اینگمار برگمان از تئاتر می‌گوید

مترجم وحیداله موسوی

ریتم

لیز لون مارکز: **از میان آثار صحنه‌ای، حس می‌کنید به کدام‌ها بیش از بقیه علاقه دارید؟**

اینگمار برگمان: خیلی سخت است؛ نمی‌دانم. هیچ ارتباطی به نتیجه‌ی کار ندارد، صرفاً به فضای کار مرتبط است، به زمانی که با هم صرف کار کردن روی نمایش کرده‌ایم. دلیل این‌که من بیش‌تر آدم تئاتر هستم تا آدم فیلم، این است که تئاتر همواره در من... کار کردن در تئاتر یک جور طریقه‌ی زیستن است. ساخت فیلم کار واقعاً سنگینی است، اما سر صبح به تئاتر رفتن، داخل اتاق تمرین شدن، جمع شدن با بازیگران و نشستن و کار کردن با آن‌ها، آموخته شدن و گوش سپردن به قلب و واژه‌های نمایشنامه با بازیگران و...، همه‌ی این‌ها یک جور طریقه‌ی زیستن است، آن هم از بهترین نوعش، و اگر در جمع بازیگرانی باشید که با

شما همفکر باشند و نگرش مشترکی نسبت به کار داشته باشند، دیگر نور علی‌نور است. فکر می‌کنم یکی دو سه فیلم دیگر خواهم ساخت، سپس از این کار دست می‌کشم. اما امیدوارم این شانس را داشته باشم که تا وقتی من را تحمل کنند، بتوانم در تئاتر کار کنم.

لیز لون مارکز: **امیدوارم چنین نظری درباره‌ی فیلم‌هایتان نداشته باشید.**

اینگمار برگمان: البته، البته، البته. خیلی ساده است، زیرا فیلمسازی از نظر جسمانی کار بسیار بسیار سنگینی است؛ کار پَستی است. تأکید می‌کنم از نظر جسمانی. روزهایی هست که خیلی احساس خستگی می‌کنید و میل ندارید... و وقتی از نظر جسمانی خسته هستید، انرژی روحی عظیمی نیاز دارید تا ادامه دهید و در اوج باشید. متوجه‌اید؟ شما تقریباً روزی سه دقیقه فیلم می‌سازید و آن سه دقیقه باید در اوج باشد؛ در بالاترین سطح. از ساعت نه صبح شروع می‌کنید و هشت ساعت به‌سختی کار می‌کنید و همه چیز به شما بستگی دارد... به من بستگی دارد، هر چیزی، در هر لحظه و همه‌ی عوامل به احساس و غیرعقلانی‌ترین واکنش‌های شما وابسته هستند و این بسیار سخت است.

فردریک جی. مارکز: **(سینما) از چه نظر با تئاتر تفاوت دارد؟**

اینگمار برگمان، در تئاتر اگر حالتان خوش نباشد، خوب حالتان خوش نیست، می‌توانید به بازیگران بگویید امروز حالم خوش نیست. برویم بیرون در پارک قدم بزنیم یا به موزه برویم و نمایشگاهی ببینیم یا صرفاً بنشینیم و گپی بزنیم. یا امروز خیلی خوب نبود، ولی شاید فردا یا پس‌فردا یا هفته‌ی بعد بهتر خواهد شد. فیلمسازی خیلی روی اعصابتان راه می‌رود. تمام مدت ذهنتان را به خودش مشغول می‌کند. اعصاب پولادین می‌خواهد. اما کار خلاقه‌ی تئاتر، که با همکاری بازیگران ساخته می‌شود، شیوه‌ی بسیار سالمی از خلق کردن است.

فردریک جی. مارکز: **شما همیشه از تئاتر، از منظر کار با بازیگران، به‌عنوان کاری جمعی یاد کرده‌اید.**

اینگمار برگمان: بله. شیوه‌ی فوق‌العاده‌ای برای جمع شدن با هم و برقراری ارتباط با دیگران است.

فردریک جی. مارکز: **باید در مقام کارگردان سخت باشد که به چنان سطحی برسید که بتوانید در کمال آرامش آن گونه بیندیشید. متوجه منظورم هستید؟ این طور نیست که کارگردان جوانی که تازه کارش را شروع کرده، بیش‌تر عصبی است.**

اینگمار برگمان: این مسئله‌ی متفاوتی است. البته هر روز و هر صبح، در حالی که تمرین می‌کنید، با یک جور اضطراب بیدار می‌شوید و اضطراب همیشه هست. ولی باید از آن به عنوان باتری استفاده کنید. نباید بازیگران را مبتلا کنید، زیرا اگر احساس اضطراب‌تان را به آن‌ها سرایت دهید، خیلی ناراحت خواهند شد، پس باید به‌سادگی از بازیگران بخواهید که بنشینند و سپس به آن‌ها بگویید «بچه‌ها بیایید آرام باشیم. بیایید به یکدیگر گوش دهیم.» زیرا بازیگری هیچ‌گاه متکی به من نیست، و این یک سوءتفاهم بزرگ است؛

همواره متکی به تو است، زیرا در لحظه‌ای که دو بازیگر خودشان را فراموش کنند و همه چیز را از دیگری بگیرند، آنگاه شما لحظات بزرگ اجرا را خواهید داشت، و این کل رمز و راز است.

فردریک جی. مارکز: **منظوری که از اضطراب مورد نظر من بود به بحث‌های پیشینمان در باب فیلمنامه‌ی کارگردان، که شما همیشه آماده می‌کنید و سپس کنار می‌گذاریدشان نیز مربوط می‌شود. اما ارتباط بین آماده‌سازی و توانایی کنار گذاشتن آن چیست؟**

اینگمار برگمان: وقتی سر تمرین می‌روید، باید مطمئن باشید. وقتی سر اولین تمرین می‌روید، باید کاملاً مطمئن باشید. باید دقیقاً آماده باشید و کاملاً مطمئن از این‌که این همان چیزی است که مورد نظر نمایشنامه بوده است. باید آن را تبدیل به *تجربه‌ی* خودتان کنید؛ تجربه‌ی روحی‌تان و آنگاه می‌توانید با متن راحت باشد. حس می‌کنید که آنجا هستید. دیگر هیچ عمل خشنی نه در برابر متن و نه در برابر دیگران وجود ندارد. تمرین و تئاتر با ارتباط سروکار دارد، با گوش دادن، با ظرافت، با عشق و امنیت، و اگر بتوانید این فضا را با بازیگران تولید کنید، یک فضای خلاقانه است. سپس شروع خواهد شد. معجزه است. شروع می‌شود. بله، زنده است، زیرا من چیزهایی را از بازیگران گرفته‌ام و آن‌ها را به بازیگران برمی‌گردانم.

فردریک جی. مارکز: **بدون نگرانی درباره‌ی آنچه از پیش طراحی کرده بودید؟**

اینگمار برگمان: بله. ولی باید برای کوچک‌ترین لحظه‌ها و کوچک‌ترین جزئیات آماده شده باشم. باید بدانم این همان کاری است که می‌خواهم انجام دهم و بعد از آن می‌توانم بداهه‌کاری کنم.

لیز لون مارکز: **صدای بازیگران را پیش از این‌که وارد کار شوید، در ذهن ندارید؟**

اینگمار برگمان: بله؛ گاهی اوقات، ولی نه همیشه. گاهی اوقات خیلی واضح. وقتی خودم را آماده می‌کنم، همیشه بازیگران را در ذهن دارم. این بازیگر چه کاری را می‌تواند و چه کاری را نمی‌تواند انجام دهد. چه محدودیت‌هایی دارد؟ با چه سختی‌هایی پیش رو است؟ نقطه‌ی قوت‌اش کجا است؟

لیز لون مارکز: **هیچ‌وقت خطوط متن را برایشان می‌خوانید؟**

اینگمار برگمان: نه؛ هرگز، هرگز. من می‌توانم ریتم را به آن‌ها بگویم. می‌توانیم درباره‌ی ریتم یک خط با هم صحبت کنیم، ولی هرگز به آن‌ها نمی‌گویم چگونه آن را بازی کنند. می‌توانیم درباره‌ی طراحی حرکت‌ها تبادل نظر کنیم، می‌توانیم درباره‌ی ریتم و مکث‌ها صحبت کنیم، ولی من هرگز به آن‌ها نمی‌گویم که چگونه آن را ادا کنند.

فردریک جی. مارکز: **ریتم برای شناخت شما خیلی مهم است. این طور نیست؟**

اینگمار برگمان: ریتم مهم‌ترین چیزی است. مهم‌تر از همه‌ی امور، و در فیلم نیز.

لیز لون مارکز: **آیا از این منظر ارتباطی بین تئاتر و فیلم می‌بینید؟**

اینگمار برگمان: نه، نه چندان. ولی ریتم مهم‌ترین چیزی است که وجود دارد، زیرا همه چیز ریتم است. در هر لحظه از زندگی ما، بدون حتی فکر کردن به آن، ما با اشکال متنوعی از ریتم زندگی می‌کنیم. تنفس،

ضربان قلب، حرکت چشم‌هایمان، چرخه‌ی روز و شب، نابودی و خلقت، همه چیز در جهان ریتم است. بنابراین کار هنری ما باید بر پایه‌ی واقعیتی بنا شود که با آن کار می‌کنیم. ما باید با گوش دادن راه خود را به سمت ریتم خاص نمایش و متن پیدا کنیم و این دقیقاً مشکلی است که وقتی با ترجمه‌ها زیاد کار می‌کنید، به آن برخواهید خورد و اگر مترجم ریتم متن اصلی را درنیافته باشد (که به‌ندرت رخ می‌دهد)، آن وقت در یک جهنم گیر افتاده‌ایم، زیرا حس می‌کنید در مقابل متن کار می‌کنید، در مقابل نمایش حرکت می‌کنید و این بسیار دشوار است.

طراحی حرکت

اینگمار برگمان: حرکت‌های بازیگران، اعم از رفتن از یک مبل، حرکت به سمت آن صندلی، برگشتن، توقف، گردش سر به سمت تماشاگران، همه‌ی آن چیزی است که من به آن «طراحی حرکت» می‌گویم.

لیز لون مارکز: **هرچند این چیزی ورای «وقفه‌ی» صرف است. شما آن را مانند یک طراح حرکت تشریح می‌کنید. شما نه‌فقط از حرکت از نقطه‌ای از صحنه به نقطه‌ای دیگر حرف می‌زنید، بلکه ژست گرفتن و کوچک‌ترین حرکت سر را هم در نظر دارید.**

اینگمار برگمان: بله، همه چیز.

لیز لون مارکز: **شما باید آنچه را می‌خواهید جزء به جزء به بازیگرانتان نشان دهید؛ تقریباً به همان شکلی که طراحان حرکت باله انجام می‌دهند. آیا این کار را می‌کنید؟**

اینگمار برگمان: از منظری، بله.

لیز لون مارکز: **آدم آنچنان تحت تأثیر دقت در ژست‌ها و حرکاتشان قرار می‌گیرد که...**

اینگمار برگمان: بله، من به آن‌ها می‌گویم...

لیز لون مارکز: **چه می‌خواهید.**

اینگمار برگمان: بله. ولی گاهی اوقات خود بازیگر شروع می‌کند و بعد از آن من می‌توانم به او بگویم «سعی کن به این شکل انجامش دهی یا آن‌طور بهتر خواهد بود.» یک جور همکاری است؛ خیلی نزدیک، خیلی نزدیک، خیلی اروتیک، خیلی صمیمی. وقتی با بازیگران در تمرین‌های خلاقه کار می‌کنید، خیلی به آن‌ها نزدیک هستید.

لیز لون مارکز: **آیا پیش از این‌که سر تمرین بروید، از نظر بصری دقیقاً می‌دانید که بازیگر چگونه باید حرکت کند، ژست بگیرد و...؟**

اینگمار برگمان: بله، به نوعی، به نوعی. به‌خصوص جایی که هستند؛ موقعیت‌های مختلف بازیگران. بنابراین دقیقاً می‌دانم کجا هستند. کجا آن‌ها را دارم. چه با هم ارتباط داشته باشند و چه نداشته باشند. چه به یکدیگر نگاه کنند و چه نکنند. همه‌ی این‌ها مهم‌اند.

نقطه‌ی جادویی

لیز لون مارکز: **به یاد دارم که در ۱۹۵۸، وقتی در مدرسه‌ی بازیگری تئاتر رویال صحبت می‌کردید، چیزی گفتید، این‌که تفاوت هست بین هدایت بازیگران جوان ـ در جمعی که به نوعی خود شما آن را تأسیس کردید ـ و کنار آمدن با بازیگران مسن و باتجربه‌تر که باید با آن‌ها با روشی قدری متفاوت رفتار کرد. هنوز هم فکر می‌کنید این حرف درست است؟**

اینگمار برگمان: خب، من چهل سال است که در این کسب و کار (این حرفه) کار می‌کنم و سه چهار مرتبه با بازیگران به مشکل جدی برخوردم، چون همیشه راهی برای برقراری ارتباط با یک بازیگر پیدا می‌کنید.

لیز لون مارکز: **قطعاً باید برای برقراری ارتباط مشتاق باشند.**

اینگمار برگمان: ولی باید متوجه باشید که آن‌ها آن‌جا می‌ایستند و خود را در معرض دید قرار می‌دهند. آن‌ها بسیار آسیب‌پذیرند. شما همواره محافظت‌شده‌اید. شما نشسته‌اید و آسیب‌پذیر نیستید و همواره محافظت‌شده‌اید. ولی آن‌ها با صورت‌ها و بدن‌هایشان به شکل ترسناکی بی‌پناه آن‌جا ایستاده‌اند. بنابراین باید دقت کنید، به آن‌ها گوش دهید، مراقبشان باشید و به آن‌ها احترام بگذارید. این مهم‌ترین چیز است.

لیز لون مارکز: **در ادامه‌ی صحبت درباره‌ی کارتان با بازیگر، می‌خواستم بدانم می‌توانید نظرتان را درباره‌ی به‌اصطلاح نقطه‌ی کانونی انرژی، نقطه‌ی مغناطیسی که بازیگر بهترین موقعیت را در فضای خاص صحنه دارد، بگویید؟**

اینگمار برگمان: بله البته. نقطه‌ی جادویی. این مسئله هیچ ارتباطی با شکل چیدمان ندارد، فقط در تئاترهای خاص، در هر صحنه‌ای وجود دارد. باید به دنبالش بگردید و مجبورید پیدایش کنید. نقطه‌ای که بازیگر در بهترین حالت است و به شکلی تأثیرگذار حضور دارد. تأثیرهای دور و نزدیک همه در ارتباط با این نقطه خلق می‌شوند. این مشکلی است که هنگام ورود به یک صحنه‌ی جدید با آن مواجه می‌شوید. هنوز نمی‌دانید نقطه‌ی جادویی کجا قرار دارد. اولین باری که این مسئله را به شکل خودآگاهی تجربه کردم در تئاتر بزرگ مالمو بود. باید بازیگران را آگاهانه در بهترین نقطه‌ی ممکن قرار دهید، و من به‌خوبی آن را به یاد دارم. چهارگوش کوچک شش در چهار متری بود، تقریباً با فاصله‌ی دو و نیم متر از جلو. بعد از آن دیگر مشکلی نبود.

فردریک جی. مارکز: **و سپس هر حرکتی در ارتباط با آن نقطه طراحی می‌شود؟**

اینگمار برگمان: بله. در تئاتر دراماتیک رویال خودمان، سالن فوق‌العاده‌ای است، می‌توانید در هر جای صحنه باشید و سرتاسر جادویی است؛ خیلی نزدیک، خیلی صمیمی.

نمادپردازی‌ها

اینگمار برگمان: از مواقعی که کارگردان خودش را وارد کار می‌کند، متنفرم. وقتی دستش را بیرون می‌آورد و تماشاگر را به این شکل لمس می‌کند و می‌گوید «ببین من چه کرده‌ام! ببین این‌ها چقدر نمادین هستند!» اینجا در تئاتر آلمان، وقتی «*شاهزاده‌ی* هامبورگ» را اجرا می‌کنند، تمام صحنه با سیب‌زمینی پر شده است. (خنده) و شما می‌پرسید «چرا؟ چرا صحنه با سیب‌زمینی پر شده است.» طوری که بازیگران مجبورند تمام مدت روی سیب‌زمینی‌ها راه بروند؟ بله. زیرا شما باید بدانید که هدف کارگردان این است که روشن کند پروس یک جامعه‌ی کشاورزی بوده است و در آن زمان، کشور کشاورزان. همان طور که می‌بینید، کارگردان با این کار خود را با نمایش قاطی کرده است و طرف خطابش بیش‌تر منتقدان هستند تا بیننده. او از بالای سر بازیگران و بیننده با منتقدان گفت‌وگو می‌کند. این گونه گفت‌وگوی جنون‌آمیز امروز در آلمان خیلی‌خیلی مدرن است. آن‌ها عاشقش هستند.

لیز لون مارکز: **چرا در بین منتقدان مقبول می‌افتد؟**

اینگمار برگمان: منتقدان نیز عاشقش هستند. سنت تئاتر در اینجا خیلی قدرتمند است. می‌دانید، هر بیننده‌ی تئاتر «تارتوف» را پنج مرتبه، «فاوست» را ده مرتبه و «شاهزاده‌ی هامبورگ» را شش مرتبه دیده است. بنابراین همان‌طور که آلمانی‌ها می‌گویند Man muss sich was einfallen lassen (آدم باید چیزی بارش باشد) شما باید یک چیزی از خودتان بسازید و منتقدان آنجا می‌نشینند و می‌گویند «آهان! من این چیز را در ۱۹۴۳ در برلین یا کلن یا هر جای دیگر دیده‌ام.» این‌جا ۱۱۰ تئاتر شهر دارند. باورنکردنی است. زندگی شگرفی است.

هدف من این نیست که چیز جدیدی به کار اضافه کنم. فقط می‌خواهم نمایش‌ها را طوری اجرا کنم که در قلب بیننده زندگی کنند. این تنها هدف من است. من نمایش را می‌خوانم و در من زندگی می‌کند. من اهدافم را به بازیگرانم می‌گویم و آن‌ها در عوض، خیلی چیزها به من می‌دهند. در یک دوره‌ی معین خلاقیت و روابط صمیمی، ما مخلوقی می‌سازیم که کاملاً زنده است و تنها دلیل ساخته شدنش این است که به بیننده انتقال پیدا کند، طوری که شاید در قلب و ذهنش زنده شود. این همه چیز است. تجربه اهمیت اشاره‌های ساده در تئاتر را به من آموخته است. شما بازیگرید و این صندلی مزخرف را برمی‌دارید (نشان می‌دهد) و این‌جا روی میز می‌گذارید، سپس به تماشاگر می‌گویید «دوستان عزیز من! شاید فکر کنید این صندلی به نظر مزخرف می‌آید، اما در اشتباهید، این گران‌قیمت‌ترین و زیباترین صندلی طلایی و روکش الماسی است که تا کنون ساخته شده است. شش هزار سال پیش، برای یک ملکه‌ی چینی ساخته شده است. او روی این صندلی مُرد و صندلی با وی خاک شد. حالا این‌جا است و خیلی هم شکننده. شما مراقبش باشید، چون من باید برای چند لحظه ترکتان کنم.» سپس شما در نقش یک بی‌سروپا برمی‌گردید و شروع می‌کنید به کوبیدن صندلی، و همه‌ی تماشاگران از آن بی‌سروپا متنفر خواهند شد. آن‌ها عصبانی شده‌اند،

زیرا اشاره را پذیرفته‌اند و احساساتشان را درباره‌ی صندلی گسترش داده‌اند و این یعنی تئاتر. شکسپیر آن را فهمید. شکسپیر هرگز درباره‌ی چیزی به شما توضیح نمی‌دهد که چه رخ می‌دهد و ظاهر صحنه چگونه است. یک خیابان یا کوه یا بخش دیگری از جنگل است و ناگهان بازیگران در نور خورشید به روی صحنه‌اش می‌آیند (زیرا همیشه در پهنه‌ی نور روز اجرا می‌کردند)، در حالی که مشعل‌های شعله‌ور حمل می‌کنند و چهار ابوا در ارکستر ملودی خیلی‌خیلی کوچکی را اجرا می‌کنند و همه‌ی بینندگان درجا می‌فهمیدند که شب است. فوق‌العاده‌تر از این نمی‌توانست باشد!

خلقت تئاتری واقعی باید همیشه به تماشاگر یادآوری کند که یک اجرا را نظاره می‌کند. به اعتقاد من، اگر از این قانون تخطی کنید، خیلی زود سقوط خواهید کرد، زیرا نقش تماشاگر (اگر درباره‌ی یک تماشاگر ایده‌آل در حال تماشای یک اجرای ایده‌آل صحبت کنیم) این است که دچار تغییرات در ذهن و تمرکزش شود. بلافاصله پس از درگیری کاملش در یک لحظه، در لحظه‌ی بعد از حضورش در تئاتر آگاه می‌شود. ثانیه‌ی بعد دوباره درگیر می‌شود؛ کاملاً درگیر. سپس بعد از سه ثانیه دوباره به سالن تئاتر برمی‌گردد، و این نقشی بسیاربسیار مهم از مشارکت وی در آیین است، زیرا آن واژه‌ی Verfremdung (بیگانه‌سازی) یک سوءتفاهم کامل است. تماشاگر در آن واحد هم درگیر است و هم بیرون.

لیز لون مارکز: **از این منظر تئاتر با سینما خیلی متفاوت است. این‌طور نیست؟**

اینگمار برگمان: می‌دانید، تماشاگر در سینما هیپنوتیزم می‌شود، چون که در جایگاه کسی است که هیپنوتیزم می‌شود. همان‌طور که می‌دانید، وقتی هیپنوتیزم می‌شوید، متخصص هیپنوتیزم از یک لامپ کوچک، یک نقطه‌ی نور، استفاده می‌کند و می‌گوید «با چشمانت دنباش کن.» (نشان می‌دهد) وقتی نقطه‌ی نور را آن بالا روی سقف حرکت می‌دهد، از شما می‌خواهد که به آن نگاه کنید. شما روی آن تمرکز می‌کنید. در فیلم هم دقیقاً همین‌طور است. به‌راحتی می‌نشینید، با نوری در مقابلتان، در تاریکی، سکوت مطلق، بسیار دور از دیگر مردمان.

منبع: The Ingmar Bergman Archives