فریادها و نجواهای برگمان

عواقب اختلال در رشد پیشاادیپی

● بروس اسکلارو
○ احسان نوروزی

در فیلم *فریادها و نجواها*، ماریا و کلارین از روی خلوص نیت به خانهٔ مجلل خانوادگی خود باز می‌گردند تا شب‌ها را برای خواهر در حال مرگ خود، اگنس بیدارمانی کنند. خدمتکار وفادارشان، آنا، بامراقبت‌های صمیمانه‌اش به او خدمت می‌کند. فیلم نمایش‌گر روابط متقابل این چهار زن در موقعیت بسیار حساسی است که حامل روزهای آخر زندگی اگنس و مرگ اوست. این سوگواری بحرانی باعث بازگشت به گذشته‌ای می‌شود که درگیری این زنان با مسائل همخوابگی، همجنس‌گرایی وسادومازوخیسم (آزارگری و آزارخواهی) را نشان می‌دهد.

این مقاله به تأثیر مادر بر کشمکش‌های پیشاادیپی و رشد متعاقب شخصیتی این سه خواهر می‌پردازد. برگمان نشان می‌دهد که به علت درگیری‌های پیشاادیپی برای رهایی از مادر متزلزل و خودشیفته، چقدر برای هر یک از خواهران دشوار است که روابطی صمیمانه خویشتنی پایدار و هویت مؤنثی منسجم بنیان نهند. احتمالاً این انگاره خواست آگاهانهٔ برگمان نبوده است ولی نیت او قوی، عمیق و به طورناخودآگاه همچون توصیفاتی منسجم باقی می‌ماند.

فریادها و نجواها که از قوی‌ترین فیلم‌های برگمان است در انتها تماشاگران را با احساسی که از فرط سنگینی و ناامیدی متلاشی شده، رها می‌کند و فیلم را به گونه‌ای پایان می‌برد که گویی آنها فقط دچاررؤیایی غم‌انگیز و گیج کننده شده‌اند. برگمان قصهٔ فیلم را ابتدا به صورت یک طرح داستانی به بازیگران معرفی کرد که متن آن بعدها در «نیویورکر» منتشر شد: «وقتی که در ذهنم به این طرح فکر می‌کردم، هیچ‌وقت به شکل کلی و منسجم ظاهر نمی‌شد ... به جریانی سیال و مبهم می‌مانست: چهره‌ها، حرکات، صداها، اطوارها، تعجب‌ها، نور و سایه، و حالات و رؤیاها. هیچ چیز ثابت نبود، هیچ چیز واقعاً آشکار نمی‌شد، مگر برای لحظه‌ای؛ و سپس آن‌چه باقی می‌ماند لحظاتی وهم‌آلود بود. یک رؤیا، حسرت یا شاید یک انتظار یا ترس که عامل آن هیچ‌گاه به کلام در نمی‌آید». اگر چه قرار بود این فیلم به صورت داستانی باشد، ولی همچون رؤیا بیشتر از آن که بر دیالوگ متمرکز شود بر تصاویر دیداری تأکید می‌کند و ریتم‌ها و حرکات طراحی‌شده را به کار می‌گیرد.

شش ماه بود که برگمان مدام در ذهنش درگیر تصویری از سه زن سفیدپوش بود که در اتاقی سرخ قدم‌می‌زنند و آهسته سخن می‌گویند، ولی نمی‌دانست چرا؟ «اگر افراد با هم صحبت کنند، من شدیداً کنجکاو می‌شوم. ولی نمی‌فهمیدم چرا آن زنان لعنتی آنجا

بودند؟! سعی کردم این فکر را از خودم دورکنم، سعی کردم یادداشتش کنم، تلاش کردم بفهمم که آنها به همدیگر چه می‌گویند، برای اینکه مدام نجوا می‌کردند. و ناگهان معلوم شد که آنها مشغول تماشای زن دیگری هستند که در اتاق مجاور رو به‌مرگ است». این تصاویر، برگمان را به خود مشغول کرده بودند، او سعی کرد که آنها را از خود دور کند ولی آنها از او دور نمی‌شدند؛ همان طور که تصاویر فیلم، تماشاگران خود را رها نمی‌کنند. او نسبت به‌تقابل میان معصومیت و خلوص زنان (که پارچه‌های سفید نماد آنها بودند) و مشوق آنها به خون (که‌اتاق‌ها، لباس‌ها، شراب، فیدهای قرمز و خود خونِ واقعی نمادهای آن بودند) هم احساس کنجکاوی‌دارد و هم آزرده می‌شود. تصاویر فیلم یادآور نقاشی‌های ادوارد مانش هستند: اتاق خواهر در حال مرگ و زنان پر شور و رمزآلود بیمارش. (نقاشی‌هایی چون جیغ، سرخ و سفید، کودک بیمار و زنی در سه‌مرحله).

فیداوت‌ها و فضاهای داخلیِ خانهٔ دور افتاده و مجلل قرن هجدهمیِ آنها ـ که گویی به عنوان خلوتگاهی‌برای معشوقه‌ای از کارافتاده ساخته شده است ـ همگی تمایهٔ قرمز دارند. برگمان گفته است: «مسأله‌اصلی چیزی درون است ... من از کودکی، درون هر کس را همچون پرده‌ای نمناک با ته‌مایه‌ای قرمز رنگ می‌کردم». تصویر بیرونیِ اشخاص، تصویر هیولایی عظیم، بی‌هویت و قرمز رنگ بود. ملن گفته است که‌برگمان زنان را اشخاصی غریزی، منفعل و سلطه‌پذیر می‌داند که در دام گوشت و خون اسیر هستند.دیدگاه برگمان نسبت به زنان همچون دیدگاه فروید ـ که دیگر مورد پذیرش روانکاوان معاصر نیست ـ خودآزاری، فراخود رشد نیافته و عدم ظرفیت والدینش تأکید می‌کند. ویژگی‌های مؤنثی که دویچ بر آنها تأکید می‌ورزد با هر سه خواهر مطابقت دارد: خودآزاری (کارین)، انفعال (اگنس) و خودشیفتگی (ماریا). برای مثال، حس مادری در کارین تکامل نیافته است و از مردان لذت جنسی نمی‌برد. درعوض خود را مثله کرده است و در نمایشی تکان‌دهنده، شوهرش را عقیم می‌کند و به وحشت می‌اندازد.

فیلم چشم‌اندازی یأس‌آور را از زنان و مردان ارائه می‌کند. از نظر برگمان، چهار زن بیانگر وجوه گوناگون‌آرزوها و فقدان ارضای آنها در زنان هستند؛ آرزوهای آنها در زیر دروغ‌ها مدفون شده‌اند؛ زیر «پارچه‌های دروغ‌آلود». برگمان در جایی گفته است که چهار زن ابعاد مختلف مادر خودش را نشان می‌دهد «آنهانیزهمچون خواهران فیلم سکوت، به نظر می‌رسدکه متعلق به یک روح هستند». مردان، ناتوان و منزوی‌اند و خشم و غضب ماریا و کارین، آنان را بسان اشیایی به بازی می‌گیرد؛ و یا آن که تحقیر می‌شوند. این‌خواهران با برگزیدن مردانی که همچون مادرشان سرد وبی‌علاقه به مسائل جنسی هستند، خشم خود را بر سرِ آنها فرود می‌آورند. عدم حضور درخور توجه پدر، گویی او را تبدیل به یک وهم و خیال کرده است، ولی تأثیر او هنوز غالب است.

از جمله دیدگاه‌های روانکاوانهٔ معاصر در مورد رشد جنس مؤنث، تعریف ویل از کنش متقابل میان‌استعدادهای خردسال و نخستین الفت‌های مادرانه در مرحلهٔ همزیستانه است که گرایش‌های تعیین‌کنندهٔ اصلی و بنیادین برای رشد در آینده را هدایت می‌کند. «در آغاز و حتی تا انتهای مرحلهٔ همزیستی نیز هستهٔ اصلیِ درونی، چه دارای هماهنگیِ کامل و چه با ناهماهنگیِ تمام عیار باشد، قابل تمیز می‌شود. گرایش‌های هسته‌ای در شخصی که مراحل

آغازین رشد را طی می‌کند، استدلال‌های خود نوشکفته را - از جمله ارتباط میان عین‌ها، تغییرات درونی و توانش اضطراب - شکل می‌دهد و میان‌لیبیدو و پرخاشگری تعادل برقرار می‌کند». فروید در بحث در مورد دوران پیشاادیپی و ادیپی چنین اظهار می‌کند: «بدون تردید می‌توانیم بگوییم که قسمت اعظم هر یک از دوران‌ها برای دوران‌های بعدی‌ارث می‌ماند و هیچ یک از آنها کاملاً بر دیگری فائق نمی‌آیند؛ ولی دورهٔ دلبستگیِ شخص پساادیپ (به مادر) برای آیندهٔ یک زن سرنوشت‌ساز است: طی آن آمادگی‌های لازم برای اکتساب خصلت‌هایی انجام‌می‌شود که او بعدها به کمک این خصلت‌ها نقش خود در کارکرد جنسی را بر عهده می‌گیرد و وظایف‌اجتماعیِ ارزشمند خویش را انجام دهد». استدلر معتقد است که هویت هر یک از دو جنس وخودنماییِ جنس مؤنث در سنین میان هجده ماهگی و سه سالگی رشد می‌یابد؛ و این که آنها - هویت وخودنماییِ جنسیِ شکل گرفته - قابل بازگشت نیستند. مالر موافق است که طی استقلال شکوفاییِ فردی، رشد هویت جنس مؤنث به شکل و گشایش تعارض‌های سرنوشت‌ساز ادیپی بستگی دارد. بلوم مسائلی‌همچون «رشد پیشاادیپیِ خویش منسجم و بازنمود عینی و همچنین رشد هویت و هویت جنسی وتغییرات پساادیپیِ جنس مذکر و کمال مطلوب خود (Self) مادرانه» را به بحث می‌گذارد. استدلر، مالر،بلوم، گالنسن و رویف، هر یک از دیدگاه خود بر تأثیر دوران پیشاادیپی بر رشدهای متعاقب تأکید می‌کنند.

برگمان از ناتوانی در ارتباط به منزلهٔ «آرزویی نامعقول برای اخوت که هیچ گاه ارضاء نمی‌شود و تلاشی‌آزارنده برای رهایی از دوری و انزواء سخن می‌راند. اگر چه زنان او (در این فیلم) هم‌خوابگی‌هایشان‌آشکاری ندارد، ولی به نظر می‌رسد که همگیِ آنها دچار سوءتفاهم‌اند و به گوسفندانی می‌مانند که درشب راه می‌پیمایند. *فریادها و نجواها* و همین طور *سکوت* و *پرسونا* را می‌توان «حس بساوایی» یادستها و صورت‌ها» نام نهاد تمامیِ این زنان میل خود برای همخوابگی را با تماس بیان می‌کنند: به‌عنوان سرآغاز دگرجنس‌خواهی (ماریا با پزشک)، همچون کوششی برای یافتن همخوابگیِ مادرانه(اگنس رو به مرگ با آنا) به عنوان تسکینی برای درد (اگنس با پزشک)، همچون راهی برای آرامش(اگنس با مادرش) و به عنوان محرکی برای میل به و ترس

از همجنس‌خواهی (ماریا و کارین). ماریا با لمس کردن، ابزارهای دفاعیِ خودآزارگر، کارین را از بین می‌برد و او را به اغفال و طرد متعاقب آن سوق‌می‌دهد. فریادها و لمس صورت‌ها، عمل معمول و پیام‌های رو به رشد ماه‌های اولیهٔ زندگی، یعنی‌تأثیرپذیرترین مرحلهٔ دوران پیشاادیپی هستند. بدین ترتیب، پافشاریِ چشمگیر آنها بر دوران بلوغ،نشانگر محرومیت آنها از مادر یا تغییر متناوب ارتباط و محرومیت است و بر هر سه خواهر تأثیرشخصیتی می‌گذارد. «در خردسالی، دست بیانگر تنش‌های شفاهی، از دهان گرفته تا بدن، است؛ و درعین حال انگیزش‌های اعمال‌شده توسط مراقبت بدنیِ مادر را تقویت می‌کند. اگر مراقبت مادرانه ناکافی‌باشد، دستان شخص بزرگسال هم بیانگر حسرت عشق مادرانه است و هم ابرازکنندهٔ تنفر و کوشش برای‌فریب حسرت‌های ارضاء نشده». این توصیفی گویا از دستان مضطرب و ناشیِ کارین است. فیلم سرشار از امور دهانی است؛ دستان ماریا بر روی لباسش که به مسائل جنسی اشاره دارد؛ در دهان بردن موها، گاز گرفتن دست پزشک، پرخوریِ پزشک و شوهر کارین، تنفس کشیدن

بریده بریدهٔ اگنس با دهان باز،حرکات لب و زبان کارین و گاز زدن آنا به سیب، و فراخواندن اگنس به زیر سینه‌های خود و نگاه‌های هشیارانه که گویی با چشمانش لو را می‌بلعد. گفت‌وگوی پرشور و مهیج، ولی بدون کلام ماریا و کارین‌امیدوارانه‌ترین صحنهٔ فیلم را ارائه می‌کند که به لذت و همخوابگی اشاره دارد. سکوتی که ـ بدون در نظرگرفتن تکنوازی سوییت باخ ـ حکمفرماست، بیانگر همخوابگیِ مادر ـ کودک در دوران پیشادهانی است.هر قدر که رقص این زوج، آنا و اگنس پر حرارت باشد، به هر حال در حکم اجرای دوبارهٔ خلوت اصلی‌ترآنهاست. می‌توان تصویری را مثال زد که چکیدهٔ تمام فیلم است: اگنس و آنا در وسط، یکدیگر را درآغوش گرفته‌اند؛ ماریا و کارین با فاصله از آنها به دورشان می‌گردند؛ با آن که پشتشان به این زوج در حال‌نزدیکی است، ولی از روی شانه‌هایشان به آن دو نگاه می‌کنند؛ ترس چهره‌های آنها، حسرت شدید فروخوردهٔ آنها را پوشانده است. مادر، کشیش و شوهران در اطراف سرگردان‌اند. مرگ قریب‌الوقوع اگنس،دو خواهر او را از روی خلوص نیت به کنار او می‌کشاند و یاد مادرشان را زنده می‌کند که هنگام نوجوانیِ آنها مرده بود. در فلاش بک‌ها می‌بینیم که مادر (با بازیِ لیو اولمان که نقش ماریا را نیز بازی می‌کند) زنی‌جذاب، خودشیفته، منزوی و نگران است که به نظر سرد و بی‌عاطفه می‌آید. مادر که نماد او ساعت ازکار افتاده با چوپاتی فلوت‌زن است، در راهنماییِ فرزندان خود ناموفق است. اگنس او را زنی توصیف‌می‌کند که گرفتار «پوچی، بی‌حوصلگی و حسرت» است. در حکایت برگمان، اگنس بزرگسال به نحودردناکی مادرش را در یادداشت‌های روزانه توصیف می‌کند این خاطرات بعدی بازتاب وجوه رشد ابتدایی است؛ خاطراتی که بر پردهٔ سینما تصویر می‌شوند.

«تقریباً هر روز به مادر فکر می‌کنم. او ماریا را بسیار دوست داشت، زیرا از تمام جهات به هم شبیه بودند. شباهت من به پدر، باعث شده بود مرا تحمل کند. وقتی مادر به شیوهٔ ظریف و عصبیِ معمولِ خود با من صحبت می‌کرد، حرف‌هایش را نمی‌فهمیدم. بسیار سعی کردم، ولی هیچ وقت نتوانستم او را راضی کنم.بعد بی‌حوصله می‌شد. او تقریباً همیشه بی‌حوصله بود، مخصوصاً با کارین. من همچون کودکی ضعیف بودم و حالات بچه‌گانه داشتم، ولی کارین همیشه سرزنش می‌شد، چرا که مادر همیشه فکر می‌کرد او دست و پا چلفتی و بی‌استعداد است. از سوی دیگر، مادر و ماریا همیشه حرف‌های زیادی برای گفتن به‌یکدیگر داشتند. من اغلب حیرت می‌کردم که آنها راجع به چه چیزی پچ پچ می‌کنند و می‌خندند، و چرا آن‌قدر با هم خوب هستند. آنها همیشه مسائل پنهانیِ کم اهمیتی داشتند و عادتشان بود که من و کارین رامسخره کنند.

«من عاشق مادرم بودم؛ چرا که او بسیار متین، زیبا و سرزنده بود. به خاطر این که ـ نمی‌دانم چگونه بگویم ـ حضور پررنگی داشت. البته در عین حال می‌توانست سرد و بی‌تفاوت باشد. پیش او می‌آمدم ومی‌خواستم که با من صحبت کند؛ ولی مرا پس می‌زد و با شوخی به من خشم می‌گرفت و می‌گفت که وقتش را ندارد. در آن زمان نمی‌توانستم برای او متأسف باشم، ولی حالا که مسن‌تر شده‌ام، بسیار بهترمی‌توانم او را درک کنم. دوست داشتم یک بار دیگر او را می‌دیدم و به او می‌گفتم: دلتنگی، ناشکیبایی وهراس‌های بی‌اساس او را که هیچ گاه رهایش نمی‌کردند دریافته‌ام.

«به خاطر دارم یک بار ـ پاییز بود ـ به درون اتاق طراحی دویدم؛ تصورم این بود که کار بسیار مهمی دارم(حالتی که در سن ده‌سالگی معمول است،) بعد مادر را دیدم که آنجا روی یکی از صندلی‌های بزرگ نشسته است. او که لباسی سفید به تن داشت، آنجا کاملاً بی‌حرکت در حالی که دستانش روی میز قرار داشتند، از پنجره به بیرون نگاه می‌کرد. با حالتی بسیار خاص و شق و رق به جلو خم شده بود. به بالای‌سرش رفتم. او چنان نگاه پر اندوهی به من انداخت که نزدیک بود به گریه بیفتم، ولی به جای آن شروع به‌مالیدن گونه‌هایش کردم. او چشمانش را بست و اجازه داد که این کار را انجام دهم. ناگهان او به خود آمد و گفت: یه نگاهی به دستت بنداز! ببین چقدر کثیفن! همیشه کارت همینه، نه؟! سپس دستخوش محبت شد مرا میان بازوانش گرفت و به من لبخند زد و مرا بوسید. مبهوت این همه محبت شده بودم. ناگهان دوباره شروع کرد به خواهش کردن از من که او را ببخشم و این کار را مدام تکرار کردم. من چیزی نفهمیدم، تنها توانستم او را سخت در آغوش گیرم تا وقتی‌که او خود را رها ساخت. چشمانش را پوشاند. تنها گفت: چقدر مضحک بود و بعد برخاست و مرا با آشفتگیم رها

کرده.

می‌توان متصور شد که غیبت شوهر مادر به تنهایی، افسردگی، آشفتگی و دگرآزاری او مربوط است. مادر صرف‌نظر از صمیمیت او با ماریا که می‌تواند به خاطر شباهت ماریا به او باشد، و در واقع بسط خودشیفتگیِ اوست، آشکارا در فراهم آوردن احساس همدلی و «تکیه‌گاهی امن»، ناموفق بوده است؛ اوبا فرزندانش ناسازگار و تندخو و نسبت به فریادهای شنیداری یا غیرشنیداریِ آنها ناشنوا بوده است.

فریادها در *فریادها و نجواها*، فریادهای درخواست کمک و حسرت‌های بیان‌نشدهٔ خردسالی محتاج‌اندا‌گنس در لحظهٔ تجدید حیات فریاد می‌زند: «کسی نمی‌تونه کمک کنه»؟ وقتی که پزشک فرا می‌رسد،می‌گوید «کسی اونجاست، صدای کسی میاد»؟ کارین نیز در مورد صداهای بیرون می‌پرسد، و پس ازآن که ماریا به دیوار سرسخت پیرامون او نفوذ می‌کند، برای حفظ نزدیکی‌اش با ماریا فریاد می‌کشد ماریافریاد می‌کشد و با اغوا کردن پزشک و کارین تسکین یابد. آنجا، بهانه‌گیری می‌کند تا همچون مادری ارضاء شود. او از اگنس به عنوان جایگزینی برای دختر مرده‌اش پرستاری می‌کند. آنا رؤیای رستاخیزش‌را با گفتن این عبارت آغاز می‌کند: «فریاد را نمی‌شنوی؟ من صدای فریادی بی‌انتها می‌شنوم».

فریادهای کمک‌بیانگر حسرت نزدیکی، دلبستگی‌اند نجوها رنج‌های آرزوهای عقیم‌مانده وتلاش‌هایی هستند که هیچ گاه ارضاء نخواهند شد.آنها در عین حال در ورای این دو سال ارضاء نشده،بیانگر مسئله‌ای نیز هستند که وجود دارد، ولی تنها برای کسی که به حس حسادت موجود در روابط سه‌گانه اجازهٔ عمل نداده است. احساس یأس و ناتوانی که بسیاری از تماشاگران دچار آن شده بودند،محصول همین حسرت‌های ارضاء نشده‌ای است که کمتر زمانی قابل دیدن هستند.

برگمان با ارائه صحنه‌های امیدوارانهٔ پذیرش دیگران که سپس با صحنه‌های امیدهای محو شده همراه می‌شوند، احساس دوگانهٔ پذیرش و طردی را که در مادر وجود دارد، بازآفرینی می‌کند. از آنجا که تماشاگران نیز متناوباً به همان امید و سرخوردگی محکوم می‌شوند که خواهرها نسبت به مادرشان تجربه‌کرده‌اند آنان نیز دچار یأس می‌شوند. در نماهای آغازین، به دنبال تصاویر پیکره‌ای بی‌روح و سرد، تصاویر درختی سرزنده می‌آیند؛ هم‌کناریِ بلافصل آنها از سکانس‌های بعدی حکایت می‌کند و بر ابهام و ناهمخوانیِ مادر، سرچشمهٔ زندگی دلالت می‌کند. درصحنهٔ اتاق خواب، پزشک به شکلی فریبکارانه باصحبت در مورد زیباییِ ماریا او را به پذیرفتن تملق‌های خود سوق می‌دهد، ولی به گونه‌ای سادومازوخیستی با یادآور شدن و ریشخند کردن دلیل کهنه‌اش انتظار او را برآورده نمی‌سازد و سپس‌تشابهشان در خودخواهی، سردی و بی‌تفاوتی را یادآور می‌شود. ماریا دعوت عید پاک (تجدید حیات) را با خیانت تلویحی به شوهرش همراهی می‌کند. اگنس بعد از صحنهٔ حمام و خواندن روزنامهٔ پیک‌ویک، از فرط درد به خود می‌پیچد و می‌لرزد. روزنگاشت اگنس نیز به شرح تناوب ناگهانی حس پذیرش و طرد در مادر می‌پردازد.

علاوه بر دلالت‌های مضمونیِ تصاویر اولیه، فلاش بک‌های چهار زن، فیلم را نقطه‌گذاری می‌کنند، و بدین وسیله ساختار درونیِ

فیلم را نظام می‌بخشند. هر سکانس با نمای نزدیکی از یکی از زنان آغاز می‌شود که نیمی از چهره‌اش روشن شده است، و در آخر نیز با فید قرمز پایان می‌یابد. فلاش‌بک‌های ماریا و کارین مشابه هم هستند. هر دو شامل صحنهٔ میز شام، صحنهٔ اتاق خواب و رفتار برخورد خونین با شوهران هستند. در هر دو زخم‌های خونین خود ایجاد کرده نشان داده می‌شوند. کارین با تکه شیشه، مهبل خود را می‌برد و شوهر ماریا چاقو را در شکم خود فرو می‌برد. این صحنه‌های رفتارهای سادومازوخیستی در تقابل با خاطرات درهم آمیختهٔ اگنس از مادرش قرار می‌گیرند که شامل لمس اوست، و هم چنین در تقابل با برداشت آنا در مورد لذت ظاهری چهار زن در صحنهٔ باغ تحلیل موردی هر کدام از چهار زن را با تأکیدی خاص بر تأثیر مادر روی سه خواهر ادامه می‌دهیم:

اگنس

مادر که از اگنس دور و نسبت به او عیب‌جوست، به استقلال و شکوفایی فردی دختر میانی‌اش و رشد احساس خویشتن و هویت جنسی در او لطمه می‌زند و او را در حالی رها می‌کند که ناتوان از برقراری روابط جنسی با مردان است. دیدگاه او نسبت به خودش در مورد اینکه شاهت زیادی به پدر، او را برای مادر فقط قابل تحمل کرده است، بعدها به زنانگی او صدمه می‌زند. او می‌کوشد آن چه را که در واقعیت ارضاء نشده مانده است، در رؤیا به چنگ آورد. شگفت آن که، در همان حال که زهدان کار نکردهٔ او سرطان را گسترش می‌دهد، شکم او برآمده می‌شود که بر بارداری خیال شده ولی ارضاء نشده دلالت‌می‌کند؛ چیزی که نماد هولناک رشد توأم زندگی و مرگ ست. در اتاق خواب والدینش، ساعت‌های‌مزین به تصویر کوپیدون[1] لحظات زندگی او را قطعه قطعه می‌کنند و او در رختخوابی که به دنیا آمده‌است، می‌میرد: هر زایشی در زندگی تو در حکم مرگ است، گویی اصلا زاده نشده‌ای. «او بندرت شکوه‌و شکایت می‌کند، به هیچ وجه معتقد نیست که خدا ظالم است» (برگمان). اگنس به مانند شهیدی‌قدیسه می‌ماند؛ نیکویی تمام عیار، با گذشت و نسبت به کوچک‌ترین محبت خواهرانش، بسیار سپاسگزار. او مادرش‌را با آگاه ساختن نسبت به سرخوردگی‌های خود، نمی‌آزارد و با جانشین ساختن بی‌اعتنایی‌های تحقیرآمیز به جای ابراز احساسات دلسوزانه، بر بی‌توجهی‌ها و تمسخرهای دیگرآزارانه‌او می‌شورد. موضع این شخصیت هم گویای همدردی، عشق و نیاز او به دوست داشته شدن است و هم‌بیانگر گونه‌ای واکنش - تکوین ناگهانی و چشمگیر که برای شروع به دفع احساس حسرت و حسادت به‌دیگران به کار می‌برد تا بتواند بر مادر و ماریا به خاطر نجواهای صمیمانه و رابطه همیشگی‌شان طغیان کند. «آنها همیشه مسائل پنهانی کم اهمیتی داشتند و عادتشان بود که من و کارین را مسخره کنند». کلمات بعدی او یعنی «من عاشق مادر بودم، چرا که او بسیار متین، زیبا و سرزنده بود». نمونهٔ واکنش تکوین او در تغییر دادن حسرت و طغیان به عشق است. در همان قطعه، غضب او بر مادر به علت «خشم‌همراه با شوخی» به دلسوزی تبدیل می‌شود: «با وجد این نمی‌توانستم برای او متأسف نباشم».

تناوب مادر میان دلبستگی و واپس زدن، بعدها در روزنگاشت منعکس می‌شود. در حالی که اگنس گونه‌های مادرش را می‌مالد، ناگهان مادر او را به خاطر دست‌های کثیفش سرزنش می‌کند. «سپس‌دستخوش محبت شد. مرا میان بازوانش گرفت و به من لبخند زد و مرا بوسید ... تنها گفت: چقدرمضحک و بعد برخاست و مرا با شفتگیم رها کرد».

قدرداني بيش از حد اگنس از خرده محبت‌های ماریا و کارین نمونه‌ای از توصیف آنا فروید در مورد دفاع از صرف نظر کردن فداکارانه «از امیال غریزی به خاطر دیگر مردم» است. نخوت، امیال شهوانی وبلندپروازی، واپس زده می‌شوند و غرایز خود شخص با همدات‌پنداری با دیگران به صورت تخیلی ارضاء می‌شوند. با وجود این، چنین نیست که اگنس در والایش خویش بی‌استعداد باشد، چنان که درنقاشی، موسیقی، مطالعات و روزنگاشت‌هایش نیز مشخص است. او از بسیاری جهات همچون کودکی‌نهفته تصویر شده است.

آنا، جانشین مادر اگنس برای او نزدیکی آرامش‌بخش فراهم می‌آورد و درد جسمی او را تسکین می‌دهد. آنا، زمین مادری نیک، آرمانی، از خود گذشته، خدمتکار تمام عیار، و تشعابی از مادر واقعی بد وخودشیفته است.

کارین

کارین - بزرگترین خواهر - دچار سرخوردگی و اضطراب شدید است و با احساس خشم، غبطه و حسادت خویش نسبت به مادرش و به نوعی نسبت به ماریا، مبارزه می‌کند. کارین در عوض واکنش،تکوین و تسلیم فداکارانه به مقابله با خویش، خود تنبیهی، سادومازوخیسم و افسردگی توسل می‌جوید،کارین همیشه سرزنش می‌شد، چرا که مادر همیشه فکر می‌کرد او دست و پا چلفتی و بی‌استعداد است». و او نیز تحقیر مادر را در فرانود خویش درون‌فکنی کرده است. او احساسات محبت‌آمیز را ازخود دور کرده است و به منظور حفاظت خویش، با سردی از دیگران فاصله می‌گیرد، بدین جهت ترشروشده است. لحن گفتار مقطع او، خوردن کلمات و برخوردهایش با آنا، بازتاب کشمکش‌های او با احساس‌خشم درون خود (نسبت به مادر) است. احساس شدید گناه در کارین و نیاز به تنبیه به خاطر خشمش،بیانگر ناتوانی او در لذت بردن از احساس شدید گناه در کارین و نیاز به تنبیه به خاطر خشمش، بیانگر ناتوانی او در لذت بردن از صمیمیت است. او با بیان نفرت خویش نسبت به ماریا و احساس پوچی‌اش، وی را تحقیر می‌کند. و اگنس هم «با آن سستی، فضولی، کنفت‌بازی‌های پیرزنانه‌اش و ... جاه‌طلبی‌های‌هنری و مسخره‌اش، مشمئزکننده بود». (برگمان)

برگمان، ازدواج کارین را این گونه تشریح می‌کند: «سرشار از نفرت: نفرتی دوطرفه که کاملاً ملموس است و خبری از رحم و مروت و پایان آن نیست. طی پانزده سال اخیر، هیچ کدام از آنها یک نفس راحت‌نکشیده‌اند. حتی می‌توان گفت که به تمامی سرشار از نفرت هستند. آنها چیزی به هم بدهکار نیستند». کارین، به طور چشمگیری خشم خود را با مسائل جنسی می‌آمیزد و از سادومازوخیسم ارضاء می‌شود. در صحنهٔ فلاش بک سادومازوخیستی که در آن کارین، مهبل خود را با تکه شیشه می‌برد، برگمان رنج‌فیزیکی را به تصویر می‌کشد که حالت لازم برای لذت جنسیِ مازوخیست شهوانی است. در اینجا،خشم کارین بر شوهرش معطوف به درون می‌شود و رنج روانی با لذت افراطی مازوخیستی می‌آمیزد. حرکات زبان و لبخندهای دردآلود گواه بر میل جنسیِ شدید است. او می‌تواند به وسیلهٔ آن‌چه شوهرش‌میل بدانها دارد، او را بیازارد: با آلودن صورت خویش به خون، چرا که او خود برعکس شوهرش

هنوزتاب تحمل درد را دارد. کارین شوهرش را با همان خشونت تهدید می‌کند. او همخوابگی را با نابودی‌یکی می‌داند. «زبان و مردانی که همچون پرسفونه[۲] تصور می‌کنند ماهیت زنانهٔ آنها به هدر رفته است، درخود احساس خلاء عاطفی می‌کنند. هرگاه که چنین خلاء عاطفی وجود دارد، التیام را باید در خون خودزخم یافت. این حقیقتی کیمیاگرانه است که هیچ علاجی وجود ندارد، مگر با خون آن».

کارین در داستان اصلی پیش از فلاش‌بک، چشمانش را به نقاشی‌ای از قدیسه ترزای پارسا و فکور می‌دوزد که در حال نماز است و لبخندی طعنه‌آمیز بر لب دارد. مجسمه شعف قدیسه ترزا، ساختهٔ برنینی از موفق‌ترین تلاش‌های او در نشان دادن تجربه‌ای رمزآلود است. قدیسه ترزا شرح می‌دهد که چگونه «فرشته قلب او را با خار طلایی بلندی شکافت ... لذت بی‌نظیری که از این درد غیر قابل قیاس‌حاصل شد، چنان است که روح، تسکین آن را نمی‌خواهد».

کارین در موقعیت بسیار افسرده و محتاط خویش، احساس شدید میل ـ ترس نسبت به همخوابگی و یکی‌شدن را از خود نشان می‌دهد. رنج و انزوای احساسیِ آشکار او تنها برای لحظه‌ای توسط نیاز ماریابه نزدیکی و اغوای دگرآزارانه نفوذپذیر می‌شوند. درد مشترک آنها باعث بازگشت به گذشته و ضعف‌مضاعف‌شان در آزادسازی کشمکش‌ها و حسرت‌های مهجورشان برای همخوابگی می‌شود. کارین پس‌از مرگ اگنس، به عنوان کسی که گواه بر گسست ارتباطها، عدم وابستگی، تغییرات صدا و ناتوانی‌ها بوده است، دارای جایگاهی مرزی است. کارین و ماریا با تلاش برای لمس کردن و در آغوش گرفتن در نزدیکی‌با هم به دنبال وحدت همزیا (Symbiotic union) با مادرشان هستند. هم‌کناری سرهای ماریا و کارین در دو نمای مختلف، آنا و اگنس و کارین و آنا به لحاظ دیداری بیانگر یکی‌شدن آنهاست. ولی در عین حال‌ترس از یکی شدن نیز وجود دارد، چرا که خطر نابودی یکی به خاطر دیگری هست؛ نابودی یا فنای در دیگری یا نابود و فنا کردن دیگری در خود، که همگی گونه‌ای از مرگ هستند. ماریا و کارین به‌سادومازخیسم روی می‌آورند تا مرزهای دفاعیِ خود را یک بار دیگر به دست آورند. آنان احساس تهی‌بودن و ترس از پوچی را برای برانگیزش سادومازوخیسم تسکین می‌دهند. روابط سادومازوخیستیِ آنها با شوهرانشان از شکست آنهادر دستیابی به رشد مرحلهٔ ادیپی و هویت زنانه خبر می‌دهد.

فراخود بازدارنده و تنبیهیِ کارین، او را از زنانگی منع می‌کند و به ارضای مردانه سوق می‌دهد. او درحالی که در رؤیای آنا از اگنس مرده دور می‌شود با گفتن این که «دوستت ندارم»، سویهٔ منفی خود درتعارض دوسوگرا با احساسات عاشقانه رااشکار می‌سازد.

ماریا

ماریای زیبا و لذت‌جو ـ کوچک‌ترین دختر خانواده ـ لوس شده و شاید تحت نظارت است که همچون‌مادرش، خودشیفته و آزادی‌طلب، ولی از لحاظ احساسی و سطحی و ساده است. در نخستین صحنه‌ای‌که از او می‌بینیم، در حالی که بی به گونه‌ای مضحک شستش را می‌مکد، بیشتر به دختربچه‌ها شبیه‌است. خانهٔ عروسک و عکس از مادرش که با او می‌بینیم، چیزهایی هستند که او می‌خواهد به وسیلهٔ آنها همخوابگیِ دوران کودکی را دوباره به دست آورد. ماریا به دنبال هویتی ساده یا وحدتی انضمامی با مادراست. برگمان این ایده را از طریق عکس لیو اِلمان که نقش ماریا را نیز بازی می‌کند، به تصویر می‌کشد.دیگران‌در خودشیفتگی و ساختار شخصیتیِ هیستریایی و سادومازوخیستی ماریا دخالت می‌کنند.

اگنس در روزنگاشت خود می‌نویسد: «اول صبح روز دوشنبه است و درد می‌کشم. خواهرانم و آنا به‌نوبت بر بالینم می‌نشینند؛ چقدر مهربان‌اند. دیگردر تاریکی احساس تنهایی نمی‌کنم». ولی ماریا که‌نوبت مراقبت دارد، خوابیده است، و وقتی که آنا او را بیدار می‌کند، به هیچ وجه متأسف نمی‌شود. درخواب با توهم آنا، ماریا از اگنس دوری می‌جوید. او با گفتن این که پزشک تمام شب را مانده است، شوهرش را ناامید می‌کند و حتی او را به تلاش برای خودکشی تحریک می‌کند، و پس از آن بی‌حرکت‌خیره می‌ماند و به جای کمک، او را وحشت‌زده می‌کند. در داستان، یواخیم ملتمسانه کمک می‌خواهد و ماریا فقط سرش را تکان می‌دهد ومی‌گوید: «نه!» یواخیم چاقو را در می‌آورد و در تن خود فرو می‌کند.سپس برگمان به شرح تصاویر ذهنی متعارض کارین می‌پردازد. در تصویری او

عاشقانه یواخیم را رهامی‌کند، و در تصویری دیگر او «چاقو» را با تمام قدرت خویش، عمیق‌تر در سینه او فرو می‌برد و به‌شکلی گزنده ارضاء می‌شود. دگرآزاری او در صحنه نخستین هنگامی آشکار می‌شود که پزشک به‌پیشنهادش پاسخ منفی می‌دهد و او به شوخی، انگشت پزشک را گاز می‌گیرد. همین مسأله در تحقیرکردن کلامی کارین نیز باز تکرار می‌شود. او در صحنه جدایی در جواب پیشنهاد کارین برای ادامه‌نزدیکی‌شان، با گفتن «نمی‌توانم هر چیز احمقانه‌ای را به خاطر بسپارم» به شکلی دیگرآزارانه‌همخوابگی‌شان را زائل می‌کند. این جمله که تقریباً بازگویی گفته مادر، یعنی «چقدر مضحک»، پس ازرابطه صمیمی‌اش با اگنس است، آشکارا بیانگر همذاتی ماریا با مادر فریبکاری است که اگنس شرحش را داد.

آنا

آنا در حکم شخصیتی جدا و شاید در مقابل سه خواهر و مادر آنهاست. شخصیت و انگیزه‌های آنابرعکس گونه‌های شخصیتی کاملاً ترسیم‌شده خواهران، بسیار مبهم و پیچیده است. به نظر می‌رسد که‌او تجلی زمین مادر ناب و از خود گذشته‌ای است که نه تنها هیچ برای خود نمی‌خواهد، بلکه با وجود تحت فشار بودن، از حقوق خود نیز در می‌گذرد. آنا برای هر یک از خواهرانش نقش مادری‌دوست‌داشتنی را بازی می‌کند که آرزویش می‌شد. نقش مادرانهٔ او در فیلم از همان ابتدا تعیین می‌شود، یعنی زمانی که می‌بینیم او با گونه‌های گل انداخته بر آتش می‌دمد. از آنجا که اگنس جایگزین کودک آنا شده که در سن سه‌سالگی مرده است، بنابراین مراقبت‌های صادقانهٔ آنا بیش از حد معمول است. درصحنهٔ مرگ، اگنس چیزی به کلاه بنددار بچه‌گانه پوشیده، گویی که او کودک احیاء شده است. آنا، اگنس‌را در آغوش گرفته است. در این حال هر دو زن، سفیدپوش هستند که اشاره به مصیبت[۲] است: آنا به‌مریم تبدیل می‌شود؛ اگنس، قدیسه اگنس، بره خداوند مسیح، که کشیش می‌گوید برای ما رنج می‌برد و خود را دچار رنج می‌سازد، ما را شفاعت خواهد کرد. از میان چهار زن، آنا و اگنس نزدیک‌ترین افراد به‌تجربه مرگ هستند. برگمان به وسیلهٔ تصویر مصیبت اشاره می‌کند که در حضور مرگ، روابط آنها درجست‌وجوی ارضای حسرت عمیق و بیان‌نشدهٔ عشق است؛ عشقی بی‌چون و چرا و سرشار از فداکاری که سراغ آن را فقط می‌توان در عشق‌های آرمانی مادرانه و ملکوتی گرفت.

ولی دلبستگی به نظر همیشگیِ آنا، حتی کارین و ماریا را به منزلهٔ نیکی تمام‌عیار و شهوت‌انگیزی که هیچ‌یک از آنها قادر به فراهم کردن آن برای خانواده‌های خود نیستند، مبهوت می‌کند و آزارشان می‌دهد. آنان‌به خاطر تجربه اشتباه انس شدن، به آنا حسادت می‌ورزند و قادربه درک دلبستگیِ مادرانهٔ او به اگنس‌نیستند و بنابراین، همگی دشمنانی قدرنشناس و بی‌تفاوت به یکدیگر باقی می‌مانند. آنا هشیارانه، وشاید به گونه‌ای شرارت‌بار و تهدیدآمیز، مراقب حمام کردن اگنس، شام خوردن کارین و شوهرش، لعنت‌شدن کارین، گفت‌وگوی کارین و ماریا در مورد گذاشتن کاری مهم به عهدهٔ او و صحنهٔ عزیمت است.ماریا می‌گوید: «او چنان زن مهربانی است که هیچ وقت در را پشت سرش نمی‌بندد». از این گذشته، آنا ازتحقیرها و ضربه‌های فیزیکیِ خشم کارین در امن نیست، یعنی خشم و تحقیرهای آن زمان که وی آنا رابه نگاه‌های خیره آمیخته به شهوت در هنگام عریان شدن او متهم می‌کند.

او پس از مرگ اگنس، از دست دادن فرزند خود را در ذهنش مرور می‌کند؛ در حالی که از میان میله‌های‌تخت نگاه می‌کند، همچون همان صحنهٔ اولیه‌ای که طی آن شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، و در رؤیا یا توهم خویش ـ که با گریهٔ بچه‌ای آغاز می‌شود ـ هر دوی آنها(اگنس با لباس سفید و کلاه‌بنددار بچه‌گانه) را احیاء می‌کند. آنا در جواب شکوه اگنس که نمی‌تواند بخوابد و ناله می‌کند که «نمی‌تونین برین»؟ یا«هیچ کس نمی‌تونه به من کمک کنه؟»، با گفتن این جمله که «چیزی نیست، فقط خوابه!» به او دلگرمی‌می‌دهد. در داستان، آنا می‌کوشد با گفتن این جمله به اگنس که «خیلی خسته‌ام، همه اون چیزا فقط خواب بوده»، به خود اطمینان دهد. در خواب، چنین اعتراضی که این فقط خواب است، اغلب آخرین بهانه برای چشم‌پوشی از حقیقت غیرقابل قبول مرگ است که توانسته از موانع بگذرد و به درون آشکارراه یابد. (فروید)

در خواب یا توهم آنا که آرزویش برآورده می‌شود، احساسات شهوت‌انگیز و حسادت‌آمیز او ـ که به ماریاو کارین اجازه می‌دهد پس از شکستن‌شان در واکنش نسبت به اگنس احیاء شده و در

حال التماس بگریزند. آشکار است. زمانی که آنا به ماریا و کارین نزدیک می‌شود، هیچ کدام از آنها در خلسهٔ او پدیدار نمی‌شوند. او در حالی که بدین وسیله خواسته خود، یعنی مردن کارین و ماریا به جای اگنس را بیان می‌کند، آنها را همچون پیکره‌هایی تصویر می‌کند که در اثر سفتی ماهیچه‌ها بی‌حرکت مانده‌اند؛ این توحالی است که در صحنهٔ بعد اشک اگنس بازگشت به حیات او را تصدیق می‌کند. ماریا با حالتی آرام با ذکر خاطرات سعی در تسکین اگنس دارد، ولی هنگامی که اگنس او را از گردن می‌گیرد و می‌بوسد،وحشت‌زده می‌شود (همان طور که عیسی مسیح در گفتار خداحافظی‌اش پیش‌بینی کرده بود، حواریونش به او بی‌توجهی کردند و گریختند.).

آنا در صحنهٔ مصیبت نیاز اگنس را، که نیاز به وحدت و یکی‌شدن است، برآورده می‌سازد ولی سیب‌خوردن آنا او را با حوا یکی می‌سازد؛ نه فقط بدین خاطر که پیش از آن‌که خدمتکاری مقهور باشد، مادری‌غایی است، بلکه به این جهت که زنی دارای نقطه ضعف است (آیا برگمان با قرار دادن مرگ اگنس پس ازقرار گرفتن او زیر سینهٔ آنا، به این جنبه نیز توجه داشته که اگنس به جای شیر به او سم داده است؟).

آیا رقابت و حسادت آنا مرحله‌ای گذراست که با غم مضاعف او، عدم اطمینانش نسبت به آینده واحساس قدرناشناسی به وجود آمده است؟ این پرسش بر تفسیر ما از آخرین صحنه تأثیر می‌گذارد؛ یعنی‌صحنه‌ی که در آن آنا روزنگاشت اگنس در مورد ملاقات خواهرانش را می‌خواند. آنا روزنگاشت را به‌عنوان «چیزی از اگنس» نگه می‌دارد که نشان‌دهندهٔ میل او به قسمتی از اگنس بودن یا ادغام با او دررابطهٔ مادر ـ فرزند و وحدتی همجنس‌خواه است. اگر اگنس، آنا را به عنوانی «یکی از کسانی که به او علاقه‌مندم» به حساب آورد ـ هر چند در نقش زمین مادر خدمتکاری باشد که دیگران را به گردش درمی‌آورد ـ آنگاه شاهد امید و رستگاری رابطهٔ اولیهٔ مادر ـ فرزند هستیم. ولی اگر در «هر چهارتای ما» آنا هم آمده، آنا فقط یک خدمتکار به حساب آید، آنگاه خواهران کاملاً بی‌نقص نشان داده شده‌اند. چرا که برای‌آنا خواندن این قطعه، آخرین تحقیری است که در آن کوچک جلوه داده شده است. برگمان امکان هر دو دیدگاه را ارائه کرده است. شاید این هر دو وجه در پیچیدگی لایه لایه در کنار هم وجود دارند. این پایان، مجدداً بر دیدگاه برگمان در مورد غیر قابل بیان بودن و پیچیدگی ارتباط تأکید می‌کند، و تماشاگر را غرقه‌در اندوه زنان نگه می‌دارد. تماشاگر نیز همچون آنها فریادها و نجواهایی را تجربه کرده که بیانگرحسرت‌های ناکام و ارضاءنشدهٔ آنها برای مادر پیشاادیپی است.

بارداری، از قماش دروغ
تولد، مرگ از زهدان
عشق، تحقیر و رنج
امید، اشک و یأس حتی پس از مرگ. ■