گفتگو با فیلمساز

تیری در تاریکی

اینگمار برگمن

عبدالله بنی اردلان

اطلاع ما از افکار وعقاید فیلمسازان اگر مستقیماً ازطریق فیلمهایشان نباشد، عمدتاً از طریق بررسی وتحلیلهایی است که دیگران از فیلمهای آنها می کنند وتازه از این میان در ایران معمولاً آنهایی به دست ما می رسد که قصد تمجید این فیلمسازان را دارند والبته معلوم است که این همه تا چه حد به شناخت ما از افکار وعقاید آنها کمك می کند! لذا به منظور دستیابی هرچه مستقیمتر به این آرا وعقاید، بهترین راه رامطالعهٔ سخنانی یافتیم که ایشان در مصاحبه‌هایشان بیان می کنند.

گفتگوهایی که فارابی منتشر می کند به همین منظور است والبته با توضیحات گذشته معلوم است که اصلاً قصد تمجید یاتعریف جانبدارانه‌ای در بین نیست (حتی موارد تمجید گونهٔ مقدمه یا بعضاً سؤالات به همین منظور حذف شده است) واین باب تنها از این جهت مفتوح گشته است که خوانندگان، خود دست به کار تحلیل این آرا وعقاید شوند وروشن است که از این نظر قدمت یا تازگی مصاحبه‌ها چندان تعیین کننده نیستند، مگر در مواردی که تغییر عقیده‌ای برای این فیلمسازان پیش آمده باشد که در این صورت انتشار آنها می تواند تکمله‌ای برآنچه در گذشته منتشر شده است، باشد.

برای این شماره سخنانی را که اینگمار برگمن درجلسات برگزار شده توسط دانشکدهٔ متدیست جنوبی در دالاس درجمع منتقدان ودانشجویان ایراد نموده است، در نظر گرفتیم؛ با این توضیح که این گفتگوها مجموعاً درکتابی به نام صحبتهایی با اینگمار برگمن در سال ۱۹۸۳ به طور جداگانه منتشر شده است. در اینجا ترجمهٔ گفتگوهای دو نشست ازچهار نشست مزبور را ملاحظه می فرمایید.

دانشکدهٔ هنرمیدوس- دانشگاه متدیست جنوبی
آوریل ۱۹۸۳

در ۲۳ ماه مه ۱۹۸۰ هیئت داوران نخستین جایزهٔ الگور. اچ. میدوس[۱] برای Excllence in the Artsدر هتل پلازای نیویورك گردهم آمدند. وظیفهٔ ما تدوین اصلی بود که برانتخاب دریافت کنندهٔ سالیانه این جایزه می باید حاکم باشد وبررسی ضوابطی متناسب بافلسفه‌ای که به بنیانگذاران آن منتهی گردیده است. وظیفهٔ ما به انجام رسید ومادر صدد انتخاب نخستین دریافت کنندهٔ این جایزه بودیم. هیئت داوران علاوه برمن از شویلر چاپین[۲] رئیس دانشکدهٔ هنر دانشگاه کلمبیا وکارگردان پیشین اپرای متروپولیتن[۳]، آگنس دمیله[۴] طراح رقص تئاتر وسینما، جان راسل منتقد هنری نیویورك تایمز وایرنه ورث[۵] بازیگر تئاتر وسینما ترکیب یافته بود.

مابرآن بودیم فردی را برگزینیم که آفریده‌اش سرشتی دست نخورده داشته، به طور متمایزی تلقی بشر را از جهان دگرگون ساخته باشد. هنگامی که دست به کار شدیم، باوجود دنیایی از هنرمندان بزرگ زنده در همهٔ زمینه‌ها که پیش روی ما قرار داشت، نام اینگمار برگمن به میان آمد وبه این ترتیب کنکاش ما ناگهان به انتها رسید. ما دراین اعتقاد که اینگمار برگمن برای آرمانهای مورد نظرمان سرمشقی بوده است، متفق القول بودیم واینکه استعداد منحصربفرد او روشنگر تجربیات وموقعیت انسان بوده است. فیلمهای سینمایی اونشان داده‌اند که دارای توانایی لازم آن شکل هنری که به موضوعات فلسفی، خداشناسی واجتماعی می پردازد، می باشد. برگمن ازطریق ترکیب همهٔ قوایش عمده‌ترین تأثیر رابرهنر داشته است وآثار او راهنمایی برای فیلمسازان نسل آتی است تابه روشنی معیاری از اعتلا وتعهد شخصی را که این جایزه برای بزرگداشت آن وضع گردیده است، به دست دهد. مابراین باور بودیم که قبول جایزه ازطرف برگمن، اهمیت سینما را به عنوان شکل هنری که در قرن ما توسعهٔ آن محدود گردیده است، تأیید خواهد نمود ودرانتخاب او برای دریافت جایزه‌ای که درآمریکا وضع گردیده است، برجهانی بودن هنردر مقام رسانه‌ای که ارتباطی تجربی درمیان مردم جهان برقرار می سازد، صحه گذارده‌ایم.

وقتی که‌نخستین نامزد جایزهٔ ما به طور تلگرافی قبول صمیمانهٔ خود را اعلام داشت، بدین وسیله به نحو بسیار مطلوبی از ماقدردانی شد وهمراه با آن ازمن دعوت شد که اورا در خانه‌اش در مونیخ ملاقات کنم تا بتوانیم برای جلسات بحث ومراسم جایزه برنامه‌ریزی را آغاز کنیم. برگمن بلافاصله پس از اتمام پروژه‌ای که برای غالب هنرمندان امری غیر ممکن بود، به دانشگاه آمد- تمرین همزمان وآغاز نمایش سه نمایشنامه درمونیخ: **خانهٔ یك عروسك**[۶] اثر ایبسن، **میس جولی** اثر استرینبرگ[۷] ویك برداشت صحنه‌ای ازیك محصول تلویزیونی اش، **صحنه‌هایی ازیك ازدواج**[۸]- پس ازتکمیل این پروژهٔ خسته کننده، اوبرای ادارهٔ جلسات بحثی که طی چند روز جریان داشت، مستقیماً به دانشگاه ما، در دالاس آمد.

مطالبی که برگمن ما را درآن سهیم نمود، تنها ازحیث درك زندگی وآثار او حائز اهمیت نیست، آنها دیدگاهی برای نگاه به ارزشهایی جهانی به دست می دهند که در زندگی هرهنرمندی حائزاهمیت است: ایثار، تعهد، خلق تا نهایت مرزهای توانایی فرد، اهمیت به مخاطره افکندن

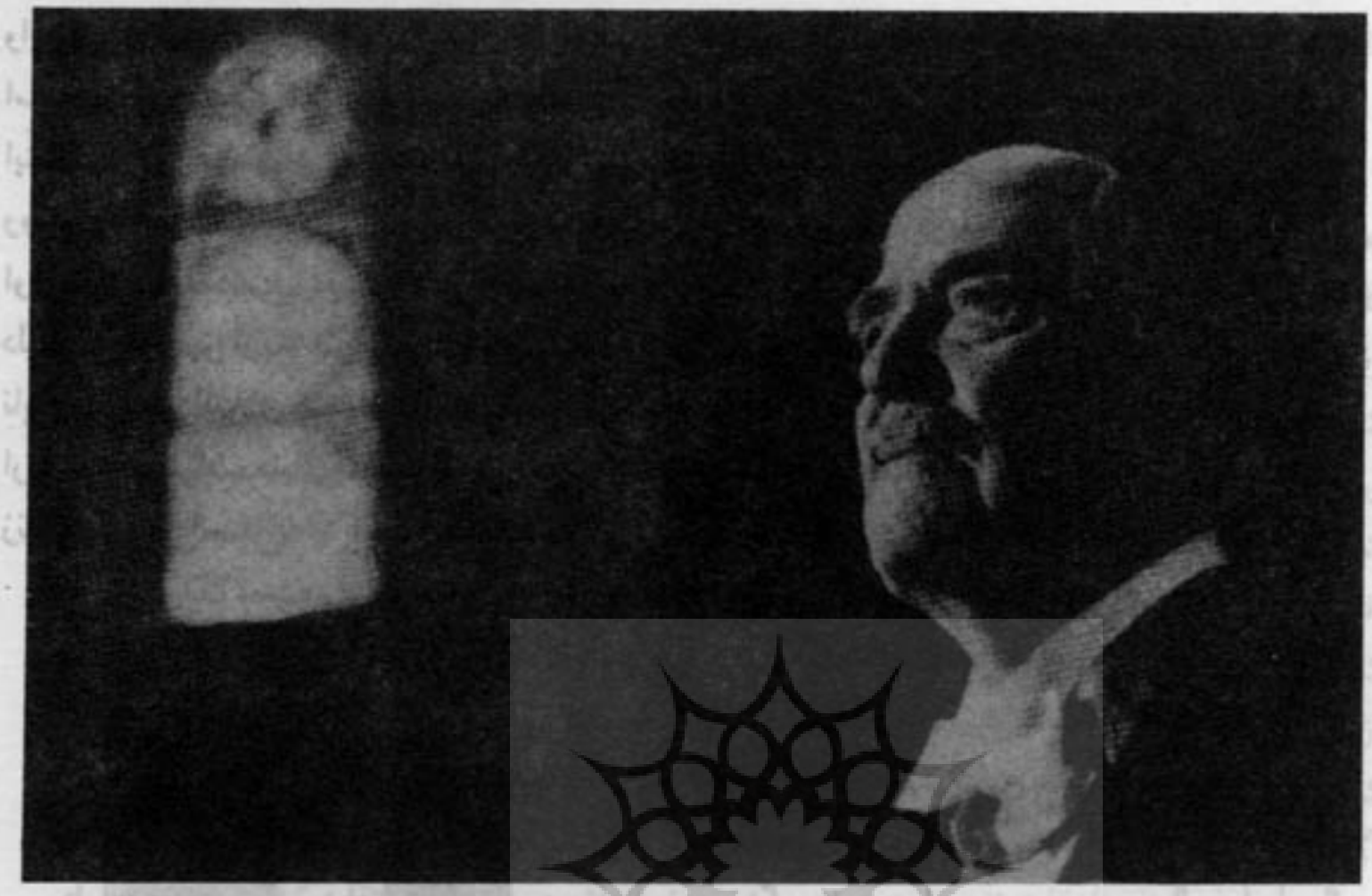
واین ضرورت مطلق که هرشکل هنری فرایندی است برای برقراری ارتباط میان افراد انسان. اینگمار برگمن فیلمهایی ساخته است که درعین روشنگری موقعیت انسان، ایدهٔ سرگرم ساختن او وایجاد مشغلهٔ ذهنی را نیز ازیاد نبرده است. به دلیل تعهد عمیق او به هنر، معیارهای سازش ناپذیرش برای اعتلای هنر واشتیاق او به برقراری ارتباط بادیگران، دنیای ما مکانی غنی تر برای زندگی گردیده است. **اوگن یونلی**

جلسهٔ اول:
آفرینش طرحهای سینمایی ونمایشی

س: می توانید بگویید چگونه به سراغ یك فیلم می روید ویك فیلم چگونه شروع به شکل گرفتن می کند؟

ـ هنگامی که فریادها و نجواها رامی ساختم، یك روز صبح قبل از اینکه ازخواب بیدار شوم، تصویر خیلی عجیبی به ذهنم آمد. اتاق قرمزی با سه زن در جامه‌های بلند سفید وقدیمی، خورشید ونورآن که گرمایی بیش از اندازه داشت. اما نکتهٔ عجیب آن بود که ازاین خیال یا تصویر یا رؤیا ـ نمی دانم چگونه دقیقاً آن را بیان کنم ـ جادویی غریب ونوعی غم ومالیخولیا نشأت می گرفت. من این تصویر را فراموش کردم وچند روزی دور ازآن بودم. دویا سه هفتهٔ بعد، ناگهان این تصویر خیلی غریب یانیمه رؤیایی دوباره پدیدار شد: اتاق قرمز، سه‌زن که جامه‌ای قدیمی به تن داشتند ونوری بسیار بسیار عجیب. آن نور خیلی عجیب بود چون از پنجره‌ها نمی آمد. بعدها، دویا سه یاچهار بار دیگر به نظرم آمد ودرآن لحظه دانستم که می باید یك تصویر جدید باشد. چیزی ازآن زنها نمی دانستم، آنها به نوعی باهمدیگر ارتباط داشتند، من این را می دانستم اما از ارتباطشان چیزی نمی دانستم. بعد اندیشه در بارهٔ آنها را آغاز کردم: آنها دراین روشنایی جادویی وبسیار غریب سپیده دم به یکدیگر چه می گویند وچرا درچنین فضایی مالیخولیایی؟ وبعد آرام آرام درمخیله‌ام شروع به بازی با آن سه زن کردم. زمان کار کردن برروی یك تصویر، زمان جالبی است. زمانی بسیار اسرارآمیز وسوسه‌انگیز، به نحوی که احساس می کنید گرفتار نوعی فریبندگی شده‌اید.

از اینکه راجع به‌آن صحنه‌های رمانتیك باعنوانهای «فریبنده»، «جادویی» وغیره سخن می گویم، مرا ببخشید، اما نمی توانم جوردیگری آن را بیان کنم. درست همان طوری است که گفتم وبعد شروع کردم. من همیشه کتابچهٔ کوچکی همراه دارم. کتابچه‌هایی دارم که درآنها می نویسم ومی نویسم ومی نویسم ـ دو، سه، چهار کتابچه ـ دربارهٔ چیزی که این تصورات وتصاویر به من می گویند واین بیشتر وبیشتر می شود. بعد، یك روز باید بنشینم و نخستین نوشته‌های اولینِ فیلمنامه را شروع کنم واین خیلی کسالت آور است؛ زیرا زمان بازی

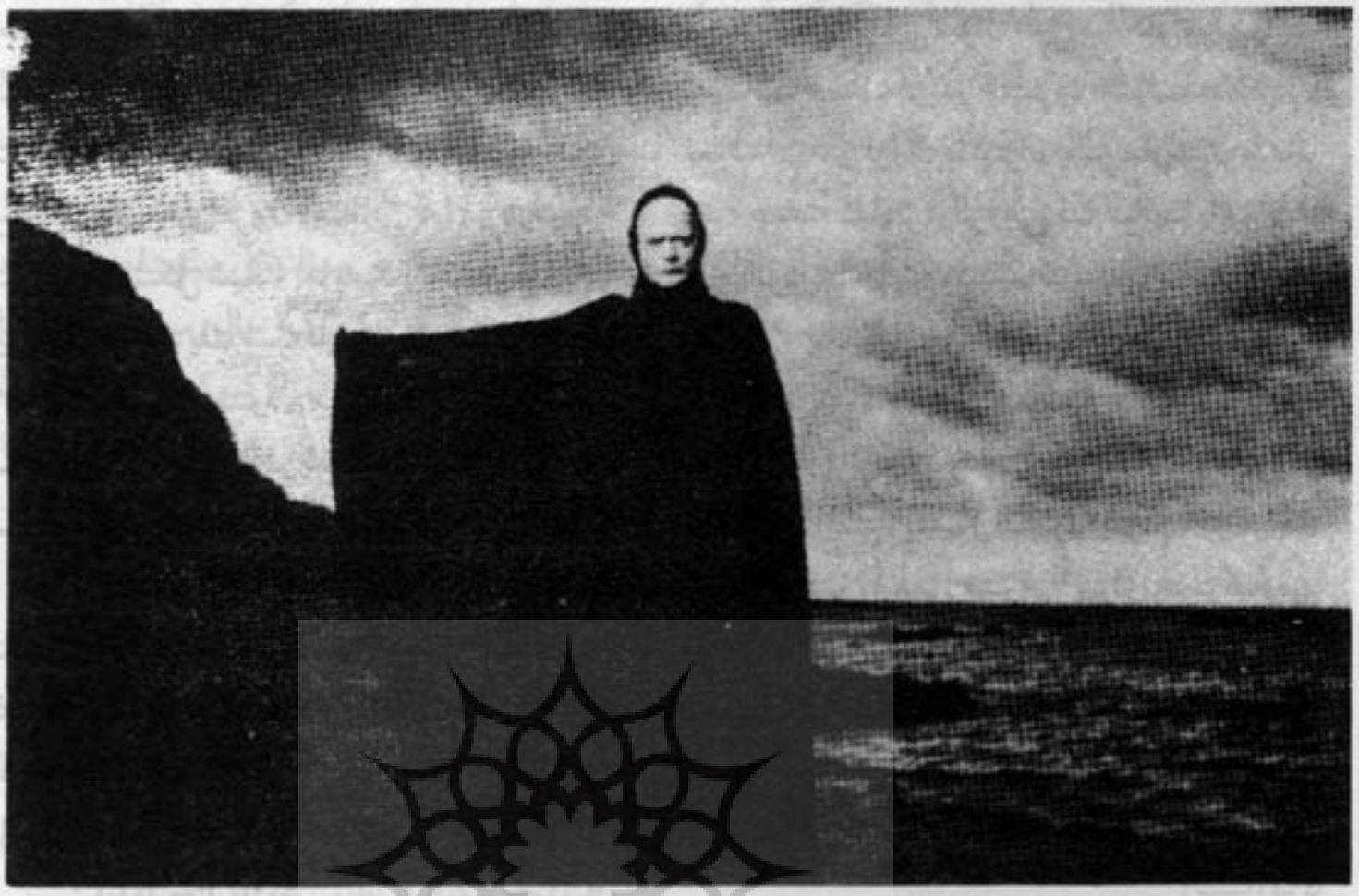


کردن نقشها، هنگامی که احساس می کنید این، شاهکار همهٔ دورانها می شود واین جالبترین صحنه‌ای خواهد شد که تاکنون ساخته شده، گذشته است. شما باید بنشینید، صبر کنید وناگهان دریابید که این شاهکار همهٔ زمانها نخواهد شد، اما هنوز هم فریبنده است وشما هم خیلی کنجکاوی دارید.

من، به عنوان یك کارگردان ویك انسان، بی نهایت کنجکاو هستم. کنجکاو دربارهٔ بشر ودربارهٔ خودم. همچنین کنجکاو دربارهٔ آنچه برآن سه زن می گذرد. این آغاز است والبته غیرمنطقی هم هست، کاملاً غیر منطقی، مثل یك خواب است. نمی توانم بگویم که این یك خواب بود، زیرا می دانم که کاملاً بیدار بودم. امافکر می کنم ازهمان مصالحی ساخته شده که خوابها ازآن ساخته شده‌اند.

س: موقعی که شما آن روند خلاق را آغاز می کنید، آیا فکر می کنید که «باید این طرح را برای فیلم به کار ببرم یا بهتر است ازآن برای صحنهٔ تئاتر استفاده کنم» یا به صراحت فکر می کنید که «ازاین طرح برای فیلم استفاده می کنم» ویا اینکه «این قطعاً یك نمایش صحنه ای است»؟

ـ می دانید که من حدود بیست وپنج نمایشنامه برای تئاتر نوشته‌ام و منتقدان همیشه به من گفته‌اند که آنها مزخرفند. امروزباید بگویم که با آنها هم عقیده‌ام. من نتوانسته‌ام به چیزی هولناکتر از نوشتن یك کتاب فکر کنم؛ وَرقص. من استعدادی برای رقص ندارم وهمین طور طراحی رقص؛ وموسیقیدان بسیار بدی هستم. به این ترتیب، می دانید که چه چیزی باقی می ماند؟ خودش است. یك جور دیوانگی است، چون هر روز ده یا پانزده موضوع مختلف می بینم که روی هم رفته می توانند یك فیلم



مهر هفتم

باشند. باید چیزی در این باره بگویم: گاهی اوقات ایده‌ها وتصاویری بسیار قوی برای آنچه می خواهم انجام دهم، در ذهن دارم و ناگهان این رشته یکباره پاره می شود؛ بعد می فهمم که از این موضوع فیلمی ساخته نخواهد شد. بعضی وقتها کمتر عاقل بوده‌ام وآنها را به هم بافته‌ام وادامه داده‌ام. این خیلی خطرناك است.

س: آیا ایده‌های شما همیشه ازتصاویر نشأت می گیرند؟ در مورد «مهر هفتم» که براساس نمایشنامه‌ای است که در ابتدا خودتان نوشتید چطور؟ آن ایده از کجا نشأت گرفت؟

ـ می دانید که فیلمنامهٔ مهر هفتم ظرف دو شب نوشته شد. من معلم کلاس تئاتری در جنوب سوئد بودم. درآنجا مامدرسه‌ای برای بازیگران جوان داشتیم ومی خواستیم چیزی برای فارغ التحصیل شدن جوانان پیدا کنیم. به نمایشهای مختلفی نگاه می کردیم؛ اما در هر نمایش، یك، دویا سه نفر بیشترین نقش را داشتند ودیگران فقط باید آن اطراف می ایستادند.

در خاطره‌ام نقاشی یك کلیسای قدیمی از کودکی به جا مانده بود. پدرم در یك کلیسای قرون وسطایی در جنوب سوئد کشیش بود، آن نقاشی راموقعی که بچه بودم، دیدم. همیشه مسحور آن بودم وهمین الهام بخش مهر هفتم شد. بعد، در دوشب، آن رانوشتم وطی چهار یا پنج هفته آن راتمرین کردیم وافتتاح شد. موفقیت بزرگی بود در حالی که فقط برای شاگردان ودانشجویان ساخته شده بود.

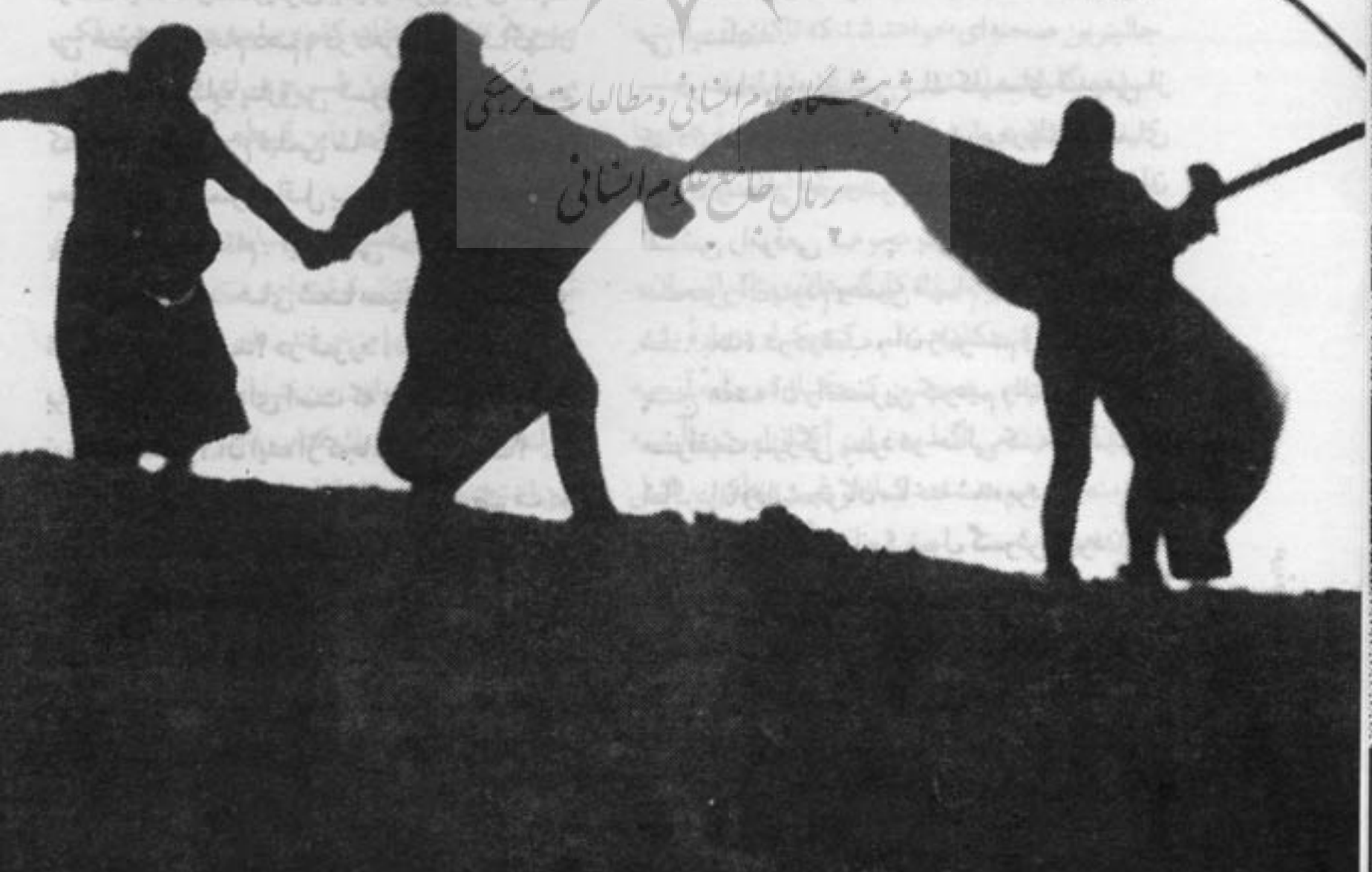
بعدها یك روز مشغول گوش کردن به Carmina Burana اثر پاول ارف بودم. آن را شنیده‌اید؟ قطعهٔ جالبی برای تکنوازی، همسرایی وارکستر است. قطعهٔ عجیبی است. مشغول گوش کردن به آن بودم که ناگهان

احساس کردم «فیلمی از مهر هفتم خواهم ساخت». کاری بسیار دشوار بود، چون شرکتی که درآن کار می کردم گفت: «نه، نه آقای برگمن. قصه‌های قرون وسطایی نه!». درنتیجه کار کمی مشکل شد. اما بعد، شانس آوردم. زیرا فیلم لبخند یك شب تابستان در جشنوارهٔ کان ۱۹۵۴ یاهمین حدود، موفقیت بزرگی کسب کرد. رئیس شرکت در کان نشسته ویا تلفن سرگرم فروش لبخند یك شب تابستان بود.

من از دوستم پول قرض گرفتم وبه کان رفتم و بانشان دادن فیلمنامه به رئیس شرکت گفتم: «این مهر هفتم است. اجازه بدهید شروع کنیم وگرنه به شخص دیگری مراجعه می کنم!» این کل ماوقع بود.

س: آیا «لبخند یك شب تابستان» ازخودتان مایه می گرفت یا اینکه براساس یك قصهٔ محلی قدیمی بود؟

ـ جواب به این سؤال کمی مشکل است. ما تماشاخانه‌ای در جنوب سوئد داشتیم. تماشاخانه‌ای بزرگ با اپرا، باله، ارکستر وتئاتر وسه صحنهٔ نمایش وگروهی که سالها باهم کار می کردیم. می خواستیم تابستان باهمدیگر باشیم، بنابراین می بایست فیلمی برای ایام تابستان می نوشتم. حس می کردم که «چرا نه؟» بسیارپریشان بودم. لحظات هراسناکی در زندگیم داشتم وبسیار افسرده بودم، در نتیجه گفتم: «چرا فیلمی صرفاً برای سرگرمی نسازم؟» به این ترتیب به سوئیس رفتم ودو انتخاب داشتم: یا لبخند یك شب تابستان را بنویسم یاخودم را بکشم وهمین طور شد که می بینید...



س: در این اثر چه ایده‌ها یاچه تکنیکهایی را از افراد دیگر به عاریت گرفته‌اید؟

ـ هرچیزی را! این با اخلاق من سازگار است. در حرفهٔ تئاتر یاسینما، من فکر می کنم که همهٔ ما درحال ساختن خانهٔ بزرگ غول آسایی هستیم. هریك ازماسنگی رادرآن به کار می برد. ما یکدیگر را می سازیم. مابه همدیگر مرتبطیم، ازچپ وراست، بالا وپایین ودرهرلحظه باهم ارتباط داریم وبریکدیگر اثر می گذاریم. من این احساس را دوست دارم. این درگیر بودن با مردمان بیشمار را دوست دارم. در این باره ساعتها می توانم صحبت کنم، اما اجازه بدهید که به مباحث دیگری بپردازیم.

س: آیا فرد بخصوصی الهام بخش شما بوده است؟

ـ خیلی زیاد. وقتی که جوانتر بودم، نمی توانستم فیلمهای زیادی را ببینم، چون استودیویی نبود. ماهیچ سینماتکی در سوئد نداشتیم، در نتیجه چیزی که در دسترس بود همانهایی بود که در سالنهای سینما نمایش داده می شد. فکر می کنم که سالن سینما دانشگاه من بود. البته می توانم از کوکور، هیچکاك رنه‌کلر، جولیان دوویویه، مارسل کارنه، ویلیام ولمن و کینگ ویدور نام ببرم.

دوستی همسن داشتم که در سال ۱۹۴۱، هردو در یك کمپانی به عنوان مصحح ونه نویسندهٔ فیلمنامه کار می کردیم. این کمپانی کوچك سوئدی سالانه حدود سی فیلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می ساخت. آپارتمان کوچکی داشتیم که دور ازهمه چیز درآن مانند چهار یا پنج برده زندگی می کردیم وهر روز سرگرم تصحیح ادبی فیلمنامه‌ها، بازنویسی، تطبیق وغیره بودیم. این کار برای ما خیلی خوب بود.

من ودوستم هرشب به سینما می رفتیم واین کار بخش مهمی از ساعات روزانه‌ام را اشغال می کرد. موقعیتهای بیشماری برای دیدن فیلمهای قدیمی سوئد داشتیم، چون این کمپانی از قدیمیترین کمپانیهای فیلمسازی درجهان است که ازسال ۱۹۱۳ آغاز به کار کرده است. به این ترتیب می توانستم همهٔ فیلمهای کلاسیك را ببینم ودیدم وآنها تأثیر عظیمی برمن گذاشتند.

س: به این ترتیب، شاید وقتی که به سر کار باز می گشتید ومشغول بازنویسی آن نوشته‌ها می شدید، بخشی از این تأثیر رامنتقل می کردید؟

ـ من حتی نمی خواهم که به بازنویسی آن نوشته‌ها فکر کنم. آنها وحشتناك بودند؛ ولی ما خیلی چیزها یاد گرفتیم. درآن کمپانی بانوی عظیم الجثه‌ای داشتیم باموهایی درپشت لبش. او دراتاق بسیار کوچکی می نشست ومارا تماشا می کرد. زن خارق العاده وباهوشی بود که به ما قواعد نوشتن آموخت. او رفتار صحیح را به ما آموخت وبه مایاد داد که فیلم چیست وفکر می کنم مهمتر از همه به ما هدف راآموخت: اینکه چرا فیلم می سازیم و اینکه فیلم برای تماشاگر ساخته می شود ونه برای فیلمساز. زمان بسیار سختی بود وما مانند بردگان بودیم. می ترسیدیم، ولی آن ترس قابل توجه نبود. در مجموع تجربهٔ بسیار خوبی بود.

س: آیا شما برنامهٔ روزمره‌ای دارید که در نوشتن کمکتان کند؟

ـ بله وبسیار کسل کننده. ممکن است فکر کنید دروغ می گویم، اما من خیلی خیلی تنبلم. مرد بسیار تنبلی هستم. دوست دارم روی یك صندلی بنشینم، به بیرون نگاه کنم وغرق رؤیا شوم. ازکودکی، این کار را بیش ازهرچیزی دوست داشتم. اکنون امیدوارم که وقتی ازکار سینما وتئاتر فارغ می شوم، بتوانم به‌کودکی بازگردم، بنشینم، نگاه کنم ودر رؤیا فرو روم. من برنامهٔ روزانهٔ بسیار سختی دارم. ساعت هفت صبح ازخواب بیدار می شوم وبه پیاده روی می پردازم. شاید ندانید که من در جزیرهٔ کوچکی در وسط دریای بالتیك زندگی می کنم. صدوسی کیلومتر دور از شوروی وصد وسی کیلومتر دور از سوئد. حدود پانصد نفر ساکن این جزیره‌اند. هر روز حدود یك ساعت پیاده روی می کنم، در این حال نمی خواهم باکسی صحبت کنم. بعد به اتاقم می روم. هیچ تماس تلفنی برقرار نمی کنم وهمه چیز تاحد اغراق آمیزی منظم است. بعد حدود دو سه ساعت می نشینم وکار می کنم؛ سپس نهارم را می خورم. همیشه همین طور است. بعد دوباره شروع می کنم ودوساعت دیگر کار می کنم. هر روز بجز یکشنبه‌ها.

س: آیا تاکنون حین انجام کار عملی، تغییراتی در سناریو داده‌اید؟

ـ نه، نه خیلی زیاد. همان طور که می دانید من غالباً فیلمهایم را با دوستانم می سازم. گروه ثابتی دارم. وقتی که به سوئد باز می گردم، همان همکاران وهمان بازیگران را خواهم داشت. وقتی که طرح اولیهٔ فیلمنامه رانوشتم، آن را برای دوستانم می فرستم ومی خواهم

بیایند وراجع به آن بحث کنند. بعد روی آن بحث می کنیم ومن آن را بازنویسی می کنم. وقتی با همکارانم بحث می کنم برایم خیلی مهم است که نظرشان را در بارهٔ جنبه‌های مختلف کار بدانم. من فکر می کنم این یك راه بسیار زیبا وشاد برای کارگروهی است؛ زیرا بازیگران هم در قبال آنچه انجام می دهند، احساس مسئولیت می کنند.

اما بعد، زمانی که کار فیلمبرداری شروع شد، حتی یك کلمه راهم تغییر نمی دهیم. این مطلق است. ممکن است وقتی که کات می کنم، چیزهایی را حذف کنم، اما این چیز دیگری است که به سؤال شما مربوط نمی شود.

س: علاقمندم که بیشتر در مورد نقش کشف وشهود بشنوم. نه تنها در آفرینش طرح فیلم، بلکه در روند فیلمنامه نویسی. شهود نیز در این روند منظم نقشی دارد، این طور نیست؟

-شهود، ابزار من است. در تمام طول عمرم این طور بوده است. نه تنها در روند آفرینش؛ بلکه حتی در ملاقات باشما. شهود من، همواره درکار است. همیشه بیش ازحد مقرر کار می کند. در طی سالیان متمادی آن را پرورش داده‌ام. سالهاست که با این شهود به سرمی برم. نه تنها در فیلمسازی، بلکه درکار تئاتر هم. من به طور دائم کار تئاتر کرده‌ام وبرایم بسیارحائز اهمیت است؛ زیرااگر قرار بود که مجبور به انتخاب شوم، تئاتر رابرمی گزیدم. در تئاتر برای کار با بازیگران، شما واقعاً مجبور به، کارگیری شهود هستید وشهودابزار شماست: چه، وقتی که در ارتباط بامردم هستید وچه، موقعی که مجبور به تصمیم گیری می شوید. همان طور که می دانید یك کارگردان در روز باید

لبخند یك شب تابستانی

حدود پنج هزار تصمیم بگیرد واگر بنشینم وراجع به اینکه چطور بایدتصمیم بگیرم فکر کنم، هیچ فیلمی ساخته نخواهد شد. در نتیجه همواره باشهود کار می کنم.

س: ارتباط میان شهود، تعقل وساخت ذهنی چگونه است؟ به نظر می رسد عدهٔ زیادی فقط با تعقل کار می کنند وبه شهود خویش اعتنایی ندارند؛ بدین ترتیب این نوع بی همتایی که شما واجد آن هستید به آثار آنها راهی نمی یابد.

ـ من به تجربه یادگرفته‌ام که در لحظه‌ای که شروع به مجادله باشهود می کنم، همیشه تصمیماتم نادرست است. بنابراین من همواره برمبنای شهودخویش تصمیم می گیرم. اما وقتی که می نویسم ویا می خواهم بیافرینم، باید دریابم که «چرا آن را به این نحو انجام داده‌ام؟» منظورم را می فهمید؟ این فرق می کند. یعنی اگر بتوانید تصور کنید، من تیری در تاریکی می اندازم.این شهود من است. بعد می باید برای یافتن آن تیر، گروهی را به آرامی راهی جنگل کنم. این عقل من است، برای یافتن مسیرآن تیر. این روند دیگری است. آنها دوطریق کاملاً متفاوتند: می باید بدانم که چرا آن تصمیم راگرفته‌ام. چرا آن تیراینجاست یا اینجا نیست.

س: یعنی عقل دنباله رو وکامل کنندهٔ شهوداست؟

ـ بله وفرایند بسیار کسالت آور وخسته کننده‌ای است.

س: اما طریقی که شما گفتید، خارق العاده به نظر می رسد.

ـ من مجبورم به آن طریق رفتار کنم، چون می باید با بازیگرانی بسیار منطقی مانند: بیبی آندرسون[9] یالیواولمان[10] یاماکس فون سیدوو[11] همفکری داشته باشم. آنها مثل من نیستند. می گویند: «لطفاً با احساسات به من نزدیك نشو، بادلایل عقلی بیا». چرا؟ برای آنکه آنها می باید مبنایی برای کار بدیع خود داشته باشند ومن می باید مبنایی روشن وایمن به آنها بدهم. منظورم را می فهمید؟

س: آیا شما باید مبنای کار را به آنها بدهید، بعد آنها ازآنجا شروع کنند؟

ـ دقیقاً.

س: آیا وقتی طرحی برای کار پیدا می کنید، به بازیگر نقش فکر می کنید ونقش را برای او می نویسید؟ منظور این است که برای آن نقش، بازیگر خاصی در ذهن دارید؟

ـ بله، غالباً دوست دارم که برای بازیگر خاصی بنویسم. اما گاهی پیش می آید که نمی توانید آن بازیگر راپیدا کنید وآن وقت مجبور می شوید کس دیگری راپیدا کنید واین کار بعضی وقتها خیلی جالب است. در نظر دارم فیلم **فانی والکساندر**[12] را بسازم، البته با درنظر گرفتن شش ماه فیلمبرداری که زمان بسیار زیادی است. این فیلم دربارهٔ خانواده‌ای است که در اوایل قرن بیستم زندگی می کنند. فانی والکساندر دو کودك کوچك هستند. می خواستم که ازلیو اولمان برای یکی ازنقشهای اصلی استفاده کنم؛ اما اووقت نداشت چون ازسالها قبل قول ساختن یك کار تلویزیونی را به زیگرید اوندست[13] داده بود، بنابراین نتوانست. اکنون هنرپیشهٔ دیگری را برای آن نقش پیدا کرده‌ام واین بسیار جذاب ومليح است؛ اما فقط به‌عنوان یك استثنا.

س: فیلمساز دیگری هم هست که از او

تمجید کرده‌اید، منظورم فللینی است. فیلم «هشت ونیم» او، چیزهای زیادی در بارهٔ آنچه که ما صحبت کردیم دارد، مثلاً در بارهٔ جستجوی کارگردان برای یافتن ایده وخشکیدن آن. آیا هرگز برای شما چنین اتفاقی رخ داده؟ حدس می زنم که پیش نیامده است.

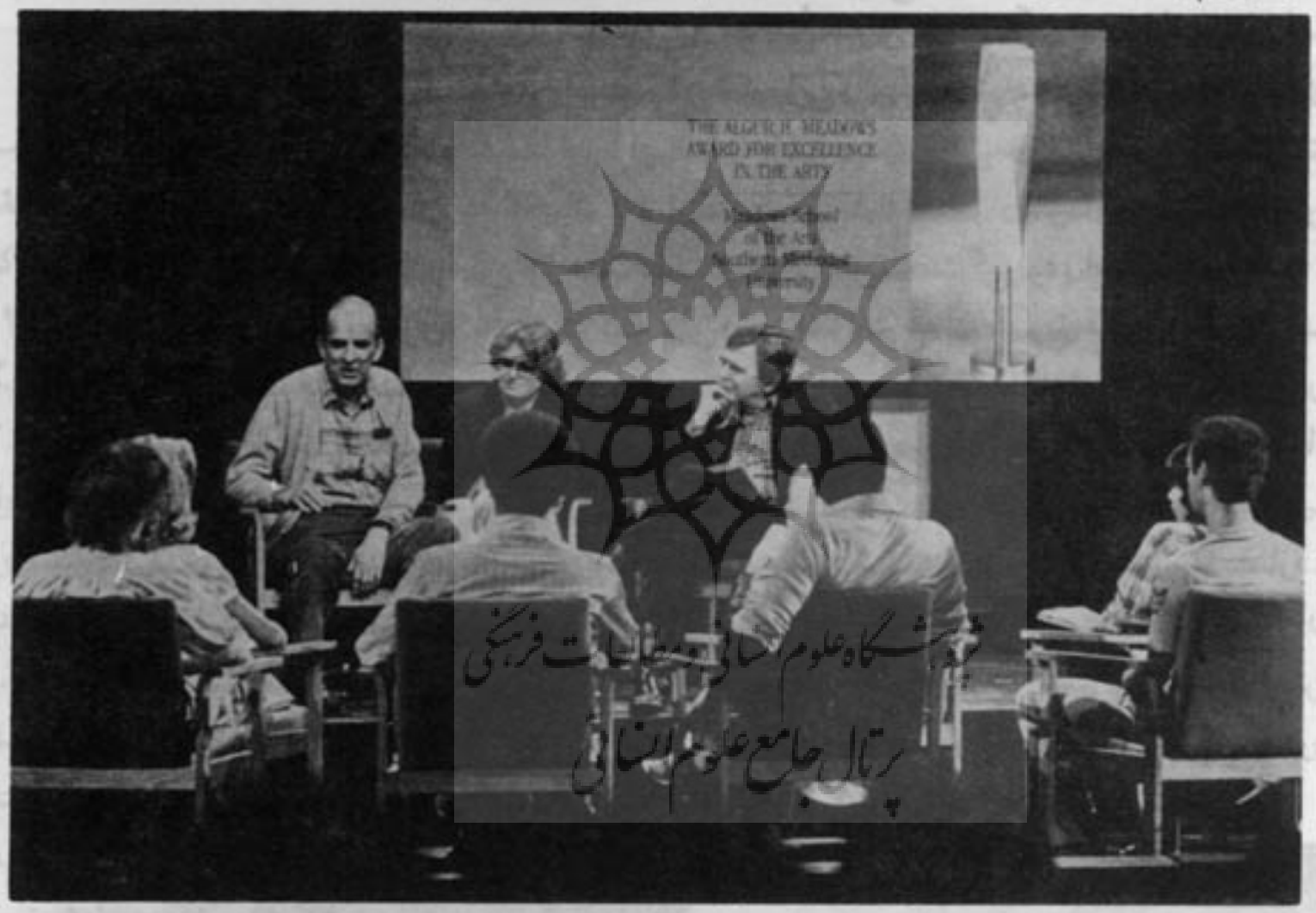
ـ نه. می دانید که فللینی مشکل بزرگی دارد. من بیش ازهرکس دیگری او را تحسین می کنم، همچنین او را به عنوان یك انسان دوست دارم. او «فراتلوی کوچك[۱۴]» من است. ما در این مورد بارها به گفتگو نشسته‌ایم. او همیشه می باید داستان نویسی داشته باشد، چون برای نوشتن فیلمنامه به خودش اعتماد ندارد. می گوید به قدری تنبل است که نمی تواند حوصله کند، بنشیند ویك فیلمنامه بنویسد، اما فکر می کنم که باید یك جوری این اعتماد به نفس را به دست بیاورد.

س: عدهٔ زیادی از منتقدان آمریکایی «وودی آلن[۱۵]» را «برگمن آمریکایی» خوانده‌اند. آیا شما شخصاً فیلمهای وودی آلن را دوست دارید، یا فیلمهای او را دیده‌اید؟

ـ من همیشه فیلمهای وودی آلن را دوست داشته‌ام وهمین طور خود او را شخصاً خیلی دوست دارم. فکر می کنم هرفیلمسازی ایده‌ای دارد وهرچند ایده‌اش دیوانه‌وار باشد، اما به هرحال آن هم ایده‌ای است. «هرتزوك[۱۶]» آلمانی را می شناسید؟ او در بارهٔ فیلمسازی عقیدهٔ خاص خودش را دارد. او از سنگ می گذرد، تاآن را بسازد. گذر ازهرنوع سختی فقط برای ساختن فیلمش. «آنتونیونی[۱۷]» نیز نمونهٔ خوبی است. اگر شما فیلمهای اولیهٔ آنتونیونی را ببینید، متوجه می شوید که او برای پیدا کردن یك شکل مجبور بوده برمشکلات عظیمی غلبه کند. اونسبت به دستیاران خود وبازیگرانش سخت گیر بود، اما ایده‌ای داشت: «می خواهم به آن طریق فیلم بسازم». یا «برسون[۱۸]». آنها همه ایده‌ای داشته‌اند واین را جالبتر ازهمه چیز می دانم. هنگامی که فیلمساز آگاهی خاصی پیدا می کند، ازدست همه چیز عصبانی است. می خواهد فیلمش را بسازد، شاید هیچ امکانی برای ساخت آن ندارد، اما آن را می سازد. فکر می کنم این ایده داشتن جالبتر ازهمه چیز است و وودی آلن اینجور است.

س: شما پیشتر گفتید که فیلم را برای تماشاگر می سازید. وقتی مشغول نوشتن فیلمنامه‌ای هستید که تماشاگر را تحت تأثیر قرار خواهد داد، چه فکری می کنید؟ تأثیر مطلوب شما روی تماشاگر، از خلال فیلمهایتان چیست؟

ـ باید بفهمید: من همیشه فکر می کنم که فیلمهایم بسیار روشن، بسیار ساده وبسیار سرگرم کننده وروح افزاست واین عین حقیقت است. قسم می خورم. شرافتمندانه! ووقتی مردم می گویند این طور نیست، همیشه متعجب می شوم! اما ازطرفی این حرف درست است. می دانید، چطور می توانم خودم را مقید کنم به اینکه فکر کنم وبنویسم؟ هر روز روی زمین بنشینم وفکر کنم: «پروردگارا، چقدر خسته کننده است! آه، خدای من، این نشانه‌ای است!» می دانید که این طور نیست. من همواره فکر می کنم: «همین کاملاً روشن است، آموزنده است، سرگرم کننده است واز حیث احساس به‌سادگی قابل درك است». عجیب به نظر می رسد، اما هنگامی که در حال نوشتن هستم، وقتی که تصویر پردازی یافیلمبرداری می کنم، همیشه باید این حس را داشته باشم که «این را برای تماشاگر می سازم». البته، همین طور برای خودم.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

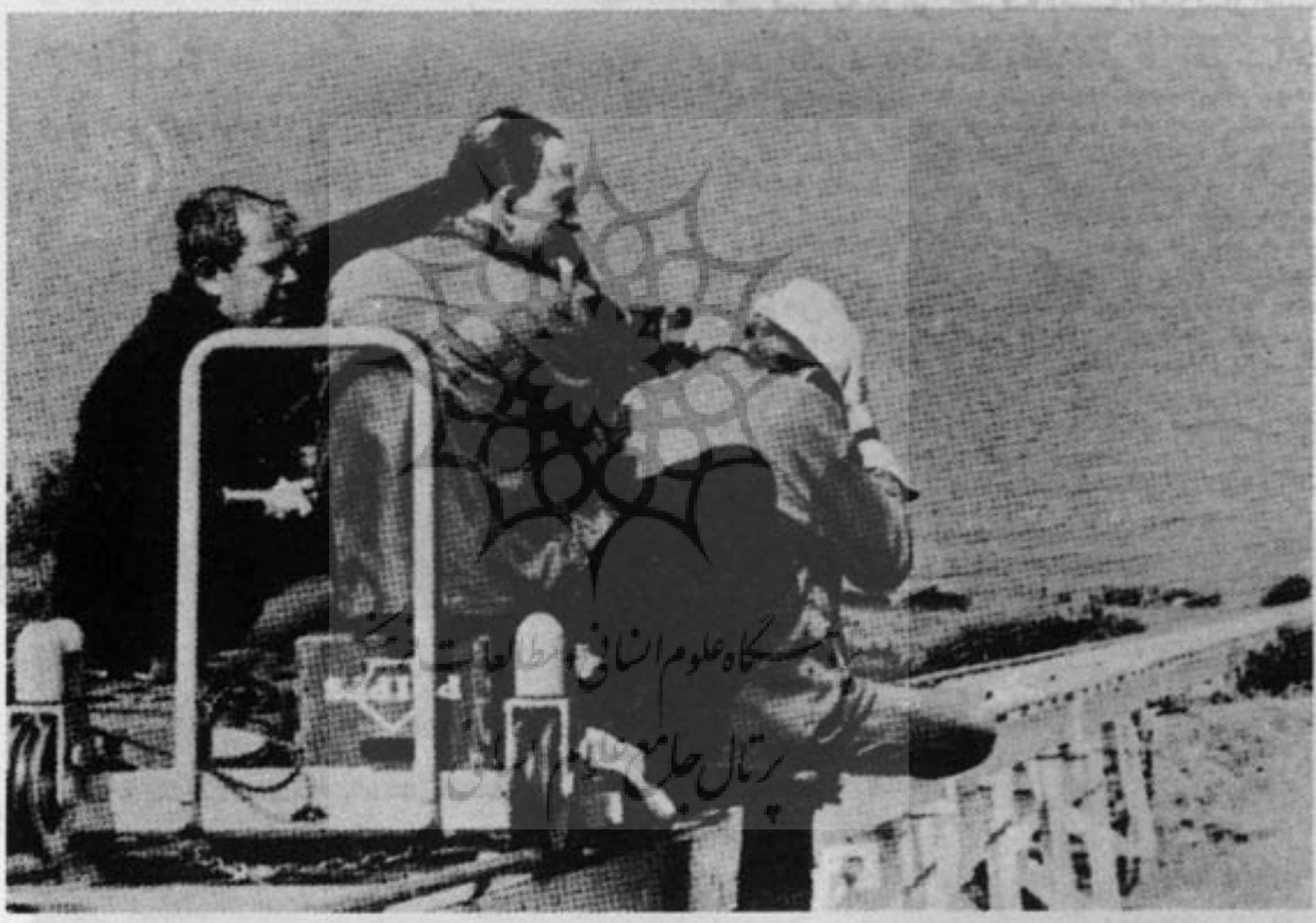
س: منظورم از سؤال دقیقاً این نیست.

ـ باور نمی کنید؟

س: نه، درك می کنم، اما چیزی که سعی می کنم بگویم این است که: شما فیلمهای مشخصی مانند «پرسونا» Personnaو «مصیبت آنا» Passion of Annaمی سازید واین فیلمها بیش از اینکه سعی در گفتن یك

داستان داشته باشند، درصدد برانگیختن حال خاصی هستند. سعی می کنند که احساسی را برانگیزانند. آیا شما قبلاً می نشینید ومی گویید: «بسیار خوب، این حس به طور واقعی در فیلم پرداخته نشده، وبه این دلیل سعی می کنم که بنویسم»؟ یا اینکه تنها یك صحنه است، شما صحنه‌ای دارید وتعبیری از این صحنه وضمن نوشتن، این احساس که شما

یك کارگردان در روز باید حدود پنج هزار تصمیم بگیرد واگر بنشینم وراجع به اینکه چطور باید تصمیم بگیرم فکر کنم، هیچ فیلمی ساخته نخواهد شد.



درصدد برانگیختن آن هستید به طور اتفاقی بروز می کند؟

ـ خوب، البته همان طور که می بینید خیلی عجیب است؛ وقتی که صحنه‌هایی ازیك ازدواج را ساختم، برای اولین بار باهمسرم به تماشای آن نشستیم. نسخهٔ اولیهٔ آن را با همدیگر دیدیم وحدود شش ساعت آنجا نشستیم. بعد گفتم: «خدایا، این خیلی محرمانه است، هیچ کس آن را درك نخواهد کرد». این احساس راداشتم که هیچ کس آن را نخواهد پذیرفت. فیلم دیگری ساختم، سکوت. شاید شما اطلاع نداشته باشید که جزو اولین فیلمهای من است، در سال ۱۹۶۱ یاچیزی در همین حدود. تهیه کننده ومن، وقتی که برای اولین بار به تماشای فیلم نشستیم مضطرب بودیم. می گفتیم: «هیچ کس این رانگاه نمی کند.

موقعی که فیلمبرداری شروع می شود، بازیگر آزاد است، ودر آن لحظه به نحوی مکاشفه آمیز ومبتکرانه کار می کند. اگر دو روز بعداز او بخواهیم که آنچه را انجام داده تکرار کند، نمی تواند.

هیچ کس این فیلم را نخواهد پذیرفت!»بعد یك تاجر آلمانی آمد، فیلم را دید وگفت: «من صدهزار مارك بابت این فیلم می دهم!» تهیه کننده مرا صدازد وگفت: «اینگمار، می توانیم صدهزار مارك بابت این فیلم بگیریم»ومن گفتم: «فیلم رابهش بده!» وبعد، اوشصت میلیون مارك از این فیلم بدست آورد.

س: وقتی می گویید فیلمهایتان را برای تماشاگر می سازید، آیامیان تماشاگر اروپایی که به نظر می رسد بیشتر به تماشای یك فیلم هنری مأنوس است وتماشاگر آمریکایی که فیلم را در یك بستر واریته گونه می پسندد، تمایزی قائل می شوید؟

ـنه، این کاررا نمی کنم. چون همیشه می خواهم اسباب تفنن فراهم کنم. فکر کنم هرکس که در این حرفه دست اندرکار است، حتی اگر ادعا کند که قصدش فراهم ساختن اسباب سرگرمی نیست، بازهم چنین قصدی داشته باشد. وقتی می گویم «تفنن» یا «ایجاد تفنن» منظورم ازجنبهٔ حسی است. هرکس باید با فیلم من درگیری حسی داشته باشد واین «ایجاد تفنن» است. اگر فرصتی داشته باشید، به سالن سینما می روید تاخود ومشکلات شخصی خود را فراموش کنید، بدین ترتیب برای دو ساعت

سکوت

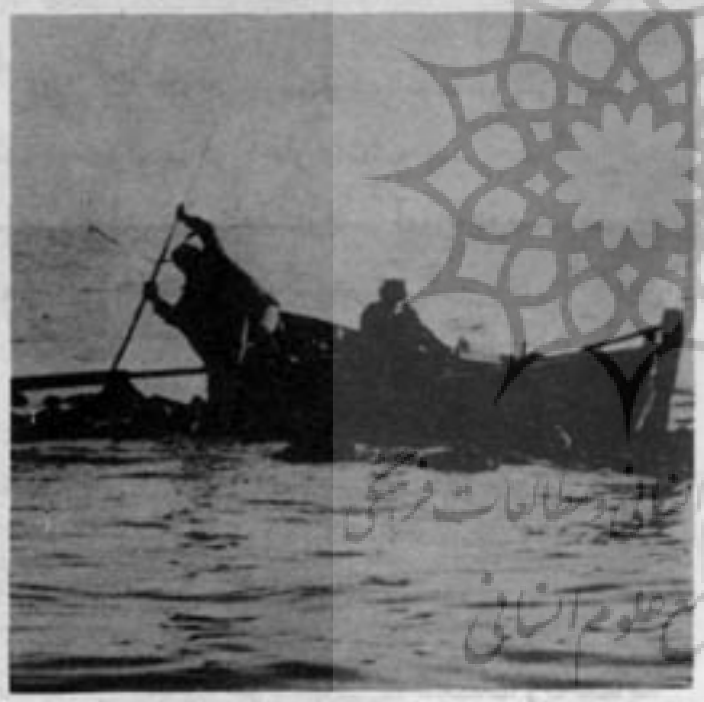
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سرگرم می شوید ومسلماً به طور حسی درگیر شده‌اید. بعد، اگر پس از خارج شدن از سالن سینما، شروع به فکر کردن دربارهٔ آنچه که دیده‌اید، کنید؛ من فکر می کنم که توانسته‌ام این حس را ایجاد کنم وبسیار خوشحال می شوم.

س: می خواهم بدانم که نازیسم چه تأثیری برآثار شما داشته است. می دانم که درطی دوران جنگ در سوئد بوده‌اید. در بعضی فیلمهایتان صحنه‌هایی ازپیاده شدن بچه‌ها ازکشتی قرارداده‌اید. من متعجبم که چطور این امر بردیدگاه شما از زندگی ودر نتیجه بر فیلمهایتان تأثیر گذاشته است.

ـ موقعی که جنگ شروع شد، من نوزده سالم بود. بیش از چهار سال، باوقفه‌هایی، درخدمت ارتش بودم. می دانید که درآن ایام سوئد از حیث فرهنگی، اقتصادی و احساسی تحت تأثیر آلمانیها بود. به طور سنتی ما در سوئد خیلی بیشتر از بریتانیا یا فرانسه، تحت تأثیر فرهنگ آلمان بوده‌ایم. نروژ اشغال شد ودانمارك هم همین طور. ما در فستونگ اوی روپا Festung Europaزندگی می کردیم. اما غمگین بودیم. ما بی طرف شمرده می شدیم؛ اما در مدارس و ارتش تحت تأثیر نازیها بودیم. ازآنچه در آلمان اتفاق می افتاد، چیزی نمی دانستیم. بعد، در انتهای جنگ[۱۸] هنگامی که بازداشتگاههای جنگی گشوده شد وآنچه را که اتفاق افتاده بود دیدیم، برای بسیاری از ماچنان تکان دهنده بود که آنچه را که باید در مواجهه باپرسشهای سیاسی یاسیاست پاسخ گو می شدیم، از سر، باز کردیم. بنابراین، نمی دانم که‌پرسش شما را پاسخ گفته‌ام؟

هنگامی که در حال نوشتن هستم، وقتی که تصویرپردازی یافیلمبرداری می کنم، همیشه باید این حس را داشته باشم که «این رابرای تماشاگر می سازم.» البته همینطور برای خودم.



س: گمان می کنم وحشت ازجنگ، مثلاً در «شرم»[۱۹]، بخشی از بیانیه‌ای سیاسی است که در فیلمهایتان طرح کرده‌اید؟

ـ آن چیز دیگری است، چون شرم ونام آن یکی فیلم چیست؟ **تخم افعی**[۲۰]، **تخم افعی** ربطی به نازیها ندارد. این فیلم تنها به خشونت می پردازد، خشونت صریح وخشونت غیر طبیعی واینکه چطور خشونت انسانها را تغییر می دهد.

◇

جلسهٔ دوم
به روی پرده آوردن طرح یك فیلم

س: به نظر می رسد که شما طریقی بسیار غیر معمول برای آغاز داشته‌اید. موقعی که طرحی برای فیلمنامه دارید، آن را درمیان گروه عملیاتی خود به گردش در می آورید. آیا این کار اولین قدم برای ساختن یك فیلم است؟

ـ بله، بسیارمهم است که بازیگران در نخستین مباحثات بامن هستند. من اولین برداشت ازطرح رامی نویسم. نه، حتی ممکن است سومین یا چهارمین برداشت باشد، اما بعد تصمیم می گیرم که حالا به کمك وبحث با بازیگران نیاز دارم. همیشه همین طور است. موقعی که نوشتن فیلمنامه را شروع می کنم، با دوستانم ویا بازیگران صحبت می کنم، وبه آنها می گویم: «درماه مه ۷۶، فیلمی را شروع می کنم. ونقشی برای شما دارم. این نقش چنین وچنان است. شاید حالا بتوانی تصمیم بگیری که می خواهی درآن موقع با من کار کنی یا خیر، البته اگر برای کار باگروه وقت داشته باشی». آن وقت آنها تصمیم می گیرند وبله یا نه می گویند؛ بعد طرح اولیهٔ فیلمنامه رابا آنها شروع می کنم. زیرا درآن موقع من تقریباً به دقت صورت وبدن آن بازیگر ورفتار اورا می شناسم واین ازنظر من بسیار اهمیت دارد. وقتی طرح نوشته شد، آن را برای بازیگران ارسال می کنم وما برای بحث گردهم می آییم. کار مفید وبسیار جالبی است. بدین ترتیب ما باهم ضمن کار رشد می کنیم. نمی دانم چند سال است که در تئاتر وسینما این کار را می کنم واکنون آنها خیلی هم دنباله رو نیستند، حتی خیلی هم عینی هستند. آنها خیلی نکته سنجند وهمیشه بحثهای مفیدی با هم داشته‌ایم. بعضی اوقات یك بازیگر می گوید: «اینگمار، فکر می کنم این نقش برای من خوب نباشد» یا «فکر می کنم باید آن را به شخص دیگری بدهی». بحث ما کاملاً باز است وکاملاً آزاد، وبازیگران نظرات خود را صریح بیان می کنند.

س: آیا فیلمنامه در فرایند گفتگو با بازیگران تغییری پیدا می کند؟

ـ بله، گاهی اوقات، البته نه طرح کلی فیلمنامه. من برای ساختن وپرداختن آن شگرد خاص خودم را دارم؛ اما می توانم نقشهای آن را تاحد زیادی تغییر دهم. غالب اوقات بازیگران بسیار باهوشند ودید بسیارخوبی راجع به مسائل عملی دارند: اینکه چطور چیزها را بسازیم ویا یك دیالوگ را چگونه اجرا کنیم. من می نشینم ودیالوگها رامی نویسم؛ بعد یك بازیگر می تواند بگوید: «اینگمار، این طوری نمی توانم بگویم. این برای آن زن یا مرد غیر ممکن است، فکر می کنم باید طور دیگری بگوید». این گونه ارتباط برقرار کردن برای من خیلی محرك ویا اهمیت است.

من شیفتهٔ چهرهٔ انسان هستم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

س: من راجع به یک فیلم بخصوص ونحوهٔ به وجود آمدن آن کنجکاوم، هرگز فیلمی تاحد فیلم «رودررو[۲۱]» مرا تکان نداده است ومن مشتاقم که بدانم در وهلهٔ اول موضوع فیلم چگونه شکل گرفت وشما چطور چنین اجرایی را از بازیگرزن آن عملی ساختید. من کاملاً شیفته شدم. خیلی برایم ملموس بود. از خیلی جنبه‌ها درست مثل تماشای یک فیلم وحشتناک بود.

ـ نسخهٔ تلویزیونی آن را که ندیده‌اید، نسخه سینمایی اش را دیده‌اید؟

س : بله .

ـ فکر می کنم نسخهٔ تلویزیونی آن حدود چهار ساعت است . دقیقاً سه ساعت ونیم . نسخهٔ سینمایی حدود دوساعت وده دقیقه یا چیزی در این حدود است . این فیلم برایم اهمیتی ندارد . متأسفم که این را می گویم ؛ اما رودررو فیلمی نیست که می خواستم ، چون درآن موفق نبودم . از گفتن این نکته بسیار متأسفم وخیلی خوشحال از اینکه شما آن را دوست داشتید ؛ اما گفتن اینکه چطور ساخته شد کسل کننده است . . . ببینید ، شخصیت مورد نظر من این بود : یك زن یا یك انسان ، خیلی منظم ، کامل ، تحصیل کرده ، باموقعیتی خوب در جامعه که به‌واسطهٔ ادراك خود از میز ، صندلی وخانه ناگهان دستخوش اتفاق عجیبی می شود . من می خواستم فیلمی بسازم که در قسمت اول آن،وقایع یك حقیقت دیگر که ناشی از یك حقیقت درونی ناشناخته بودند ، خیلی سریع ، ناگهانی وبه طرز ترسناکی ارائه شوند . در قسمت دوم ، بعداز سعی آن فرد برای دست زدن به خودکشی ، حقیقت دیگر یا حقیقت درونی او، به عنوان قسمت اصلی فیلم ارائه گردد ؛ در این صورت حقیقت صندلی ، خانه ومیز بسیار کوتاه می شد . می فهمید؟ در نتیجه دو حقیقت تغییر مکان می دادند . منظورم را که می فهمید؟

س : بله ، خیلی خوب .

ـ من آن فیلم راخیلی خارق العاده می دانستم وبه سختی روی آن کار کردم . لیواولمان هم خیلی جذب این ایده شده بود . بعد ما فیلمبرداری را شروع کردیم ؛ اما خیلی زود متوجه شدم که فیلمبرداری قسمت دوم فیلم فوق العاده مشکل است ؛ زیرا در خلق حقیقت درونی موفق نبودم . در واقعی ساختن آن ، خیلی واقعیتر از واقعیت صندلی ومیز وخانه ، ناموفق بودم . می توانید این کار را انجام دهید؟ به نظر شما خیلی پیچیده است؟

س : نه .

ـ ایدهٔ کلی فیلم همین بود . در نتیجه پس از ساختن فیلم ، دریافتم که قسمت دوم با این حقیقت درونی که او در رؤیاها ، تعابیر وکابوسهایش بازی می کرده ، بدوناپخته شده وباید آن راحذف کنم . بنابراین رودررو فیلمی نیست که خودم می خواستم بسازم .

س : برای من البته این گونه است .

ـ اما شما سؤال دیگری داشتید؟

س : فقط راجع به . . .

ـ راجع به لیواولمان؟

س : بله . آن قسمتی که در بیمارستان است و تجربهٔ خود بودن ومادر بزرگ خود بودن رامرور می کند ، چگونه چنین ایفای نقشی را از او عملی ساختید؟

ـ لیواولمان بازیگر بزرگی است . می دانید ، برای یك کارگردان ، داشتن چنین بازیگرانی وکارکردن باآنها تجربهٔ بسیار عجیب وخارق العاده‌ای است . توان او وتصویرپردازی او بسیار قوی است . شمامجبورید درست سروقت با دوربین آنجا

باشید واین کار بعضی وقتها خیلی مشکل است. اما لحظه‌ای پیش می آید که همهٔ تمهیدات تکنیکی متوقف می شوند وشما باید آمادگی مجدد داشته باشیدواو قابلیت چنین کاری رادارد. اولمان همیشه منظم است. هرگز پیش نمی آید که بگوید: «خدای من، نه! خیلی طول می کشد، اینگمار! بگذار قطع کنیم» یا «بگذار حالا این کار را بکنیم». او به‌کار خودش وارد وفردی کاملاً منظم است وهرگز چنین چیزهایی برزبان نمی آورد. مسئولیت گفتن اینکه: «حالا، باید همه چیز را متوقف کنیم» یا «همین حالا باید آن را بگیریم» یا «حالا باید با دوربین درآنجا باشیم» بامن است. درآن فیلم ما این فرصت را داشتیم که دوبار با دوربین درآنجا باشیم. یکبار شب با پروفسور که او اولین سقوط را دارد وبه جای گریه کردن

لیو اولمن

شروع به خندیدن می کند. ما می خواستیم که به‌آن شکل بسازیم وبه همان ترتیب تمرین کرده بودیم، اما اینکه او چطور این کار را انجام داد، یکی از لحظات طلایی حیات من به عنوان کارگردان بود. واقعهٔ دیگر موقعی بود که راجع به کودکی خود حرف می زد. می دانید که ما با دودوربین آن راگرفتیم. تقریباً هرگز با دودوربین کار نمی کنیم، چون این کار را روش صحیحی نمی دانم. در نتیجه فقط با یك دوربین کار می کنیم ومن فکر می کنم این طوری خیلی هیجان آورتر است، اما آن موقع ما بادودوربین کار کردیم. دوربین در بهترین وضعیت بود، با این حال، کل نگاتیو، از بین رفت.

س: آیا می توانید همان زمانی را که برای کار با بازیگران یك فیلم اختصاص می دهید برای بازیگران یك نمایش هم اختصاص دهید؟

- بسیارمتفاوت است. ببینید در تئاتر ماغالباً حدود دو هفته روی یك نمایشنامه کار می کنیم، مثلاً روی یك نمایشنامه از استریندبرگ، یا ایبسن[۲۲] یامولیر[۲۳]. این خیلی مسخره است وفکر کنم در اینجا (درآمریکا) مدت تمرین فقط در حدود چهار هفته است که زمان زیادی نیست، آن هم در سالنهای نمایشی که شدیداً به کمکهای مالی وابسته‌اند - جایی که تمام طول عمرم در آنها کار کرده‌ام. ما برای یك نمایشنامه مجازیم که حدود ده هفته کارکنیم. یك نمایشنامه ازچخوف را درمونیخ به روی صحنه بردم،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پانزده هفته تمرین کردیم. متأسفانه اجرای خیلی خوبی نبود. گاهی اوقات در زمانی که برای تمرین در اختیار دارید باید کارهای زیادی انجام دهید. در تئاتر، شما می باید در تمام مدت کارکنید، در حالی که در سینما باید خیلی سریع باشید واین مهم است، چون قبلاً هرگز تمرین عملی نمی کنید. پیش از این فقط یك بار فیلمی را در زندگیم تمرین کرده‌ام وآن **سونات پاییزی**[۲] بود. ما حدود سه هفته قبل از فیلمبرداری تمرین کردیم، چون من اینگرید برگمن را نمی شناختم. ما می بایست یاد می گرفتیم که چگونه

• همدیگر را بشناسیم. در شروع تمرین مشکلات بزرگی داشتیم، اما بعد همه چیز درست شد. ببینید، در فیلم، شما مجبورید در هرلحظه، با بازیگران به‌نوعی احساسی ومکاشفه‌ای برخورد کنید. خیلی کم از تمرین استفاده می کنید؛ آن هم در

طراح لباس، طراح صحنه، نورپردازان، فیلمبردار، همه می باید درگیر ومتاثر ازفیلمنامه باشند، حس یکسانی از فیلمنامه داشته باشند. به این دلیل است که پیش از شروع به ساخت فیلم با همهٔ عوامل فنی ومجموعهٔ همکاران، به گفتگو می نشینیم.

صورتی که امکان داشته باشد. برداشتهای محدودی دارید، زیرا موقعی که فیلمبرداری شروع می شود، بازیگر آزاد است ودر آن لحظه به نحوی مکاشفه آمیز ومبتکرانه کار می کند. اگر دوروز بعداز او بخواهم که آنچه راانجام داده تکرار کند، او نمی تواند.

دلیل اینکه چرا در تئاتر ده هفته تمرین می کنیم این است که اجرای نمایش نه‌تنها در افتتاحیه، بلکه در بیستمین یا پنجاهمین اجرا باید دقیقاً مانند اجرای اولیه باشد. به این دلیل است که باید از جنبهٔ تکنیکی همه چیز رابه صورت ساخته وپرداخته انجام دهیم. ما ازنظمی گسترده سود می جوییم باید همه چیز را به آرامی باهم ترکیب کنیم، صرفاً به دلیل آنکه می باید تکرار شود. همان طور که می دانید در سالنهای تئاتر

اروپایی، شما هرگز نمایشنامه متوالی نمی بینید. یك شب، نمایشنامهٔ هاملت را دارید، شب بعد نمایشنامهٔ استرینـد برگ. شب سوم یك نمایش مدرن دارید. در طی سال حدود بیست ودوبرنامهٔ نمایشی دارید. در بعضی از تماشاخانه‌های بزرگ، در سال حدود شصت برنامه دارید. به این ترتیب روش تمرین برنامه، یا کار با بازیگران مطلقاً متفاوت است.

س: من درمورد ارتباط میان شما ومسئول فیلمبرداری کنجکاوم. تصاویر روی پرده همگی بسیار نیرومند هستند واین نیروی تصویر پردازی شماست یا تجسم چیزی است که بر روی کاغذ تصویر کرده‌اید. چقدر این کار از آن شماست وچقدر ازآن مسئول فیلمبرداری؟

ـ باید بدانید که فیلمنامه چیز بسیار مسخره‌ای است. تلاش می کنید، ایده وتصوراتی دارید. می شنوید که مردم باهم صحبت می کنند. صحنه‌هایی را می بینید. فضاهایی را می بینید، کششهایی را وبعد مجبورید که‌بنشینید وآن را در قالب کلمات بریزید وبعد باید از قالب کلمات، به طرف تجسم عینی بخشیدن به کلمات، در قالب تأثیرات در فیلمبرداری حرکت کنید. این مسیری بسیار گمراه کننده، مشکل وپیچیده است.

غالباً به خودم گفته‌ام: «خدای بزرگ! موسیقیدانها چه روش عجیبی برای کار دارند. آنها نتهای خودشان را دارند وآن میل وکوك را وآنها را دقیقاً می شناسند». نتها شگفت انگیزترین رسانه بین خالق آن ومجری است. اما رفتن از تصور به کلمات وتجسم عینی بخشیدن به این خیال برروی پرده، امری بسیارمشکل است. شما می باید همکارانی را پیرامون خویش داشته باشید که دارای الهام، احساس وعواطفی موازی باشند. این تنها منحصر به بازیگران نیست، مربوط به همهٔ دست اندرکاران است.

طراح صحنه، طراح لباس، نورپردازان، فیلمبردار، همه می باید درگیر ومتأثر از فیلمنامه باشند و آن حس یکسان را از فیلمنامه داشته باشند. به این دلیل است که پیش از شروع به ساخت فیلم با همهٔ عوامل فنی ومجموعهٔ همکاران به گفتگو می نشینم. زمانی که به خانه‌ام در سوئد باز می گردم، چهار روزدر جزیره‌ام دور هم جمع می شویم. نه فقط بازیگران، بلکه همهٔ گروه. می نشینیم ودربارهٔ همه چیز فیلمنامه بایکدیگر بحث می کنیم. در نتیجه احساس یکسانی برای آنچه قصد انجامش را داریم، خواهیم داشت. البته، مهمترین فرد در این گردهمایی، در این کار گروهی وتفکر گروهی، فیلمبردار است. می باید چیز دیگری را نیز بدانید. مردم فکر می کنند که کارگردان یك جور دیکتاتور است. او می گوید: «این را این طور انجام بده» و «آن را آن طور انجام بده» وهرکس به سویی می رود وکاری را که او می خواهد انجام می دهد. اما به شما می گویم، اگر این طور باشد، نمی شود فیلم را سامان داد. این امر مسخره ووحشت آور

است، زیرا همهٔ آنهایی که من انتخاب کرده‌ام وسالها باهم کار کرده‌ایم، شخصیتهای بزرگی هستند. فقط هنگامی که به این امر واقف باشند که من مسئولم؛ من هم ایدهٔ خودم را درمورد اینکه این فیلم قرار است چگونه ساخته شود، ارائه می دهم. فقط درآن لحظه می توانند حداکثر تلاششان را برای ارائهٔ نظریاتشان بکنند. همان طور که می دانید مدیر فیلمبرداری کسی نیست که پشت دوربین بنشیند. سون نایکویست[۲۵] از سال ۵۲ یا ۵۴، دقیقاً نمی دانم؛ فیلمبردار من بوده است؛ ولی او خودش پشت دوربین می نشیند. اودراینجا (در آمریکا) بسیار غمگین است؛ زیرا به‌دلیل وجود اتحادیه‌ها نمی تواند دوربینش را خودش به کار گیرد. این را می دانستید؟

س: او حتی نمی تواند دوربین خود را لمس کند؟

ـ نه وازنظر او، دوربینش چشم وابزار اوست. تماشای او حین کار با دوربین بسیار زیباست. درست مثل تماشای یك صحنهٔ زیبای عاشقانه میان دو دلداده است؛ زیرا او تقریباً چنین احساس یا ارتباط عاشقانه‌ای با دوربینش دارد. فیلمبردار کسی است که نور را خلق می کند وما، سون ومن، همیشه بسیار مجذوب وشیفتهٔ مطالعهٔ نور بوده‌ایم. سالها پیش، فیلمی به نام نور زمستانی[۲۶] ساختیم. اسم فیلم در اینجا همین است؟

س: بله.

ـ می دانید که غالباً درخارج از کشورم اسمهای بسیار عجیبی برفیلمهایم گذارده‌اند. در یك روز زمستان به کلیسای کوچکی خارج از استکهلم، در شمالیترین نقطهٔ آن رفتیم. تمام

فیلم صامت کاملترین شکل برای فیلم بود وکاملاً اصیل، چون شما خود، صداها را می شنیدید! خودتان صداها و رنگها رامی آفریدید.

روز را در آنجا نشسته بودیم. صبح زود راس ساعت ۹ صبح در طلوع آفتاب به آنجا رفتیم. تمام روز در کلیسا نشسته بودیم ومطالعه می کردیم که چطور نور وارد آن اتاق عجیب می شود: ورود نور، رشد وپراکنده شدنش را فیلمبرداری کردیم. او باخودش، آن چیزی راکه نور را باآن اندازه می گیرید، به آن چه می گویید؟

س: نورسنج؟

ـ نورسنج آورده بود واندازه‌گیریهایی کردیم و روی آن مطالعه نمودیم. سه روز در این کلیسا نشسته بودیم. بعد باهمدیگر بحث کردیم که چطور این نور را دوباره در استودیو ایجاد کنیم، چون دریافتیم که نور عجیب بوده ونمی توانیم این نور را دوباره در کلیسا ایجاد کنیم. برای ما انجام این کار مهم بود، در نتیجه کلیسا رادر استودیویی در استکهلم بازسازی کردیم ونوری راکه مورد آزمایش قرار داده بودیم، ایجاد کردیم.

س: منظورتان این است که نتوانستید آن را در مکان اصلی اش، در کلیسا بگیرید؟

ـ نه، غیر ممکن بود.

س: اما توانستید در استودیو باپرداخت نور آن را ایجاد کنید؟

ANGER
KABELT
FARA

ـ بله وبعد این روش را در کار ادامه دادیم. من وسون همیشه بانور شروع می کنیم. می نشینیم، راجع به یك صحنه بحث می کنیم وبعد از خودمان می پرسیم: «باچه نوری سروکار داریم؟ آیا نور صبح است؟ آفتاب است؟» اگر احتمالاً سونات پاییزی را دیده باشید، متوجه می شوید که همه اش در استودیو گرفته شده است. خورشید خیلی گرم پایین می رود. صورتها هم گرمند. شب، بی هیچ سایه‌ای با بیرنگی وصبح، خیلی سرد با نور بسیار سرد فیلمبرداری شده است. می دانید، این راهی است که ما ادامه می دهیم وبسیار جالب است. ما روش مشترکی برای تماشا داریم.

سون نایکویست یکی ازفیلمبرداران بزرگ دنیاست. او وقتی وارد استودیو می شود، زیاد حرف نمی زند. مرد بسیار کمرویی است. او به استودیو می آید ونورپردازان به او نزدیك می شوند واومی گوید: «خوب، فکر کنم این را اینجا بگذاریم. و این را آنجا» وفرامین او انجام می شود. بعد سه یاچهار نور نقطه‌ای یا چراغ را می گیرد وبعد وضعیت مورد نظر او حاصل می شود، اوبه طریقی مجذوب کننده و خیالی، نور درست را در لحظهٔ لازم در مکان درست قرار می دهد.

س: من شگفت زده‌ام ومطمئنم که خیلی های دیگرهم از این نشانه‌هایی که در فیلمهایتان می بینم شگفت زده‌اند. آیا این امر عمدی است؟ من یك نویسنده‌ام ومردم چیزهایی در آثارم می بینند ومن آنجا می نشینم و می گویم هرگز نمی خواستم چنین چیزی بگویم! در خیلی از مصاحبه‌هایتان خوانده‌ام که «منظورم آن نبود که آن گونه باشد» ومن متحیرم که تاچه حد مطابق منظورتان بوده وتاچه حد ناشی از تعبیر ماست؟

ـ من هرگز نشانه‌ای در طول زندگیم به کار نبرده‌ام. حقیقتی است، این را شرافتمندانه عرض می کنم واگرنشانه‌ای بیابم، آن را خواهم کشت؛ زیرا ازنظر من فیلمهایم مانند رؤیاهایم هستند. البته می دانید که یاد گرفته‌ایم رؤیاهایمان مملو ازنشانه‌ها باشد. اهمیتی برای این دیدگاه قائل نیستم. اگر ترنی وارد تونل شود، می گویم «بسیارخوب». اما آن را به عنوان نشان چیزی درنظر نمی گیرم، زیرا در رؤیاهایم هم سانسور عجیبی برقرار می کنم. تامدتها، یادداشتهایی دربارهٔ رؤیاهایم برمی داشتم، تازمانی که دریافتم پیش از آن رؤیاهایم راسانسور می کرده‌ام. می دانستم که قرار است بعدها در بارهٔ رؤیاهایم چیزی بنویسم، درنتیجه، رؤیا شروع به خودآگاه شدن می کرد.

بدین ترتیب هیچ نشانه‌ای در فیلمهای من وجود ندارد. چیزی که بیش از هرچیز دیگری در هنر ازآن متنفرم، نشانهٔ خودآگاه است. نشانه‌ای که اینجا مانند توت فرنگی روی بستنی گذارده می شود. فکر می کنم که این کار وحشتناك است، وحشتناك.

درحرفهٔ تئاتر یا سینما، من فکر می کنم که همه ما درحال ساختن خانهٔ بزرگ غول آسایی هستیم. ما به همدیگر مرتبطیم، از چپ وراست، بالا وپایین ودر هرلحظه باهم ارتباط داریم.

س: شما خاطر نشان ساختید که در فیلمبرداری، عمدهٔ تمرکزتان بر نورپردازی است. در مورد تدوین چطور؟ آیا در اینجا عمده تمرکز تکنیکی شمابر...

ـ من در استودیو تدوین می کنم. قبلاً در استودیو آن را آماده می کنم. کارگردانی راکه می گوید: «من فیلمم را روی میز تدوین خلق می کنم». بسیارتحسین می کنم؛ اما من این کار را نمی توانم بکنم. پیش ازهمه به سبب طراحی هنری صحنه ـ که حالا برای یك لحظه خیلی پیچیده می شود ـ ورابطهٔ میان دوربین وموقعیت هنری بازیگر، چیزی که قبلاً به سختی آماده‌اش کرده‌ام. قبلاً با کمك بازیگر این تصمیم رامی گیریم. پیشاپیش با نوشتن آهنگ صحنه وارتباط میان آهنگهای متفاوت صحنه‌هایی که پشت سرهم می آیند، تصمیم رامی گیرم. این را از یك رهبر ارکستر یاد گرفته‌ام. از یك ارکستر خیال برانگیز لهستانی. اسم اوپاول کلتسکی است. اومرد بزرگی بود و می گفت: «اینگمار،موسیقی مثل نفس کشیدن است. همهٔ زندگی آهنگ وتنفس است و موسیقی هم تنفس است». ومن گفتم: «همهٔ هنرها همین گونه است!» در بنیاد همهٔ هنرها، آهنگ وجود دارد. تمام زندگی شما آهنگ است: سیاه وسفید، روز وشب، ضربان قلبتان، همه چیز. همه چیز آهنگ است وفیلم بیش از هرچیز دیگری. این اصل من است وبه همین دلیل می باید آهنگ را پیشاپیش آماده کنم. نمی توانم فی البداهه در آهنگهای مختلف کار کنم.

س: بنابراین به همین دلیل بیش از کارگردانان دیگر از نماهای بلند استفاده می کنید؟

ـ گاهی اوقات بله. همچنین به دلیل اینکه بازیگران نماهای بلند را بیشتر می پسندند؛ اما در عین حال آنها را بسیار متفاوت می سازم. گاهی اوقات نماهای بلند می سازم وبعضی وقتها کوتاهترش می کنم؛ اما همیشه مراقب هستیم، پیش از شروع فیلمبرداری، خیلی هشیاریم که تفاوتها را مد نظر داشته باشیم.

س: وقتی که سرگرم ساختن فیلمی هستید، آیاهرگز آگاهانه مراقب ارتباط آن با کار قبلی خود هستید؟ البته این مراقبت ممکن است به صورت انعکاس یا تصحیح باشد، یا اینکه اگر آن فیلم مشابهتی بافیلم قبلی داشته باشد، صرفاً اتفاقی است؟

ـ نه خیلی زیاد. گاهی اوقات بله، البته بیشتر موقعی که جوانتر بودم. آن موقع ناکامیهای پیاپی به سراغم می آمد. فکر می کردم: «حالا بیرونم می کنند» یا «حالا باید فیلم بهتری برای تماشاگران بسازم تا بتوانم دوام بیاورم». اما سه فیلم از میان **یك شیشه در تاریکی**[27] [درایران: همچون در یك آینه] **نور زمستانی وسکوت**[28] از

تعلیم مادر

آغاز به هم مرتبط بودند. اگر آنها را تماشا کنید، شاید بتوانید روابط میان آنها را دریابید؛ اما از نظر من، بی ربط هستند وچندان جالب توجه هم نیستند.

س: چه چیزی باعث می شود تصمیم بگیرید که فیلم را رنگی بسازید یا سیاه وسفید؟ غالب فیلمهای شما سیاه وسفید بوده است و فیلمهای بعدی رنگی است وآخرین فیلمتان تلفیقی است از هردو.

ـ باید بگویم زمانی که مجبور به شروع کار رنگی شدم، بسیار ناراحت بودم. در تئاتر، تصورکنید، صحنه خالی است وبازیگر برای ایفای نقش آماده نیست. او به آرامی وارد صحنه می شود. نور خاکستری است می گوید: «چه شب زیبایی! چه غروب جالبی!» این جادوی تئاتر است، می دانید چرا؟

س: به تصورات تماشاگران بازمی گردد؟

ـ این ازآن جهت است که شما به عنوان تماشاگر آن غروب ونور را خلق می کنید وهیچ متخصص نوری در دنیا نمی تواند غروب را به زیبایی آنچه شما در ذهنتان ساخته‌اید، خلق کند. شما آن را آفریده‌اید. شما جزئی ازآن آفرینش هستید. شما وسایر تماشاگران در آفرینش آنچه در قلب وفکر بازیگر می گذرد، شریك بوده‌اید. بنابراین فعال هستید.

س: حضور فعالانه؟

ـ بله، شرکت می کنید. در سیاه وسفید، شما وتماشاگرانی که درآفرینش باشمایند شانس

جالبِ آفریدن را دارید وبعد، صدا. فیلم صامت کاملترین شکل برای فیلم بود وکاملاً اصیل، چون شما خود، صداها را می شنیدید! خودتان صداها ورنگها را می آفریدید. به آن فکر نمی کردید، بلکه عمل می کردید. همان طور که می دانید این نابودی رسانهٔ ماست. حالا صدا داریم، بسیار مجذوب کننده، اما نوعی مصالحه وتخریب روی داده است. همچنین حالا رنگها راداریم وچه رنگهایی! وحشتناکتر از همه آنکه، رنگهای زندگی واقعی را نداریم؛ زیرارنگهای زندگی واقعی چیزی جز آن است که دریك سالن سینما می بینیم. بسیار خوب، گذشته از همه چیز، آیا همهٔ سیاستمداران آمریکا چهره‌ای زرد دارند؟ بله، موقعی که در اینجا تلویزیون را روشن می کنیم همیشه این طور است، ندیده‌اید؟ چهره‌ای زرد یا سبز دارند وبسیار عجیب! این رنگ واقعی نیست. اما همان طور که می دانید امروزه فیلمسازها توجهی به رنگ ندارند. فیلم رنگی می سازند چون واقعیت موجود در رنگهای پیرامون را نمی پذیرند. فیلم رنگی: فوجی فیلم، فیلم کداك، فیلم آگفا وهمهٔ فیلمهای دیگر، رنگها را به سبك خود ثبت می کنند. بنابراین به داشتن دنیای خاصی عادت می کنید، دنیای رسانه که درآن صحبتی از زوال رنگ نیست. در پیرامونتان دنیا و واقعیت رسانه وجود دارد که آن را پذیرفته‌اید! دنیایی بسیارعجیب وغالباً خیلی زشت! بنابراین بیش ازهمه، دوست دارم که در صورت امکان سیاه وسفید کار کنم، زیرا فکر می کنم سیاه و سفید زیباترین رنگی است که برای ذهن ما، ذهن خلاق ما، وجود دارد. هنگام تماشای یك فیلم سیاه وسفید در فرایندی خلاقانه حضور می یابیم. دلیل اینکه چرا در ماریونت[۲۹] با رنگ شروع کردم، این نبود که تماشاگران یاتهیه کنندگان را غافلگیر کنم، چون می دانم که وقتی بگویید: «می خواهم فیلمی بسازم» خواهند گفت: «بله، بسیار خوب-بدون ستاره؟ خوب است»؛ اما کمی رنگشان خواهد پرید. اما وقتی که بگویم: «وسیاه وسفید» می گویند: «غیر ممکن است!» زیرا می دانند که امروزه تلویزیون، فیلم سیاه وسفید را نخواهد پذیرفت. به این دلیل است که سیاه وسفید را بیشتر از رنگ دوست دارم. گاهی اوقات از رنگ یا لبه‌های صوتی می توانید تأثیری شگرف به دست آورید؛ اما غالباً می تواند نقشی مخرب داشته باشد.

س: در بسیاری از فیلمهای اولیه شما، به نظر می رسد بر روی فضای آزاد وحومهٔ شهر تمرکز داشته‌اید. اخیراً، همه چیز را تقریباً به کمك صحنه‌سازی به فضای داخل انتقال داده‌اید. من متعجبم که چه چیزی سبب انتقال

همهٔ این حرکات به درون شده است؟

ـ فکر می کنم فیلمبرداری ازچهرهٔ انسان، خارق العاده‌ترین چیزی را که درهنر می توان دید به ارمغان آورده است. یعنی چهرهٔ در حرکت انسان. منظورم رامتوجه می شوید؟ هیچ هنر دیگری امکان این کار را نداشته ونـدارد؛ اما فیلمبرداری، چنین نگاهی به انسان را امکان پذیر ساخته است. ماآنجا می نشینیم

بیش از همه، دوست دارم که در صورت امکان سیاه وسفید کار کنم، زیرا فکر می کنم سیاه و سفید زیباترین رنگی است که برای ذهن ما، ذهن خلاق ما، وجوددارد.

ومی توانیم هزاران ماهیچه را دراینجا، در اطراف چشمها ولبها ببینیم. می توانیم ببینیم که چگونه خون به صورت می آید ومی رود. می توانیم ببینیم ومی توانیم مجذوب چهرهٔ در جنبش انسان شویم. به سؤال شما برمی گردم، اگر بخواهم مجذوب چهرهٔ انسان باشم وفکر کنم که دوربین خارق العاده‌ترین وسیله‌ای است که برای مطالعهٔ چهرهٔ انسان وجود دارد وبخواهم در چهرهٔ انسان دقیق شوم، زمینه می باید آرام وبی صدا باشد. در صورتی که چشم اندازی بخواهم، رفتن به مکانی دارای چشم انداز ویافتن راه صحیح برای گفتگو در بارهٔ آن می تواند جالب باشد. در سونات پاییزی، فکر می کنم فقط دو صحنهٔ بیرون ازخانه داریم. در یك صحنه، زمانی که لیودر حیاط کلیسایی در شمال نروژ تنها نشسته وچشم اندازکوهها در پشت سرش قرار دارد. ناگهان احساس شدید تنهایی به وجود می آید. به این دلیل، صحنه در بیرون از منزل فیلمبرداری شده است.

س: شما در تئاتر نمایشنامه‌های زیادی از دیگران را کارگردانی می کنید، اما معمولاً یا همیشه خودتان سناریوی فیلمهایتان را می نویسید. چرا چنین تفاوتی وجود دارد؟

ـ تفاوت ازآنجا ناشی می شود که‌تئاتر حرفهٔ من است. ما دریك سنت نمایشی اروپایی زندگی می کنیم واغلب اوقات باآثار کلاسیك کار می کنیم. فعلاً در مورد خودم می توانم بگویم که نمایشنامه‌ای از استریندبرگ به نام **بازی رؤیا**[۳۰] را به روی صحنه آورده‌ام. تاکنون چهار بار آن را به روی صحنه آورده‌ام وامیدوارم که پیش از مرگم اجرای پنجم آن را نیز به روی صحنه بیاورم. برای نخستین بار در سال ۱۹۳۲ آن را دیدم. چهارده‌ساله بودم ودر حالی که در گوشه‌ای سرپا ایستاده بودم به تماشای آن پرداختم. هرگز فراموش نمی کنم. یکی از بزرگترین تجربیات هنری من در تمام زندگی هنریم محسوب می شود. پس همان طور که می بینید برای من بازگشت به یك بازی رؤیا از استریندبرگ به معنی بازگشت به کسی است که اورا خیلی خوب می شناسم. اما او تغییر کرده است ـ ازکلاسیکهای بزرگ همواره زوایا ونظرات جدیدی می توان یافت ـ همیشه موضوعات عاطفی جدیدی یافت می شود وهمین مرا مجذوب می کند. من مکبث را سه بار به روی صحنه آورده‌ام. **مردم گریز**[۳۱] مولیر را فکر می کنم، سه بار به روی صحنه آورده باشم. رأس ساعت ده وسی دقیقه با بازیگران دورهم جمع می شویم وبحث می کنیم. همواره از ارتباطمان با آن مردان بزرگ، جنبه‌های تازه وجزئیات جدیدی را کشف می کنیم. این جالبترین چیزی است که می توانید تصور کنید! من همهٔ زندگیم را با **خانهٔ عروسك** ایبسن سرکرده‌ام؛ امابرای اولین بار در طول زندگیم، درآلمان هنرپیشهٔ مناسب آن را پیدا کردم وبرای اولین بار بر روی صحنه بردم. اما اززمانی که یك کارگردان جوان تئاتر بودم، به آن فکر می کردم.

فیلمسازی بیان من است. احساس من است. طریقی است برای برقراری ارتباط وتماس بادیگر موجودات انسانی. دشواری همیشگی زندگی من در زمان جوانی، که همسن شما بودم، برقراری تماس با انسانهای دیگر بود. سینما تنها امکان وفرصت من، برای ارتباط با دیگر انسانها، با بازیگران، با دستیاران ویا

تماشاگران بود.

س: من «مهر هفتم[32]» را دیدم. چهرهٔ مرگ بسیار مرا تحت تأثیر قرارداد. آیا حاصل تصور خودتان بود و یا کار باشخص دیگری منجر به خلق آن تصور شد؟ از نظر من، تصویری بسیار قوی است و من در شگفتم که آن را خودتان متخیل ساخته بودید یا اینکه حاصل کار بامثلاً طراح صحنه بود؟

ـ نه، طراح صحنه با چیزی مثل مهر هفتم کاری نمی تواند بکند. مهر هفتم فیلم کم هزینه‌ای است. ما آن را ظرف ۳۲ روز ساختیم وتقریباً هیچ صحنه‌سازی نداشتیم. مجبور بودیم که بیشتر صحنه‌ها را در جنگل تاریك بیرون از استودیو بسازیم. اگر ازفاصلهٔ خیلی خیلی نزدیك فیلم را تماشا کنید، می توانید پنجرهٔ خانه‌های پشت درختها را درجنگل انبوه ببینید. ما آن راخیلی سریع ساختیم. در کمپانی قدیمی «سوسنك فیلم» که در سال ۱۹۱۳ تأسیس شده بود، کار می کردیم؛ در نتیجه برای تدارك وسایل می توانستیم به انبار مراجعه کنیم. آنها درآنجا همه چیزداشتند. می توانستیم هرچیزی که نیاز داشتیم، پیدا کنیم. مرد جوانی که نقش مرگ را ایفامی کرد، بازیگر وکارگردان نابغه‌ای بود. اودر جوانی مُرد. نمی دانم که چند ساله بودم، سی وچهار یا در همین حدود، سالها باهم کار کرده وهمسن بودیم ونسبت یکسانی با مرگ داشتیم. ماهردو مرعوب وشیفتهٔ مرگ بودیم. تصمیم گرفتیم که مرگ را به شکل دلقکی مجسم سازیم یك دلقك سفید. نه دلقکی زیبا، بلکه دلقکی سفید؛ چون هنگامی که بچه بودیم، توی سیرك دلقك سفید همیشه ما را می ترساند. منظور آن بود وکار ما کاملاً طبیعی بود. ما به آن ترتیب کار می کردیم وامروز هم من به همان ترتیب کار می کنم وهیچ نمادی درکار من وجود ندارد.

◇

1- Algur H. Meadows.
2- Schuyler Chapin.
3- Metropolitan Opera.
4- Agnes DeMille.
5- Irene Worth.
6- Ibsens A Dolls House.
7- Strindbergs Miss Julie.
8- Scenes of A Marriage.
9- Bibi Anderson.
10- Liv Ulmann.
11- Max Von Sydow.
12- Fanny and Alexander.
13- Sigrid Undset.
14- Little Fratello.
15- Woody Allen.
16- Herzog.
17- Antoniony.
18- Bresson.
19- Shame.
20- The Serpert's Egg.
21- Face to Face.
22- Ibsen.
23- Moliere.
24- Autumn Sonata.
25- Sven Nykvist.
26- Winter Light.
27- Through a Glass Darkly.
28- The Silence.
29- Marionettes.
30- Dream Play.
31- The Misanthrope.
32- The Seventh Seal.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی