# متافیزیک در آثار اینگمار برگمان

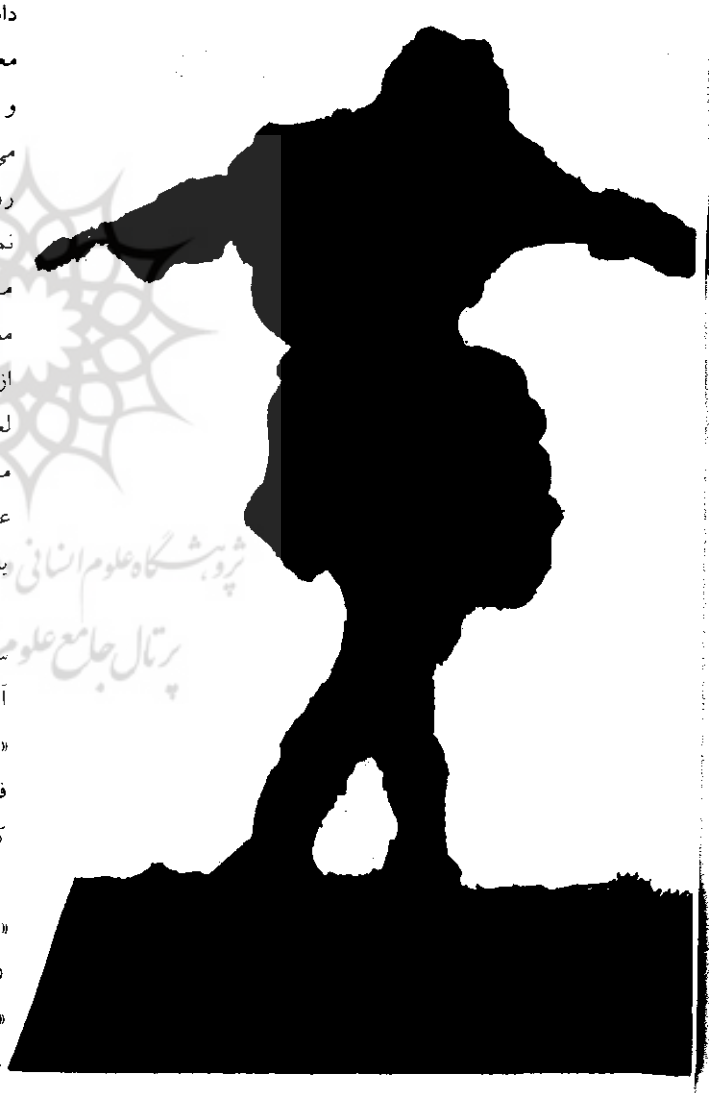
عزیزالله حاجی‌مشهدی

سینما، به عنوان هنری مجموعه‌نگر ــ که در عین حال آمیزه‌ای از دستاوردهای حیات هنری سایر رشته‌های هنری را نیز در خود جمع کرده است ــ نمی‌تواند به مقوله مهمی چون «ماوراءالطبیعه» (متافیزیک) بی‌اعتنایی نشان دهد.

اگر بپذیریم که در اکثر فیلم‌ها، «انسان»، «زندگی و مرگ» دستمایه فیلمنامه‌نویسان و فیلمسازان قرار می‌گیرد، چگونه می‌توان سینما را نسبت به موضوع «مابعدالطبیعه» بی‌اعتنا نشان داد؟ البته، نباید انتظار داشت که در هر فیلم پیش پا افتاده و با موضوع‌های معمولی که تنها روایت ساده‌ای از یک زندگی و کنش‌ها و واکنش‌های معمولی آدم‌ها و زندگی‌شان را به تصویر می‌کشد و به عبارتی، تصویرهای ساده‌ای از زندگی روزمره آدم‌ها را به نمایش می‌گذارد مفاهیم متافیزیکی نمایان شوند، نمی‌توان انتظار داشت که کسی بتواند، مفاهیم فلسفی و اندیشمندانه از مقوله‌های ماوراءالطبیعی را در آن، جست و جو کند. فیلم‌هایی که از این مقوله مهم سخن به میان می‌آورند، باید چه به لحاظ ساختاری و چه از نظر محتوایی، دارای فضایی متفاوت باشند. یعنی، ظرف و مظروف در چنین عرصه‌ای از فیلمسازی، باید متناسب و هماهنگ با یکدیگر انتخاب شود.

بد نیست که در مقدمه این نوشتار، پیش از هر سخنی، به تعریف ساده و شناخته شده‌ای از مفاهیم آشنایی چون: «ماوراءالطبیعه»، «مابعدالطبیعه» و «متافیزیک» نیز اشاره‌ای کوتاه داشته باشیم و ببینیم که فرهنگ‌نویسان، به ساده‌ترین بیان، از این مفاهیم کلیدی، چه برداشتی داشته‌اند؟

متافیزیک (Metaphysique) از نظر واژه به معنای «مابعدالطبیعه» و حکمت ماوراءالطبیعه است که از آن به «حکمت الهی» و «عالم معقولات»، «الهیات»، «معقولات»، «شناسایی علل و اصول اولیه»، نیز تعبیر شده است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با نگاهی به همه این واژه‌های مترادف و هم معنا در می‌یابیم که از نگاه حکیمان سده‌های پیشین، ماوراءالطبیعه، یکی از شعبه‌های برجسته «حکمت نظری» بوده است که اصول آن بر دو پایه مهم: «علم الهی» و فلسفه اولی» بنا نهاده شده است. البته، شاخه‌های فرعی متعددی نیز از همین اصول دوگانه جدا شده است که برای نمونه می‌توان از علم معرفت نبوت، امامت و معاد، نام برد.

ارسطو، این بخش از حکمت را پس از علم طبیعت (فیزیک) قرار داد و به همین سبب از آن با عنوان «متافیزیک» سخن به میان آورده است. شاید به همین سبب که این نام به مفاهیم مشتمل بر «مابعدالطبیعه» اطلاق شده است، بر آن، نام مابعدالطبیعه داده‌اند و چنین عبارتی را باید درست‌تر و سنجیده‌تر از اصطلاح «ماوراءالطبیعه» دانست.

از دیدگاه حکمت نظری، نمی‌توان به مقوله مهمی چون «مابعدالطبیعه» آسان‌پسندانه و سهل‌انگارانه، نظر افکند. حکمت، که معنای روشن دانش، علم و دانایی یا کلام موافق حق و حتی پند و اندرز را در بطن خود نهفته دارد، در حکم‌افزار و وسیله مطمئنی برای گام زدن در عرصه‌های دانش، از بدیهی‌ترین اسباب مسلم مورد نیاز حکیمان گذشته ما بوده است. هیچ فیلسوفی را نمی‌توان پیدا کرد که برای پی‌بردن به حقایق اشیاء ــ هر چند به اندازه تاب و توان بشری ــ یعنی حواس ظاهری انسان بی‌نیاز از «فلسفه»، بتواند، در عرصه‌های معرفت‌شناسی و حقیقت‌شناسی اشیاء و پدیده‌های پر شگفت «هستی»، گامی هر چند کوچک بردارد. به ویژه که فیلسوف نامداری چون افلاطون در اثر معروف خود «جمهوری» با بیانی روشن می‌گوید:

«دنیای بینائی، همچون انسانی است در بند!» یعنی، حواس ظاهری انسان را از درک حقایق، ناتوان می‌دارند.

حکمت عملی نیز در برگیرنده علم بر احوال اشیاء و موجودات تحت حیطه و قدرت بشری است. تنها زمانی می‌تواند برای انسان، کارساز و مؤثر باشد که به استیلای نفس و سعادت اخروی او منجر شود.

در حکمت عملی، به عنوان کاربردی‌ترین بخش از معارف بشری، «تهذیب اخلاق»، «تدبیر منزل» و «سیاست مدن» جای گرفته است که هر یک از این شاخه‌ها، در زندگی روزمره آدمی، نقشی کارساز و تأثیرگذار داشته است.

هدف اصلی ما از یادآوری این مباحث در مقدمه این مقاله، این است که نشان دهیم، «ماوراءالطبیعه» به عنوان یکی از برجسته‌ترین شاخه‌های «حکمت نظری» از منبع معرفتی جوشان و پرتوان سرچشمه می‌گیرد که آگاهی یا تسلط بر آن می‌تواند، فایده‌های عملی بی‌شماری در زندگی بشر برجای گذارد. بدین معنا که اگر حکمت نظری را به تعبیری، علم بر احوال اشیا و موجودات بدانیم که وجود آن‌ها تحت قدرت و اختیار بشری نیست، نهایت و غایت حکمت نظری را می‌توان «انتقال نفس» و سیر و انتقال آن از مراتب ناقص به مراتب کمال دانست. بد نیست بدانیم که از دلِ حکمت نظری، شاخه‌های مهمی چون: علم اعلی (فلسفه اولی)، علم کلی، علم مابعدالطبیعه، علم ماقبل‌الطبیعه، علم اوسط (ریاضی) و علم طبیعی (علم ادنی و فلسفه طبیعی) نیز سرچشمه گرفته است. یعنی، به تعبیری دیگر، می‌توان برای «علم» در معنای عام آن نیز، درجه‌های متفاوت سه‌گانه‌ای با عنوان: علم اعلی، علم اوسط و علم ادنی متصور شد. که از پایین‌ترین حد تا بالاترین درجه، می‌تواند در تغییر باشد.

اکنون، با طرح این مقدمه، ساده‌تر می‌توان به مقوله سینما و مابعدالطبیعه نزدیک شد. یعنی، می‌توان تلاش کرد تا در حد توانستن، در مجالی کوتاه، از «سینما» به عنوان هنری جامع‌نگر ــ که می‌توان از آن به عنوان چشم‌اندازی وسیع و دامنه‌دار، به مقوله‌های انسانی و الهی ــ زمینی و فرا زمینی ــ نظر افکند، سخن به میان

آورد. با این حساب، اگر از مقوله‌هایی چون: مرگ، زندگی، انتظار، آفرینش، رستاخیز، رستگاری، حقیقت، شریعت، کتاب‌های آسمانی، نیروهای اهریمنی، داستان‌های مذهبی ـ تاریخی و به‌طور کلی از نسبت انسان معاصر و دین، در چشم‌انداز سینما، سخنی به میان آید، چندان دور از انتظار نخواهد بود.

البته، نباید و نمی‌توان انتظار داشت که در جای ـ جای تاریخ صد ساله «هنر سینما»، به هر گوشه و کناری که سرک کشیده شود، بتوان نمونه‌های روشنی از مقوله‌های مورد اشاره، به عنوان مقوله‌های برجسته نمایش‌دهنده نسبت انسان و مابعدالطبیعه باشد، یافت و با افتخار و پیروزمندانه ادعا کرد که سینما، در آغاز شکل‌گیری و پیدایش و تولد خود، به این مقوله نگاهی جدی داشته است! تنها می‌توان ادعا کرد که سینما، به موازات رشد و تکامل تدریجی خود، رفته رفته، خود را به این مقوله‌های مهم و قابل اعتنا، نزدیک و نزدیکتر کرد، تا آنجا که به مثابه زبانی پیچیده و پر راز و رمز، به یکی از برجسته‌ترین و انگشت‌شمارترین هنرها، در بیان فضای پر راز و رمز مفاهیم مابعدالطبیعی، بدل شد.

بسیار کسان کوشیده‌اند تا ناگویایی و خاموشی بزرگ سینما (در عصر سینمای صامت) را به گویایی و سخنگویی بدل سازند. این تلاش‌ها، بی‌تردید، ستودنی و درخور احترام بود. شاید بیش‌تر از این جهت که به تماشاگر، این امکان داده می‌شد که بتواند، ساده‌تر از گذشته، با مقوله‌های مورد نظر در فیلم، ارتباط برقرار کند. به ویژه که هیچ فیلمسازی نمی‌تواند به مسئله میزان درک متفاوت تماشاگران یک فیلم، به هنگام رمزگشایی نشانه‌ها و نمادها و پیچیدگی‌ها معناشناسانه یک اثر سینمایی، بی‌اعتنایی نشان دهد. (اگر چنین بود، برای تماشای هر فیلم اندکی پیچیده و نمادین، می‌بایست، یک کتابچه راهنمای تماشای فیلم در اختیار تماشاگران گذاشته می‌شد تا تماشاگر بتواند به مدد راهنمایی‌های مددکارانه فیلمساز، به تماشای فیلم او بنشیند! در حالی که واقعیت چنین نیست و تماشاگر با هر درجه و میزانی از درک و دریافت خود، می‌تواند برداشت‌های خاص خود را از یک اثر سینمایی داشته باشد. مگر همه خوانندگان شعرهای پرمایه و حکیمانه «حافظ» به یک نسبت، درک و دریافت همگونی دارند؟ بی‌تردید، هر کس به اندازه توان خود، از چنین مقوله‌هایی، دریافت خاص خود را خواهد داشت. هر چند که میزان و درجه این برداشت‌ها و دریافت‌ها، متفاوت است، اما نوع برداشت، از نظر نفی و اثباتی بودن یک مفهوم یا نوع برانگیختن احساس ویژه‌ای در خواننده شعر «حافظ» (از نظر شاد یا ناشاد کردن روحیه خواننده شعر) در همه آدم‌های سالم و دارای رفتارهای بهنجار که خواننده شعر حافظ می‌باشند، یکسان و همگون خواهد بود. تنها، تفاوت در میزان و درجه برداشت‌های آن‌ها از یک پیام «شاد» یا «ناشاد» است. در سینما نیز، بی‌تردید، با اندک مسامحه‌ای، می‌توان به همین روش تأثیرگذاری در تماشاگران فیلم‌ها اعتقاد داشت.

اگر روزگاری، مباحثی چون: نشانه‌شناسی (Semiotics) و معناشناسی (Semantics) را تنها در محدوده علم زبان‌شناسی (Linguistics) قابل طرح و بررسی می‌دانستیم، امروزه، بی‌هیچ هراسی، در جریان ارائه مفهوم و مضمون پیچیده و پر راز و رمزی، از مباحث نشانه‌شناسی و معناشناسی سود می‌جوییم.

جست و جو در تاریخ صد ساله سینمای جهان به خوبی نشان می‌دهد که عمده تولیدات سینمایی، خارج از حوزه مقوله‌های فلسفی و به ویژه مسائل مابعدالطبیعی، جای می‌گیرد. اما در عین حال نیز نمی‌توان از مجموعه تلاش‌هایی که در راستای مطرح کردن درونمایه‌های پیچیده و مضمون‌های دشوار فلسفی و متافیزیکی در سینما شکل گرفته است، بی‌اعتنا بود. مگر می‌توان از نسبت انسان و سرنوشت او سخن به میان آورد و آثاری در سینما نیافت که به این مقوله پر راز و رمز، به شیواترین بیانی، اشاره داشته

**باشند؟ اگر جز این باشد، پس در برابر آثار برجسته‌ای از فیلمسازان شهیری چون: برگمان (سوئدی)، فدریکو فلینی (ایتالیایی) و آنتونیونی (ایتالیایی) و کارل تئودر درایر (دانمارکی) و آندره تارکوفسکی (روسی) و دیگران چه می‌توان گفت؟**

چنان که می‌دانیم، درک برخی از مفاهیم فلسفی و معناشناختی، چندان آسان نیست. به ویژه، تماشاگرانی که یا دانش اندک به تماشای آثاری از برگمان و درایر یا تارکوفسکی بنشینند، کارهای این فیلمسازان را سنگین و سرگیجه‌آور خواهند یافت. اما، بی‌تردید، همین فیلمسازان، از طریق فیلم‌هایشان دریچه‌های روشنی از مفاهیم والای مربوط به «آفرینش» و «رستاخیز» را بر روی تماشاگران خواهند گشود که به سادگی می‌توانند در سایه ایمان خود، به درک و دریافت روشن و شیرینی از همین مفاهیم به ظاهر پیچیده و دشوار، نایل آیند.

برای درک مفاهیم به ظاهر پر راز و رمز در فیلم‌هایی که در آن‌ها به مقوله‌های متافیزیکی اشاره می‌شود، باید از خرد آدمی کمک گرفت. به مدد خرد آدمی، دست کم در حد توانستن، می‌توان مفاهیمی چون: «آفرینش» و «رستاخیز» را به مقوله‌هایی قابل درک و دریافتنی بدل کرد. تنها در این صورت است که «آفرینش» به عنوان نشانه‌ای از نشانه‌های خداوندی، به عنوان مقوله‌ای قابل درک، در نگاه تماشاگر آگاه، شیرین و پر جاذبه جلوه خواهد کرد. البته، نباید فراموش کرد که درک «آفرینش» به دلیل تنوع مظاهر و جلوه‌های بی‌شمار خلقت، تا حدودی آسان‌تر از مقوله‌ای هم‌چون: «رستاخیز» خواهد بود. حتی از دیدگاه خرد، معنا و مفهوم والایی چون «رستاخیز» را تنها با مسامحه‌ای سهل‌انگارانه و بر پایه حدس و گمان و به مدد تصویرهای ذهنی، می‌توان قابل درک و دریافتنی به حساب آورد. اما، در سایه باورهای قلبی و ایمان حقیقی، درک دشوارترین مقوله‌ها نیز آسان خواهد بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به ویژه که در طرح برخی مقوله‌های فلسفی و مابعدالطبیعی، در عمل، نوعی پیوستگی و درهم‌آمیختگی دیده می‌شود که انگار مطرح کردن این مقوله‌ها، به‌گونه‌ای منفرد و مستقل و جدا از هم، چندان معقول به نظر نمی‌رسد. به همین روی، به مقوله‌های «آفرینش و رستاخیز» نه به عنوان دو مفهوم به ظاهر متفاوت و متناقض و متضاد، بلکه به عنوان دو مفهوم به هم پیوسته و درهم تنیده شده باید نگاه کرد. تنها در این صورت است که می‌توان از وجوه اشتراک این دو مقوله، سخن به میان آورد. اگر جز این باشد، حتی در مقوله مهم و کلیدی هم‌چون درک وجود خدای یگانه نیز، بسیار کسان دچار مشکل خواهند شد. یعنی، در سایه همین باور قلبی و نیروی ایمان است که «مؤمن» می‌تواند از میان همه مظاهر آفرینش و سرچشمه‌های بی‌شمار و متکثر آفرینندگی، به آفریننده‌ای واحد و یگانه توسل جوید و خدای یگانه و راستین خود را از خدایان دروغین دیگر، جدا سازد و به آن، دل بسپارد.

با نگاهی گذرا به نمونه‌های تولید شده در تاریخ سینمای جهان، به سادگی درمی‌یابیم که نخستین نمونه‌های تولید شده ــ با تأثیرپذیری‌های آشکار از نمایشنامه‌ها و نمایش‌های صحنه‌ای ــ رنگ و بویی از داستان‌های اساطیری و جلوه‌هایی انکارناپذیر از اسطوره‌هایی آشنا و شناخته شده ملت‌های جهان را با خود به همراه داشته‌اند. یعنی، داستان‌های اساطیری و داستان‌های مربوط به خدایان یا موجودات مابعدالطبیعی و گاه حتی رویدادهای خارق‌العاده نیز، به خوبی در فیلم‌ها جای گرفته‌اند و دستمایه کار فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان شده‌اند. نکته مهمی که یادآوری آن در همین بخش از نوشتار ضروری به نظر می‌رسد، این است که در طول تاریخ، بسیاری از این داستان‌ها و ماجراهای مطرح شده در قالب رخدادهای خارق‌العاده و فرازمینی، با تغییر شکل‌هایی، در قالب‌هایی تازه‌تر و پر تنوع‌تر، حتی در زندگی روزمره آدم‌ها نیز، برای خود، جایی باز کرده‌اند و شاید به همین دلیل است که امروزه، در قالب فیلم‌هایی که به لحاظ گونه‌شناسی، در رده فیلم‌های: شادی‌آور (کمدی)، پر ماجرا، پلیسی ـ جنایی، وسترن و حماسی یا فیلم‌هایی بر مبنای داستان‌های کتاب‌های مقدس جای می‌گیرند نیز به سادگی می‌توانند فیلم‌هایی با درونمایه‌های اساطیری و مابعدالطبیعی تلقی شوند! البته، درک چنین حقیقتی، در نخستین نگاه، تا حدودی دشوار به نظر می‌رسد، اما اگر به نمونه‌های بی‌شمار تولید شده در تاریخ سینما، نظر بیفکنیم، خواهیم دید که بسیاری از این نمونه‌ها، تنها در قالب‌هایی با نام‌های تازه جای گرفته‌اند. (برای مثال: در جنبش «اکسپرسیونیسم» (بیان‌گرایی) در آلمان، با نمونه‌های برجسته‌ای چون: «دفتر کار دکتر کالیگاری» (ساخته روبرت وینه، ۱۹۱۹) و یا «آدم مصنوعی» (پل وگنر، ۱۹۲۰) و «نوسفراتو، یک سمفونی وحشت» (ورنر هرتزوگ، ۱۹۷۹) روبه‌رو می‌شویم که به گونه‌ای در همه آن‌ها، از موجودات فرا زمینی ــ یا دست کم خارق‌العاده و متفاوت ــ هم‌چون: دراکولا، فرانکشتاین، آدم‌های مصنوعی خاص و...) که با استفاده از شیوه جان‌بخشی (animation) کار پویانمایی موجوداتی سرد و ساکت و وحشت‌آفرین، عملی می‌شود. فیلمسازان طرفدار چنین جنبشی کوشیده‌اند تا از همان مفاهیم کهن مطرح شده در اسطوره‌ها و یا حتی به نمایش درآمده در صحنه‌های تئاتر، به شکلی متفاوت و امروزین، در قالب فیلم‌هایی جاندار و پر کشش، سخن به میان آورند.

به بیانی دیگر، حتی در این فیلم‌های امروزی شده نیز، همان مفاهیم کهن و عهد عتیق موج می‌زند. یعنی، هنوز هم، همه تلاش فیلمنامه‌نویس و فیلمساز، این است که در پایان کار این مفهوم را به تماشاگر خود القا کند که برای مثال «عشق» بر «بدی و شر» پیروز است. آیا به راستی چنین باوری از اعتقادی اساطیری سرچشمه نمی‌گیرد؟ شاید، برپایه چنین باوری است که امروزه،

حتی در فیلم‌هایی که به لحاظ گونه‌شناسی در رده آثار شاد و موزیکال متافیزیکی جای می‌گیرند، با آن که در نخستین نگاه، هیچ نسبتی میان این‌گونه آثار با اعتقاد اساطیری نمی‌توان یافت، به سادگی، پیوند عمیق معنایی را نشان می‌دهند که چندان هم دور از ذهن و غیرمنطقی به نظر نمی‌آید. برپایه چنین باوری، فیلمساز با استفاده از صنعت «مبالغه»، دست به تغییر یا تبدیل رفتارهای آدمی یا هر موجود خیالی دیگر می‌زند و رفتارهای آنان را به‌گونه‌ای تبدیل یافته و تغییر داده شده و در وجهی مبالغه‌آمیز به تصویر می‌کشد به گونه‌ای که راه رفتن به پایکوبی و حرکت‌های موزون و پر شتاب و شاد بدل می‌شود و حرف زدن، به سرودخوانی‌های موزون و گوشنواز تبدیل می‌گردد. در چنین فضایی، همه‌چیز، در سیطره نیرویی ازلی و ابدی یعنی «عشق» قرار می‌گیرد و به قول «آندره بازن» (اندیشمند و منتقد نام‌آور فرانسوی) حتی «چارلی چاپلین» نیز یک چهره اساطیری دارد! می‌دانید چرا؟ برای این که حتی «چاپلین» نیز، در موقعیت‌های دشوار و در تنگناها و شرایط بغرنج، گلیمش را به سادگی از آب بیرون می‌کشد و خودش را از یک شرایط بحرانی و تنگنا ای مخوف، نجات می‌دهد. مگر در فیلمی چون «عصر جدید» (ساخته چارلی چاپلین، ۱۹۳۶) «چارلی» خود را از چنگال ماشین بی‌ترحم و چرخ‌دنده‌های خشک و درهم شکننده یا زندان و قدرت اتحادیه‌های کار و کارگری روزگار خود نجات نمی‌دهد؟ مگر «چارلی» با همه ریزنقشی و ناتوانی ظاهری خود، به‌گونه‌ای بر ارباب قدرت روزگار خود، چیرگی نمی‌یابد؟ اگر چنین است، پس به سادگی می‌توان در این نمونه‌ها نیز، پیروزی و سلطه و غلبه «عشق» را ــ به عنوان همان مفهوم پر توان اساطیری ــ شاهد بود و باور کرد که به راستی، تنها، شکل و قالب برخی از مفاهیم کهن، تغییر یافته است.

با اندکی دقت، در گونه‌های دیگر فیلم‌های تولید شده در تاریخ سینما نیز می‌توان برای تأیید چنین نظریه‌ای، شاهد مثال‌های مناسبی یافت. شاید بتوان همین وضعیت را در فیلم‌هایی از گونه «وسترن» نیز مشاهده کرد. یعنی در میان قهرمان‌ترین چهره مطرح شده در فیلم‌های وسترن یا حتی چهره‌های ضد قهرمان چنین گونه‌ای از فیلم نیز می‌توان همان پیوند اسطوره‌ای را شاهد بود. با تکیه بر چنین باوری، شاید بتوان در آثاری از نوع فیلم «فراواقع‌گرایانه» (سوررئالیستی) و در کارنامه فیلمسازی کارگردانانی چون: «لوئیس بونوئل» و «اینگمار برگمان» نیز همان پیوند اسطوره‌ای را پیدا کرد و شاهد بود که چگونه حتی حرفه‌ای‌ترین تماشاگران نیز به خوبی می‌دانند که درست در همان لحظه‌هایی که به تماشای اثری رؤیاپردازانه نشسته‌اند، به هیچ‌روی نمی‌توانند تصاویر پر کشش و جاندار روی پرده سینما را، غیر واقعی و باورناپذیر به حساب آورند! آیا نمی‌توان پذیرفت که فیلمسازان فهیم و دل آگاهی همچون: «برگمان» و «درایر» و «تارکوفسکی» و «برسون» در راستای درک رؤیاهای هستی‌شناسانه خود، تلاش‌های متفاوتی دارند، اما برآیند همه تلاش‌ها، نتیجه‌ای همگون در برخواهد داشت. البته نباید فراموش کرد که در میان فیلمسازان با هنرمندان دیگر در سایر عرصه‌های هنری هم‌چون: شعر، نقاشی و... فعالیت داشته‌اند، تفاوت‌های آشکاری در همان رؤیای هستی‌شناسانه آن‌ها وجود دارد. برای مثال «آندره‌ی تارکوفسکی» در سایه تخیل خود، در حریم «صورت‌های ازلی هستی» پای می‌نهد و «ژان کوکتو» نیز در عرصه «صورت‌های خیالی ذهنی» خویش گام می‌گذارد. به بیانی ساده‌تر، برای تماشاگران، درک «صورت‌های ازلی هستی» در سایه تخیل «تارکوفسکی» به مراتب آسان‌تر از درک «صورت‌های خیالی ذهنی» ژان کوکتو خواهد بود! شاید، جهانی شدن هنرمندی چون تارکوفسکی ــ در مقایسه با ژان کوکتو، را بتوان در همین نکته جست و جو کرد.

نباید فراموش کرد که پرداختن به مفاهیم متافیزیکی در سینما و در جریان تولید یک فیلم، تنها به دایره معناشناسی مفهوم و درونمایه یک اثر سینمایی محدود نمی‌شود. چه بسا که در میان سایر عوامل پدید آورنده یک فیلم، برای مثال «موسیقی» یک فیلم سینمایی، نیز بتوان از جلوه‌ها و تمهیدهای ویژه‌ای سود جست که بر تماشاگر فیلم تأثیری عمیق و پایدار برجای گذارد. چنین حالتی، البته، با استفاده از سایر عوامل پدیدآورنده یک فیلم نیز تحقق خواهد یافت. برای نمونه: با کمک نورپردازی و به کار گرفتن رنگ ویژه‌ای در فیلم، می‌توان در خلق لحظه‌های پر دلهره و در نمایش احساس اضطراب و دلشوره دائمی آدم‌های فیلم، نقشی کارساز ایفا کرد. گاه حتی با نمایش تصویری از «سرعت» (سرعت‌های فرانوری) نیز می‌توان در اثری چون «راز کیهان» یا «اُدیسه فضایی» (ساخته «استانلی کوبریک») یک مفهوم به درستی متافیزیکی را به تماشاگر القا کرد. در سایه چنین باوری است که در فیلمی چون «تلألو» [شاینینگ] (ساخته استانلی کوبریک، ۱۹۸۰) با مطرح شدن مفاهیم معناشناختی بسیار مهمی از قبیل: تناسخ و حلول، تله‌پاتی و... روبه‌رو می‌شویم که فیلمساز، با استفاده از موسیقی فیلم اثرگذار چنین فیلمی (به عنوان یک عامل مؤثر شنیداری) القای مفاهیم پیچیده مسخ و حلول تناسخ روح را در ذهن تماشاگران آسان می‌سازد. همین تأثیرگذاری‌های را می‌توان با استفاده از رنگ و نور (مقوله‌هایی که به جنبه‌های دیداری یک فیلم سینمایی مربوط می‌شود) نیز تجربه کرد و نشان داد که موسیقی مناسب می‌تواند نقشی بسیار پر کشش در پیشبرد داستان فیلم ایفا نماید. نکته جالب توجه این است که در این‌گونه آثار سینمایی «موسیقی» تنها به تفسیر یا تعبیر خاص از رویدادهای به نمایش درآمده در فیلم نمی‌پردازد، بلکه گاه به عنوان عاملی «پیشگویانه»، از برخی رویدادها و پیشامدهای تلخ و ناگوار نیز، پیشاپیش، به تماشاگر خبر می‌دهد و به‌گونه‌ای تدریجی و گاه بسیار کند و آرام، همراه با تغییر نه چندان پر شتاب روحیه یک قهرمان، لحنی متفاوت پیدا می‌کند. فیلمسازی چون: «آلفرد هیچکاک» به مدد چنین تمهید کارساز و اثرگذاری در آثار خود از جمله در فیلم معروف «پرندگان» (۱۹۶۳) با استفاده هوشیارانه و آگاهانه از تقدم موسیقی بر تصویرهایی که درپی می‌آید، از همین ویژگی موسیقی فیلم خود سود می‌جوید و بر تماشاگران فیلم خود، تأثیری دلخواه برجای می‌گذارد.

برخی معتقدند که هنر و هر پدیده هنری در بهترین حالت پیدایش خود، تنها در غیاب هنرمندان ــ یعنی پدیدآورندگان آثار هنری ــ معنا پیدا می‌کند. برپایه چنین باوری است که در کم‌تر اثری از آثار گذشته معماری یا نقاشی ایرانی و به‌طور کلی در آثار هنرمندان کهن دنیای قدیم، نام و نشانی از پدیدآورندگان آثار هنری یافت می‌شود. انگار، زمانی که هنرمندی ناشناس باقی می‌مانده، ارزش هنری کارش والاتر به نظر می‌رسیده است انگار در این آثار بی‌نام و نشان به عنوان آثار هنرمندانه‌ای از هنرمندانی بی‌نام و نشان، ساده‌تر می‌توان جلوه‌ها و بارقه‌هایی از ستایش خداوند یا توصیف عظمت و بزرگی خدا را به تماشا نشست. به همین روی، می‌توان با اندک مسامحه‌ای چنین پنداشت که وقتی «هنر» از «پرستش» فاصله گرفت، از دایره دستاوردهای هنرمندانه و روحانی نیز دور شد! مفاهیم «مابعدالطبیعه»، مقوله‌هائی پر جاذبه به نظر می‌رسند که وقتی در فیلم‌های سینمایی جای می‌گیرند، به پیروی از درونمایه‌های عمیق و پر مایه خود، فضا و ساختاری متفاوت نیز طلب می‌کنند. اگر جز این باشد، آیا می‌توان از فیلم «دفتر کار دکتر کالیگاری» (ساخته روبرت وینه، ۱۹۱۹) سخن به میان آورد و از ساختار غیر متعارف و غیر معمول و «بیان‌گرایانه» (اکسپرسیونیستی) چنین فیلمی را نادیده انگاشت؟ در چنین اثری، مجموعه فضاسازی فیلم، رنگی متفاوت و غیر متعارف دارد. از

آرایه‌های دیداری فیلم در صحنه‌پردازی‌های پر تنوع آن گرفته تا چهره‌پردازی آدم‌ها و رنگ و نور و فضاسازی مجموعه اثر می‌توان چنین نتیجه گرفت که کارگردان با تمام وجودش کوشیده است تا از جزیی‌ترین نمودها و پدیده‌های فیزیکی و محسوس دنیای ظاهری و واقعی مورد نظر خود، به مدد همان جلوه‌های ویژه فضایی ذهنی و خیال‌پردازانه بیافریند. در سایه چنین باوری است که می‌توان با اعتقاد به همان اندیشه حاکمیت مفاهیم اسطوره‌ای، چنین پنداشت که برای مثال در اندیشه‌های هیچکاکی، هنوز هم می‌توان سلطه و غلبه یک مفهوم والای اسطوره‌ای یعنی «عشق» را شاهد بود. مگر غیر این است که قهرمانان گناهکار فیلم‌های «هیچکاک» در پایان راه، درمانده و بی‌پناه، ناگزیر به «عشق» پناه می‌برند؟ آیا چنین باور داشتِ روشنی، آشکارا از تفوق و چیرگی حاکمیت مفاهیم اسطوره‌ای ــ به مثابه مفاهیمی متافیزیکی ــ حکایت نمی‌کند؟

گفتیم که حتی در میان فیلم‌هایی از گونه فیلم‌های پلیسی ـ جنایی یا فیلم‌های ترسناک که به فیلم‌هایی از نوع «سینمای وحشت» تعلق دارند نیز می‌توان نمونه‌هایی یافت که با درونمایه‌هایی چون: نفسانیات بشری و شخصیت‌هایی تهی شده از احساسات انسانی و عواطف بشری یا چهره‌هایی برخوردار از افکار شیطانی، سر و کار داشته باشند. در این نمونه‌ها، موجوداتی چون: «کینگ کونگ» یا «دراکولا» و خون آشام‌های بی‌ترحم، با همه زشتی‌ها و وحشت‌آفرینی‌هایشان، گاه بیشتر از آدم‌های اصلی قصه‌های به تصویر کشیده شده، تماشاگران را به همدلی با خود وامی‌دارند! در واقع، در این واکنش به ظاهر غیرمتعارف، تماشاگران چنین فیلم‌هایی نیز می‌توانند بارقه‌هایی از چیرگی و سلطه همان مفاهیم اسطوره‌ای[1] را شاهد باشند.

اسطوره‌ها، به بیان سرگذشت‌های قدسی و مینوی اشارات دارند. به همین روی، حتی اگر در فیلمی با رویدادهایی افسانه‌ای روبه‌رو شویم، بی‌تردید، باید برای همه رویدادهای غیرقابل باور، توجیهی طبیعی بیابیم و برای پندارهای غیرقابل اثبات و رمزآلود و یا برای داستان‌هایی مبتنی بر اندیشه‌های تخیلی، آبشخوری مافوق طبیعی جست و جو کنیم به راستی، کدام فیلم تخیلی و وهم‌آلودی را می‌توان یافت که فارغ از دایره مفاهیم اسطوره‌ای، قادر به بیان سرگذشت‌های قدسی و مینوی باشد؟

در همین زمینه، فیلمسازان برجسته‌ای چون: «استیون اسپیلبرگ» (برخورد نزدیک، از نوع سوم، ۱۹۸۰)، «ویلیام فریدکین» (جن‌گیر، ۱۹۷۳)، «جری زوکر» (روح، ۱۹۹۰)، «رومن پولانسکی» (نهمین دروازه، ۲۰۰۰) و نمونه‌هائی دیگر چون: «ماتریکس»، «زندگی بعد از زندگی»، «حس ششم»، «ملاقات با جو بلاک»، «رنگ خدا» و «تولد یک پروانه» از جمله فیلم‌های ارزشمندی به‌شمار می‌آیند که در عرصه به تصویر کشیدن مفاهیم والای متافیزیکی، جایگاه ویژه‌ای دارند.

برای روشن‌تر شدن این بحث، از میان همه سینماگران نام‌آور جهان و در کنار تمامی نمونه‌هایی که به‌طور پراکنده در این نوشتار از آن‌ها نام برده‌ایم، تنها به تحلیل معناشناختی برخی از آثار فیلمساز برجسته سوئدی «اینگمار برگمان» بسنده می‌کنیم تا نشان دهیم که چگونه می‌توان میان مفاهیم اسطوره‌ای و متافیزیکی و هنر سینما، پیوندهایی عمیق و ریشه‌دار پیدا کرد و دریافت که چگونه فیلمسازی چون «برگمان»، با بالاترین درجه فراست و هوشمندی توانسته است، مباحثی چون «ایمان» را به عنوان مضمون محوری اکثر فیلم‌های خویش قرار دهد و به شیواترین بیانی از شیطان، خدا و رنج‌های بشری در کارهای خود، تصاویری پر رنگ و پر کشش ارائه دهد.

بانگاهی به برخی از آثار «برگمان»، به خوبی

مـی‌توان دریافت که ایـن فـیلمـساز صـاحب نـام در مفاهیمی چون: «هستی و نیستی»، «تقدیر»، «خدا» و «عشق» تأملی درخور توجه داشته است و پرداختن به این مفاهیم، دغدغه فکری همیشگی این فیلمساز بوده است.

وقتی که قهرمان فیلم «مُهر هفتم» (ساخته برگمان) ندا سر می‌دهد:

«خداوندا!

دعای ما را اجابت کن!

زیرا ما حقیریم، ترسناکیم و هیچ چیز نمی‌دانیم!»

گویی به راستی، این خود «برگمان» است که با پشتوانه همه دانسته‌ها و باورهایش، به چنین اعتراف صادقانه‌ای دست می‌زند.

در فیلم «شرم» (۱۹۶۷)، «برگمان» با اندیشه‌ای که نیم‌نگاهی به فلسفه «اگزیستانسیالیسم» دارد، با نگاهی تلخ و ضد جنگ، به نوعی دیگر، همان دغدغه‌های فکری همیشگی خود را در قالب مسائلی درباره ایمان و بی‌ایمانی، اندیشه به خدا و از مقوله‌ای چون شک و تردید، به تصویر می‌کشد.

«برگمان» در فیلم‌هایی چون: «مُهر هفتم» (۱۹۵۶)، «نور زمستانی» [شام آخر] (۶۲ ـ ۱۹۶۱) و «چشمه باکره» (۱۹۵۹) حتی لحظه‌ای نیز، از سیر در عالم فلسفی دست برنمی‌دارد. او، در همه این آثار ارزنده خود، اگرچه، فیلسوفانه، از تردیدها و ترس و هراس خود از شیطان، مرگ، نیستی و تقدیر سخن به میان می‌آورد، اما حتی لحظه‌ای نیز به انکار هستی و خالق هستی نمی‌پردازد. در حالی که در فلسفه غربی، بسیاری از اندیشمندان فلسفه غرب، با کم‌ترین لغزشی، به بیراهه «پوچ‌گرایی» می‌افتند و با نگاهی شکاکانه، خلل‌پذیر بودن باورداشت‌های پیشین خود را به تماشا می‌گذارند!

در فیلم «فانی و الکساندر» (۸۲ ـ ۱۹۸۱) «برگمان» در صحنه‌ای گیرا و اثرگذار ـ و در عین حال گستاخانه و جسارت‌آمیز ـ (صحنهٔ دزدیده شدن بچه‌ها به دست ژاکوپی) بار دیگر از مفهومی متافیزیکی و از مقوله‌ای مابعدالطبیعی سخن به میان می‌آورد.

چگونه می‌توان از «توت‌فرنگی‌های وحشی» (۱۹۵۷) که آشکار از سیر و سلوک روحی یک انسان، آن هم به‌گونه‌ای که گویی به‌طور همزمان، موجودی پرسشگر در «زمان»، «فضا»، «رؤیا» و «واقعیت» شناور شده است تا به سرچشمه حقیقت دست یابد، سخنی به میان نیاورد؟

«برگمان» از مفاهیم متافیزیکی، به‌گونه‌ای منفرد و تجزیه شده حرف نمی‌زند. او، وقتی که از ایمان به «خدا» سخن می‌گوید، در عین حال، از مطرح کردن هراس وهم آلوده وجود «شیطان» نیز که در مسیر ایمان و باور داشتن خدا، دشواری‌هایی ایجاد می‌کند، غافل نمی‌شود. او، نور و روشنی را، در کنار هم به نمایش می‌گذارد. اما برآیند همه باورداشت‌های او، تماشاگر فیلم‌هایش را به ایمان به خدا رهنمون می‌شود.

«مرگ» و «نیستی»، تنها در قالب شناخته شده‌ای از نمایش یک «تابوت» یا دیگر نشانه‌های آشنا، در فیلم‌های «برگمان» به نمایش درنمی‌آید، بلکه گاهی ــ برای مثال در فیلم «مهر هفتم» ــ در قالب یک بیماری مهلک هم‌چون طاعون جان‌ستانی می‌کند!

در فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» (۱۹۵۷) چنین به نظر می‌رسد که «برگمان» به عنوان یک فیلمساز، شخصیت حقیقی خویش را در منشوری چند وجهی، به‌گونه‌ای تجزیه شده و در قالب چند نقش، به تماشا می‌گذارد! از یک سوی با دانشجوی الهیات روبه‌رو می‌شویم و از سوی دیگر، یک هنرمند بر سر راه ما سبز می‌شود! بحث‌های آنان اگر چه اقناع کننده نیست. اما، هر بخش از شخصیت او می‌کوشد تا حقیقت وجودی فیلمساز را به معرض داوری بگذارد.

در فیلم «چشمهٔ باکره» (۱۹۵۹)، همه درگیری‌های ذهنی شخصیت فیلم و همه جدال‌های ذهنی او به

«ایمان» و «باور» و تسلیم او منجر می‌شود.

«برگمان» در همه فیلم‌هایش، از مفاهیم متافیزیکی، سخنی به میان آورده است، اما خود را هرگز به باوری مکرر و ثابت، مقید نمی‌سازد. یعنی، اگر در فیلم‌هایی چون: «همچون در یک آینه» (۱۹۶۱) و «نور زمستانی» (۱۹۶۳) و «سکوت» (۱۹۶۴) به مسئله از دست رفتن ایمان، اشاره‌هایی آشکار و حسرت آلوده دارد، در عین حال، در دیگر آثار خود به خوبی نشان می‌دهد که «انسان»، بیش از آن که خود را بی‌نیاز از خدا بداند، بدین باور می‌رسد که نیازمند عشق به خداست. عشقی که برتر از همه نیروهای درونی او یعنی برتر از ایمان و امید معنا می‌یابد.

چرا قهرمان فیلم «سودای آنا» (۱۹۷۰) بر سر دور راهی تردید قرار می‌گیرد؟ در «فریادها و نجواها» (۱۹۷۲) با انسانی روبه‌رو می‌شویم که تمامی هدفش رسیدن به آرامش و خوشبختی است.

در بسیاری از فیلم‌های «برگمان» تنها، زمانی می‌توان از عشق به خدا سخنی به میان آورد که آدم‌ها بتوانند در پیوند با هم‌نوعان خود، توفیقی به دست آورند. در این حال، حتی تحمل رنج‌های زندگی نیز برای آدمی آسان‌تر خواهد شد.

«برگمان» برای نشان دادن جلوه‌گاه برخی از مفاهیم ذهنی و مفاهیم معناشناختی فیلم‌های خود، برای نمایش تضادهای روشنایی و تاریکی، نور و سایه، فرشته و شیطان، کلام و سکوت، و دنیای درون و دنیای بیرون، از پاره‌ای عناصر طبیعی هم‌چون: آب، آینه و شیشه و... سود می‌جوید. او می‌کوشد تا از رؤیاهایش، تصاویری حقیقی بسازد. تنها در چنین حالتی است که «برگمان» می‌تواند، آدم‌های در اسارت مرگ و طاعون و شیطان فیلم‌های خود را، به جست و جوی ایمان وادارد و در هیاهوی پر فراز و نشیب زندگی، به رستگاری و بهروزی برساند. «برگمان» رهایی از دهلیزهای پر پیچ و خم و تاریک اندیشه‌های بشری را، تنها به مدد نور ایمان امکان‌پذیر می‌داند.

استفاده آگاهانهٔ این فیلمساز از موسیقی کلیسایی که در اکثر فیلم‌های او، کاربردی هوشمندانه دارد، نشان می‌دهد که «برگمان» حتی لحظه‌ای نیز از بند مسائل متافیزیکی، خود را آزاد و رها نمی‌یابد. به همین روی، فیلمی را نمی‌توان از این فیلمساز به تماشا نشست که در آن از حقیقت حضور خدا و ایمان، نشانه‌ای نباشد. در واقع، در متافیزیک اندیشمندانه برگمان، خدا، حضوری دائمی دارد.

در فلسفه غرب، اندیشمندان برجسته‌ای چون: «کی‌یرکه‌گارد» و «نیچه» نیز تلاش‌های وجود شناسانه چشمگیری داشته‌اند، اما هیچ یک از آن‌ها، به روشنی «برگمان» از ایمان و باور حقیقی انسان سخنی به میان نیاورده‌اند.

«برگمان»، در فیلم «مهر هفتم»، با اشاره به داوری روز جزا، به یکی از مهم‌ترین مقوله‌های متافیزیکی، اشاره‌ای روشن دارد. اگر چه، ناگزیر است که به اشاره‌ای نمادین توسل جوید، با این همه، تماشاگر آگاه فیلم «برگمان»، از بازی «مرگ و شوالیه» به خوبی درمی‌یابد که کفرگویی‌ها و حقیقت‌پوشی‌های شوالیه، از روح سرگشته و پریشان حالی او حکایت دارد و او به آرامش نمی‌رسد!

«برگمان» در کنار استفاده از نمادهایی چون: آب، آینه و... از نشانه‌های دیگری چون: جاده، سفر و حرکت نیز به خوبی سود می‌جوید، و می‌کوشد تا از رهگذر «جاده» به زندگی و از طریق سفر به زیارت و دیدار معبود و از مسیر حرکت به مرکز جهان، بازگردد و در سفری جادوئی، به سرچشمه برترین حقیقت‌ها، یعنی به خدای نادیده و خدای پنهان برسد.

در دیدگاه «برگمان» انسان جوینده خدا، در مسیر حرکت خویش، خود را پیدا می‌کند! برای «برگمان»، هم‌چون «مولانا» که به دست آوردن تشنگی را از جستن آب مهم‌تر می‌داند، جست و جو و حرکت، بسیار مهم‌تر

از رسیدن به مقصد است! آیا همین تفکر سازنده در فیلمی چون «توت فرنگی‌های وحشی» موج نمی‌زند؟ اندیشه والایی که «ایزاک بورگ» (قهرمان اصلی فیلم) را پس از همین تردیدها و سردرگمی‌ها در سفری به یاد ماندنی، به جهانی سرشار از شادی و آرامش رهنمون می‌شود. به همان بهشت موعودی که پاداش رستگاران است.

فراوانی مفاهیم معناشناختی و متافیزیکی در آثار «برگمان» را باید از یک‌سو ناشی از تأثیرپذیری‌های این فیلمساز شهیر از اندیشه‌های «لوتریسم» و از سوی دیگر، تأثیر پذیرفته از خلق و خوی پدر روحانی او دانست و گذشته از این‌ها، مکاشفه‌های فردی این فیلمساز اندیشمند را نیز نباید نادیده انگاشت که نقشی اساسی در ساخته شدن شخصیت این فیلمساز داشته است و شرایطی فراهم آمده است تا او بتواند در بندبند تصاویر فیلم‌هایش، مفاهیم عمیق متافیزیکی را به تماشا بگذارد.

در آثار «برگمان»، نمایش پر تضاد سایه روشن‌های جهان و هستی، آن چنان پر تنوع به چشم می‌آید که تماشاگر فیلم‌های او، حتی لحظه‌ای نیز نمی‌تواند از درهم‌آمیختن هنرمندانه رؤیا و حقیقت، واقعیت و حقیقت، اخلاق و گناه، خیر و شر، نور و سایه، فرشته و شیطان و... رهایی یابد.

«برگمان» اگر چه، انسان را در برابر تقدیر و سرنوشت مبهم پیشاروی او، تنها و ناتوان به تصویر می‌کشد و در نگاه او، مرگ، به عنوان سرنوشتی گریزناپذیر در برابر آدمی قد می‌کشد، اما هرگز، فاصله چندان عمیقی میان مرگ و زندگی قائل نمی‌شود و مرگ را پایان زندگی و هستی انسان به حساب نمی‌آورد.

«برگمان» با تکیه برجنبه‌های دوگانه جسمانی و روحانی عشق، بر این باور است که در سایه عشق هرگز نمی‌توان با شیطان همراه شد، اما، همگامی با مرگ در جاده زندگی امری گریزناپذیر است! انسان، اگرچه در جاده زندگی، تنها به نظر می‌رسد، امّا در نهایت، تنها نمی‌ماند. مگر نه این است که «ایزاک بورگ» (قهرمان فیلم «توت فرنگی‌های وحشی») به رستگاری می‌رسد؟

در هنر سینما، با همه ظرافت و در عین حال با همه پیچیدگی و عمق، می‌توان از مفاهیمی فراواقعی و متافیزیکی، این چنین جذاب و پر کشش سخن به میان آورد.

## پی‌نوشت‌ها:

۱ ـ در این زمینه می‌توان از فیلم‌هایی چون: «نوسفراتو» (ساخته فردریش ویلهلم مورناتو، ۱۹۲۲)، «فرانکشتاین» (ساخته جیمز وال، ۱۹۳۱) «کینگ کونگ» (ساخته کوپرو شودرک، ۱۹۳۳) و «روح» (ساخته آلفرد هیچکاک، ۱۹۶۰) نام برد که با اندک مسامحه‌ای در همین حال قرار می‌گیرند. هر چند که ممکن است به‌طور مستقیم، از ظرافت‌های مربوط به مسائل معناشناختی و متافیزیکی در این فیلم‌ها نتوان نشانه‌های آشکاری یافت.

## منابع:


ـ «نشانه‌ها و معنا در سینما»، نوشته پیتر وولن، ترجمه ناصر زراعتی، انتشارات تیراژه، ۱۳۶۲.

ـ «نشانه‌شناسی و زیباشناسی»، نوشته یوری لوتمن، ترجمه مسعود اوحدی، انتشارات سروش، ۱۳۷۰.

ـ «نشانه‌شناسی سینما»، نوشته کریستین متز، ترجمه روبرت صافاریان، انتشارات کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران، ۱۳۷۶.

ـ اینگمار برگمان و سینمایش (هزار نوی رؤیا ـ حقیقت)، به کوشش مسعود فراستی، انتشارات کانون فرهنگی ـ هنری ایثارگران، ۱۳۷۶.