گفتگو با فیلمساز

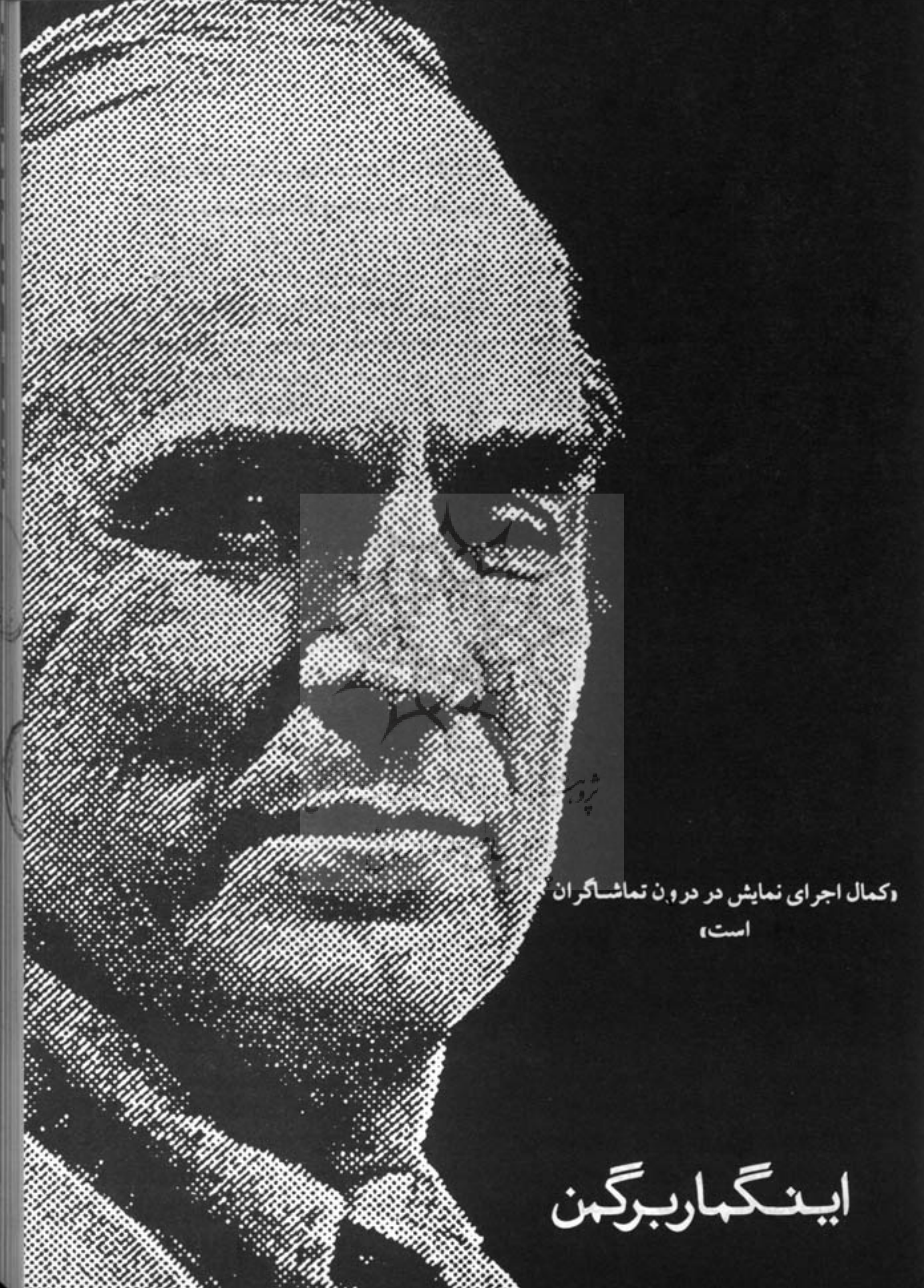
ترجمهٔ: عبدالله بنی اردلان

جلسهٔ سوم

به روی صحنه آوردن یك طرح نمایشی

س: شما از چگونگی کار با فیلمنامه‌های خودتان صحبت کردید. موقعی که شروع به ساختن یك نمایشنامه از استرینبرگ یا ایبسن می کنید مسئله به چه ترتیب است؟ آیا تجربهٔ کاملاً متفاوتی است؟ پیش از آنکه به صحنه تئاتر بروید، و شاید پیش از آنکه به طراحی بازیها بپردازید، آیا به طریقی آن را مطابق میل خودتان بازنویسی می کنید؟

ج: با شروع تهیهٔ یك فیلم فرق بسیار دارد. در حال حاضر خیلی روی آثار کلاسیك کار می کنم، چون از کار کردن با آنها احساس شعف می کنم، با نمایشنامه‌های جدید هم کار می کنم و این دو کمی با هم فرق دارند. با آثار کلاسیك سالها اُنس داشته‌ام. هر چند ممکن است هیچ کدام را کارگردانی نکرده باشم. آدم با آثار کلاسیك در تمام طول زندگی خود، از دوران مدرسه، اُنس می گیرد و بعد به مطالعهٔ آنها می پردازد. در طی چهل سالی که در این حرفه بوده‌ام، همیشه در صدد کارگردانی و تهیهٔ یك برنامه از آنها بوده‌ام. اما شاید بازیگران مناسبی نبوده است، شاید موقعش نبوده، شاید دلایل دیگری بوده، چرا که نه. پس همیشه ده یا دوازده نمایشنامه است که مورد توجه است. و بعد ناگهان یك چیز تازه می آید و بقیه کنار می روند و بعد به طور غیر منتظره‌ای تصمیم می گیرید کار نمایش در اروپا به قدری سازمان یافته است که می بایست حداقل یك سال و غالباً دو سال پیش از شروع به تهیه برنامه به خود بگو بید «حالا می خواهم دست به کار شوم». بگذارید برای مثال از هاملت بگویم. من تاکنون به کارگردانی هاملت نپرداخته‌ام. اما بگذارید بگویم مدتهاست که در حال فکر کردن به هاملت، یا پدر استرینبرگ یا چیزی نظیر آن هستم. و چیزی یافته‌ام که برایم خیلی جالب است، درست مثل هاملت یا پدر. احساس می کنید که می توانید آن را به گونه‌ای بپردازید که هیچ کس دیگر قادر به آن پرداخت نباشد. ناگهان یك دیدگاه شخصی از نمایشنامه پیدا کرده‌اید. خیلی ساده است. بعد احساس می کنید که، خیلی هیجان انگیز و زیباست، زیرا درست مثل آن است که آن را مدتهای مدیدی به عنوان یك راز نزد خود داشته‌اید. بعد مشغول تدارك مقدمات اجرا می شوید. سالنهای تئاتر ما در سوئد، بر خلاف اروپا،



«کمال اجرای نمایش در درون تماشاگران است»

اینگمار برگمن

تئاترهای بزرگ حمایت شده و گزارشگونه هستند. وغالباً با یك گروه هشتاد تا صد و سی نفری بازیگران که مقید به تئاتر هستند، سازماندهی می شوند. همچنین حدود سه تا ده کارگردان و اغلب دو یا سه صحنهٔ نمایش وجود دارد. یك صحنهٔ نمایش بزرگ با حدود هزار صندلی و صحنهٔ دیگری با حدود سه یا چهار صد صندلی و بعد یك صحنه خیلی کوچك با حدود صد و پنجاه صندلی. حالا دربارهٔ تئاتر «رزیدنس» در مونیخ حرف می زنم، جایی که درحال حاضر مشغول به کار هستم. یك تئاتر ملی. سازماندهی تئاترهای باواریا و تئاترهای ملی سوئد شبیه به هم است. اغلب تئاترهای بزرگ اروپا به همین ترتیب سازماندهی شده‌اند. می نشینید و بعد به یك لحظه بسیار مهم می رسید. اینکه «آیا می توانم بازیگرانی را که می خواهم، داشته باشم؟» البته این امر منحصر به هاملت یا پدر نیست، بلکه می خواهید برای هر نمایشنامه مجموعه کامل بازیگران را داشته باشید، زیرا می دانید که همه چیز، ودر واقع اساس کاری که می خواهید انجام دهید، بسته به بازیگران است.

فکر کنم سه خواهر چخوف، مثال خوبی است. در آنجا حدود چهارده نقش وجود دارد و هر نقشی باید به وسیله یك بازیگر مستعد برجسته ونیز بازیگری که چخوف را احساس کند ایفا گردد. بنابر این یافتن چنین بازیگرانی به زمانی بسیار بسیار طولانی نیاز دارد. حتی اگر صد بازیگر وابسته به تئاتر داشته باشیم ممکن است در جستجوی یك بازیگر میهمان برای یکی از آن نقشها باشیم. من این کار را زیاد دوست ندارم، زیرا کار با جماعتی را که وابسته به تئاترند، بیشتر می پسندم.

مشکلات زیادی ممکن است وجود داشته باشد و بعضی اوقات هم می تواند مشکل بسیار شدیدی پیش بیاید. مثلاً ناگهان یك خانم بازیگر جوان ظاهر می شود و همه کارگردانان دیگر فکر می کنند «او بازیگر خیلی خوبی است. می تواند بسیار فریبنده باشد»! وناگهان همه او را برای برنامه‌شان می خواهند و این گاهی اوقات می تواند جدال برانگیز باشد.

واقعاً روش من این است که برای برنامه‌ام بازیگران مناسب را اختیار کنم. ووقتی که بازیگران مناسب در اختیار باشند می توانیم ادامه دهیم. بعد تصمیم می گیریم که نمایشنامه را در فوریه ۸۳ بر روی صحنه ببریم و بعد مسئله این است که چند هفته برای اجرا فرصت داریم وطراح صحنه وطراح لباس و طراح هنری وموسیقیدان چه کسانی باشند. ما گروه را به وجود می آوریم ودر صورت امکان در همان آغاز نشستی خواهیم داشت تا دربارهٔ آنچه که می خواهیم انجام دهیم گفتگو کنیم. بعضی وقتها بازیگران با عدم رضایت مجبور به ایفای نقشی می گردند. تصمیم گیرنده در اینجا سرپرست تئاتر است. به عنوان یك اصل آنها «نه» نمی توانند بگویند. اما در نشستی که داریم یك بازیگر می تواند به من بگوید «اینگمار، نمی فهمم که چرا برای من این نقش را در نظر گرفتی من نمی خواهم این نقش را داشته باشم، چون فلان کارگردان به من قول آن نقش را در نمایشنامهٔ دیگری داده است و آن نقش خیلی برایم بهتر است». وبعد می بایست تلاش کنید که او را متقاعد کنید ویا اینکه قبول کنید آن نقش را ایفا نکند. این امر گاهی اوقات می تواند

بسیار مشکل باشد، چون در اروپا بازیگران به یك معنا در انتخاب خود آزادند. آنها در جریان طرحریزی سهیم هستند. در نتیجه این طور هم می‌توانند بگویند «ما نمی خواهیم که آن نقش را ایفا کنیم». فکر می کنم که برای بازیگران امریکایی این امر خیلی عجیب به نظر می رسد، اما از طرف دیگر، این دموکراسی رو به افزایش در صحنه تئاتر که معلول روحیهٔ پرخاشگر به جای مانده از زمانهای گذشته است می تواند بسیار مشکل آفرین باشد. روزگاری بود که بازیگران همیشه سرکوب می شدند. آنها فقط به منزلهٔ عروسك خیمه شب بازی بودند. تنها بازیگران بسیار زبده و بسیار قدیمی امکان آری یا نه گفتن و یا انتخاب نقش را داشتند.

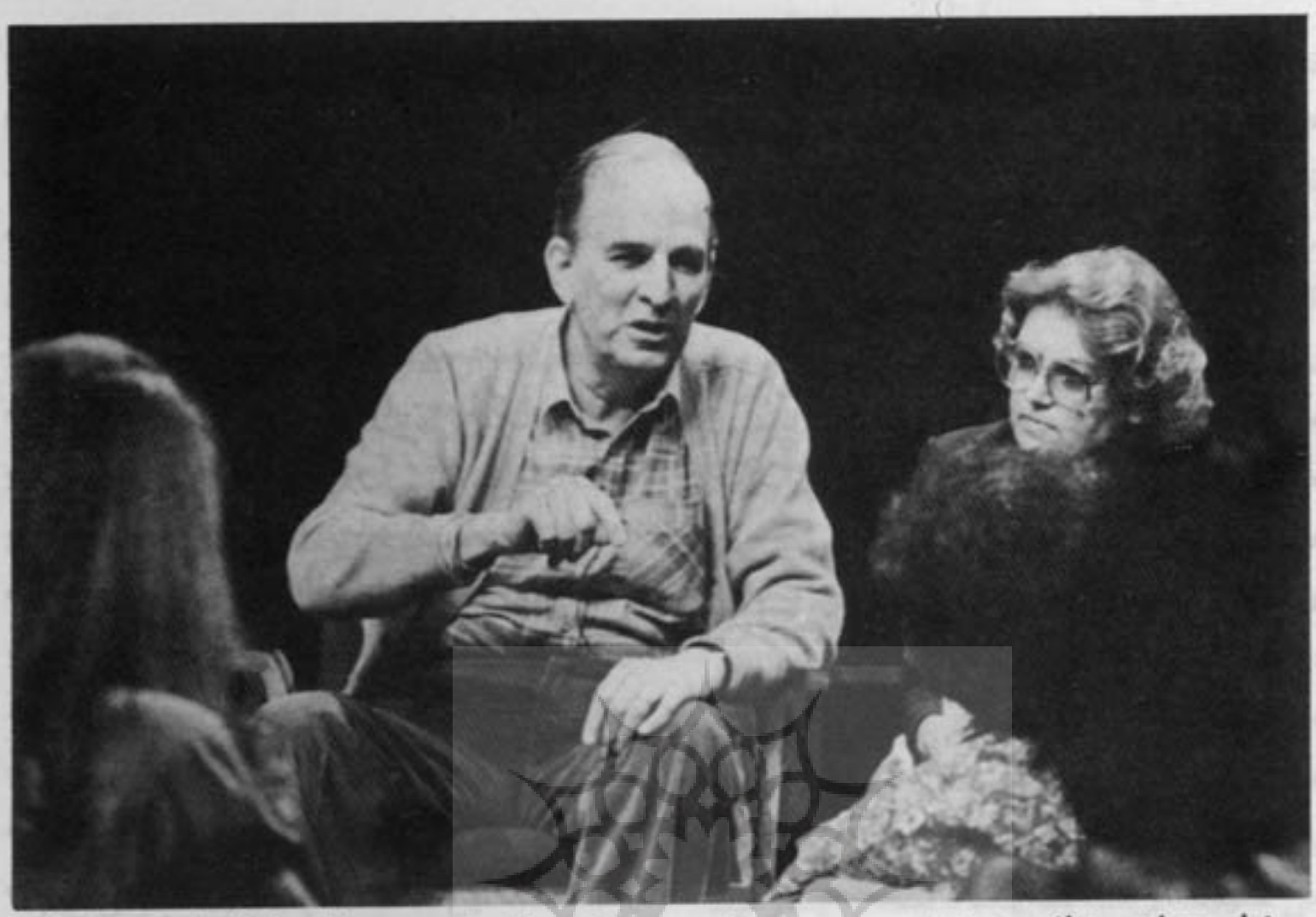
بنابر این وقتی گروه خودتان را پیدا کردید، باید بفهمید که آیا آنها می خواهند که آن نقش را ایفا کنند، چون اگر آنها واقعاً آن را نخواهند و خود را مجبور به ایفای نقشی در نمایشنامه‌تان ببینند، همان طور که می دانید با پرخاشگری مواجه خواهید شد. دراین صورت شما با دشمن خود مواجه نیستید بلکه یك پرخاشگر و یك بازیگر دلسرد دارید که احساس تحقیر می کند و این خطرناکترین چیزی است که می توانید تصور کنید. حالا در مورد روش خودم صحبت می کنم: نحوهٔ نگاه من به نمایشنامه، مثلاً نمایشنامهٔ استریندبرگ، البته در سوئد بازیگران در همهٔ نقشهای مربوط به نمایشنامه‌های استریندبرگ بازی کرده‌اند، پس ما بحث مختصری داریم و بعد دو سال بعد یا یك سال بعد، ادامه می دهیم، غالباً در فوریه کار را شروع می کنیم و آن موقع می دانیم که ده هفته

بازیگران بزرگی وجود دارند، آنها را که روی صحنه می بینید می گویید چه فرشته‌هایی! و بعد وقتی آنها جلوی دوربین می روند هیچ چیز در کار نیست. و می توانید عکس آن را بگویید. می توانید بازیگری را پیدا کنید که بر روی صحنه هیچ چیز نیست: حتی اگر در صحنه تنها باشد به او نگاه نمی کنید و بعد موقعی که او را در جلوی دوربین تماشا می کنید، می بینید که دوربین به او عشق می ورزد.

برای تمرین نمایش فرصت داریم. این نقطهٔ شروع و آغاز کار است.

س: در این ده هفته چگونه تمرین نمایش را برگزار می کنید؟ آیا از تکنیکهای بدیهه‌گویی استفاده می کنید؟ شما و بازیگران چگونه به شناسایی و تحقیق در باب آن نمایشنامه می پردازید؟

ج: ما همیشه خیلی با دقت شروع می کنیم. در آغاز چند روزی فقط می نشینیم و با یکدیگر راجع به نمایشنامه و نویسندهٔ آن گفتگو می کنیم. سعی می کنیم که نوعی ارتباط برقرار کنیم. ما یکدیگر را هر روز در سالن تئاتر در



برنامه‌های مختلف دیده‌ایم و در رستوران و کریدورها همدیگر را ملاقات کرده‌ایم و همهٔ ما، همدیگر را می شناسیم، اما می بایست دور هم جمع شویم و چند روزی دربارهٔ این نمایش با یکدیگر به گفتگو بپردازیم.

در سوئد غالباً تمرینات حدود ساعت ده و نیم آغاز می شود. باید بگویم که اتحادیهٔ بازیگران در سوئد بسیار نیرومند است و زمان کار بازیگران بسیار محدود است. بازیگران دریافتی خوبی دارند و از شهرت بسیار خوبی در جامعه برخوردارند. در آلمان کمی فرق می کند، زیرا اتحادیه بسیار ضعیف است و کارگردانان بسیار نیرومندند. مسئولین سالنهای نمایش، سرپرستان تئاترها، در آلمان از اقتدار زیادی برخوردارند، بنابر این در سوئد، تمرین را از ساعت ده و نیم آغاز می کنید و بعد مجبورید که در ساعت سه متوقف شوید. آنها یك استراحت پانزده دقیقه‌ای هم در اواسط کار دارند و شما به هیچ وجه نمی توانید از ساعت سه تجاوز کنید. کاملاً غیر ممکن است. اگر سعی کنید، بازیگران تمرین را رها می کنند. در نتیجه بهتر است که موقعیت را بپذیرید. شخصاً فکر می کنم که اگر سه ساعت به صورت خیلی متمرکز و خلاقانه کار کنید، بعد از آن بازیگران کاملاً تحلیل خواهند رفت. شما باید بدانید که چقدر برای بحثها فرصت دارید، چقدر برای کار واقعی فرصت دارید و البته می بایست برای کار واقعی خیلی بیشتر از بحثها زمان بگذارید. بحثها می بایست عمدتاً درخارج از ایام تمرین باشد، زیرا اگر در حین تمرین شروع به بحث کنید، فقط با یکی دو بازیگر قادر به صحبت خواهید بود و بقیه تنها در گوشه‌ای می نشینند و فکر می کنند و به خود می‌گویند «آنها راجع به چی حرف می زنند؟ برویم سر کارمان!» و فکر

می کنم که این نحوهٔ کار خیلی خوب است.

اخیراً تجربه‌ای داشتم که در آن سه نمایش همزمان را بر روی صحنه آوردم. در محل تئاتر رزیدنس در مونیخ، چهار ماه فرصت داشتم و سه نمایش را به طور همزمان تهیه کردم. روزانه سه تمرین سه ساعته داشتم. البته این کار پس از گفتگو با بازیگران صورت گرفت، زیرا می بایست در ساعاتی غیر مأنوس به تمرین بپردازند. ما سه ساعت در روز تمرین می کردیم، خیلی متمرکز وسخت، وخیلی خسته می شدیم، بازیگران بیش از من، زیرا همهٔ ساعات را خلاقانه کار می کردیم.

پس ابتدا برای دو سه روز گردهم می آییم و گفتگو می کنیم وبعد با تمرینی فشرده وخیلی سخت شروع می کنیم. اسم انگلیسی آن را نمی دانم، من آن را کار موزون می نامم.

س: کار قالبی؟

ج: بله، کار قالبی. دنیای زیبایی است. طول سال را سرگرم سر و کله زدن با نمایشنامه بوده‌ام و همه چیز را در جزئیات پرداخته‌ام. من به آن فکر کرده‌ام و به اتفاق جماعت دیگری که دکورها ولباسها را می سازند به طراحی پرداخته‌ام. وهمه چیز را به صورت جزئی طرحریزی کرده‌ام، اما همیشه به بازیگران می گویم «حالا چند تا پیشنهاد می کنم. ما کار را با دقت زیاد پیش برده‌ایم، اما بهتر است که حالا نظر خود را در مورد آنچه که فکر می کنم به شما بگویم وبعد اگر طور دیگری احساس کردید می توانیم همه چیز را تغییر دهیم. اما برای اینکه مبنایی برای کار داشته باشیم، باید آن طور که من می خواهم شروع کنیم یا آن طور که من آن را دیده‌ام وطراحی کرده‌ام. اگر بازیگر این گونه شروع کند که «در آن نقطه چه احساسی خواهم داشت؟» موقعی که می گویم «خانم برادبری، احساس می کنم که به شما علاقه‌مند شده‌ام» دراین صورت کار خیلی مشکل خواهد شد. خیلی بهتر است که من پیشنهاد کنم و بعد همان جور سعی کنیم و بعد در کار قالبی تغییرش دهیم.»

می توانید کارگردانان بزرگ متعددی را پیدا کنید که فقط در فیلمهایشان از آماتورها استفاده می کنند، اما من می دانم که به چه می خواهم برسم و برای رسیدن به آن تنها می توانم از بازیگران حرفه‌ای استفاده کنم.

کار قالبی مهمترین بخش تمرین است، زیرا در کار قالبی کارگردان بدون فشار می تواند به بازیگران نشان دهد که «من این طور تدارك دیده‌ام و این آهنگ صحنه است». این کار قالبی با یك نمایشنامه از چخوف، می تواند حدود چهار هفته طول بکشد، زیرا با چخوف این کار بی اندازه پیچیده است. اما با یك نمایشنامه از استرینبرگ حدود ده روز یا دو هفته طول می کشد. بنابر این، موقعی که بازی قالبی را به پایان رساندیم، تمرین را شروع می کنیم و بدان نحو که می خواهیم پیش می رویم. صحنه‌ها را شماره‌گذاری می کنیم و به این ترتیب می توانیم بگوییم «فردا، سه‌شنبه، ما دوازده و سیزده و چهارده را تمرین می کنیم». ما یك

برنامه، برای هفته پیش بینی می کنیم، بنابر این هر بازیگری دقیقاً می داند که هر روز چه چیزی را می خواهد تمرین کند. بعد سعی می کنیم آنچه را که در طی بازی قالبی ده روزه انجام داده‌ایم، به یاد بیاوریم و بعضی از بازیگران در به یاد آوردن آن خارق العاده‌اند. بعضی، قسمتهایی را کاملاً فراموش کرده‌اند. بدترین چیز آن است که کارگردان فراموش کند. اما او نشانه‌های خود را دارد، همه چیز را کاملاً نوشته است. هر چند بعضی وقتها فکر می کند «خدای من، اینجا چه نوشته‌ام؟» و دیگر نمی تواند آن را بخواند. در نتیجه اولین تمرینات کار قالبی، خیلی عجیبند.

می دانید که تئاتر در اروپا باری مالیاتی دارد که بر دوش شماست. حتی اگر به تئاتر نروید، مجبورید که این مالیات را بپردازید و مبلغ کمی هم نیست. مجموعهٔ نمایشی رزیدنس در مونیخ، سالیانه پانزده میلیون دلار دریافت می کند. خانهٔ اپرا در مونیخ، یکی از بزرگترین سالنهای اپرا در اروپاست و سهمی بیست و هشت میلیون دلاری از مالیات وعوارض را دریافت می کند و در سوئد، تقریباً همین طور است. پس اگر یك مأمور مالیاتی یکی دو روز پس از آغاز تمرین یعنی پس از زمان کار قالبی مخفیانه وارد محل تمرین شود، باید فکر کند «من به یك دیوانه خانه پول می دهم!» زیرا خیلی عجیب به نظر می رسد.

تفاوتی که بین کار در اروپا و امریکا وجود دارد و درعین حال مهم است و نمی خواهم که بازیگران بدانند، عدم نیاز به حفظ کردن متن است، این کار قدغن است. در نتیجه آنها باید نوشته‌هایشان را به دست بگیرند و آنچه را که باید بگویند، بخوانند و کاری را که تصمیم گرفته‌ایم انجام دهند: کنار پنجره بروند، بنشینند، جمله را بگویند، کنار درب بروند، برگردند و چیزهایی از این قبیل. خیلی کسل کننده به نظر می رسد، اما نوعی صمیمیت ایجاد می کند. و به تدریج بعد از یك هفته ـ ده روز، شروع به یاد گرفتن می کنیم؛ اما آنها هنوز نوشته‌ها را دارند. روشی که در امریکا متداول است، آن است که بازیگران حتی پیش از شروع تمرینات، نقش خود را حفظ کنند. فکر می کنم که این کار بسیار خطرناك است، چون بازیگران به صورت خودکار یاد می گیرند. به یك معنا نقش خود را برنامه ریزی می کنند؛ اما فکر می کنم این مهم است که آنها نقش خود را به طور فیزیکی به دست بیاورند. بازیگران ما می روند، سعی می کنند و مجدداً سعی می کنند و می نشینند، این جمله را می گویند، تکرارش می کنند و باز هم می گویند و آن را همزمان با ورود به فکر وارد جسم خود می کنند. همه چیز به طور همزمان وارد عضلات و مغز می شود. و بعد ما ادامه می دهیم و در آخر، نمایش افتتاحیه را داریم.

س: نمایشنامه‌های بزرگ متعددی با موفقیت به فیلم در آمده‌اند، نمایشنامه‌های کلاسیکی مانند: «رمئو و ژولیت»، «هاملت» و «خانهٔ عروسك» و «اتوبوسی به نام هوس». چرا با توجه به عشق شما به تئاتر، آثار بزرگ کلاسیك را به فیلم در نمی آورید؟

ج: من یك اثر بزرگ کلاسیك را به فیلم در آوردم و آن فلوت سحرآمیز بود، اما این یك کار بسیار شخصی بود، زیرا چیزی بود که از کودکی به آن علاقه داشتم؛ و این احساس را داشتم که می توانم آن را به فیلم تبدیل کنم. اما فکر می کنم نمایشنامه چیزی مخصوص به خود است. من هاملت «لورنس اولیویه» را دیده‌ام، شاید شما هم دیده باشید؟ همین طور یك هاملت روسی که خارق العاده است. شاید رؤیای شب نیمه تابستان کار «ماکس رینهاردت» را که اینجا در امریکا ساخته است دیده باشید که این هم خارق العاده است. همین طور شاید خانهٔ عروسك با بازی «جین فوندا» را دیده باشید. در آنجا، می توانید ببینید که آوردن یك کار کلاسیك از صحنهٔ نمایش به روی پرده، چقدر خطرناك است.

س: پس شما هیچ وقت این کار را نمی کنید؟

ج: نه، فکر نمی کنم. فکر می کنم که این کار خیلی خطرناك است.

س: آقای برگمن، عکس قضیه چطور؟ یعنی گرفتن فیلم و تطبیق آن با صحنهٔ تئاتر؟ چه مشکلاتی را در تحقق آن می بینید؟

ج: من فقط یك بار این کار را کرده‌ام و آن صحنه‌هایی از یك ازدواج بود. من یك نمایشنامه از آن بیرون کشیدم. چیزهای جنبی را بیرون ریختم و پنج مجموعه گفتگو از آن ساختم. کار موفقیت آمیز نبود. فکر می کنم که این هم خطرناك است. خیلی فرق می کند: بازیگری، روش، تلقی ما و تلقی تماشاگر خیلی متفاوت است. فکر می کنم به‌این دلیل خطرناك است که آنچه بر روی صحنه جالب به نظر می رسد در جلوی دوربین می میرد و بالعکس.

س: آیا کار کردن با یك بازیگر تئاتری را، موقعی که از او در فیلم استفاده می کنید، راحت می بینید؟

ج: نه، قاعده‌ای وجود ندارد. می توانم بگویم که در ماریونت فقط یکی از بازیگران، تجربهٔ مختصری از سینما داشت، تعدادی از آنها برنامه‌های کوچك تلویزیونی تهیه کرده بودند، اما باقی بازیگران جدید بودند و هیچ تجربه‌ای از بازیگری در سینما نداشتند. برای من بی اندازه هیجان انگیز بود. البته یك تجربه بود، اما تجربه‌ای بسیار هیجان انگیز و می دانید که در فلوت سحرآمیز هیچ کس تجربه‌ای از اینکه چگونه درمقابل دوربین بازی کند نداشت. در نتیجه نمی دانستند که چه موقع باید شروع کنند. خیلی جالب است: بازیگران بزرگی وجود دارند، بازیگران جالب، خارق العاده، بازیگران نابغه، و آنها را که بر روی صحنه می بینید می گویید چه فرشته‌هایی! این معجزه است! و بعد وقتی آنها جلوی دوربین می روند هیچ چیز در کار نیست. و می توانید عکس آن را بگویید. می توانید بازیگری را پیدا کنید که بر روی صحنه هیچ چیز نیست: حتی اگر در صحنه تنها باشد به او نگاه نمی کنید. و بعد موقعی که او را در جلوی دوربین تماشا

می کنید، می بینید که با دوربین ازدواج کرده است، دوربین به او عشق می ورزد و این یك راز یا جادو است. نمی دانم چرا. فکر می کنید که یك بازیگر بزرگ همیشه در جلوی دوربین هم یك بازیگر بزرگ است؟ نه، این طور نیست. ناگهان، یك هیچ کس در صحنه ظاهر می شود و این چیزی است که شما در هالیوود او را مرد یا زنی با «خصوصیات یك ستاره» می نامید. خیلی عجیب است! نمی دانم چرا.

س: می توان کسانی را از خیابانها برداشت و آنها را جلوی دوربین گذاشت و آنها می توانند کار خوبی ارائه دهند. اما این کار را نمی توان در تئاتر انجام داد؟

ج: درست است.

س: آیا ارتباطی به ترکیب طبیعی چهره‌ها دارد؟

ج: نه. فکر می کنم به فضا برمی گردد، به جادوی انسانها، یك نوع جذبهٔ شخصی روحانی. اما، هرگز فیلمی با یك آماتور نساخته‌ام. می دانم که فیلمهای جالبی از آماتورها می توان ساخت. فللینی فقط دوست دارد که با آماتورها کار کند. او از بازیگران حرفه‌ای متنفر است. روسلینی کبیر هم فقط آماتورها را دوست داشت و آنها را از هر جایی پیدا می کرد و از بازیگران حرفه‌ای متنفر بود. می توانید کارگردانان بزرگ متعددی را پیدا کنید که فقط در فیلمهایشان از آماتورها استفاده می کنند، اما می دانم که به چه می خواهم برسم و برای رسیدن به آن تنها می توانم از بازیگران حرفه‌ای استفاده کنم. می دانید چرا؟ بازیگر حرفه‌ای عادت کرده است که نه تنها خود را بیان کند، همان کاری که یك آماتور می کند،

موقعی که مقالات انتقادی مربوط به خودم را می بینم، فکر می کنم «خوب. ما نمره‌مان را گرفتیم، بعضی وقتها موفق می شویم، بعضی وقتها نمی شویم. همهٔ اینها خوب است ولی نباید اهمیت داد».

بلکه می تواند دیگری را هم اضافه کند و یك بعد سوم به آنچه که می خواهد انجام دهد، بیفزاید. او نه تنها شخصاً با یك چهرهٔ خیالی در آنجاست، بلکه آموخته است که به گفتار و حرکات خود، بعد دیگری بیفزاید.

س: خوب، با در نظر داشتن این جادو، می گویید که بعضی از بازیگران برای سینما مناسبترند و بعضی برای تئاتر. به هنگام کارگردانی دستورالعملهایی که به کار می گیرید چه تفاوتی می کنند؟

ج: همان طور که می دانید در سینما وضع کاملاً فرق می کند. در استودیو، روزانه سه دقیقه فیلم می سازید. این روش کار بسیار عصبی کننده است، زیرا می دانید که به هر حال، خوب یا بد سه دقیقه فیلم وجود دارد. ظرف هشت ساعت، سه دقیقه فیلم ساخته می شود. در تئاتر فرصت بسیاری دارید، بنابر این دستورالعملها کاملاً متفاوت است. این طور فرض کنید که یك هنرپیشهٔ زن پیدا کرده‌ایم و به او می گوییم «شما می توانید در فیلم سه خواهر به خوبی ایفاگر نقش «ماشا» باشید، اما فکر

می کنم که نیاز به زمان داشته باشید، زیرا کار سختی در پیش داریم: می بایست چیزهایی را در درون خود تغییر دهید. من این طور فکر می کنم یا احساس می کنم که شما می توانید خارق العاده‌ترین ماشای جهان باشید، اما می دانیم که باید با همدیگر چیزهایی را تغییر دهیم». دو سال پیش نقش «هداگابلر» را داشتم که به خانم هنرپیشه‌ای واگذار شد. با ناراحتی پیش من آمد و گفت «اینگمار، این کار غیر ممکن است! من هیچ ارتباطی با آن زن وحشتناك ندارم. منظورتان از واگذاری این نقش وحشتناك به من چیست؟» به او گفتم «شما نسبت عجیبی با این زن دارید، اما خودتان نمی دانید، یا نمی خواهید که بدانید». بعد ما می توانیم شروع کنیم. می توانیم با یکدیگر کار کنیم، مهم این است که قبول کند، او می باید این واقعیت را قبول کند که پذیرفتن این نقش ارزش خون دل خوردن را دارد. در سینما، شما چنین فضا و زمانی را در اختیار ندارید، زیرا آن واقعه یا حادثه می بایست همین حالا اتفاق بیفتد. می باید فوراً اتفاق بیفتد. می توانید به هنرپیشه مرد یا زن بگویید: «آرام باش. به سمت چپ دوربین نگاه کن، با تأمل حرف بزن». می توانم به‌آنها نصایح تکنیکی بکنم. بنابراین احساساتی را که مجبورند بیان کنند، درك می کنند. کار در اینجا باید بسیار دقیق، مختصر و سریع باشد و در آن فضای امن که ما سعی داریم مقابل دوربین آن را خلق کنیم، موضوع کاملاً متفاوت است. اما کار هنرپیشه‌های مرد تئاتر، مرا مجذوب می کند. کار کردن با هنرپیشهٔ مرد در تئاتر بیشتر از کار با هنرپیشهٔ زن در فیلم مرا مجذوب می کند.

س: پیش از این گفتید که به نشان دادن صورت انسان علاقه‌مندید و فیلمهایتان نیز بیانگر آن است. از نماهای خیلی درشت[1] استفاده می کنید و به نظر می رسد که روی صورت حرکت می کنید. اما در تئاتر، خیلیها در ردیفهای عقب، نمی توانند صورت را ببینند. برای رفع این نقص چه می کنید؟

ج: این را هم می بایست در یك چارچوب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قالبی ببینیم. روی صحنه، یك بازیگر مرد، همهٔ آنچه که برای بیان لازم است، داراست. چیز عجیب و سحرآمیزی است. بگذارید این طور بگویم که می توانید در آن واحد پنج بازیگر بر روی صحنه درحال گفتگو داشته باشید. همگی نقشی دارند، اما ناگهان به یکی از آنها خیره می شوید، چرا؟ زیرا او با تمام وجودش، به طریقی بسیار عجیب عمل می کند. او در حرکات و رفتار خود جادویی دارد که شما را مجذوب می کند. دیگر بازیگران می توانند هر چه که بخواهند انجام دهند. شما تنها به او خیره می شوید. احساسی دارید که بسیار غریب است. بیست یا بیست و پنج متر دورتر نشسته اید، یا اینکه در بالکن هستید، اما با آن بازیگر، مرد یا زن، تنهایید. عجیب نیست؟ وقتی که در تئاتر کار می کنید، مجبورید در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جستجوی بازیگرانی باشید که نوعی جاذبهٔ روحانی دارند آنها نه تنها باید سرهای سختگو داشته باشند بلکه باید واجد این استعداد خیالی و جالب برای بیان خود از طریق وجود و صدایشان نیز باشند: طریقی برای رفتار اشاره‌ای. فکر می کنم این نحوهٔ کار شگفت انگیز باشد.

س: تماشاگر چگونه در کارگردانی تئاتر یا سینما تأثیر می گذارد؟ گفتید که بازیگران در سینما و روی صحنه بسیار متفاوتند. آیا تاکنون به تماشاگر فکر کرده‌اید و آیا تأثیری بر کارگردانی شما دارد؟

ج: بله، البته. فیلمهایم را برای تماشاگر می سازم و تولیدات صحنه‌ای من فقط برای تماشاگر است. از اولین لحظه‌ای که ما تهیه یك برنامه را شروع می کنیم، تماشاگر در درون ما حاضر است. همه چیز را برای تماشاگر می سازیم. او یگانه مخاطب ماست. این تنها اصل اخلاقی تئاتر است: اثرتان را برای تماشاگر می سازید، برای انسانهایی که در بیرون، در تاریکی نشسته‌اند. اگر آن را درست ارائه کنید اجرای نمایش به روی صحنه محدود نمی شود، بلکه در میان انسانهایی که در تاریکی سالن نشسته‌اند امتداد می یابد. شما همواره باید هنگام کار در سینما به تماشاگر فکر کنید، و هنگام کار در روی صحنه، بیشتر از آن.

س: شما هم فیلم و هم نمایش را برای تماشاگر می سازید. در نمایش، پاسخ تماشاگر را دریافت می کنید. آیا در فیلم به ترتیبی این پاسخ را دریافت می دارید؟

ج: نه، خیلی عجیب است. در سوئد، بازیگرانی داریم که فقط برای تلویزیون کار می کنند. این در آغاز برایشان بسیار خیال انگیز بود؛ ما نمایشنامه‌های تلویزیونی زیادی در سوئد داریم. آنها می گویند که «خدای من، جالب است! سال دیگر جزو بازیگران تلویزیونی خواهم بود! هر روز، تمرین در ساعات ده ونیم تا سه وبعد هر شب آزادم ومی توانم هر کاری که خواستم، بکنم! مردی آزادم! این تئاتر چقدر خیال انگیز است! شبها هم می توانم آزاد باشم!» ومن می گویم «بله، بسیار خوب. سال دیگر در این مورد صحبت خواهیم کرد». وبعد، پس از یك سال، آنها به تئاتر تلویزیونی پشت

می کنند، چون نمی توانند. احساسشان این است که برای «هیچ کس» کار می کنند. آنها برای دوربین کار می کنند. این احساس را دارند که خالی می شوند و چیزی به جایش نمی گیرند. ماشین آنجا ایستاده است و به آنها نگاه می کند و چیزی به آنها بر نمی گرداند. سینما چیزی کاملاً متفاوت است. همان طور که می دانید در تلویزیون دوربینها الکترونیکی هستند. شما بیست دقیقه از نمایشنامه را بازی می کنید و بعد بیست دقیقهٔ دیگر از آن را. در سینما این کار به نحوی کاملاً متفاوت صورت می گیرد. دو دقیقه، سه دقیقه از فیلم ساخته می شود، اما در تمام مدت عکس العمل دارید. ولی در یک نمایشنامه تلویزیونی بازیگر بیست دقیقه در مقابل دوربینها بازی می کند بدون عکس العمل، فقط ماشینهای پیرامون، عکس العمل دارند.

س: به این ترتیب می گویید که در سینما به دلیل تدریجی بودن زمان ساخت، از آدمهای دیگر در اطرافتان، عکس العمل دریافت می کنید؟

ج: البته! زیرا شما از کارگردان، از عوامل فنی، از مردم پیرامون خود و از بازیگران همکار خود واکنشهایی می بینید، حضور یک بازیگر در مجموعهٔ بازیگران تلویزیون دیوانه کننده است، زیرا واکنشی وجود ندارد. در این حرفه، همهٔ ما محتاج عکس العملهای دیگرانیم، حتی کارگردان.

س: آیا همین تماس انسانی است که طبق گفته دیروزتان سبب می شود اگر مجبور به انتخاب باشید، تئاتر را در زندگی بر سینما ترجیح دهید؟

آنچه بر روی صحنه جالب به نظر می رسد در جلوی دوربین می میرد و بالعکس.

ج: بله، درست است. ببینید، من هرگز پیش از این چنین کاری نکرده‌ام: نشستن با جماعتی و صحبت دربارهٔ حرفه‌ام و غیره. بنابر این دیروز برای اولین بار در مقابل سؤال عجیبی قرار گرفتم. به خود گفتم: «هرگز دراین باره که چرا کارگردانم فکر نکرده‌ام؟ چرا این حرفهٔ بسیار عجیب را انتخاب کرده‌ام؟ بسیار عجیب است، چون حرفه‌ای سخت و ناملموس است و چرا وقتی که بیست ساله بودم این انتخاب را کردم و چرا پیش از آن، موقعی که دوازده ساله بودم، می خواستم کارگردان شوم؟» عمهٔ پیری داشتم که کمی کر بود و هر یکشنبه برای شام به خانهٔ ما می آمد، به خانهٔ کشیش، و به من می گفت «اینگمار کوچک، وقتی که بزرگ شدی می خواهی چکاره شوی؟» و من می گفتم: کارگردان. و او می گفت: «منظورت چیست؟ مثل یک رانندهٔ اتوبوس شهری؟» ببینید، این تصمیم من بود و دقیقاً نمی دانم چرا؟ من نظریات خاص خودم را دارم. و به درستی یا نادرستی آنها واقف نیستم. زمان بچگی، خیلی خجالتی بودم، هنوز هم هستم، و در برخورد با دیگران مشکلاتی داشتم. خیلی ناسازگار و به شدت ناراحت بودم. برای برقراری تماس با دیگران از تئاتر استفاده می کردم. در آغاز فقط می باید آبجو و قهوهٔ بازیگران را تدارک می دیدم، اما رفته رفته فرصت کارگردانی را پیدا کردم. و آنها تقریباً مرا

می کشتند و دور می انداختند. اولین کار من یك فاجعهٔ درست و حسابی بود، اما من چنین نیاز وشوق مستمری برای ارتباط با دیگران داشتم. ابتدا با بازیگران و بعد بیشتر و بیشتر و این مشکل حتی با بازیگران هم مطرح بود به این ترتیب موقعی که شروع کردم نمی دانستم که چرا می خواهم در تئاتر و سینما کار کنم.

س: ممکن است که کمی در مورد ارتباط خودتان با طراحان صحنه در تئاتر صحبت کنید؟ گفتید که دیدگاه خاصی از نمایشی که مال خودتان است دارید. چگونه این دیدگاه را با طراح در میان می گذارید و او را برای انعکاس آن آماده می کنید؟

ج: خیلی ساده است، درست مثل فیلمبردار. غالباً از یك طراح صحنه استفاده می کنم، و در سوئد یا اسکاندیناوی یا در آلمان، آنها همانهایی هستند که لباسها را طراحی می کنند و صحنه‌ها را می سازند. بسیار مهم است که ما روشی یکسان برای دیدن و پذیرفتن واقعیت نمایشنامه‌ها داشته باشیم. غالباً مانند «سون نایکویست»، با یك طراح صحنه کار می کنم.

س: چه ویژگیهایی در «الیوت گولد» دیدید که او را برای بازی در فیلم «تماس» انتخاب کردید؟

ج: خیلی مایل نیستم دربارهٔ تماس صحبت کنم، زیرا فیلم بسیار بدی بود. فکر می کنم که یکی از بدترین فیلمهایم بود. می خواستم چیزی بسازم و آن چیز دیگری شد. چیزی متفاوت با آنچه منظورم بود از آب درآمد. نمی دانم چرا و چطور، اما کنترل خود را بر آنچه در نظر داشتم بگویم و نیز از ایده‌های شخصی ام، از دست دادم، گولد را بسیار دوست دارم و فکر می کنم که بازیگر جالبی است و فکر می کنم مظلوم واقع شده است. در اروپا، در تئاتر گزارشگونه، او می توانست بازیگر بزرگی شود. او می توانست بازیگری واقعاً بزرگ باشد، زیرا استعداد، جذابیت، تصویرسازی، قدرت و لوازم دیگر را داراست. اما به تدریج به این نتیجه می رسم که متأسفانه، این مرد و بازیگران بزرگ بیشمار دیگر، در ماشین هالیوود مستهلك خواهند شد. این وحشتناك است. چند نفر در دالاس زندگی می کنند؟

س: حدس می زنم حدود یك و نیم میلیون نفر.

ج: یك و نیم میلیون نفر در دالاس زندگی می کنند. در مونیخ نیز یك و نیم میلیون نفر زندگی می کنند. در آنجا سه سالن تئاتر بزرگ، دو سالن اپرا، سی و دو سالن نمایش کوچك و سه سالن بزرگتر تئاتر وجود دارد. و در آلمان بیش از صد سالن نمایش بزرگ و حمایت شده، وجود دارد. می توانید تجسم کنید که برای بازیگران و کارگردانان جوان این چه مفهومی دارد؟ دستیار من پس از پنج سال اینك نخستین کار خود را به عنوان مشاور[۲] در مونیخ به دست آورده است. او به شهر کوچکی رفته که یك صد هزار سکنه با سالن نمایشی با سی بازیگر دارد و این البته به جای خود قابل توجه است، آنها می توانند از تئاتری به تئاتر دیگر بروند. می توانند تشخصی کسب کنند. در اینجا فکر می کنم امکانات شایان توجهی برای آموزش وجود دارد. امکانی کاملاً منحصر به فرد. ما چنین ایدهٔ بزرگی برای آموزش بازیگران جوان این گونه که

شما مثلاً در دانشگاه دالاس دارید، نداریم. اما بعد، هنگامی که این بازیگران جوان، تعلیم دیده، مستعد و خارق العاده، از یادگیری فارغ می شوند، چه جایی برای ساختن نمایشنامه‌های مولیر و شکسپیر و یا بازی در نقشهای بزرگ بر ایشان فراهم است؟

س: شهر نیویورك.

ج: بله، اما دو یا سه روز پیش در **نیویورك تایمز** خواندم که نمایش سه‌خواهر در «برادوی» بر روی صحنه آمد. آنها همچنین **هداگابلر** را بر روی صحنه بردند و همین طور **scapin** در برادوی به روی صحنه رفت: سه اثر کلاسیك، در این شهر بزرگ (دالاس) که شهر ثروتمندی است و این را در همه جایش می توانید ببینید. آنچه که دارید باور کردنی نیست، اما یك سالن برای نمایشهای گزارشگونه، ندارید! این شهر می توانست یکی داشته باشد. این کار با وجود چنین دانشگاه جالبی باید ساده باشد. می توانستید یك تئاتر جالب و بزرگ با هشتاد الی صد بازیگر و چندین کارگردان داشته باشید که آثار کلاسیك را در تمام طول سال اجرا کنند، اما چنین چیزی وجود ندارد! دلسوزی من برای بازیگران امریکایی از این جهت است. شما از گولد آن بازیگر بسیار مستعد سخن گفتید. من می توانم بازیگران بیشماری را در آن سطح نام ببرم. تقریباً همهٔ آنها در ماشین تئاتر در حال نابودی هستند. جالب است. مطلبی در مورد **هدا گابلر در نیویورك تایمز** خواندم. خیلی بد بود و می دانم که ظرف سه روز نابود شد. **هداگابلر** از دور خارج شد! آنها برای هفته‌های متوالی روی آن کار کرده‌اند و به آن عشق ورزیده‌اند و بعد ناگهان **نیویورك تایمز** زنگ آخر را به صدا در می آورد و از دور خارج می شوند. در مونیخ اگر از نمایشی انتقادی شد، تماشاگر برای تحقیق درستی آن به تئاتر می رود تا بتواند منتقدان را کنترل کند: این برای منتقدان خیلی مفید است.

س: در سوئد منتقدان تئاتر چه تأثیری دارند؟ آیا تأثیر زیادی دارند؟

ج: نمی دانم. در مصاحبهٔ مطبوعاتی دیروز، یك نفر از من راجع به منتقدان پرسید: «چه فکر می کنید؟ چه واکنشی در مقابل منتقدان دارید؟» و من در پاسخ دربارهٔ یکی از دوستان قدیمیم که معلم حقیقی من بود سخن گفتم. او دوست بسیار خوبی بود، زمانی که من مرد جوان بسیار پیچیده‌ای بودم. او واقعاً معلم من بود. او خیلی بزرگتر از من بود و یك نویسنده و منتقد خیلی مستعد. بعد وقتی نقدهای بدی از من شد، خیلی غمگین شدم، احساس حقارت می کردم و همین طور عصبانی بودم. او به من گفت: «اینگمار، آرام باش. سخت نگیر. باید این طور ببینی که در یك طرف تو با بازیگرانت هستی و در طرف دیگر منتقدان. همهٔ ما دلقکهایی هستیم که از تماشاگران نمره می گیریم» اکنون، موقعی که مقالات انتقادی مربوط به خودم را می بینم، فکر می کنم «خوب. ما نمره‌مان را گرفتیم. بعضی وقتها موفق می شویم، بعضی وقتها نمی شویم. همهٔ اینها خوب است ولی نباید اهمیت داد».

◇

1- Extremly Close Up
2- Oberweier