



بررسی اندیشه مذهبی در فیلم‌های دینی سینمای برگمان

مهدی حسن‌زاده جوشقان^۱، ابوالفضل ابراهیمی اوزینه^۲، سوسن نریمانی^۳

^۱ دانشجوی دکتری ادیان و عرفان، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی، گرگان، ایران. m.hassanzadeh@gorganiau.ac.ir

^۲ (نویسنده مسئول) استادیار گروه الهیات و معارف اسلامی، واحد آزاد شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، آزاد شهر، ایران. a.ebrahimi39@iauz.ac.ir

^۳ استادیار گروه معارف اسلامی، واحد گرگان، دانشگاه آزاد اسلامی، گرگان، ایران. S.narimani@kiaou.ac.ir

چکیده

سقوط معنویت و ارزش‌های دینی، جایگزینی ضد ارزش‌ها به جای ارزش‌ها و بی‌هویتی به جای بیگانه‌ستیزی از جمله دردهای خطرناکی هستند که انسانیت انسان را تهدید می‌کند. هویت و بحران دینی، در ابعاد مختلف از جمله نیازهای ضروری جامعه کنونی به‌شمار می‌رود که به شیوه‌های مختلف در آثار سینمایی مطرح شده است؛ «اینگمار برگمان» از بزرگ‌ترین کارگردان‌های سینمای معنا گر محسوب می‌شود. اندوه، اساسی‌ترین مسئله درونی همه شخصیت‌های آثار او است. وی در آثار خود دنیایی سرشار از رنج‌های روحانی و گاهی جسمانی ساخته است که در آن حتی کودکان هم گرفتار درد هستند. رنج‌هایی همچون تنهایی، از هم گسیختگی خانواده، پریشانی در نظام زناشویی و حتی درگیری‌های اخلاقی و... تمام شخصیت‌های او به شکل‌های مختلف به دنبال رهایی از زندان تنهایی درونی و اندوه جان‌کاه می‌باشند. این رهایی را یا در مرگ می‌بینند و یا در گرفتن دستان خدا. بدین‌گونه دو مقوله مرگ و نیستی و فرار از آن و حقیقت وجودی خدا و غیره به دیگر دردهای آدم‌های سینمای برگمان باید افزود. این‌ها همگی، بحران‌های دینی و روانی و اندیشه‌ای جاودانه بشر بوده است که برگمان با صراحت و با استادی بی‌بدیل خود در سینمایش عرضه داشته است.

اهداف پژوهش:

۱. واکاوی فیلم‌های دینی به عنوان یکی از رویکردهای هنری جدید.

۲. بررسی ایمان و تجربه دینی در آثار فیلم‌های دینی سینمای برگمان به عنوان یک سینماگر غربی.

سؤالات پژوهش:

۱. محور اصلی اندیشه‌های مذهبی در فیلم‌های دینی سینمای برگمان چیست؟

۲. ایمان و تجربه دینی در آثار فیلم‌های دینی برگمان با چه محتوایی بیان شده است؟

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی

شماره ۴۷

دوره ۱۹

صفحه ۱۰۶ الی ۱۲۰

تاریخ ارسال مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۰۸

تاریخ داوری: ۱۴۰۰/۱۲/۰۴

تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۹

تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی

دین،
بحران دینی،
فیلم‌های دینی،
اینگمار برگمان.

ارجاع به این مقاله

حسن زاده جوشقان، مهدی، ابراهیمی اوزینه، ابوالفضل، نریمانی، سوسن. (۱۴۰۱). بررسی اندیشه مذهبی در فیلم‌های دینی سینمای برگمان. مطالعات هنر اسلامی، ۱۹(۴۷)، ۱۰۶-۱۲۰.



dorl.net/dor/20.1001.1

.....



dx.doi.org/10.22034/IAS

۲۰۲۲.۳۶۴۰۱۶.۲۰۶۷



پښتونستان د علومو او مطالعاتو فریښی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

زمانی که انسان هویت خود را فراموش کرد، هدف نهایی خویش را نیز از یاد می برد. در نبرد داخلی بین عقل و نفس شکست می خورد و حقیقت خویش را از یاد می برد. در نتیجه استحقاق «بل هم ازل» می گردد. چون به هویت خود نمی رسد، به وحدت اندیشه و عمل نیز دست پیدا نمی کند. چنین انسانی در سه حوزه شناخت، کردار و گفتار دینی دچار ناسازگاری می شود. بدون تردید، هرگونه افراط و تفریط در سه امر مذکور انحراف از فطرت دینی را به دنبال خواهد داشت؛ به عبارت دیگر، عدم تعادل در احساس هویت، موجب احساس بحران در هویت دینی خواهد شد (جوادی آملی، ۱۳۸۶: ۴۸). مسئله بحران دینی یکی از مهم ترین مقوله هایی است که آدمی از دیرباز با آن دست به گریبان بوده است و با توجه به شرایط زندگی و اعتقادی انسان معاصر این بحران ها دستخوش تغییر، تحول و تنوع در مفاهیم شده اند. ارنست اینگمار برگمان (۱۹۱۸-۲۰۰۷) کارگردان و نویسنده معاصر سوئدی فعالیت سینمایی خود را در سال ۱۹۴۵ با ساخت اثری به نام «بحران» آغاز کرد. او در ادامه، به آفرینش شاهکارهای سینمایی خویش پرداخت. در واقع با بهره گیری از دوربین به نگارش متونی فلسفی دست زد که معضلات بشر را به تصویر کشیده است.

مسئله و دغدغه همیشگی برگمان در آثار خود، ایمان، بی ایمانی، اندیشیدن به خدا، تردید و شک، وحشت، تنهایی، امید و نومیدی است. مؤلفه هایی همچون در جست و جوی خدا بودن، مرگ و دنیای بعد از مرگ، تنهایی، زندگی پر از مشقت و پناه جستن به خدایی که وجود دارد و حامی شخصیت های فیلم های برگمان، به نمایندگی از بشریت هست یا نیست؟ خدایی که در آثار برگمان به ظاهر خبری از حمایت هایش هم نیست، تقابل بین عشق های زمینی و عشق الهی، تقابل نگاه زمینی و آسمانی به همه مسائل از جمله روابط اجتماعی و مسائل روزمره مبتلا به بشر و بحران هایی از این دست، در فیلم های برگمان گاه به وضوح و بی پرده و گاه در هاله ای از ابهام های فلسفی و درون لافه مشاهده می شود. خلاصه کلام این است که می توان دانست شاکله اصلی سینمای برگمان در محتوا، اندوه بشر است. رنج همه جانبه بشر که در چپستی و هستی چهار رکن اصلی خلاصه می شود؛ شناخت خدا، شناخت خود، زندگی و مرگ. با تفکر و پیگیری در سینمای برگمان در می یابیم که دیگر مقوله های دینی، اجتماعی، فلسفی و روان شناختی شخصیت ها نمودهایی از همین چهار عنصر هستند. تمام این موارد درهم تنیده شده و تماشاگر را با بحران های به ویژه دینی روبه رو می کند. آیا چه چیز درست است و چه چیز نادرست؟ آیا باید خدا را باور داشت؟ آیا مرگ را خدا تعیین می کند یا انسان به تنهایی برای سرنوشت محتوم خویش تصمیم می گیرد؟ اگر خدا وجود دارد، تکلیف رنج بشر چیست؟ اگر خدایی هست، چرا برگزیده هایی همچون عیسی (ع) و دیگر پیامبران و یا مردان خدا همچون کشیش ها و روحانیون ادیان مختلف با توجه به شهادت تاریخ، دچار رنج و سختی بوده اند؟ آیا انسان محکوم به زندگی مشقت بار در تمام طول تاریخ است؟ تکلیف دنیای بعد از مرگ چیست؟ چنین چالش هایی و بیش تر، دامن گیر انسان معاصر است که برگمان در فیلم های خود به خوبی این بحران ها و شک ها را برای مخاطبان به نمایش می گذارد و روشنگری می کند.

در رابطه با پیشینه این پژوهش باید گفت، در مورد بحران دینی پژوهش‌هایی انجام شده از جمله: اکبری (۱۳۸۷) در مقاله بحران هویت و هویت دینی ضمن تبیین مفهوم بحران هویت، هویت دینی، شاخص‌های بحران هویت، عناصر بحران‌ساز و هویت‌ساز به یک سری راهکارهای کلیدی در این باره اشاره می‌کند. مجتهد شبستری (۱۳۸۲) در مقاله چرا بحران دینی به وجود می‌آید به این نتیجه دست یافته است که با وقوع تحولات اجتماعی، آموزه‌های اعتقادی و اخلاقی، اعمال و شعائر با دغدغه‌های درونی ناهماهنگ می‌شود و بحران رخ می‌نماید. دیمیتتری کیت سیکیس (۱۳۷۲) در مقاله بحران دینی در عصر روسو معتقد است زوال مذهب در غرب، به دنبال ضربات ناشی از ارزش‌های تحمیلی رنسانس قرن پانزدهم، خلایی را موجب شد که غربی‌ها کوشیدند با ایدئولوژی‌ها و مذاهب بشر ساخته، آن را پر کنند. از نظر روسو این مذهب مدنی نمی‌تواند مسیحیت باشد؛ زیرا مسیحیت آن‌گونه که وی تحول آن را در غرب می‌دید، در نظام‌های حکومتی که میان قدرت سیاسی و قدرت مذهبی تقسیم شده بودند، رواج داشت. مقصود روسو از مذهب مدنی تشکیلات یک ایدئولوژی سیاسی با محتوای عرفانی بود. مذاهب ساخته دست بشر، هرگز مشکل بشریت را که در جست‌وجوی خدا می‌باشد، حل نمی‌کنند. مکاتب ایدئولوژیک، در نهایت امر دستاوردهای شیطان هستند که برای جهان ما، فاجعه به بار آورده‌اند. باتوجه به بررسی‌هایی که انجام شده مشخص شد تاکنون پژوهشی که در آن به بررسی بحران دینی در سینمای برگمان پرداخته باشد، صورت نگرفته است؛ از این رو ضرورت انجام این پژوهش احساس گردید. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

۱. تعریف واژه‌ها و اصطلاحات

۱.۱ دین

دین مجموعه‌ای از گزاره‌هاست. این دیدگاه، دین را با مجموعه‌ای اعتقادات، خاصه اعتقاد به موجود متعال و فوق طبیعی هم سنگ نهاده است. دین عطیه‌ای الهی است که از بیرون به انسان تفضل شده و حتی ممکن است علیه او برخیزد. دین موهبتی از جانب روح الهی Spirit است. در این دیدگاه انسان دین را می‌پذیرد و نقش او تنها تسلیم و رضا در مقابل اراده و خواست الهی است. هربرت اسپنسر Herbert Spencer در تعریف دین می‌گوید: دین اعتراف به این حقیقت است که کلیه موجودات، تجلیات نیرویی هستند که فراتر از علم و شناخت باشد (هیک، ۱۳۸۸: ۲۳؛ فعالی، ۱۳۹۰: ۲۵۹-۲۶۴). پل تیلیش P. Tillich هم دین را عنصری خلاق از روح بشر Spirit شناساند (تیلیش، ۱۳۹۸: ۱۵).

۱.۲ سینمای دینی

سینمایی که فرهنگ و تمدن اسلامی را نشان می‌دهد، سینمای دینی ما است و فرق سینمای دینی ما و مسیحی نیز در این نکته است. ما باید در سینمای دینی فراتر از این مقوله برویم و نباید این را در یک چهارچوب خیلی کوچک منحصر کنیم. ما نباید از خط‌کش مسیحیت برای ترسیم سینمای دینی استفاده کنیم، بلکه می‌بایست معیارهای خودمان را داشته باشیم (<https://www.tasnimnews.com>). امام خمینی (ره) در تعریف سینمای دینی عقیده دارد هر سینمایی که فاقد فحشا

باشد. در جهت سینمای دینی گام برداشته است؛ به عبارت دیگر، در این سینما همه چیز غیر از فحشا می‌تواند باشد. برهان خلف در تعریف سینمای دینی آورده است که سینمایی که از دین به منظور تبلیغ مقاصد سیاسی استفاده می‌کند، دینی نیست. در تعریف سینمای دینی نباید به ظواهر دینی بسنده کرد؛ به همین دلیل فیلمی که در آن نماز بخواند و به زیارت بروند، روزه بگیرند، صدقه بدهند و از این قبیل فرایض دینی را انجام دهند، یک فیلم دینی تلقی نمی‌شود. فیلم دینی باید توانایی آن را داشته باشد که توجه تماشاگر را به مبدأ و معاد برانگیزد و او را از دام تعلقات به کثرت و ظواهر دنیوی نجات دهد؛ در نتیجه سینمای دینی تماشاگر خود را از چاه طاغوت‌ها و شیاطین و هواهای نفسانی وا می‌راند (اسفندیاری، ۱۳۸۴: ۴۸-۵۴).

سینمای دینی به درگیری خیر و شر و پیروزی رستگاری و نیکی بر تاریکی و جهل و شر می‌پردازد. نخستین رویکرد سینمای دینی، پرداختن به روایت تصویری مفاهیم دینی و ایمان انسان به عالم معناست. البته نباید فراموش کرد که اگر فیلمی فقط زندگی پیامبری را روایت کند، لزوماً سینمای دینی محسوب نمی‌شود. در فیلم می‌توان هر روایت تاریخی یا داستانی دیگری را به همین صورت به تصویر درآورد و حتی آن را تحریف کرد، ولی اگر موضوع فیلم مفاهیم دینی باشد، می‌توان آن را سینمای دینی نامید؛ درواقع سینمای دینی می‌تواند نوعی سینمای اخلاقی یا آرمانی باشد که شاخه‌های بی‌شماری را در برمی‌گیرد. قدمت سینمای دینی به قدمت تاریخ سینما است. سینما تنها هنری است که در عالمی پا به عرصه وجود می‌گذارد که عالم دینی در آن مستور شده است (مددپور، ۱۳۸۳: ۲۸).

سینمای دینی در نزد برخی فعالان این عرصه هم ردیف داستان‌های کتاب مقدس است. در همین زمینه، بارسوتی و جانستن معتقدند باید در یک دست انجیل و در دست دیگر دی.وی.دی داشته باشیم و از هر دوی آن‌ها به خدا برسیم (بارسوتی و جانستن، ۱۳۸۵: ۲۷). این اندیشه در میان صاحب‌نظران وطنی نیز وجود دارد. مثلاً یکی از الگوهای داستانی ارائه شده برای سینمای دینی دربردارنده برخی ویژگی‌ها برای شخصیت فیلم شامل سالک، شیطان، راهنما، منجی، طاغوت و گسیل‌دارنده است. راهنما شخصیتی است که سالک را برای رسیدن به قرب الهی کمک می‌کند و منجی همان راهنماست که در مقام نجات برمی‌آید. به همین ترتیب، گسیل‌دارنده درواقع خداوند است که برای نجات و هدایت امت‌ها پیامبران را می‌فرستد. در این الگوی روایی از داستان‌های قرآنی و حکایت‌های نقل شده از امامان معصوم (ع) و تاریخ اسلام استفاده می‌شود (یوسف زاده، غلامرضا، ۱۳۹۰: ۵۰-۵۰۴). این درحالیست که سینمای دینی صرفاً محدود به کتاب دینی نیست. سطح رابطه تفکر دینی و جریان فیلم‌سازی حضور مضامین و صور دینی در فیلم‌های سینمایی در چارچوب زندگی پیامبران و اولیای دین، سنت‌ها و گروه‌های مذهبی، اعتقادات و باورهای دینی و بازسازی مفاهیم و داستان‌های دینی در ایده‌ها و چهره‌های تازه در دنیای امروز تبلیغ دینی است. درواقع سینمای دینی خارج از این چهار بخش قرار ندارد و همه آنچه متعلق به سینمای دینی است در یکی از این دسته‌ها قرار می‌گیرد. حضور اعتقادات و باورهای دینی شاید اصلی‌ترین و شایع‌ترین دسته حاضر در سینمای دینی است که طیف گسترده‌ای از موضوعات و گونه‌های سینمایی را شامل می‌شود. سنت‌ها و اعتقادات مذهبی نیز که به‌طور خاص‌تر به ارائه باورهای دینی می‌پردازد. در سینمای دینی، جایگاه ویژه خودش را دارد. با این حال، ارائه داستان‌های

دینی (برآمده از کتاب مقدس) و یا بازسازی آن‌ها نیز دسته دیگر در سینمای دینی است که استفاده از سینمای تاریخی شاید تعبیر مناسب‌تری برای این دسته باشد (محمدی، ۱۳۸۰: ۲۸۲-۲۶۹)

۲. دین و امر قدسی در نگاه جامعه‌شناسان مدرن

پل تیلیش عقیده دارد که دین همان احساس است و این پایان سرگردانی دین است (تیلیش، ۱۳۸۷: ۱۱۷). برخی از نویسندگان غربی، چون فروید، انگلس، پارتو و لنین نیز دین را محصول یا انعکاس ذهنی منافع اقتصادی، نیازهای زیستی یا تجربه ناشی از محرومیت دانسته‌اند، اینان تقلیل‌گرایان اثباتی و ماده‌گرایان افراطی هستند و دین را اساساً پدیده‌ای ثانوی، یعنی انعکاسی از سیمای پایا و اساسی رفتار انسانی و جامعه در نظر می‌گیرند (یوسف‌زاده، حسن، ۱۳۹۰: ۲۱۹). در این نگاه تقلیل‌گرایانه، باورهای دینی باتوجه‌به معیارهای علم مادی یا اثباتی، باورهایی کاذبند و دین، نوعی فعالیت شناختی و ذهنیتی فردی است. اما برخی از جامعه‌شناسان مانند امیل دورکیم، از تقلیل‌گرایی اثباتی فاصله می‌گیرند و موضع نرم‌تری دارند. اینان بین مقدس و دنیوی (نامقدس) تمایز قائل می‌شوند. تعریف دورکیم از دین، بدین صورت است: دین، نظام یکپارچه‌ای از اعتقادات و اعمال مرتبط به امور مقدس است؛ یعنی اموری که حرمت یافته و ممنوعه‌اند، اعتقادات و اعمالی که همه کسانی را که به آن‌ها عمل می‌کنند، در ضمن یک اجتماع اخلاقی موسوم به کلیسا یا یکدیگر متحد می‌کند (دورکیم، ۱۳۸۲: ۶۲). این تعریف محوریت را به عمل دینی داده است نه اعتقادات.

۳. گذری کوتاه به چند اثر برگمان

در بررسی اجمالی سینمای برگمان درمی‌یابیم که خط داستانی آثار او، بسیار ساده و برآمده از موضوعات اجتماعی و فردی است که در تمام جوامع وجود دارد. پروفسوری که همسرش را از دست داده و حالا در حدود هشتاد سالگی برای اخذ نشان افتخار دعوت شده است (توت فرنگی‌های وحشی)؛ شوالیه‌ای که پس از اتمام جنگ قصد رفتن به خانه را دارد و در سفر به فرشته مرگ بر می‌خورد و با خبر می‌شود که زمان مرگش فرارسیده است (مهر هفتم)؛ دختری از بیماری رنج می‌برد و در حال مرگ است و دو خواهرش برای مراقبت از او به خانه‌اش آمده‌اند (فریادها و نجواها). دو خواهر که هر کدام روش زندگی و تفکرات ویژه‌ی خود را دارند، یکی ولنگار و به دنبال لذت‌های دنیوی، اما دیگری مخالف با او است. خواهر دوم بیمار است، چند روزی را در شهری غریب و در هتلی به‌سر می‌برند و کشمکش‌هایی بر سر روش‌های زندگی‌شان با هم دارند (سکوت)؛ کشیشی داغدار همسرش است و روزها را با انجام وظایف روزمره‌ی کلیسا می‌گذراند. در آن منطقه خلوت، کلیسا چندان شلوغ نیست؛ مجموعه‌ای از روابط و اتفاقات معمول انسانی را در فیلم شاهد هستیم؛ زنی عاشق کشیش شده، مردی جواب سؤال‌های اعتقادی خود را از کشیش می‌خواهد، مرد خودکشی می‌کند و کشیش طبق معمول، مراسم و مناسک کلیسا را تا آخرین لحظات فیلم انجام می‌دهد (نور زمستانی)؛ دختری روان‌پریش را پدر و همسرش با امید بهبودی او، به جزیره محل سکونت پدر می‌آورند. اما بیماری او حاد است و ممکن است به خودش آسیب بزند؛ از این‌رو، دوباره و برخلاف میل خود و خواست خانواده، او را دوباره به آسایشگاه می‌فرستند (همچون در یک آینه)؛ زنی شوهر مرده، با کشیشی سختگیر ازدواج می‌کند، اما پسر و دختر نوجوان و کوچک او مخالف

هستند و ناپدیری آن‌ها را تنبیه می‌کند و مادر رنج می‌برد تا اینکه تصمیم می‌گیرند با ترفند خودشان را از دست کشیش
رها کنند (فانی و الکساندر) و...

۴. ساختار سینمای برگمان

سادگی را در لایه سطحی و قدم اول تحلیل اکثر فیلم‌های برگمان می‌توان دید. اما از جمله مواردی که آثار این استاد
برجسته سینما را نسبت به بسیاری از فیلمسازان دنیا، متمایز و حتی در بین کارگردان‌های معناگرا، منحصر به فرد
می‌کند، می‌توان به این مقوله‌ها اشاره کرد: لایه‌های مختلف هر اثر در ساختار، مثل نحوه پرداخت و اجرای به ظاهر
ساده محتوا، نحوه استفاده از نورهای اکسپرسیونیستی با سایه و روشن تند، میزانشن‌های به شدت قدرتمند و بدون
اضافات و هرزفتگی که در پاره‌ای موارد وفاداری به تفاتر هم در آن‌ها دیده می‌شود، به‌کارگیری موارد تکنیکی همچون
کلوزآپ (نمای درشت صورت) برای نمایش دنیای ناب‌درون و احساسات شخصیت‌ها، انتخاب و هدایت درست بازیگران
و تربیت چند بازیگر خاص و استفاده‌ی مداوم از آن‌ها در اکثر فیلم‌هایش، در نهایت شخصیت‌پردازی روان و اثربخش
برای بازیگر و مخاطب و سطوح عمقی محتوا مثل استفاده مختصر اما به جا از زبان و دیالوگ‌های مفهومی در انتقال
بهتر مضامین زیرمتن، تحلیل محتوای به غایت پخته و مضمون‌ثر برای بازیگر و نهایتاً مخاطب، پیچ‌وتاب مسائل و مبهمات
دینی و حتی لذت‌های اجتماعی و فردی معمول با رنگ و لعاب افکار و اعتقادات شخصی، قوام بخشیدن به ارکان و
اجزای فیلم‌های کم زرق و برق و اغلب سیاه و سفیدش با آمیختن دیدگاه‌ها و مضامین دینی، عرفانی، فلسفی، روان‌کاوانه،
خدا محورانه و انسان مدارانه.

نداشتن تاریخ مصرف؛ سینمای برگمان با ساختاری پست‌مدرن و محتوای اگزیستانسیالیستی انسان را محور قرار می‌دهد
و روابط انسان با خدا، انسان با انسان دیگر، انسان با دین، انسان با هنر و عشق و کائنات، انسان با مرگ و زندگی و
سرانجام انسان با خودش را مورد توجه قرار می‌دهد و از طرفی موارد مورد علاقه او و سینمایش، مباحث و چالش‌های
مهم هر انسانی در هر برهه تاریخی است؛ از این‌رو نه تنها انسان معاصر از آن بهره می‌گیرد و می‌آموزد، بلکه آیندگان
هم به ارزش اندیشه‌های برگمان در آثارش پی خواهند برد. و البته برای همه اصحاب اندیشه و هر فرد اهل هنر و
سینما، در اقصی نقاط دنیا قابل استفاده و برداشت بوده و خواهد بود.

با توضیحاتی که داده شد، سینمای منحصر به فرد برگمان را فراتر از میزانشن‌های (تمام آنچه در فیلم به دستور کارگردان
انجام می‌گیرد و مخاطب آن را می‌بیند). به جا، فیلمبرداری استادانه و کم نظیر، طراحی صحنه و نور معنادار و در
خدمت کار، بازی‌های درخشان و دیگر تکنیک‌های ساختاری، در عمق و ژرفا باید دنبال نمود؛ زیرا تمام تکنیک و شعور
کارگردانی او تمام قد در خدمت محتوای به شدت عالمانه، حکیمانه، عارفانه و روان‌شناسانه آثار او قرار دارند که اغلب
آن‌ها پیام‌های خود را در بستری از مؤلفه‌های دینی و بحران‌های دینی که بشر با آن‌ها دست به گریبان بوده و هست،
بیان می‌کنند. البته این رویکردها در برخی فیلم‌ها با همان شاکله و نمادهای سنتی و یا دیالوگ‌های صریح و بی‌پرده
رخ می‌نمایند مانند وجود و عینیت دادن به فرشته‌ی مرگ؛ تصویری که شخصیت نقش دلچک در رویا و بیداری از

مریم مقدس (س) و عیسی (ع) می‌بیند؛ نمایش اتاق تمشیت در کلیسا و به طور کلی تمام لحظات فیلم «مهر هفتم» و یا اجرای مراسم عشای ربانی در کلیسا و دیالوگ‌های سرتاسر فیلم «نور زمستانی»؛ یا فضای کلی و حاکم بر فیلم «فانی و الکساندر» که خانه و آداب و سبک سنتی زندگی نقش اول مرد را به نمایش می‌گذارد.

در برخی از آثار برگمان، این تعاریف و تعبیر یا چالش‌ها و بحران‌های دینی، در پس پرده استعاره ساختاری و معنایی قرار دارد و یا شکل و رنگ نو به خود گرفته‌اند؛ به‌عنوان مثال تعریفی که در فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» از مرگ، زمان و دنیای پس از مرگ داده می‌شود، به شکلی مدرن، بیان شده که برای درک مفاهیم آن نیاز به تعمق و لایه‌برداری است؛ قهرمان داستان، در سکانس‌های اولیه فیلم، رویایی می‌بیند که بیش‌تر به یک کابوس شبیه است. در میانه خیابان‌ها و ساختمان‌های شهر، سرگردان و راه گم کرده است، ساعت روی دیوار، عقربه ندارد، همین‌طور ساعت جیبی خود او، در سرگردانی مردی می‌بیند با صورتی درهم ریخته و سپس یک کالسکه نعش‌کش که تابوتی از داخلش بیرون می‌افتد که قهرمان فیلم، جسد خودش را در آن می‌یابد و شوکه می‌شود. اگر این تلقی تحلیلی، روان‌کاوانه و سینمایی از مرگ در توت فرنگی‌های وحشی را در کنار حضور فیزیکی و نمادین فرشته مرگ در فیلم مهر هفتم قرار دهیم که در قالبی تئاترگونه و با ژانر کمدی با نقش اول فیلم وارد بازی شطرنج می‌شود و تا پایان بازی به او فرصت زندگی می‌دهد، خواهیم دید که با یک کارگردان بسیار خلاق طرف هستیم که حتی برای بیان یک تم یا مؤلفه مشترک نیز، دست به ابتکار در ساختار، میزانشن، ژانر و محتوا می‌زند.

۵. مؤلفه‌های بحران دینی در سینمای برگمان

۵.۱. یگانگی

اساسی‌ترین مسئله و بغرنج‌ترین بحرانی که در محتوای به ظاهر ساده اما پر مغز و معنای فیلم‌های برگمان به چشم می‌خورد این است که شخصیت‌ها به دنبال خدای گم کرده‌ی خویش می‌گردند. چیستی و هستی خدا و اینکه چرا خدا در برابر اتفاقات، پلیدی‌ها، جنگ‌ها، و در نهایت رنج آدم‌ها سکوت کرده است و کاری نمی‌کند؟ به‌عبارت دیگر، هر شخصیتی در آثار برگمان از کودک تا پیر، زن و مرد، فرزانه و پریشان حال و... در تلاش هستند تا با گمان خود، خدا را بشناسند، درک کنند و چه بسا یار او شوند. چنانکه مولوی در نی‌نامه می‌گوید:

هر کسی از ظنّ خود شد یار من از درون من نجست اسرار من

(مثنوی معنوی، ۱۳۹۰: ۵).

گویی برگمان ندای خداوند را از قول مولوی شنیده است و در فیلم‌های خود درصدد است که آدم‌های آثارش را به دنبال این مأموریت مبهم، سخت و حتی غیرممکن از دیدگاه احادیث گسیل دارد که تَفَكَّرُوا فِي كُلِّ شَيْءٍ وَلَا تَفَكَّرُوا فِي ذَاتِ اللَّهِ (نهج‌الفصاحه: ۳۸۹) و از طرفی به فرمایش امیر مومنان^(ع) اَللّٰهُمَّ عَرَّفْنِي نَفْسَكَ (بحارالأنوار، ۱۴۶/۵۲).

استغاثه‌ای است که انسان معاصر و شخصیت‌های آثار برگمان هم به دنبال آن هستند و هر کسی به شیوه خودش به دنبال شناخت و آگاهی از خدا می‌باشد. در جایی دیگر می‌فرمایند: مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ (غررالحکم، ۱۹۴/۵) و این منظری اگزیستانسیالیستی برای رسیدن به شناخت خداست. خداشناسی از دریچه خودشناسی؛ انسان، بر قایق اندیشه باید سوار شود، بادبان شعورش را بگشاید و از دریای خود عبور کند تا به اقیانوس شناخت خدا برسد.

این قصه از دیرباز با انسان زاده شده است؛ آنچنان که سقراط از بنیان‌گذاران فلسفه غرب، در آموزه‌های خود این شعار را تکرار کرده است که خود را بشناس (ملکیان، ۱۳۹۴: ۱۲). شعاری که بر پیشانی ماهیت فلسفه اگزیستانسیالیستی غرب نقش بسته است. فلسفه اگزیستانسیالیستی با دو رویکرد بی‌خدایانه و خداپاوار در اواخر قرن نوزدهم و اوایل بیستم در غرب به وجود آمد که شاخه خداپاورانه آن بر اندیشه پل تیلیش، الهی‌دان و فیلسوف آلمانی تبار آمریکایی سایه افکند تا او نیز از دلواپسی غایی انسان معاصر که خداشناسی از رهگذر خودشناسی است، سخن بگوید. برگمان هم مانند بسیاری از بزرگان و اندیشمندان قدیم و جدید، دغدغه مذهبی و دینی خود یعنی هستی‌شناسی وجود خدا را با نگاهی انسان محورانه در آثار خویش متبلور ساخته است.

در فیلم مهر هفتم، جنبه‌های درونی، روانی و اخلاقی یک شخصیت، در چند شخصیت انتشار یافته، زوایا و لایه‌های شخصیتی شوالیه در بین شخصیت‌های اصلی منتشر شده است؛ در مسیر حرکت و سفرش، غیر از ملازم که همچون سایه‌ای همواره با او است، چند نفر دیگر نیز هر کدام به یک بهانه‌ی ساده، با او همسفر می‌شوند که نهایتاً در سکانس (صحنه) آخر فیلم همه آن‌ها در یک صف و زنجیروار دست‌دردست هم نمایش داده شده‌اند که در حال رقص مرگ هستند. در یک لحظه همسفر و رهسپار جاده مرگ می‌شوند؛ آن بخش بی‌خیال و فارغ‌البال درون شوالیه که منطق‌اش زبان زور است و تنها به لحظه اکنون می‌اندیشد و هرگز نمی‌تواند دنیای دیگری از پس عالم کنونی تصور کند، در ملازم او تجلی یافته؛ برای این وجه از وجود شوالیه، فقط زیستن و وجود داشتن مهم است، نه چگونه بودن و چطور زیستن. جنبه اطاعت‌پذیری و رام بودن شخصیت شوالیه در همسرش و زنی که مورد آزار یک دزد قرار می‌گیرد، تبلور یافته، همسرش سال‌هاست مطیع و صبور به انتظار بازگشت او نشسته است و زن دیگر داستان که توسط ملازم شوالیه نجات پیدا می‌کند، از آلوده شدن دامان پاکش فرار می‌کند و چون ملازم را دور از ناپاکی می‌بیند، رام او شده و همراهش می‌شود؛ اما در نهایت خود شوالیه از این جنبه‌های درونی‌اش فراتر رفته و در جریان سال‌ها خشونت و جنگ و تعصبات کورکورانه تقلیدی و اجباری که کلیسا و صاحبان آن به او تحمیل کرده‌اند، به انسانی دیگر بدل شده، به ابر انسانی تبدیل شده که می‌اندیشد و به دنبال معناست، به دنبال آگاهی است؛ شوالیه حالا در مقام پرسش‌گر و مطالبه‌گر ظاهر شده و گرچه در ظاهر سکوت اختیار می‌کند، اما درونی مشوش و طوفانی و پر از هیاهو و سؤال‌های بسیار در خصوص هستی و چیستی خدا دارد و هر جا در مسیر سفرش تا خانه، کم‌ترین و کوچک‌ترین نشانه‌ای از ارتباط با این موضوع می‌یابد، سؤالش را می‌پرسد و تا کشف حقیقت خدا، حتی دست به دامن زنی که از سوی کلیسا و کشیش‌ها متهم به فروش روحش به شیطان است، می‌شود تا به واسطه او از شیطان در مورد چیستی خدا بپرسد و بداند.

این اوج برهنگی و دریدگی اندیشه انسان رنج دیده معاصر است که برگمان به صورت نمادین از زبان شوالیه قرون وسطایی بیان می‌کند تا بدین ترتیب از رنج تنهایی و وانهادگی بشر در طول تاریخ سخن گفته باشد که تشنه آگاهی است. این همان مفهوم ابر انسان است که نیچه نظریه‌ی آن را ارائه کرد (آشوری، ۱۳۷۵: ۵۸).

در فیلم «نور زمستانی» نیز می‌توان مرد همسایه، خدمتکار و معشوقه‌ی کشیش را وجوهی دیگر از شخصیت کشیش دانست؛ برگمان با تقسیم جنبه‌های فکری، روحی، احساسی و اعتقادی کشیش در بین اشخاص دیگر، فهم بهتر ابعاد مختلف وجودی او را برای مخاطبش سهل کرده است؛ نور زمستانی، مجموعه‌ای کامل از اندوه و رنج و دردها است که بار همه آن‌ها بر دوش یک نفر (توماس) گذاشته شده؛ زیرا شخصیت‌های دیگر آن چنان به او وابسته‌اند که ایمان خود را از او می‌گیرند و خدا را از دریچه رفتار، سخنان و اندیشه او نظاره کرده و تنها او را باور دارند. این اطمینان تا آن جا پیش رفته که می‌توان همه آن‌ها را با کشیش یکی دانست؛ یک روح آزرده، مغموم، سرگردان، پرسشگر و ناامید از حضور خدا، در چند کالبد.

در فیلم «سکوت» با نگاهی به پنهان‌ترین لایه‌های معنایی و اعتقادی شخصیت‌ها، می‌توان استر و آنا، که در این فیلم دو خواهر هستند را دو روی یک سکه دید. دو جنبه هویتی از یک نفر که در دو خواهر جای داده شده است. نبوغی دیگر از جلوه‌های خلاقانه یک استاد سینما به نام اینگمار برگمان، دو جلوه متضاد و مخالف از اخلاق و ارتباط با خدا در دو خواهر تجلی یافته که در حقیقت معنایی فیلم یک نفرند؛ استر قبل از رنج جسمانی و گرفتار بستر بیماری که در خواهرش آنا نمایش داده شده، و استر اسیر و دوخته شده به رخت رنج جسمانی که خدا را عامل بیماری خویش می‌داند و از او روی برگردانده است. تلاش‌های او برای اعتراض و مقابله با آنچه پیش از این باور داشته، به آن جا منتج می‌شوند که آنا، روی دوم سکه و شانس و امید صلح مجدد با خدا، او را ترک می‌کند و به همراه پسر خود می‌رود و وی را در میانه شهری غریب با مردمانی که حتی استر زبان آن‌ها را نمی‌داند، با بیماری‌اش در هتلی تنها می‌گذارد؛ استر با خودش و دنیایی سراسر رنج و اندوه در غربت می‌ماند تا مرگ بیاید و او را فراخواند.

۵.۲. شک، رنج، ایمان

برگمان در فیلم سکوت تقابل سبک زندگی و نوع رفتار دو خواهر را نمایش می‌دهد که یکی زندگی را راحت می‌گیرد و از قید و بند رهاست و حتی کم‌ترین توجهی به پسر خویش ندارد و فقط به دنبال لذت‌های دنیوی جنسی می‌رود؛ در مقابل، خواهر دیگر که با رنج جانکاه بیماری دست و پنجه نرم می‌کند و مخالف رفتارهای خواهرش است و در برابر اعمال ناپسند وی جبهه می‌گیرد. بیماری نگاه او را نسبت به زندگی تلخ و سیاه و از خدا دور کرده و باوری به وجود خدا ندارد، اما احساس مسئولیتش نسبت به خواهر و خواهرزاده‌اش پابرجاست؛ چیزی که آنا، خواهر کوچکش را آزار می‌دهد؛ زیرا خود را در اسارت استر می‌بیند و به دنبال رهایی از این قیود، به تن فروشی بیمارگونه‌ای روی می‌آورد تا به این روش، با استر مخالفت کرده باشد. تصمیم اینکه کدام یک برای زندگی انتخاب درستی کرده‌اند با مخاطب است؛ خواهری که در لحظه زندگی می‌کند و به هرزگی روی می‌آورد یا خواهری که بیماری او را به ستوه آورده و منکر

خداست ولی رفتار و گرایش حیوانی را دور انداخته و نکوهش کرده و به اعمال و نیت‌های پاک و درست و روابط صحیح انسانی معتقد است.

برخلاف آنچه استر می‌اندیشد، می‌بینیم که خدا او را رها نکرده است؛ دست یاری خداوند از آستین مستخدم پیر هتل بیرون آمده و استر بیمار را تیمار می‌کند. برگمان در نمایش رنج‌ها و دردها و خفقان‌های ممکن برای یک زن، در فیلم سکوت سنگ تمام گذاشته است؛ زنی که هیچ پشتیبان و تکیه‌گاهی ندارد و در روزهای سخت بیماری لاعلاج و نزدیک مرگ، در راه بازگشت به خانه، در شهری که معلوم نمی‌شود کجاست و حتی زبان مردم آن شهر را نمی‌داند، مسئولیت خواهر کوچک‌تر و پسر او را نیز به دوش می‌کشد و غم آن‌ها را می‌خورد، از رفتارها و خودفروشی خواهرش در رنج مضاعف است، از اتاق هتل به دلیل بیماری نمی‌تواند بیرون برود، ارتباطی با احدی ندارد به جز خواهرش که او نیز وی را تنها و بی‌پناه در حال مرگ رها کرده و با پسرش می‌رود، تنها ارتباط او با دنیای بیرون از مرگ و تباهی‌اش، خدمتکار پیر هتل است که مانند روزه‌ای کم‌سو، برای باور به اینکه خدا رهایش نکرده وجود دارد، خدمتکاری که به عمد پیر انتخاب شده و حتی زبان او را نمی‌فهمد؛ زیرا برگمان می‌خواهد اوج تیره‌روزی استر را نشان بدهد. خدمتکار مانند پدری مهربان یا بیگانه‌ای از آشنا نزدیک‌تر یا همان تعبیر دایهٔ مهربان‌تر از مادر به کمکش می‌آید تا به استر و مخاطب فیلم بگوید خدا هیچ‌کس را رها نمی‌کند.

در فیلم نور زمستانی همهٔ اشخاص اصلی، دچار شک هستند. شک در مورد مسائل بنیادینی که از آن سخن گفته شد. نقش اول فیلم یک کشیش است که در پس انجام وظایف دینی هر روزهٔ خود، به یک ناباوری رسیده و گمان می‌کند از سوی خدا رها شده و این افکار به دنبال مرگ همسرش که عاشقانه دوستش داشته پدید آمده است. آیا خدا قادر به حفظ همسر او نبوده؟ آیا خدا واقعاً کشیش را رها کرده است؟

در مقابل، نقش اول زن که نه خود و نه خانواده‌اش اعتقادی به خدا ندارند اما به خاطر عشق به کشیش، نم‌نم به سوی کلیسا و انجام مناسک دینی کشیده شده و هر لحظه به باور خدا نزدیک‌تر می‌شود. گویی در حال گذار از عشقی زمینی، به عشق الهی و معبود جاویدان است. آیا زن تظاهر می‌کند و این روند یک فریب دو جانبه برای رسیدن به معشوق زمینی است؟ آیا زن از ترس اینکه کشیش او را رها کند، به خدای او پناه آورده است؟ و مرد همسایه که به عمق ناامیدی رسیده و به امید ریسمان نجات، به سراغ کشیش می‌آید اما غافل از آن است که طناب او پوسیده و خودش هم بیش‌تر از هر کس دیگری در داستان، گرفتار سکوت خداست و در هر گوشه و کناری به دنبالش می‌گردد؛ زیرا حس می‌کند خدا دستان او را رها کرده است. مرد همسایه با ریسمان شک و ولع آگاهی او به قعر چاه خودکشی و مرگ، سقوط می‌کند. آیا مسبب خودکشی مرد همسایه یاس ناشی از صحبت‌های کشیش است؟

از آن‌ها که بگذریم، به خدمتکار کلیسا می‌رسیم که با وجود رنج جسمانی و معلولیتی که دارد، زندگی را راحت می‌بیند و رنج معنوی کمتری دارد؛ چراکه او از اندیشه کم کرده و به باور قلبی وی در باب مسائل دینی، به‌ویژه حضور و وجود خدا افزوده است؛ نمونهٔ بارز مردمانی که دلدادگی به معبود را حکم اول زندگی خود قرار داده‌اند. آیا او به آگاهی کامل

از هستی و چیستی خدا رسیده یا بی‌چون و چرا او را پذیرفته است؟ گره اصلی داستان که شامل تردید معنوی یا بحران دینی سکوت خدا در برابر رنج‌های بی‌شمار بشر از جمله کشتار انسان‌ها با بمب اتم، از دست دادن عزیزان، تکراری و خسته‌کننده و بیهوده شدن زندگی به‌ویژه آداب و مناسک دینی می‌شود را بسط داده و دراماتیک‌تر به آن پرداخته است.

۵.۳. زن، خدا، برگمان

زنان در آثار این سینماگر بزرگ از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند؛ گزاف نیست که گفته شود این اعتبار به زندگی شخصی او برمی‌گردد؛ جایی که او پنج همسر اختیار کرده، علاوه بر آن با خواهر خودش نیز ارتباطی تنگاتنگ در حد ارتباط جنسی برقرار کرده است. زن سینمای برگمان مظلوم، ستم‌کش و زجر دیده‌تر از مرد است. برگمان نیک و بد زنان زندگی خود را در فیلم‌هایش به تصویر کشیده است.

زن سینمای او یا مانند «استر» در فیلم «سکوت» و «اگنس» در فیلم «فریادها و نجواها»، گرفتار درد و رنج جسمی است و در آستانه مرگ به سر می‌برد یا مانند «کارین» در «همچون در یک آینه» و «الیزابت» در «پرسونا»، گرفتار روانی نژند و احوال درونی پریشان هستند و یا همچون «آنا» در «سکوت» دستاویز روابط جنسی می‌شود، یا مثل «مارتا» در «نور زمستانی» و «ماریان و سارا (معشوقه‌ی پروفیسور)» در فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» با هر قدمی که به سمت عشق خود بر می‌دارند، دو قدم از او دور می‌شوند و مورد بی‌اعتنایی مردهای زندگی خود قرار می‌گیرد و یا مانند «امیلی» در «فانی و الکساندر» مجبور است به ازدواج ناخواسته تن بدهد و تحت سلطه و بردگی مردی خشک و خشن دربیاید. این‌ها نمونه‌هایی از زنان آثار برگمان هستند که در بازتاب دلواپسی‌ها و رنج‌های مدرن روزگار معاصر و نمود زنان فکور و اندیشه‌ورز امروز، با حساسیت و آگاهی کامل توسط برگمان پیکرتراشی شده‌اند و در پس ذهن ایشان مفاهیم چیستی هستی و مسائل روانشناسانه و دغدغه‌هایی همچون اوضاع نابسامان روابط میان انسان‌ها به‌ویژه روابط احساسی و عاطفی مردان و زنان خاصه گم و بی‌معنی بودن عشق در جریان بحران‌های زناشویی، خشونت و روی سیاه زندگی، تلخی تنهایی انسان‌ها و سکوت خداوند انباشته بوده و موج می‌زنند. با این همه، زن در سینمای برگمان والاتر، با گذشت‌تر و قدرتمندتر از مرد تصویر شده است؛ در «نور زمستانی» سرانجام «مارتا» به دنبال اصرارهای مکرر و حتی برخلاف آن که به خدا اعتقاد ندارد، مسلک و خدای «توماس» را هرچند به صورت ظاهری می‌پذیرد تا عشق خود را به او تحمیل کند.

در همان فیلم «یوناس» از ترس جنگ و بمباران اتمی به ناامیدی برای ادامه زندگی و عدم وجود خدا رسیده اما همسرش امید خود را به خدا و کلیسا حفظ کرده و شوهرش را متقاعد می‌کند تا برای آرام‌گرفتن به کلیسا و نزد کشیش «توماس» بروند.

در فیلم «فریادها و نجواها» استیلائی «کارین» بر همسرش در اعتراض به هم‌بستر شدن ناخواسته و اجباری با او و تلویحاً در اعتراض به خدایی که از نظرش وجود ندارد یا سکوت کرده و مسئول رنج و بدبختی‌های او است، تا بدان حد است که گیلان شراب را شکسته و با تکه‌ای از آن اقدام به خودزنی کرده و زنانگی خود را مجروح می‌سازد تا بدین سان هم قدرتش را به همسرش دیکته کند و هم در مقابل خدا بایستد و خودش را مالک بدن و وجودش معرفی کند.

«کارین» شخصیت روان‌پیش فیلم «همچون در یک آینه» برخلاف خانواده‌اش که همگی درگیر روزمرگی زندگی هستند، به دنبال امور معنوی می‌گردد؛ کارین اسکیزوفرنی دارد، در عام‌ترین معنا، این بیماران، تصوّر دیدن پدیده‌ها و موجودات غیرواقعی را دارند، با تماشای عمیق فیلم می‌توان فهمید که یکی از دلایل محکم بیماری او، عدم وجود عشق و معنویت و محبت در بین افراد خانه و حتی بین کارین و همسرش می‌باشد؛ او در اتاقی خالی و در لابه‌لای شکاف دیوار و در زیر کاغذ دیواری، به جستجوی خدا می‌پردازد و او را به شکل عنکبوتی می‌بیند و با او حرف می‌زند؛ این شرایط کارین حس ترحم خانواده و مخاطب را نسبت به او بیدار می‌کند، اما در پایان فیلم، تأثیر حضور چندروزه او را بر افراد خانه می‌توان دید، برادرش را به دنبال بی‌مهری شوهرش، وادار به درآمیختن با خودش می‌کند و در پایان فیلم هم پدر که تمام عمرش فقط می‌نوشته و در دنیای دیگری غیر از نوشته‌های خویش زندگی نکرده است، بعد از فرستادن دوباره‌ی دخترش به آسایشگاه و تحت تأثیر اقامت کوتاه کارین در آن جزیره دورافتاده، برای پسرش از مفهوم عشق، زندگی با عشق و خدا به‌عنوان یک حامی و شاید خود عشق سخن می‌گوید:

- من نمی‌تونم تو این دنیا زندگی کنم.

- چرا می‌تونی، فقط باید یه حامی داشته باشی.

- حامی؟ منظورت خدا هست؟ می‌تونی یه دلیل واسه اثبات خدا بیاری؟ نمی‌تونی.

- چرا می‌تونم، تو باید بدونی که عشق حقیقتاً در دنیای انسان‌ها وجود داره.

- چطور عشقی منظورته؟

- همه نوعش، بزرگ‌ترین و کوچک‌ترینش، پست‌ترین و والاترین نوعش.

- تمایل به عشق چی؟

- تمایل و انکار عشق، اعتماد و بی‌اعتمادی، همه نوعش.

- پس میگی عشق دلیل وجوده؟

- نمی‌دونم که عشق دلیل وجود خدا هست یا خدا خود عشق است...

- برای تو عشق و خدا یکی هستند...

- این تفکر باعث می‌شه که احساس پوچی نکنم، ناامیدیم کمتر شه.

- ادامه بده پدر...

- عشق چیزیه که پوچی رو به فراوانی، ناامیدی رو به زندگی تبدیل می‌کنه، همون چیزی که خدا از ما می‌خواد.

- پدر اینجوری که تو میگی خدا باید اطراف کارین (خواهر مریضش) باشه؟ چون خیلی دوستش داریم، ینی بهش کمکی می‌کنه؟

- آره، مطمئنم...

در فیلم «توت فرنگی‌های وحشی» استیلای سارا معشوقه‌ی ایام جوانی پروفیسور بورگ، این گونه بر او حاکم شده است که حتی در روزگار پیری و با وجود ازدواج‌های جداگانه هر دو نفرشان به خاطر سردی رفتار آیزاک جوان و بی‌توجهی به سارا، هنوز هم به یاد او است، به طوری که برگمان مخاطب را به همراه آیزاک پیر، به دوران جوانی و به دیدن سارا و خاطرات او می‌برد و حتی یک سارای واقعی دیگر، درست شبیه معشوقه‌اش (بازیگر هر دو سارا یک نفر است)، با وی همسفر می‌شود. در همین فیلم "ماریان" عروس پروفیسور که او نیز از سوی همسرش "اوالد" مورد بی‌اعتنایی و بی‌مهری قرار گرفته، در خلال سفر چند ساعته با پدر شوهرش، با صراحت کلام و قدرت نفوذش، روی او تأثیر گذاشته و او را از درون پيله‌ای که در اطراف خود تنیده بود، بیرون می‌کشد و وادار به تماشا و اهمیت دادن به دیگران و اطرافیانش می‌کند و به او این درس را می‌دهد که ورای عالم کتاب و علم و مادیات، دنیای دیگری وجود دارد که در آن جا خدا قدرت مطلق است و عشق، سرمایه تمام نشدنی روابط بین انسان‌هاست؛ همچنین به مدد قدرت معنوی مادر شدن، که هدیه‌ای از سوی خدا برای زنان است، روح و معنای تازه‌ای به زندگی سرد و بی‌روح او و همسرش می‌تابد و می‌تواند شوهرش را با آن و با شکیبایی و مهربانی و عشق متقاعد کند که راه را اشتباه رفته است و باید به سوی همسرش برگردد تا روزهای تلخ کودکی که از نعمت داشتن خانواده‌ای گرم محروم بوده است، برایش جبران شود و او این فرصت را مدیون ماریان و البته خدای ماریان است.

نموده‌هایی از این دست در دیگر آثار برگمان یافت می‌شود که با انطباق بیوگرافی و سینمای او، می‌توان به وضوح فرد به فرد شخصیت‌های زن فیلم‌های وی را در زندگی شخصی‌اش مشاهده کرد.

نتیجه‌گیری

گرایش به عشق و پرستش از جمله نیازهای فطری آدمی، است. فرد، جدا از هر نوع یادگیری، در درون خویش خدا را با تمایل به عبادت و بندگی احساس می‌کند. این احساس و تمایل، در اعمال و رفتار دینی وی آشکار می‌شود. چنین رابطه و نسبتی که بشر با دین پیدا می‌کند در مقوله هویت دینی تبیین می‌شود. این هویت به لحاظ ماهیت و محتوایی که دارد، انسان را از حیث گستره وجودی به اوصاف بی‌منتهای خداوند پیوند می‌زند؛ به همین دلیل از مهم‌ترین بُعد هویت به‌شمار می‌رود و نقش بسیار تعیین‌کننده در هویت‌یابی افراد دارد. تقویت این بُعد از هویت موجب دوام و قوام سایر ابعاد آن می‌شود و نیز چالش در این حوزه می‌تواند زمینه‌ساز بحران در سایر ابعاد هویت گردد. این ادعا در جوامعی که دین رکن اساسی اداره آن را مشخص می‌کند کاملاً صادق است؛ زیرا در جوامع دینی که مردم به تقویت هویت دینی خویش بی‌توجه باشند، بی‌گمان ناهنجاری‌های اخلاقی و اجتماعی افراد در آن جامعه بیش‌تر خواهد شد. از این جهت پرداختن به مسئله هویت دینی و تبیین زوایای مختلف آن با رویکرد دینی، امری ضروری به‌نظر می‌رسد.

دین و مسئله بحران دینی به شیوه‌های مختلف در آثار سینمایی برگمان آشکار شده است. اساسی‌ترین مسأله و بغرنج‌ترین بحرانی که در محتوای به ظاهر ساده اما پرمغز و معنای فیلم‌های برگمان به چشم می‌خورد این است که شخصیت‌ها به دنبال خدای گم‌کرده خویش می‌گردند. چیستی و هستی خدا و اینکه چرا خدا در برابر اتفاقات، پلیدی‌ها، جنگ‌ها، و در نهایت رنج آدم‌ها سکوت کرده است و کاری نمی‌کند؟ به عبارت دیگر، هر شخصیتی در آثار برگمان از کودک تا پیر، زن و مرد، فرزانه و پریشان حال و... در تلاش هستند تا با ظن خود، خدا را بشناسند، درک کنند و چه بسا یار او شوند.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست منابع و مآخذ

کتاب‌ها

- آشوری، داریوش. (۱۳۷۵). چنین گفت زرتشت، تهران: آگاه.
- اسفندیاری، عبدالله. (۱۳۸۴). نامه‌های معنوی، درآمدی بر سینمای معناگرا، تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
- بارسوتی، کارترین ام و جانستن، رابرت کی. (۱۳۸۵). جست‌وجوی نگره‌های دینی در سینما؛ ۳۳ فیلم از سینمای دینی، مترجم: مهنار باقری، تهران: نشر بنیاد سینمایی فارابی.
- تمیمی آمدی، عبدالواحد بن محمد. (۱۳۶۶). غرر الحکم و درر الکلم. مصطفی درایتی. قم: مرکز النشر التابع لمكتب الإعلام الإسلامی.
- تیلش، پل. (۱۳۸۷). شجاعت بودن، ترجمه مراد فرهاد پور.
- . (۱۳۹۸). الهیات فرهنگ، ترجمه مراد فرهاد پور و فضل الله پاکزاد.
- جوادی آملی، عبدالله. (۱۳۸۶). تفسیر انسان به انسان، چاپ سوم، قم: مرکز نشر اسراء.
- دورکیم، داوید امیل. (۱۳۸۲). صور ابتدایی حیات مذهبی، ترجمه نادر سالارزاده امیری و خدامراد فولادی، تهران: انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی.
- مجلسی، محمد باقر. (۱۹۸۳م)، بحار الأنوار. بیروت: انتشارات موسسه الوفا.
- محمدی، مجید. (۱۳۸۰). دین و ارتباطات، تهران: کویر.
- مددپور، محمد. (۱۳۸۳). دین و سینما، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- ملکیان، مصطفی. (۱۳۹۴). در رهگذر باد و نگهبان لاله، تهران: نگاه معاصر.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳۹۰). مثنوی معنوی، به تصحیح رینولد ا. نیکلسون، چاپ پنجم، تهران: هرمس.
- یوسف‌زاده، حسن. (۱۳۹۰). نظم و انضباط اجتماعی، تهران: نشر پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- یوسف‌زاده، غلامرضا (۱۳۹۰). درآمدی بر ساختار روایت دینی، قم: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.