‌ها مجبورند از خود آگاه بگذرند تا به روح و عواطف شما برسند، اما در فیلم و تئاتر همه چیز مستقیماً بر عواطف تأثیر می‌گذارند. آنچه مورد نیاز من است، تماس با دیگران است.

○ **قبول دارم. اما این مسأله‌ای را به وجود می‌آورد که مطمئناً شما زیاد دربارهٔ آن بحث کرده‌اید. فیلمهای شما تأثیر عاطفی دارند، اما درعین حال مشکلترین فیلمهای اندیشمندانه سینمای معاصرند. آیا تناقضی میان این دو نیست؟ بگذارید مثالی مشخّص بزنم، چه می‌گویید اگر بگویم: وقتی فیلم «تشریفات» را می‌دیدم، احساساتم به‌خاطر تلاش بیهوده‌ام برای درک فیلم دچار اختلال می‌شد.؟**

● تلقی شما غلط است. هیچگاه نگفته‌ام «درک کن»، فقط گفته‌ام «احساس کن».

○ **شما هیچ چیز به من نگفته‌اید. من شما را نمی‌بینم، من فقط فیلم را می‌بینم!**

● بله، اما...

○ **اما فیلم به من می‌گوید: «درک کن». در فیلم، سه بازیگر به خاطر نمایشی که مقامات ذیصلاح آن را قبیح شناخته‌اند، تحت بازجویی هستند. فیلم پیوسته مرا به این فکر می‌اندازد که مفهوم این نمایش چیست و چرا مقامات می‌خواهند جلویش را بگیرند؟ و سؤالاتی از این قبیل. در ابتدا، این سؤالات به سادگی برایم مطرح می‌شوند، و بعد بیشتر و بیشتر گلویم را می‌فشارند. بهتر بگویم به مغزم فشار می‌آورند به طوری که جز گیجی و تحیّر چیزی احساس نمی‌کنم.**

● اما این برداشت شماست.

○ **فیلم این چنین نیست؟**

● نه. «*تشریفات*» صرفاً خشم مرا نسبت به منتقدان، مخاطبان و دولت بیان می‌کند. در مدتی که «*رویال در اماتیک تئاتر*» را اداره می‌کردم، با آنان در جنگی دایمی بودم. یک سال پس از استعفا نشستم و این فیلمنامه را پنج روزه نوشتم، صرفاً برای رها ساختن خود.

○ **و بعد...**

● ببخشید. فیلم، فقط یک بازی است؛ برای تلنگری اندیشمندانه به همه، نه چیزی برای درک کردن...

○ **چیزی برای گیج کردن مخاطب؟**

● دقیقاً. نوشتن آن را بسیار دوست داشتم و ساختنش را بیشتر. وقتی مشغول فیلمبرداری بودیم، بسیار خوش گذشت. هدفم این بود که خود و تماشاگرانی که آن را دوست می‌داشتند سرگرم کنم. می‌فهمید که چه می‌گویم؟

○ **می‌فهمم، اما...**

● شما باید بفهمید ــ و بسیار اهمیت دارد! ــ که من هرگز نگفته‌ام چیزی را که من ساخته‌ام، بفهمید. استراوینسکی یکبار گفته بود: «من در تمام زندگیم، هرگز یک قطعه موسیقی را نفهمیده‌ام؛ من همیشه آن را فقط احساس می‌کنم.»

○ **اما استراوینسکی آهنگساز بود. موسیقی ماهیتاً غیر استدلالی است و ما مجبور نیستیم آن را بفهمیم. فیلم، نمایشنامه، شعر، و رمان همگی، قضایا و مشاهدات را پیش می‌کشند، ایده‌هایی را مجسّم می‌کنند و ما به سمت این شکلهای هنری می‌رویم تا ...**

● ولی شما باید بفهمید ذهنتان منحرف شده است. شما به اقلیّتی وابسته‌اید که سعی می‌کنند بفهمند. مردم عادی و من نیز ... ببین، وقتی نمایشنامه‌ای می‌بینم، احساسم چنان است که گویی به *قطعه‌ای کوارتت زهی از بارتوک* گوش می‌دهم. من هرگز کوششی برای فهمیدن نمی‌کنم. ذهن من هم کمی منحرف شده، بنابراین خودم را در سطحی کنترل می‌کنم. زیرا من کارم تئاتر است، یک حرفه‌ای و این موضوع می‌تواند...

○ **واکنش خود جوش را نابود کند؟**

● دقیقاً. اما هرگز چنین کاری نمی‌کند، زیرا حس می‌کنم سینما بخصوص... می‌دانی، آنها همیشه درباره اینکه برشت بسیار تعقلی است صحبت می‌کنند.

○ **در صورتی که وی بسیار عاطفی است.**

● بله. تفسیرهای خود او و مفسرانش، بین ما و نمایشنامه‌هایش قرار می‌گیرند. موسیقی، فیلم، و نمایش همیشه مستقیماً روی عواطف کار می‌کنند.

○ **نمی‌توانم با شما موافق باشم. حدود ده فیلم از فیلمهای شما را عالی می‌دانم، اما فیلمهای محبوبم «پرسونا» و «نور زمستانی» هستند. این دو فیلم آن چنانکه شما می‌گویید ساخته شده‌اند، و اصلاً شبیه «تشریفات» نیستند. بنابراین مایلم به منظورِ کشفِ مشکلِ فیلمی که بیشتر گیج‌کننده است تا برانگیزاننده، آنها را باهم مقایسه کنم. اجازه دهید با «نور زمستانی» شروع کنم که معتقدم نابترین فیلم شماست. راستی این فیلم را دوست دارید؟**

● بله.

○ **اگر چه فیلم، مسائلی راجع به آنچه قهرمانان می‌اندیشند و برداشتهای متفاوتی که مرد و معشوقه‌اش از زندگی ارائه می‌دهند پیش می‌کشد، امّا درام آن چنان مؤثر و نافذ است، و تصاویر، آن قدر پرتوان‌اند که ما آرام نمی‌گیریم. هر چند ذهنم منحرف شده، اما می‌پرسم: «معنای آن چیست؟» آرام نمی‌گیرم، چرا که مجذوب شده‌ام. «نور زمستانی» نمونه آن چیزی است که شما در آن سر آمد هستید. در این فیلم، علاقمندی مخاطب به سرنوشت شخصیتها قویتر از هر نوع تحیّر در مورد دلالت آنهاست. متوجه منظورم می‌شوید؟**

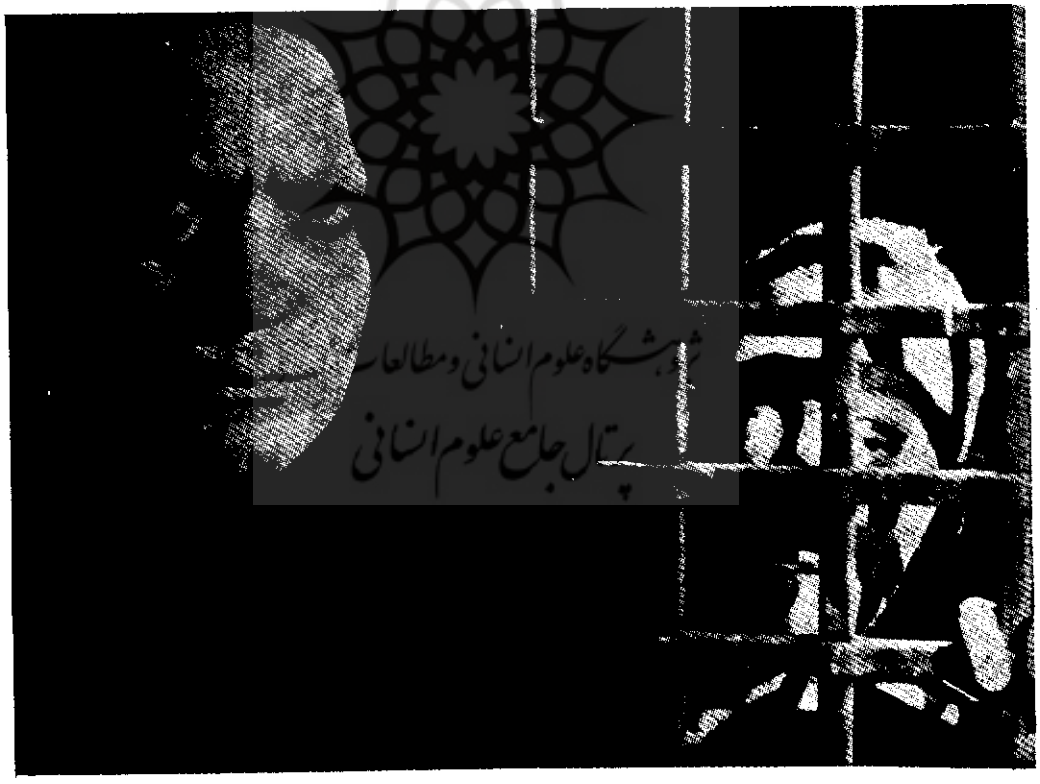
● بله. امّا شما اشتباه می‌کنید.

○ چرا؟

● زیرا... زیرا... وقتی شما می‌گویید: «من نور زمستانی و پرسونا را دوست دارم و معتقدم این دو فیلم بهترین آثاری است که شما ساخته‌اید»، و بعد می‌گویید «ما» ، و بعد اعتراف می‌کنید «من» و «ما» ، به عقیدهٔ خود عمومیت می‌دهید. درحالی که معتقدم «پرسونا» و «نور زمستانی»، برای همه دشوارترین فیلمهای من هستند. بنابراین غیرممکن است که شما چنین دیدگاهی داشته باشید.

○ **من مخلوط کردن «من» و «ما» را بس می‌کنم.**

● قبل از آنکه به سراغ مسائل پیچیده‌تری برویم، باید به شما بگویم من فیلمهایم را برای مصرف می‌سازم! آنها آثاری ازلی و ابدی نیستند. آنها برای اکنون و برای مصرف ساخته شده‌اند. آنها مثل یک میزند، یا آب معدنی، یا یک گل، یا لامپ، یا هر چیز ساخته شده دیگر تا هر کس که می‌خواهد، آن را مصرف کند. همچنین، آنها ساخته شده‌اند تا مرا درگیر آدمهای دیگر کنند. آدمهایی که فیلم را به آنها می‌دهم و می‌گویم: «لطفاً فیلمها را مصرف کنید، آنچه می‌خواهید بردارید و بقیه را دور بریزید. من برمی‌گردم و فیلمهای تازه و زیبای دیگری می‌سازم، اگر این یکی ناموفق بود اصلاً مهم نیست.» محرک من به نمادگرایی یا اندیشه ربطی ندارد، فقط به رویا و اشتیاق، به امید، جذبه و شور مربوط



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

است. می‌فهمید منظورم چیست؟ بنابراین وقتی شما می‌گویید آن فیلم من از نظر اندیشه پیچیده است، حس می‌کنم درباره فیلمی از من سخن نمی‌گویید. بیایید راجع به فیلمها حرف بزنیم، نه به عنوان یکی از بهترین‌ها یا تنفر انگیزترین آنها یا یکی از تنفرانگیزترینها. بیایید درباره کوشش برای نزدیک شدن به دیگران گفتگو کنیم.

○ می‌ترسم منظورم را خوب روشن نکرده باشم. ما با «تشریفات» شروع کردیم و من گفتم: «این فیلمی است که من فکر می‌کنم...

● علاقه‌ای به آنچه شما فکر می‌کنید ندارم! اگر دوست دارید، از من سؤال کنید! ولی اصلاً برایم جالب نیست که بشنوم شما به چه چیز فکر می‌کنید!

○ منظورم از بیان آنچه دوست دارم و آنچه دوست نمی‌دارم آن نیست که عقیده‌ام را به شما بگویم بلکه می‌خواستم سؤالاتی مطرح کنم. من دیگر نمی‌گویم «من». آدمی را به نام ایکس در نظر بگیرید. من آنچه را که ایکس می‌خواهد بداند، از شما می‌پرسم. مثلاً اجازه دهید بگویم آقای ایکس در حین تماشای «تشریفات» از نظر عاطفی به آن اندازه...

● نه! واضح است! اصلاً جالب نیست! تشریفات را میلیونها نفر دیده‌اند که فکر می‌کنند... می‌دانی، اصلاً جالب نیست اگر یک نفر دوست نداشته باشد... می‌دانید من در جزیرهٔ کوچکی زندگی می‌کنم. روز بعد از نمایش تشریفات از تلویزیون سوئد، مردی به جزیره، نزد من آمد و گفت: «نمایش زیبایی بود، شما فکر نمی‌کنید که واقعاً نمایش زیبایی بود؟ من و زنم خیلی خندیدیم.» من کاملاً گیج شدم. آن طور که ما قضاوت می‌کردیم او اصلاً نمایش را نفهمیده، امّا از آن لذت برده بود. شاید منگ بوده، شاید اصلاً کنایه زده، امّا همینکه به جزیره آمد و از گفتن این حرف لذت برد، جالب بود. می‌فهمید؟ بنابراین ما باید شیوه‌های گوناگونی برای ایجاد ارتباط پیدا کنیم. این خیلی اهمیّت دارد. اگر آن راه را ادامه دهیم به هیچ جا نخواهیم رسید. ما باید راههایی برای رسیدن به گونه‌ای ارتباط انسانی بیابیم. زیرا اگر نتوانیم، شما فقط مرا خشمگین می‌کنید و من هم می‌خواهم فوری گفتگویمان پایان یابد. می‌دانید من می‌توانم اینجا بنشینم و درباره همه چیز اندیشمندانه سخن بگویم. می‌توانم شگفت‌انگیزترین چیزها را بگویم چون در فن مصاحبه استادم. ولی فکر می‌کنم باید راه دیگری پیدا کنیم، «نوعی ارتباط انسانی». می‌فهمید؟

○ آیا متوجه نشدید که کلیه سؤالهایی را که از قبل آماده کرده بودم نادیده گرفته‌ام؟

● بله، متوجه شدم...

○ در تمام مدت مصاحبه، سعی کرده‌ام در برابر آنچه شما می‌گویید بیندیشم، سعی کرده‌ام ارتباط برقرار کنم. هر وقت هم منحرف شدم، لطفاً به من بگویید. امّا، خدایا! آقای برگمان! من به شما گفته‌ام... ببینید، من شغلی دارم: مصاحبه و نوشتن درباره شما. با اهمیت‌ترین کارها کار شماست. شما فیلمها را می‌سازید. علی‌رغم آنچه شما می‌گویید، فکر می‌کنم کسانی هستند که مایلند به آنها کمک شود تا فیلمهای شما را بفهمند. من می‌خواهم در حد مقدوراتم، و با مساعدت شما، به آنها کمک کنم.

● البته. من خوب می‌فهمم که شما سعی می‌کنید به یک ارتباط برسید. اما راهی که شروع کرده‌اید فقط ما را به آنجا می‌رساند که مثل دو تا عروسک بنشینیم و بحثهای

کاملاً بی‌معنا بکنیم. برای من اصلاً جالب نیست، برای هیچ کس هم جالب نیست. لطفاً سعی کنیم...

○ **اجازه دهید دو شیوه را پیشنهاد کنم و شما بگویید کدام را ترجیح می‌دهید.**

● نه! ادامه دهید!

○ **نه! من هم مایلم ارتباطی انسانی ایجاد کنم. این دو شیوه عبارتنداز: چند لحظه قبل شما گفتید، مردی را ملاقات کرده‌اید که *تشریفات* را دوست می‌داشت، مع‌هذا، شما شگفت‌زده شدید، زیرا...**

● او نگفت «*تشریفات*» را دوست دارد، او گفت: «شب خوشی را گذرانده است.» شاید طعنه می‌زد؛ اما من از طرز برخوردش خوشم آمد. چطور بگویم... او نمایش مرا مصرف کرده بود، مصرفش کرده بود.

○ **آیا نمی‌خواستید بدانید که چرا مرد نمایش را مفید پنداشته بود؟**

● ربطی ندارد. او آن را مصرف کرده! شنیدن اینکه مردم چرا و چگونه مصرف می‌کنند جالب است. آن چنانکه «*تماس*» با واکنشهای کاملاً متضادی روبرو شد. بعضی آن را دوست داشتند، و بعضی از آن متنفر شدند. من مایلم دربارهٔ «*تماس*» بشنوم، زیرا به دلایل بسیاری (از جمله به خاطر هنرپیشه‌ها) آن فیلمی نشد که می‌خواستم بسازم. می‌دانید که بازیگران غالباً فیلم را تغییر می‌دهند: یا بهترش می‌کنند یا بدتر.

○ **می‌توانم بپرسم «*تماس*» چه تفاوتی با آنچه می‌خواستید بسازید، دارد؟**

● می‌خواستم تکچهرهٔ یک زن عادی را نقاشی کنم که در آن تصویر، هر چه در اطراف اوست انعکاسی از او باشد. او را در نمایی درشت می‌خواستم به گونه‌ای که هر چه اطرافش هست، وقتی واضح باشد، که نزدیک وی قرار گیرد. من تکچهره‌ای می‌خواستم که تمامی جزئیات را نشان دهد. بسیار دوست داشتنی و واقعی هم باشد. امّا وقتی من و هنرپیشه‌ها دور هم جمع شدیم،آنها طرح را بیش از من دوست داشتند، و معتقدم که آنها مرا از طرح اصلی خودم منحرف کردند. نمی‌توانم بگویم نتیجه بهتر یا بدتر شد، اما به هر حال فرق کرد. بیبی اندرسون دوست نزدیک من است (بازیگری دوست داشتنی و در نهایت استعداد). وی بسرعت به سمت واقعیت جهت‌گیری می‌کند، و همیشه برای کاری که انجام می‌دهد به انگیزه نیاز دارد. او زنی صمیمی و مهربان است. همه چیز برای او اهمیت دارد. بنابراین آنچه را من مبهم و یا سایه‌وار می‌خواستم، او می‌خواست کاملاً واضح شود. من از او انتقاد نمی‌کنم، او را ستایش می‌کنم و دوستش دارم، امّا فیلم را عوض کرد. وقتی به هنرپیشه‌ای نقشی می‌دهم، همیشه امیدوارم، با اضافه کردن چیزی که من به آن فکر نکرده‌ام، در خلق اثر شرکت کند. ما همکاری کردیم. کاری که بیبی اندرسون انجام داد، فیلم را برای مردم عادی قابل درک‌تر کرد، و تأثیر فوری آن را افزایش داد. من با تمام تغییراتی که او می‌داد موافقت کردم.

○ **می‌توانم دربارهٔ لحظه‌ای از فیلم، که معتقدم صحنه بسیار خوبی است سؤال کنم؟ از آنچه شما گفتید می‌توان نتیجه گرفت که شاید صحنه به بیبی اندرسون متعلق باشد. «کارین» برای خانواده‌اش صبحانه درست می‌کند؛ همه چیز در نمایی درشت، روشن، گرم، و شاد است. ناگهان پرش به یک نمای دور از کارین، که تنهاست و قهوه می‌نوشد، در سکوت کامل و آشپزخانه‌ای کاملاً**

خالی. این موردی است که در آن وضوح محیط اطراف، بلافاصله شناختی از وی به ما می‌دهد. حالا می‌دانیم چرا او به طرف دیوید می‌رود.

● فکر می‌کنم این صحنه از آنِ من باشد، زیرا فیلم دربارهٔ زنی است که من او را واقعاً می‌شناسم. انتقال از گرمی و حرارت (خانوادگی) به تنهایی مطلق، نمونه‌ای است از تمامی زندگی او، و زندگی بسیاری دیگر از زنان. به همین دلیل بسیاری از زنها هنگامی که این قسمت فیلم را می‌بینند، می‌خندند.

○ **آیا همیشه فیلم را به خاطر بازیگر زن آن خیلی تغییر می‌دهید؟ آیا همیشه آگاهانه فرصت تغییر را به بازیگر زن می‌دهید؟ بگذارید مثالی بزنم: «در شب *دلقکها*»، هریت اندرسون نقش زنی را بازی می‌کند که قدرتش را بر جنسیت متمرکز کرده. در فیلم بعدی که شما ساختید، «*درس عشق*»، وی نقش دختری را بازی می‌کند که اطوار پسرانه دارد، و از جنسیت می‌ترسد. آیا این فیلم را برای وارونه کردن نقشش در «*شب دلقکها*» ساختید؟**

● من هنرپیشه‌هایم را خوب می‌شناسم. ما همه به شدّت مجذوب یکدیگر هستیم. می‌دانم چه نقشهایی را می‌توانند بازی کنند. روزی یکی از نقشهایی را که هنر پیشه می‌تواند بازی کند، اما هرگز بازی نکرده است، می‌نویسم. گاهی خودشان نمی‌دانند که می‌توانند آن نقش را اجرا کنند، اما بی‌آنکه به من بگویند چه قابلیتهایی در خود دارند، هنرشان را به من نشان می‌دهند.

○ **بنابراین، نوشتن فیلمنامه برای شما امکان پذیر است، زیرا تشخیص می‌دهید که بازیگری خاص اکنون آماده است تا نقشی خاص را بازی کند.**

● دقیقاً. عالی است که این همه بازیگر با این همه نقشهای نامعلوم دور و برتان باشد. همواره بازیگران با چهره‌هایشان، حرکاتشان و انعطافشان به شما دستمایه می‌دهند.

○ **جز این مورد، آیا شده فیلمی را درست در جهت عکس فیلم قبلی بسازید؟**

● فکر می‌کنم این رابطه، کمی بین «*همچون در یک آینه*» و «*نور زمستانی*» برقرار باشد.

○ **بله، مورد بسیار جالبی است. در پایان «*همچون در یک آینه*»، بیورنستراند، با پسرش که مشتاق چنین واقعه‌ای است، رابطه برقرار می‌کند. سال بعد، به سینما می‌رویم و در آنجا بیورنستراند نقش پسرش را بازی می‌کند. با این تفاوت که اینک با نومیدی بیشتر در جستجوی ارتباط با پدر (خدا) است. پدری که نمی‌خواهد یا نمی‌تواند به وی پاسخ دهد.**

● فکر می‌کنم نکته جذّابی است اما هرگز در مخیّلهٔ من نبوده است. حق با شماست، امّا مرا به حیرت می‌اندازد.

○ **خل نشده‌ام؟**

● نه، نه، نه. شما کاملاً حق دارید.

○ **پس اگر اشکالی ندارد، می‌خواهم به «*نور زمستانی*» باز گردم. می‌خواهم چیزی بپرسم، تا بگویید آیا درست می‌گویم یا خیر. از آنجا که شما بارها خود را دلبستهٔ عدم امکان دستیابی به تأیید ایمان نشان داده‌اید، آیا این درست است که در «*نور زمستانی*» جستجو برای تأیید ایمان را موجب آسیب و زیان می‌دانید؟**

● هرگاه به مسائل خدا و ایمان پرداخته‌ام، بسیار غمگین شده‌ام، و هر وقت آنها را پشت سرگذاشته و اشتیاق و افرم را برای ساختن بهترین و کاملترین فیلم جهان کنار گذاشته‌ام...

○ **برای خدا شدن؟**

● بله... برای... برای...

○ **برای خلق مخلوق کامل.**

● بله، برای خلق مخلوق کامل. تا این را گفتم، محدودیتهایی که به وضوح می‌بینمشان رخ می‌نمایند. آنها را نادیده نمی‌گیرم، بلکه فقط می‌کوشم از میان آنها (از نظر فنی) راهی باز کنم. آن گاه آسوده خاطر می‌شوم.

○ **مانند دانشمندی محقق.**

● بله.

○ **آیا این همان کاری نیست که درام در «پرسونا» انجام می‌دهد؟ بعد از فصل عناوین، فیلم به شکلی واقع گرایانه آغاز می‌شود: زنی در بیمارستان است و از یک اختلال ذهنی رنج می‌برد. پرستاری از او مواظبت می‌کند. بعد، همان‌طور که فیلم پیش می‌رود، این درام واقع گرایانه از درون گسیخته می‌شود (در یک لحظه اساس فیلم متلاشی می‌شود). آیا این درست است که در «پرسونا»، به مانند دانشمندی محقّق، درباره محدودیتهای هنرمندی که می‌خواهد تقلیدش از واقعیت، به حقیقی بودن و پیچیده بودن خود واقعیت باشد، تحقیق می‌کردید؟ آیا نمی‌خواهید بگویید: «بنابراین، من از طریق بیان آفریده‌های هنریم و با نشان دادن اینکه آنها درست در لحظه‌ای که رنگ واقعیت می‌پذیرند، و تجزیه می‌شوند، یا در هم می‌ریزند، محدودیتها را به نمایش در خواهم آورد؟»**

● آنچه شما می‌گویید بسیار جالب است، امّا آن چیزی نیست که در ذهن من بود. خیلی ساده است. پرسونا مخلوقی است که خالقش را نجات داد. قبل از ساختن آن بیمار بودم، دوبار ذات الرّیه گرفته و آنتی‌بیوتیک مسمومم کرده بود. به مدّت سه ماه تعادل جسمانیم را از دست دادم. تابستان قبلش فیلمنامه‌ای نوشته بودم، امّا به همه گفتم به درد نمی‌خورد چون فیلم پیچیده‌ای می‌شد. احساس کردم نمی‌توانم آن را بسازم. داشتم به هامبورگ می‌رفتم و مجبور شدم قرار اجرای **«فلوت سحرآمیز»** را به هم بزنم. به یاد می‌آورم در بیمارستان نشسته و به نقطه‌ای سیاه در مقابلم خیره شده بودم. گردنم را که می‌چرخاندم، دچار سرگیجه می‌شدم. تصور می‌کردم دیگر هرگز نمی‌توانم اثری خلق کنم. کاملاً تهی شده بودم، تقریباً مرده بودم. نماهای آغازین **«پرسونا»** شعری است دربارهٔ آن وضعیت شخصیم.

○ **با برشهایی از فیلمهای اوّلیه برگمان.**

● چون هرگاه به ساختن فیلم تازه‌ای می‌اندیشم، تصاویر احمقانه‌ای از اوّلین فیلمهایم به ذهنم هجوم می‌آورند. یک روز ناگهان، به دو زن فکر کردم که روبروی هم نشسته‌اند و دستهایشان را با هم مقایسه می‌کنند. این تنها صحنه‌ای بود که پس از تلاش بسیار توانستم بنویسم. به خودم گفتم: ساختن فیلمی جمع و جور (شاید ۱۶ میلی‌متری) درباره دو زن که فقط یکی حرف می‌زند (یک مونولوگ بلند)، نباید زیاد برایم سخت باشد. هر روز اندکی می‌نوشتم. هرگز به ساختن فیلمی حسابی فکر نمی‌کردم، زیرا به شدت بیمار بودم،

امّا برای چنین کاری تمرین می‌کردم. هر روز ساعت ده صبح از تختخواب به سمت میز تحریر می‌رفتم و پشت آن می‌نشستم. بعضی اوقات می‌نوشتم و بعضی اوقات نمی‌توانستم. بعد از ترک بیمارستان به کنار دریا رفتم و آنجا فیلمنامه را تمام کردم. گرچه هنوز بیمار بودم، امّا تصمیم داشتم ادامه دهم، تهیه کننده بسیار فهمیده بود، او مرتب به من گفت ادامه دهم. می‌گفت: اگر بد از آب در آمد می‌توانیم کنارش بگذاریم چونکه پروژه‌ای پرهزینه نیست. در اواسط ژوئیه، فیلمبرداری را شروع کردیم. هنوز به سختی بیمار بودم. به گونه‌ای که تا می‌ایستادم، دچار سرگیجه می‌شدم. نتیجه کار در هفته اول وحشتناک بود.

○ در آن هفته چه صحنه‌هایی را فیلمبرداری کردید؟

● ما با اولین صحنه بیمارستان شروع کردیم.

○ حتماً نه با فصل قبل از عناوین؟

● نه. آن فصل بعداً ساخته شد. می‌خواستم از همه چیز دست بکشم، امّا تهیه کننده به من دلگرمی می‌داد. سرانجام گفت که به جزیره من برویم. وقتی که در آنجا بودیم همه چیز به تدریج روبراه شد. بازیگران زن و نیک‌وست عالی بودند، یک تشریک مساعی کامل. یک روز صحنه‌ای ساختیم که همه احساس کردیم خوب شده است. این باعث دلگرمی من شد. روز بعد صحنه‌ای دیگر، و همین طور صحنه‌های دیگر ساخته شدند. این روند ادامه یافت و ما دوباره صحنه‌هایی را که خراب شده بود، فیلمبرداری کردیم. دقیقاً نمی‌دانم چه رخ داد و چرا این اتفاقات پیش آمد.

○ و این فیلمی است که شما درست بلافاصله بعد از آنکه فکر می‌کردید هیچوقت فیلم دیگری خلق نخواهید کرد، ساختید. به عنوان هنرمند، گام به گام به زندگی بر می‌گردید، و ذره ذره، شهامتتان را باز می‌یابید تا بتوانید کاملاً بدون وحشت، با مشکلات، بیهودگی‌ها و ناگزیریهای هنر، روبرو شوید، و در نهایت هنرمندی را که چون شما رنج می‌کشد به عنوان جانشین انتخاب کردید، با این تفاوت که الیزابت خود خواهان رنج است، او «هنرمند نبودن» را بر می‌گزیند.

● بله، چون او بیمار نیست.

○ اجازه بدهید نظرم را به شیوه‌ای دیگر بیان کنم. وقتی الیزابت تلویزیون تماشا می‌کند و می‌بیند که راهبی بودایی، در ویتنام خود را قربانی می‌کند، چند منتقداین صحنه را بیانگر علایق سیاسی شما دانسته‌اند ــ امّا به نظر من، این صحنه باید در ارتباط با صحنه بعدی تحلیل گردد، وقتی که الیزابت در اتاق خوابش عکسی را از کارتیه برسون (اخراج یهودیان از محلهٔ یهودی نشین ورشو) نگاه می‌کند. این دو صحنه واهمه‌ای را که در مواجهه با رنج حقیقی به هنرمند دست می‌دهد به تصور می‌کشد، امّا ما نمی‌توانیم از نوعی ارتباط با هنر، اجتناب کنیم. چون هم آن راهب بودایی، و هم یهودی‌ها توسط هنر عکاس به آگاهی ما راه می‌یابند.

● بگذارید دقیقاً توضیح دهم که در صحنه اول کوشش کردم چه بگویم. راهب بودایی او را می‌ترساند، زیرا اعتقادی چنان محکم دارد که می‌خواهد در راه آن بمیرد. اما عکس برسون رنج واقعی را باز نمایی می‌کند.

○ اما این هم، به شکلی متناقض، هنر است. در صحنهٔ درخشانی از فیلم «شرم» اشاره‌ای به این عکس یافته‌ام. آنجا که گروهی از مردم به وسیله سربازان از ساختمان

خارج می‌شوند. ترکیب‌بندی شما یادآور عکس عالی کارتیه برسون است. شما این موضوع را احساس نمی‌کنید؟

● تا حدی درست است، امّا هرگز فکرش را نکرده بودم. آن صحنه زبونی و حقارتی را نمایش می‌دهد که اساساً مضمون شرم است. فیلم دربارهٔ بیرحمی و ددمنشیِ لجام گسیخته نیست، بلکه دربارهٔ دنائت است. دقیقاً مثل چیزی که در چک و اسلواکی اتفاق افتاد. در آنجا، مردم از حقوقشان دفاع می‌کردند و حالا به آرامی به یک رویه ددمنشانه که آنها را لگد کوب کرده است تسلیم شده‌اند. «شرم»، درباره بمب نیست، بلکه دربارهٔ نفوذ تدریجی ترس است.

○ **به طوری که بودجه کم، و فقدان صحنه‌های مفصل جنگ، دقیقاً درونمایه شما را منعکس می‌کند.**

● بله، امّا «شرم» به اندازه کافی دقیق نیست. فکر اصلی من این بود که روز قبل از آغاز جنگ را نشان دهم. چیزهای زیادی نوشتم که غلط از آب در آمد. نمی‌دانم چرا؟ اخیراً آن را ندیده‌ام و اندکی از دیدن آن بیمناکم. وقتی شما چنین فیلمی می‌سازید به خودتان خیلی سخت می‌گیرید. این یک مسأله اخلاقی است.

○ **چرا؟**

● بعضی چیزها قابل بازنمایی نیستند. مثل اردوگاه اسرای جنگی.

○ **چون واقعیت بسیار وحشناک است؟**

● دقیقاً. این همان چیزی است که در جنگ هم، مثل جنایت یا مرگ وجود دارد. و این یک ضرورت اخلاقی است که شما برای سخن گفتن از آنها باید عمیقاً آگاه باشید.

○ **چونکه شما نباید فقط لرزه‌ای ساده ایجاد کنید؟**

● دقیقاً. نشان دادن یک نفر که دارد می‌میرد، فریب است.

○ **وقتی می‌دانیم که پس از اجرای نقش، برمی‌خیزد.**

● در تئاتر خیلی بد نیست، چرا که ما همهٔ قراردادها را پذیرفته‌ایم. امّا در سینما فرق دارد.

○ **هنوز در «شرم» موفّق‌تر از آن هستید که می‌گویید. مثلاً به نظر من صحنهٔ مصاحبه، بی‌آنکه کشتاری دروغین را نشان دهد، وحشت جنگ را القا می‌کند. سربازها چه کسانی هستند؟ چه می‌خواهند؟ چگونه جرأت می‌کنند ددمنشی‌شان را در تلویزیون نشان دهند؟ چگونه می‌توانند دیگران را این‌گونه تحقیر کنند؟ آیا خورشید مغرب زمین رو به افول است؟ [برگمان از ته دل می‌خندد] فکر این صحنه را از کجا گرفتید؟**

● نمی‌دانم.

○ **در فیلمنامه بود یا بداهه‌سازی کردید؟**

● در فیلمنامه بود.

○ **آیا زیاد بداهه‌سازی می‌کنید؟**

● فقط وقتی طرحی داشته باشم، بداهه‌سازی می‌کنم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بداهه‌سازی به خودی خود غیرممکن است.

○ **آیا مصاحبه با بازیگران در فیلم «مصیبت آنا» بداهه‌سازی بود؟**

● متأسفم که بگویم آنها بسیار ناموفقند. من می‌خواستم مصاحبه‌ها را در فیلم بگنجانم و کاری کنم تا بازیگران آنچه در خود داشتند، بروز دهند. بیبی اندرسون و لیواولمان گفتگویشان را بداهه‌سازی کردند، امّا ماکس فون سیدو و ارلاند پوزنسون حرفی برای گفتن نداشتند، بنابراین از من خواستند تا گفتگویشان را تنظیم کنم. این قضایا ما را به دو فیلم متفاوت رساند. دیگر نمی‌دانم چرا آنها را به حال خود رها کردم. زیرا معمولاً تشخیص می‌دادم که از عهده چه چیز بر نمی‌آیند. من همیشه ضربه‌های ناگهانی را دوست دارم، ضربه‌هایی که تماشاگران را بیدار کند و دوباره به فیلم ملحق نماید. به هر صورت فیلم موفّقی نبود.

○ **در «نور زمستانی» از ضربه‌های ناگهانی خبری نیست، و فیلم، ریتمی یکنواخت دارد. من سؤال دیگری دربارهٔ «مصیبت آنا» می‌دادم. وقتی جسد غرق شدهٔ فون سیدو کشف می‌شود، چرا نما بسیار دور است؟.**

● زیرا من همیشه حس کرده‌ام بعضی چیزها از دور ترسناکترند. بنابراین، در «شرم» هم، وقتی ماکس به بیورنستراند شلیک می‌کند ما بسیار دور هستیم و من جنایت را در پشت واگنی قرار می‌دهم.

○ **اما در «پرسونا» آنجا که الیزابت خون آلما را می‌مکد، بسیار به او نزدیکیم.**

● زیرا واقعی نیست.

○ **این‌کنش بیشتر بیان مناسبات آنهاست تا یک حادثه.**

● دقیقاً، و نباید ترسناک باشد.

○ **این‌کنش بیشتر مرا به فضای کلی فیلم وارد می‌کند. آیا در تعیین محل استقرار دوربین و مونتاژ، کنترل کامل دارید؟**

● بله. در زمان فیلمبرداری به دقّت می‌دانم، هر صحنه چقدر باید طول بکشد. زیرا سعی می‌کنم ریتم درونی مورد نظرم باز آفرینی شود.

○ **با علم براینکه می‌دانید صحنه‌ها چگونه کنار هم می‌نشینند، آیا خارج از توالیِ فیلمنامه، فیلمبرداری می‌کنید؟**

● فقط زمانی این کار را می‌کنم که ضرورت غیر مترقبه‌ای ایجاب کند. من همیشه می‌کوشم از ابتدا شروع کرده، پیش بروم و سپس دوباره فیلمبرداری کنم. من همیشه کار چند روز اول را دوباره فیلمبرداری می‌کنم.

○ **چند تبیین ممکن برای امتناع الیزابت از سخن گفتن، در «پرسونا» وجود دارد. سکوت او، عملی است از سرصداقت بسیار. او رنج واقعی جهان را صرفاً تقلید می‌کند، و به همین دلیل تصمیم می‌گیرد دیگر به صحنه پا نگذارد، و واقعیت را با تقلید غم به تمسخر نگیرد. سکوت او همچنین عملی است پرخاشگرانه نسبت به دیگران، رفتاری که آنها را درمانده می‌کند.**

● این، همان چیزی است که دکتر در فیلم می‌گوید: «سکوت نیز یک نقش است». الیزابت فاقد حس طنز یا شوخی است. هر کس که در تئاتر کار می‌کند باید از بیش از حد جدی گرفتن آن بپرهیزد. همه‌اش یک بازی است.

○ **به این علت چهره را کمدی خوانده‌اید؟**

● بله.

○ **چون دربارهٔ بازی هنرمند بودن است**

● ما هنرمندان، جدی‌ترین چیزها را نشان می‌دهیم. زندگی و مرگ. اما همه یک بازی است.

○ **در «پرسونا»، چرا صحنه‌ای که آلما، الیزابت را آنالیز می‌کند، تکرار می‌کنید؟ یکبار آلما روبروی دوربین است و بار دیگر الیزابت، در مقابل دوربین واکنش نشان می‌دهد.**

● چون هر دو عالی بازی می‌کنند. در ابتدا صحنه را به نماهای واکنشی، تقطیع کردم. امّا حس کردم چیزهایی دارد از دست می‌رود. حس کردم تکرار صحنه با آن زن دیگر (الیزابت) در روبروی دوربین، بُعد کاملاً جدیدی به فیلم اضافه می‌کند.

○ **چرا آلما درهم می‌شکند، و قبل از ترک جزیره اصوات بی‌معنایی به زبان می‌آورد؟**

● خشم، او را به سرحد جنون کشانده است. بنابراین

کلمات دیگر مفید نیستند و او چون گذشته نمی‌تواند آنها را به نظم درآورد. امّا این مسأله ربطی به روانشناسی ندارد. بیشتر از نقطه‌ای در حرکت درونی فیلم می‌جوشد. آنجا که کلمات دیگر معنایی ندارند.

○ آیا فکر می‌کنید الیزابت به عمد، نامه را توسط آلما می‌فرستد تا آلما آن را بخواند؟ (در نامه، الیزابت نوشته است که چطور از پرستار ــ آلما ــ بهره‌برده است)

● شاید، هرگز در این باره نیندیشیده‌ام.

○ این‌گونه موارد در فیلمهای شما بسیار اتفاق می‌افتد. در «همچون در یک *آینه*»، کارین یادداشتهای روزانه پدرش را پیدا می‌کند، و می‌فهمد که او روی بیماریش مطالعه می‌کند. در «*مصیبت آنا*»، آندره‌اس با یافتن نامه‌ای که آنادر کیفش جا گذاشته، متوجه دروغ وی می‌شود و ... بسیاری از شخصیتهای شما، مدرکی درباره خودشان، درست برای همان کسانی که نباید آن را ببینند، جا می‌گذارند.

● نامه‌ها و دفتر خاطرات بسیار وسوسه انگیزند. من عمیقاً و با شور فراوان به انسانها علاقه‌مندم. هر نوشته به جا مانده‌ای مرا آن قدر وسوسه می‌کند که اگر بتوانم، آن را خواهم خواند. وقتی مادرم چهار سال پیش مرد ما دفتر خاطراتش را کشف کردیم. کسی نمی‌دانست که او از ۱۹۱۶ خاطرات روزانه‌اش را نوشته است. خواندن این خاطرات بسیار شگفت‌انگیز بود، چرا که او انگار فیلمنامه‌ای حاوی کلّیه جزئیات و با استفاده از علائم اختصاری بسیار، نوشته بود. ما ناگهان زنی ناشناخته را کشف کردیم. زنی باهوش، کم حوصله، عصبانی مزاج و سرکش که زیر نقاب زنی خانه‌دار، با انضباطی کامل زیسته بود.

○ جرأت بحث درباره مادرتان را ندارم، امّا شخصیتهای فیلمهای شما که مدرکی از خود به جای می‌گذارند، به تعبیری ممکن است دروغ بگویند. گذشته از این، به‌زعم شما، کلمات همواره سوءظن برانگیزند. وجودی که ما درباره او می‌نویسیم، خود یک ساختمان هنرمندانه است.

● واژه‌ها... همیشه... دشوار... هستند. اکنون ما داریم به آغاز گفتگو باز می‌گردیم. آهنگساز، نت‌هایش را که کاملترین علائم بین آفریننده و اجرا کننده است، روی کاغذ می‌نویسد. اما واژه‌ها واسطه‌های بسیار بدی بین نویسنده و اجرا کننده هستند.

○ و مخاطب.

● بله، برای همین من همیشه به واژه‌ها ظنین هستم.

○ این هم حقیقت جالبی است که شما از موسیقی کمتر در فیلمهایتان استفاده می‌کنید. راستی چرا؟

● زیرا معتقدم خود فیلم موسیقی است، و من نمی‌توانم موسیقی را بر موسیقی اضافه کنم.

○ چرا این قدر طول کشید تا این مسأله را دریابید؟

● چون احساس دوگانه‌ای دارم.

○ در «*تماس*»، وقتی کارین به آپارتمان دیوید می‌رود و می‌فهمد که او آنجا را ترک کرده، صدای ارّه کشیدن به گوش می‌رسد. آیا این روش تازهٔ شما در استفاده از موسیقی است؟

● معتقدم هر چیزی روی نوار صدا باید مکمل تصویر باشد، صدای آدمها، افکتها، و موسیقی. اینها همه سهم مساوی دارند. بعضی وقتها به شدت احساس درماندگی می‌کنم. چون هنوز راه حلی برای مسأله صدا نیافته‌ام.

○ **اما، آیا این هم درست نیست که شما اکنون بیش از فیلمهای اولیه‌تان از صداهای تفسیر کننده تصویر استفاده می‌کنید؟**

● بله. حقیقت دارد.

○ **نمونهٔ خوب دیگر از این کاربرد جدید نوار صدا، استفاده از *Fog Horn* در «پرسونا» است که حرکتی به بیرون از جهان واقعی را نشانه می‌زند. آخرین سؤالم دربارهٔ «پرسونا». وقتی آلما می‌رود، شما لحظه‌ای بر یک مجسمه زن چوبی که ما آن را در «شرم»، «مصیبت آنا» و «تماس» نیز می‌بینیم مکث می‌کنید، چرا؟**

● مجسمه، دماغهٔ یک کشتی است و در خارج از خانه‌ام در جزیره قرار دارد. او از دوستان من است، و آن را دوست دارم چون از چوب سختی درست شده است و برای شخص من گویای چیزی است.

○ **برای تماشاگری که می‌خواهد این ارجاعات شخصی را درک کند چه جوابی دارید؟ نه تنها برای ظهور چند بارهٔ مجسمه در فیلمهایتان، یا یافتن نامه‌ها و دفتر خاطرات توسط فولگرها و آندره‌آس‌ها، یا ترس شخصی شما از پرنده‌ها، که صحنهٔ اوج «ساعت گرگ و میش» را**

می‌سازد، بلکه حتی برای لحظه‌های کوتاهی مانند لحظه‌ای که در «*مصیبت آنا*»، پرنده، خود را به پنجره می‌کوبد، چه توضیحی دارید؟ برای شخصی که مرتب این چیزها را می‌بیند امّا معنی آن را نمی‌فهمد چه جوابی دارید؟ او فکر می‌کند برگمان پیامی فرستاده است، امّا این پیام‌ها چیستند و چرا؟

● شاید چیزهایی که برای من بسیار با معنی هستند برای دیگران هم معنایی داشته باشند.

○ آیا از تکرار آنها منظور خاصی ندارید؟

● نه.

○ می‌دانید این قضیه برسر بیننده‌ای که شما را همچون نویسنده‌ای دنبال کرده است چه می‌آورد؟ این مسأله را نبوغ شما در خلق و ارائه جهانی «یکه» ــ که دیگران امیدوارند درکش کنند ــ ایجاد کرده است. جهانی که بر پایه بازیگوشی و تفریح بنا نشده، آنچنان که مثلاً جهان تروفو هست، با همه ارجاعات شوخی آمیزش به کارگردانهای محبوبش و بازی دوستانش در نقشهای کوچک. شما این گونه نیستید، شوخی نمی‌کنید. حتی در سبکترین کمدی‌های شما، تماشاگر هرگز شک نمی‌کند که با مسائل جدّی و نمونه‌وار درگیر شده است. تحسین کنندگان شما می‌خواهند نظم جهان شما را بفهمند. می‌خواهند نامها، خواص و حتی اهمیّت تمام این دریاچه‌ها، جزیره‌ها، صخره‌های آثار شما را درک کنند. چه توصیه‌ای به ما می‌کنید؟

● ربطی ندارد. همهٔ این چیزها رؤیاست. نه ضرورتاً رؤیاهایی که در خواب دیده‌ام، بیشتر خیال پردازی است. وقتی که رؤیا می‌بینی... رؤیاهایت را به خاطر می‌آوری؟

○ به زحمت.

● اما می‌دانی که رؤیا می‌بینی.

○ البته، وگرنه نمی‌خوابیدم

● اگر رؤیا نبینی، دیوانه می‌شوی.

○ بله.

● هر شب وارد دنیایی می‌شوی که همه چیزش به تو تعلّق دارد، آدمها، رنگها، اثاثه، جزیره‌ها، دریاچه‌ها، چشم اندازها، ساختمانها... همه چیز. اما اگر رؤیاهایت را به یادآوری و برای دیگران تعریف کنی، شاید آنها تو را بهتر بشناسند.

○ وقتی منتقدین از این دیدگاه شما را تفسیر می‌کنند، حوصله شما را سر نمی‌برند؟

● هرگز. من از منتقدینی که صادقانه فیلمهایم را نقد کرده‌اند، بسیار بیشتر آموخته‌ام، تا از آنها که مته به خشخاش می‌گذارند.

○ پس چرا در اوایل مصاحبه با تأکید گفتید: «برایم مهم نیست شما چه فکر می‌کنید»؟

● زیرا احساس کردم که شما سعی می‌کنید به خودتان فشار...

○ تا خودم را موضوع مصاحبه کنم؟

● نه. شما خیلی زیرک هستید. من دیدم که تدارک بسیار خوبی دیده‌اید و در آنها محبوس مانده‌اید. شما می‌دانستید که وقت کمی داریم، بنابراین می‌خواستید با عجله شروع کنید. شما به گونه‌ای سخن گفتید که من به زحمت می‌توانستم بفهمم. من سعی کردم چیزهایی بگویم که این فضا شکسته شود. حالا فکر می‌کنم در ارتباط کامل هستیم. شاید بحثمان اندکی پراکنده شده باشد، امّا من این روش را دوست دارم. حال مثل دو انسان اینجا نشسته‌ایم و به راحتی درباره مسائل گوناگون صحبت می‌کنیم. وقتی من بی‌ادبانه گفتم: «آنچه شما فکر می‌کنید برایم اهمیت ندارد»، منظورم چنین چیزی بود. چون همهٔ مردم برای من اهمیت دارند... بونوئل یک بار چیز شگفت‌انگیزی گفته بود: «من فقط برای دوستانم فیلم می‌سازم» و آنها بر من تأثیر می‌گذارند، آنها دخالت می‌کنند و من به حرفهایشان گوش می‌دهم، آنها کمک می‌کنند تا چیزهایی را تغییر دهم.

امّا می‌دانید من از برخورد تعقلی با چیزهایی که برایم بسیار احساسی و شخصی است، متنفرم. می‌فهمید منظورم چیست؟ بنابراین من روی چیزهایی انگشت می‌گذارم که ارتباط ما را تأمین می‌کنند. من نمی‌توانم بگویم که «پرسونا» بهترین فیلم من است. مردم ماهی ده بار از من می‌پرسند: «بهترین فیلم شما کدام است؟» امّا این برای من بی‌معناست، چراکه بعضی از فیلم‌هایم به قلبم نزدیکتر از بقیه هستند. وقتی ما به گفت وگو پرداختیم و شما گفتید: «این خوب است و آن بد»، من دیگر نمی‌توانستم تحمل کنم. امّا اگر می‌گفتید «این فیلم به قلبم نزدیکتر است، آن را حس می‌کنم و آن یکی را نه»، آن وقت شما را درک می‌کردم.

○ **خوب، برویم به سراغ فیلمهای دیگر شما. «شب آینده من است»، اولین فیلمی است که شما براساس فیلمنامه و رمان دیگری ساخته‌اید. آیا کارگردانی چنین فیلمی با کارگردانی فیلمی که فیلمنامه آن متعلّق به خودتان است متفاوت است؟**

● تا حدّی بله. امّا من به این کار عادت دارم، چراکه من همواره در تئاتر نوشته‌های دیگران را کارگردانی می‌کنم. البته این را در تئاتر بیشتر دوست دارم زیرا تئاتر، حرفه من است. در سینما این کار مشکل‌تر است.

○ **وقتی که شما چنین فیلمی می‌سازید، یعنی در موقعیتی قرار می‌گیرید که شبیه به کارگردانی در تئاتر است، آیا برای تجربه بیشتر با امکانات بیان سینمایی، آزاد هستید؟ مثلاً صحنه گشایش «شب آینده من است»، از همه فیلمهای قبلی شما سینماتی‌تر به نظر می‌رسد.**

● تهیه کننده تمام آن فصل را قطعه قطعه کرد. در آن موقعیت، هر نوع پیشنهادی را برای ساختن یک فیلم می‌پذیرفتم. من از ابتدا بزبیار بودم. تهیه کننده زرنگی پیش من آمد و گفت: «اینگمار، تو بزبیار هستی، یک داستان سانتیمانتال داریم که برای مردم جاذبه دارد، و تو هم به یک توفیق تجاری نیاز داری». من هم گفتم: «اگر بخواهی آفتابه‌ات را هم پر می‌کنم، فقط بگذار فیلمی بسازم.» بنابراین فیلم را ساختم. من بی‌نهایت از وی سپاسگزارم. او بعداً اجازه داد که زندان را بسازم، هر روز به استودیو می‌آمد و به من می‌گفت: «نه، دوباره بگیرید، این خیلی دشوار و غیر قابل فهم است، مگر خل شده‌اید! آن زن باید زیباتر باشد، باید نور بیشتری به موهایش بدهید، باید چند گربه در فیلم داشته باشید! شاید سگی هم لازم باشد.» این فیلم موفّقیّت زیادی به دست آورد. او با شیوه‌ای خشن، چیزهای زیادی به من آموخت که نجاتم داد. من تا روزی که بمیرم از او سپاسگزارم.

○ او شما را از عدم توانایی در ایجاد ارتباط با مخاطب نجات داد؟

● بله. بله. من از تماشاگری که نمی‌توانستم با او رابطه برقرار کنم، بسیار وحشت داشتم.

○ در فیلم بعدی، «سه عشق عجیب»، شما زایمانی را نشان می‌دهید. چنین صحنه‌ای در بعضی از فیلمهای دیگر شما هم هست، چرا؟

● من، نه بچه دارم.

○ من دو تا دارم که بدبختانه هر دو آنها الآن مریض هستند.

● راستی؟ چطور؟

○ یک بیماری عجیب. با همسرم شروع شد، مدت کوتاهی دختر بزرگم مبتلا شد و حالا دختر کوچکم بشدت گرفتار شده است. نمی‌دانید چه دانه‌هایی!؟ تاولهای سرخ روی پوستشان ظاهر می‌شود. فکر می‌کنم علتش را یافته باشیم. به تازگی خانه‌ای ساخته‌ایم و دکتر اعتقاد عجیبی دارد. او فکر می‌کند فعل و انفعالات شیمیایی، بین مواد وینیلی کف پوش نسوز ساختمان، با موادی که در اسکلت آن به کار رفته است وجود دارد، و نتیجه این فعل و انفعالات، گاز رقیقی است که تمام افراد خانواده‌ام به آن حساسیت دارند.

● وحشتناک است! همسرت هم حساسیت دارد؟

○ زن بیچاره‌ام، بعد از ده سال به سرکار می‌رود و حالا، هم باید از بچه‌ها نگهداری و پرستاری کند، و هم از پس بیماری خودش برآید، و هم کسی را گیر بیاورد به او کمک کند. چون من معمولاً در خانه نیستم. هر شب، بچه چند بار از خواب بیدار می‌شود و همسرم برای مراقبت از او باید بیدار بماند، و صبح، خسته و خواب‌زده، به سرکار می‌رود

● وحشناک است! وحشتناک!

○ در فیلم «سه عشق عجیب»...

● بیماری با رفتن شما به خانه جدید شروع شد؟

○ اگر این طور بود، قضیه ساده بود. هشت ماه بعد شروع شد. شاید فعل و انفعال شیمیایی به زمان زیادی نیاز داشته است.

● سعی نکردید موقتاً نقل مکان کنید؟

○ وقتی همسرم برای ملاقات والدینش به نیویورک رفت، خوب نشد. اکنون بیماری جنبه ارگانیک یافته است.

● مثل حساسیتی که انسان باید بتواند برعلیه آن واکسینه شود.

○ متخصّصان حساسیت، چنین کاری نمی‌توانند بکنند مگر آنکه از علّت بیماری مطمئن شوند.

● دریا و خورشید کمکی نکرد؟

○ تابستان اخیر در **Cape cop** بودیم، امّا کمکی نکرد. ما به مشورت با یک متخصّص نیازمندیم. آقای برگمان،

در...

● چه شکنجه‌ای! واقعاً شکنجه است.

○ این نادانی از خود مرض هم وحشتناک‌تر است. آقای برگمان، در...

● بیماری همسرت، در ابتدا، چه نشانه‌هایی داشت

○ او خارش داشت، امّا دارو تسکین‌اش داد. آشفتگی او اساساً به خاطر بچه‌هاست.

● الآن همه آنها درد می‌کشند؟

○ دختر بزرگترم نه، او فقط دو هفته مبتلا بود و خودم هم اصلاً مبتلا نشدم.

● همسرت هنوز بیمار است؟

○ او با دارو بیماری را مهار می‌کند.

● مصرف دارو همسرت را خسته می‌کند؟

○ اگر دارو را قطع کنیم، تاولها دوباره پیدا می‌شوند.

● چه دارویی مصرف می‌کند؟

○ دارو؟ آتاراکس...

● کلسیم یا...

○ ترکیب شیمیایی آن را نمی‌دانم.

● خیلی عجیب است. می‌دانید که رابطه بین دختری کوچک و مادرش می‌تواند بسیار سخت و عجیب باشد. اگر مادر، دل درد داشته باشد غالباً دختر هم به دلایل روانشناختی، این درد را احساس خواهد کرد.

○ به دکترها ایمان ندارم امّا...

● من هم هیچ وقت نداشته‌ام.

○ اما دکترها می‌گویند درد دخترم جسمانی است، و در این مورد فکر می‌کنم حق دارند.

● دارو به دخترت کمکی نکرده است؟

○ خیلی کم.

● او هم خارش دارد؟

○ بله، نصف شب از خارش بیدار می‌شود و به اتاق ما می‌آید و می‌خواهد کنار ما بخوابد.

● وحشتناک است!

○ دخترم، دختر کوچولوی بسیار خوبی است، و از اینکه خواب ما را به هم می‌زند احساس گناه می‌کند.

● بسیار سخت است. این است...

○ آقای برگمان، چرا در فیلمهای «سه عشق عجیب» و «*رازهای زنان*» شخصاً ظاهر شدید؟

● فقدان مواجب [می‌خندد]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

○ به پول احتیاج داشتید؟

● بله [می‌خندد]

○ چرا در این لحظه معین از کار سینمایی‌تان، تصمیم گرفتید یک کمدی بسیار استیلیزه شده به نام *«لبخندهای یک شب تابستانی»* بسازید؟

● تصور می‌کردم زمان توفیقی تجاری فرا رسیده است و گرچه هیچ کس با من موافق نبود، مجاب شده بودم که این فیلم موفق خواهد شد. من همیشه یک قطعه نمایشی خوش ساخت (pièce bien fait) با ساختمان طرح استراتژیکش، دوست داشته‌ام. این فیلم تا حدی، صرفاً نمایشنامه‌ای است که آرزو داشتم بنویسم و برای اجرایش پولی نداشتم. بنابراین کسی را یافتم تا بگذارد آن را به صورت فیلم بسازم.

○ بعضی از کسانی که فیلمهای شما را نقد کرده‌اند، معتقدند که فیلمهای شما (بخصوص آثار اولیه‌تان) بسیار تئاتری هستند، برای آنها چه پاسخی دارید؟

● من یک کارگردانم.

○ اما آیا تئاتر و سینما دو قالب متفاوت نیستند؟

● کاملاً تفاوت دارند. در فیلمهای اولیه‌ام، برایم خیلی مشکل بود که از کارگردانی تئاتر، به کارگردانی فیلم رو کنم. در این تغییر ناموفق بودم، اما اهمیتی ندارد.

○ ضمناً این دلیل استفاده شما از گوینده در نخستین فیلمتان (*بحران*) است. نوعی مدیر صحنه که روی سخنش با مخاطبان است، و از ما می‌خواهد که تخیلمان را به کار اندازیم. کاری که در سینما ضرورتی ندارد. چرا که سینما هر چه بخواهد می‌تواند نشان دهد. در فیلم دوم شما (*باران*)...

● بله، *«اینترلود تابستانی»*، نمی‌دانم چند فیلم قبل از آن ساخته‌ام.

○ نُه تا.

● نُه. خب، همیشه از نظر تکنیکی احساس ناتوانی می‌کردم. ناتوان در مقابل گروه سازنده، دوربینها، لوازم صدابرداری و خلاصه همه چیز. بعضی اوقات فیلمی توفیق می‌یافت، اما هرگز به آنچه می‌خواستم نمی‌رسیدم. اما در *«اینترلود تابستانی»*، ناگهان حس کردم که کارم را بلدم.

○ می‌دانید چرا؟

● نه، نمی‌دانم. اما به خدا قسم، بالاخره باید روزی برسد که سرانجام شخص کارش را بفهمد! کارگردانان جوانی که از همان لحظه اوّل می‌دانند فیلم را چگونه باید ساخت، مرا متأثر می‌کنند.

○ امّا حرفی برای گفتن ندارند [برگمان می‌خندد]. من هم معتقدم که *«اینترلود تابستانی»*، نقطه عطفی در آثار شماست. امّا هنوز بسیار علاقمندم که بدانم چرا؟ آیا امکان ندارد جهشی را که شما از آن به عنوان موفقیت تکنیکی نام می‌برید اصلاً مربوط به محتوا باشد؟ زیرا به نظرم فیلم اول شما به پیچیدگی واقعی نائل می‌شود، در پایان *«به سوی شادی»*، رهبرارکستر به قهرمان فیلم که به تازگی همسر محبوبش را از دست داده است می‌گوید: «باید در موسیقی تسلابجویی»، و ما قطعه‌ای از «به سوی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شادی» بتهوون را می‌شنویم. «اینترلود تابستانی» پایانی مشابه دارد، امّا بسیار پیچیده‌تر و دو پهلوتر است. قهرمان زن رقص‌کنان به سوی معشوق تازه‌اش می‌رود، انگار ماجرای عشقی رمانتیک گذشته‌اش را به دست فراموشی سپرده است. امّا ما می‌دانیم که ماجرای تازه، فقط تسکینی است برای او، و نه راه حل زندگیش. غم، به آسانی فراموش نمی‌شود.

● سؤال دشواری است... سعی می‌کنم... نمی‌فهمم، وقتی رهبرارکستر به قهرمان فیلم می‌گوید که بنوازد، شما گیج شدید؟

○ نه، من گفتم که این دو فیلم پایانی همسان دارند امّا...

● به علاوهٔ پایان «نور زمستانی».

○ بله. امّا «اینترلود تابستانی»، نخستین نمونهٔ عالی این مایه است، زیرا برای اولّین بار، شما نیاز به پایانی راحت احساس نمی‌کنید. معتقدم که این مسأله، در موفقیّت فیلم شما تعیین کننده است. مثلاً دلیل تمایز «لبخندهای یک شب تابستانی» ــ که شما آن را قطعه‌ای خوش ساخت می‌خوانید ــ خوش ساختی آن نیست، بلکه ایهام آن است. طرح داستانی با قاطعیّت به انجام می‌رسد، امّا مسائل شخصیتها حل نمی‌شود. گذشته از این، با آنکه فیلم، یک کمدی درباره عشق است، امّا درامی دربارهٔ مرگ هم هست: قبل از آنکه عشاق بگریزند شما ساعتی قرون وسطایی را نشان می‌دهید که زمان را با رژه‌ای از آدمکهای چوبی اعلام می‌کند (یادآور پایان «مهر هفتم»)، که در آن مرگ برجسته‌ترین نمود را دارد.

● کل فیلم دربارهٔ نابودی است. «لبخندهای یک شب تابستانی» بسیار تیره‌تر از آن است که به نظر می‌آید. من آن را در طّی یکی از افسرده‌ترین دوره‌های زندگیم ساختم، زمانی که خودم هم به مرگ نزدیک بودم. این فیلم هم، مثل «پرسونا»، خالقش را نجات داد. اغلب تراژدی‌ها، در حال‌های خوش انسان ساخته می‌شود، و وقتی روزگار تلخی دارید به سمت کمدی می‌روید. همان‌طور که شما گفتید این نیز درست است که در «اینترلود تابستانی»، با پذیرش محدودیتهای زندگی، مصالحه با آن را آغاز کردم. قبل از این، زندگی دشوار و طاقت‌فرساست. و همه چیز غلط به نظر می‌رسد. لحظه‌ای که شما محدودیتهایتان را می‌پذیرید و آنها را به وضوح می‌بینید، میل بیشتری به آفریدن دارید، و از خلاقیّت لذّت بیشتری می‌برید.

○ در چنین وضعی، شما چگونه توانستید فیلمی مثل «درس عشق» بسازید؟

● اوه! «درس عشق» یک میان پردهٔ سرگرم کننده است. تازه «شب دلقکها» را تمام کرده بودم و با هریت اندرسون در هتل کوچکی، کنار دریا زندگی می‌کردیم. او دوست داشت در ساحل آفتاب بگیرد، و من دوست داشتم بنشینم در...

○ در سایه

● نه هتل عجیبی بود. دقیقاً مانند هتل تعطیلات آقای اولو. برجکی داشت که من آنجا می‌نشستم و می‌خواندم. تازه از همسر سومم که هنوز بسیار دوستش می‌داشتم جدا شده بودم. بنابراین شروع کردم به نوشتن دربارهٔ او. تحریر فیلمنامه، چهارده روز طول کشید و چهارده روز بعد، فیلمبرداری را شروع کردیم. همه چیز برای خنده بود و پول. در آن زمان فقیر بودم و تعدادی زن و بچه داشتم که بایستی به آنها خرجی می‌دادم.

بخش عمدهٔ فیلمسازی من در اوایل کارم به خاطر بی‌پولی بود.

○ **زنان و بچه‌ها وبال گردن هستند**

● **(قاه قاه می‌خندد)**

○ **آیا صحنه‌هایی که زن و مرد را قبل از ازدواج نشان می‌دهد، به تقلید از شیوه آمریکایی *(screwball comedy)* ساخته نشده است؟**

● همهٔ آنها را دیده‌ام، بنابراین شاید ناخودآگاه... من از اینکه تحت تأثیر دیگران قرار بگیرم واهمه نداشته‌ام. دوست دارم سبکهای دیگران را به کار برم، نمی‌خواهم «یکه» باشم. من سینمارو هستم و نسبت به این موضوع هیچ عقده‌ای ندارم.

○ **آیا دلیل اینکه همیشه مطمئنید خودتان هستید همین است؟**

● بله.

○ **به خصوص در صحنه‌ای که *اوادالبک*، عاشق پیشین خود را می‌زند، من *روزالیند راسل* را به یاد آوردم.**

● آن صحنه، نمایشی تک پرده‌ای بود که مدتها پیش نوشته بودم، و در فیلم جا گرفت زیرا خنده‌دار بود. من آن را به تقلید از کمدیهای تک پرده‌ای چخوف، نوشته

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بودم.

○ **برگردیم به *«لبخندهای یک نیمه‌شب تابستانی»*. معمولاً در یک رابطه عشقی موفق، شما زن را عاقل‌تر از مرد نشان می‌دهید، به گونه‌ای که تقریباً مادری برای مرد است. مع‌هذا در این فیلم به نظر می‌رسد شما از همسن و سالی مردان و زنان به هنگام ازدواج دفاع می‌کنید. آیا در فیلمهای قبلی‌تان زنان مسن‌تر از مردان نیستند؟ چرا این موضوع جدید را اختیار می‌کنید؟**

● شاید حق با شما باشد.

○ **یکی از دلایلی که خوش‌بینی زیادی دربارهٔ آیندهٔ عشاق احساس نمی‌کنم همین است. به همین دلیل از این پایان خیلی خوشحال نیستم. زن برای او بیش از حد جوان و معصوم است، حق با من است؟**

● بله، فکر می‌کنم باشد.

○ **فیلمی پرتناقض است، بسیار پیچیده‌تر از آن است که به نظر می‌آید**

● می‌دانی که منتقدی فرانسوی آن را با *«قاعده بازی»* مقایسه کرده است، به همین دلیل، دلم می‌خواست *«قاعده بازی»* را ببینم. پس، وقتی یک تهیه کننده آمریکایی که می‌خواست هدیه‌ای به من بدهد، خواست تا چیزی انتخاب کنم، من هم از او خواستم یک کپی از این فیلم را به فیلمخانه خصوصیم هدیه کند. حالا فکر می‌کنم *«قاعده بازی»* فیلم بدی است، بد سامان گرفته است. رنوار کارگردانی است که بیش از استحقاقش مهم انگاشته شده است. او فقط یک فیلم خوب ساخته: *«دیو درون»*.

○ **این فیلم را دوست دارید؟**

● فیلم خوبی نبود؟

○ **فیلم بسیار بدی است**

● خیلی بد؟ این فیلم را در بیست سالگی دیدم و در من تأثیر زیادی گذاشت، جداً فیلم خوبی نیست؟

○ **نه. نه. اتفاقاً من *«قاعده بازی»* را خیلی دوست دارم، اما می‌توانم حدس بزنم چرا شما دوستش ندارید، بیشتر فیلم بداهه‌سازی بود.**

● عصبانی کننده است، سبک ندارد، طنز فیلم را نمی‌فهمم، فقدان کامل حساسیت را در آن درک نمی‌کنم. اگر چه صحنه شکار خوب در آمده.

○ **شگفت‌انگیز است. برجسته‌ترین لحظهٔ فیلم زمانی است که شکارچیان به درختان می‌کوبند تا خرگوشها را از مخفی‌گاهشان بیرون بکشند. این ددمنشی واقعی است. امّا برگردیم به فیلم شما. هر بار که *«لبخندهای یک شب تابستانی»* را می‌بینم از *اگرمن* بیشتر عصبانی می‌شوم. همسرش تا سرحد مرگ می‌خواهد که در تملک وی باشد، مع‌هذا، آرمانهای احمقانه‌اش در مورد شیوه‌های ممکن زندگی با عشق، مانع تصاحب همسرش می‌شود.**

● او نادان است، او بزرگ نشده است. او از ماجرایش با هنرپیشه درک درستی ندارد، او احمق است.

○ **اگر می‌توانستید این فیلم را رنگی بسازید، می‌ساختید؟**

● نه، فیلمبرداری سیاه و سفید جذاب‌تر است و مردم را

وا می‌دارد که رنگها را تصور کنند.

○ **چرا اخیراً به فیلم رنگی روی آورده‌اید؟**

● در ابتدا درد سرش زیاد بود، اما حالا دوستش دارم. رنگی حسی‌تر است. تازه استفاده از آن را یاد گرفته‌ایم.

○ ***«مصیبت آنا» بسیار زیبا و دلچسب است. امّا وای از همه آن زنها. مثل یکی از موزیکالهای بد MGM است.***[1]

● ما با خواندن تمام کتابها شروع کردیم، و سعی کردیم همه چیز سر جای خودش باشد. امّا این است...

○ **آش شله قلمکار**[2]

● بله. بله. (می‌خندد) در *«مصیبت آنا»* تصمیم داشتیم از رنگ آبی اصلاً استفاده نکنیم.

○ **در آن رنگ که سردی بسیاری منتقل می‌کند، خاکستری هست، امّا آبی نه.**

● دقیقاً.

○ **چون تماشاگران، فیلم رنگی می‌خواهند، شما آن را می‌سازید؟**

● نه خودم رنگی را دوست دارم.

○ **چرا در آغاز فیلم *«مصیبت آنا»*، *لیواولمن* را با چوب زیر بغل نشان می‌دهید؟**

● تمام مدّتی که آن را می‌نوشتم می‌دانستم که *لیواولمن* باید آن را بازی کند، و می‌دانستم که چوب زیر بغل تأثیر زیادی بر احساسات او خواهد داشت.

○ **آیا چوب زیر بغل به مثابه نمادی برای «ازدواج موفق» آنها به کار نرفته است؟**

● البته، اما این علّت دوّم است.

○ **چرا آنا را وا می‌دارید رؤیایی از *«شرم»* را ببیند؟**

● وقوع بعضی از حوادث دلایلی عجیبی دارد. وقتی *«شرم»* را می‌ساختیم، آن خانه را ساختیم و زمین‌ها را چشم انداز آن قرار دادیم (البته همه با اجازه دولت. چرا که تا آن زمان جزیره، نوعی پارک و حوش بود و کسی اجازه نداشت بدون اجازه خانه بسازد). وقتی فیلمبرداری *«شرم»* پایان یافت، تهیه کننده گفت: «مجبوریم خانه را خراب کنیم» از او خواهش کردم این کار را نکند. به او گفتم اگر چه فعلاً هیچ طرحی ندارم امّا فیلم دیگری در این خانه خواهم ساخت. من فقط «نمی‌خواستم» آن خانه ویران شود و از دست برود. در درونم، این احساس عجیب را داشتم که در *«شرم»* موفق نبوده‌ام و می‌خواستم فیلم را در مکانی که در آن توفیقی نداشته‌ام، از نو بسازم. می‌دانید، فضای *«مصیبت آنا»* دقیقاً همان فضای *«شرم»* است: کشتار، ددمنشی، گمنامی، و احساس بی‌پناهی مطلق. *لیواولمن* در هر دو فیلم نقش واحدی را بازی می‌کند و می‌تواند در *«شرم»* همان رؤیایی را ببیند که آنا می‌بیند. اصلاً من به پیوستگی این دو فیلم دردیا لوگ اشاره کرده بودم، اما در نسخه نهایی حذفش کردم. اوّلین باری که *بیبی‌اندرسون* به سراغ *ماکس فون سیدو*، می‌آید ماکس را وادار کردم بگوید: «دو نفر که در جنگ ناپدید شدند در این خانه زندگی می‌کردند.»

○ چرا ماکس فون سیدو باستانشناس است و بعد، این مسأله را نه به یک فیلم قبلی بلکه به فیلم بعدی پیوند می‌دهید؟ در *تماس* هم *الیوت گولد* باستانشناس است.

● من همیشه شیفته کاوش و تماشای اشیاءبوده‌ام.

○ همچنین کاوش در حقیقت آدمها.

● نوعی حقیقت.

○ خیلی خوب، حقیقی.

● نه! نه! نه! عذر می‌خواهم. من کنجکاوم نسبت به احوال و مناسبات پنهان که مانهان می‌داریم...

○ در پشت چهره‌هایمان. بدین ترتیب شما دوربین را نزدیک می‌برید تا ببینید آیا می‌توانید از ظاهر چهره عبور کنید؟ امّا به نظر می‌رسد می‌دانید که حقیقت پنهانی که به واسطهٔ چهره یک بازیگر زن آشکار می‌شود، نیز دروغ است، چرا که هنر است.

● لطفاً درباره حقیقت سخن نگویید، چنین چیزی وجود ندارد. در پشت هر چهره‌ای، چهره‌های دیگری وجود دارد. چهره بازیگران، در یک تمرکز شدید، مجموعه کاملی از این چهره‌ها را به تو ارائه می‌دهد (البته نه در یک لحظه، بلکه در لحظات مختلف فیلم، یا بعضی اوقات طی یک نمای درشت طولانی). در هر هزارم ثانیه، باز دیگر به تو حالت متفاوتی را ارائه می‌دهد، اما توالی و جانشینی حالات چنان سریع است که تو همه را به عنوان حقیقتی واحد می‌پذیری.

○ این روش، عملکرد خود فیلم است. توالی قابهای منفردی که توسط چشم، به عنوان یک تصویر متحرک درک می‌شود.

● هر دو تقریباً یک چیز است. حق با شماست.

○ در هر دو مورد، شما از این حالات مجزا، آن را که می‌خواهید برمی‌گزینید و یک حقیقت واحد را می‌سازید. بدین ترتیب، سرانجام ما همهٔ حقیقت آشکار شده از چهره بازیگر را دریافت نمی‌کنیم، بلکه ما گزینش خود را از همه نمونه‌هایی که او به ما عرضه داشته است، می‌بینیم.

● در سینما هر کاری که می‌کنید، انتخاب است. کسانی که می‌دوند و از همه چیز فیلم می‌گیرند از هنر سینما منحرف می‌شوند.

○ شما از چیزهایی که با دوربین به دام انداخته‌اید انتخاب می‌کنید، و علاوه بر این به وسیله دیاگوگ نیز بر آن اعمال نظر می‌کنید.

● به این دلیل است که من آدمها را در فضاها و موقعیّتهای معینی قرار می‌دهم، تا آنها بتوانند مسائل پیچیده و نهانی را بیان کنند و از نظر عاطفی مخاطب را برانگیزانند. تک تک لحظات فیلمهای من برای برانگیختن مخاطب ساخته شده است.

○ تعیین می‌کنید که ما چطور باید برانگیخته شویم، یا چطور احساس کنیم؟

● نه. نه. فقط تعیین می‌کنم چه چیزی را احساس کنید.

○ چرا در فیلمهای شما گفتگو زیاد است؟

● چون وسیله ارتباطی آدمها کلام است. یکبار، در «سکوت»، کوشیدم زبان را حذف کنم، امّا حس زیاده روی کردم.

○ **بیش از حد انتزاعی است.**

● بله.

○ **می‌خواهم به سراغ «سکوت» بروم، امّا سؤالی دیگر دربارهٔ «*مصیبت آنا*» دارم: معنی آخرین جمله فیلم چیست؟ «این بار نام او آندره‌اس بود»**

● [می‌خندد] ما برخواهیم گشت.

○ **نمی‌فهمم. معنی جمله، می‌تواند این باشد که زن، مرد خوار است زیرا که نخستین شوهرش آندره‌اس نام داشته است، و می‌تواند به این معنی هم باشد که یک انسان دیگر هم در جهان نابوده شده است، یا اینکه شخصیت برگمانی دیگری (این بار به نام آندره‌اس) از بین رفته است.**

● می‌توانم بگویم قضیه بسیار ساده‌تر است «این بار نام او آندره‌اس است» نوعی تسلیم شدن معنی می‌دهد. باید دورای معنی آن، معنای دیگری را احساس کنی که نمی‌توانی تعریفش کنی. برای من بیانگر نوعی کسالت است.

○ **نمی‌فهمم.**

● منظورم این است «این‌بار نام او آندره‌اس است.»؛ امّا من برخواهم گشت و بار دیگر شخصیت بی‌نام دیگری خواهد داشت. نمی‌دانم چه نامی، امّا این شخصیت کسالت بار باز خواهد گشت.

○ **و شما نیز.**

● بله. [از ته دل می‌خندد]

○ **فکر می‌کنم «سکوت» این را اثبات می‌کند. دیگر سعی نمی‌کنم از خودم دفاع کنم، امّا باید بفهمید که من جداً واکنش یکسره تعقلی را در مواجهه با سینما تائید نمی‌کنم...**

● **بگذارید برایتان بگویم. یکی از بهترین دوستانم، که کاملاً تعقلی زندگی می‌کند، از نظر عاطفی موجود ناتوانی است. او خیلی خوددار است، امّا من او را خیلی دوست دارم چون او بسیار غمگین، با صفا، و باطناً خونگرم است. او همیشه دشمن خود بوده است. هر چه را او دوست دارد من دوست ندارم و هر چه را من می‌پسندم او نمی‌پسندد. مع‌هذا، بررسی واکنشهایش که همیشه به شدت هوشمندانه است، مجذوبم کرد. شاید دومین یا سومین واکنش عاطفی باشد، امّا بر آن مهار زده می‌شود.**

○ **واکنشهای من صرفاً تعقلی نیست.**

● **بله، موافقم. در این مدّت کوتاهی که مشغول گفتگو هستیم، دیدم که شما عاطفی هستید.**

○ **امّا باید با شما عاقلانه سخن بگویم، چرا که موضوع بحث، هنر شماست... آنچه در «سکوت» برایم ناخوشایند است، چنگ زدن انحصاریش به ذهنیّت است. همان طور که فیلم پیش می‌رود، سفیدتر و سفیدتر می‌شود تا کاملاً بیرنگ شده و به جایی می‌رسد که دیگر**

هیچ چیز را نمی‌توانیم ببینیم. البته این مسأله، با مضمون فیلم هماهنگ است امّا منِ تماشاگر را از پای می‌اندازد. من از «سکوت» (البته نه به اندازه فیلمی مثل «بحران» که هیچ چیز دلچسبی در آن نیست) متنفرم. فیلم فقط مرا با مشتی سؤال رها می‌کند. مثلاً چرا پسرک به تابلو نقاشی مرد (satxr) و زن (hymph) عشقباز نگاه می‌کند؟

● «سکوت» فیلمی بسیار... درباره «سکوت» چه می‌توانم بگویم؟ فکر می‌کنم «سکوت» دربارهٔ فروپاشی کل توهمات است... گفتنش بسیار برایم دشوار است... فیلمی دربارهٔ زندگی خصوصیم... فیلمی کاملاً شخصی است.

○ **به همین دلیل ارتباط برقرار نمی‌کند.**

● فکر می‌کنم حقیقت دارد. «سکوت» نوعی برزخ شخصی است. ایجاد جهنم است بر روی زمین (جهنم من). فیلم، بسیار... به طوری که نمی‌دانم چه معنایی دارد چند هفته پیش دیدمش. الآن همه چیزش به وضوح در خاطرم هست. بعضی از صحنه‌های آن را چنان دوست دارم که متحیّرم می‌کند.

○ **چه صحنه‌هایی؟**

● یکی از بهترین صحنه‌هایی که در عمرم ساخته‌ام، صحنه ملاقات کوتاه بین پیشخدمت پیر وایستر[۳] است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در تاریکی، از رادیو قطعه‌ای از *باخ* به گوش می‌رسد، پیشخدمت وارد می‌شود، نام *یوهان سباستیان باخ* را به زبان می‌راند، وایستر می‌گوید: «این موسیقی زیباست.» این لحظهٔ ناگهانی ایجاد ارتباط است، و بسیار پاکیزه.

○ **و بسیار واضح.**

● کاملاً واضح. فیلم واجد اشاره‌های شخصی به من، زندگیم، و تجربه‌هایم است. به طوری که امروزه ــ ده سال بعد از ساخته شدنش ــ چنان به نظر می‌رسد که گویی شخص دیگری آن را ساخته است، اما آن صحنه نه.

○ **و جنگ**

● بله، چون ددمنشی و بی‌رحمی در بیرون منتظرند.

○ **و در «شرم»، برای ناگهان وارد شدن آماده‌اند.**

● در سال ۱۹۴۶، چند هفته را در هامبورگ گذراندم و در سال ۱۹۴۹ مدّتی در پاریس و گرونوبل بودم. در همه جا جنگ به شدت وجود داشت. هتلِ فیلمِ «سکوت»، مانند هتل‌هایی بود که در آن زندگی می‌کردم. فیلم مجبور است به مسائلی بپردازد که مرا می‌ترساند.

○ **دربارهٔ صحنه‌ای که پسرک در راهرو هتل ادرار می‌کند، چه می‌گویید؟**

● وی فشارها و وحشتهایش را تخلیه می‌کند. او اکنون شجاعت بیشتری احساس می‌کند.

○ **با شیطنتش ابراز وجود می‌کند.**

● بله.

○ **اجازه دهید به سراغ نوع دیگری از فیلمهای دشوار برویم: «چهره». هر بار که می‌بینمش احساس متفاوتی نسبت به آن پیدا می‌کنم. بعضی اوقات دوستش دارم و بعضی وقتها از آن متنفرم.**

● نمی‌توانی تصمیمت را بگیری و این فیلم را دوست داشته باشی؟ چرا که این فیلم با شور و لذّت بسیار زیادی ساخته شده است. وقتی این فیلم را ساختم بسیار سرحال بودم.

○ **فیلم چنین چیزی را نشان نمی‌دهد.**

● متأسفم. در تمام مدّت فیلمبرداری، ما احساس می‌کردیم داریم بازی می‌کنیم.

○ **اکنون فکر می‌کنم من، به جای دیگران سخن می‌گویم. بعد از دیدن «چهره» نمی‌توانیم بفهمیم چرا آن را کمدی خوانده‌اند. در پایان فیلم به یکدیگر نگاه می‌کنیم و می‌گوییم...**

● «این دیگر چه نوع کمدی است؟»، یک کمدی سیاه.

○ **امّا این کافی نیست. بازیگران، حداقل لحظاتی که قرار است به طور طنزآمیز در مقابل دیگران بازی کنند، مضحک نیستند مثلاً تمامی بخشهای مربوط به پیشخدمتها.**

● این مسأله، در نسخه اصلی، بیشتر گسترش یافته بود، امّا به دلایلی که نمی‌خواهم گفته شود، مجبور شدم که

بخش اعظم آن صحنه‌ها را از فیلم خارج کنم. حق با شماست این بخش فیلم بسیار ناموفق است.

○ **به نظر می‌رسد «چهره»، هم حمله به تئاتر و هم بهره‌برداری از آن است. در نتیجه من نمی‌دانم که دربارهٔ جانشین ظاهری شما ــ فولگر ــ چه احساسی داشته باشم. شاید هم می‌خواسته‌اید احساس تردید کنم.**

● بله، من نمی‌خواهم که بدانیم چطور باید احساس کنید.

○ **و پردرد سرتر از این تصور ساحر است از خودش به عنوان کشیش.**

● او عادت داشت که به خود به مثابهٔ یک کشیش فکر کند. زمانی او آرمانگرا بود، امّا حالا به سادگی و بی‌هیچ احساسی تردستی می‌کند. تنها مردی که شخصیتش در این فیلم یکپارچه است ورگروس است. کسی که من دوستش دارم اوست، نه ساحر.

○ **پس چرا او را احمق جلوه می‌دهید؟**

● چون احمق است.

○ **پس چرا دوستش دارید؟**

● من رؤیای او را که خواهان کشف حقیقت جادوست، دوست دارم.

○ **آیا علم‌گرایی معصوم او را دوست دارید؟**

● و شورش را.

○ **اما او روشنفکر است، یک عقل‌گرا.**

● بله، اما...

○ **و شما آنها را دوست ندارید.**

● نه، بسیار دوستشان دارم...

○ **چه چیزی روشنفکرانی را که دوست می‌دارید از آنها که دوست نمی‌دارید، متمایز می‌کند؟**

● به عقیده من، روشنفکر خوب کسی است که درگیر عواطفش هم باشد. او باید در عقل و فهمش شک کند، تخیل داشته باشد و به شدت عاطفی باشد.

○ **آیا نسبت به کسانی که کاملاً به خودشان اطمینان دارند، خصومت می‌ورزید؟**

● بشدت مظنونم. من در جزیره‌ام با ماهیگیران و دهقانان مواجه‌ام. آنها کاملاً آزادند چون زندگیشان بسیار خشن، دشوار و بسته است... بیشتر آنها خل هستند. امّا خیلی به خودشان مطمئنند، چرا که کارشان را بلدند. من همیشه با هنرپیشه‌هایی کار می‌کنم که به شیوه‌ای ویژه خوددار هستند.

○ **اما هیچ‌گاه شخصیتهای شما این چنین نیستند.**

● نه زیاد.

○ **چرا؟**

● زیرا... گفتنش به انگلیسی خیلی سخت است... فکر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌کنم روزی... من فکر می‌کنم که در فیلم تازه‌ام، «*فریادها و نجواها*»، زنی خوددار خلق کرده‌ام که روشنفکر نیست.

○ **چرا چنین شخصیتهایی خلق نمی‌کنید؟ شما که می‌گویید در زندگی واقعی آنها را دوست دارید.**

● به عنوان نویسنده، برای خلق هر موجود انسانی باید در نهایت قدرت باشید. من هنوز چنین قدرتی ندارم، زیرا هنوز مسائل زیادی هست که...

○ **دوست دارید شخصیتی نظیر پورشیای «تاجر ونیزی» خلق کنید؟**

● شخصیتی مانند سولژنیتسین.

○ **اجازه دهید درباره «*تماس*» سؤال کنم. من نه شفیتهٔ این فیلم هستم، و نه از آن بدم می‌آید. احساسم، آمیزه‌ای از این دواست. من آن ادراکات واقعی درباره آدمها را، در بخش اوّل فیلم، دوست داشتم. و کارین به هر حال، به یک شخصیت خوددار نزدیک می‌شود. در واقع یکی از نکات فیلم، محدودیّت قدرت اوست، که دیوید کاهشش می‌دهد. آیا می‌خواهید دیوید را دوست داشته باشیم؟**

● دیوید... پاسخ به این سؤال خیلی مشکل است.

○ **چرا باید او را جدی بگیریم؟**

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● دیوید و شوهر، هر یک به عنوان بخشهایی از زندگی کارین آفریده شده‌اند. بعد اولمان خواست داستان را برای درک قبلی‌اش حقیقی‌تر کند. خواست که نور بیشتری بر وجود پنهان شخصیت بتاباند. منتقدان با الیوت گولد بسیار نامنصفانه برخورد کردند، او عالی است. وی ظرفیت نقش را گسترش می‌دهد. گناه عدم موفّقیّت فیلم بر عهده من است. با این همه فکر می‌کنم واکنش منتقدین مضحک بود. زیرا این فیلم ساخته نشد مگر برای... نه این واقعیّت ندارد. من نمی‌توانم خوی پرخاشگر منتقدین را دریابم.

○ دربارهٔ دیگران چیزی نمی‌دانم. برای خودم مسأله این است که در سراسر فیلم، شما وجود دیوید را لطفی در حق کارین نشان می‌دهید. غالباً در زمان ملاقات آنها، زنگ کلیسا به صدا درّمی‌آید. نمادی نامنتظره با استفاده از شمایل حضرت مریم که موریانه‌ها آن را می‌جوند در...

● خیلی ساده است. در آغاز فیلم، وقتی که هنوز رمانتیک است، زیبایی و موسیقی فراوانی حضور دارد. از اواسط فیلم، موسیقی، زنگها و چیزهای دیگر قطع می‌شود. وقتی دیوید، پس از مدتی غیبت، به نزد کارین باز می‌گردد همه چیز تغییر کرده. اورپشش را زده، همه چیز برهنه است، سخت و واقعی.

○ آیا منظور این بوده که ما حس کنیم حتیٰ اتفاقات ناگوار هم در ماجرای آنها، از زن، موجود بهتری ساخته است؟

● این بدان جهت است که دیوید رنج و دگرگونی او را به بار آورده است. کارین قابلیتها و استعدادهایی دارد که دیوید آنها را از قوه به فعل در می‌آورد.

○ انسان باید حتماً رنج بکشد تا رشد کند؟ آیا امکان نداشت فیلمی را تماشا کنیم که نشان دهد حتی قبل از ظهور دیوید هم، کارین همانقدر قابلیّت و استعداد داشت که بعدش. یکی از دوست داشتنی‌ترین صحنه‌های فیلم جایی است که کارین در آینه به خودش می‌نگرد، شوهرش می‌آید و می‌خواهد که او را در آغوش بگیرد. بعد بدون کلمه‌ای از جانب مرد، کارین به اتاق خواب می‌رود و خودش را برای چیزی که آشکارا ست، آماده می‌کند. به نظرمی‌رسد این صحنه گویای توازن، غنا، و تفاهم باشد.

● درست است، درست است.

○ فکر می‌کنم دیوید هیچ کاری برای کارین انجام نمی‌دهد که اهمیّتی همسان داشته باشد.

● دقیقاً. امّا باید به یاد داشته باشید که کارین در کلیسا به دیوید می‌گوید که می‌تواند با هر دو مرد زندگی کند و زندگی پرمعنا و مناسبی فراهم آورد. او بسیار سرزنده‌تر از دیگران است. او قابلیّتهای انسانی برای خوشبخت کردن هر دو مرد دارد، و نوع جدیدی از زندگی را به وجود می‌آورد. او غنایی دارد که دیوید وا می‌داردش تا آن را درک کند.

○ پس چرا وقتی به آپارتمان دیوید می‌رود و می‌بیند که او آنجا را ترک کرده، دستش را روی لیوان شکسته می‌فشارد؟

● این صحنه، نمونه دقیقی از رابطهٔ دشوار بین کارگردان و بازیگر است. صحنه ابتکار من بود، امّا ببیی اندرسن نمی‌توانست اجرایش کند. یک بازیگر زن می‌تواند کاری را انجام دهد که برایش چندان جالب نیست، امّا آن را

باور کردنی کند. بیبی اندرسن چنان شخصیت منسجمی است که برایش غیرممکن است چیزی را بازی کند که به آن باور ندارد.

○ **از نظر شما به عنوان نویسنده، انگیزه کارین چیست؟**

● درد روح او آن قدر شدید است که می‌خواهد آن را در جسمش جای دهد.

○ **اما به نظر چیز دیگری می‌رسد. کارین وارد اتاق می‌شود و غیاب مرد او را می‌ترساند. مع‌هذا در دلتنگی، نشانه‌هایی از خستگی نشان می‌دهد، خمیازه می‌کشد. بنابراین برای درگیری دوباره‌اش با درد، زخمی برخود می‌زند.**

● امّا آن بیبی اندرسون است.

○ **به دلایلی، صحنه به طور ضمنی به این مسأله اشاره می‌کند که دیوید برای کارین به عنوان وسیله‌ای جهت تسریع احساساتش جاذبه داشته است. زیرا وی فقط رنج‌اش را برای کارین آورده است.**

● تمامی صحنه اشتباه است.

○ **مثل این است که در قطعه‌ای موسیقی، نتی یک پرده بالاتر از نتهای دیگر نواخته شود.**

● کاملاً موافقم. از این صحنه خیلی راضی نیستم. نمی‌تواند حذف شود اما گمراه کننده و اشتباه است. تو همیشه هدفی داری، فیلمنامه‌ای و بازیگر زنی و مبارزه‌ای میان اینها. این مبارزه بسیار جذاب است. بیشتر زنده از آب در می‌آورید، مانند «پرسونا».

○ **اما «پرسونا» واقع‌گرایانه نیست، بنابراین آنچه را که در «تماس»، کذبی ویرانگر است می‌تواند جذب کند.**

● حق با شماست.

○ **این قضیه مرا به «مهر هفتم» می‌رساند که در آن هم، عدم توازن میان واقع‌گرایی و اکسپرسیونیسم می‌یابم. قبل از آنکه من چیزی بگویم، آیا می‌خواهید عقیده‌تان را درباره مهر هفتم بگویید؟**

● مهر هفتم در ۳۵ روز ساخته شد. بیشتر وقتمان صرف صحنه‌های واقعی جنگل، در خارج از استودیو شد. همه چیز با عجله زیاد اتفاق افتاد. من آن را دوست داشتم چرا که نوعی چیره دستی بود. فیلم بسیار تئاتری و پیچیده است. بعضی از قسمتهای فیلم را هنوز دوست دارم. بسیار به من نزدیک است. در طیّ ساختن فیلم، هر صبح فاجعه‌ای تازه با خود آورد، چرا که مجبور بودیم به سرعت فیلمی کم خرج بسازیم. برای صحنه‌های ساحل فقط سه روز در محل بودیم! بازیگران، حمال دوربین هم بودند. لباسها را از تئاترمان قرض کرده بودم. همه چیز با عجله اما با شور و شوق فراوان گذشت. ما خوشحال بودیم. هر چند نمی‌توانستیم در روز بگیریم، خوشحالمان می‌کرد. مثلاً صحنهٔ مربوط به متعصبیّن مذهبی، از صبح ساعت ۸ تا ۷ بعدازظهر فیلمبرداری شد.

○ **آیا از این صحنه راضی هستید؟**

● آن را دوست دارم. اما وقتش را نداشتم تا فیلمبرداری بعضی از نماها را تکرار کنم، و یا حتی نماهای کافی برای این صحنه تهیه کنم.

○ **خیلی مصنوعی به نظر می‌رسد.**

● بله مصنوعی است.

○ **چنین چیزی می‌خواستید؟ مردی مذهبی که نمایش می‌دهند.**

● این چیزی نبود که می‌خواستم. فقط تصمیم داشتم به سرعت اتفاق بیافتد.

○ **فیلمنامه هم به سرعت نوشته شده بود؟**

● نه. با نمایشنامهٔ تک پرده‌ای آغاز می‌شد. این فیلم تئاتری است امّا ابداً برایم اهمیتی ندارد. دوره بسیار درخشانی بود. نمی‌خوابیدیم، فقط تمرین می‌کردیم و فیلمبرداری. وقتی راوال در جنگل دارد می‌میرد تقاضای آب و ترحم می‌کند و فریاد می‌زند: «من دارم می‌میرم، من دارم می‌میرم، من دارم می‌میرم» این لحظه را که فیلمبرداری می‌کردیم ناگهان خورشید سرزد!

○ **یک معجزه**

● [خندان] یک معجزه.

○ **شما در زمان ساختنش تفریح می‌کردید، امّا دیدنش برای تماشاگر مشکل ایجاد می‌کند. مثلاً چرا مرگ با قدرت مطلقش مجبور است به نیرنگی بسیار نازل متوسل شود؟**

● تمامی فیلم براساس تصاویر قرون وسطایی در سوئد ساخته شده است. اگر به آنجا بروید خواهید دید که در تصویری، مرگ شطرنج بازی می‌کند، یا درختی را اره می‌کند، شوخی با ارواح انسانی. این تصاویر شبیه یک بازی روستایی مکزیکی است، که در آن مرگ به مثابه لطیفه به سخره گرفته می‌شود، و فقط به شکلی ناگهانی و یکباره وحشتناک می‌شود.

○ **اجازه دهید مسأله را به شکلی دیگر مطرح کنم: به نظر می‌رسد حسّاسیّت هنرمند قرون وسطایی با حسّاسیّت نهفته در فیلم متفاوت است.**

● درست نیست. هر چه می‌خواهی برضد «*مهر هفتم* بگو». وحشت مرگ که از کودکی در من بود، آن لحظه بر **من چیره شده بود. خود را شب و روز در مجاورت مرگ** احساس می‌کردم. و ترسم نهایتی نداشت. فیلم را که تمام کردم ترسم از بین رفت. این احساس را دارم که با عجله بسیار، پرده‌ای نقّاشی کرده‌ام، با تظاهر زیاد، امّا بدون هیچ نخوت و تکبری. می‌گفتم: «این یک پرده نقاشی است، لطفاً آن را بردارید.»

○ **مردم هم در سطح جهان این کار را کردند.**

● بله.

○ **پس حقّانیت شما اثبات شد.**

● سی و پنج روزه.

○ **برگردیم به فیلم قدیمی و با شکوه «*شب دلقکها*» آیا آگاهانه از استریندبرگ تقلید می‌کردید؟**

● استریندبرگ؟ متخصص آثار استریندبرگ هستم، و هیچ چیز استریندبرگی در این فیلم پیدا نمی‌کنم. کسانی که استریندبرگ را خوب نمی‌شناسند... اما ما خوب

می‌شناسیم. ما یک سنت قدیمی استریندبرگی در این تئاتر داریم. من بسیاری از نمایشنامه‌های او را اجرا کرده‌ام. من زندگیم را به عنوان یک کارگردان تئاتر وقف او کرده‌ام. اجرای من از بازی رؤیا سه سال است که بر صحنه است و این دومین باری است که آن را به صحنه می‌برم. من چند اثر او را سه بار به صحنه برده‌ام. به نظر من در فیلم هیچ نشانه‌ای از...

○ **بگذارید اشاره کنم به لحظه‌ای که...**

● نه. این فیلم بیشتر به فیلم *واریته* امیل یا نینگز مربوط است [فیلمی آلمانی به کارگردانی وویونت، محصول ۱۹۲۵]

○ **چرا؟**

● این اوّلین فیلمی بود که برای فیلمخانه شخصیم به دست آوردم، و به اندازه‌ای مجذوبم کرد که آگاهانه از آن تقلید کردم.

○ **«شب *دلقکها*» اوّلین همکاری شما با سه‌ون نیک‌وست است.**

● بله. او یکی از چهار فیلمبردار این فیلم بود، در استودیویی شلوغ و درهم و برهم، که هم زمان ۵ فیلم دیگر در آنجا ساخته می‌شد، کار خود را تمام کردیم در آنِ واحد در آن فیلمبرداری می‌شد ساخته شد. بعضی وقتها فیلمهای دیگر در فضای ما فیلمبرداری می‌شد و گاهی ما از جای آنها استفاده می‌کردیم

○ **تأثیر نیک‌وست در آثار شما چقدر بوده است؟**

● **در آن زمان زیاد نبود. تأثیرش با نور *زمستانی* شروع شد، یعنی زمانی که هر دو با هم تحقیق دربارهٔ نور را آغاز کردیم. از صبح زود تا غروب آفتاب در کلیسا می‌ایستادیم و تغییرات نور را ثبت می‌کردیم. شور مشترک ما ــ حتیٰ شور من در صحنهٔ تئاتر ــ خلق نور بود. نور و چهره‌هایی که با سایه احاطه شده، این چیزی** است که مرا مجذوب می‌کند.

○ **یکی از بارزترین موفّقیّتهای شما در نورپردازی صحنه، در این فیلم است: صحنه‌ای که دلقک توسط زنش که مشغول آب‌تنی است در مقابل سربازان تحقیر می‌شود. این صحنه چگونه ساخته شد؟**

● این صحنه کار نیک‌وست نیست، کار فیلمبردار دیگری است.

○ **آیا از طریق نور دهی بیش از حد ایجاد شد؟**

● فکر می‌کردند خل شده‌ام. نگاتیوی از نسخه پزیتیو تهیه کردیم و از آن نگاتیو، پزیتیوی به دست آوردیم و از این پزیتیو نگاتیو دیگری گرفتیم. عاقبت تمام دانه‌ها را زدودیم تا به سیاه و سفید واقعی رسیدیم. مطلق سیاه و سفید

○ **این همان صحنه‌ای است که تصور می‌کنم استریندبرگی است، زیرا...**

● هرگز فکرش را نکرده بودم. امّا شاید ناخودآگاهانه استریندبرگی باشد. اگر شما در سنت استریندبرگی زندگی کنید، هوای استریندبرگ را تنفس می‌کنید. از این گذشته من از ده سالگی آثار استریندبرگ را در تئاتر دیده‌ام، بنابراین برایم دشوار است که بگویم چه چیز از

اوست.

○ **یکی از جمله‌های مورد علاقه‌ام در سونات اشباح که نمایش محبوبم است...**

● نمایش محبوب من هم است.

○ **جمله‌ای است که دختر می‌گوید: «کار شاقِ دور ماندن از کثافت زندگی». چیزی که در فیلمهای شما نمی‌بینم همین است. کثافت زندگی، روزمرگی و...**

● [آرام] درست است.

○ **چرا؟ چرا؟ در این همه زندگی که شما خلق کرده‌اید، ابتذال روزمره غایب است؟ حتی در تماس که می‌توانست وجود داشته باشد، امّا...**

● حق با شماست... من برمی‌گزینم... اولاً، من چیز زیادی دربارهٔ این جنبه‌های زندگی نمی‌دانم. همیشه آن را پس زده‌ام من در موقّعیّت‌های بسیار بدی زندگی کرده‌ام، گرسنه، بیمار و گاهی کثیف بوده‌ام. با چهار همسر و نه بچه، می‌توانی تصورش را بکنی! امّا در فیلمهایم همیشه گزینش کرده‌ام و اگر منظورت پلیدی واقعی است برایم جالب نبوده است. ذهنم هیچگاه به پلیدی آلوده نشده است.

○ **یک فیلم «کثیف» دارید و من عاشق آن هستم: مونیکا**

● بله.

○ **فیلم بسیار خوبی است.**

● خیلی خوب!

○ **بسیار ناچیز شمرده شده است. چند صحنهٔ عالی دارد، مثل فصل ترک استلهکم، اولین نمای فیلم از هریت اندرسون است که به گرامافون گوشی می‌دهد، سیگاری کشد و مستقیماً به دوربین نگاه می‌کند و با همین نما هم فیلم پایان می‌یابد. چرا این کار را کردید؟**

● همین‌طوری اتفاق افتاد!

○ **و بعد شما تصمیم گرفتید آن را در اول و آخر فیلم به کار ببرید؟**

● در اول فیلم نیست.

○ **در آمریکا، این صحنه زیر عناوین فیلم می‌آید.**

● اشتباه است. در آن زمان فیلمهای مرا در خارج از سوئد درست نشان نمی‌دادند. من خیال داشتم که آن نما فقط در پایان نشان داده شود. وقتی این نما را می‌گرفتیم همه گفتند تو دیوانه‌ای. ناگهان هریت مستقیماً به ما ــ دوربین ــ نگاه می‌کند.

○ **چرا چیزی نظیر این صحنه را دوباره «*در ساعت گرگ و میش*» به کار بردید؟**

● چون تلویزیون پذیرفتن چنین نمایی را آسانتر کرده است. بنابراین لیواولمن را وا می‌دارم که داستان را مستقیماً برایمان بگوید.

○ **چرا فیلم را با جمله‌ای ناتمام به پایان می‌برید؟**

● چون تمام فیلم جمله‌های ناتمام است. کوششی ناموفق بود.

○ **برای لیوا ولمن؟**

● برای من هم همین طور.

○ **یک فیلم شخصی دیگر.**

● بسیار شخصی.

○ **نمی‌دانم چگونه ادامه دهم.**

● (می‌خندد) من هم همین‌طور، برایم بسیار عجیب است.

○ **صحنهٔ پسر بچه چه معنایی می‌دهد؟ شیاطین با شوهر چه می‌کنند؟ چرا زنش نیز آنها را می‌بیند؟ من سؤالات زیادی دارم.**

● همین‌طور من. در هر صورت به نظرم فیلم کاملاً واقعی است. شیاطین و پسرک... فرانسه می‌دانی؟ در فرانسه به چنین چیزی حماقت دو نفره می‌گویند. همسر هم مریض است

○ **امّا ما او را نوعی مادر زمینی می‌بینیم، نزدیک به یک ظرف سیب و...**

● بله؛ درست است، اما او بیمار هم هست.

○ **شما باید این را قبلاً در فیلم می‌گفتید.**

● نه. این کار را دوست نداشتم، ما در این باره بحث کردیم و من تصمیم گرفتم این کار را نکنم. اما زن توسط مرد آلوده می‌شود. زن یک مادر زمینی واقعی است، امّا آلوده می‌شود و هرگز به اصل خویش باز نمی‌گردد.

او بیماریش را درست تشخیص نمی‌دهد، او نمی‌داند که آلوده شده، فکر می‌کند ضعیف‌تر از آن است که به همسرش کمک کند.

● مشکل این فیلم آن بود که من نمی‌توانستم تصمیم بگیرم که فیلم درباره کیست؟ اگر آن را از دیدگاه زن ساخته بودم بسیار جالب می‌شد، اما چنین نشد و آن را به شیوه غلطی ساختم. وقتی فیلمبرداری تمام شد، سعی کردم آن را اصلاح کنم حتی صحنه‌هایی را دوباره فیلمبرداری کردم اما بسیار دیر شده بود. دیدن مرد دیوانه‌ای که دیوانه‌تر می‌شود کسالت‌آور است، امّا دیدن زنی کاملاً عاقل که مجنون می‌شود، چون عاشق شوهر دیوانه‌اش می‌باشد بسیار جالب است. زن وارد جهان غیر واقعی مرد می‌شود و این زن را مبتلا می‌کند و ناگهان زن در می‌یابد که از دست رفته است. من وقتی به این موضوع پی‌بردم که فیلم ساخته شده بود.

○ **آیا تا به حال فیلمی را برای تصحیح فیلم دیگری ساخته‌اید؟**

● فقط مصیبت *آنا*...

○ **که شرم را تصحیح می‌کرد.**

● بله، و یک ذره هم «*نور زمستانی*»، «*همچون در یک آینه*» را تصحیح می‌کند.

○ **بله. و یکی از مسائل...**

● و «*چهره*»، «*شب دلقکها*» را تصحیح می‌کند.

○ **در...**

● اما همه اینها ناآگاهانه بوده است، به خدا قسم آگاهانه نبوده است.

○ **حس می‌کنید کار خطایی کرده‌اید و...**

● من دارم می‌روم.

○ **بنابراین ما هم با جمله‌ای ناتمام به پایان می‌بریم** *[خنده فراوان]*

□ **پی‌نوشت:**

این مصاحبه از کتاب زیر برگرفته شده است:
Ingmar Bergman, Essays in Criticism, Edited br Stuart. M. Kaminsky with joseph F.Hill, Oxford University press, 1975, pp. 98-123.

۱. به هم ریختگی
۲. مترو گلدین مایر
3. Tutti - frotti
۴. در متن گفتگو آلما آمده است که اشتباه است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی