گزارش

دغدغه های فلسفی در مُهر هفتم

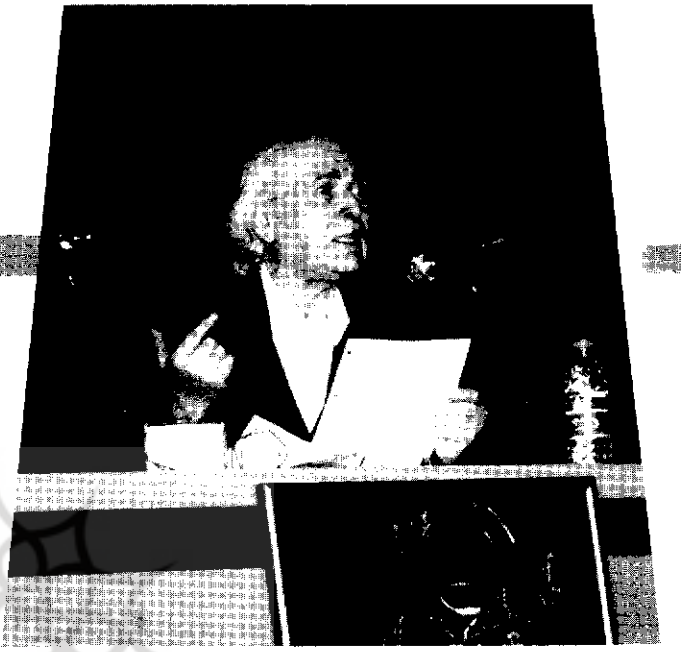
کتاب ماه ادبیات و فلسفه با همکاری سینما تک موزه هنرهای معاصر نشست‌هایی را با عنوان «فیلم و فلسفه» برگزار می کند که تاکنون چهار نشست برگزار شده است . سومین نشست با نمایش فیلم «مُهر هفتم» اثر برگمان و با سخنرانی دکتر ضیاء موحد و با حضور اهل ادب ، فلسفه و سینما برگزار شد . متن سخنان دکتر موحد در برابر شماست .

***

می خواهم سخن را با گفته ای از برگمان آغاز کنم: «من با مفسران و منتقدان عمیقاً مخالفم . اگرچه، البته فقط می توانم از طرف خودم صحبت کنم . آنها گمان می کنند که همه انواع خطوط فکری آگاهانه و ادراکهای عقلی، جریانهای مرتب و منظمی هستنداما برای من همه چیز همین طور بدون تعمق و تفکر، بدون شکل اتفاق می افتد ». * اگر کسی نه تنها تفکر بلکه آموزش فلسفی داشته باشد چنین جمله ای نخواهد گفت . اینکه چه ایرادی می توان با توجه به حرفهای دیگر خود برگمان به چنین اظهارنظری گرفت، مسئله ای است که روشن خواهم کرد. این گفته برگمان به اعتباری درست و به اعتباری به خصوص در محیط ما، بسیار گمراه کننده است.

اما نخست در حاشیه عرض کنم اولین فیلمی که از برگمان دیدم « توت فرنگی های وحشی » بود . قبل از انقلاب ، دو کانون فیلم داشتیم که ظاهراً یکی به همت فرخ غفاری برگزار می شد و دیگری به همت ابراهیم گلستان . گمان می کنم کانونی که در آن شرکت کردم کانون فرخ غفاری بود . درآنجا رسم بر این بود که قبل از فیلم کسی صحبت می کرد . البته آن چند دفعه ای که من رفتم کسی صحبت نکرد ولی قاعدتاً کسی که آنجا صحبت می کرده ، تفسیر فیلم نمی کرده . درست هم نیست ، برای اینکه اگر تفسیر بعد از نمایش فیلم انجام شود معنایی دارد ولی قبل از آن اولاً دست کم گرفتن بیننده است و ثانیاً ممکن است مفسر حرفی بزند که گمراه کننده باشد . بنابراین قصد اینکه تفسیری از فیلم کنم ندارم ولی چون فیلم با زیرنویس انگلیسی نمایش داده می شود، در آخر این گفتار شرحی بسیار مختصر درباره کل ماجرای فیلم خواهم داد، شرحی که هیچ معنای خاصی القا نکند.

فلسفه فیلم نسبت به فلسفه های به اصطلاح مضاف دیگر مانند فلسفه علم، فلسفه فیزیک، فلسفه ریاضی و مانند آنها فلسفه تازه تری است . البته نقد فیلم از دیدگاه فلسفی سابقه دیرینی دارد . نمونه اخیری از آن نقد رورتی است، بدین شرح : در سال ۲۰۰۳ ریچارد رورتی، فیلسوف آمریکایی، بر فیلم « ماتریکس » که اغلب آن را دیده اید نقدی نوشت که نمونه بارزی از نقدهای فلسفی بود. ریچارد رورتی با این نقد تمام اعتبار فیلم« ماتریکس» را زیر سوال برد و فیلم را گمراه کننده دانست . می گوید : « ماتریکس بر اساس ثنویت دکارتی ساخته شده، بدین معنا که ما ذهنی داریم و جسمی که این دو کاملاً از هم جدا هستند و بنابراین یک نفر می تواند گفت و گویی کاملاً درونی با خودش داشته باشد . در اینجا ذهن مثل یک تئاتر خصوصی در نظر گرفته می شود که چشمی درونی در داخل این تئاتر اتفاقاتی را که می افتد مشاهده می کند و هیچ ارتباطی هم با جهان خارج ندارد . این را در فلسفه به اصطلاح Brain in a vat می گویند یا « ذهن در خلاء » (اگر نخواهیم ترجمه ای تحت الفظی کرده باشیم) . استدلالی که در ذهن بدون جسم دکارت می کند استدلالی است که دقیقاً ابن سینا کرده است . در واقع این شبهه می رود که نکند دکارت از ابن سینا این استدلال را گرفته باشد . من در مخالفت با این نظر از وقتی که به افکار فلسفی روی آوردم همیشه برایم مسئله ای بود که مغز من به هر جهت جزئی از اثاثه این جهان و جزء جسم من است بنابراین نمی توان آن را چیزی مجزا از جهان دانست و خیال کرد که من انسان که بر حسب اتفاقی طبیعی دارای شعور شده ام یک طرف جهان ایستاده ام و جهان در یک طرف دیگر و در نتیجه تمام شایدهای دکارت را مطرح کنیم و مثلاً بگوییم شاید ذهن ما به روی جهان بسته است و ذهن آنچه از جهان خارج به آن می رسد طور دیگر تفسیر می کند و شاید جهان خارج اصولاً چیز دیگری است و ما چیز دیگر، یا شاید تجربیات ما اصولاً ارتباطی با جهان خارج پیدا نکند . این حرف هایی است که ثنویت دکارتی به آنها میدان می دهد . اما حرفی که رورتی می زند رد همه این شک های دکارتی است . رورتی به خصوص به دو فیلسوف استناد می کند : ویتگنشتاین و دونالد دیویدسون . استنادی که به ویتگنشتاین می کند آن جمله معروف ویتگنشتاین است که می گوید اگر جزئی در یک ماشین باشد که با گردش آن چیزی به گردش درنیاید آن جزء، جزء ماشین نیست و ربطی به آن ماشین ندارد . در واقع



اگر این بیان استعاری را بخواهیم معنی کنیم این است که اگر بنا باشد ذهن جزئی باشد که خودش هیچ ارتباطی با جسم و جهان خارج نداشته باشد - و البته این موضعی است مخالف عقل سلیم - ذهن هم جزئی از جهان نیست اما، ما همه جزئی از این جهانیم. این حرف ویتگنشتاین را دیوید سون با روش منظمی که خاص خود اواست در مقالات بسیار فشرده ای از اجمال به تفصیل می آورد و به نتیجه ای می رسد که نقطه مقابل نسبی گرایی است. نوعی نسبی گرایی که متاسفانه در ایران خیلی رایج شده است. ایراد دیگری که رورتی به«ماتریکس» گرفته این است که زبانی که شخصیت این فیلم هنگام محصور بودن در توهمات خودش یا در دنیای درون خودش دارد و زبانی که وقتی از دنیای درون به بیرون میآید یکی است. بنابراین تعارضی در این فیلم است. در واقع این شخصیت همان باورهایی را دارد که همه دارند و این بازی بیرون و درون کلاه سرخود و بیننده گذاشتن است. رورتی معتقد است این فیلمی است متکی بر یک فلسفه مردود و فیلمی است گمراه کننده و عوام فریبانه. این نوعی است از برخوردی که یک فیلسوف می تواند با سینما بکند. اما مسئله ای که الان اینجا مطرح می شود این است که شما می گویید تفکر فلسفی، منظور از تفکر فلسفی در فیلم چیست ؟ این مطلبی است که نمی دانم در این فرصت کم چگونه بدان بپردازم، اما عجالتاً سعی خود را خواهم کرد البته با ارجاع به حرف ها و کارهای برگمان .کسانی که مطالعات فلسفی ندارند ممکن است تصورات عجیب و غریبی از فیلم فلسفی یا تفکر فلسفی داشته باشند. منظور من از تفکر فلسفی در آثار یک هنرمند پرداختن به مسائل انتزاعی فلسفی نیست. منظور دغدغه مداوم و اشتغال خاطر داشتن هنرمند به برخی از مسائل اساسی انسانی است. مثال مخالف آن فیلمسازی است که به اقتضای بازار روز به هر موضوعی نصفه نیمه می پردازد و از این موضوع به آن موضوع می پرد تا به هر قیمتی تماشاچی را به سینما بکشاند، بی آنکه هیچ رشته ای موضوعاتش را به هم پیوند دهد. البته هر هنرمند اصیلی نسبت به همه مسائل اشتغال خاطر ندارد. در مورد برگمان باید گفت به مسائل خاصی اشتغال خاطر دارد و این مسائل را می پروراند و شگردهای هنری - این مطلب خیلی مهم است و آن چیزی است که فیلم را فیلم می کند- مناسب و تازه برای بیان آنها خلق می کند. بنابراین اهمیت یک هنرمند، یک فیلمساز هم اشتغال فکری داشتن به مسائل خاصی است و هم خلق ابزار بدیع برای بیان آنها. برگمان نمونه یک چنین هنرمندی است. برخی از مسائل کلیدی که بدانها می پردازد عبارت است از؛ مسئله دشوار روابط زن و مرد که در اغلب فیلم هایش حضور دارد، مسئله مرگ که در همین فیلم « مهر هفتم» خواهید دید و اصلاً بعضی بر آنند که این فیلم نه تنها درباره جست وجوی خدا، بلکه مسئله روبه رو شدن با مرگ است ؛ مسئله مرگ و چگونگی رویارویی با آن. مساله دیگر برگمان مسئله ایمان به خداست. از جملاتی که اخیراً در اینترنت از برگمان نقل کرده اند این است که . i hope, I never get so old, I get religious در واقع آخرین موضع برگمان درباره ایمان است. اینها مسائلی هستند که در مرکز اندیشه های برگمان قرار دارند و این مسائل را بارها طرح کرده و هربار از زاویه تازه ای و متناسب با طرح مسئله به تکنیک تازه ای دست پیدا کرده است. می خواهم بگویم هنر برگمان در تلاش پیوسته در پروراندن افکار و ابزار بیان افکار خود اوست. چنین هنرمندی می تواند در سال ۱۹۷۰ ادعا کند که سی اثری که تا آن روز آفریده کل منسجمی را تشکیل می دهند. اکنون آن سی اثر به حدود چهل اثر رسیده و فعلاً مدتی است که برای تلویزیون فیلمنامه می نویسد و فیلم آخرش هم با همکاری فرزندش دانیل برگمان ساخته می شود. بعد از آن هم کارهایی که کرده با حضور اندیشه است. آن مصاحبه ها که بدان ها اشاره کردم قبل از فیلم « فانی و الکساندر» است ولی باز ما در این فیلم می بینیم همین مسائل را می پروراند. وقتی چنین هنرمندی داشتیم می گوییم تفکر فلسفی دارد و دغدغه ای دارد. این مسئله ای است که خیلی خوب باید به آن توجه کرد که منظور من از تفکر فلسفی در فیلم چیست. حال

به نکته ظریف تری می رسیم . آیا برگمان نکته تازه ای در مسائل گریبانگیر خود کشف کرده است که دیگران کشف نکرده اند ؟ مسائلی مانند فقر عاطفی، عدم تفاهم زن و شوهر، تنهایی دردناک انسان، هراس از مرگ، گریز ناپذیر بودن مرگ، رویگرداندن از تعصبات مذهبی که نوع صریح تر آن در فیلم « فانی و الکساندر» است. در«فانی و الکساندر» کشیشی با زنی ازدواج کرده و زندگی ناخوشایندی برای او فراهم می آورد. در گفت و گویی که شدیدترین اعتراضاتی که ممکن است به یک کشیش و طرز زندگی اش کرد، کشیش محاکمه می شود و این یکی از اوج های کار برگمان است . اما آیا در جوابی که به این سوال ها داده می شود برگمان چیزی کشف کرده، آیا حرف تازه ای زده یا نه ؟ من در جمله ای از خود برگمان جواب این سوال را پیدا کردم که می گوید : « درمانده به هر فرمی که ممکن بود به یاری ام آید چنگ زدم، زیرا هیچ فرمی از خود نداشتم » . نکته مهم این است : برگمان پرسش هایی دارد ، مشاهداتی و تجربیاتی، تربیتی و اطلاعاتی . حالا می خواهد فضایی که در آن نفس کشیده را به تصویر در آورد. اگر فرهنگ سوئد را بشناسید طور دیگر فیلم های برگمان را می فهمید . برگمان به اصطلاح، زیست جهان خاص خودش را دارد و اما این زیست جهان تا زمانی که زبان بیانش را پیدا نکند شکل نمی گیرد . او در فرهنگی تربیت شده و دغدغه هایی دارد . علت آنکه برگمان، برگمان شد، این است که برای آنها بیان هنری پیدا کرد، دغدغه دائم و جست و جوی پیگیر همراه استعداد هنری، استعدادی که باید کار او را از دیگران متمایز کند سرانجام او را به کشف یا خلق زبان تصویری که خاص خود برگمان است رساند. حال می توان سخن از جهان برگمان، اندیشه برگمان، فلسفه برگمان گفت، بی آنکه بیهوده ریشه اندیشه های او را در دیگران بخواهیم پیدا کنیم . گمراه ترین طرز برخورد با آثار یک هنرمند این است که مچ او را بگیریم که تو این اندیشه را از فلانی و اندیشه دیگر را از کس دیگری گرفته ای . مهم این است که اندیشه ای را که گرفته چطور در نظام خودش پرورانده است . این در سینما، در نقاشی و در همه جا هست . اگر بخواهیم هنر را به مضمون و محتوایش محدود کنیم چندان چیزی به دست نمی آید . مهم این است که چطور بیان کنیم . نوع بیان کردن در واقع تازه کردن موضوع است . برگمان اعتقاد دارد که بر غریزه متکی است، اما می گوید آدم های فیلمهایم عیناً مثل خودم هستند، مخلوقاتی غریزی با ظرفیت روشنفکرانه بالنسبه کم ... این آدم ها بیشتر « تن » هستند با سهم کوچکی از برای جان . (ص۲۳۱) . در اینجاست که می خواهم بگویم برگمان اشتباه می کند . آن چیزی که برگمان اسمش را غریزه میگذارد، تمام تربیت و فرهنگی است که در آن بزرگ شده است و گرنه چگونه فیلمساز دیگر در محیط دیگری طور دیگر کار می کند، چطور آلفرد هیچکاک دنیایی متفاوت از دنیای برگمان می سازد ؟ او هم می تواند بگوید که من به غریزه هنری ام متکی هستم . تمام چیزهایی که برگمان اسمش را غریزه می گذارد ریشه در زیست جهانش دارد اما جایی حرفش را اصلاح می کند . به این گفته او توجه کنید:

« نظرم این است که من جمع کل هر آن چیزی هستم که تا به حال خوانده، دیده، شنیده یا تجربه کرده ام . عقیده ندارم هنرمند ریشه در هوا دارد . خود را خشت کوچکی در ساختمانی بزرگ می دانم که متکی به دو طرف و بالا و پایین خود هست . »(ص۶۲)

این حرف درستی است نه آن حرفی که در آغاز مقاله از او نقل کردم . در جایی دیگر می گوید: « من از دنیای محافظه کارانه مسیحی می آیم، مسیحیت را با شیر مادرم در خود جذب کرده ام، پس واضح است که بعضی از صور در ذهن آدم جایگزین می شوند . » (ص۲۳۱)

اما نکته دیگر درباره جست و جوی دائم است که بدان اشاره کردم، از او سوال می کنند « هنوز هم خواب می بیند ؟

– بله خیلی زیاد .

– و خواب هایتان را به یاد می آورید ؟

– بعضی وقت ها

– آنها را یادداشت می کنید !

– بله گه گاه ....این نوع مرض کاری است » (صص ۸۳–۸۲)

برگمان صحنه هایی در کارهایش دارد که به اعتقاد بعضی ها خواب های اوست و بعضی ها را هم خودش اقرار کرده که در خواب این صحنه را دیده است . ملاحظه می کنید که ذهن دائماً کار می کند، لازم نیست که این کار کردن حتماً آگاهانه باشد. این مسئله فلسفی مهمی است که الان در فلسفه ذهن درباره آن صحبت می شود . آن چیزی که برگمان فکر می کند بدون شکل، بدون تفکر، بدون تعمق می آید، بدون سابقه نیست . ساختار هم دارد، اما مبتنی بر آن زیست جهانی است که در آن زندگی کرده است . در اینجا حرف جالب دیگری هم درباره کاربرد شهود می زند :

« همین که آدم شهودی در موردی تصمیم گرفت لازم است آن را به روش عقلانی دنبال کند، بینش شهودی که خیلی دور برود سر از تاریکی در می آورد. » (ص۱۴۴)

بنابراین دوباره ما نظارت عقلانی را باید داشته باشیم، ضمن اینکه بدانیم آنچه را بیان می کنیم مقدماتش قبلاً آماده شده است . به همین دلیل هنرمندی که فلسفه خوانده باشد، نقاشی دیده باشد، موسیقی گوش کرده باشد،اینها در خلق اثر خود به خود وارد می شوند . ابزار آماده است، ذهنش آماده است . برگمان می گوید : « من فقط دیده ها و شنیده هایم را به یاد می آورم . من آدم کلامی نیستم، بلکه تصویر کار می کنم . » و بعد مهم بودن بیان جزئیات تصویر را در جایی بسیار زیبا چنین شرح می دهد: « رهبر ارکستری که به نوازندگانش می گوید، یادتان باشد که این عالم صغیری است که در عالم کبیری انعکاس یافته است، یا از این جور حرف ها، کارش تمام است. اما اگر بگوید اینجا تنفس کن، لبهایت را این طور روی هم فشار بده، یک زخمه سر بالا در اینجا بزن . روی این سنکوپ تاکید کن، آن وقت نوازندگان می دانند موضوع از چه قرار است . می فهمند با آدمی طرف هستند که به کار خودش وارد است . دقت در جزییات مهم است.» (ص۹۸)

من راجع به فرهنگ سوئد صحبت کردم، برگمان وحشت عجیبی از آفتاب دارد . این برای سوئدی ها امر عجیبی نیست . در سوئد روزها گاهی آن قدر طولانی است که مادران بچه ها را به زور به رختخواب می برند و پرده ها را می کشند و می گویند بخواب . او بارها وحشت خودش را از آفتاب گفته است و فیلمی دارد که سه خورشید هم زمان در آن طلوع می کنند . می گوید می خواهم با این کار وحشت را القاء کنم و بعد اضافه می کند که یک تابلوی نقاشی در استکهلم است که در آن نقاش، شش خورشید را تصویر کرده است، آن هم برای ایجاد وحشت . ما هم چنین

تصوری از خورشید داریم ولی وقتی که خورشید از مغرب طلوع بکند لابد این بیت را همه میدانیم:

گویا طلوع می کند از مغرب آفتاب

کاشوب در تمامی ذرات عالم است

این معترضه را برای آن می گویم که فهم فیلم های برگمان با فرهنگ سوئدی گره خورده است.

و اما راجع به فیلم « مهر هفتم ». داستان فیلم در یک روز در قرون وسطی می گذرد، داستان شوالیه ای است که در جنگ های صلیبی شکست خورده و برگشته و مثل کسانی که در جنگ شرکت کرده اند، از بس بی عدالتی، کشتار، بی رحمی دیده ایمانش را از دست داده است . همراه او سلحشوری است که بعد از او قرار است شوالیه شود و زیر دست او تربیت گردد . او همچنان ایمانش را حفظ کرده است. شوالیه به سمت قصر خود می رود، خسته از جنگ، زنش در قصر منتظر اوست . در بین راه با کسانی برخورد می کند که شناختن آنها مستلزم آگاهی هایی از فرهنگ سوئد است . در این فیلم شمایل گردان هایی را می بینید سرگردان در راه ها . زیرا شهر طاعون زده شده است و این شمایل گردان ها مثل درویش های خودمان که پرده هایی راجع به عاشورا و وقایع مذهبی را با خود حمل می کنند، مجسمه ها و چیزهایی را که مربوط به تصلیب مسیح است با خود همراه دارند . در آغاز ضربه هایی از شلاق خوردن را می بینید. در اینجا نکته دقیقی است . شهر را وبا و طاعون فرا گرفته. مردم خیال می کنند که گناه بزرگی مرتکب شده اند، بنابراین خودشان را تنبیه می کنند . یادتان باشد اینجا کسی، کسی را شلاق نمی زند، اینها فقط خودشان را تنبیه می کنند تا خداوند از گناهانشان بگذرد. شوالیه و سلحشور به قصر می رسند ؛ از قصر همه گریخته اند مگر زن شوالیه که انتظارش را می کشد. در قصر کتاب « مکاشفه» یوحنا آخرین کتاب عهد جدید خوانده می شود . کلمه مهر هفتم در این فیلم در واقع اشاره به همان مکاشفه یوحناست . در این مکاشفه کتابی است که آن کتاب را مسیح باید باز بکند، هفت مهر بر این کتاب خورده است و با باز کردن هر مهر اتفاق و حشتناکی می افتد، اینها ادبیات آخرالزمانی و وحشتناک است . به مهر هفتم که می رسد هفت فرشته هستند که هفت کرنا (ابواق سبعه) یا بوق باید بزنند و با هر صدایی که هر کدام از این فرشته در می آورند اتفاقاتی می افتد . در این فیلم دو صحنه مهم است که اغلب بدان اشاره کرده اند :

۱ – صحنه آغاز: در این صحنه مرگ در هیئت انسانی، جامه ای سیاه و قیافه ای ترسناک بر شوالیه ظاهر می شود. شوالیه برای فرار از مرگ پیشنهاد می کند شطرنج بازی کنند تا اگر شوالیه بازی را ببرد زندگی را هم برده باشد و مرگ کاری با او نداشته باشد . شوالیه به مهارت خود در شطرنج اطمینان دارد. بازی شروع می شود، اما مرگ را نمی توان شکست داد. جایی به گونه ای که خواهیم دید شوالیه بازی را می بازد .

۲ – صحنه پایان : شوالیه در قصر خود، خالی از خدمتکاران و سکنه زن خود را منتظر باز می یابد. خواندن مکاشفه یوحنا آغاز میشود. کسی در می زند . در را باز می کنند، مرگ است با همان جامه سیاه و چهره ترسناک اما با چنان قد و قامتی که مو بر اندام بیننده راست می کند . حالا می رسیم به صحنه پایانی فیلم که به گفته برگمان بدیهه پردازی بوده است .

برگمان می گوید : « وقتی تمام هنرپیشه ها کار را تعطیل کرده بودند و داشتند می رفتند نگاه کردم و دیدم در آسمان یک لکه ابر پیدا شد . سایه ای زیبا بود . به هر کس آنجا بود گفتم لباس هنرپیشه های غایب را بپوشند و روی آن صحنه بروند و رقص کنان دست در دست هم دهند.» برگمان به حق این را بدیهه پردازی می داند اما باید پرسید مفهوم رقص مرگ را از کجا آوردی . اگر آن موسیقی معروف قطعه رقص مرگ نبود از کجا این اندیشه می آمد . منظور من از این سوال و تکیه بر آن در این گفتار، تکیه بر دیده ها، خوانده ها و شنیده ها و خلاصه فرهنگ و آموزش هنرمند است . تا فرهنگی، اطلاعاتی، آموزشی در کار نباشد شهود به

گفته برگمان جز از تاریکی سردر نمی آورد . از چاه خالی نمی توان آب کشید . بدیهه پردازی و بدیهه نوازی، هنر آنانی است که ذهنی سرشار از تجربه ها و اندوخته های فراوان دارند. چنانکه دیدیم همه حرف های برگمان را باید خواند. قولی که در آغاز این گفتار از او نقل کردم چیزهایی از آن حذف شده که در گفته های دیگر او باید پیدا کرد و در آن نهاد. .حرف آخر آنکه در اوج فیلم های پر تماشاچی، فریبکارانه و پر خرج و پر زرق و برق هالیوود، ظهور « مهر هفتم» حادثه ای بود که چشم فیلمسازان اصیل و با بصیرت را به آسمانی باز کرد که تا به آسانی بتوانند در آن پرنده را از بادبادک های رنگین تشخیص دهند .

پانوشت‌ها:

* نقل قول ها همه مگر در چند مورد برگرفته از سه مصاحبه ای است که با برگمان در سال های ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۰ کرده اند و در کتابی چاپ شده که عنوان ترجمه آن به فارسی برگمان به روایت برگمان (ترجمه مسعود اوحدی، انتشارات سروش، ۱۳۷۷) است . این کتاب مرجع اصلی ارجاعات نویسندگان غربی هست . ارجاعات این مقاله به صفحه های همین ترجمه فارسی است.