●زن در آثار برگمن ـ ۲

# برگمن، در جستجوی ساحت‌های مختلف انسان

■ نصرالله قادری

«برگمن» بی‌تردید برجسته‌ترین فیلمساز روانشناس زن است. او ظاهراً بهتر از هرکس دیگر قادر است که پیچیدگی روح و طبیعت زن را به ما نشان دهد. تصویر «عشق چهارم» در آثار برگمن را می‌توان در فیلم «لبخند یك شب تابستان» دید. همین تصویر با وضوح بیشتری در «تابستانی با مونیکا» دیده می‌شود. «عشق چهارم» فقط در لحظه، حیات دارد، بی‌آنکه سئوالی طرح کند. «مونیکا» دقیقاً به موقعیت خود واقف است و برای او تنها لحظات مطرح است. حتی خوشبختی نیز مانند عشق برایش یك گذر کوتاه است. «مونیکا» مثل مادرش کثیف است. او دوست «هاری» است و زمانی که از او حامله می‌شود، هنگامی که فرزند به دنیا می‌آید، زندگی زناشویی را ترك می‌کند. دلیلش بسیار ساده است. این فرزند دست‌کم برای مونیکا از راه عشق به دنیا نیامده است. «زن» در اینجا عشق را آلوده می‌کند. با عنایت به اینکه برگمن قهرمانانش را از زندگی واقعی برمی‌گزیند، تصویر آنها برای مخاطب باورپذیر است.

«زن» در آثارش تك ساحتی نیست. ساحتهای گوناگون دارد. او نقبی به هزارتوهای «زن» زده و در این سفر اکتشافی مخاطبش را نیز همراه می‌برد. «زن» در آثار او، کمتر خشونت «مرد» را دارد. او آنقدر شهامت و جسارت دارد که خشونت و بیماری «مردی» را در آثارش به روشن‌ترین صورتی تصویر می‌کند. مردان او به شدت نیازمند ارتباط هستند. آنها بعداز تجربیات مختلف و عموماً به شکست رسیده، سرانجام به عشق راستین خود روی می‌آورند. در اینجا زنان مقاوم و استوار ایستادگی می‌کنند و انتقام رنجی را که برده‌اند، از مردان بازپس می‌گیرند. روشن‌ترین این تصاویر را که برگرفته از زندگی واقعی خود اوست، در «شش صحنه از ازدواج» می‌بینیم. این فیلم تصویرتر خشونت «مردی» و مظلومیت مضاعف «زن» است. تصویر «بان» در صحنه سوم فیلم را در زندگی واقعی اینگمار برگمن پی می‌گیریم.

«من به گوتنبرگ رفتم تا با همسرم صحبت کنم. شب دیروقت بود و «الن» قبلاً به بستر رفته بود. از ملاقات غیرمنتظرهٔ من خوشحال شد. من بدون آنکه بارانی‌ام را از تن درآورم روی لبهٔ تخت نشستم و همه چیز را به او گفتم. هرکس علاقه‌مند است می‌تواند رویدادها را در بخش سوم صحنه‌هایی از یك زناشویی دنبال کند. تنها تفاوت، در نحوه پرداخت چهره پائولا، معشوقه، است. گیون بیشتر شبیه متضاد او بود. او همیشه یك دختر درجهٔ یك بود. زیبا، قدبلند، هیکل‌دار، با چشمان آبی مصمم، خنده‌ای آزاد، لبهای پرزیبا، رك، مغرور، سالم، و بهره‌مند از نیرومندی زنانه، اما خوابگرد بود... همه ازدواجها دیر یا زود، کدر می‌شوند و بردهٔ کوچولویی، زندگی جنسی را نجات می‌دهد.»[۱]

همچنان که برگمن احساس «مردی» دارد و «زن» را مملوك خود می‌داند، «یان» نیز چنین است. برگمن در این فیلم به شدت از زنان دفاع می‌کند و تصویرگر خشونت «مردی» است. «مردی» نمی‌تواند شاهد آزادی «زن» باشد. تازه این دیدگاه یك مرد روشنفکر و آگاه است. او صادقانه «مردی» بیمارگونه‌اش را بروز می‌دهد. او به شدت از آزادی «زن» ناراحت است.

می‌دانیم که «هنریك ایسبن»، «خانه عروسك‌ها» را در مورد آزادی زنان نوشته است و در آنجا به خوبی از زنان دفاع می کند. وقتی «ماریان» و «یان» پس از دیدن نمایش «خانه عروسك‌ها» به خانه باز می گردند، «یان» نظرش را اینگونه اعلام می کند:

«ماریان: به نظر من «نورا» خیلی خوب بود.

یان: بله، ولی رویهمرفته این نمایش بوی گند می‌ده. حتی استریندبرگ هم اینطور فکر می کرده.

ماریان: اون فقط حسودیش می‌شده.

یان: از همهٔ اینها گذشته، در طول صدسال گذشته چند اتفاق کوچك افتاده. گو اینکه نه به اون ترتیبی که ایسبن امیدوار بود.

یان: زنها شکل شهدارو به خودشون می گیرن، چون مناسبتره. و از همه مهمتر وقتی اوضاع خراب می‌شه، مسئولیت هم نداره. من همیشه فکر می کردم یك چیز درباره اون زنهایی که درخواست حقوق سیاسی می کردن لوس و بی‌معنیه و حالا دیگه این جنبش آزادی زنان که جای خود داره.»[۲]

«زن» به شدت «تنها»، «بیکس» و «غریب» مانده است. «مردی» بیمارگونه مردان او را به «تنهایی» کشانده است. حتی آزادی زنان جز اسارت برایش ارمغانی نداشته است. و این «مرد» مغرور نیازمند «زن» است. و جالب اینجاست که زندگی «زن» را «زنی» دیگر به ویرانی می‌کشد. و ما به خوبی ساحتهای گوناگون «زن» را می بینیم.

برگمن همیشه درپی آرامش و خوشبختی به خانواده و تحکیم آن روی می آورد. او با شهامت از نظام خانوادگی و نقش «زن» دفاع می کند. «زن» مطهر و عاشق در نگاه برگمن مظهر عطوفت خداست.

برگمن در فیلم «چشمه باکرگی» نشان می‌دهد که در محل قتل دختر چشمه‌ای می جوشد. چشمه‌ای که نمایشگر رحمت الهی است. «زن» تا این پایه برای او مقدس است. درعین حال همین «زن» می تواند ننگ و فاجعه‌ای را همراه خود به وجود آورد، که تا آخر عمر دامنگیرش باشد. این ساحت «زن» را می‌توان در «غروب دلقکان» دید. «برگمن» در آثارش تصاویر و گونه‌های به شدت متضادی را از «زن» ارائه کرده است. او با ارائه سرگذشت عشقی مردم فقیر؛ افسانهٔ سوئد پاك و مرفه را مغشوش می کند. و گاه با ارائه تصاویر حقیقی از زندگی و زن، جامعه را به شدت علیه خود می‌شوراند. او که با فیلمهایی نظیر «در آستانه زندگی» صدای اعتراض خود را نسبت به آزادی بیش از حد امور جنسی در سوئد بلند کرده است، ناگهان با ساختن «سکوت» متهم به رواج پورنوگرافی می شود. این اتهام حداقل در سوئد بسیار مسخره و مضحك است. مسائل جنسی و بحث درباره آن در این کشور به شدت آزاد است. اما چون برگمن چهره بیمار «مردی» و آنچه هست را چون آینه منعکس می کند به این اتهام دچار می‌شود. عمل «زن» در «سکوت» باعث می‌شود که تصویر زیبای «مادر» در ذهن فرزند خراب شود. «سکوت» نیشتری بر دمل چرکینی است که بهرحال روزگاری سر باز خواهد کرد. «آنا» در «سکوت» تصویرگر «زن» حیوانی در جامعه‌ای است که عشق و محبت از میان آدمها رخت بربسته و خدا غایب است. روابط انسانها ـ حتی دو خواهر ـ تا مرز حیوان بودن سقوط کرده است.

مظلومیت، حقارت، تنهایی، غربت، حیوانیت، سبعیت، یاس و دلمردگی در این فیلم موج می‌زند. «زن» مثل فیلمهای گذشته «تابستان» را پیش رو ندارد. حالا پائیز و زمستان در راهند. نور زرد نفرت و تنهایی در راه است. و «استر» منجی نیز وضع بهتری ندارد. او بیمار است و مونسی رانمی‌یابد و در تنهایی به گناه آلوده می‌شود. تصویر «زن» در «سکوت» خشن و غیرقابل تحمل است. «آنا» یك ماده سگ حیوان صفت است. و «استر» نیز بنده غرایز حیوانی است، تنها پناهگاه امن او برای فرار از فشارهای اخلاقی، الکل و گناه در تنهایی است. «یوهان» ـ نسل آینده ـ با دیدگان مضطرب خودزشتی‌ها و دلهره‌ها را می بیند. او شاهد دنیایی است که مورد هجوم مرگ و نیستی قرار گرفته است. و در تمنای «مادربزرگ» و «پدر» دلخوش می‌دارد. در «سکوت»، «مرد» نیمه دیگر «زن» غایب است، وتنها «نرینگی» حضور دارد. «سکوت» مرثیه برگمن در رثای «زن» است. برگمن در «اوپوس شماره یك» خود، «همچون در یك آینه» هنوز مرد را می‌دید و به عشق امیدوار بود. هرچند که در اینجا نیز فاجعه بسیار عظیم بود. در «اوپوس شماره یك» نیز «زن» با همه توجهی که به او می‌شود، درك نمی‌شود. چرا که طرف مقابل ـ نیمه دیگر ـ ضعیف است. پس «زن» به گناه روی می‌آورد. در اینجا نیز «خدا» غایب است. و «زن» تنها و بیمار است. «زن» بیماری «مادر» را به ارث برده است. پس در این فقدانهای مکرر، خدا و عشق و «زن» به گناه گرفتار می‌آید. «کارین» ـ «زن» ـ در اینجا به شدت مظلوم وتنهاست. و اصلا از عملی که در بی خبری انجام داده خبری ندارد. شاید بارش باران به طهارت گناه او آمده است.[۳]

شاید یکی ازدلایل این عمل بی توجهی پدر ومادر به فرزند باشد. برگمن بی‌آنکه بر این نکته تاکید کند، آنرا مطرح می سازد. ما همین تصویر را در زندگی خود او شاهدیم. بی توجهی و اختلاف پدر و مادر، خواهر و برادر را به خطاهای کودکانه می‌کشاند. مادر عمل جراحی کرده و پدر تصمیم می‌گیرد آنها را در «کونشتشن» نزد یك خانه‌دار مهربان که معلم مدرسه ابتدائی بود بگذارد. آنها تنها می‌مانند.[۴]

برگمن به خوبی این تصویر را در «همچون در یك آینه» نشان می‌دهد. «زن» قربانی می‌شود. اما دلیل قربانی شدن او را باید در نبود، «زن» ـ مادر ـ و «پدر» و تفاهم و خانواده جستجو کرد. برگمن در «شام آخر» دومین قسمت از تریلوژی معروف خود نیز هنوزحضور «مرد» (نیمه دوم) را داردو مرد عشق را هنوز درك می کند. «توماس» کشیش ده درگیر رنجی بزرگ است. او از «سکوت خدا» در عذاب است. و این درد را برای «مارتالودنبرگ» شرح می‌دهد. «مارتا» به این نکته توجهی ندارد. او بیشتر علاقه‌مند است که توماس از نامه‌ای که او برایش نوشته حرف بزند. متاسفانه توماس هنوز نامه را نخوانده است، چون تقریبا مطمئن است که درون نامه باید چیز ناراحت کننده‌ای باشد. مارتا از کشیش تقاضای ازدواج می کند. مارتا و توماس درگیر می‌شوند. و مشاجره آنها بالا می گیرد. مارتا زنی است که به خدا اعتقادی ندارد. و خود کشیش هم دچار شك و تردید است. «مارتا» سعی می کند تا به توماس تفهیم کند که می‌تواند او را خوشبخت کند. در اینجا «زن» سعی دارد جانشین «خدا» شود و رنج مرد را کاهش دهد و او را به سرزمین خوشبختی رهنمون شود. اما «مرد» در چنبره ای گرفتار آمده که اصلا «زن» را درك نمی کند. توماس نه خدا و نه زن را دارد، تنهاست و به ناچار روی به نامه مارتامی‌آورد. او در پی تسکین است. «سکوت خدا» او را سرگردان کرده است. او اسیر عذاب «تنهایی» است. آرامش ندارد. «زن» (مارتا) می‌رسد و نامه خودش را برای توماس می خواند. «زن» (مارتا) متحمل رنج بسیار شده، حتی در اندیشه این است که نکند بیماری او باعث نفرت «مرد» (توماس) شده است. زن برای جلب توجه مرد، دست به هر کاری می‌زند. با اینکه ایمان به خدا و مذهب ندارد، به تزئین کلیسا می‌رود. چون «مرد» هست او احساس وظیفه می کند. بودنش معنا دارد. سعی می کند منجی باشد. به گونه‌ای دیگرگونه با خداآشتی می کند. عهده‌دار وظیفه‌ای می شود که آن وظیفه نجات «توماس» است. اینجا «زن» فداکاری می کند، به همراهی می‌آید. مرد سرگردان را در کنف حمایت خود می گیرد. زندگی برایش معنا دارد. امانمی‌داند عشقش را چگونه بروزدهد. او دریافته است که می تواند مرد را خوشبخت کند. اما نمی تواند این دریافت را منتقل کند. «زن» در شام آخر درپی ایجاد یك تفاهم انسانی است. هنوز لطافت و زنانگی اش را دارد. هنوز سقوط نکرده، اسیر ورطه تنهایی نشده است. عشق را می فهمد. خود را ایثار می کند. درگیر می شود، پرخاش می کند، عطوفت می‌ورزد، ترحم می کند و به هر شکلی، بودنش را معنا می کند. «زن» در اینجا جنسیت نیست، حیوان نیست، لطیف و زیبا و سرشار از زنانگی است. به عشق و خوشبختی ایمان دارد. پس برای بودن، برای شدن مبارزه می کند. و در یك کلمه «زن» در اینجا

**■ برگمن، همیشه درپی آرامش و خوشبختی به خانواده و تحکیم آن روی می‌آورد. او با شهامت از نظام خانوادگی و نقش «زن» دفاع می کند. «زن» مطهر و عاشق در نگاه برگمن، مظهر عطوفت خداست.**

انسان است و می‌تواند مرد را با زنانگی‌اش آشتی دهد.

قبل از «سکوت» زنان تا بدین پایه مورد حقارت قرار نگرفته بودند. حتی گاهی به شدت حساس بودند و دوست نداشتند که کسی آنها را تحقیر کند. و به ندرت می‌بینیم که زن، به مفهوم زن مورد حقارت واقع شود. اگر «آنا» درسکوت حقارت را به جان می‌خرد، پیش از او «مونیکا» نیز چنین کرده بود. ولی نه به این پررنگی. اما هر دو اینها با شهامت و جرات به صورت جامعه تف می‌اندازند. آنها سقوط خود را عریان نمایش می‌دهند و وجدان عمومی را به محاکمه می‌کشند، پس در اینجا برگمن برای آنها دلسوزی می‌کند. نسبت به آنها احساس ترحم دارد. اما گاهی زنان، خود به دفاع از خود بر می‌آیند. حتی عشق را به تمسخر می‌گیرند. و به این وسیله از مرد انتقام می‌گیرند. اما همیشه زن درپی تفاهم و آشتی و کانون گرم خانواده است. و هرگاه زنی پا از این دایره بیرون می‌گذارد، یا جامعه رابه محاکمه می‌کشد و یا از زنانگی‌اش فاصله می‌گیرد. حتی گاهی تا مرز مردانگی پیش می‌رود و آرزو دارد که تغییر جنسیت دهد و «مرد» شود. این نیز گونه‌ای دیگر از عصیان زن در برابر وضع موجود است. عصیانی از این گونه بیشتر در نسل جوان به چشم می‌آید. اما در همه صورتها مرد به آگاهی می‌رسد و با تفاهم آشتی می‌کند. زن در آثار برگمن و حتی زنان حیوانی مثل «آنا»، «مونیکا» زنجموره نمی‌کنند. ذلیل نیستند. محبت را گدایی نمی‌کنند. مبارزه می‌کنند. حقشان را می‌خواهند و اگر در مبارزه موفق نشدند، از راه مبارزه منفی وارد می‌شوند و به این شکل باز «مردی بیمار» جامعه را به محاکمه می‌کشند، حال به هر طریقی که ممکن باشد.

«زن» در آثار برگمن مثل خفاش، مغز مرد را نمی‌خورد؛ نفرت انگیز و موذی و حیله گر نیست، تسلیم و سر براه و مطیع هم نیست؛ انسان است مثل مرد، طالب حقوق خود است. اما لطافت دارد. زنانگی دارد و حتی اگر در «سکوت» به این زنانگی تف می‌کند، برگمن عکس قضیه را مطرح می‌کند. اما همیشه زن نیازمند است. طالب است. در جستجوی مردانگی است و در غیبت آن، نقصانش آشکار می‌شود، و مگر مرد چنین نیست؟ و گاه زن به شکل بسیار ظریف و زنانه‌ای از مرد انتقام می‌گیرد. و این انتقام در عین تلخی شیرین است. «از خودم می‌پرسم که آیا اصلاً ترا دوست داشته‌ام؟ این عشقی که همیشه از آن صحبت می‌شود چیست؟ شکلکی است که با یك خمیازه پایان می‌یابد.»

«ماریانه» قهرمان زن فیلم «درس عشق» چنین خونسرد و بی‌اعتناء به انتقام نشسته است. اما زن انتقامجو، همیشه زیر نقابی خود را پنهان کرده که در صورت بروز اولین نشانه‌های پذیرش مرد، نقاب را فرو می‌کشد. تصویر زن انتقامجو در اکثر فیلمهای برگمن حضور دارد. اما چهره ملموس‌ترش را مشخصاً در «شش صحنه از یك ازدواج» و «درس عشق» می‌بینیم.

«یان» و «ماریان» در «شش صحنه از یك ازدواج» زندگی آرامی دارند. یکدیگر را دوست دارند و تصویرگر یك ازدواج کمابیش آرمانی هستند. وقتی زخم کهنه سرباز می‌کند و «یان» به «زنی» دیگر روی می‌آورد، «ماریان» آرام و مهربان چهره انتقامجویی‌اش را زیر نقابی از مهربانی عیان می‌کند. در صحنه چهارم زمانی که «یان» شکست خورده و حقیر بر می‌گردد، ماریان در موقعیت بالاتری است. به همین جهت از در تهاجم بر می‌آید. او می‌خواهد با انتقامجویی خویش مرد را به بلوغ برساند و به او تفهیم کند که «زن» انسانی همشأن «مرد» است.

جالب توجه است که سقوط مرد به وسیله «زن» رقم می‌خورد. «زنی» دیگر، ساحتی دیگر از «زن». اما «مرد» مقصر است. چرا که او نتوانسته از پس امتحان موفق برآید. در این فیلم «زن» مرد را گمراه می‌کند، تهاجم می‌کند. و «مرد» به وسیله «مادر» آگاه می‌شود و به بلوغ می‌رسد و آشتی می‌کند. «زن» محور همه این تضادهاست. و «زن انتجامجو» در اینجا «مادر» است. «زن» زندگی کرده و به دلیل مادر بودن ادامه خواهد داشت. و نوع انتقام او زیرکانه و شکننده است. او دقیقاً از زاویه «فرزند» حمله می‌کند و غرور و عاطفه مرد را نشانه می‌رود. او را تحریك می‌کند. به او آموزش می‌دهد و سعی دارد او را از دام نجات دهد. «ماریان»، «مونیکا» نیست که فرزند را پیش پدر رها کند، او «مادر» است. فرزندانش را در دوران عشق بدنیا آورده، پس خوب می‌داند که از چه زاویه‌ای باید حمله کرد. «زن انتقامجو» در این فیلم تصویری وحشی و حیوانی از خود نشان می‌دهد و برگمن با تردستی همه ساحتهای زنانه را نمایش می‌دهد. «ماریان» در تمام حالات تهاجمی خود، نقابی به چهره دارد و مرد را آرام آرام به بلوغ راهنمایی می‌کند. مرد، خشن و دردناك اعتراف می‌کند که ناآگاه است. اما این گناه را جامعه به او تحمیل کرده است. گناهی که مرد و زن به یك اندازه در آن سهیم‌اند.

«یان: بذار یك چیز پیش پاافتاده بهت بگم. ماها از نظر عاطفی ناشی هستیم. و نه من و تو تنها. تقریباً همه، مساله ناراحت کننده همینه. به ما همه چیزا رو دربارهٔ بدن انسان، وضع کشاورزی در ماداگاسکار، ریشه مربع عدد «پی»، یا هر زهرمار دیگری که اسمش هست، چیز یاد می‌دن، ولی دربارهٔ روحمون یك کلمه به ما یاد نمی‌دن. ما به طرز وحشتناکی نادونیم، هم درباره خودمون و هم درباره دیگران. خیلی صحبت از این هست که بچه‌ها را باید طوری بارآورد که همه چیز را درباره برادری، تفاهم، همزیستی، برابری و تمام این مزخرفات بدونن، ولی به مغز هیچکس خطور نکرده که ما اول باید دربارهٔ خودمون و احساساتمون چیز یاد بگیریم. ترسها، تنهاییها و خشمهای خودمون. نادون و پشیمون میون خرابه‌های جاه‌طلبی‌هامون باقی می‌مونیم.»[5]

«زن» و «مرد» در می‌یابند که اگرچه ظاهراً روابط زنها و مردها تغییر کرده، ولی در باطن همانی است که صد سال پیش بوده است. این بسیار مضحك و مسخره است. اکنون یك سئوال اساسی مطرح است. چه باید کرد؟ زن در آینه مرد خود را می‌یابد. این وجود کامل، اکنون نقصهای خود را آشکار می‌کند و به این نتیجه می‌رسند که «عشق زمینی» ناقص است. اما آن سئوال بزرگ همچنان وجود دارد که چه باید کرد؟

«ماریان: فکر می‌کنی مادر سردرگمی مطلق زندگی می‌کنیم؟

یان: من و تو؟

ماریان: نه همه امون.

یان: فقط می‌تونم از طرف خودم جواب ندم. و فکر می‌کنم با روش ناکامل و خودخواهانه خودم تورو دوست دارم و گاهی فکر می‌کنم که تو هم با روش توفانی و عاطفی خودت، منو دوست داری. در حقیقت من فکر می‌کنم ما هر دو عاشق هم هستیم. به نحوی زمینی و ناکامل.»[6]

برگمن برخلاف دیگران، ادعای رمانتیك در نمی‌آورد. «زن» را معادل جنسیت نمی‌گیرد. فقط در یك کلمه «زن» برای او انسان است. خطا می‌کند، نقص دارد، محبت می‌ورزد، انتقامجوست، عاطفی است،

**■ برگمن در مطرح کردن «زن» به عنوان یك انسان، اصرار دارد. او مشخصاً اعلام می‌کند که به زن، تنها از دریچه انسان می‌نگرد و دقیقاً به روانشناسی زن هم آشناست.**

ضعیف است، دقیقاً مثل «مرد»! و او با شناختی دقیق منشور زن را در برابر چشمان مخاطب می گرداند و همه ساحتهایش را بررسی می کند. هیچ هنرمندی تا بدین پایه ارزش «زن» را پاس نداشته است. یا درباره اش غلو کرده اند، یا تحقیرش کرده اند، یا به سلطه اش رفته اند، یا در سلطه اش آورده اند. و کمتر از او به عنوان یك انسان، مثل مرد برابر، اما با خصلتهایی زنانه و عاطفی و نقاط ضعف خاص خودش سخن گفته اند. در این فیلم مرد وقتی به بلوغ می رسد، تنها نیست. زن همگام اوست. و هر دو با هم به کشف حقیقت می رسند. هر دو با هم کامل می شوند. و هر دو به ضعفهایشان اعتراف می کنند و جامعه را به محاکمه می کشند. اما همه این تصاویر نه در قالبی ملودراماتیك و اشك انگیز که کاملاً دراماتیك و فکورانه مطرح می شوند.

«زن رویایی»، گونه ای دیگر از «زن» است. زنی است که گرفتار رویاست و در حقیقت می خواهد به رؤیاهایش جامه عمل بپوشاند. «زن رؤیایی» نیز در پی بدست آوردن خوشبختی است. اما به دلیل گرفتار شدن در توهّم به خطا می رود. «سوزان» و «دوریس» در «رؤیای زنان» نمونه و الگوی این گونه هستند. «سوزان» در رؤیاهایش آرزو می کند که نزد عشق خود برگردد. و برای تحقق رؤیا نهایت تلاش و کوشش را به کار می گیرد. «دوریس» نیز به توهّم بانویی شکوهمند شدن یا پیرمرد ثروتمندی از درِ دوستی درمی آید و برای تصاحب او از هر ترفندی بهره می گیرد. اما هردو زن به شکست می رسند و تلاشهایشان بی نتیجه می ماند. هردو به واقعیت پی می برند و از رؤیا رها می شوند. این گونه «زن» که اسیر تخیّلات و اتوپیای ذهنی است، در مواجهه با شکست به آگاهی می رسد. در اینجا نیز برگمن بر خصلت انسان بودن، این گونه تأکید می ورزد. مگر نه اینکه مردان نیز دچار رؤیا هستند. اصلا اگر جای «سوزان» و «دوریس» را با دو مرد عوض کنیم، چه اتفاقی خواهد افتاد؟ قطعاً واکنش ها و شگردها و ظرافتها فرق خواهد کرد، اما آیا در اساس قضیه هم تغییری رخ خواهد داد؟ برگمن پذیرفته است که «زن» با خصلتهای خاص زنانه اش زندگی می کند که این خصلتها ضعف او نیست. به همین جهت در مطرح کردن «زن» به عنوان یك انسان، مثل مرد، اصرار دارد. او مشخصاً اعلام می کند که به «زن» تنها از دریچه انسان می نگرد و دقیقاً به روانشناسی زن هم آشناست.

برگمن به «زن» و «مرد» نگاه یکسانی دارد. نکته ای را که می خواهم یادآور شوم هیچ تضادی با تحلیل فیلم «سکوت» در شکلی که هست ندارد. فقط نوع نگاه او را می خواهم نمایش دهم. برگمن در این مورد خاص (زن) و نقش «استر» در سکوت چنین توضیح می دهد:

«استر در فیلم «سکوت» به راحتی می توانست یك مرد باشد و اتفاقاً در طرح های اولیه هم مرد بود. استر و آنا زن و شوهر بودند. در فیلم چیزی وجود ندارد که ثابت کند زن آگاه بر حقوق خود، روان نژند، شکننده و یا چیزهایی از این قبیل است و یا به هر شکلی دچار مشکلاتی است... من تفاوت بخصوصی بین این تیپ های زنانه و مردانه نمی گذارم.»... «با شغلی که من دارم هر روز با زنانی سر و کار پیدا می کنم که شاغلند و به راستی هرگز این احساس را ندارم که آنها در معرض خطرند و یا روان نژندند. روند پیچیده و طولانی رهایی زنان که ما شاهدش هستیم، واقعاً ارزشمند است.»[۷]

کسی که چنین زاویه نگاهی دارد، به «زن» به عنوان یك موجود عجیب و غریب نگاه نمی کند. او در روند جامعه به موقعیت زن توجه می کند و زن را در کلیت، چنان که هست، با شاکله قدرت جسمی، فکری، موقعیت اجتماعی و نقشی که در هستی دارد، می نگرد.

نمونه دیگر زنی را که او مطرح می کند، «زن جادوگر» است. او همچنانکه «مرگ» را در لباس «مرد» نشان می دهد، زن را نیز در لباس جادوگر و مرتبط با شیطان معرفی می کند. این نوع انتخاب در نگاه اول شبهه برانگیز است. اما در زیر متن این انتخاب ما پی به قضیه ای دیگر خواهیم برد. او خشونت و زمختی مرگ را در لباس «مرد» تجسم می کند. امّا ترفند و حیله های شیطانی را به دلیل ظرافت، در هیأت «زن» نمایش می دهد. نمونه «زن جادوگر» که اسیر اوهام و ناآگاهی جامعه است، در «مهر هفتم» دیده می شود. این گونه زن هیچ راه رهایی ندارد. چون حماقت او را به اسارت درآورده و باید در آتش جهل بسوزد. او تاوان حماقت جامعه را می دهد. «زن جادوگر» تصویر بلاکشی را دارد که فدیه دیگران را می دهد. «زن» و «شیطان» در همه مذاهب و اسطوره ها پیوندی دیرینه دارند. «شیطان» با فریب «حوا»، «آدم» را مجبور به خوردن میوهٔ ممنوعه می کند. هرچند که «زن جادوگر» نقش خود را می پذیرد و در آتش حماقت و جهل خلق می سوزد، اما باز بیدارگر است. او حتی اگر «آدم» را مجبور می کند که «میوه ممنوعه» بخورد، «بینایی» در پی می آید. «زن جادوگر» در اثر برگمن «زن» قربانی است که فدیه ناآگاهی خود و جامعه می شود. در «مهر هفتم» ما تصاویر چندگانه ای از «زن» را شاهدیم و تنها «زن» رهیده از مرگ «میا» است که «شیر» و «توت فرنگی وحشی» نزد اوست و توت فرنگی سمبل خوشبختی دنیوی است. «زن باکره» که مظهر عطوفت و مهر خداوندی است، گونه دیگر «زنی» است که برگمن به او می پردازد. «کارین» در «چشمه باکرگی» نمونه اینگونه زنان است. «کارین» زمانی که به دست مهاجمان متجاوز کشته می شود، نه تنها مهاجمان به عقوبت گناهش تاوان می دهند که حتی هنگامی که جسد او پیدا می شود، درست در مکانی که به قتل رسیده چشمه ای می جوشد و آب صاف و شفافی بیرون می زند. «کارین» قربانی طهارت و پاکی خود می شود. مرگ او «اینگری» را متحول می کند و حتی کفر پدرش به ایمان مبدل می شود. این «زن» یکی از ایده آل ترین زنان مورد نظر برگمن است و بی دلیل نیست که می گوید:

«در بین آثارم چشمه باکرگی یکی از فیلمهایی است که بیش از همه دوستش دارم.»

«زن باکره» در آثار او یادآور جهان طلایی، عصر اعتقاد، تحکیم خانواده و پیوند مستحکم و عاشقانه و دیرپای نظام خانوادگی است. این «زن» همیشه هم مظهر جوشش و طهارت نیست. اگر پا از دایره طهارت بیرون گذارد، دیگر هرگز چشمه ای نخواهد جوشید. حتی دانه جوی چشم شیطان محو خواهد شد. زمانیکه «ماری» لحظه ای اغوا می شود، دانه جو چشم شیطان نیز محو می شود. این «زن» نباید هیچ نقصی داشته باشد.

«زن ساکت» که مرموز، خطاکار و گناهکاراست گونهٔ دیگری از «زن» است که برگمن آنرا ترسیم می کند.

«زن ساکت» حرف نمی زند اما با سکوتش همراهان را می آزارد. حرف نمی زند اما نیاتش را در نوشته هایش آشکار می کند. سکوت او مثل سکوت خدا عذاب آور است.

«زن فداکار» که خالی از خطا هم نیست تنها در تمنای یك کلمه انتظار می کشد. «زن ساکت» و «زن فداکار» دوگونه ای هستند که در برابر هم قرار می گیرند. و در نهایت «زن فداکار» با پشتکار و صبر موفق می شود. این دو تصویر را می توان در «پرسونا» پی گرفت. «زن ساکت» در برابر عشق و پایداری و مرارت و طراوت زن فداکار تسلیم می شود. «زن نومید» گونه دیگر «زن» در آثار برگمن است. این گونه عاشق، همراه، اما حسود نسبت به «مرد» است. و به دلیل نقصان هردو نیمه موفقیت و بلوغی رخ نمی دهد. تصویر این گونه را می توان در «ساعت گرگ و میش» دید. زن در اینجا نمی تواند مرد را با جامعه آشتی دهد که بتواند با محیط خو بگیرد و از انسان گریزان نباشد، و نه می تواند موقعیت و داشته های خود را بپذیرد. او برای رسیدن به برابری، تاوان گزافی را می پردازد. در این زن، عشق هست، اما نقصان دارد. و همین نقص، او را به یأس و نومیدی می رساند. کلام برگمن درباره این فیلم و عشق و ناامیدی بسیار زیبا، تکان دهنده، فشرده و گویاست به همان بسنده می کنم:

«در فیلم «ساعت گرگ و میش»ام تلاش کرده ام

**■ برگمن فیلسوف، دقیقاً با آگاهی و شناخت یك روانشناس خبره، چهره های گوناگون و ساحتهای متفاوت زن را در آثارش بررسی کرده است.**

صحنه‌ای را که ژرف‌ترین تکان را به من داده بود خلق کنم. تامینو در باغ قصر، تنها مانده است، زاری می‌کند: آه شب تاریك، چه وقت ناپدید خواهی شد؟ چه وقت نور را در این تاریکی خواهم یافت؟ دسته کر با پیانیسیمو از درون برج پاسخ می‌دهد: زود، زود یا دیگر هرگز. تامینو: زود؟ زود؟ یا دیگر هرگز. مخلوقات پنهان، پاسخ خود را به من بدهید. آیا پامینا هنوز زنده است؟ گروه کر از دور پاسخ می‌دهد: پامینا، پامینا هنوز زنده است.

این دوازده تابلو دو سئوال درباره حدود بیرونی زندگی را شامل هستند، اما دو پاسخ را نیز. وقتی موتزارت این اپرا را نوشت، از قبل بیمار بود، شبح مرگ لمسش می‌کرد. در لحظه‌ای از نومیدی بی‌شکیب فریاد می‌زند: آه شب تاریك، چه وقت ناپدید خواهی شد؟ چه وقت نور را در این تاریکی خواهم یافت؟ دسته کر با ابهام پاسخ می‌دهد: زود، زود یا دیگر هرگز. موتزارت بیمار رو به مرگ پرسشی را به درون تاریکی فریاد می‌کند. بیرون از این تاریکی به سئوالهای خویش پاسخ می‌دهد. آیا پاسخی خواهد یافت؟ آنگاه پرسش دیگر: آیا پامینا هنوز زنده است؟ موسیقی سئوال سادهٔ متن را به قالب بزرگترین همه پرسشها برگردان می‌کند: آیا عشق زنده است؟ آیا عشق واقعی است؟ پاسخ تکان‌دهنده، اما امیدوارکننده در تقسیمی عجیب از نام پامینا می‌رسد:

پا ـ می ـ نا ـ هنوز زندگی می‌کند.

این دیگر مسأله نام یك زن جوان جذاب نیست. بلکه یك کلمه رمز برای عشق است؛ پا ـ می ـ نا ـ هنوز زندگی می‌کند. عشق وجود دارد. عشق در دنیای انسانها واقعی است.

در ساعت گرگ و میش، دوربین، شیطانها را با حرکتی افقی می‌گیرد، که به واسطه نیروی موسیقی برای چند لحظه به آرامش رسیده‌اند. آنگاه روی چهره لیواولمان می‌ایستد. یك اعلام درباره عشق، دل رحیم اما نومید.»[۸]

«زن پریشان، سردرگم» گونه‌ای دیگر است که البته به دلیل اینکه برگمن شخصاً دو فیلم «فریادها و نجواها» و «چهره به چهره» را نمی‌پسندد و آنها را یك شکست مطلق می‌داند و معتقد است که نتوانسته است آنچه را که می‌خواهد درست بگوید روی این گونه زیاد تکیه نخواهم کرد. اما «کارین» نمونه بارز این گونه است.

«روسپی بزرگوار» گونه‌ای دیگر است که مشخصاً در «تخم مار» و در ساحت مانوئلا دیده می‌شود. مانوئلا مشخصاً با روسپیگری روزگار می‌گذراند. اما آنقدر شهامت دارد که اگر مسئولیتی را نتوانست به انجام برساند شرم‌زده باشد. او مادر نیست اما برای همسر نقش مادر را بازی می‌کند. حامی است. از آنها مواظبت می‌کند و زمانی که حس می‌کند در انجام مسئولیتش کوتاهی کرده، شرم‌زده، به کشیش پناه می‌برد، تا از بار گناهش اندکی کاسته شود.

گونه «روسپی بزرگوار» رنج، محنت، سختی، حقارت را از دو سو متحمل می‌شود. اولاً این عذابها ازسوی مرد به او تحمیل می‌شود و ثانیاً نظام فاشیستی نازیسم او را در چنگالهای وحشی خود می‌فشارد. اما او بزرگوارانه رنج را پذیرا می‌شود. تا آگاهی و رهایی را به مرد عطا می‌کند. او گونه دیگر «مادر» است.

و بالاخره «زن»، «مادر ستیز آشتی‌جو» که تصویرش را در «سونات پاییزی» می‌بینیم. البته در اینجا هنوز مرد هست، عشق گاه به گاه چهره می‌نماید. پس زن معنا دارد. اما زن «سونات پاییزی»، «مادرستیز» است. چهره مادرش را در بخش مادر بررسی کردم و گونه «مادرستیزش» را در اینجا می‌گویم.

«شارلوت» و «ایوا» هردو خود را زیادی حس می‌کنند. هردو از مادر بیزار و مادرستیزند. ایوا حتی نبود مادر را نمی‌تواند با مادربزرگ پر کند و در پدر آرام می‌گیرد. اما ایوا چون هنوز «مرد» را و نه «نرینگی» را در کنار خود دارد با مادر از درِ آشتی درمی‌آید. اما شارلوت اسیر زندان هنر خود است. چهره زن «مادرستیز اما آشتی‌جو» را می‌توان مشخصاً در ایوا دید. مادرش شارلوت نیز چون او بوده است. مادر و دختر هردو یك احساس را دارند. هردو بیزارند. هردو به پدر رو آورده‌اند. اما به دلیل حضور عشق و مرد در کنار «ایوا» او با مادر آشتی می‌کند.

به یاد داشته باشیم که «زن» در آثار برگمن یك «انسان» است، درست مثل «مرد» و برگمن فیلسوف دقیقاً با آگاهی و شناخت یك روانشناس خبره چهره‌های گوناگون و ساحتهای متفاوت زن را در آثارش بررسی کرده است.

**منابع و مأخذ :**


۱ـ فانوس خیال/ اینگمار برگمن/ مسعود فراستی ـ مهوش تابش ـ سروش/ تهران ۱۳۷۰/ چاپ اول ـ ص ۱۷۹ ـ ۱۷۸.

۲ـ شش صحنه از یك ازدواج / اینگمار برگمن/ گلی امامی ـ پیام/ تهران ۱۳۵۳/ چاپ اوّل ـ ص ۶۱ـ۶۰.

۳ـ همچون در یك آینه/ اینگمار برگمن/ هوشنگ طاهری ـ پیام/ تهران ۱۳۴۹/ چاپ دوم ـ ص ۹۷ ـ ۹۶.

۴ـ فانوس خیال/ ص ۷۱.

۵ ـ شش صحنه از یك ازدواج/ ص ۱۳۳.

۶ـ پیشین/ ص ۱۸۱ ـ ۱۷۹.

۷ـ برگمن درباره برگمن/ ترجمه هوشنگ طاهری ـ چاپ نشده است.

۸ ـ فانوس خیال/ ص ۲۴۳.