پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در جست‌وجوی ایمان

مهدی ارجمند

سیری در اندیشه‌ها و آثار اینگمار برگمن

۱ – رؤیای هنرمند

نظر او همیشه معطوف به روزنی در تاریکی است، او می‌خواهد پاسخ پرسش‌های هراس‌انگیز و دعاهای ناامیدانهٔ خویش را باز بشنود.

(ویکتور شُوستروم دربارهٔ اینگمار برگمن)[۱]

این تعبیر استاد فقید سینمای سوئد – ویکتور شوستروم – از جهان تصویرشده در آثار اینگمار برگمن شاگرد برومند خویش است که به‌حق در گسترهٔ هنر هفتم از مقامی شاخص برخوردار است. چنین حکمی دربارهٔ او زمانی ارزش خود را آشکار می‌سازد که دریابیم با او – سینما به مرحله‌ای از بیان **مفاهیم اندیشگون** وارد گشت که تا پیش غیرممکن به‌نظر می‌رسید. اینگمار در خانواده‌ای مذهبی به‌دنیا آمد و از همان آوانِ کودکی با پرسش‌هایی اساسی پیرامونِ «هستی»، «وجود» و «خداوند» آشنا شد. شاید اگر مُعارضهٔ روحی او با

شخصیت مستبد پدرش نبود او نیز چونان آندرس، جوانکِ شاعرِ فیلمش (توت‌فرنگی‌های وحشی) حرفهٔ خدمت به کلیسا را برمی‌گزید و کشیش می‌شد.[۲] اما چنین نشد و اینگمار جوان به راهی گام نهاد که چونان هر «سفر ناشناخته به اعماق مجهولات» مملو از شگفتی‌ها و مصایب ناخواسته بود. برگمن در فضایی از باورهای فکری زمانِ خود رشد یافت که به‌گونه‌ای جدّی با موضوع «انسان» و باورهای بنیادین او نسبت به جهان سروکار داشت. اروپای در حال جنگ تنها به جهنمی سوزان که در آن انسان‌های بی‌گناه قربانی می‌شدند شبیه نبود بَل فاجعهٔ راستین در روحِ انسانِ یورو‌پیان[۳] در حال شکل‌گیری بود چنانچه استریندبرگ سال‌ها پیش‌تر پیش‌بینی کرده بود:

روح تو به درون اندیشهٔ من می‌خزد، چونان کِرمی
که به درون سیبی نقب می‌زند و آن را می‌خورد تا
هیچ چیز از آن باقی نماند.
جز پوستهٔ ظاهری آن[۴]

انسان اروپایی در زمان جنگ و به‌ویژه پس از اتمام آن به همان سیبی می‌مانست که استریندبرگ در نمایش «قویتر» به‌وسیلهٔ یک روح شیطانی پوکش ساخته بود. تمام باورهای اخلاقی کهنِ این انسان از درون فرو می‌ریخت و ما شاهد «خود نابودی» و اضمحلالِ **هویت انسانی** یک تمدن به‌وسیلهٔ فرهیخته‌ترین آدم‌های آن یعنی روشنفکران و هنرمندانش بودیم. پس بسیار طبیعی است اگر کلام استریندبرگ را به‌گونه‌ای دیگر از زبان سارتر در آغاز رُمانِ «تهوّع» باز می‌شنویم:

این ضعف، موذیانه به سراغم آمد
آرام آرام
احساس می‌کنم که تمامی قدرتم
را از دست می‌دهم
همهٔ توانم را.[۵]

و هرچه این ضعف فزونی می‌گیرد گویی رابطهٔ انسانِ اروپایی پس از جنگ با واقعیات نیز بُریده می‌شود و اشکال گوناگون «رؤیا» در اذهان هنرمندانِ «درون‌نگر» غربی رشد می‌یابد با این تفاوت که این «رؤیا» در درون خود به «کابوس» می‌ماند و اغلب حسی از پریشانی خاطر را در بیننده برمی‌انگیزد. آلبر کامو، ژان آنوی، سارتر و پیش از آنان استریندبرگ، کافکا و جویس به این جنبه از «هراس درونیِ» رؤیا در آثارشان پرداخته‌اند. برگمن نخستین تأثیرات خود از کابوس‌های آن‌ها را در تئاتر تجربه می‌کند. با اجرای نمایش‌هایی از کامو (کالیگولا)، آنوی (دزدان کارناوال، مِدِه) و استریندبرگ (pelikanen)[۶] او که کشورش در جنگ جهانی بی‌طرف محسوب می‌شد تصمیم می‌گیرد از طریق اجرای چنین آثاری هراس بزرگی را که بر روح انسان اروپایی سایه افکنده بود به سوئد نیز منتقل کند. دانمارک و نروژ به اشغال ارتش نازی درآمد و هر لحظه کابوسِ جنگ مردم سوئد را می‌آزرد. برگمن چنین احساسی را در صحنه‌ای از فیلم «عطش» به‌وضوح بیان می‌کند، آن‌جا که روت از پنجرهٔ قطار به بیرون می‌نگرد و ما سوئد را می‌بینیم که ویران شده است در حالی که در جنگ شرکت نکرده است. از سویی «ویرانی» خصلتی درونی در آثارِ اوست که به‌نوعی مازوخیسم (خودآزاری) در رفتارهای آدم‌هایش تبدیل می‌شود.[۷] بدین‌معنا که آنان خود به میل خویش و با دست خود به‌سوی **مصیبت** (passion) می‌روند. برای تشخیص چنین نکته‌ای به نام اولین سناریویی که برای آلف سیوبرگ نوشت توجه می‌کنیم، داستانی موسوم به «رنج‌ها» (Hets) که آکنده از مصایب انسانی است. همین رنج است که به مرور در بطن آثار او ریشه می‌دواند. پیتر کاوی در کتابی دربارهٔ رابطهٔ رؤیا و رنج در فیلم‌های برگمن می‌نویسد:

اکثر آدم‌های برگمن چونان هملت از رؤیای خویش
می‌هراسند زیرا این «وهم» آنان را به فراسوی
وجودشان می‌کشاند.[۸]

و به همین دلیل است که رؤیا دریچه‌ای به‌سوی شناخت وجود می‌شود و هنرمند درونیّات ناپیدای خود را

به‌وسیلهٔ این اوهام پدیدار می‌کند. برگمن خود به کرّات گفته است که تصاویرش از خواب‌ها و پندارهایش سرچشمه گرفته است. «توت‌فرنگی‌های وحشی» گویی تماماً توصیف رؤیای پروفسور ایزاک است. فیلم با کابوسی از هشدار مرگ در خواب ایزاک آغاز می‌شود و با تصویر به‌خواب‌رفتن او در پایان مکاشفهٔ ذهنی‌اش نیز خاتمه می‌یابد. به همین صورت فصل نخست پرسونا به کابوسی می‌ماند که کودک در خواب دیده است:

ناگهان دریافتم که تمامی فیلم‌هایم رؤیا هستند. من طبیعتاً می‌دانستم که برخی از آن‌ها به خواب شبیه هستند. آن‌هایی که اصرار داشتند خواب بمانند اما در واقع همهٔ آن‌ها رؤیا بودند، تصاویری غریب برای من.[۹]

اهمیت اگوست استریندبرگ بر باورهای او را می‌توان از همین گفته‌ها استنباط نمود. برگمن چهار بار نمایش «بازی رؤیا» (Adream play) اثر درام‌نویس سوئدی را به صحنه برده است. او می‌گوید که اولین‌بار در زمان کودکی این نمایش را در تئاتری قدیمی دید و از همان‌جا مفتون خیال‌پردازی نویسنده شد. در پایان «فانی و الکساندر» خانم هِلنا اِکدال بر آن می‌شود تا نمایش «بازی رؤیا» اثر استریندبرگ را اجرا کند همان پیسی که برگمن در سال ۱۹۸۶ در رویال دراماتیک تئاتر سوئد به صحنه می‌برد. فیلم «بعد از تمرین» نیز که تاکنون واپسین اثر برگمن در سینماست یکسره در ستایش استریندبرگ ساخته شده است و تلاش کارگردان تئاتری را برای به اجراکشیدن اثری از او تصویر می‌کند.[۱۰] برگمن در جایی می‌گوید: «هنر باید یکسره به اخلاق بپردازد»[۱۱] و چنین موضوعی با دیدگاه استریندبرگ نسبت به موضوع انسان هم‌خوانی دارد، با این‌وصف که در آثار اینان **اخلاق سنتی** همیشه در حال یک فروریزی دایمی است و آدمی در گرداب بحرانی اخلاقی گرفتار آمده است. اِوالد در توت‌فرنگی‌های وحشی در جواب ماریانه که از کودکی می‌خواهد چنین می‌گوید:

من خودم در زندگی زناشویی پدر و مادرم که تصویر مجسّم جهنم بود بچهٔ ناخواسته‌ای بودم.

این جمله تِم نمایش «پدر» اثر استریندبرگ است. نویسندهٔ سوئدی که خود تجارب تلخی از زندگی زناشویی‌اش داشت در تک‌تک آثارش «خانواده» را به‌مثابه کانون جهنم تصویر کرده است. زن در نمایش‌های استریندبرگ موجودی مخوف است که چنان خفّاش خون مرد را می‌مکد، چنین رابطه‌ای در بسیاری از فیلم‌های برگمن نیز وجود دارد (او نیز چونان استریندبرگ در زندگی زناشویی موفق نبوده است) با این تفاوت که همیشه **رؤیای عشق** در پایان بحران‌های خانوادگیِ فیلم‌های برگمن حضور دارد گویی اینگمار کوچک قادر به تنفر از روح پاک و معصوم زن نیست. او در مصاحبه‌ای از آنتونیونی انتقاد می‌کند که هرگز زنانِ آثارش را به لحاظ روحی درک نکرده است[۱۲] و در گفت‌وگویی دیگر زیباترین و تأثیرگذارترین صحنه فیلم‌هایش را تک‌گفتار بلند لیوُالمن (بازیگر و همسر فعلی‌اش) در فیلم «مصیبت آنا» (passion of Anna) می‌داند که از رنج‌های روحی خویش با ما سخن می‌گوید.[۱۳]

برای تشریح چنین **دوگانگی** در دیدگاه او نسبت به زن باید رابطهٔ اخلاقیات فرهنگ سوئدی را در آثارش بجوییم و این‌که آزادی‌های اجتماعی و نامحدود در روابط بین زن و مردم چگونه نهادِ خانواده را در غرب زیر سؤال می‌برد. ازدواج‌های ناکام، خودکشی، یأس و ناامیدی جوانان و عصیان علیه باورهای اخلاقی گذشته، پدیده‌ای بود که در سوئد پس از جنگ به وفور مشاهده می‌شد. نخستین آثار برگمن نظیر **بحران** (Krise) ۱۹۴۶، **زندان** (Förigelse) و **عطش** (Törst) بازتاب این بحران اخلاقی در جامعهٔ سوئد هستند. زوج‌هایی که در این فیلم‌ها تصویر می‌شوند خواهان عشق آزاد یا عشق بدون اخلاق هستند. در فیلم باران بر عشق ما می‌بارد (Detregant pa uar Kärlek) ۱۹۴۶ ما

زوجی را می‌بینیم که در طی یک سفر کوتاه با یکدیگر آشنا می‌شوند و سپس تصمیم می‌گیرند عشقی آزاد را در لحظاتی خوش با یکدیگر بجویند اما چنین میلی در آثار برگمن به **خوشبختی** نمی‌انجامد زیرا همیشه هراس از فروریزی روابط ترس از جدایی دو روح جای خرسندی و اطمینان از آینده را می‌گیرد و از همین‌جاست که **خوشبختی راستین تنها در گسترهٔ «رؤیا» ممکن می‌شود.**

شباهت بزرگی است بین انسان و سرنوشتی که او را هدایت می‌کند. بین جهان بیرون و دنیای درون و بین گفتار و پندار بشری.

(اگوست استریندبرگ)[۱۴]

آری رؤیا می‌تواند جلوه‌ای از یک حقیقت راستین باشد. هر انسانی در رؤیای خویش تصویری از «**خود**» را بازمی‌یابد پرتوی از امیال، آرزوها و کُنش‌های معنوی پنهانی که تنها خود با آن آشناست از این‌رو «رؤیا» با «وجود» آدمی آمیخته است. پروفسور ایزاک در توت‌فرنگی‌های وحشی بازتاب کُنش‌های زندگی واقعی خود را در رؤیاهایش بازمی‌یابد. شباهت این فیلم با رُمان معروف کافکا، «محاکمه» که تماماً در پندار قهرمان داستانش رُخ می‌دهد در وجه اخلاقی و خودشناسانهٔ آنان نهفته است گویی **وجدان** ایزاک از طریق رؤیاهایش سخن می‌گوید و صفات ناپسند اخلاقی او را گوشزد می‌کند.[۱۵] رؤیا در آثار برگمن به‌گونه‌ای خاص «هشداردهنده» است و به طرح مفاهیمی می‌پردازد که آدمی در زندگی روزمره بدان توجهی ندارد. در پرسونا رؤیای کودک از عناصری تشکیل شده که در آثار برگمن بدان زیاد پرداخته می‌شود. تصویر یک عنکبوت که اشاره‌ای به حضور خداوند در رؤیاست (برگمن در چند فیلمش خداوند را به عنکبوتی مانند کرده که جهان را در تور خویش بافته است).[۱۶] که در عین‌حال همیشه مایهٔ هراس درونی برگمن از تفکر به ماهیت آن بوده است. تصویر دیگر، دستان مصلوبی که به مسیح (ع) اشاره می‌کنند و کودکی که چشمانش را می‌گشاید (تولد) و پیرزنی که می‌خوابد (مرگ). این تصاویر رؤیای کودکی هستند که به تعبیری خودِ اینگمار برگمن است.

[۳]تمام این پرسش‌های مذهبی و همهٔ این گفتارها دربارهٔ گناه و عقوبت، انگیزه‌ای وجودی دارند.[۱۷]

برای او بحران اخلاقی انسان معاصر و این‌همه پلیدی و سیاهی که جهان را فراگرفته بود چونان کابوسی مهیب به‌نظر می‌رسید که بر ذهن انسان فرود آمده باشد از این‌رو تصویر «دوزخ» در آثارش چونان رؤیای بهشت به‌وفور تکرار می‌شوند. در توت‌فرنگی‌های وحشی کابوس‌های پیرمرد و محاکمهٔ خیالی‌اش اشاراتی به جهان دوزخ‌اند اما رؤیای شیرین کودکی و خاطرات زیبایش در خانهٔ ییلاقی پدری‌اش آرامش‌بخش و خواستنی است. در فیلم زندان (Färigelse) ۱۹۴۹، مارتین کارگردان جوان داستان می‌گوید که مایل است فیلمی بسازد که در آغاز آن شیطان برای مردم موعظه می‌کند (کاری که بعدها خودِ برگمن به نوعی در فیلم چشم شیطان انجام می‌دهد) اما یک پروفسور پیر ریاضیات به او می‌گوید کافی است فیلمی دربارهٔ زمین بسازد زیرا کرهٔ خاکی خود تجسمی از دوزخ است. اریک اولریشن (Erick Ulrichen) سال‌ها پیش دربارهٔ برگمن نوشت که در درون او یک **مفیستو** و یک **فاوست** وجود دارد.[۱۸] برگمن خود در مصاحبه‌ای گفته است که «سایهٔ ابلیس را بر جهان می‌توان دید.» از سویی تصاویر شیطان در آثارش یافتنی است من‌جمله در تک‌نمایی از کابوس‌های فیلم پرسونا و به‌عنوان شخصیتی مهم در چشم شیطان (Djavulens Oga) ۱۹۶۰، از این لحاظ تأثیرات او از آثار کارل تئودور درایر دانمارکی و نهضت اکسپرسیونیسم آلمان مشهود است.[۱۹] اما اندیشهٔ بهشت ازلی نیز به‌گونه‌ای دیگر در برخی روایاتش مطرح می‌شود. کاوی (Cowie) دربارهٔ شخصیت زوج جوان فیلم تابستانی با مونیکا می‌نویسد: «آن‌ها (هری و مونیکا) چونان آدم و حوّا در باغ عدن هستند»[۲۰] و اگر قوانین زندگی زمینی نبود چه‌بسا هرگز احساس گناه

نمی‌کردند. به‌یاد آوریم شعر معروف میلتون را:

آه زمین، چقدر به بهشت می‌مانی
گرچه بر آن مقدم نیستی

(از کتاب بهشت گمشده)[۲۱]

و این حرکت آونگی از بهشت به دوزخ و از دوزخ به بهشت در رؤیاهای برگمن تکرار می‌شوند و از این رهگذر رابطهٔ فکری او با جهان کهنِ اساطیری و دینی را روشن می‌سازند خصیصه‌ای که در هیچ‌یک از اندیشمندان اگزیستانسیالیست زمانه‌اش دیده نمی‌شد و شاید در عرصهٔ هنر کسانی چون پُل کلودل (نمایشنامه‌نویس مذهبی فرانسه) و ت.اس.الیوت شاعر انگلیسی باشند که تا حدی دچار این وسوسه‌های مذهبی بودند. در این رابطه باید به تصویر مرگ در مُهر هفتم و صحنهٔ شطرنج‌بازی شوالیه با او اشاره کنیم که دقیقاً یادآور بخشی از شعر معروف الیوت موسوم به «برهوت» (Wasteland) است، آن‌جا که شاعر با حضوری خاموش (مرگ) شطرنج می‌زند:

با من بگو، به چه می‌اندیشی؟ چه در سر داری؟
چه؟ من هرگز نشناختمت، هرگز...[۲۲]

برگمن چندین‌بار از متون کهن در روایات سینمایی‌اش استفاده کرده است. مُهر هفتم قصه‌ای مذهبی است که در دوران قرون وسطی روی می‌دهد، چشمهٔ باکرگی نیز روایتی دینی است که در قرن سیزدهم سوئد اتفاق می‌افتد. علاقهٔ او به افسانه‌های کهن را می‌توان در گزینش‌های تئاتری‌اش برای صحنه نیز مشاهده کرد اگرچه در این اجراها هیچ اثری از کلودل و الیوت نیست اما طرح اصلی مُهر هفتم ابتدا برای نمایشی صحنه‌ای موسوم به «نقاشی روی چوب» به‌وسیلهٔ خودِ برگمن نوشته شده بود و سپس از تئاتر به سینما منتقل شد.[۲۳] در مُهر هفتم میا و یوف زن و شوهر بازیگری هستند که به‌همراه کودک‌شان میکائیل نشانی از خوشبختی زمینی هستند در عین‌حال که به‌نوعی حضور **قداست** در روح انسان‌های ساده و نیالوده نیز اشاره می‌کنند. برگمن درباره «میا» چنین گفته است:

من چنین عشقی را تنها در طبیعت زنانی که خصلت الهی دارند یافته‌ام.[۲۴]

و این از معدود مواردی است که برگمن خصلتی روحانی به زنانِ آثارش می‌بخشد. از سویی یوف همسر میا نیز چونان رؤیابینی الهی است که حضرت مریم(ع) را به‌چشم دیده است. یوف، میا و میکائیل (کودک) انسان‌هایی «برگزیده‌اند» که از بحران روحی و زخم‌های درونی دیگر آدم‌های برگمن نشانی ندارند و طعم شادی و نیکبختی را چشیده‌اند. مُهر هفتم در بین فیلم‌های او اثری یگانه به لحاظ تبلیغ اندیشه‌ای دینی است. نام فیلم از بخشی از کتاب مکاشفهٔ یوحنا گرفته شده است که به «ملکوت خداوند» در زمان گشودن مُهر هفتم به‌وسیلهٔ برّه (مسیح) اشاره می‌کند[۲۵] و این که جهان در انتظار عقوبت اعمال خویش در سکوتی مهیب فرو خواهد رفت. از سویی پایان مکاشفهٔ یوحنا به تصاویری ملکوتی از سلطنت خداوند بر زمین منتهی می‌شود و این که پاکیزگان و وارستگان از خشم الهی در امان‌اند. اولریشن دربارهٔ مُهر هفتم می‌نویسد که فیلم در جست‌وجوی تثبیت اندیشه‌ای انجیلی است و آن کلام این است:

«فروتنی جهان را فرا خواهد گرفت»[۲۶]

از سویی اشارات دینی در جای‌جای فیلم نهفته‌اند نظیر صحنه‌ای که در آن ارنست بلوخ (شوالیه) با میا و یوف بر سر سُفرهٔ شیر و توت‌فرنگی می‌نشینند «توت‌فرنگی در سنت تصویرگری مذهبی اشاره‌ای به باکرهٔ مقدس است اما شیر و توت‌فرنگی همیشه در دنیای برگمن نمادهایی شخصی‌اند که به‌نوعی آیین ربّانی بین آدم‌های او اشاره می‌کنند»[۲۷] برگمن خود هرگز از موضوع «نماد» در آثارش سخنی نگفته است و از این رهگذر می‌خواسته تا از ابهاماتِ ناشی از تأویلات گوناگون در امان باشد[۲۸] اما تصاویر او به سبب دارابودن مفاهیم **هستی‌شناسانه** خواه‌ناخواه دارای چندین لایه از

معنا می‌باشند. چنین خصیصه‌ای به‌ویژه آن هنگام که برگمن از رؤیا در ساختار روایتش سود می‌جوید بیش‌تر قابل درک است زیرا رؤیاها ذاتاً مبهم‌اند و قابل تفسیر به معانی گوناگون، در توت‌فرنگی‌های وحشی کابوس ایزاک که به‌نوعی «هراس از مرگ» اشاره می‌کند از اجزایی تشکیل شده که هرکدام معانی چندپهلویی در بیننده برمی‌انگیزد. این تلوّن در مفاهیم در واقع همان حوزهٔ گسترهٔ رؤیاست (قلمروی وهم)، یعنی جایی که اذهان بینندگان می‌بایست به مکاشفه و استخراج «مفاهیم» از قلب تصاویر رؤیاگون (ایماژها) بپردازند، ساعتی که ناقد عقربه است را چگونه تعبیر کنیم؟ اشاره‌ای به توقف زمان، قلمروی بی‌زمانی، وقت مرگ یا مفهومی دیگر؟ در پرسونا کلمهٔ «هیچ» که در پایان فیلم از زبان الیزابت بازیگر خاموش داستان می‌شنویم دارای چه معانی است. برگمن از معدود هنرمندانی است که از «زبان شعری» در آثارش استفاده می‌کند[۲۹] این تصاویر چونان واپسین نمای مُهر هفتم «ساحرانه» و «مرموز» هستند.

این دست از آنِ من است
می‌توانم تکانش دهم و جریان خون
را در گرمای آن حس کنم
خورشید هنوز در رأس آسمان است
و اینک من آنتونیوس بلوخ
با مرگ شطرنج می‌زنم

(شوالیه مُهر هفتم)

پروفسور آرتور گیبسون در کتابی به‌نام «سکوت خداوند» (Silence of God)[۳۰] از سینمای اینگمار برگمن چنین یاد می‌کند: «آثار برگمن قلمرویی است برای کشف رابطهٔ انسان با خداوند» او با رؤیاهایش می‌خواهد جهانی را به ما بنمایاند که اساساً نادیدنی است. مفاهیمی چون «وجود»، «هستی»، «مرگ»، «روح» و «خداوند» که تا پیش در عرصهٔ حیات دینی و فلسفی به‌وسیلهٔ روحانیون و فلاسفه مورد پرسش قرار می‌گرفت با برگمن به سینما کشیده شد. این‌که او چگونه مفاهیم مزبور را به ابزار بیانی خویش منتقل ساخته و تا چه حد در این راه موفق بوده، موضوعی است که بسیار جای بحث دارد اما آنچه برای شناخت «هستی» آثار او ملزم به‌نظر می‌آید تشخیص این نکته اساسی است که فیلم‌هایش به شکلی عجیب با وجود خود وی آمیخته‌اند و بیم و امیدهایی که در این روایات می‌بینیم بیانگر آشوب درونی هنرمندّ می‌باشند. او برای طرح بسیاری از اعتقادات اندیشگون خود چونان فلاسفه از «کلام» یاری جُسته است. اکثر فیلم‌هایش دارای گفت‌وگوهای عمیق فلسفی هستند، مجادلاتی که همیشه به پایانی خوش منجر نمی‌شوند، انسان‌هایی که یادآور «یأس فلسفی» موجود در اروپای پس از جنگ هستند و در بحرانی حیاتی برای شناخت وجود خویش گرفتار آمده‌اند. این فضای دپرسیونی و سیاه بر نخستین آثار او حاکم است اما نشانه‌های تحول از بدبینی (Cynicism) تا «بیان شاعرانه» را به‌خوبی می‌توان در فیلم‌هایش یافت. او به‌مرور از «رؤیا» به‌عنوان عنصری نیرومند که در مقابل واقعیات سیاه و خشن اجتماعی و گاه فلسفی زمانش تاب مقاومت داشت در ساختار روایاتش استفاده کرد. این «رؤیاها» به‌دنبال گمشده‌ای بودند که اینگمار جوان سال‌ها پیش در اوان جوانی در فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و آموزه‌های سارتر و کامو جست‌وجو می‌کرد اما به‌وسیلهٔ آن‌ها اینگمار با جهان‌هایی شگفت آشنا شد که هرگز از ظلمت و سیاهی آن فلسفه برخوردار نبودند. استریندبرگ اگرچه هنرمندی بدبین نسبت به جنس زن بود اما در عین‌حال تخیلی شگرف و شاعرانه داشت. برگمن از نخستین دیدار با استریندبرگ در نمایش «بازی رؤیا» بسیار چیزها آموخت این‌که چگونه از واقعیت به وَهم و از «وَهم» به آرزو حرکت کند و در واقع جهان مطلوب و آرمانی خود را در قلب «رؤیا» بنا کند. علاقهٔ او به نمایش و جادوی تئاتر نیز از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد که باید تماشاگران را

به‌وسیلهٔ نیروی صحنه مسحور کرد. «شعبده» و «نیرنگ» عناصر مهمی در فیلم‌های برگمن هستند. در «چهره» (Aosiktet) ۱۹۵۹ ما به توانایی عجیب و شگرف بازیگر ـ شعبده‌بازی پی می‌بریم که قادر است بینندگان نمایش خود را مدهوش کند و بنا بر میل خود به حرکت‌شان وا دارد[۳۱]، چنین موضوعی هم‌چنین در مُهر هفتم و پرسونا نیز تکرار می‌شود. میا و یوف زن و شهر نیکبختِ مُهر هفتم بازیگرانی دوره‌گردند چونان الیزابت در پرسونا که یک هنرپیشه معروف تئاتر است اینان همه به نحوی با نیروی سحر و جاذبهٔ جادویی نمایش در ارتباط‌اند. آن‌جا که «واقعی» و «ناواقعی» از یکدیگر تمیز داده نمی‌شود توماس کارگردان جوان فیلم زندان دربارهٔ حرفه‌اش می‌گوید:

اشیا ناگهان حضور می‌یابند و محو می‌شوند چونان زندگیِ خودِ ما

همان کیفیتی که در ذهن ایزاکِ پیر در توت‌فرنگی‌های وحشی رُخ می‌دهد. «اوهام» به‌ناگاه جان می‌گیرند و سپس محو می‌شوند. در صحنه‌ای از فانی و الکساندر که به‌قولی مرثیهٔ هنری اینگمار برگمن به‌شمار می‌آید پدرِ خانواده برای کودکان قصه‌ای افسانه‌ای را آغاز می‌کند که مهم‌ترین شخصیتش صندلی کهنه‌ای است که در گوشه‌ای از سالن بی‌استفاده افتاده است. او با تخیل خویش چنان به صندلی جان می‌بخشد که کودکان در این شئ حضوری جادویی را حس می‌کنند. کارِ برگمن در اصل شباهت زیادی به جادوی پدر در فانی و الکساندر دارد. او در جایی گفته است:

رؤیاها را باید با چنان دقتی تصویر کرد که واقعیات را.[۳۲]

زیرا مهم نیست که واقعیت در جلوی دوربین بازآفرینی شود بَل کارِ اساسی در «باوراندن» آن به بیننده است همان عملی که فوگلر شعبده‌باز فیلم چهره انجام می‌دهد. رؤیاها در آثار برگمن به‌غایت راهگشا و در واقع کلیدِ معمای روایات هستند به‌طوری که می‌توان موزه‌های فکری برگمن را در آنان بازشناخت. در پایان فیلم «صحنه‌هایی از یک ازدواج» پس از درگیری‌ها و بحران شدیدی که زن و شوهر داستان (ماریان و یان) بدان دچار شده‌اند زن از رؤیای نیمه‌شب خود با شوهرش سخن می‌گوید و در حین گفتن این کابوس است که گویی دوباره عشق راستین بین دو زوج برقرار می‌شود در واقع رؤیا شکلی تزکیه‌وار و کاتارسیسی پیدا می‌کند که روح رؤیابین را پالایش می‌دهد. همین مورد در توت‌فرنگی‌های وحشی نیز یافت می‌شود اوهام پروفسور ایزاک به‌گونه‌ای جدی و حقیقی شخصیت او را شکل می‌دهند او پس از رؤیا خود را بازمی‌یابد گویی این سفر ذهنی او را بالغ ساخته است و در پایان راه به حقیقی جدید نایل شده است. اگرچه «کودک» در فیلم‌های برگمن اشاره‌ای به جهان شیرین و نیالودهٔ طفولیت است اما رؤیاها تنها به تخیلات کودکانه در روایت او محدود نمی‌شوند و در بسیاری لحظات این بزرگسالان هستند که با رؤیا درونیات خویش را بیان می‌کنند و از همین‌رو اوهام در آثار او جزیی «وجودی» و «هستی‌شناسانه» به‌حساب می‌آیند در این رابطه اشاره می‌کنم به صحنه‌ای از فیلم فانی و الکساندر که کشیش داستانی خیالی در باب سفری افسانه‌ای را برای الکساندر تعریف می‌کند که به‌ظاهر برای سرگرم‌کردن کودکِ روایت است اما در واقع بیانگر حقیقتی راستین است که برگمن همواره از طریق «رؤیا» در پی انتقال آن بوده است. یعنی مکاشفه‌ای **خودشناسانه** از طریق سفری ذهنی و خیالی.

به یاد آوریم کلام الیوس در «بازگشت به زندگی» را:

حقیقتِ ناب

به «شعبده» می‌ماند.

۲ ــ عشق:

(عشق) یگانه آفریدهٔ شکوهمند خدا

از بود و نبود... (بن جانسون)

در آثار اینگمار برگمن اگر تصاویر «هراس»، اضطراب و دلشوره‌های وجودی چونان بسیاری از روایات فیلسوفان اگزیستانسیالیست وجود دارد در عوض همیشه بارقه‌ای برای رستگاری روح از طریق عشق زوج‌ها به یکدیگر یافت می‌شود. نخستین فیلم‌های او که در عین‌حال سیاه‌ترین آن‌ها به لحاظ بدبینی فلسفی به آیندهٔ انسان و جهان هستند (چونان بحران، شهر بندری، زندان و عطش) نیز از گرمای حیات‌بخش عشق انسانی تُهی نیستند. در این آثار رابطهٔ عاطفی زن و مرد چونان پناهگاهی است که آنان را از دوزخ جهان برون و پلیدی‌های اجتماعی مصون نگاه می‌دارد. سالی در «کشتی به‌سوی هند» ۱۹۴۷ می‌گوید:

انسان نمی‌تواند تنها باشد، باید کسی را داشت تا
مراقبش باشیم
تا دوستش بداریم

ترس از «تنهایی» و انزوا برای برگمن بسیار مهیب‌تر از پلیدی‌های اجتماعی است چنانچه در فیلم زندان از زبان یکی از قهرمانانش می‌گوید: «جهنم همگانی بهتر از دوزخ فردی است» زیرا آدمی حداقل در رابطهٔ با دیگران خود را از یاد می‌برد و رنج و التهاب درونی‌اش کاهش می‌یابد. در توت‌فرنگی‌های وحشی آن‌زمان که پروفسور ابزاک در رؤیای خویش با محاکمه‌ای خیالی روبه‌رو می‌شود قاضی تنها یک حکم برای مجازات او صادر می‌کند، این‌که: «کماکان تنها بماند» او که در زندگی خود هرگز به‌راستی عاشق نبوده است طعم خوشبختی حقیقی را نچشیده است. «گریز از تنهایی» آن‌چنان در آثار برگمن ریشه دارد که در بسیاری اوقات زوج‌های او بدون احساس عشق راستین تنها به در کنار هم بودن بسنده می‌کنند. توماس و سوفی در «زندان»، برتیل و روت در «عطش» و آلبرت و آنا در «غروب دلقکان» از این‌گونه بحرانی که بر روابط عاطفی آنان حاکم است گاه موجب رابطهٔ خشونت‌باری می‌گردد که عشق را به تنفر یا بی‌تفاوتی مبدل می‌سازد اما رابطهٔ نهایی آن‌ها هرگز گسسته نمی‌شود و اغلب حضور یکدیگر را بر «جدایی» ترجیح می‌دهند. در غروب دلقکان آلبرت و آنا به یکدیگر «زخم» می‌زنند چونان زوج فیلم «صحنه‌هایی از یک ازدواج» یکدیگر را می‌آزارند اما در پایان باز به زندگی مشترک خود ادامه می‌دهند. کاوی در بارهٔ رابطهٔ زن و مرد در «غروب دلقکان» می‌نویسد:

غروب دلقکان فیلمی است در وصف «بُردباری»[۳۳] بدین‌معنا که عشاق می‌بایست راه صبوری و تحمل رنج‌هایی را که چه‌بسا خود برای معشوق خود به‌بار آورده‌اند بیاموزند. در فیلم عطش، روت کلام زنان استریندبرگ را به برتیل می‌گوید:

می‌خواهم زندگی کنم تا برای تو دوزخی بیافرینم

و در چنین جهانی عشق یکباره به انزجار می‌انجامد. اگر قهرمانان برگمن هم‌چنان تاب می‌آورند چندان بی‌دلیل نیست در همین فیلم (عطش) صحنه‌ای وجود دارد که بسیار حیاتی است و بیانگر دیدگاه برگمن نسبت به رابطهٔ زن و مرد و آن هنگامی است که روت (زن) در حین مسافرت با قطار تصمیم می‌گیرد خویش را نابود کند و از دستشویی به بیرون قطار بپرد و درست در لحظهٔ خودکشی برتیل او را نجات می‌دهد.

آدمی یا خودش را نابود می‌کند
یا به زندگی آری می‌گوید

(برگمن)[۳۴]

«بازگشت به زندگی» نام فیلمی از برگمن نیز هست او چونان امیل زولا هنرمندی نومید و به‌غایت سیاه‌اندیش نبود. آثار اولیهٔ او را با مارسل کارنهٔ فرانسوی مقایسه می‌کنند و در عین‌حال که رئالیسم بی‌پیرایهٔ آن‌ها را در فیلم‌های نئورالیستی روسلینی و دسیکا نیز می‌توان جُست اما شاخص‌ترین کسی که بعد از استریندبرگ بر او تأثیر گذاشت ویکتور شوستروم استاد سوئدی‌اش بود که برگمن ساختِ اولین فیلمش را با توصیهٔ او آغاز کرد.[۳۵] سینمای سوئد پیش از برگمن از پرداختن به مضامین عمیق فلسفی و تضادهای درونی

انسان خودداری می‌کرد، آثار شوستروم حولِ جدال بشر با نیروهای وحشی طبیعت می‌چرخیدند. موریس استیلر سینماگر شاخص دیگر سوئد نیز که او هم بر برگمن بی‌تأثیر نبود به موضوعات کمیک و ساتیری می‌پرداخت که فاقد تضادهای یأس‌آمیز و نومیدانه بود[۳۶]. تنها آلف سیوبرگ بود که در عرصهٔ سینمای داستانیِ جدی قطبی محکم به‌حساب می‌آمد. برگمن اولین سناریوی خود «رنج‌ها» را برای سیوبرگ نوشت سینماگری که دو اثر از استرینبرگ را قبل از حضور برگمن در سینما آزموده بود و به دلیل پیشینهٔ تئاتری‌اش، دراماتورژی نسبتاً «نمایشی» و داستان‌پردازانه‌ای را برای سینمای سوئد به‌ارمغان آورد. همان ویژگی بارزی که در آثار برگمن نیز دیده می‌شود یعنی گرایش به «قصه‌گویی» و «داستان‌پردازی»، از طریق آفرینش ماجراهایی پُرتضاد (به‌لحاظ روانشناسی شخصیت‌ها) و خلق موقعیت‌هایی پیچیده به‌لحاظ داستانی، البته این حکم شامل تمامی آثار او نمی‌شود اما بسیاری از آن‌ها را دربر می‌گیرد. میخائیل تیم (Mikael Teem) از این نظر فیلم‌های برگمن را با آثار گریفیث، تولستوی، داستایفسکی، توماس مان، چارلز دیکنز و بالزاک مقایسه کرده است و هنرمند سوئدی را یک «داستان‌پرداز» تمام‌عیار چونان رُمان‌نویسان قرن نوزدهم معرفی می‌کند[۳۷] چنین خصیصه‌ای به‌ویژه در فانی و الکساندر به اوج خود می‌رسد و از این رهگذر سویهٔ مردمی و عام‌شمول در این‌گونه آثار برگمن را به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. در کمدی‌های او نظیر رؤیای زنان (Kvinnodröm) ــ و لبخند یک‌شب‌تابستان (Sommernattensleende) ــ جای پای استیلر دیده می‌شود. این فیلم‌ها قالبی چون ملودرام‌های طنزآلود خانوادگی را دارند که به عشاق جوان پندهایی دربارهٔ شیوهٔ چگونه دوست‌داشتن می‌آموزند. سال تهیهٔ این فیلم‌ها به زمانی بازمی‌گردد که برگمن پس از ساخت آثاری چون غروب دلقکان که با شکست تجاری مواجه شده بود ترجیح داد از بیان کمیک (Farce) در لابه‌لای درام‌های جدی خود استفاده کند چنین شیوه‌ای در فانی و الکساندر نیز تکرار شده است و به‌قولی نمایش را در تعادلی عاطفی و جذاب برای درگیرشدن تماشاگر با آن نگاه می‌دارد اما حقیقت این است که در آثار جدی او «عشق» چونان رؤیایی است که در اندیشهٔ عشاق می‌گذرد. در «تابستانی با مونیکا» دو زوج جوان فارغ از قیود خاص اجتماعی در دنیای مشترک خویش سیر می‌کنند و پس از سفر کوتاه خودگویی از خواب برخواسته‌اند هم‌چنین در «صحنه‌هایی از یک ازدواج» عشق زن و مرد تنها در رؤیای پیش از ازدواج خلاصه می‌شود و زندگی زناشویی چونان آزمونی برای شناخت چهرهٔ اصلی ایشان است. پناهگاهی که در آن حقیقت روح دیگری را بازمی‌شناسانند. در آثار برگمن «ازدواج» به‌عنوان نماد عشق مشروع جسمانی حضور دارد اما همیشه پاسخگوی تنهایی درونی انسان نیست.

من به عشق جسمانی و تنهایی علاج‌ناپذیر روح ایمان دارم

(گرترود)

این کلام معروف هالیمار سودربرگ آفرینندهٔ گرترود است که به نوعی حدیث نفس زوج‌های فیلم‌های اینگمار برگمن نیز هست. **تنهایی**، خصلتی وجودی است که عشاق جوان او با یکدیگر تقسیم می‌کنند از این‌نظر شباهت درونی با آثار روبر برسون را می‌توان در نگرش او به انسان بازیافت[۳۸] اما تمایز اساسی او با همتای فرانسوی‌اش در خصلت جدلی شخصیت‌هایش برای ابراز درونیّات خویش نهفته است بدین‌معنا که زوج‌های برگمن به «سکوت» بسنده نمی‌کنند و چون جنگجویانی کارآمد با تیغ کلام به مصاف هم می‌روند. آنان از این راه اعتلا می‌یابند و آرام می‌گیرند گویی عقده‌های ناگشودهٔ خویش را می‌گشایند و از این راه به تفاهمی جدید می‌رسند خصلتی که در آثار برسون دیده نمی‌شود. قهرمانان برگمن با عقده‌گشایی‌های خود راه را

برای بخشش دیگری باز می‌کنند، ماریانه در پایان توت‌فرنگی‌های وحشی پروفسور ایزاک را با وجود خودخواهی‌هایش می‌بخشد همان‌گونه که در پایان «صحنه‌هایی از یک ازدواج» زوج داستان از کرده‌های یکدیگر می‌گذرند. برگمن خود در نقش کشیش در فیلم «آیین مذهبی» (Ritual) گفته است:

مردمان می‌توانند یکدیگر را ببخشند
و این مایهٔ برکت زمین است

(متن فیلم)[۳۹]

و نیرویی که عشاق برگمن را در کنار یکدیگر نگاه می‌دارد همین **بخشش** است. پروفسور ایزاک پیرمرد سالخورده‌ای است که در پایان زندگی‌اش می‌خواهد دیگران او را ببخشند، او پس از کابوسی که در بارهٔ مرگ خود دیده است ناگهان تصمیم می‌گیرد به دیدار مادرش بشتابد، برگمن در این باره گفته است:

> ما از والدین خویش می‌گریزیم و سپس به‌سوی آنان بازمی‌گردیم آدمی به‌ناگاه درمی‌یابد که باید بدانان اعتراف کند و در همین لحظه است که به بلوغ می‌رسد.[۴۰]

این **اعتراف** گونه‌ای برانگیختن حسّ بخشش در طرف مقابل است مثل لحظه‌ای که ایزاک پیر بر آن می‌شود تا کابوس خود را نظیر اعترافی شخصی به ماریانه بازگوید و عروسش ماریانه نیز برخورد دردناکش با اوالد شوهرش را به‌مثابه یک راز مهم به پیرمرد می‌گوید این تبادل «رازها» و بازگویی درونیّات انسان‌های برگمن به یکدیگر **فضایی عاطفی** در اطراف آنان به‌وجود می‌آورد که زندگی‌بخش و امیدوارانه است، چنین کُنشی از یک‌سو بیانگر رنج‌های درونی آن‌ها از کرده‌های ناخواستهٔ خویش نیز هست. در فریادها و نجواها ــ رنج‌های زنانی که در یک آسایشگاه گرد هم آمده‌اند آنان را به یکدیگر مأنوس ساخته است و هر یک چونان پرستاری از یکدیگر تیمار می‌کند. به‌یاد آوریم گفتهٔ معروف استریندبرگ را از زبان یکی از شخصیت‌های نمایش سونات اشباح که می‌گوید:

> عذاب و گناه ما را به یکدیگر بسته‌اند و طناب پاره خواهد شد اگر لحظه‌ای یکدیگر را رها کنیم.[۴۱]

پس تنها **هم‌دلی** است که نجات‌بخش است. برگمن این «هم‌دلی» را به‌خصوص در سیمای زنان فیلم‌هایش برجسته می‌کند. در فیلم «در آستانهٔ زندگی»، «پرسونا» و «فریادها و نجواها» همه چیز حول رنج‌های روحی زنان می‌گذرد و آنچه در این‌میان تسلّی‌بخش است نگاه نافذ زنان به اعماق پنهان درونیّات یکدیگر است و کشف موجود صبوری که گویی برای تحمل رنج‌هایی مهیب ساخته شده است. احساس «شفقت» و بُردباری جزء وجودی زنان برگمن‌اند. در «پرسونا» آلما زن پرستار به الیزابت بازیگر خاموش و بیمار فیلم می‌گوید: «همیشه فکر می‌کردم بازیگرهای بزرگ، مردم دیگر را از طریق احساس متعالیِ شفقت درمی‌یابند» چنین حسی پایهٔ ارتباط‌های روحی آدم‌های برگمن را بنا می‌کند. «در آستانهٔ زندگی» نیز رابطهٔ روحی زنانی را نشان می‌دهد که در آستانهٔ «مادرشدن» هستند و از این‌رو حسی از هم‌دلی بین آنان حاکم است چنین موردی شامل حال زوج‌های پریشان او نیز هست، برای آلبرت و آنا در پایان «غروب دلقک‌ها» تنها **بخشش** است که می‌ماند. **عشق** در بسیاری از فیلم‌های برگمن کانون «درد» و تجربه است بدین‌معنا که زوج‌ها در این بحران پالایش می‌یابند و در نهایت به «هم‌دلی» می‌رسند مرحله‌ای که فراتر از عشق اولیهٔ آن‌هاست. در «صحنه‌هایی از یک ازدواج» گویی ما شاهد مبارزه‌ای وحشتناک بین دو زوج داستان هستیم که عقده‌های کهنهٔ خود را به‌روی یکدیگر می‌گشایند، آنان رابطهٔ «عشق ـ تنفر» آلبرت و آنا در «غروب دلقک‌ها» را بازآفرینی می‌کنند، چنین موردی در «پرسونا» به‌گونه‌ای دیگر تکرار می‌شود، آلما و الیزابت دو زنِ داستان فیلم برای رسیدن به «هم‌دلی» و ایجاد رابطه‌ای عاطفی با یکدیگر ابتدا به دوئلی مهیب دست می‌زنند، آلما یکسره سخن می‌گوید و الیزابت به تمامی

«سکوت» می‌کند. شیوه‌ای که استریندبرگ در نمایش «قوی‌تر» (The Stronger) به‌کار گرفته بود یعنی جدال دو زن یکی با **گفتار** و دیگری با **سکوت** بر سرِ یک مرد (عشق). برگمن با الهام از نمایش استریندبرگ رابطهٔ روحی دو زن داستان را بنا می‌نهد.[۴۲] در صحنه‌ای از فیلم، «آلما» به آینه نگاه می‌کند و ما او را می‌بینیم که با تصویر الیزابت «یکی» می‌شود گویی اینان هر یک بخشی از وجود یک زنِ یگانه‌اند که اینک روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند. برگمن در این فیلم تمِ «عشق ـ تنفر» همیشگی خود را با تقسیم‌کردن یک موجود (زن) به دو بخش نیک (آلما) و پلید (الیزابت) تکرار کرده است و از این راه روح زنان فیلم خود را نمایش داده است. آلما بخش نیک وجود زن و کانون عشق و عاطفهٔ انسانی است. او بر این است که الیزابت را به سخن‌گفتن وا دارد و به‌قولی به **هم‌دلی** با او نایل شود. الیزابت اما بازیگر خاموشی است که با صحنه‌ای از نمایش «الکترا» معرفی می‌شود، او چونان مکبث نمایندهٔ ظلمت و خاموشی روانِ انسان‌هاست. جدال این دو زن اما کماکان به رنج روحی ایشان می‌انجامد و همین رنج آنان را به **هم‌دلی** می‌کشاند. به‌یاد آوریم گفتهٔ شاعر یونانی را:

و انسان با رنج می‌آموزد...

(اشیل)

در پایانِ پرسونا الیزابت به حرف می‌آید و تنها یک کلام می‌گوید: «هیچ»، اما آلما همین واژهٔ تهی را نیز قبول می‌کند زیرا دلیلی بر پاسخ مثبت زن به برقراری «ارتباط» است. نیروی نیک‌سرشت پیروز می‌گردد و زنان به هم‌دلی آرامش‌بخشی می‌رسند. عشق در آثار برگمن چونان این واپسین صحنهٔ پرسونا بهانه‌ای است برای مبادلهٔ دو اندیشه و **گفت‌وگوی میان دو زوج**. هنرمند سوئدی در این زمینه بی‌شک در جریان مکتب نمایشی ابزورده آثار بکت، یونسکو و آدامُف بوده است.[۴۳] کلمه‌ای که الیزابت در پایان پرسونا بر زبان می‌آورد نظیر بسیاری از گفته‌های شخصیت‌های نمایشی ابزورد «بی‌معنا» و «نامفهوم» است و تنها دلیلی بر «حضور» آن‌ها در صحنه می‌باشد. الیزابت با کلمهٔ «هیچ» به آلما می‌گوید: «من هستم» و همین برای آلما، کافی است. **ارتباط شکل گرفته** است، دیگر **تنهایی** وجود ندارد و دلیلی برای «هراس» نیست. در فیلم‌های برگمن «عشق» راه گریز از زندان درون است و آنانی که عاشق نیستند به‌سوی نابودی می‌روند. در فیلم «زندان» بریت پیش از خودکشی، خود را در آینه می‌بیند و یک کلام می‌گوید: ensam، «تنهایی». برگمن خود در مصاحبه‌ای گفته است:

ما به همدیگر ارتباط داریم، از چپ و راست
بالا و پایین و در هر لحظه به هم مرتبطیم
من این احساس را دوست دارم، این درگیربودن با
مردمان بی‌شمار را دوست دارم[۴۴]

و به همین دلیل نیز کار تئاتر را که «آیینی جمعی» است ادامه داد. در تئاتر همیشه گونه‌ای شادی راستین در درون گروه اجرایی وجود دارد که ناشی از همکاری همگانی اعضای نمایش برای به‌صحنه‌بردن درام است و درست در لحظهٔ فروافتادن پرده است که این احساس مشترک در بازیگران و کارگردان شکل می‌گیرد که کاری گروهی انجام شده است. برگمن به کرّات این احساس زیبا و لذت‌بخش را در تئاتر ستوده است. تمرینات سخت و منظم با بازیگران تئاتر که همیشه بر پایهٔ بحث‌های جمعی پیرامون موقعیت و اهداف درام صورت می‌گیرد مستلزم روحیه‌ای مستعد و اجتماعی است که کارگردان تئاتر را به یک مرد اندیشمند و مسئول نسبت به اوضاع زمانهٔ خویش مبدل می‌سازد گرچه در مورد اینگمار برگمن همیشه «جادوی تئاتر» مقدم بر آموزه‌های خاص اجتماعی بوده است بدین‌معنا که او تئاتر را چونان جایی برای گردآمدن و مکانی برای حضور به‌هم‌رسانیدن بین هنرمند و مردم، بازیگر و تماشاچی در نظر می‌گیرد، سرپناهی که در آن **گفت‌وگویی** خلاق بین هنر نمایش و مخاطب روی

می‌دهد. از سویی در تئاتر آدمی کم‌تر احساس «تنهایی» می‌کند، جاذبهٔ جمع روح آدمیان را متحد می‌کند و گروه‌های انسانی به‌گونه‌ای پالایش روانی دست می‌یابند. عشقِ برگمن به تئاتر را در فیلم‌های او به‌وضوح مشاهده می‌کنیم «بازی» به‌مثابهٔ عنصری پالایش‌گر و روح‌نواز در فانی و الکساندر حضور دارد، همین‌طور در مُهر هفتم که با عشق میا و یوف که بازیگرانی دوره‌گردند آمیخته شده است. با «بازیِ» آدمی به جهان رؤیا و آرزوها قدم می‌گذارد، از سویی «نمایش» به ارتقای معرفتی بیننده نیز می‌انجامد و حقایقی را برای او روشن می‌سازد چونان صحنه‌ای که مینوس برای پدرش داوید نمایشی را که خودش نوشته بازی می‌کند (هم‌چون در یک آینه) و چهرهٔ واقعی پدر را در بازی می‌تاباند. شیفتگی برگمن به عواطف انسانی که در تئاتر با حضور «بازیگر زنده» ممکن بود در سینما به توجه خاص او به ثبت چهره‌های درشت انسان منجر شده است.[۴۵] او بارها گفته است که مجذوب «چهره‌ها»ست به‌خصوص چهره‌های کودکان و زنان، زیرا مملو از عواطف‌اند. او در سیمای هنرمندان نیز چنین خصیصه‌ای را گوشزد می‌کند:

به چهره‌های پیکاسو و استراوینسکی نگاه کنید، آن‌ها کودکانی هستند با اندامی بزرگ، بچه‌هایی عاقل با چشم‌های سحرآمیز کودکی[۴۶]

سینما هنر ثبت چهره‌هاست و برای برگمن دنیایی که می‌توان عواطف روحی انسان‌ها را در سیمای آنان بازشناخت. چهره‌های زوج‌ها بسیار در آثار او تکرار می‌شوند، اغلب در نوری نیمه‌تاریک چونان آثار رامبراند، گویی برگمن با حذف بخشی از چهره عمق روحیات آدم‌هایش را بازمی‌گوید. تکنیکی که پس از رامبراند در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان به اوج رسید و در آثار برگمن به یک سبک سوئدی ویژه مبدل گشت، او به‌وسیلهٔ چهره در پی انتقال مفاهیمی است عمیق و فلسفی به‌طور مثال در «پرسونا» که به‌مفهوم ماسکی است که بازیگر تئاتر بر چهره می‌گذارد هر دو سیمای زنان فیلم او به چهره‌ای واحد اشاره می‌کنند که در واقع از نظرها پوشیده مانده و اساساً «نادیدنی» است. برگمن در پرسونا به محدودیتِ نگاه انسان در بازنمایش حالات نادیدنی از طریق چهره می‌پردازد. یوجین آرشر (Eugen Archer) دربارهٔ نقش «نقاب ـ چهره» در آثار برگمن می‌نویسد:

هنرمند تنها با **نقاب** می‌تواند آفرینندگی کند با نقابی در هیئت بازیگر، متن، گریم یا جلوه‌های نوری که چهرهٔ واقعی او را از نظر مخفی می‌کنند.

و به همین دلیل است که چهرهٔ راستین هنرمند چونان سیمای فوگلر (Vogler) شعبده‌باز فیلم «چهره»، جادویی و سحرآمیز است. او می‌گوید که همیشه بین آدمی و حقیقت حجابی حایل است که چهرهٔ حقیقت را مبهم و رازآلود می‌سازد. برگمن نام فیلم «هم‌چون در یک آینه» را از نامهٔ سنت‌پُل وام گرفته است که می‌گوید: «و اینک یکدیگر را می‌بینیم اما از میان شیشه‌ای کبود»[۴۸] چهرهٔ حقیقت کبود است زیرا چشمان ما را یارای دیدن آن نیست اما «عشق» همیشه راه‌گشاست، با عشق **می‌توان دید** آنچه را که چهره‌ها پنهان می‌دارند. داوید خطاب به پسرش در «هم‌چون در یک آینه» می‌گوید:

به آنچه می‌گویم به‌دقت گوش کن
نوشته‌اند
خداوند (حقیقت) همان
عشق است

شادی:

این آوای شادی است
آن شادی که «فراسوی» رنج است
(از گفتار فیلم **به شادمانی** اثر برگمن)

شادی در آثار برگمن گونه‌ای پادزهر حیاتی است که به‌وسیلهٔ آن هنرمند به زندگی آری می‌گوید و رنج‌های

روحی خویش را از یاد می‌برد، اشاره‌ای است به بهشت زمینی و رستگاری انسان خاکی در جهانی که از همه‌سو سایهٔ شیطان بر آن فرو افتاده است. پروفسور ایزاک در توت‌فرنگی‌های وحشی آن‌زمان که با عشاق جوان به‌سر می‌برد این شعر را زیر لب زمزمه می‌کند:

از رنج و محنت هیچ چیز نمی‌دانم
و جز تقوی و عشق و شادمانی احساس دیگری ندارم

و در جواب سارا که می‌گوید: «جوان‌ها به‌نظر آدم‌های بدبختی هستند» پاسخ می‌دهد: «نه سارا، آن‌ها بسیار **خوشبخت‌اند**» بی‌گناهی آنان خود دلیل بر خوشبختی آن‌هاست. چونان یوهان کودک فیلم «سکوت» که بی‌گناهی‌اش او را از پلیدی مصون می‌دارد و موفق می‌شود پیام رمزگون خاله‌اش استر را که در بستر بیماری و رو به مرگ است در نامه‌ای به زبان بیگانه کشف کند. در این پیام زن به کودک وعدهٔ امید و رستگاری می‌دهد و یوهان تنها با دو کلمهٔ «قلب» (برای عشق‌ورزیدن) و «دست» (برای بخشیدن) گفتهٔ او را درمی‌یابد.

کودک در آثار برگمن پیام‌آور شادی است. در فیلم «در آستانهٔ زندگی» زنان در انتظار زایمان کودکانی هستند که خوشبختی آن‌ها را به‌ارمغان آورند هم‌چنین در توت‌فرنگی‌های وحشی ماریانه شادی را در وجود کودک بازمی‌یابد. برگمن خود در این‌باره می‌گوید:

کودکان چونان پنجره‌هایی هستند که رو به دنیای دیگری باز می‌شوند.[۴۹]

در ابتدای فانی و الکساندر قطعه‌ای پرولوگ (prologe) ــ مقدمه نمایشی ــ وجود دارد که الکساندر کودک فیلم را معرفی می‌کند. در این صحنه درمی‌یابیم که الکساندر جهان را به‌گونه‌ای دیگر می‌بیند، او به اشیا جان می‌بخشد و با آنان گفت‌وگو می‌کند، چنین خصیصه‌ای او را از دیگران متمایز می‌کند. برگمن با نمایی از چهرهٔ کودک در میان ماکتی از تئاتر عروسکی او از آغاز رابطهٔ الکساندر را با جهان نمایش روشن می‌سازد او چونان خود هنرمند در دنیای افسون و جادوی تئاتر رشد می‌کند و کسی است که در آینده توانایی خنداندن و گریاندن مردم را خواهد داشت. فانی و الکساندر در بین آثار برگمن شادترین آن‌ها به‌لحاظ موضوع محسوب می‌شود زیرا مملو از حسّن نمایشگری و تهییج عواطف بینندگان است. بین توماس کارگردانِ فیلم زندان، فوگلر شعبده‌بازِ «چهره» و الکساندر کودک این فیلم شباهتی را می‌توان یافت توماس مجذوب هنر هفتم است و می‌خواهد فیلمی دربارهٔ زندگی مردم عادی بسازد اما هنگامی که قطعه‌ای فیلم قدیمی را بر روی پرده می‌اندازد، بخشی از یک کمدی بزن بکوب (Slap Stick) را می‌بینیم که بعدها برگمن در فیلم پرسونا نیز همان قطعه را پخش می‌کند، از سویی نمایش در چشمان فوگلر زیستگاه جادوگری و افسون است همانی که الکساندر را از دیگران برتر می‌سازد میل به جان‌بخشی اشیا، در آثار برگمن محسوس است، آنانی که با «نمایش» آشنایند قوی‌ترند و حس از شادمانی را در خود نهفته دارند. در فیلم به «شادمانی» نوازندهٔ ویولنی که خانواده‌اش را در حادثه‌ای از دست داده است در واپسین صحنهٔ فیلم قطعهٔ معروف بتهوون (Andie Freude) سمفونی نهم را که حماسه‌ای در وصف «شادی» است اجرا می‌کند و بدین‌ترتیب با سلاح هنر خویش در مقابل مصیبت زمانه تاب می‌آورد حس شادمانی در آثار برگمن چونان آموزه‌های نیچه فیلسوف آلمانی «توانایی بقا» در زیر فشار مصایب را برای انسان‌های او به‌دنبال دارد.

به نام انسانی که تاکنون
بالاتر از همه پریده است
و ریباتر از همه
سرگشته شده است (از فراسوی نیک و بد).[۵۰]

چنین شکلی از شادی فراسوی ادراک انسان عادی است و تنها هنرمندان، کودکان و معصومان از آن برخوردارند. در «یک تابستان طولانی»، ماری بالرین

فیلم پس از مرگِ معشوقش شادی را در اجرایی از بالهٔ «دریاچهٔ قو» بازمی‌یابد و رنج روحی خویش را از یاد می‌برد.[۵۱] شادی در کلام آخر مینوس کودک فیلم «هم‌چون در یک آینه» نهفته است وقتی با خود می‌گوید: «پدر، با من صحبت کرده است» و نیز در چهرهٔ معصوم یوف در مُهر هفتم آن‌زمان که ادعا می‌کند «مریم مقدس را به چشم دیدم».

در این آثار شادی معادل «پذیرش حقیقت» و رسیدن به نوعی «آگاهی» است. هتریک در «لبخندِ شب تابستانی» می‌گوید:

خداوندا، اگر جهان گناه‌آلود است
من نیز شرمگینم
پس بگذار تا پرندگان
در موهایم
آشیانه کنند.

«پذیرش گناه» خود نوعی اعتراف روحی است که اولین گام برای رسیدن به آرامش درونی آدم‌های برگمن محسوب می‌شود. «اعتراف‌ها» در آثار او مایهٔ تزکیهٔ خاطر هستند و به شادی روحِ اعتراف‌کننده می‌انجامند. در «شام آخر» (Nottvardsgästerne)[۵۲] کشیشِ داستان که دچار بحرانی روحی شده است، تنها راه خلاصی خویش از عذاب را اعتراف به مردی دیگر می‌داند، درست نظیر ایزاک در پایان توت‌فرنگی‌های وحشی که با خود می‌گوید:

اما من غمگین نبودم، برعکس احساس می‌کردم
قلبم آرام گرفته است

پایان رنج‌های روحی به شادی می‌انجامند این پیامی است که انسان‌های مصیبت‌دیدهٔ برگمن در پی گفتن آن‌اند. زندگی با وجود قدرت مهیب خود برای شکستن آدمی در حال «گذر» است:

برای من همه چیز حتی عشق و رنج، می‌گذرد[۵۳]

و آنچه می‌ماند شادی روح آدمی از «کشف» لحظات زیبای زندگی است چونان خاطرهٔ شیرین ایزاک از مزرعهٔ توت‌فرنگی پدرش، رؤیای الکساندر هنگام مواجهه با خداوند در فانی و الکساندر و توصیف شوالیه از اوقات خوش خود با خانوادهٔ خوشبختِ دوره‌گرد:

من این لحظه را به یاد خواهم داشت
سکوت مطلق
انوار شفق
شیر و توت‌فرنگی
و چهره‌های شما
در گرگ و میش آسمان.

(شوالیه در مُهر هفتم خطاب به میا و یوف)

و شادی در این لحظه‌ها نهفته است.

مرگ:

هرگز نیاندیشیدم که «مرگ»
را نمی‌توان تراشید

(از نامهٔ میکل‌آنژ به وازاری ـ Vasari)

برگمن اما بسیار مایل بود تا «مرگ» را مجسم کند. پرسش‌های مهم او دربارهٔ «هستی»، «خداوند» و «انسان» همواره با وسوسهٔ کشف معمای مرگ همراه بوده است. او نخستین‌بار در فیلم «بحران» مرگِ نیلی (Neely) دخترک داستان را با چهرهٔ زنی سیاهپوش در «وَهم» او تصویر می‌کند. بعدها در فیلم «چهره» بازیگری که نیمه‌جان در جنگل از هوش رفته بود ادعا می‌کند که مرگ را به چشم دیده است، این علامات در مُهر هفتم گرد می‌آیند و در هیئت شخصیت خاموش و سیاهپوش «مرگ» جان می‌گیرند. در توت‌فرنگی‌های وحشی پروفسور ایزاک مرگ خود را در خواب می‌بیند. در فانی و الکساندر نخستین وَهم الکساندر تصویری از مرگ است که داس خود را به آرامی و در سکوت برمی‌چیند. این نشانه‌ها بیانگر مفهومی است که برگمن اغلب از آن به‌عنوان «جبری» حاکم بر زندگی بشری نام می‌برد. او دربارهٔ تریلوژی معروفش (هم‌چون در یک آینه، شام آخر و سکوت) می‌گوید:

مایهٔ هر سهٔ این فیلم‌ها دربارهٔ «جبر» است، البته به مفهوم متافیزیکی‌اش.[۵۴]

و این جبر در هیئت مرگ حضوری شاخص دارد. در توت‌فرنگی‌های وحشی سارا آینه‌ای را در رؤیای ایزاک روبه‌روی پیرمرد می‌گیرد و به او می‌گوید: «تو پیرمرد نگرانی هستی که به‌زودی خواهی مُرد.» از سویی خودِ ایزاک در جایی می‌گوید: «من زنده‌ای هستم که مرده‌ام.» رویارویی او با مرگ تحولی در شخصیت ایزاک به‌وجود می‌آورد که «هراس» از نیستی را جایگزین رؤیای زندگی دیگر می‌کند. فیلم با کابوس او آغاز و با میل او به خواب و دیدن رؤیا خاتمه می‌یابد.

آیا مرگ چونان خواب است
و زندگی چونان رؤیا...؟
(از غزل مرگ سرودهٔ کیتس)[۵۵]

در توت‌فرنگی‌های وحشی چهرهٔ مرگ با تحول روحی ایزاک دگرگون می‌شود، بدین‌معنا که او در ابتدا از مرگ می‌ترسد زیرا وجدانی ناآرام از کرده‌های زندگی خود دارد اما با اعترافاتی که در حین داستان انجام می‌دهد به‌مرور سبک و سبک‌تر می‌شود تا آن حد که خود به پیشواز مرگ می‌رود.

گرچه ره می‌سپارم به‌سوی مرگ
از پلیدی‌ها هراسم نیست
عصا و چوب‌دستی‌ات
آرام‌بخش من است.[۵۶]

در مُهر هفتم شوالیه‌ای که از جنگ‌های صلیبی بازگشته است با تصویر دردبار طاعون و نیستی در سرزمینش روبه‌رو می‌شود، برای او «مرگ» رؤیای ایزاک نیست بَل یادآور طاعون و فلاکت زمین در دوران آپوکالیپس است. دورانی که زمین به دوزخ دهشتباری تبدیل شده است.[۵۷] از سویی «مرگ» درست زمانی به سراغ شوالیه می‌آید که در اندیشهٔ **زندگی** است، می‌خواهد از سرنوشت همسرش آگاه شود. پس بر آن می‌شود تا مرگ خود را به تعویق اندازد، پیشنهاد بازی شطرنج گونه‌ای امانِ جوانمردانه از پیام‌آور نیستی است، برای شوالیه مرگ عین «نیستی» است زیرا از ماهیت آن هیچ نمی‌داند، او در اعترافی به کشیش در حجرهٔ صومعه می‌گوید که ای‌کاش بتواند مرگ را در بازی شطرنج شکست دهد، اما ما می‌بینیم که کشیش همان مرگ است در لباس مبدل. کتاب مکاشفه* که نام فیلم از آن گرفته شده است. مُهر هفتم را چنین تصویر می‌کند:

و آن هنگام که (برّه)** مُهر هفتم را گشود، قریب نیم‌ساعت آسمان را **سکوتی مطلق** فراگرفت
(مکاشفهٔ یوحنا / ۱:۸)

سکوتِ خداوند در آثار برگمن به کرّات دیده می‌شود. در مُهر هفتم مرگ در سکوتی سنگین حضور خود را اعلام می‌دارد، او می‌گوید که از رازِ فراسو چیزی نمی‌داند، در شام آخر (نوزرستانی) و «سکوت» دو فیلم بعدی برگمن نیز زمان، همان زمانِ مُهر هفتم یعنی سکوتِ کائنات است، برگمن خود در این‌باره گفته است:

هم‌چون در یک آینه دربارهٔ وقوع ایمان، **شام آخر** دربارهٔ ایقان باطنیِ کشیش و **سکوت** پاسخ خداوند در زمان ماست.[۵۸]

برگمن در آثارش بارها به این زمانِ کتاب مکاشفه اشاره کرده است، در شام آخر «مارتا» زنی که کشیش داستان (توماس را) دوست دارد و از او پاسخی نمی‌شنود به مرد می‌گوید: «تو چون سکوت خدایی.» در «چشمهٔ باکرگی» توره پدر کارین پس از مرگ فیجع دخترش به‌دست اوباش‌ها گویی ناگهان سکوت مهیب خداوند را احساس می‌کند و برمی‌آشوبد اما راست این است که «زمانِ سکوت» دیری نمی‌انجامد و آدمی تنها نیازمند «صبر» و شکیبایی است. مرگ برای شوالیه در مُهر هفتم چونان حضوری خاموش است که او را به وادی نیستی می‌برد اما همین مرگ در نگاه یوف چونان فرشته‌ای است که آدمیان را به سرزمین موعود رهنمون می‌شود. آرتور گیبسون در کتاب «سکوت خداوند» دربارهٔ طغیان آدم‌های برگمن نسبت به «مورد ناشناخته» چنین

می‌نویسد:

اگر آدمی با پاره‌کردن ریسمان الهی آزاد شده بود می‌بایست نیرومند شود و نه نومید.[۵۹]

اشارهٔ او به طغیان شخصیت‌هایی چون مارتا در شام آخر، توره در چشمهٔ باکرگی و استر در سکوت است که تحمل و بردباری مواجهه با «امر ناشناخته» را نداشته‌اند و جزو توبه‌کنندگانِ آثار او به‌شمار می‌آیند، کسانی که در مرحله‌ای از زندگی خود دچار خشم و نادانی شده‌اند و از همین‌رو پژواک سکوت در ذهن ایشان بسیار مهیب‌تر از دیگران بوده است. توره در پایان «چشمهٔ باکرگی» وقتی با معجزهٔ خداوند روبه‌رو می‌شود و جوشش چشمهٔ آب در محل قتلگاه دخترش را به چشم می‌بیند توبه می‌کند و عهد می‌بندد که در این محل کلیسایی بنا کند. گریز شوالیه از مرگ نیز که از جَهل و نادانی او در مورد «امر ناشناخته» حکایت می‌کند بی‌فایده است. «آدمی می‌میرد» این کلامِ بی‌چون و چرای مُهر هفتم است، حتی یوف، میا و میکائیل که به‌ظاهر در پایان فیلم زنده مانده‌اند از این قاعده مستثنیٰ نیستند، آنان نیز «خواهند مُرد» اما تنها تمایز آن‌ها چگونه‌مردن‌شان است. یوف به مرگ لبخند می‌زند، آن را می‌پذیرد چونان ندایی از فراسو. مرگ برای او نظیر نگاه به مقدّسات خواستنی است. تنها اوست که فرشته‌ها را می‌بیند و هم‌اوست که مرگ را با داس بلندش در بالای تپه تشخیص می‌دهد.

به‌یاد آوریم الکساندر را در نخستین صحنهٔ فیلم برگمن که او هم چون یوف چهرهٔ مرگ را می‌بیند. به‌راستی که کودکان محرم رازند، انجیل می‌گوید:

هرکس نخواهد چونان یک کودک به‌سوی خدا بیاید هرگز از برکات مواهب و نِعَم الهی برخوردار نخواهد بود.

نخستین نمادهای پرسونا در رؤیای کودکی می‌گذرد که گویا فرزند الیزابت بازیگر تئاتر است (لیو اُلمن) او نیز چونان الکساندر تصاویری از جهان فراسو را در وهم خویش می‌بیند. در این‌جا نمایی از شیطان را می‌بینیم که نظیر مرگ معمای آثار برگمن است. هنرمند سوئدی خود از تجارب کودکی‌اش هنگام دیدن نقاشی‌های دیواری کلیساها می‌گوید:

در این تصاویر هرآنچه که فکر کنید وجود داشت پیامبران، فرشتگان، مقدّسین، اژدها و شیاطین و صورت‌های انسانی که در چشم‌اندازی غریب شباهتی به بهشت و دوزخ داشتند[۶۰]

از همین‌جاست که تصویر مرگ در شنلی سیاه را که عده‌ای را به دوزخ می‌برد به یاد می‌سپارد. مُهر هفتم به نقاشی‌های مذهبی قرون وسطیٰ می‌ماند، طاعون و رنج جسمانی انسان‌ها همراه با بربریتی که ناشی از باورهای متعصبانهٔ زمان است را حس می‌کنیم، به یاد آوریم صحنه‌ای را که دختری کوچک را به جُرم ارتباط روحی با شیطان آتش می‌زنند.[۶۱] اولریشن در آثار برگمن به‌نوعی مازوخیسم (خودآزاری) و در عین‌حال تمایل مقابل آن (سادیسم) اشاره می‌کند که به سبب مصایب روحی هنرمند کودکی و عقده نژادی او از بی‌اعتنایی در شرکت جنگ (بی‌طرفی سوئد در جنگ) نشأت گرفته است، این تعبیر اگرچه به حوزهٔ روان‌شناسی مربوط است اما نشانه‌هایی در گفته‌های خودِ هنرمند نیز دارد. برگمن دربارهٔ فیلم «شرم» می‌گوید:

این فیلم نه دربارهٔ نازی‌ها که مربوط به ذات خشونت‌گرایی در درون انسان است.[۶۲]

و در مصاحبه‌ای دیگر تأکید می‌کند که: «می‌خواستم نشان دهم که ما هرکدام در درون خویش تا چه حد فاشیست هستیم.»[۶۳] خشونت و اعتراض در مُهر هفتم نیز حضور دارد، زمانی که شوالیه بازی شطرنج با مرگ را بازگو می‌کند یا در صحنهٔ پایانی آن‌جا که مرگ درِ خانهٔ شوالیه را می‌کوبد و جماعت غافلگیر می‌شوند پاسخ شوالیه به مرگ چنین است: «من اعتراض می‌کنم اما ساکت می‌مانم.»

آری برگمن در مقابل مرگ، سکوت می‌کند. او بعدها

پس از ساختن «سکوت» چنین گفت:

پرسش‌هایی که زمانی ذهنم را مشغول کرده بود اکنون برایم مطرح نیست و از اندیشه به آن‌ها فارغ شده‌ام.[۶۴]

واپسین فیلم‌های او چونان روایات اولیه‌اش هیستریک و عصبی نیست بدین‌معناکه او ترجیح داده تا «امر محال» را به حال خود واگذارد و با توجیهات منطقی و عقلانی توصیفش نکند. فانی و الکساندر از بحث‌های عمیق فلسفی عاری است و «امر ناشناخته» در آن به گسترهٔ «وهم و رؤیا» منتقل شده است یعنی همان دنیایی که برگمن از کودکی بدان دلبسته بود. در رؤیای کودک تصویر مرگ، روح و اوهام را می‌بینیم که جان می‌یابند. الکساندر روح پدرش را می‌بیند (چونان هملت) و با آن به گفت‌وگو می‌نشیند[۶۵] اما هرگز ماهیت «وهم» خویش را درنمی‌یابد. شوالیه در مُهر هفتم می‌خواست معمای مرگ را کشف کند، آن را دریابد و ماهیتش را برملا کند اما یوف تنها به مرگ می‌نگریست و شگفت‌زده می‌شد، درست نظیر یک کودک. برگمن در فانی و الکساندر گویی به پرسش‌های همیشگی خود پاسخ گفته است، از راه ارتباطی شهودی با جهانِ نراسو.[۶۶] معمای مرگ درک‌ناشدنی است، شایسته‌تر آن است که آن را «بپذیریم» و در برابرش فروتن باشیم، «نادانی» در این‌جا جزء وجودی رابطهٔ ما با «امر ناشناخته» است. ارنست بلوخ در مُهر هفتم هنگام خلوت و اعتراف به خدای خود می‌گوید:

خداوندا، دعای ما را اجابت کُن

زیرا ما حقیریم، ترسانیم و

هیچ چیز نمی‌دانیم...

ایمان

این خدای من است

که مرا به‌سوی خود می‌خواند

(از گفتار کشیش در شام آخر)

برگمن در مصاحبه‌ای گفته است که در بین آثارش تنها یک فیلم را بسیار دوست دارد و آن «شام آخر» است زیرا در آن همهٔ پرسش‌های وجودی خویش را مطرح کرده است.[۶۷] این فیلم شباهت زیادی به اثر معروف روبر برسون «خاطرات یک کشیش روستا» دارد. در این‌جا نیز یک مرد روحانی به‌وسیلهٔ خالق خویش آزموده می‌شود.[۶۸] توماس کشیش دهکده‌ای است که کلیسایش از حضور مردم خالی گشته است و دیگر کسی به کلام او گوش فرا نمی‌دهد. فیلم با صحنهٔ دعای روز یکشنبه که تنها پنج نفر در آن حضور دارند آغاز می‌شود و با کلام مقدس کشیش در صومعه‌ای دیگر که افرادش به سه نفر تقلیل یافته‌اند پایان می‌یابد. در این بین آشوب درونی اوست که موضوع مکاشفهٔ برگمن قرار می‌گیرد. خانم بریجیت استین در مقاله‌ای پیرامون شام آخر چنین نوشته است: «در شام آخر برگمن سه ویژگی به‌چشم می‌خورد: ۱ـ انتقال از اندیشهٔ عاطفیِ "هم‌چون در یک آینه" به آرزو و میلِ خداجویی ۲ـ بحرانِ برآمده از این انتقال ۳ـ بیداری یک ایمان جدید.»[۶۹] توماس کشیش داستان در پاسخ به یوناس ماهیگری که برای اعتراف نزد او آمده می‌گوید: «باید به زندگی ادامه دهیم چون "مسئولیم".» برای او ایمانِ الهی در درجهٔ اول قبول یک «تعهد وجودی» است، بدین‌معنا که بدون این ایمان هرگز نخواهد توانست مردمان را هدایت کند و بدانان امید و آرامش ببخشد. برگمن خود در مصاحبه‌ای می‌گوید:

شاید خداوند زمانی پاسخ دهد اما تا آن زمان، وظیفهٔ شماست که ادامه دهید.[۷۰]

و برای ادامه‌دادن باید ایمان داشت. توماس در شام آخر بارها بر این واژهٔ «بایستن» تأکید می‌کند. بی‌ایمانی جهان به دوزخی مرگبار مبدل می‌شود که برگمن در نخستین آثار اگزیستانسیالیستی‌اش تصویر می‌نمود. توماس کارگردان فیلم «زندان» که هم‌نام کشیش «شام آخر» است بحران انسان معاصر را چنین توصیف می‌کرد:

اگر انسان بتواند به خداوند ایمان داشته باشد
دیگر مُعضلی وجود ندارد
و اگر نتواند
دیگر راه‌حلی در میان نیست.

از سویی همو تذکر می‌دهد که زمانهٔ ما عصر بی‌ایمانی است و به همین دلیل شیطان در آن جولان می‌دهد. آنان که ایمان دارند رنج زمانه را به جان می‌خرند و چونان تمام مؤمنان از وقوع پلیدی شوریده می‌گردند «صبوری» و تحمل رنج از خصال روحی آدم‌های برگمن است. توماس در شام آخر، کارین در هم‌چون در یک آینه، استر در سکوت، و الیزابت در پرسونا جسماً بیمارند اما رنج توماس از اندیشهٔ انجیلی مصایب مسیح نشأت می‌گیرد. او در آغاز فیلم در کلیسای خاموش می‌گوید: «سرور ما مسیح در چنین شبی خود را فدا نمود.» برگمن در مصاحبه‌ای دربارهٔ شام آخر گفت: «می‌خواستیم روح انسانی را تصویر کنیم که در یک بی‌کرانگی قابل رؤیت بود.»[۷۱] جدال روحی کشیش با خودش هنگامی که با سکوت سنگین کلیسا روبه‌رو می‌شود نظیر واپسین آزمون مسیح با این کلام بیان می‌شود: «خدایا، خدایا، چرا مرا رها کردی؟»

او عشق مارتا را به‌خاطر مسئولیت دینی‌اش پاسخ نمی‌گوید و حاضر نمی‌شود جامهٔ خدمت به کلیسا را ترک کند، از سویی چونان هر انسانِ مسئولی خود را به‌خاطر سرنوشت جهان که به سکوت خداوند انجامیده است سرزنش می‌کند، آرتور گیبسون می‌نویسد: «دلواپسی جمعی و بی‌روحی انسان جهان‌شمول مایهٔ پریشانی توماس شده است.»[۷۲] شام آخر نظیر «سکوت» معضلی جهانی را مطرح می‌کند. توماس آخرین سلحشور اندیشهٔ دینی است که در سنگر خویش «تنها» مانده است و چونان مسیح یک‌تنه به مصاف مرگ ایستاده است. او باید «بماند» تا روزنهٔ امیدی برای حیات دوبارهٔ آدمی فراهم کند، به همین دلیل نیز به کلیسا بازمی‌گردد و دعای روز یکشنبه را ولو برای سه نفرِ حاضر در مکان مقدس موعظه می‌کند:

«قُدّوس، قُدّوس، خداوند بزرگ قادر مطلق است و تمامی زمین آکنده از لطف الهی اوست.»
(واپسین کلام توماس در شام آخر)

و فیلم با این کلام پایان می‌یابد. برگمن خود در مصاحبه‌ای گفته است: من به نیرویی برتر که آدمی آن را خالق می‌نامد معتقدم و فکر می‌کنم که انسان باید به آن ایمان بورزد. مادی‌گرایی ممکن است بشر را به بن‌بستی بکشاند که فاقد هرگونه گرمی و محبت است.[۷۳] به یاد آوریم گفته یوف در مُهر هفتم را دربارهٔ ایمان:

ایمان نظیر عشقی است به وجودی ناپیدا...

که به ندای دردمندانهٔ انسانِ زجردیده پاسخ می‌دهد، توماس هنگام سفر با مارتا با خود می‌گوید: «خداوند در کلیسا منتظر من است» و در پایان چشمهٔ باکرگی معجزهٔ الهی‌گونه‌ای پاسخ به نذری است که کارین دختر مؤمن داستان بر سرِ آن جانش را از دست داده است. در فانی و الکساندر نیز «معجزه» به‌وقوع می‌پیوندد و این‌بار توسط کشیشی که گویی با جهان ماوراء در ارتباط است (ارلاند و ژوزفسون). هنرمند سوئدی که در نخستین آثارش جای خالی خداوند را به‌خوبی حس می‌کردیم و تأثیرات او از آموزه‌های فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم سارتر و کامو تنها بیانگر بحران اخلاقی و دلشورهٔ درونی آدم‌هایش بود به مرور و در طی سال‌ها با ساختن آثاری چون: مُهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، چشمهٔ باکرگی، شام آخر، شرم و فانی و الکساندر افق جدیدی از باورهای روحی خویش بازگو نمود که در نهایت نمایانگر میل درونی او به گفت‌وگو با خداوند در فیلم‌هایش می‌باشند:

او (خداوند) همیشه در فیلم‌هایم حاضر بود، حتی اگر دربارهٔ خدا نمی‌نوشتم و حتی اگر با دیدی مذهبی نمی‌نوشتم، آن موجود شگرفی که خالق می‌نامیدش همیشه در آن‌جا حضور داشت.[۷۴]

و برگمن «فانوس خیالِ» خود را به‌سوی این «راز بزرگ»

گرفت و برآن بود تا تصویری از حضور خالق را در رؤیای خویش چونان تعبیر سورن‌کیه‌رکه‌گورد فیلسوف محبوبش که می‌گفت: «او در قلب ما حاضر است حتی زمانی که از چشمان‌مان پنهان شده است» بیافریند. این رؤیای اینگمار به‌غایت شخصی و تنها بیانگر ایمان قلبی او نسبت به «امر ناشناخته» است اگرچه هیچ‌گاه انسان‌های او با چشمانِ سَر قادر به دیدن راز بزرگ نشدند. شوالیه در مُهر هفتم که چشمان بی‌ایمان یانس را می‌دید می‌گفت:

خدایا به چشمان او بنگر

اندیشهٔ حقیر او

به هیچ جا راه نمی‌برد...

و اگر مکاشفه‌ای در آثار برگمن وجود دارد از نگاه انسان‌های «رؤیابینِ» اوست، کسانی که با قلب خویش می‌بینند نظیر یوف در مُهر هفتم، وُه‌گر در چهره، الکساندر در فانی و الکساندر، اینان رؤیابینانی هستند که ناخواسته به قلمروی «ناشناخته‌ها» قدم گذاشته‌اند، سرزمینی که بنا بر توصیف ایزاک یاکوبی مرد جادویی فیلم فانی و الکساندر بر فراز قله‌اش ابری است که از رنج‌ها، فریادها و امیدهای آدمیان پدید آمده و برای فتح آن می‌بایست سلحشوری خستگی‌ناپذیر بود، آری آدمی می‌بایست که تاب آورد زیرا که:

ایمان در ارادهٔ مؤمن معنا می‌شود.

چونان لحظه‌ای که ایزاکِ پیر در فانی و الکساندر از خداوند «می‌خواهد» که معجزه کند و ایمانِ او معجزه را برایش به‌ارمغان می‌آورد. گویی سرانجام در آثار برگمن:

خداوند «پاسخ»

آدمی را می‌دهد ۷۵

پی‌نوشت‌ها:

۱. بازگفت از:

Bergman on Victor Sjöstrom. Sight and Sound (London: Spring 1960)

۲. برگمن در فیلم آیین مذهبی (Riten, 1968) به نقش یک کشیش ظاهر شده است.

۳. European: اروپایی تبار.

۴. از گفتار مادام ایکس در نمایش قویتر (the Stronger) اثر استریندبرگ. نگاه کنید به:

August Strindberg: Eight Famous play. Alain Harris.

۵. بازگفت از:

Nau Sea. Jean poul Sartre. translated by Lioyd Alexandre, 1964, New York.

۶. نمایش استریندبرگ در سال ۱۹۴۵ در تئاتر هلسینبورگ، کالیگولای کامو در سال ۱۹۴۶ در تئاتر گوتنبرگ و دزدان کارناوال اثر ژان آنوی در سال ۱۹۴۸ در همان تئاتر گوتنبورگ.

۷. در رابطه با ماژوخیسم در آثار برگمن نگاه کنید به مقالهٔ اریک اولریشن:

Erick Ulrichen, "Ingmar Bergman and the Devil", Sight and Sound Vol 27, No.5 (London: Spring 1965).

۸. بازگفت از:

Screen Series Sweden 2, By Peter Cowie, Limited London, 1970, p.108.

۹. بازگفت از مقالهٔ استیگ بیورکمان (Stig Biorkman) در:

Chaplin, Swedish Film Institu, 1988. p.25.

۱۰. برگمن در مصاحبه‌ای با جان سایمون می‌گوید: از زمانی که دوازده یا سیزده ساله بودم آثار استریندبرگ را می‌خواندم و او در تمام زندگی‌ام همراه من بود. بازگفت از:

INGMAR BERGMAN directs, John Simon, New York, 1967.

۱۱. بازگفت از:

Bergman on Bergman, London, 1973, p.17.

۱۲. برگمن در حالی که حضور ژَن مورو (Jean Moreou) در فیلم شب اثر آنتونیونی را مورد ستایش قرار می‌دهد، معتقد است که هنرمند ایتالیایی، هرگز بازیگرانش را درک نکرده است. منبع شمارهٔ ۱۰، p.23.

۱۳. بازگفت از:

TALKING WITH INGMAR BERGMAN, Edited by G. Willion Jones, Soputhern Methodist university press, Stage production, 1983.

۱۴. بازگفت از:

Introduction to August Strindberg Eight Famous play, London, Duckworth, 1948, chalesScribner's

Son.

۱۵. کاتارین روش در بارهٔ توت‌فرنگی‌های وحشی می‌نویسد: «به‌نمایش‌کشیدن مجادلات روحی انسان به‌وسیلهٔ یک زبان ناب سینمایی» نگاه کنید به:

Katharine Roche, Swedish Film, Films in Review, New York (Nouember 1953).

۱۶. در هم‌چون در یک آینه، کارین، خداوند را به عنکوت تشبیه می‌کند و در پرسونا، تصویر عنکوت در کابوس کودک، اشاره به حضور خداوند است.

۱۷. این جمله از نمایش رادیویی برگمن به‌نام شهر (city) گرفته شده است.

۱۸. بازگفت از مقالهٔ اولریشن منبع شمارهٔ ۷.

19. Ibid.

۲۰. بازگفت از منبع شمارهٔ ۸، p.123.

۲۱. بازگفت از:

MILTON'S PARADISE LOST (CASSEL and Company), limited, (Book IX, lines 99, 100).

۲۲. این شعر الیوت به‌نام شطرنج در قطعهٔ بلند «برهوت» آمده است:

T. S. ELIOT, THE WASTE LAND AND OTHER POEMS, HARWEST BOOK, New York, 1962. p. 33 (Chess).

۲۳. برگمن می‌گوید فکر فیلم‌کردن نقاشی روی چوب را به‌شکل مُهر هفتم، با گوش‌دادن به موسیقی کارل اُرف، کارمینا بورانا پیدا کرده است. منبع شمارهٔ ۱۳.

۲۴. بازگفت از:

Themes d'Inspiration d'Ingmar Bergman. Jose Buruenich. Burssel: Club du livre du cinema. March 1960.

۲۵. مکاشفهٔ یوحنا، باب ۸، آیهٔ ۱ (مُهر هفتم: سکوت مطلق).

۲۶. منبع شمارهٔ ۷.

۲۷. بازگفت از:

Brigita Steen, Ingmar Bergman, New York: Twayne, Tribune publishers, 1968.

۲۸. «تصاویر، معانی گوناگونی در نزد مردمان دارند» (برگمن در بارهٔ صفحهٔ آغازین پرسونا). بازگفت از: منبع شماره ۱۱، p.199.

۲۹. برگمن در مصاحبه‌ای، سینمای شاعرانهٔ لوئیس بونوئل را ستایش می‌کند و می‌گوید: «بونوئل نخستین سینماگری است که کشف کردم» نگاه کنید به:

Cinema 66, Marriane Kärré, Nr. 111, December 1966.

۳۰. گیبسون در سال ۱۹۶۹، راهنمای لنسیتوی آستروتئولوژی در امریکا بود و هم‌چنین پروفسور تئولوژی از دانشگاه تورنتو. کتاب او از دیدگاهی فلسفی آثار برگمن را بررسی می‌کند.

The Silence of God, Arthur Gibson, New York, Harper and Row, 1969.

۳۱. ماکسن فون سیدو بازیگر نقش فوگلر، شعبده‌باز فیلم چهره در این باره گفته است: «آنچه برگمن در فیلم چهره بدان پرداخته، چهرهٔ خودش است، سیمای یک هنرمند. عکس‌العمل‌های فوگلر در لحظات بحرانی درست نظیر برگمن است».

نگاه کنید به:

Ingmar Bergman, Marie Seton, the director Seeking Self-Knowledge. The painter and Sulptor Chondon: Spring 1960).

۳۲. منبع شمارهٔ ۱۰، p.35.

۳۳. منبع شمارهٔ ۸، p.116.

۳۴. بازگفت از:

Derek Prowse, Ingmar Bergman: the Censor's problem-genius, the Sunday Times (London: March 15, 1964).

۳۵. برگمن می‌گوید: شوستروم مشوّق بزرگی در ساخت این فیلم (بحران) بود.

Interview with Bergman, Moment of Ageny, Films and Filming, London, Febaury 1969.

۳۶. شوستروم در بارهٔ استیلر نوشته است: «او هرگاه به زشتی‌ها می‌پرداخت، بیمار می‌شد».

Victor Sjostrom, As I remember..., Classics of Swedish Cinema, Stockholm. Suenska Instituted, 1951.

۳۷. منبع شمارهٔ ۹، p.38-45.

۳۸. برگمن خود از فیلم موشت (Mouchette) اثر برسون، بسیار ستایش کرده است: منبع شمارهٔ ۱۰، p.27.

۳۹. این فیلم را برگمن برای تلویزیون سوئد می‌سازد (۷۴ دقیقه) و برای نخستین‌بار، خودش نقش کشیشی را در آن بازی می‌کند.

۴۰. بازگفت از:

Alpert Harris. "Bergman as Writer" and "Style is the director" The Saturday Review (New York: August 27, 1960, and December 23, 1961).

۴۱. این جمله از زبان مامی (Mummy) در سونات اشباح شنیده می‌شود.

۴۲. سوزان ساتاگ در بارهٔ پرسونا می‌نویسد: «در همین رویارویی است که فیلم را به دوتایی بین دو بخش اسطوره‌ای از یک وجود مبدل می‌کند»

Susan Sontage. "persona" in styles of Radical will, New York, Farrar, Straus. & Giroux 1968.

۴۳. برگمن از درام‌نویسان اولیهٔ مکتب ابزورد، هیچ نمایشی را بر صحنه نبرده است، اما از متأخرین به نام کسانی چون ادوارد آلبی و پیتر وایس در لیست اجراهای نمایشی او برمی‌خوریم.

۴۴. منبع شمارهٔ ۱۳.

۴۵. برگمن در مصاحبه‌ای تلویزیونی گفته است که سینما را به‌دلیل توانایی‌اش در «ثبت» چهرهٔ درشت آدمی دوست دارد.

Interview with Ingmar Bergman, Edwin Newman, WNBC-TV-tele-cast, Reprinted in Film Comment

(Winter 1967).

۴۶. منبع شمارهٔ ۱۰.

۴۷. بازگفت از:

Film quartely, Ergen Archer, The Rock of life, Summer 1958.

۴۸. نام انگلیسی فیلم نیز از میان شیشه کبود است (Through a glass dorkly).

۴۹. منبع شمارهٔ ۱۰.

۵۰. فراسوی نیک و بد، ترجمهٔ داریوش آشوری، رودکی، شمارهٔ ۶۳، ص ۹.

۵۱. یورن دانر (Jörn Danner) منتقد سابق و سینماگر کنونی سوئد در بارهٔ این فیلم می‌نویسد: «آن زمان که ماری از همه چیز رها می‌شود، می‌تواند فراموش کند و راه خود را بیابد، و این همان بازگشت به زندگی است».

Jörn Donner, The personal Vision of Ingmar Bergman (Indiana University press) 1964.

۵۲. نام انگلیسی فیلم، نور زمستانی است که در ترجمه‌های فارسی نیز به‌کار گرفته شده است (Winter of Light).

۵۳. کلامی است که مالی در کشتی به‌سوی هند می‌گوید.

۵۴. منبع شماره ۸، p.182-167.

۵۵. غزل مرگ در مجموعهٔ اشعار جان کیتس:

The poems of John Keats, London, Oxford University, 1959, p.426.

۵۶. مزامیر داوود، غزل ۲۳.

۵۷. در بارهٔ دوزخ زمین نگاه کنید به مقاله‌ای در بارهٔ مُهر هفتم در:

Ingmar Bergman Filmer Stockholm, Djäualens ansikte, 1962.

۵۸. نگاه کنید به:

Bergman trilogi, Göran person, Chaplin (Number 40, 1964).

۵۹. منبع شمارهٔ ۳۰.

۶۰. منبع شمارهٔ ۸، p.143.

۶۱. این تصاویر در آثار کارل تئودور درایر بوفور یافت می‌شوند.

۶۲. منبع شمارهٔ ۱۳.

۶۳. منبع شمارهٔ ۱۱، p.17.

۶۴. منبع شمارهٔ ۴۵.

۶۵. برگمن نمایش هملت را در سال ۱۹۸۶ در رویال دراماتیک تئاتر سوئد به صحنه برده است.

۶۶. برگمن خود می‌گوید: «شهود ابزار من است»، منبع شمارهٔ ۱۳.

۶۷. منبع شمارهٔ ۱۰، p.17.

۶۸. فیلم برسون در سال ۱۹۵۰ ساخته شده و فیلم برگمن، سیزده سال بعد. شباهت این دو اثر در تصویرکردن رنج‌های روحی دو مرد روحانی است، با این تفاوت که دیدگاه برسون نظیر یک ژانسنیست (Jansenist) مؤمن است و دیدگاه برگمن، تحت‌تأثیر آموزه‌های فلسفهٔ هستی (اگزیستانسیالیسم).

۶۹. منبع شمارهٔ ۳۷.

۷۰. منبع شمارهٔ ۱۰، p.206.

۷۱. بازگشت از:

Cahier du Cinema, July 1956.

۷۲. منبع شمارهٔ ۳۰.

۷۳. گفت‌وگوی برگمن با هفته‌نامهٔ دانشجو، چاپ برلین، ۱۹۶۳ (ترجمهٔ هوشنگ طاهری، توت‌فرنگی‌های وحشی، ص ۱۹۴).

۷۴. منبع شمارهٔ ۱۳.

۷۵. چنین پاسخی یک‌بار در پایان فیلم چشمهٔ باکره‌گی، صفحهٔ معجزه خداوند روی داد و اینک در فانی و الکساندر تکرار می‌شود. گویی برگمن با این معجزه به مفهوم اساسی کتاب مقدس، "God has spoken" یا خداوند سخن گفته است نزدیک شده است. نگاه کنید به مقدمهٔ کتاب مقدس:

The Holy BIBLE, Authorized (King James) Version the westminster press, (God has Spoken).

*. کتاب مکاشفه یا آپوکالیپس (Apocalypse) شرح رؤیای یوحنا، حوّاری حضرت مسیح (ع) است که معمولاً پایان‌بخش اناجیل چهارگانه می‌باشد و با تصاویری کابوس‌وار و خیالی از دوران آخرالزّمان حکایت می‌کند.

**. بزه در سنّت شمایل‌کشی مسیحیت، نماد «قربانی» (Sacrifice) است که تلویحاً به حضرت عیسی اشاره می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی