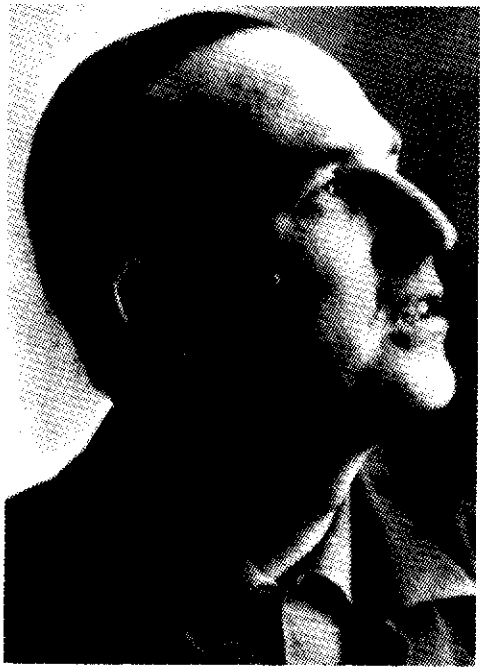
● برگمن وزن ـ ۱

پیام آور عشق سوم

■ نصرالله قادری



● ...بدون شوهر، بدون پدر و بدون خدا ماندن باهم فرقی ندارد. «سکوت» در حقیقت سکوت «زنی» است. سکوتی است که تمدن امروزی برایش به ارمغان آورده. آنچه در این زندگی ظاهراً آرام ما بیمار است «مردی» است.

وقتی خدا سکوت می‌کند. وقتی عشق می‌میرد. وقتی آدمی تنها می‌ماند و عاجز از ارتباط و تفاهم است و... وقتی محبت و عشق گم می‌شوند رابطهٔ انسانها با یکدیگر وحشتناك است. بنابر یك افسانهٔ قدیمی، هنگامی که کودك به دنیا می‌آید اولین خروش او این است: «کو؟ کو؟». روایت می‌کنند که کودك حاضر نیست از زهدان مادر خارج شود و آنجا را بهترین مکان برای حیات خود می‌یابد. به او نوید می‌دهند که بیرون از اینجا کسی منتظر تو است: نیمهٔ دیگری که او را گم کرده‌ای، کسی که تو را تکمیل می‌کند و به تو معنا می‌دهد. با این نوید، کودك به دنیا می‌شتابد و در بدو ورود با اشك و خشم در پی آن نیمهٔ گمشده است و سراغ او را می‌گیرد. این آدم تازه به دنیا آمده در طول حیات، شاید هزاران بار به توهّم یافتن نیمهٔ دیگرش ازدواج کند، اما تا نیمهٔ حقیقی خود را نیابد آرامش نمی‌یابد. عشق زمینی در همین پیوند راستین متولد می‌شود و زندگی، معنا می‌یابد. و اگر این دو نیمه یکدیگر را نیابند، همهٔ عمر تنها می‌مانند و هرگز نمی‌توانند با کسی رابطه برقرار کنند. تنها می‌مانند، تنها زندگی می‌کنند و در تنهایی می‌میرند. و عذاب بزرگ آدمی «تنهایی» است. تنها در پی جذب نیمهٔ دیگر است که زندگی جریان پیدا می‌کند و «نسل آینده» پا می‌گیرد. در غیر این صورت هر فرزند موجود وحشتناکی است که باید در ظلمت زندگی گمگشته باشد. هنرمندی چون «اینگمار برگمن» با پس‌زمینهٔ کودکی و علاقهٔ شدید به مادر و حسرت تفاهم با مادر را داشتن و تجربیات دوران کودکی و نیز ازدواجهای پیاپی که عموماً به شکست می‌انجامند، از همان آغاز علاقه و عشق شدیدی به مسایل زنان پیدا می‌کند و زن به صورت «مرکز ثقل جهان فکری او» درمی‌آید.

زن در آثار او جایگاه ویژه‌ای دارد. پیش از هر چیز باید به جامعه و مقطع مکانی که او در آن رشد کرده توجه داشت. زنان بعد از سالها مبارزه برای آزادی به موقعیت جدیدی دست یافته‌اند. برگمن پرورش‌یافته‌ی محیطی مذهبی و غیرقابل انعطاف است. اما همیشه زندگی او را باید در جمع ضدین دید. محیط خشك و آلوده به تعصب کور پرورش برگمن در کودکی خالی از عشقهای پنهانی «مادر» به «معشوقی» در خفا نیست. ازسویی دیگر او شدیداً تحت تأثیر «استریندبرگ» است. نویسنده بزرگی که او به شدت به وی عشق می‌ورزد. نویسنده‌ای مشرك و ضدزن که فقط در آخر عمرش با زن آشتی می‌کند و به مذهب روی می‌آورد! عجیب است که آخرین ازدواج «اینگمار برگمن» در خانه همین مرد صورت می‌گیرد. استریندبرگی که خود پرورش‌یافته عصر «فروید»، «نیچه» و «عصیان زنان» است. پس زن در آثار اینگمار تشخص ویژه‌ای می‌یابد. اما این تشخص چیزی لاهوتی، ناسوتی نیست. «زن» با همهٔ ویژگی‌ها و فردیتی که دارد، فقط به عنوان یك انسان مطرح می‌شود. انسانی با جنسیتی دیگر و از منظر نگاه «مردی» تصویر شده. به این ترتیب باید به مفاهیم «مادر»، «مادربزرگ»، «زن»، «عشق»، «مذهب»، «عدم تفاهم» و «پدر» در آثار او تنها از دریچهٔ نگاه اینگمار نگریست.

«مادر» مقام ویژه و جایگاه خاصی در آثار او دارد. «مادر» مأمن و پناهگاه آرامش و پرورش کودك است. بدون «مادر» زندگی مفهوم جهنم را دارد. کودك دائماً در پی تفاهم با «مادر» است. و این تفاهم به ندرت میسّر می‌شود. دو نسل با نیاز و خواستهای متفاوت خود کمتر موفق به درك متقابل هستند. و این نیاز همیشه در آدمی سرکوفته می‌ماند، ریشه در نفرت می‌اندازد و در بغضی فروخورده، گاه به عصیان می‌انجامد. و اگر عمر به درازا کشد، در نهایت عمر به تفاهم می‌انجامد. این تصویر نیاز فرزند به مادر، عدم توجه مادر به فرزند، پرورش کینه و نفرت، تلاش برای مورد توجه قرار گرفتن مادر، بی‌اعتنایی مادر به فرزند و نیاز مدام به آشتی در پیری، تقریباً در همه آثار او به وضوح دیده می‌شود. در بلوغ فکری، زخمها سر باز می‌کنند. کشمکشی به وقوع می‌پیوندد و آنگاه آشتی از پی‌اش می‌آید. این یك ساحت قضیه است و ساحت دیگر نیاز مادر به فرزند و معنا و مفهوم زندگی را در فرزند دیدن، درگیری با پدر برای به ثمر رساندن فرزند، تلاش برای نگهداری او، و در نهایت تبلور معنای عشق در حاصل این درگیری که فرزند است و «عشق» نام نهاده می‌شود. این دو ساحت، این دو نگاه متضاد، و در عین حال آمیخته باهم در همهٔ آثار او حضوری چشمگیر دارند.

اما چرا نگاه برگمن به «مادر» چنین خشن، گستاخ، بیرحم و ازسویی مهربان، آمیخته به محبت و عشق است؟ این نوع نگاه در آثارش، انعکاس کودکی و تربیت اوست. او در حقیقت نیازها و آرزوهای سرکوفته و تجربه شده خود را در قالبی دراماتیك با مفاهیمی که باری عمیقاً فلسفی دارند، بیان می‌کند. این نیاز دقیقاً با همین شدّت و حدّت در «استریندبرگ» نیز وجود دارد. «مادر» در نظام فکری «استریندبرگ» نیز مقامی والا دارد. و اتفاقاً در اینجا نیز دقیقاً به تربیت کودکی او برمی‌گردد. شاید یکی از دلایل علاقه و عشق «اینگمار» به «آگوست» در همین تشابهات و «درد مشترك» داشتن، باشد. در مجموعه آثار استریندبرگ نیز همیشه و در همه جا، حتی مردانِ در کمال نیز در تمنّای «مادر» هستند. آنها آرامش را در کنار «مادر» می‌جویند و حتی «معشوقه ـ زن» هم در نگاه آنها نوعی «مادر» است! همیشه مردان، بچه‌هایی هستند که نیاز به توجه و مراقبت مادر دارند. و این نیاز به تربیت و دوران کودکی «آگوست» برمی‌گردد. تأثیر بی‌چون و چرای «استریندبرگ» بر «برگمن» انکارناپذیر است.

مادر آگوست، «الینوراتورلینگ»، خدمتکار یك کافه بود. او قبل از ازدواج در خانه پدر آگوست کلفت بود. آگوست در سیزده سالگی مادرش را از دست می‌دهد. و با «پدرزن» هرگز نمی‌تواند تفاهم داشته باشد.

آگوست از این که مادرش در یکی از میخانه‌های شهر خدمت می‌کرد، رنج می‌برد. و هرگز طعم محبت و عشق مادری را نچشید. به همین دلیل در همهٔ آثارش در تمنای «مادر» است. نام بیشتر زنان نمایشنامه‌های او «نورا» است. همچنین که نام زنهای فیلمهای اینگمار «کارین» است. اینگمار نیز در کودکی طعم محبت و عشق مادری را نچشیده است. از سویی شاهد

درگیری پدر و مادر بر سر معشوق مادر بوده است. او کتك خوردن مادر را دیده است. به همین جهت دوست داشت که پدر او، معشوق مادر باشد نه کشیش، که پدر واقعی اوست! و مادر با همهٔ ترفندهایی که او به کار می‌برد همچنان نسبت به اینگمار کوچك بی‌اعتنا می‌ماند. بی‌تفاوتی مادر دلیل دارد. مادر به توصیهٔ پزشك عمل می‌کند. اما اینگمار آن را نمی‌فهمد. او «مادر» می‌خواهد، چنان که «ایوا» در «سونات پائیزی» در تمنای «مادر» است.

«ایوا: من برای تو عروسکی بودم که هر وقت فرصت داشتی با آن بازی می‌کردی. اگر مریض یا بدخلق می‌شدم مرا به پرستار یا پدر می‌سپردی... تو مهربان بودی اما فکرت جای دیگری بود. اگر چیزی از تو می‌پرسیدم به سختی ممکن بود جواب بدهی. من روی زمین می‌نشستم و نگاهت می‌کردم. تو بالابلند و زیبا بودی. وقتی کوچك بودم و تو حرف می‌زدی صدایت را با تمام وجودم حس می‌کردم و با این حال تو اغلب از دستم عصبانی بودی که چرا به حرفهایت گوش نمی‌دهم. علتش این بود که من به صدایت گوش می‌دادم اما معنی حرفهایت را نمی‌فهمیدم... تنها چیزی را که هیچ‌وقت درك نکرده‌ام رابطه تو با پدر است. این اواخر خیلی دربارهٔ هردوی شما فکر کرده‌ام. اما زندگی شما دو تا با هم برای خودش معمایی است... با این حال پدر بیچارهٔ ما واقعاً خیلی مفلوك بود. آدم رام و بی‌آزاری بود.[1]»

«ایوا» در نهایت بعداز مدتها بحث و جدل با «مادر» در می‌یابد که مادر نیز مشکلات خاص خودش را داشته و مهمتر این که «مادر» نیز نیاز به محبت «ایوا» دارد. همان‌طور که خودش می‌گوید آنها حرف یکدیگر را نمی‌فهمند. اما وقتی به زبان مشترك دست می‌یابند و از کودکی فاصله می‌گیرند به تفاهم می‌رسند. اما تفاهمی دیرهنگام است!

«متوجه شده‌ام که با تو رفتار بدی کرده‌ام، به جای این که با عاطفه تو طرف شوم با توقعاتم به سراغت آمدم. با تنفری تلخ که دیگر وجود ندارد به جانت افتادم. همه کارهایم اشتباه بود و می‌خواهم از تو پوزش بخواهم.[2]»

برگمن نیز چنین است. همین توقعات را دارد. و همین تصویر خشن را از «مادر» ارائه می‌دهد. «مادر» برای او نیز موجودی زیبا و دوست داشتنی است. به مادر نیاز دارد. اما مادر به او توجهی ندارد و او نمی‌فهمد چرا چنین است!

«قلب چهارساله‌ام با سر سپردگی کامل، وقف او بود. با وجود این، رابطه ما بدون پیچیدگی نبود. سرسپردگی من، او را پریشان و خشمگین می‌کرد. اظهار محبت‌های من و طغیانهای شدیدم او را مضطرب می‌کرد. اغلب مرا با کلمات سرد طعنه آمیز می‌راند و من با خشم و ناامیدی گریه می‌کردم. رابطه او با برادرم ساده‌تر بود، زیرا همیشه در مقابل پدر که او را با خشونت شدیدی پرورده بود و شلاق زدن بی‌رحمانه، یك رکن همیشگی تربیتش بود، از برادر م دفاع می‌کرد. به تدریج متوجه شدم که مهربانی و خشم متناوب من، اثر اندکی بر مادرم دارد. بنابراین فوری شروع به آزمودن رفتاری کردم که خوشایند او باشد و توجه او را بر انگیزد»... و بعد در بلوغ فکری بی به اشتباه خود می‌برد.

«سالها بعد، وقتی مادر پس از دومین حمله قلبیش با لوله‌ای در بینی در بیمارستان بود، از زندگیمان حرف زدیم، من از رنجهایم در دوران کودکی گفتم و او پذیرفت که از آنها مضطرب شده بود، اما نه به آن طریق که من تصور کرده بودم. او مشکلاتش را با یك پزشك مشهور متخصص اطفال در میان گذاشته بود و پزشك با تاکید به او اخطار کرده بود که به طور جدی آنچه را که «روشهای بیمارگونه» من می‌نامید، واپس بزند. هر اغماضی برای همهٔ عمر به من لطمه می‌زد.[3]»

ما همین تصویر را در «سونات پائیزی» می‌بینیم. در آنجا مادر دوست دارد که کاش دختر، پسر می‌شد. و اینگمار به یاد می‌آورد که پزشك اطفال او را بیشتر دختر می‌دید، تا پسر! اینگمار با عشوه‌ها و طنازی‌هایی که داشته و آن ضعفی که دکتر به آن اشاره کرده بود، بیشتر شبیه دختر بوده است. این تصاویر و تفاهم «ایوا» با «مادر» و «اینگمار» با «مادر» دقیقاً بر هم منطبق می‌شوند. هر دو نیاز به «مادر» دارند. هردو پس‌زده می‌شوند. هردو بعدها می‌فهمند دلیل عدم ارتباط چه بوده است. و هردو هنوز هم شدیداً نیاز به آرامشی در کنار «مادر» را طالب‌اند. این همان نیازی است که «استریندبرگ» هم محتاج آن است. اینگمار در کودکی این آرامش را در کنار «مادر بزرگ» می‌یابد.

مادر بزرگی که هم به او آرامش می‌دهد و هم از او متنفر است. این تصویر در «سونات پائیزی» به خوبی مشهود است. اما بهرصورت «مادر بزرگ» جای «مادر» را پر می‌کند. برای «استریندبرگ»، «زن ـ معشوقه» جای «مادر» را می‌گیرد. ما از زندگی برگمن خاطره دردناك دیگری را نیز می‌دانیم، و آن رابطهٔ مادر با معشوق است. این درگیری را او دیده و اثر بدی بر ذهنش باقی مانده است. هرچند که در نهایت پدر و مادر آشتی می‌کنند و به خاطر بچه‌ها حاضر به ادامه زندگی می‌شوند، اما این تصویر خشن هرگز از ذهن اینگمار پاك نمی‌شود. و هنگامی که «خدا»هم «سکوت» می‌کند، او به خشن‌ترین صورت آن را منعکس می‌سازد. «یوهان» در «سکوت» شاهد معاشقه مادر با یك مرد غریبه به مفهوم مطلق کلمه است. مردی که حتی زبان مادر را نمی‌فهمد. مادر از سر نیازی به نزد مرد می‌رود بی آنکه بداند فرزندش پشت در اتاق شاهد این صحنه است.

«یوهان بر می‌گردد و به نوعی خود را سرگرم می‌کند. اما از حضور این سکوت خفه کننده و ترسناك که چرا به غریبوی مبدل نمی‌شود هراسان و بیزار است. از این همه درد زجر می‌کشد و به خاله پناه می‌برد، اما به عنوان یك مسکّن موقت.

یوهان: او الان با یك نفر توی یك اطاقه. اونا همدیگر را بوسیدن. بعد رفتن توی یك اطاق.»[4]

«یوهان» در پی آرامش واقعی است. از این رو دوست دارد که کنار «مادر بزرگ» باشد. او همه وجودش تمنای «مادر» است. حال آن که مادر به او توجهی ندارد، مادر در پی نیازی دیگر به تمنا است. «یوهان» آرزو می‌کند که کاش زودتر به «مادر بزرگ» برسد. جایی که «پدر» هم بیاید. او «مادر» را در «مادر بزرگ» معنا می‌کند. «پدر» وقتی به اتاق بر می‌گردد و پسر را نمی‌بیند، هراسان نمی‌شود. پسری که به شدت «مادر» را دوست دارد. از او تعریف می‌کند و زیبائیش را کودکانه می‌ستاید. اما او با خشونت فرزند را می‌راند.

فرزند بغض می‌کند، اما تلاش دارد که از گریستن خود جلوگیری کند. پس اگر مادر نبود باید این نیاز را در کنار «مادر بزرگ» برآورده کرد. نیاز به «مادر» هرگز و در هیچ صورتی مرتفع نخواهد شد. و هیچ کس نمی‌تواند تصویر حقیقی «مادر» باشد. تصاویر دیگر مجازیند و به همین دلیل اگر این تفاهم دو طرفه شکل نگیرد، بعنوان عقدهٔ سرکوفته در آدمی می‌ماند. در کسی چون «استریند برگ» مانند خروشی وحشی علیه «زن» نمایان می‌شود. و در «برگمن» با تصاویر متضاد، به گونه‌ای که او دو شکل از «مادر» را ترسیم می‌کند: «مادر»ی که وحشی و حیوان صفت است و تنها وظیفهٔ مادری‌اش به دنیا آوردن فرزند بوده است و بعد مثل حیوانی در پی تمنیات خود می‌رود؛ و مادری که تا سر حد جان از فرزند دفاع می‌کند. در کنارش می‌ماند و اساساً معنا و مفهوم زندگی را در او می‌بیند. در تصویر اول، پدر همیشه مظلوم است. ظالمی که تنها لباس مظلوم پوشیده است. او تنها در برابر فرزندان مظلوم می‌نماید. اما حقیقتاً چون مادر ظالم است. تصویر مادر اول را در «همچون در یك آینه» این گونه می‌بینیم:

«کارین: پاپای بیچاره. پس دوباره تنهاست.

مینوس: من ماریانه را هیچ‌وقت نتوانسته‌ام دوست داشته باشم.

کارین: طوری رفتار می‌کرد که پاپا حقیر به نظر می‌آمد. با تحقیر به کتابهای پاپا نگاه می‌کرد.»[5]

و ما می‌دانیم که این «پاپای بیچاره» چندان هم مظلوم نیست. حتی ظالم هم هست. اما «مادر» در ذهن فرزند تصویر خوبی ندارد. فرزند از مادر انتظار دیگری دارد. او حتی متوقع است که «مادر» برای پدر، هم مادری کند و روابط پیچیده زناشویی را در نمی‌یابد. مادر، «مقدس» است و هرگز نباید به هیچ شکلی آلوده شود. خشن‌ترین تصاویر مادر اول را در «سکوت» و «سونات پائیزی» می‌بینیم. یادآوری این نکته خالی از فایده نخواهد بود که تصور ما از «مادر» نباید تصوری انتزاعی باشد. «مادر» از نگاه برگمن دقیقاً یك «مادر اروپایی» است. و مقطع خاص زمان و مکان را نباید فراموش کرد. اما حتی در اروپا هم این نیاز غریزی وجود دارد و آرام آرام شکل منطقی پیدا می‌کند. مردان بزرگ و پیر مردان نیز به «مادر» نیاز دارند. چرا که هر یك از ما به نوعی وابسته به دوران کودکی خود هستیم، اما این وابستگی از منظر نگاه برگمن بسیار شدید است. زیباترین تصویر این نیاز در پیری را می‌توان در «توت فرنگی‌های وحشی» دید. در اینجا نیز پروفسور «ایزاك بورگ» در تمنای «مادر» است و برای یافتن

آرامش و خوشبختی سری هم به مادر می‌زند. اما جای خالی مادر را مستخدمه برایش پر کرده است. مستخدمه مثل یك مادر از پروفسور پیر نگهداری می‌کند. اما با همهٔ اینها در طول سفر «ایزاك» سری هم به «مادر» می‌زند. و نیازش را به خوبی نشان می‌دهد. ضمناً مادر نیز تنهاست و انتظار این ملاقات را دارد. و پیر مرد هنوز حریم نگاه می‌دارد و ترس کودك از مادر را بروز می‌دهد.

پروفسور سعی می‌کند به گونه‌ای رفتار کند که مورد توجه مادر قرار گیرد. حتی از عروسش می‌خواهد که سیگار نکشد، چون مادر از سیگار متنفر است. هنگامی که مادر به «ایزاك» می‌گوید، به یادش بوده، پرفسور احساس سعادتمندی می‌کند و بعد فوراً «ایزاك» را با خود به دنیای کودکیش بر می‌گرداند. «ایزاك» از آن دوران به شدت لذت می‌برد. او خود در پایان فیلم اشاره می‌کند: **«بهترین راه مبارزه با اضطراب و اندوه، به یاد آوردن خاطرات دوران کودکیست.»** کودکی که در کنار پدر و مادر باشد. او آرزوی همراهی پدر و مادری را با هم دارد و زمانی آرام می‌شود که مثل کودکی آنها را می‌یابد. و هنگامی که سارا دختر عمویش او را به نزد پدر و مادر می‌برد آرام می‌شود.

نیاز به «مادر»، تفاهم با «مادر» و همکاری «پدر» و «مادر» نهایت آرزوی برگمن است. اما همیشه تصویر مادر در آثار او تا این پایه خشن نیست. او چهره لطیفی نیز از مادر ارائه می‌دهد. و اساساً زنی که مادر نیست در دایرهٔ فکری او مطرود است. «زن» برای او معنای «مادر» را دارد. برگمن شدیداً وابسته به تربیت قدیمی و علاقمند به نظام خانوادگی سنتی است. برگمن نگاه عمیقی به زن و موقع خاص او هنگام تولد نوزاد، دارد. مهمترین و برجسته‌ترین لحظات زندگی در این جنگل وحشی برای او تولد فرزند و احساس مادری است. موضوع اغلب فیلمهای برگمن نشان دهندهٔ این حقیقت تردید ناپذیر است که او اهمیت زیادی برای «مادر» شدن قایل است. و این ـ البته ـ تصویر مادر دوم است که او به آن عشق می‌ورزد و فقدانش را جهنمی در زندگی می‌داند. در این تصویر ارتباط وجود دارد. و مادر به شدت در پی داشتن فرزند است و فرزند، عشق اوست. و فقدان فرزند مساوی است با فاجعه. زنی که فرزند ندارد، سترون است، هیچ است. و اساساً دلیلی برای «بودن» ندارد. زنی که فرزند دارد و «مادر» است به خود می‌بالد و احساس غرور می‌کند. به همین دلیل نسل گذشته ـ مادر سنتی ـ نمی‌تواند نسل جدید را درك کند. او به «مادر» بودن مغرور است. وقتی «ماریانه» همراه «ایزاك» به دیدن «مادر» می‌رود. مادر از اینکه «ماریانه» در منزل نمانده ناراحت است.

«مادر: چرا در منزل نماندی که از اوالد و بچه‌هایت مواظبت کنی؟

ماریانه: من واوالدبچه نداریم.

مادر: این روزها جوانها آدمهای عجیبی شده‌اند. من خودم ده تا بچه به دنیا آوردم... ده فرزند که به غیر از ایزاك همه آنها مرده‌اند. بیست تا نوه غیر از اوالد که سالی یك بار می‌آید، دیگر هیچکدام از آنها به دیدن من نمی‌آیند. ولی من اصلاً از این وضع شکایتی ندارم. منظورم چیز دیگری بود. پانزده تا نتیجه دارم که اصلاً آنها را ندیده‌ام.»

«مادر» با اینهمه تنها است. امّا مقصر فرزند است که او را فراموش کرده است. ولی با همه اینها مادر خوشحال و سرافراز است که «مادر» است. «مادر» بودن به او مفهوم و معنا داده، فقط مهم این است که «مادر» باشی. و اگر نتوانستی همچون «سیزیف» باید همهٔ عمرت را در عذاب بمانی. برگمن این تصویر را به خوبی نمایش می‌دهد. در فیلم «برعشق ما می‌بارد»، «ماگی» سقط جنین می‌کند و چون هنوز ازدواج نکرده تنها راه خلاصی او در سانحه‌ایست که برایش اتفاق می‌افتد. در «شهر بندری» چون «مادر» سقط جنین می‌کند، می‌میرد. در «زندان» چون مادر مانع کشتن فرزند نمی‌شود، خود نیز بعداً نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد. در «عطش» چون «روت» سقط جنین می‌کند تا پایان عمر عقیم می‌ماند و رنج می‌برد. در «لبخند یك شب تابستان» تنها «درزیره» که صاحب فرزند است آرام و پرابهت می‌نماید. در «مهر هفتم» فقط «یوف وَمیا» که فرزند دارند زنده می‌مانند. در «توت فرنگی‌های وحشی»، «ماریانه» شدیداً تلاش می‌کند که حتماً فرزندش را به دنیا آورد. در «به شادمانی» فرزند است که پدر را کمك می‌کند، چون یادگار همسر بوده است. امّا «مادر» بودن تنها با «عشق» معنا دارد. فرزندی که فقط به خاطر یك لحظه لذت بردن به وجود آید نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد.

مادر باید تحمل رنج و درد را هم داشته باشد. در غیر این صورت از لذّت مادر شدن محروم می‌ماند. سقط جنین در آثار برگمن تنها در نتیجه کمبود عشق پیش می‌آید. در فیلم «در آستانهٔ زندگی» سرگذشت دو زن حامله را شاهدیم که به زایشگاه آمده‌اند. «سیلی» زنی است که تصور می‌کند نخواهد توانست فرزندش را سالم به دنیا آورد زیرا شوهرش او را به قدر کافی دوست نداشته است و «اشتینا» زن بسیار خوشبختی است. او و شوهرش آرزوی داشتن فرزندی را دارند. به همین جهت او با اشتیاق به بیمارستان می‌رود. اما چون نمی‌تواند «درد» را تحمل کند، فرزندش می‌میرد.

تصویر مادر دوم دوست داشتنی وزیباست. این مادر فداکار و عزیز است. رنج می‌کشد اما از فرزند نگهداری می‌کند. و مانند مادر «یوهان» در «سکوت» نیست، که بیشتر شبیه به یك حیوان است. «مارتا» در «اشتیاق زنان» بعد از تولد فرزندش حاضر به زندگی با «مارتین» می‌شود.

«برگمن» بی‌تردید و بدون شك در بین فیلم‌سازان امروز برجسته‌ترین روانشناس زن به شمار می‌رود. او بدون تعصب سعی دارد همیشه آنچه را که هست و تجربه کرده نشان دهد. و هرگز ترسی از افکار عمومی که شاید تحمل شنیدن حقیقت را نداشته باشند نداشته است. «مادر» در آثار او پیوندی انکارناپذیر با کودکی و نقش «مادر» در آثار «استریندبرگ» دارد. به همین جهت است که «مادر» مقدس و عزیز در همه آثار او تصویر مثبتی ندارد و گاه تا حد یك حیوان شهوی سقوط می‌کند. اما با این همه او بزرگترین ستایشگر مقام مادر، در سینماست. برگمن اولین چهره‌ای را که از «زن» در آثارش ترسیم می‌کند، تصویر «مادر» و «مادربزرگ» است. امّا «زن» به مفهوم عام نیز در آثار او جایگاه ویژه‌ای دارد. برگمن خود معتقد است که به «زن» تنها از دریچه انسان هنرمند نگاه می‌کند و وجه تمایز دیگری ندارد تنها وجه تمایز در این است که «زن» از نگاه «مرد» ترسیم می‌شود. امّا شاید عجیب باشد کسی که شدیداً تحت تأثیر استریندبرگ است، چرا «ضد زن» بودن او را در آثارش نمی‌بینیم. برگمن برخلاف استریندبرگ اساساً «ضدزن» نیست. خود استریندبرگ نیز تصویر غریبی از «زن» دارد. او با اینکه به شدت مخالف «زن» است، در نهایت عمر از در آشتی با «زن» درمی‌آید. علّت ضدیت استریندبرگ با «زن» به محیط پرورش و دوران کودکیش برمی‌گردد آگوست از همان دوران کودکی به دلیل آزار و اذیتی که از طرف زنها متحمل می‌شود ریشه بدبینی و کینه و نفرت نسبت به زن در او پا می‌گیرد. امّا در همهٔ عمر در پی آشتی با «زن» بوده است. «معاریت بوس» همسر سومش در این باره می‌گوید:

«... به من گفت که زندگی چه دشوار و چه تلخ بر او گذشته است و چقدر در آرزوی تابش نوری بوده است. «زنی» که بتواند او را با انسانیّت و زنانگی‌اش آشتی دهد.»... آگوست آرامش را در کنار «مادر ـ زن» جستجو می‌کرد. امّا کمتر موفق شد. از سویی او شدیداً تحت تأثیر «نیچه» بود. آثارش را برای او می‌فرستاد و از او نظر می‌خواست. در واقع استریندبرگ جانشین «نیچه» و هم عصر «فروید» است. او زن را چونان دیوی وحشتناك و شیطانی که هرگز قادر به شناختش نیستیم می‌شناسد. زنها در آثار او، حیله‌گر و خودستایند و خفاشهایی هستند که به آرامی شوهر را می‌کشند و اندك غنای روح او را از طریق خاموش کردن چشمه شادی حیات از بین می‌برند و محصول تفکر و تمدن هنری را که کار مرد است می‌دزدند. اگوست، خصوصاً از زنان هنرمند و نویسنده متنفر است. «نیچه» نیز در مورد زنان، همفکر و هم صدای اگوست است. اوست که پیشنهاد می‌کند هر وقت به نزد زنان می‌روید تازیانه را فراموش نکنید.»

«برگمن» شدیداً تحت تأثیر استریندبرگ است. مجموعهٔ آثارش را خوانده و بارها نمایشنامه‌هایش را به صحنه برده است. به شدت او را دوست دارد و سعی می‌کند در آثارش ـ خصوصاً کارهای اوّلیه‌اش ـ از او تقلید کند. امّا در این مورد بخصوص (زن) کاملاً متفاوت با استریندبرگ عمل می‌کند. خودش در این مورد می‌گوید:

«استریندبرگ مرا در تمامی طول زندگیم همراهی کرده است. به طوریکه وازدگی و کشش را به صورتی متناوب همیشه داشتم و... اما شناخت استریندبرگ از زنان شناختی است مضاعف. از یك سو دیوانه‌وار شیفته زنان است و از سوی دیگر دیوانه‌وار متنفر از آنها. او همزمان هر دو اینهاست. پنجاه درصد از روح او را زنان و پنجاه درصد دیگر را مردان پر می‌کنند. این واقعیت را به بهترین شکل می‌توان در «دوشیزه ژولی» مشاهده کرد. جایی که مرد و زن در تمام مدت نقاب‌هایشان

● شناخت استریندبرگ از زنان، شناختی است مضاعف. از یک‌سو، دیوانه‌وار شیفتهٔ زنان است و ازسوی دیگر دیوانه‌وار متنفر از آنها. او همزمان هردو اینهاست.

● شاید هیچ هنرمندی به بیرحمی برگمن دربارهٔ گذشتهٔ خود و زندگیش قضاوت نکرده باشد.

را با هم عوض می کنند. آنچه به برداشت من از زنان مربوط می‌شود، برداشتی نیست که «ماریانه هوک» در کتاب برگمن خود به شکلی سیستماتیک و منظم تقسیم‌بندی و تصویر می کند. هر درام‌نویسی برای خودش تیپ‌های نمونه‌ای خلق می کند و اندام آنها را به شکل‌های گوناگونی می‌پوشاند. اگر کسی به آنها علاقه داشته باشد. شناخت این تیپ‌های نمونه و اصلی بسیار ساده و آسان است. ولی من تفاوت به خصوصی بین این تیپ‌های زنانه و مردانه نمی گذارم. من به ترسیم تصویر خاصی از زنان نمی‌پردازم. از کار کردن با زنها لذت می برم امّا همانطور که یک بار در مصاحبه‌ای به یکی از همکارانتان ـ لارشی اولف لدتوال ـ گفتم، علتش فقط این است که من یک مردم.»[۷]

او برخلاف استریندبرگ اصلاً در مقابل زن هنرمند ومدرن جبهه نمی گیرد. نگاه او به هنرمند نگاه خاصی است که ربطی به زن یا مرد بودن او ندارد. او اساساً فکر نمی کند که آنها در خطرند و یا روان نژند می باشند. او کاملاً به روند پیچیده و طولانی رهائی زنان [در جامعهٔ خود و از نگاه خویش] و دست یابی آنها به آزادی [متداول در غرب] واقف است و به آن ارزش می گذارد. و هرگاه که زنی مظلوم واقع شود، فریادش را بلند می کند. اما دقیقاً از این زاویه که «انسان»ی مورد هجوم واقع شده است. او حتی امروزه نگاهش را تصحیح کرده است. اگر در فیلم‌های اولیهٔ خود تعابیر مشخصی دربارهٔ نقش جنسیّت ها داشت، امروزه دیگر این گونه نمی اندیشد. خود در این باره می گوید:

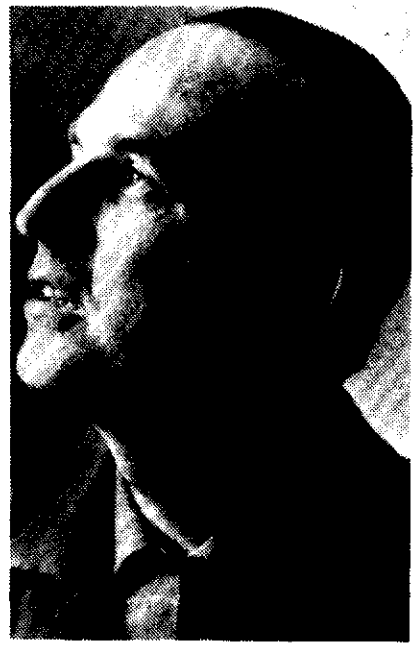
«البته معتقدم که چنین استنباطی وجود داشته است. اما ناچاریم بین برداشتی که من امروزه از این مطلب دارم، با برداشتم در گذشتهٔ دور ـ ده یا پانزده سال قبل ـ تفاوت‌هایی قائل شویم.»[۸]

در پنج فیلم اولیه برگمن هنوز «زن» به صورت نقطه ثقل جهان فکری او درنیامده است. در «شهر بندری»، «بریت» در نهایت یاس و درماندگی در جستجوی خوشبختی است. او برای رسیدن به خوشبختی تاوان سنگینی را می پردازد. او آنقدر «تنها» است که حتی کلمهٔ «خوشبختی» را روی آئینه اتاقش با حروف درشت می نویسد. «بریت» به خاطر دور شدن از محیط ناسازگار منزل پدری، به دارالتّأدیب پناه می برد و در اینجاست که با زنان هم‌جنس‌گرا تماس پیدا می کند. تصمیم به خودکشی می گیرد، خودش را در آب می اندازد امّا توسط یک کارگر معدن نجات پیدا می کند. کارگر به او پیشنهاد می کند که با هم زندگی کنند. این راه حل برای هردو آنها که تاکنون تنها بوده اند بهترین راه ممکن است. در «شهر بندری»، «بریت» در پی نیمهٔ دیگر خود می‌رود و برای یافتن او دست به هر کاری می‌زند. اما کمتر موفق می شود. تصویر زندگی در اینجا خشن است. و به همین جهت برگمن مورد حمله قرار می گیرد. و او سعی می کند بعد از این پایه‌های فکریش را بنیان گذارد. و در «زندان»، «زن» در پی یافتن نیمهٔ دیگرش جهنم زندگی را به چشم می بیند. در اینجا «زن» مورد سوءِ استفاده قرار می گیرد. از او به عنوان منبع درآمد استفاده می شود. او تا حد یک وسیله سقوط کرده است. و مرد از این موجود بهره کشی می کند. و او در نهایت، مجبور به خودکشی می شود. «برژیت» دختر هفده ساله‌ای است که با نامزدش «پتر» در خانه‌ای سکونت دارد. وضع مالی آنها خوب نیست.

دختر برای امرار معاش هر شب با مردان بسیاری همبستر می شود. و از این راه پول درمی آورد. اما شش ماه بعد، او در راه منزل وضع حمل می کند و به پیشنهاد نامزد و خواهر نامزدش تصمیم به کشتن بچه می گیرد. این دو زندگی نکبت باری دارند. از سویی «توماس» و «صوفیه» نیز در زندگی به بن بست رسیده اند. و توماس پیشنهاد می کند که هر دو در یک زمان دست به خودکشی بزنند، صوفیه نمی پذیرد. «برژیت» مشتری تازه‌ای پیدا کرده که او را به سختی می آزارد. به این جهت او سرخورده و تنها از این زندگی نکبت بار به زیرزمین می‌رود و خودکشی می کند. توماس دوباره به نزد صوفیه بازمی گردد و به زندگی تهوع آور خود ادامه می‌دهند. در این فیلم هر دو «زن» مظلوم هستند. یکی به خاطر فرزند و وضع نکبت بار دست به خودکشی می‌زند، و دیگری به زندگی فلاکت بارش ادامه می‌دهد. اما هر دو «زن» از وضع موجود خسته هستند. هر دو از نعمت «مادر» شدن محرومند. و هر دو هیچ نقطهٔ اتکایی در زندگی ندارند. هر دو «خوشبختی» را گم کرده اند. هیچکدام «عشق» را نمی یابند. و چون گم کردهٔ آنها «عشق» است مجبورند عذاب زندگی را تحمّل کنند. از دیدگاه برگمن در مکان و زمانه‌ای که به اصطلاح، خدا «سکوت» کرده و در ذهن و زندگی بشر امروزی جایی ندارد، تنها در سایهٔ «عشق و تفاهم» می توان زیست. و اگر «عشق» نباشد، انسان محکوم به زیستن در «تنهایی» است. و بزرگترین عذاب آدمی همین ادامهٔ زندگی در «تنهایی» است. درست است که زندگی جهنمی واقعی است. اما این مهم نیست. مهم این است که ما در مقابله با مصائب این زندگی تنها نباشیم. و بتوانیم نیمهٔ دیگر وجودمان را بیابیم. اگر این یافتن درست باشد، «عشق» متولد می شود. و این «عشق» باید از مرحلهٔ جسم فراتر رود و به عشق واقعی و معنوی مبدل شود. «زن» در این مسیر مکمل و همراه «مرد» است و تنها در پی تفاهم و درک متقابل معنا می یابد. همچنانکه «مرد» نیز چنین است.

«مهم این است که انسان تنها نباشد و کسی را دوست بدارد، حتی اگر در جهنم زندگی می کند.»

از نگاه برگمن زوج بدون مساله و بحران وجود ندارد. اما می توان خوشبخت بود. و لذت داشتن فرزند را درک کرد، چرا که فرزند رمز ادامهٔ زندگی است. پس زنی که فرزند دارد، زنی مهمّ و لایق است و می تواند خوشبخت باشد. «برگمن» با فیلم «یک تابستان طولانی» نگرشی به دوران مالیخولیایی جوانی از دست رفته دارد. این فیلم مرثیه‌ای است برای بهشت نخستین عشق جوانی. برگمن در حقیقت با این فیلم به داستان عشق دوران جوانی خود باز می گردد. او با این فیلم سه شکل عشق را نمایش می دهد که در فیلمهای دیگرش تصویری کاملتر پیدا می کند. برگمن با دسته بندی‌هایی از این گونه اساساً موافق نیست. ولی برای درک بهتر مفهوم «زن» در آثارش ناچار به طرح این



● او پیامبر عشق سوم است.
او آرامش زن را در کنار شوهر، فرزند و خدا می‌جوید.
تصویر زن ایده‌آل را می‌توان در «توت‌فرنگی‌های وحشی»
و در «ماریانه» بعد از آشتی مجدد با «اوالا» یافت.

● آنها آرامش را در کنار «مادر» می‌جویند. و حتی
«معشوقه ـ زن» هم در نگاه آنها نوعی «مادر» است!
همیشه مردان بچه‌هایی هستند که
نیاز به توجه
و مراقبت مادر دارند.

● نیاز به «مادر» تفاهم با «مادر» و همکاری «پدر» و «مادر»
نهایت آرزوی برگمن است، اما همیشه
تصویر مادر در آثار او خشن نیست.
او چهرهٔ لطیفی نیز از مادر ارائه می‌دهد.
و اساساً زنی که مادر نیست
در دایره فکری او
مطرود است.

مسأله هستیم. «ماریانه هوك» در کتابش زنان آثار برگمن را در مدلی چنین بیان می کند.

۱ـ الههٔ بیروز عشق ـ ونوس. که «اوا دالبك» نقش آن را برعهده دارد.
۲ـ الههٔ شکار ـ دیانا. که «آنیتا بیورك» نقش آن را ایفا می کند.
۳ـ الههٔ جوانی ـ هبه. که «اینگرید تولین» نقش آفرین آن است.

سه گونه عشقی که در «یك تابستان طولانی» می بینیم در این مدل می گنجد:

۱ـ عشق رمانتیك دوران جوانی.
۲ـ عشق بی فرجام کسانی که به دنبال هوا و هوس خود هستند.
۳ـ عشق کسانی که به آن درجه از رشد فکری رسیده اند که آگاه و فکور باشند. «ماری» قهرمان این فیلم با هر سه شکل عشق آشنا شده است:

۱ـ دوره ای را که با «هنریك» بوده و پایان دردناکی داشته است. «هنریك» مرد جوانی بوده که ماری سیزده سال پیش با او آشنا شد. امّا هنریك به هنگام شنا در دریا دچار سانحه می شود و در بیمارستان می میرد. ماری از هنگام مرگ هنریك تاکنون که با روزنامه نگاری جوان آشنا شده طعم تلخ و دردناك شکست آن عشق را در خاطر دارد. (عشق رمانتیك)

۲ـ عشق بی فرجام کسانی که به دنبال هوی و هوس هستند، برای ماری زمانی آغاز می شود که در دوران سرگردانی پس از مرگ هنریك، در بازوان مرد بدطینت و کثیفی به نام «عموارلاند» گذرانده است.

۳ـ عشق سوم زمانی بسراغش می آید که خاطرات گذشته را بار دیگر مرور می کند و تصمیم می گیرد که با «داوید» روزنامه نگار جوان که خواستار اوست ازدواج کند.

«زن» در اینجا، سه مرحله عشق را تجربه می کند. و در نهایت «خوشبختی» را می یابد، هر چند که آسمان می غرّد و لکه های سیاه ابر در راهند. اینها مهم نیست. حداقل به طور موقّت ازتنهایی گریخته و برزندگی تهوع آور پیروز شده است.

از نگاه برگمن، عشق مسالهٔ «تنهایی» را تحت الشعاع قرار می‌دهد، عشق حتی قادر است تمام مسایل دیگر زندگی را حل کند. در «اشتیاق زنان» این تصویر سه گانه در سه گونه زن تجسم می یابد. تصویر زن سوم این فیلم مبتنی بر یك ماجرای واقعی است که برگمن شخصاً آن را تجربه کرده است. شاید هیچ هنرمندی به بیرحمی برگمن درباره گذشته خود و زندگیش قضاوت نکرده باشد. تصویر «زن» در آثار او چهرهٔ زنانی است که او در زندگی با آنها معاشرت داشته، زندگی کرده و یا همکار بوده است. اوسعی دارد چیزی را که در زندگی به آن نرسیده، در آثارش به آن اتوپیا معنا بدهد. اما چون شدیداً تحت تأثیر زندگی و حقیقت است کمتر به آن ایده آل می‌رسد. او پیام‌آور عشق سوم است. او آرامش زن را در کنار شوهر، فرزند و خدا می‌جوید. تصویر زن ایده آل را می‌توان در توت فرنگی های وحشی و در «ماریانه» بعد از آشتی مجدد با «اوالد» یافت. و یا کاملترین نوع این تصویر در «شش صحنه از یك ازدواج» دیده می شود. اگر «زن» در آثار او شهوی، سرگردان، وحشی، عاشق، صبور، انتقامجو، سر به هوا و... است، مرد نیز چنین است. اما زنان آثار او مظلومتر از مردان هستند. اگر خطا می کنند، اگر به بیراه می‌روند و اگر حیوان صفت هستند در اثر تنهایی و بدون «مرد» ماندن است. حتی تصویر «آنا» در «سکوت» با آن همه سبعیت، مظلوم و قابل ترحم است. برگمن با اینکه سعی می کند قاضی بی طرفی باشد اما آشکارا طرف زن را می گیرد. برگمن در تریلوژی معروف خود با تأثر به موقعیت زن توجه دارد. زنان در این تریلوژی در دنیای محدود گرفتار آمده‌اند، رها هستند، تنها و بی کس و سرگردانند و فریاد آنها به زحمت به گوش مردان می‌رسد. «زن» چون «تنها» می‌ماند در خود فرو می‌ریزد و شاید هم دست به خودکشی بزند. اما زنان با توجه به مبارزه و انقلابی که کرده‌اند و آزادی که به دست آورده‌اند، همچنان درپی نیمه دیگر خود می‌گردند. فریاد و خروش برگمن بر علیه تمدن امروزی است که جز سکوت، تنهایی و سقوط تا مرز جنسیت برای «زن» ارمغانی دیگر نداشته است. برگمن از «مردی»، «خشونت»، «ماشینیزم»، «سکوت»، و «تنهایی» به تنگ آمده است، و برای رهایی خود دست به هر عملی می‌زند. «سکوت» که پایان بخش تریلوژی معروف اوست تصویرگر تنهایی و مظلومیت «زن» و «سکوت خدا» در جامعهٔ خشن و وحشی اروپاست. «ژان کوله» دربارهٔ «سکوت» برگمن چنین می نویسد:

«بدون شوهر، بدون پدر و بدون خداماندن یا هم فرقی ندارد. «سکوت» در حقیقت سکوت «زنی» است. سکوتی است که تمدن امروزی برایش به ارمغان آورده، آنچه در این زندگی ظاهراً آرام ما بیمار است «مردی» است. دنیای ما بی‌آنکه متوجه باشیم در نگاه کودکان انعطافی زنانه پیدا کرده است.»[9]

«برگمن» برای رسیدن به این منظرنگاه راه دراز و پرفراز و نشیبی را پیموده است. اودرپی انعطاف لطیف جامعه زنانه است.

«والسلام»

منابع و مآخذ:

۱ـ سونات پائیزی / اینگمار برگمن ـ ترجمه بهروز تورانی / نشرشیوا / ـ ۱۳۶۹ / تهران ـ چاپ اول/ ص۵۴ـ۴۷.
۲ـ پیشین / ص۸۳.
۳ـ فانوس خیال / اینگمار برگمن ـ ترجمه مسعود فراستی، مهوش تابش / سروش ـ ۱۳۷۰/ تهران ـ چاپ اول / ص۱۵ـ۱۴.
۴ـ سکوت / اینگمار برگمن ـ ترجمه پرویز تأییدی / پرچم ـ ۱۳۴۹ /تهران ـ چاپ اول /ص۶۸.
۵ـ همچون در یك آئینه/ اینگمار برگمن ـ ترجمه هوشنگ طاهری/ پیام ـ ۱۳۴۹/ تهران ـ چاپ دوم/ ص۲۱.
توت فرنگی‌های وحشی/ اینگمار برگمن ـ ترجمه هوشنگ طاهری/ اشرفی ـ ۱۳۵۶/ تهران ـ چاپ اول/ ص۶۵ـ۶۴.
۶ـ به سوی دمشق/ اگوست استریندبرگ ـ ترجمه ابرج زهری/ برگ ـ ۱۳۷۰/ تهران ـ چاپ اول/ از مؤخره کتاب.
۷ـ برگمن دربارهٔ برگمن/ گفتگو با برگمن ـ ترجمه هوشنگ طاهری/ چاپ نشده است.
۸ـ پیشین.
۹ـ توت فرنگی‌های وحشی/ ص۲۴۰.