سفر پرتلاطم اینگمار برگمان

□ پیتر هارکورت

«من هرگز نتوانسته‌ام از این اعتقاد دست بشویم که ابزارهای آنچنان حساس در اختیار دارم که امکان این را دارد تا برای روشن کردن روح انسان با پرتویی که قدرت نفوذش بی‌نهایت بیشتر است به کار گرفته شود.»

اینگمار برگمان

آثار برگمان بیش از هر فیلمساز دیگری ریشه در گذشته دارند. فیلمهای اولیه‌اش، از درون فرهنگی که احاطه‌شان کرده نشو و نما یافته و بدون استثنا با درونمایه‌های سنتی سر و کار دارند. زندان، عطش و به شادمانی، که همگی در سال ۱۹۴۹ به نمایش درآمدند، هر یک به شیوه خاص خود نوعی تمثیل بودند، سفری از میان شکست و نومیدی به سوی نوعی امیدواری در پایان. نخستین فیلمی که برگمان در ساختنش همکاری داشت، جنون، به کارگردانی آلف شوربرگ، محصول ۱۹۴۴، از همین دست بود. این شیوه تمثیلی، گهواره‌ای برای خیال‌پردازی خود برگمان بود. شیوه‌ای که عملاً در بین تمام فیلمسازان جدی‌ای که در آن زمان در سوئد کار می‌کردند رواج داشت.

درواقع، در اوایل دهه ۱۹۶۰، زمانی که اولین بار سیل فیلمهای برگمان به سوی جهان انگلیسی زبان سرازیر شد، آنچه که در آنها بسیار بهت‌آور می‌نمود همگن بودن پسزمینه فرهنگی‌ای بود که در فیلمها به‌طور ضمنی حضور داشت. برای آن دسته از ما که اطلاعاتی در مورد دیگر فیلمسازان سوئدی ـ درباره کارگردانهایی چون آرن ماتسون، آلف شوبرگ، گوستاو مولاندر، و آندرس هنریکسون ـ داشتیم، این احساس همگنی فرهنگی بسیار تکان‌دهنده‌تر بود. از این گذشته، به نظر می‌رسید که این همگنی برای اعصار پی‌درپی تداوم داشته است!

فیلمهای صامت موریتس استیلر و ویکتور شوستروم به‌طور عمده به همین شیوه شکل یافته بودند. به‌علاوه، استیلر و شوستروم هر دو، به میزان زیادی از رمانهای سلما لاگرلوف، که آنها نیز ظاهری اساساً استعاری داشتند تأثیر پذیرفته بودند. افسانهٔ گوستابرلینگ را (اگر نخواهیم منه به خشخاش گذاشته و به گذشته‌ای دورتر برگردیم) می‌توان به مثابه نمونهٔ اولیه برای بخش عظیمی از هنر سوئد تلقی کرد، و البته به همین ترتیب نمایشنامه‌های استریندبرگ و ایبسن نروژی، به عنوان جزیی از پسزمینه تئاتری برگمان حضور داشتند. دیگر ویژگی توجه‌برانگیز در فیلمهای اولیه برگمان این است که به واسطه این کیفیتهای سنتی و لذا ازمدافتاده، از حیث زمان بسیار دور از ما به نظر می‌آیند. این حس فاصله، حس انزوای تاریخی، همچنین به‌وضوح بخشی از تاریخ هنر اسکاندیناوی، به‌ویژه در سوئد است. سلما لاگرلوف همزمان با پروست و جیمز می‌نوشت؛ معهذا رمانهایش وجوه اشتراک بیشتری با پیشروی زائر دارند تا با هر رمان دیگری که در آن زمان در جهان فرانسه یا انگلیسی زبان نوشته می‌شد.

به نحوی مشابه، می‌بایست به کنده‌کاریهای روی چوب کار آکسل پترسون نگاه کنیم. آثار او دربرگیرنده مجسمه‌هایی از زندگی روستایی هستند که همان اشتغال ذهنی با دلمشغولیهای سنتی را نشان می‌دهند که به‌وفور در هنر اسکاندیناوی یافت می‌شوند، دلمشغولیهایی پیرامون زندگی، عشق، گناه و مرگ، و معمولاً به همین ترتیبی که آمد! گاهگاهی در پایان، امید به رستگاری وجود دارد، اگرچه در سنت خشک مسیحی، انسان نمی‌تواند واقعاً در این زندگی دنیوی توقعش را داشته باشد. ما در رمانهای سلما لاگرلوف و کنده‌کاریهای آکسل پترسون، شاهد پدیده‌ای شگرف در چارچوب تاریخ هنر اروپا هستیم: دو هنرمند محلی، هنرمندانی اساساً مردمی، که در عین حال هنرمندان ملی‌ای بودند که توسط کشورشان مورد ستایش قرار گرفتند.

این در مورد سینما بدان مفهوم است که برگمان، از سلما لاگرلوف، از طریق استیلر و شوستروم، یک سنت مردمی به معنای دقیق کلمه را به ارث برده و آن را به پرده سینما منتقل کرده است. البته، وضعیت به این سادگی نیست. اگر از سویی برگمان، وارث یک سنت مردمی است، از سوی دیگر او یک سنت نمایشی با ظرافت و پیچیدگی بیشتر را نیز به ارث برده است، سنتی که این چنین یکسره با تماشاخانه‌های لندن و پاریس بیگانه نیست. با وجود این حتی در اینجا، استریندبرگ وایبسن به شیوه‌ای کار می‌کنند که اغلب در اساس تمثیلی است. جاده دمشق اثر استریندبرگ به اندازه افسانه گوستابرلینگ استعاری بوده و به عنوان منبع الهام توت‌فرنگی‌های وحشی شناخته شده است، و توت‌فرنگی‌های وحشی بسیاری نقشمایه‌های مشترک با نمایشنامه‌های آخر ایبسن، جان گابریل بورکمان و وقتی که ما مردگان بیدار می‌شویم، دارد.

برگمان همچنین، به عنوان بخشی از این میراث تمثیلی، آن چیزی را که می‌توانیم سنت تراکم استعاری در رابطه با هنرش بنامیم دریافت کرده است. درواقع، در اینجا نه‌تنها برای تحلیل زیبایی‌شناسانه بلکه برای مقدار قابل ملاحظه‌ای تأملات جامعه‌شناسانه نیز زمینه کافی وجود دارد، زیرا سوئد به عنوان یک کشور، خصوصیت بهت‌آور دیگری را نیز داراست و آن این است که هیچ چیز به‌سادگی آنطور که می‌نماید نیست. حداقل از دیدگاه یک میهمان، سنجیدگی و خودآگاهی در رابطه با بسیاری ویژگیهای زندگی روزمره سوئد وجود دارد.

عناصر بسیاری در حیات سوئد، از رنگهای منادی‌وار آبی و زرد پرچم ملی‌شان گرفته تا بی‌حفاظی خوش‌تراش نواحی روستایی‌شان در شمال؛ بی‌حفاظی‌ای که به‌طور طبیعی به زیبایی زاهدانه طرح مبلمان اسکاندیناویایی منتهی می‌شود، به نظر می‌رسد آنچنان سنجیده و آگاهانه بررسی و پرداخت یافته‌اند که گویی مفهومی فراسوی واقعیت محض هستی‌شان، در خود نهفته دارند. به زبان دیگر، آنها گونه‌ای طنین استعاری کسب می‌کنند. بهر حال، اعتبار نهایی چنین واکنشهای امپرسیونیستی از سوی میهمانان بسیار متفاوتی چون دزموند فنل و کاتلین نات هرچه باشد، نکته شایان ذکر دربارهٔ آنها این است که بسیاری آدمها به این طریق نسبت به سوئد واکنش نشان می‌دهند و اینکه هنر اسکاندیناوی مسلماً به مراتب بیش از این ما را به چنین واکنشی دعوت می‌کند.

گویا شیوه‌های معاصر واقعگرایی روانشناسانه که مشخصهٔ رمان در قرن نوزدهم بود هرگز به‌طور کامل به سوئد راه نیافت. سوئد، که از نظر جغرافیایی منزوی و از نظر تاریخی و عاطفی، به خاطر تلاش برای برکنار ماندن از دو جنگ جهانی، از قرن بیستم جدا مانده بود، تا اواخر دهه ۶۰ هنوز هم از بسیاری جهات، کشوری مجزا به نظر می‌رسید که در گذشته خود محبوس شده و دربند سنتهای بومی خویش است. کشف بین‌المللی برگمان، برپایی مؤسسه سینمایی سوئد شکل گرفت و ظهور چهره‌هایی معاصرتر از نظر احساسی، همانند بو ویدربرگ و یورن دانر، در صحنه سینمای سوئد به دگرگون ساختن این تصویر کمک کرده‌اند. با این همه، یک حس جداماندگی به طرزی چشمگیر بخش عمده‌ای از فضای فیلمهای اولیه اینگمار برگمان را شکل می‌داد.

من، چنانچه حجم مقاله اجازه می‌داد، واقعاً میل داشتم پسزمینه فرهنگی برگمان را با جزییات بیشتری مورد پژوهش قرار دهم، زیرا در مورد یک چنین هنرمند سنتی، تمایز میراث فردی او دارای اهمیت است. گذشته از این، با تغییر سبکی که ما در آثار برگمان پس از چشمه باکرگی کشف می‌کنیم، مسأله دیگری در برابرمان مطرح می‌شود. باید برای این پرسش پاسخی بیابیم که بر سر هنرمندی چون برگمان هنگامی که رو در روی ستایش

جهانی قرار می‌گیرد چه خواهد آمد، بر تلقی او از خودش در رابطه با آثارش ـ هنگامی که درمی‌یابد میراثش دیگر اعتباری ندارد ـ چه خواهد گذشت.

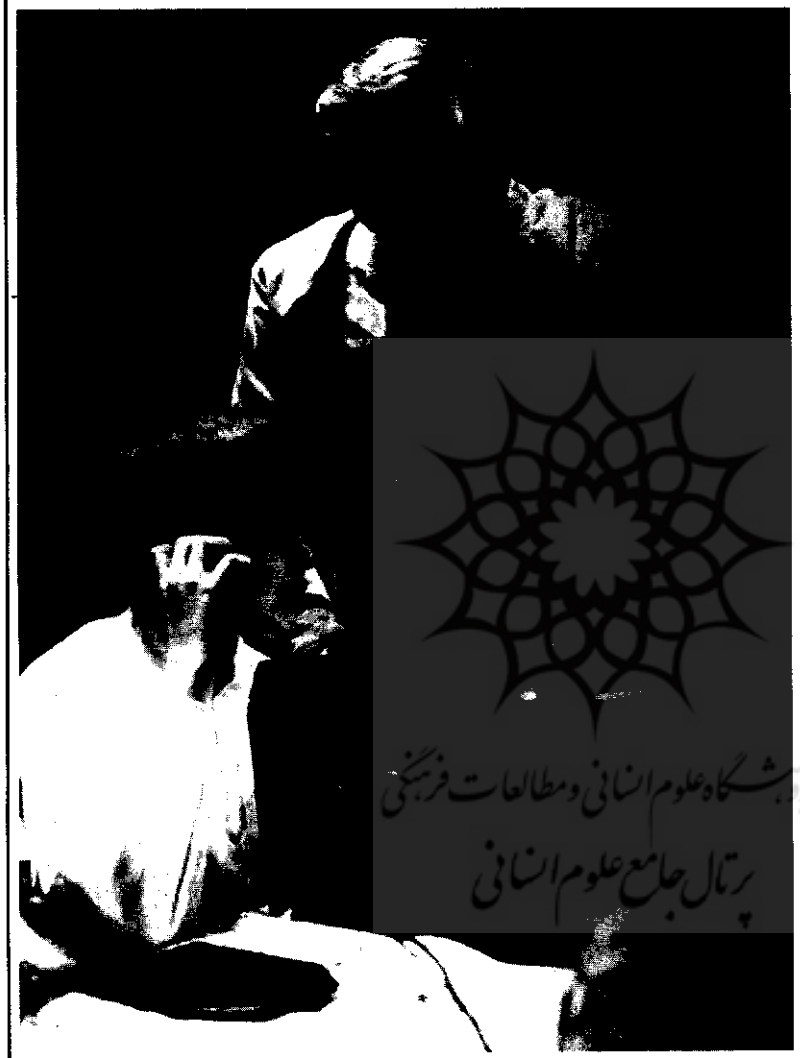
بهر حال، به‌طور مختصر بگویم؛ اگر قرار بود تنها یک عامل را به عنوان ویژگی سینمای اسکاندیناوی متمایز کنیم، من به میل وافر برای دستیابی به یک تمرکز استعاری در یک سینمای هوای آزاد اشاره می‌کردم. سوئدیها، در زمانی که نه آسان بود و نه رسم روز، پیوسته داستانهایش را در مقابل چشم‌اندازی طبیعی به فیلم برمی‌گردانند معهذا به نحوی که این بیش از یک منظره طبیعی به چشم می‌آمد. خلوتگاه کوهستانی در پایان یاغی و همسرش، ساخته شوستروم، هم به نحو متقاعدکننده‌ای واقعی است و هم در عین حال به اندازه آن آشیانه کوهستانی در انتهای جان گابریل بورکمان «نمادین» است. استیلر و شوستروم هر دو، در بهترین وضعیت خود، به آنچه که می‌توان قابلیت نمادین هر چشم‌انداز معین نام نهاد حساسیت فراوان داشتند. حتی در فیلمهای آمریکایی شوستروم، نشانه‌هایی از حساسیتی مشابه را پیدا می‌کنیم.

برای مثال، در فیلم باد، مانند فیلمهای سوئدی شوستروم، همان دلبستگی وجود دارد که شخصیتهایش را به مثابه بخشی از سرزمینی ارائه دهد که پیوسته آنها را زیر سیطره خود گرفته و تهدیدشان می‌کند و در عین حال علاقه‌مند است که گونه‌ای شاعرانگی بر پرده بیافکند و فیلمهایش را از بازنمایی صرف رها سازد. در جای جای فیلم، تصویر شبح‌وار یک اسب سفید را داریم ـ جانوری در افسانه هندی که تصور می‌رود زمانی که بادهای شمالی بوزند در غرب مأوا گزیند ـ که با صحنه‌هایی از شنهای روان و بادی که زوزه می‌کشد و سلامت قهرمان زن فیلم را تهدید می‌کنند، به صورت تصاویر مضاعف درآمده‌اند. این تصویر شبح‌گونهٔ اسب سفید به طرزی وهم‌آلود یک حس غیرواقعی به آن چیزی می‌افزاید که در غیر این صورت یک ملودرام قراردادی دهه ۲۰ می‌بود که مبارزه یک زن برای سازگاری یافتن با جهان متخاصم را که از درک آن عاجز است نشان می‌دهد. اما، تصویر اسب، گذشته از این، نماینده نیروهای درون زن است که بخشی از واهمه جنسی خود او را تشکیل می‌دهد. در پایان فیلم، او از طریق وحشت مفرطش آموخته است که نه‌تنها چشم‌انداز که خود را نیز بپذیرد؛ این دو عنصر به شیوه‌ای بسیار اسکاندیناویایی در هم آمیخته شده‌اند. البته، از نظر تکنیکی، بهره جستن از تصویر مضاعف فیلم کالسکه شبح ساخته شوستروم را به یاد می‌آورد، فیلمی که (با در نظر داشتن برگمان) حتی پیشگویانه‌تر است چرا که با تأمل بسیار به درونمایه گناه و کفاره پرداخته و تصویر مرگ را در هیأتی انسانی بر پرده به نمایش می‌گذارد.

سوئدیها بدون شک با دلگرم شدن از مشکلاتی که زبانشان در صدور فیلمهایشان ایجاد می‌کرد، و نیز با الهام گرفتن از سنتهای ظریف فیلمهای اولیه صامت، تلاش کرده‌اند منظور خود را تا آنجا که امکانپذیر است به زبان تصویری ناب انتقال دهند. معهذا، در سینمای سوئد در هیچ مورد ما نمی‌توانیم علاقه‌ای آیزنشتاین‌وار به تواناییهای تدوین فیلم یا دلبستگی‌ای افولس‌وار به طراحی رقص حرکت دوربین بیابیم؛ فیلمهای سوئدی از نظر تکنیکی همیشه ساده بوده‌اند و تدوین و حرکت دوربین در آنها فایده‌گرایانه است. دستاورد آنها در این است که تمامی توجه خود را معطوف به آفرینش انبوهی از تصویرپردازی بر پرده می‌کند. منظره‌ای از اشیای طبیعی که در عین حال نیرویی استعاری دارند.

□

برگمان خود درباره نحوه نضج گرفتن یک فیلم در ذهنش می‌نویسد:



اینگمار برگمان

«بیشتر اوقات با یک تصویر شروع می‌شود، یک چهره، که ناگهان و به‌شدت روشن می‌گردد، دستی که بالا می‌رود، میدان یک ده در سحرگاه با چند پیرزن که بر نیمکتی نشسته‌اند و سبدهای سیب از هم جدایشان می‌کند. در غیر این صورت، گاهگاهی تنها با رد و بدل شدن چند کلمه بین دو نفر، اما با لحن کاملاً شخصی آغاز می‌شود... تمام این تصاویر مانند ماهیان پولک طلایی در تور من گرفتار می‌شوند، یا دقیق‌تر بگویم، من خود در توری اسیر می‌شوم که، خوشبختانه، هنوز بافتش را نمی‌شناسم.»

درواقع، در آثار اولیه برگمان، تصویرپردازی او، الگوی تکرارشونده‌ای از تصاویری که به نظر می‌رسند برای او نیروی ویژه‌ای دارند، توجه را برمی‌انگیخت. اما، ساده‌لوحانه خواهد بود اگر یک معنای نمادین ثابت را به این تصاویر تکرارشونده نسبت دهیم. اگرچه این حقیقت دارد که برگمان در فیلمهای اولیه‌اش شیفته آینه‌ها، دستهای انسان، به‌طور حتم توت‌فرنگی، خورشید و تداوم بی‌انتهای روزهای گرم تابستان بود، و اگرچه عروسک، خرس، و توپ جنگی در تعدادی از فیلمهایش به چشم می‌خورند، این تصاویر به هیچ وجه در تمام موارد، نیرو و منزلت نماد را کسب نمی‌کنند. کلیت بخشیدن به «معنا»ی آنها، کاری که برخی از منتقدین فرانسوی انجام داده‌اند، تا اندازه زیادی به مفهوم از بین بردن ظرافت اشاره‌های ضمنی‌ای است که آنها در موفقترین فیلمهای او به دست می‌آورند. تصاویر برگمان، در ساده‌ترین صورت خود، برای تقویت یا وضوح بخشیدن به یک حالت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یا احساس معین، یا در بعضی موارد برای اشاره به یک اندیشه که در فیلم ناگفته رها شده، به کار گرفته می‌شوند.

به عنوان نمونه، در زنان در انتظار (۱۹۵۲) یکی از تأثیرگذارترین لحظات فیلم از نظر کلامی لحظه‌ای صامت است. هنگامی که مارتای جوان درمی‌یابد باردار است، شادی و واهمه‌هایش هر دو به زبان بصری ناب ارائه می‌شوند. ما او را می‌بینیم که روی نیمکتی در کنار رود سن در آفتاب گرم پاریس نشسته است و از شور و شوق یک کودک در بازوان مادرش به وجد آمده و از زندگی تازه‌ای که در درونش می‌جوشد احساس رضایت می‌کند. سپس او متوجه یک افلیج، پیرمردی با چوبهای زیربغل می‌شود که او نیز در حال لبخند زدن به کودک است. بدین ترتیب، تجسم یافتن آینده ناامن فرزندش بر او تحمیل می‌شود و او به ناگهان هراسان شده و دوان دوان دور می‌شود.

به نحوی مشابه، برگمان در تابستان با مونیکا (۱۹۵۲) یک نکته روایتی را با ساده‌ترین امکانات بصری تقویت می‌کند. در اوایل فیلم، مشکل مرد در روشن کردن کبریت برای سیگار مونیکا نه‌تنها بار القای دست و پا چلفتی بودن او را در این لحظه به دوش دارد، بلکه به مشکلی که او در آینده در تلاشهایش برای خرسند کردن مونیکا خواهد داشت نیز اشاره می‌کند. هیچ چیز که بتواند این احساس را در ما ایجاد کند گفته نمی‌شود، اما این تصویر به طرزی جاندار در برابرما قرار داده می‌شود و بعداً در طی فیلم به وسیله یک تصویر دیگر از نوعی مشابه پاسخ داده می‌شود. پس از آنکه مونیکا، مرد و فرزندش را ترک می‌کند، ما یک قطع سریع داریم به دست یک مرد که سکه‌ای را به درون دستگاه پخش موسیقی می‌اندازد، سپس، همراه با سر و صدای موسیقی جاز، نمای درشت چشمگیری از نیمرخ مونیکا داریم، در حالی که سیگارش، به‌راحتی و به نحوی شوم ـ این بار به وسیله یک فندک ـ روشن می‌شود. بدین شکل، برگمان، با به کار گرفتن یکی از پیش پا افتاده‌ترین کنشها و مسلماً متعارفترین کلیشه‌های سینمایی ـ روشن کردن سیگار ـ موفق می‌شود به ما یادآور شود مونیکا زنی است که مصمم است به هر کجا که زندگی برایش آسانتر است برود. اگرچه اکنون این تأثیرات، به‌ویژه در مقایسه با آثار بعدی برگمان، به نظر ما ساده می‌آیند، چنین الگوسازی از تصاویر بخش عمده‌ای از شکل این فیلمهای نخستین بود.

یکی از ظریفترین «فیلمهای سرخرنگ برگمان» ـ نامی که پیتر کاوی به تبعیت از ژاک سیک لیه بر آنها نهاده ـ میان‌پرده تابستانی (۱۹۵۰) است که توازنی به کمال دارد. برگمان خود علاقه مفرطش به این فیلم خاص را ابراز داشته، و این نخستین فیلم برگمان است که رابین وود «حضور یک هنرمند بزرگ، نه‌فقط یک هنرمند صاحب قریحه، یا نابغه، یا بلندپرواز» را در آن ردیابی می‌کند. مطمئناً، این فیلم به‌درستی دارای شفافیت و کمالی استثنایی است. این فیلم، در پوسته ظاهری، به ویژه زمانی که با ساخته‌های بعدی او که فیلمهایی غالباً کدر هستند مقایسه شود، کم‌اهمیت می‌نماید، معهذا، تا حد زیادی به واسطه بهره جستن از یک الگوی تصویرپردازی عمدتاً اشاره‌وار به ژرفا و تأثیرگذاری عاطفی دست می‌یابد.

همچون در یک آینه

میان‌پرده تابستانی، داستان عشق جوانی، فاجعه، سرخوردگی و سرانجام، نوع غریبی از تسلیم و پذیرش را بازگو می‌کند. ماری یادآوری می‌کند: «حالا دیگر آنقدرها عصبی‌مزاج و وسواسی نیستم» و در انتهای فیلم، آماده می‌شود که دیوید نیستروم روزنامه‌نگار لاابالی را ـ که اگر توجه کرده باشیم، در حین صحبت با ماری ناخنهای خود را تمیز می‌کند ـ بپذیرد و بدین ترتیب خاطرهٔ هنریک را که «چه دستهای مهربان و زیبایی داشت» به فراموشی بسپارد. تأکید مختصری که بر دستهای این دو مرد می‌شود آنها را حداقل در ذهن ماری، به هم پیوند می‌دهد و با تأکید بر تقابل میان آنها، تراژدی از دست رفتن این زن ژرفای بیشتری پیدا می‌کند. به همین شکل، دستهای شیطانی عمو ارلاند، به چشم ماری، هم زیبا و هم وحشت‌آور می‌آیند، و ما به یاد می‌آوریم که او می‌تواند شوپن را با پیانو بنوازد، اما فقط هنگامی که از الکل و شهوت سرمست شده باشد.

شادی زودگذر تابستان از طریق آواز فاخته که فیلم را آغاز می‌کند (همچنان که به کرات در آثار اولیه برگمان) و به وسیله باغچه‌ای از توت‌فرنگی‌های وحشی که به عشاق جوان تعلق دارد القا می‌شود. اما زمانی که ماری برای استراحت بعدازظهر به جزیره پایک بازمی‌گردد، برگهای پاییزی در باد به این سو و آن سو پراکنده می‌شوند، اینک کلاغها آواز سر داده‌اند، و هنگامی که او را در تئاتر در اتاق رختکن می‌بینیم، اگر متوجه شویم که در طرح رب‌دوشامبرش از گیل ـ یک میوه پاییزی ـ وجود دارد، بیشتر برانگیخته می‌شویم تا نسبت به سن رو به ازدیاد و شادی محوشده‌اش همدردی کنیم.

من، به دلایل متعدد، در این فیلم بیشتر بر اهمیت تصویرپردازی تأکید می‌کنم تا ارائه یک تجزیه و تحلیل «روانشناسانه»تر. تاحدودی به این علت که شرح استادانه رابین وود که تمام جزییات را دربر می‌گیرد، ما را از هر تفسیر دیگری بی‌نیاز می‌سازد، اما تا حدودی نیز به این دلیل که دستاورد این فیلمها به‌طور حتم در این الگوسازی از تصاویر نهفته است. برگمان در این مرحله از آفرینش هنری‌اش یک هنرمند کاملاً سنتی و شاید حتی بتوان گفت، هنرمندی به غایت کلاسیک بود. فیلمهایش از بسیاری جهات، به درونمایه‌های قراردادی می‌پردازند؛ درونمایه‌هایی که قبلاً به‌طور کامل توسط سایر هنرمندان اسکاندیناویایی کشف شده بودند. وجه تمایز او، آن‌طور که من درک می‌کنم، عمدتاً کیفیت این پرداخت است.

برگمان، مسلماً، در وادار کردن ما به سهیم شدن واقعی در شادیها و غمهای شخصیتهایش استاد است. در حین تماشای فیلم، چشم ما نیز از خورشیدی که بر آب می‌تابد خیره می‌شود و ما نیز سردی و خصومت جزیره پایک را آنگاه که تابستان به پایان رسیده احساس می‌کنیم. اما، به عنوان یک فیلمساز، برگمان در این توانایی به هیچ وجه تنها نیست. یکی از مشکلات در رابطه با رسانه سینما این است که خیلی آسان می‌توانیم به نحو بسیار ناخوشایندی با کنش روی پرده درگیر شده و بدین ترتیب آن فاصله ضروری برای واکنش نسبت به فیلم به مثابه یک اثر هنری را از دست بدهیم. من فکر می‌کنم، در فیلمهای اولیه برگمان، به‌طور عمده حضور نوعی شکل یا الگو، حضور تسلسل قابل درکی از تصویرپردازی است که ما را

از پریشانی ناراحت‌کننده به خاطر آنچه می‌بینیم بازمی‌دارد. برگمان، از طریق کلاغهایی که به فاخته‌ها پاسخ می‌دهند، و ازگیلهایی که به دنبال توت‌فرنگی‌ها می‌آیند، نه‌تنها ما را به واسطهٔ تأثیرات عاطفی شدید این صداها و تصاویر برمی‌انگیزد، بلکه بدین وسیله کنش را با فاصله کافی از زندگی واقعی جدا می‌کند تا ما بتوانیم نسبت به آن به عنوان یک اثر هنری آگاه باشیم. به نظر من، گله کردن از این که چنین تأثیراتی بیش از حد عامدانه صورت گرفته‌اند، با این نتیجه‌گیری ضمنی که آنها بیش از حد محصول تفکر هستند ـ گله‌ای که بسیاری منتقدین انگلیسی‌زبان، زمانی که این فیلمها برای اول بار ظاهر شدند، به زبان آوردند ـ ناتوانی کامل برای احساس نیروی آن تأثیرات در فیلم را برملا می‌سازد و به‌علاوه نشان‌دهنده عدم تمایل به قبول قراردادهایی است که هنر برگمان بر پایه آنها استوار است.

تصور می‌کنم هنوز ذهنهای منطقی منجمدی یافت می‌شوند که نمی‌توانند قراردادهای شعر سپید الیزابتی را بپذیرند و لذا این واقعیت را نمی‌توانند تحمل کنند که مکبث که یک رزم‌آور و قاتل است، گاهی همانند یک شاعر سخن بگوید، که مجاز باشد شکایت کند: «زندگی، حکایتی است / از زبان یک ابله، سرشار از خشم و هیاهو / دال بر هیچ».

در این قطعه، آنچه که مکبث در این لحظه احساس می‌کند با قدرت بر ما عرضه می‌شود، اما اگر نومیدی از آن مکبث است، شعر به نحوی تناقض‌آمیز از شکسپیر است. ما، به عنوان تماشاگر، به دو دلیل از گفته‌های مکبث افسرده نمی‌شویم؛ در وهله اول تشخیص می‌دهیم که اگر مکبث به نحو دیگری عمل کرده بود، زندگی احتمالاً بر چیزهای بسیار بیشتری دلالت می‌کرد. دلیل دوم کیفیت شعری است که او با آن سخن می‌گوید. امیدوارم در این ابراز عقیده که فیلمهای اولیه برگمان تقریباً به همین شیوه عمل می‌کنند نامعقول جلوه نکنم. او درونمایه‌های قراردادی و شکلهای سنتی فراوانی را به ارث برده است و بخش اعظم تواناییهای هنری خود را بیشتر در روند پالایش به کار گرفته تا ابداع به شیوه پذیرفته‌شده پس از رمانتیسم اروپایی. بینشهای او همواره مسیحی ـ بشرگرایانه هستند، و حتی آن «تقدیرگرایی رمانتیک» که رابین وود به عنوان تنها عنصر هنوز کمال‌نیافته در میان‌پرده تابستانی بازمی‌شناسد، ممکن است دارای ریشه‌های ادبی سنتی باشد که برگمان، در این مرحله از زندگی هنری خود، نیاز مبرمی به بازبینی‌اش احساس نکرد.

زمانی برگمان آرزو داشت که آثارش غیرشخصی بودن یک کلیسای جامع قرون وسطایی را کسب کند. می‌خواهم استدلال کنم که فیلمهای اولیه‌اش از بسیاری جهات به آن نائل شدند. چنین می‌نماید که برگمان، تقریباً همانند نقاشان پیش از رنسانس، مضمون خود را بدیهی می‌دانسته، حال آنکه در تقلای کشف روشهای تازه‌ای در نحوه ارائه بود. ما همانقدر از شیوه این فیلمهای اولیه لذت می‌بریم که از موضوع آنها در این فیلمها، درحقیقت ما گاه به گاه به وسیله توان باورپذیری که در کنش کار وجود دارد به طرز تحمل‌ناپذیری برانگیخته می‌شویم، اما در عین حال وجد عمیقی را تجربه می‌کنیم، به این دلیل که، در کنار عوامل دیگر می‌توانیم حضور دست نامرئی هدایت‌کننده هنرمند را در تمام موقعیتهایی که ما را برمی‌انگیزند احساس کنیم. از طریق تقارن، از طریق الگوی زیبای تصویر، که اغلب یک نماد کنترل‌کننده را القا می‌کنند و به‌واسطه شخصیت‌پردازی سبک یافته که به کرات رخ می‌نماید، به ما پیوسته گوشزد می‌شود که در حال تماشای زندگی واقعی با آن بی‌نظمی و به‌هم‌ریختگیهای غیرمنطقی‌اش نیستیم، بلکه شاهد خلاقیت ذهن یک انسان هستیم که بینشهای مسیحی / بشرگرایانه سنتی را ـ بیش از اشاره‌گذاری ملالت پولسی ـ دوباره شکل می‌دهد و می‌پالاید. □

لبخندهای یک شب تابستانی

احتمالاً این چهره از برگمان جوان که سرگرم کار با دستمایه‌های قراردادی است علت ابراز نارضایتی جان راسل تیلور از شکاف میان برگمان نویسنده و برگمان فیلمساز است. این، بدون شک به پسزمینه تئاتری او و مهارت شناخته‌شده‌اش در کشف راههای شگفت‌انگیز برای ارائه تعدادی دستمایه‌های نمایشی نیز مربوط می‌شود. این پسزمینه ممکن است توجیه‌کننده تنوع سبکهای سینمایی باشد که برگمان، در ابتدای کار بدون هیچ تقلایی، استادانه به خدمت می‌گرفت. برای مثال، دو فیلمی را در نظر بگیرید که تا آنجا که ممکن است از یکدیگر متمایز بوده و نیز با آثار هر کس دیگری کاملاً تفاوت دارند:

خاک‌اره و پولک (۱۹۵۳) و لبخندهای یک شب تابستانی (۱۹۵۵). خاک‌اره و پولک، همانند فیلمهای قبل و بعد از خود، زندان و مهر هفتم، فیلمی است ـ به اصطلاح فرانسویها ـ «سیاه». در ظاهر قضیه، فیلم، داستان یک سیرک است، سیرکی که به ما گفته می‌شود در گذشته روزهای بهتری داشته است. «آلبرتی» که نمی‌تواند در برابر کشش زندگی در سیرک مقاومت کند، همسر و پسرش و زندگی مستقر در یک شهر کوچک را ـ که برای او به مفهوم نوعی مرگ و برای همسرش اجرای وظیفه بود ـ رها کرده است. اکنون سیرک به این شهر کوچک بازمی‌گردد. دوران سختی است، آلبرت مسن‌تر شده و رو به درماندگی است. در تمام این مدت آلبرت با زن جوان و جذابی به نام «آن» زندگی کرده است، زنی که ـ به‌تدریج درمی‌یابیم ـ او را به کمال ارضا نمی‌کند. زن به نوبه خود از زندگی به روی جاده‌ها دلزده شده و در آرزوی گریز از تعهدات‌اش، هم در قبال سیرک و هم آلبرت است. گذشته از این، زمانی که آنها به این شهر خاص برمی‌گردند، زن دچار این هراس می‌شود که مبادا آلبرت سعی کند او را ترک کرده و به نزد همسرش بازگردد. بدین ترتیب، آنها، هم از یکدیگر خسته شده‌اند و هم نسبت به یکدیگر بی‌اعتماد هستند.

برگمان، در تعدادی از فیلمهایش، صحنه‌ای را ـ معمولاً به صورت لال‌بازی ـ می‌گنجاند که به نحوی، چکیده تمامی فیلم است. در میان‌پرده تابستانی، نه‌تنها فصل افتتاحیه رقص و «تصادف» را داریم، بلکه در شب قبل از کشته شدن هنریک نیز لحظه غریبی وجود دارد که در آن دو عاشق با کشیدن طرحهایی روی جعبه صفحه‌های موسیقی، یکدیگر را سرگرم می‌کنند. این طرحها، در دستهای برگمان، زندگی می‌یابند. آنها، درواقع به فیلم کارتونی تبدیل می‌شوند که از نظر درونمایه، بقیه فیلم است در ابعادی مینیاتوری.

تقریباً به همین منوال، درست در ابتدای فیلم خاک اره و پولک، برگمان کشدارترین پیش‌درآمدهای بدون کلام خود را بر ما عرضه می‌کند که به شیوه خاص خود به اندازه اولین فصل رؤیا درتوت‌فرنگی‌های وحشی، که در خدمت هدف مشابهی است، عجیب و هراس‌انگیز است. در اینجا ما «فِراست»؛ دلقک سیرک را می‌بینیم که به هنگام تلاش برای بازستادن همسرش؛ آلما تحقیر می‌شود. آلما، در حالتی از بی‌حوصلگی همراه چند افسر توپخانه با تن برهنه شنا کرده است. زمانی که فراست تقلا می‌کند زن را از ساحل بازگرداند و او را ناشیانه همچون یک صلیب در جلوی خود گرفته و بر سنگهای تیز تلوتلو می‌خورد، ما آنچه را که این بار قرار است برای آلبرت اتفاق بیفتد می‌بینیم.

این پیش‌درآمد با قدرت تمام پرداخت شده است. عواطف شدید شخصیتها تقریباً به‌طور کامل بدون کلام القا می‌شوند، گویی آنها به خاطر نکبت بی حد و حصرشان، حس شنوایی‌شان را از دست داده‌اند (کما اینکه آشکارا آلبرت نیز درست پیش از عملی ساختن تهدید به خودکشی، این حس را از دست می‌دهد)، موسیقی بی‌نظم و تندی این پیش‌درآمد را همراهی می‌کند در حالی که گاه به گاه با صدای طبل و غرش توپهایی که بر دریا شلیک می‌کنند قطع می‌شود. البته، اگر چنین بخواهید، توپها در اینجا «نماد نرینگی» هستند، همچنان که در موارد بسیار در رابطه با تصویرپردازی برگمان صادق است، هرگونه اشارات تلویحی فرویدی انتخابی بی‌مورد بوده و به درک ما کمکی نمی‌رسانند.

در اینجا، توپها کمک می‌کنند تا پرده گوش ما از کار بیفتد. آنها، البته از نظر نمایشی بی‌نهایت مؤثرند و نیز درونمایه زمخت پرخاش را القا می‌کنند، حتی درونمایه سادیسم را، که متعاقباً فرامی‌رسد. وقتی که این فیلم را برای بار اول تماشا می‌کنیم، نمی‌دانیم صحنه یادشده را چگونه توجیه کنیم، اما در تماشای مجدد، قادر هستیم نه‌تنها نیرو که مفهوم آن را نیز احساس کنیم.

پایان فیلم از نقطه اوج تئاتری، خودکشی و هر تلاش دیگری برای اعاده حرمت نفس دوری می‌کند. آلبرت، که عملاً نمی‌تواند خود را بکشد، تصویر خود در آینه را درهم می‌شکند ـ یعنی تلاش می‌کند بازتاب ضعف خویشتن را از بین ببرد، ضعفی که از طریق مغلوب شدنش به وجود آن پی برده و مجبور شده با آن رو در رو قرار گیرد و به آن گردن نهد ـ و بعد در عوض خرس پیر سیرک را می‌کشد، خرسی که در فیلم به طرزی غریب با آلما و ضعفهای شخصی او تداعی می‌شود و معهذا از بسیاری لحاظ تقریباً به خود آلبرت شباهت دارد. او سپس در هق‌هق گریه فرومی‌شکند، در حالی که از همراهانش جدامانده و تا بدانجا نزول کرده که از اسب خود دلداری می‌طلبد.

سیرک به راه خود ادامه داده، از شهر خارج می‌شود و صحنه تحقیر و نومیدی را پشت سر می‌گذارد. زمانی که آلبرت با گامهای آرام به دنبال دلیجان خود راه می‌پیماید، آن به او می‌پیوندد. قطرات اشک در چشمان آن نشسته است و لبخند محو ساختگی‌ای بین آن دو رد و بدل می‌شود. آنها فقط با قدمهای آرام با یکدیگر دور می‌شوند و به ادامه زندگی‌شان آن‌گونه که اکنون می‌شناسند پا می‌گذارند.

اگرچه این فیلمهای اولیه به شیوه سنتی تمثیلی، قالب یافته‌اند، برگمان زحمت زیادی را بر خود هموار می‌کند تا شخصیتهایش را به نحوی بیش از حد طرح‌گونه ارائه ندهد. آنها همگی در کلاف درهم‌پیچیده‌ای از احساس مسئولیت در قبال یکدیگر زندگی می‌کنند، همان‌طور که درواقع ما در زندگی چنین هستیم. مسایل ممکن است ساده شده به نظر برسند اما (باید استدلال کنم) قلب نشده‌اند. آلبرت و آن، به نحوی ارائه می‌شوند که یکدیگر را دوست دارند و می‌توانند احساسات ظریفی داشته باشند، اگرچه هر کدام آماده‌اند، اگر فرصت بیابند، دیگری را رها کنند. همچنین ما نوعی مهربانی نسبت به حتی رقت‌انگیزترین شخصیتهای برگمان احساس می‌کنیم. پیاده‌روی آلبرت در شهر برای درخواست کمک از مدیر یک تئاتر سیار، در حالی که از شکوه خود و آن که ظاهر پرزرق و برق‌اش تحریک‌کننده است دچار احساس

چهره

غرور احمقانه‌ای شده، یکی از اشارات فراوانی است که کمک می‌کنند لبه‌های زمخت این فیلم سرشار از بی‌رحمی صیقل یابد. این به‌طور ضمنی بیانگر نوعی ارزش اخلاقی در فرآیندهای خود زندگی نیز هست.

لبخندهای یک شب تابستانی از هر لحاظ کاملاً متفاوت به نظر می‌آید. در اینجا درونمایه‌ها و تصاویر می‌توانند به‌درستی از شخصیتهایی که آنها را تجسم می‌بخشند انتزاع شوند، زیرا تمامی فیلم با حرکات صوری و سنجیده یک باله، یا شاید بتوان گفت یک اپرا، به جنبش درمی‌آید. درواقع، رابین وود به نحو متقاعدکننده‌ای این فیلم را برحسب اپرای موزار تحلیل کرده است، و فیلم عملاً به نظر می‌رسد «ساختگی بودن» را با «پیچیدگی» با شیوه‌ای بسیار نزدیکتر به شیوه اپرایی (تانوولی یا سینمایی) تلفیق کرده باشد.

در این فیلم توجیه روانشناسانه شخصیت تنها تا مرز ازهم‌گسیختگی کش پیدا نکرده بلکه یکسره به فراموشی سپرده می‌شود. فیلم، اگرچه در ظاهر، مضحکه‌ای درباره میل جنسی به سبک موریتس استیلر در دهه ۲۰ است، وقتی در آن تأمل می‌کنیم در ذهنمان رشد می‌یابد و در حالی که یک مضحکه باقی می‌ماند، تبدیل به چیز دیگری نیز می‌شود. عنصر مضحکه بیشتر آن دیدگاهی است که از آن شخصیتها و کنش مشاهده می‌شوند، آنها فی‌نفسه به تمامی خنده‌دار نیستند.

برگمان در حالی که به درونمایه‌اش، «این مضحکه عشقی» می‌پردازد، همچنان سرگرم کشف شرایطی است که عشق پردوام را امکانپذیر می‌سازند. ویژگی جدی بودن در هدف که فیلم را آن‌چنان که رابین وود بار دیگر اشاره می‌کند، با قاعده بازی رنوار مرتبط می‌سازد. در عین حال، استعداد ویران‌سازی در شخصیتها، بسیار بیشتر از فیلم رنوار، در همه جا محسوس است، اشاره‌ای به چیزی شوم که سطح کمیک فیلم را آشفته می‌کند به‌طوری که گاهگاهی ـ مثلاً در مورد همسر کنت ملکوم ـ ما نمی‌دانیم بخندیم یا فریاد بکشیم.

این درونمایهٔ طرز تلقیهای گوناگون نسبت به عشق و دشواریهای هر یک در لبخندهای یک شب تابستانی به‌صراحت بیان شده، در حالی که فرید، چاپلوس شهوتران، بازیگوشانه نقش یک بازیگر مفسر را ایفا می‌کند. فرید می‌گوید عشق واقعی، عشق دلدادگان جوان، هم موهبت است و هم مکافات. این عشق بسیار نادر است و چنانچه آن را به دقت پاس نداریم، به‌آسانی از دست می‌رود. هنریک اگرمان جوان و البته محبوبه هنوز از عشق بی‌خبرش، مجسم‌کننده این گرایش هستند، و اگرچه ممکن است شیفته زیبایی و کیفیت رمانتیک سبک‌یافته در پرداخت برگمان از آن شویم، به همان ترتیب که مجذوب معصومیت لطیفی می‌شویم که توسط اولا ژاکوبسون به تصویر درمی‌آید، می‌توانیم دریابیم که چنین عشقی خطرات خاص خود را دارد. اگرمان جوان تقریباً همان چهره کلیشه‌ای دانشجویی است که در نمایشنامه‌های

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چخوف یا ایبسن می‌توانیم پیدا کنیم؛ آرمانگرایی که آرمانهایش به طرزی مأیوس‌کننده با شور و احساس جانکاهش ناسازگارند. او از دسیسه‌های جنسی دوستان پدرش وحشت دارد، و تماشای فرید که پترای عشوه‌گر را در میان بیشه‌زار تعقیب می‌کند، سرانجام او را وامی‌دارد دست به خودکشی بزند.

درحقیقت این اقدام به خودکشی در این مضحکه، لحظه‌ای غریب است و بر روی پرده، تأثیری می‌آفریند که توصیف آن در کلام به هیچ وجه امکان‌پذیر نیست. این صحنه براساس رشته ترفندهایی است که منتهی به تختخوابی می‌شود که از اتاق مجاور به داخل هدایت شده؛ تختخواب عروس هنوز باکره پدرش، که گویا در جهانی که از نظر جنسی فاسد است برای شخص او نگهداری شده باشد، و سپس، همچون در یک داستان عاشقانه پری‌وار، یک شیپور اسباب‌بازی آهنگ خوشبختی توأم با عشقشان را سرمی‌دهد.

تأثیر این صحنه هم، عمیقاً تکاندهنده و هم در عین حال مضحک است. با وجود این، هر قدر که ما تبیین رضایت‌بخش از واکنش خودمان نسبت به آن را مشکل بیابیم، گذرا بودن رابطه را، با زیبایی جادویی و فضای قصه‌وارش، واقعاً احساس می‌کنیم، همان‌طور که در افسانه (که فرید برای ما نقل می‌کند) زمانی که تختخواب همدست در بار اول بانوی زیبا را می‌آورد تا با سلطان آینده خود خوش بگذراند، چنین احساسی داریم.

رابین وود شباهتهای فیلم با فلوت سحرآمیز موزار را برشمرده است، شباهتهایی که «در آن واحد بیش از حد آزاد هستند که یک «عاریه» محسوب شوند... و بیش از حد نزدیک که تصادفی باشند». این صحنه عاشقانه، به واسطه تلفیق زیبایی و شکنندگی، همچنین می‌تواند دیدار رومئو و ژولیت را به یادمان بیاورد که در قطعه شعری به شیوه‌ای با شکوه و سبک‌دار سهیم‌اند و در جهان تیبالت جنایتکار از یک سو، و مرکوشیوی غیرمتفکر و هرزه درا از سوی دیگر، بسیار شکننده می‌نماید.

فرید، اگر مورد شکسپیر را در ذهن داشته باشیم، با روحیات سرکش حیوانی خود، ممکن است حتی مرکوشیو را به ذهن متبادر کند، یا هر کدام از چهره‌های خشن شکسپیری را که طرز تلقی‌شان از عشق کاملاً جسمانی است. در لبخندهای یک شب تابستانی، فرید نوعی سلامت را در شادی بی قید و بندش به هنگام غلتیدن در توده کاه همراه یک خدمتکار زیبارو بازمی‌نماید. خدمتکار، به سهم خود، بر ازدواج اصرار می‌ورزد و گاهگاهی کمی غمگین است. او درمی‌یابد که، به‌رغم تمامی لذتهای زودگذرشان جوان بودن را هیچگاه تجربه نخواهند کرد.

شخصیتهای دیگر فیلم، که نه قادر به واکنشهای ساده فرید هستند و نه آرمانگرایی شکنجه شده ولی پاداش یافته هنریک را دارند، انواع گوناگونی از ناکامی در عشق را بازمی‌نمایند، هر یک در پی ارضای خویش است در حالی که ناتوان از ارضاکردن است. «دزیره» در ابتدای فیلم می‌گوید: «عشق بی‌آلایش تردستی شعبده‌بازان است»، و کمی بعد کنتس ملکوم اعتراف می‌کند به عقیده او: «عشق چیز چندش‌آوری است». اگرمان مبلغ، که در آن واحد چهره‌ای است بی‌روح و رقت‌انگیز، زوال و تحقیر خود را به مثابه گونه‌ای کفاره تحمل می‌کند، تحقیر از دست دادن کامل حرمت نفس که پیوسته در آثار برگمان رخ می‌نماید.

فیلم، درنتیجه همین رشته ظریف مناسبات و به واسطه کنار هم گذاشتن حالات و صحنه‌هایی که در تقابل با یکدیگرند، نیرو می‌یابد و نُتهای جدی بودن را در زیر پوسته کمیک‌اش به صدا درمی‌آورد. نقطه اوج فیلم، صحنه ضیافت، که تصاویری از قوها بر روی آب بی‌حرکت در میان‌اش گرفته‌اند و با پیشخدمتهای کلاه گیس به سر و یک قطعه موسیقی موزار برای رقص کامل گردیده، یک شاهکار در پرداخت سینمایی سبک یافته است. در اینجا، نوشیدن شرابی که قطره‌ای از شیر یک مادر جوان در آن باشد به یک نوع آیین باستانی اشاره دارد؛ حال آنکه شکوه توده میوه، قطره‌های متورم موم ذوب‌شده که به گرد شمعدانها خوشه بسته‌اند، افراط و اغراق باروکی حاکم بر این صحنه، همگی در ایجاد تأثیر گونه‌ای فراوانی، شاید انحطاط، و نیز منابع سرشار برای آنان که می‌توانند به چنگشان آورند، سهیم هستند. در تقابل شدید، ما هنریک اگرمان را داریم که تنها در عذابی که انکار خویشتن است پشت پیانو نشسته؛ در اتاقی خالی که با شمعهایی روشن شده که اثری از چکیدن ندارند. همه چیز سرد و بی‌روح است، در حالی که فرید و پترا در میان درختان با شور و شوق سر در پی یکدیگر دارند.

لبخندهای یک شب تابستانی اولین فیلم برگمان بود که تا اندازه‌ای ستایش بین‌المللی را برای او به ارمغان آورد. سپس این ستایش با دو فیلمی که بلافاصله به دنبال آمد تحکیم یافت؛ مهر هفتم (۱۹۵۶) و توت‌فرنگی‌های وحشی (۱۹۵۷). جنون برگمان آغاز شده بود.

من خود هیچگاه تحسین‌کننده بزرگ مهر هفتم نبوده‌ام. این یک فیلم بسیار غلنبه‌پرداز است، چرا که دارای همه نوع لحظات غیرمعمول است که ظاهراً به‌طور موضعی بیشتر تأثیر گذارند تا به عنوان اجزای ذاتی کل فیلم. من همواره خاک‌اره و پولک را ترجیح داده‌ام، زیرا احساس می‌کنم سفر تلویحی سیرک در این فیلم از جستجوی شاق آشکارا نمادین در مهر هفتم، پرداخت ظریف‌تر و موفق‌تری دارد. همچنین، خاک‌اره و پولک با گفتگوهای انتزاعی غیرضروری تضعیف نمی‌شود. از اینها گذشته، ارائه رابطه آلبرت و آن هنوز هم به نظر می‌رسد نماینده زندگی بسیاری از انسانهای امروز باشد. اما من به این شناخت رسیده‌ام که مهر هفتم می‌کوشد فیلم پیچیده‌تری باشد و به‌رغم نقطه‌ضعفهایش، قوتهای ویژه خود را نیز دارد.

یک فیلم سوئدی که به تماشاگران خارجی کمک می‌کند زمینه فرهنگی‌ای را که برگمان در آن کار کرده بهتر درک کنند، فیلم راه بهشت (۱۹۴۲) ساخته آلف شوبرگ است. این اگرچه شاهکاری از سینمای کمال‌یافته نیست، فیلمی جالب توجه است. این فیلم نیز یک تمثیل است، و سبک بصری آن مستقیماً از نقاشان گورد دالارنایی منشأ گرفته است. شخصیتهای انجیلی که در فیلم ظاهر می‌شوند لباسهایی به تن دارند که به لباسهای قرن هجدهم می‌مانند، و ماتس؛ قهرمان رنج‌کشیده در راه صلح، در جستجوی عدالت زمینی، با خدا، ملبس به کلاه بلند و فراک برخورد می‌کند. این صحنه‌ها درحقیقت برای تماشاگران انگلیسی زبان عجیب جلوه می‌کنند و احتمالاً حتی برای سوئدیها نیز کمی غریب می‌نمایند! اما در این رابطه به سه نکته باید اشاره کرد: اول؛ آزادی هنری فیلمسازان سوئدی که تجربه‌هایی از این دست را امکان‌پذیر می‌سازد، دوم؛ دلمشغولی با افسانه‌های ملی و رسوم سنتی، و سوم؛ بی‌پروایی فیلمسازان در ارائه شخصیتهای انجیلی به این شیوه. معهذا، زمانی که دریابیم ماتس چهره‌های انجیلی‌اش را به این دلیل به روش خاص خود می‌بیند که از طریق تابلوهای نقاشی به آن روش آنها را مجسم کند، این بی‌پروایی چندان راه افراط نپیموده است.

همین در مورد تجسم مرگ در فیلم مهر هفتم صادق است. او، با چهره سفید و جبه سیاهش، در

سکوت

مهر هفتم

آن واحد، عبوس و کمی مضحک جلوه می‌کند، زیرا برگمان (و بنابراین شوالیه) او را از یک تابلوی نقاشی بدین شکل به تصور درآورده است. مرگ، زمانی که اول بار ظاهر می‌شود، می‌گوید؛ «من مدتهاست در کنار تو هستم» و ما درمی‌یابیم که او صرفاً مرگ در زمان یعنی پایان زندگی واقعی ما، نیست، بلکه همچنین آن مرگ درونی را بازنماید که شوالیه، آنتونیوس بلوک، از همان ابتدا که همسر و کاشانه‌اش را در جستجوی مطلق رها کرد، از همان هنگام که آواز خواندن با الهام از زیبایی چشمان همسرش را به کنار گذاشت و به تعقیب یک انتزاع روی آورد، با خود به دوش می‌کشیده است. هر قدر برگمان بکوشد ما را وادار سازد که با جستجوی شوالیه همدردی نشان دهیم، می‌بینیم که در فیلم بی‌معنا بوده است. یونس، ملازم خوش‌بنیه او، از کل قضیه احساس انزجار می‌کند: او می‌گوید؛ «جستجو چقدر حماقت‌بار بود، یک ایده‌آلیست می‌بایست به صرافت‌اش افتاده باشد».

بازی شطرنج را می‌توان به مثابه آن رشته از گامهایی دانست که بلوک در طول زندگی‌اش برداشته تا او را از گرما و خوشبختی بالقوه زندگی دور کرده و به سوی انتزاع بی‌روح مرگ بکشاند، بلوک اکنون اعتراف می‌کند که قلبش تهی است و اینکه ـ مانند دکتر بورگ در توت‌فرنگی‌های وحشی ـ هیچگاه نسبت به همنوعانش احساسی نداشته است. او زندگی‌اش را در تعقیب یک ایده‌آل تباه کرده است. او فریاد می‌کشد؛ «من دانش می‌خواهم»، و ما در فیلم می‌بینیم که منظور او از دانش نوعی تبیین اندیشمندانه رنج و تهی بودن زندگی بر طبق تجربه اوست. او ضمانت لفظی می‌خواهد مبنی بر اینکه جستجویش عبث نبوده است، که آرمانهای والایش بدون پاداش نخواهند ماند.

از نظر من نکته فیلم این است که ما هرقدر در این آرزوی شوالیه با او سهیم باشیم (و مطمئناً احساس می‌کنیم که برگمان در آن سهیم است)، برگمان آن را به مثابه چیزی هم جسورانه و هم بیهوده ارائه می‌دهد. در راه بهشت، ماتس هم، پس از تعقیب و آزار و سرانجام سوزاندن همسرش، شاهدی برای «عدالت» می‌خواهد، اما تنها زمانی از این خواست دست می‌شوید، زمانی‌است که از حدت ادعاهای اراده آگاه خود، خود صرفاً ذهنی خویش، می‌کاهد، «بهشت» خود را ـ همانند یک کودک ـ می‌یابد، و یکبار دیگر آرامش و شادی جوانی‌اش را تجربه می‌کند. در مهر هفتم، این همان کاری است که بلوک نمی‌تواند یا نمی‌خواهد انجام دهد.

حتی در پایان فیلم، موقعی که مرگ برای گرفتن قربانیهایش، برای طلب کردن همه آنهایی که در کنار شوالیه مانده و او را در جستجوهایش همراهی کرده‌اند، فرا می‌رسد، بلوک همچنان به انتزاع خود از یک خدای بدون احساس چنگ می‌اندازد: «آه خدا، که باید جایی باشی، بر ما رحم بیاور.» یونس، از طرف دیگر، مدتها است که بیهودگی این نوع درخواست یا ایمان را درک کرده است. او در سراسر فیلم با دیده تحقیر به شوالیه می‌نگرد. او دیگر از «قصه‌های پری‌وار» کلیسا دلزده شده و از مشاهده متعصبینی که یکدیگر را به نام مسیحیت لت و پار می‌کنند آکنده از انزجار می‌گردد. او درمی‌یابد که بسیار بهتر می‌بود اگر شوالیه می‌توانست، به جای اینکه زندگی‌اش را در تلاش برای پاسخ دادن به پرسشهایی که هیچ پاسخ کلامی صرف ندارند هدر دهد، قادر می‌بود که خود را وقف «پیروزی زنده بودن» کند. یونس یک منشأ قوت در فیلم است عمدتاً به این دلیل که با تمام عقل زمینی و ذهنیت بسیار عملی خود، نخوت موجود در دعاوی متفکرانه را بیان می‌کند.

در این مرحله از حیات هنری برگمان، متهم ساختن او به طرح «مسائلی که آشکارا از دادن پاسخ قانع‌کننده به آنها ناتوان است» به نظر می‌رسد ناشی از درک نادرست آثار او باشد. در مهر هفتم، این، مطمئناً ناتوانی شوالیه است. این، گستاخی مردی است که آرزو دارد همه چیز را فقط با ذهن خود درک کند و به خود اجازه می‌دهد در این روند نسبت به همنوعانش بی‌احساس شود. در مهر هفتم وحشت و نومیدی تا حد زیادی به مثابه از دست دادن اعتقاد به کلیسا (که به عنوان فریبکار و عذاب‌دهنده معرفی می‌شود) دیده می‌شوند ولی بیش از آن به مثابه از دست دادن ایمان به کیفیتهای اساسی است، کیفیتهایی چون احساس، همدردی، مهربانی، و عشق که ما می‌بایست به واسطه آنها زندگی کنیم. طاعون ظاهراً نتیجه این بی‌احساسی است. متعصبین در تلاشی بی‌ثمر به عنوان مکافاتی برای عدم توانایی‌شان در احساس کردن، با مثله کردن تمام آنچه که در وجودشان سودمند است خود و یکدیگر را شکنجه می‌کنند. آنها بدن خود را می‌درند تا دست‌کم، اگرنه عشق را، درد را احساس کنند.

کشیشی که این کج‌رفتاری با خویش را تشویق می‌کند، بسیار بیش از شوالیه، به عنوان فردی متنفر از زندگی فردی معرفی می‌شود. او به آنچه که زشتی و آلودگی تن می‌نامد ناسزا می‌گوید و فقط به ترس متوسل می‌شود. او می‌کوشد زن جوانی را خجلت‌زده کند که از شادی عشق، با آبستن شدن، در تلاش است زندگی تازه‌ای را به این جهان خودآزار بیاورد.

تصاویری از بارداری و زایش همیشه برگمان را مجذوب خود کرده است، و در اینجا، در این صحنه‌پردازی «مذهبی»، آنها به وضوح نیرویی نمادین کسب می‌کنند. آوازخوانهای دوره‌گرد، کودکی دارند که بدن برهنه‌اش در سراسر فیلم بدون شرمساری به نمایش گذاشته می‌شود و مایه شادی و شعف آنهاست. آوازخوانها یوف و میا نام دارند (یوسف و مریم) که شاید از نظر نمادگرایی کمی آشکار باشد اما معهذا شیوه مؤثری برای تأکید بر این اشاره است که از طریق چنین نیکی بی غل و غش، ایمان به نوع بشر، و توانایی برای عشق ورزیدن، آنچنان که این دو ابراز می‌کنند، تبار پاکتری از انسانها ممکن است زاده شود. یوف نیز، تقریباً مانند شوالیه، یک آرمانگراست؛ بیننده تصاویر رویایی و یک سرگردان بر چهره کره خاک، اما تصاویر خیالی او، برخلاف تصاویر شوالیه، از آن تولد و عشق هستند. او مریم باکره را می‌بیند که در حالی که همچون یک ملکه لباس پوشیده و تاج بر سر دارد به مسیح کوچک راه رفتن می‌آموزد. حقیقت یوف، در درون خود اوست. او هیچ نوع ادعاهای اندیشمندانه ندارد و برخلاف بلوک هیچ میلی به «یافتن فرصت برای انجام حداقل یک عمل مهم» از خود نشان نمی‌دهد. یوف به این قانع است که از زیبایی جهان و از همسرش لذت ببرد. او آهنگهایی تصنیف می‌کند، و با فرزند کوچک‌اش به بازی می‌پردازد. متعصبین، خودآزارها و دیگرآزارها همه در جهانی زندگی می‌کنند که شوالیه تصور می‌کند آن را درک می‌کند، اما نمی‌تواند با آن روبرو شود. ساحره کوچک بخشی از همین جهان است که توسط کلیسا قربانی شده و عذاب می‌بیند. چشمهای او در پایان هیچ نشانی از ابلیس، یا هر نیروی فوق‌طبیعی‌ای را بروز نمی‌دهند، مگر وحشت و تهی بودن را. او نیز، همانند شوالیه، قربانی یک انتزاع شده است.

اینکه بخشی از ما باید بمیرد پیش از آنکه

بتوانیم حقیقتاً زندگی کنیم، اینکه تا «همچون بچه‌های کوچک» نباشیم نمی‌توانیم خوشبختی واقعی را بیابیم، اینکه «پادشاهی بهشت»، یا در درون خود ماست یا در هیچ کجا، تمام این بینش ما قسمتی از میراث مسیحی بشرگرایانه ما را تشکیل می‌دهند و به نظر می‌رسد برگمان، در این مرحله از آفرینش هنری‌اش، آنها را به نحوی غیرنقادانه می‌پذیرد. آن عده از ما که این فیلمهای اولیه را تحسین می‌کردیم به خاطر بینشهای تازه درباره ماهیت زندگی نبود که به دیدن آنها می‌رفتیم، بلکه در پی آن بودیم که نحوه پرداخت فردی از درونمایه‌ها و گرایشهای سنتی را مشاهده کنیم. تماشای فیلمهای او شبیه به قدم گذاشتن به یک جهان قرن نوزدهمی بود.

در این‌جا نمی‌خواهم بر آنچه که می‌تواند به عنوان عناصر مسیحی‌تر در آثار برگمان تفسیر شود تأکید کنم، اما همانند سفر مکاشفات، هنگامی که هفتمین مهر گشوده می‌شود و زندگی از مرگ زاده می‌شود، به همین ترتیب، در سراسر فیلم خودنماییهای فاضلانه کوچکی وجود دارند که این عقیده را قوت می‌بخشند.

هنگامی که مرگ، درختی را که سومین آوازخوان در آن جای دارد با اره قطع می‌کند، درخت بلافاصله فرومی‌افتد، سنجابی به بالای کنده آن می‌دود و مشغول دندان زدن به یک فندق می‌شود. بعد از آن که تماشای مردن یک انسان از طاعون را تجربه کردیم، ماه از پس ابرها بیرون می‌آید و جنگل را غرق در نور می‌کند. اما بهت‌انگیزتر از همه، و نمونه خارق‌العاده‌ای از احساس برگمان نسبت به سینما به عنوان یک عمل جادویی، صحنه قصر تیره، بی‌روح، و خالی بلوک است هنگامی که سرانجام مرگ وارد می‌شود. ما چهره رفیقه یونس را داریم که بدون هیچ کلامی زانو زده، چهره‌ای که گویا از اندیشه رهایی از اضطراب و رنج درخشش یافته است. اینک، همراه با قطرات اشک در چشمانش، صدایش نیز به ناگهان رها می‌شود: او می‌گوید: «همه چیز تمام شد»، و با این کلمات، تصویر چهره‌اش با تصویر چهره میا، که در آفتاب گرم صبحگاهی از شعف لبخند می‌زند، درهم می‌آمیزد.

نوشتن درباره فیلمهای اولیه برگمان به نظر می‌رسد لحنی متفاوت با فصلهای دیگر این کتاب را طلب نماید. پیچیدگیهای شکل باید کمتر تجزیه و تحلیل شوند تا درک عمیقتری از اشارات ضمنی محتوی به دست آوریم نه اینکه صرفاً چیره‌دستی خارق‌العاده برگمان را در یافتن شیوه‌های نو برای بیان چیزهایی که به هر حال، بینشهایی به قدمت سده‌ها هستند، تحلیل کنیم. این حس وجود دارد که آثار اولیه او نوعی قلابدوزی در حاشیه درونمایه‌های سنتی هستند؛ گاهی با بافت درشت و به رنگهای چشمگیر، مثلاً در مهر هفتم، و گاهی ریزبافت با زمینه‌های ملایم‌تر، مثلاً در میان‌پرده تابستانی و درسی از عشق، اما، از دیدگاه من، قطعی‌تر از همه، در توت‌فرنگی‌های وحشی است.

توت‌فرنگی‌های وحشی اوج موفقیت اولیه او را نشانه می‌زند و پیش از آنکه به سراغ اثر بعدی او برویم که اگرچه مسلماً اصالت بیشتری دارد و از برخی جنبه‌ها کمتر رضایت‌بخش است لازم

مهرهفتم

می‌آید چند کلمه‌ای را به آن اختصاص دهیم.

توت‌فرنگی‌های وحشی، به‌رغم تفاوتهای بسیار در سازماندهی ظاهری، از نظر درونمایه وجوه مشترک فراوانی با مهر هفتم دارد. در توت‌فرنگی‌های وحشی، دکتر ایساک بورگ سالخورده و ظاهراً خوش‌قلب، اگرچه نه به عنوان یک آرمانگرا، حداقل به مثابه یک انسان پایبند اصول معرفی می‌شود؛ مردی که زندگی را بر طبق تصورات رفتاری از پیش شکل گرفته معینی گذرانده است. او اینک همراه با همسر پسر خود؛ ماریان، در سفر است تا تقدیرنامه رسمی به خاطر یک عمر خدمت مفید را به شکل یک درجه افتخاری دریافت کند. شخصیت دکتر بورگ از شخصیت یکسویه شوالیه در مهر هفتم تکامل‌یافته‌تر است. لذا درک ظرایف روابط او با آدمهای دیگر، به ویژه دربار اول تماشای فیلم، دشوارتر است.

برگمان دقت می‌کند که او را، از جنبه‌های گوناگون، فردی با حسن نیت و مردمدار معرفی کند، و صحنه مربوط به مأمور پمپ بنزین را عمدتاً برای تاکید بر این جنبه از شخصیت او در فیلم می‌گنجاند. اما، این جنبه موقر بیشتر برای آدمهایی مشهود است که در زندگی خیلی به او نزدیک نبوده‌اند. درواقع، ماریان او را به این خاطر که دائماً تلاش کرده است خودپرستی و خودمحوری‌اش را در پس ظاهری از فریبندگی از رونق افتاده و بشردوستی پنهان کند مورد سرزنش قرار می‌دهد. طعنه‌ای نیز در این واقعیت گنجانده شده که بورگ و پسرش؛ اوالد، پزشک هستند یعنی شفادهنده نوع بشر. به‌رغم این، هر دو در خلوت خود، هرگونه احساس زندگی را که به سراغشان آمده خفه کرده‌اند.

به موازات سفر واقعی بورگ به لوند با اتومبیل، سفر خصوصی بورگ به سوی شناخت خود نیز وجود دارد که به آن نیرو و معنایی نمادین می‌بخشد. مراحل این سفر در یک رشته رؤیاها و خاطره‌ها بر ما عرضه می‌شود که در طی آنها بورگ به این آگاهی مبهم دست می‌یابد که چگونه «اصول» او همیشه به بهای قربانی شدن شور و گرمای طبیعی زندگی انسانی تحمیل شده‌اند. این اصول بدین ترتیب او را از چشیدن توت‌فرنگی‌های فاسدشدنی، در اوج شیرینی‌شان، وقتی که زمانش فرا رسیده بود، بازداشته‌اند. در کنار دیدن خانه تابستانی قدیمی ما، باغچه توت‌فرنگی، آن زن جوان «پررو» که برای او یادآور اولین معشوقه اوست که به خاطر بی‌احساسی که او را دربرگرفته از او روگردان شد، به او کمک می‌کند تا به دهلیز گذشته‌اش پابگذارد.

در اینجا، مرگ، حتی با تاکیدی بیشتر و مسلماً با ظرافتی بیشتر از حضور شخصیت‌یافته‌اش در مهر هفتم، در همه جا حاضر است. ما درمی‌یابیم که، اصول دکتر بورگ، اگرچه احتمالاً احترام پسرش را به دست آورده، نفرت او را نیز برانگیخته است. مادر پیر بورگ، در حالی که گله می‌کند هیچگاه کسی به دیدارش نمی‌آید از سرمایی هم که پیوسته احساس می‌کند می‌نالد و علتی برای آن نمی‌شناسد. این سرنوشت پسر بورگ است که کاملاً بی‌روح باشد، درست همان‌طور که تقدیر ماریان، مخالفت با او از طریق آفرینش زندگی است. بدین سان ما، به واسطه یک رشته صحنه‌هایی از این دست، نیرو و مسری بودن این مرگ عاطفی را که در ذات خانواده بورگ نهفته است درک می‌کنیم، و به‌طور غیرمستقیم، با یک رشته موشکافیها سعی می‌کنیم این مسأله را حل کنیم که به چه علت دکتر بورگ واقعاً عمر خود را به خدمت سودمند گذرانده است.

حتی مهربانی ظاهری بورگ، همان‌طور که در صحنه مربوط به همسرش تلویحاً بیان می‌شود، اساساً به عنوان یک اصل اتخاذ می‌شود. او به بخشایش به‌طور انتزاعی اعتقاد دارد. معهذا، به نحوی پرمفهوم، او در خلال رویای اولین امتحان پزشکی‌اش، نمی‌تواند به یاد آورد که اولین وظیفه یک پزشک تقاضای بخشایشی برای خود است. می‌بینیم که اصول او ریشه‌های عمیقی نداشته‌اند.

اما اگر روح سرد مرگ بدین شکل فیلم را به تصرف درمی‌آورد، همین عمل را نیز روح جوانی و شادی، روح جادوی زودگذر توت‌فرنگی‌های وحشی انجام می‌دهند. البته، مسافران جوانی کنار جاده وجود دارند، و همینطور صحنه‌هایی آکنده از قهقهه و روحیه‌های شاد در خانه تابستانی قدیمی. این صحنه‌ها، شادی بی‌تکلف، غیراندیشمندانه، و حتی زائدی را آشکار می‌سازند، مانند زائد بودن آوازی که دوقلوها برای مراسم نامگذاری عموی پیر و کرشان تصنیف کرده‌اند و با این وجود همه را به وجد می‌آورد. سارا به این اندیشه خود لبخند می‌زند؛ «این درست مثل دوقلوهاست!» اما حتی در اینجا نیز شادی او به واسطه گناهی که احساس می‌کند آشفته می‌شود احساس گناه به خاطر تمایل‌اش به بوسیده شدن در مزرعه توت‌فرنگی به جای اینکه فقط با ایساک خوب و نجیب به شعر خواندن بپردازد، آهنگ بنوازد، و دوباره «زندگی بعد از این» صحبت کند. او با تمام معصومیت خود فریاد می‌کشد؛ «با او احساس گرم بودن می‌کنم» و آرزو می‌کند مجذوب زیگفرید برادر ایساک، که چقدر بازیگوش و تحریک‌کننده است، نمی‌شد.

برگمان، به کمک کار حساس گونار فیشر با دوربین، نور سفید خیره‌کننده‌ای بر این صحنه‌ها

می‌پاشد که البته، صحنه‌های داخلی تاریک خانه مادر بورگ و نیز سرسرای تاریکی که بورگ از آنجا به بازآفرینی این صحنه از زندگی گذشته‌اش می‌نگرد به آن جلوه بیشتری می‌دهد. در این دوره از آثار برگمان، موسیقی نیز همواره یک عنصر مهم و القاکننده معناست. در فیلمهایی مانند میان‌پرده تابستانی یا زنان منتظر، ضربات چنگ رو به اوجی، آزادی گسترده روزهای طولانی تابستان را به کمال القاء می‌کند. در توت‌فرنگی‌های وحشی، اریک نوردگرن نقشمایه توت‌فرنگی‌های وحشی (یک پنجم کامل که به یک مینور دوم اوج می‌گیرد) را تدارک می‌کند که هرگاه بورگ در آستانه شناخت بهتر خود قرار می‌گیرد بر وجدان او، همچنان که بر وجدان ما ضربه می‌زند. این مایه با حالتی نوستالژیک و ملتمسانه مکرراً در فیلم چهره می‌نماید، گویا خواستار بازشناختن است. تم یادشده همچنین برای تأکید بخشیدن به طعنه موجود در لحظات معینی از فیلم به کار گرفته می‌شود.

به‌طور مثال، در میانه زرق و برق و تشریفات صحنه کلیسای جامع، پس از آنکه ترومپتها به صدا درآمده و شلیک توپها به پایان رسیده است، در حین اینکه تمام موفقیتهای پزشکی بورگ به زبان لاتین ذکر می‌شود، ظاهرشدن این تم به ما گوشزد می‌کند که حواس او، در این لحظه که در زندگی‌اش بسیار مهم می‌نماید، در جای دیگری است. او طعنه موجود در افتخاراتی را که کسب می‌کند می‌فهمد و تشخیص می‌دهد که حداقل برای او، این بزرگداشتها توخالی هستند.

در سراسر این فیلم، تصاویر تولد و مرگ، جوانی و پیری، حتی متقاعدکننده‌تر از مهر هفتم، به‌طرز غریبی همراه یکدیگرند. در طی فصل رویای افتتاحیه، موقعی که کالسکه به تیر چراغ برق برخورد کرده و تابوت شروع به نوسان و جیرجیر می‌کند، صدای جیغ مانند چوب، شباهت پنهانی به گریه یک نوزاد دارد. در طول رؤیای دوم در اتومبیل، پس از آنکه سارا بورگ را واداشته که در پیری زودرس چهره خود در آینه تأمل کند، او را وادار کرده که خودش را ببیند؛ یعنی، آن‌طور که او به چشم دیگران می‌آید و دوان دوان دور می‌شود تا به فرزند خواهرش رسیدگی کند، بورگ به آرامی به طرف گهواره کودک می‌رود و در عوض به اندیشه زندگی نو فرو می‌رود. بالای سرش سایبانی از برگ به چشم می‌خورد، اما زمانی که این لحظه در فیلم به پایان می‌رسد، دوربین یک شاخه مرده را از میان آنها جدا می‌کند.

بورگ، به شیوه‌ای که ممکن است بار دیگر ما را به راه بهشت شوبرگ بازگرداند، با جان بخشیدن دوباره به لحظه‌ای از جوانی خود به حد معینی از خوشبختی دست پیدا می‌کند ـ لحظه‌ای که او آرامش و شادی ناشی از دیدن پدر و مادرش را، که در ساحل با یکدیگر مشغول ماهیگیری هستند، احساس می‌کند. او، در اواخر فیلم، تلاش کرده تا کاستیهای خود را جبران کند؛ قصور در قبال پسر فاقد احساس‌اش؛ اوالد، و در قبال ماریان. او در طول روز به نحو اصیلی برانگیخته شده و سرانجام یک تماس واقعی بشری را احساس کرده است. او، همانند رویای افتتاحیه فیلم، پی برده که چگونه راه خود در زندگی را گم کرده بود. بورگ، مانند ماتس در فیلم شوبرگ، نوعی «بهشت» را در احساسات نابتر جوانی‌اش پیدا می‌کند، اگرچه عملاً، برای او دیگر خیلی دیر شده است. برای بورگ پیر؛ «هیچ توت‌فرنگی‌ای باقی نمانده».

پایان فیلم، مانند پایان زندگی بورگ، عاری از هرگونه شاخ و برگ نمایشی است. تصویر والدین‌اش و دو تصویر متضاد از چهره خود او ـ یکی خسته که در رختخواب آرام گرفته، دیگری سرانجام در تقلای دست یافتن به حدی از گرما و عشق ـ درهم می‌آمیزند در حالی که اریک نورد گرن ضربات پیوسته‌ای از چنگ را تدارک می‌بیند که فیلم را به سوی راه‌حل آرام خود هدایت می‌کند.

دربار اول نمایش این فیلم انتقادهایی درباره سهولت غیرطبیعی فصلهای رؤیا، درباره آنچه که به‌ویژه منتقدین انگلیسی به کار گرفتن بیش از حد آسان شگردهای اکسپرسیونیستی و نمادهای فرویدی می‌دانستند، به عمل آمد. از نظر نقد، مشکل بتوان ثابت کرد که در هر فصل رؤیا در سینما، چه چیز، متقاعدکننده است یا نیست. بهرحال، در توت‌فرنگی‌های وحشی، تصاویر رؤیا در جای دیگری در فیلم به کار گرفته شده‌اند و بدینوسیله از آنها رفع ابهام می‌شود. وحشت این رؤیاها برای ما ضروری است، همان‌طور که برای بورگ بود، تا تشویق و پوچی‌ای را که می‌تواند در زیر پوسته یک زندگی پر از لبخندهای سطحی کمین کند به‌طور کامل درک کنیم.

در طی امتحان پزشکی‌اش، اتاق پر از چهره‌های آشنای غیرقابل تمیزی است که اکنون به نظر او مرده می‌آیند، همان طور که، درواقع، در زندگی نیز برای او چنین‌اند. ممتحن و زنی که او می‌باید بیماری‌اش را تشخیص دهد زوجی هستند که او در بین راه سوارشان کرد، زوجی که مانند مهمیز به دستان مهر هفتم، به‌طور علنی بدون هیچگونه تظاهر به عشق یا احساسات ظریف، از آزار یکدیگر لذت می‌برند. برای این زوج، امیدی به رستگاری دیده نمی‌شود، چرا که فقدان عشق به‌سختی نفرت تبدیل شده است.

فصل رؤیای آغاز فیلم نیز یکی دیگر از لال‌بازیهای برگمان درباره حوادثی است که در پی می‌آیند. بورگ پیر، در طی سفرش در روز، درمی‌یابد که مانند جسدش در رویا، با از خود راندن تمام آنهایی که می‌توانستند شادی و عشق پردوام را به او عرضه کنند، به‌تدریج خود را خفه کرده است. لازم نیست در فروید کندوکاو کنیم تا در ساعت بدون عقربه تصویر یک زندگی را بیابیم که زمان در آن بی‌معناست، که حس مقصد و اجرای وظیفه را فاقد بوده است. برگمان مکرراً در آثار خود از ساعتهای دیواری سود می‌جوید و آنها را در موارد متنوعی به کار می‌گیرد. در اینجا ساعت دیواری بدون عقربه تنها با ساعت مچی خود او و سپس با ساعت مچی‌ای که مادرش بعداً به او نشان می‌دهد پاسخ داده نمی‌شود، بلکه فصل رویا به‌طور ناگهانی با صدای تیک‌تیک مصرانه ساعت شماطه‌دار کنار تختخوابش قطع می‌شود. این، هم نشان‌دهنده بازگشت به واقعیت و هم تأکیدی بر گذشت بی‌وقفه زمان است.

در توت‌فرنگی‌های وحشی، و نیز در مهر هفتم و با تأثیر تقریباً متفاوتی در لبخندهای یک شب تابستانی، یک صحنه ضیافت، صحنه پر از لذت خوردن و شادی با هم بودن، و شاید بتوان گفت صحنه مراسم عشاء ربانی، وجود دارد. در مهر هفتم، بلوک تنها زمانی که غذای ساده توت‌فرنگی و شیر را می‌خورد، ناراحتیهای فعلی‌اش را فراموش می‌کند و به یاد می‌آورد که چگونه او نیز زمانی همسر جوانش را دوست داشته و به خاطر چشمان زیبایش آواز خوانده است. زمانی که پیاله‌های شیر و توت‌فرنگی در میان آنها دست به دست می‌گردد، یوف در حیاط پشتی به‌آرامی آواز می‌خواند. بلوک برای اولین و آخرین بار در فیلم برانگیخته می‌شود که از طریق سادگی و پاکی زوج خوشبخت زجرهایی را که خود آفریده فراموش کند. او به طعنه می‌گوید: «وقتی با شما هستم، همه چیز به نظرم غیرواقعی می‌رسد» و آشکارا تشخیص نمی‌دهد واقعیتی که او، وقتی که قدم‌زنان دور می‌شود تا به بازی شطرنج‌اش با مرگ ادامه دهد، در همین جا است.

در توت‌فرنگی‌های وحشی، در صحنه‌ای مشابه، ولی حتی آیینی‌تر از آن، مسافران همه با یکدیگر ناهار صرف می‌کنند. آنها غذا می‌خورند و شراب می‌نوشند، در حالی که بورگ به صرافت می‌افتد با نقل خاطراتی از دورانی که پزشک جوانی بوده آنها را سرگرم کند. بعد، دانشجوی جوان الهیات، در حالی که گیتارش را به صدا درمی‌آورد، شروع به خواندن یک شعر می‌کند: «وقتی طبیعت، چنین زیبایی‌ای را نشان می‌دهد، سرچشمه‌اش باید چقدر نورانی باشد». زمانی که او متوقف می‌شود، بورگ پیر ادامه می‌دهد: «من رد پای او را در همه جا می‌بینم، هر جا که غنچه‌ها شکفته می‌شدند.» موقعی که حافظه‌اش یاری نمی‌دهد، ماریان به کمک او می‌شتابد. این قطعه شعر، مانند توت‌فرنگی و شیر در مهر هفتم، دور میز دست به دست می‌شود. برای دانشجوی الهیات، این، شعری است درباره خدا و برای جوان بی‌اعتقاد به خدا، شعری است صرفاً عاشقانه. اما این دو جوان با احساس مشترکی که نسبت به این شعر دارند یگانگی می‌یابند، همان‌طور که درواقع با ستایش روحیه شاد زن همراهشان، با هم وحدت پیدا می‌کنند. آنها بدین ترتیب از بحثهای «صرفاً اندیشمندانه»شان آزاد می‌شوند.

این صحنه باشکوه است، و با توجه به ماهیت شعر، سهیم شدن در غذا و شراب، و آنچه که می‌تواند درونمایه معنوی فیلم خوانده شود، به نظر می‌رسد دارای اشارات نهفته با کاربردهای متعدد باشد. اگر ذهن برگمان در این مرحله از زندگی هنوز معطوف به اعتبار مسیحیت به مفهوم ماوراء طبیعی کلمه باشد، ظاهراً در توت‌فرنگی‌های وحشی باحساس‌ترین شگردها در حال بازآفرینی بخشی از آیینی است که کلیسا را پابرجا نگهداشته است. این فصل ضیافت ناهار از نظر گرمی و عاطفه با مراسم عشاء ربانی واقعی که او پنج سال بعد برای فصل افتتاحیه نور زمستانی بازآفرینی کرد در تقابل شدید قرار می‌گیرد.

در بحث راجع به میان‌پرده تابستانی، از آنجا که درونمایه‌اش بسیار ساده به نظر می‌رسید، من بیشتر دل‌بسته شکل فیلم و چیره‌دستی در ساختمان آن بودم. معهذا وقتی که آن را در کنار توت‌فرنگی‌های وحشی قرار می‌دهیم، می‌توانیم

ببینیم که بینشهایشان اساساً همانند است. در میان‌پرده تابستانی، ماری، در پایان با پذیرش داوید نیستروم، در حال رهانیدن خود از چنگ نیرویی است که خاطره هنریک مرده‌اش بر او اعمال می‌کند و مانع تحول زندگی خود او می‌گردد. او پس از خیالپردازیهای اواخر فیلم، موقعی که خود را با وضوح، بدون آرایش، در آینه می‌بیند، تشخیص می‌دهد که او نیز به نحوی خوشبخت است. او حداقل هنوز زنده است و می‌تواند روابط تازه و جاندار، اگرچه کمتر ایده‌آل باشند، ایجاد کند.

به همین نحو در توت‌فرنگی‌های وحشی، در حالی که دلمشغولی با درونمایه در اولویت قرار دارد، همان ساختمان سنجیده، همان شباهتهای پابه‌پا و همان تقارن که در میان‌پرده تابستانی می‌بینیم وجود دارند. فقط در سطح ظاهری است که این فیلم بی‌شکل و اپیزودی جلوه می‌کند. تصاویر تقابلی چهره بورگ در انتهای فیلم به دو تصویر نسبتاً تقابلی در پایان فصل رویای آغاز فیلم، زمانی که جسدش تقلا می‌کند او را به درون تابوت بکشاند، مربوط می‌شود. رابطه بورگ پیر با پسرش، گذشته از طرق دیگر، از طریق درخت خشکیده کنار سر اوالد در طی صحنه‌ای که همراه همسرش در باران است القا می‌شود، که البته برای ما یادآور شاخه مرده‌ای است که دیدیم بر بالای سر خود بورگ آویزان بود. گویاتر از همه، زمانی که مسافران کنار جاده‌ای، زن و دو مرد جوان، برای بورگ گل چیدند و آواز خواندند و به افتخار او یعنی؛ «پیرمرد خردمندی که همه چیز زندگی را می‌داند» سه بار هورا کشیدند، نه‌تنها این کلمات به‌طور طعنه‌آمیزی به آنچه که سارای اصلی در رویایش گفته است ـ «تو خیلی می‌دانی، با این وجود واقعاً چیزی نمی‌دانی» ـ اشاره می‌کند، بلکه خود این صحنه، صحنه مشابهی را به یاد می‌آورد که در آن توت‌فرنگی‌های وحشی برای مراسم نامگذاری عمو آرون چیده می‌شدند. در آن موقع نیز آوازی خوانده شد که سه هورا در پی داشت. بنابراین، در این صحنه با حضور بورگ این اشاره کنایه‌آمیز هم اضافه می‌شود که او حتی بیش از عمو آرون نسبت به تمام چنین فراخوانهای شاد، زائد و خودجوش زندگی ناشنوا بوده است.

بنا به نحوه تفکر من، توت‌فرنگی‌های وحشی فیلم باشکوهی است و مطمئناً شایستگی آن را دارد که در زمرهٔ «۱۰ فیلم برگزیده» هر کسی جای بگیرد. معهذا این فیلم نتوانسته است این نوع منزلت باب روز را کسب کند. من علت آن را نمی‌دانم. شاید رابین وود زمانی که از دیدگاه مناسبتر پرسونا درباره این فیلم می‌نویسد به مسأله نزدیک شده باشد:

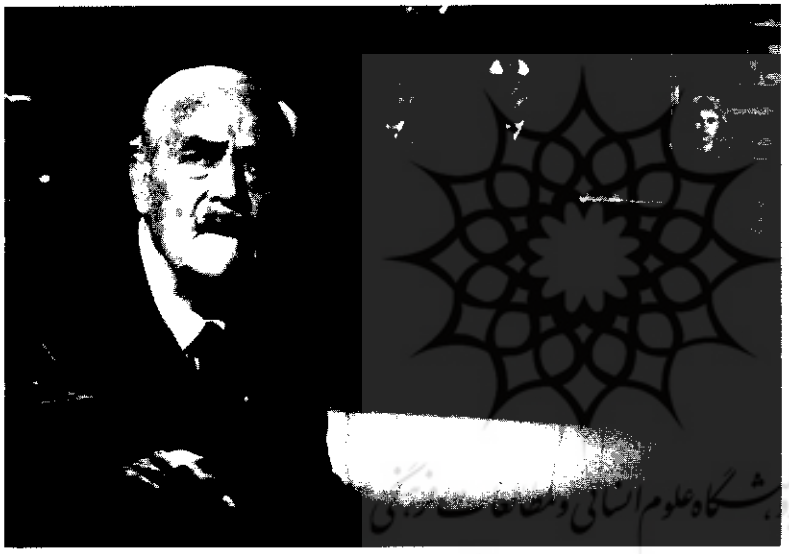
«در مرور بر گذشته، این فیلم از نظر ساختارش ـ که به معمای تصویرهای چندتکه می‌ماند ـ در یک سطح بیش از حد کامل و بیش از حد قائم به ذات است که به عنوان واکنشی قانع‌کننده نسبت به تنشهای جهان معاصر محسوب شود. فیلم، هرچند که از هنر برای هنر بسیار فاصله دارد، شاید به عنوان یک اثر هنری پذیرفتنی‌تر باشد تا به عنوان ثبت یک تجربه کامل... انسان آنچنان متوجه مهارت اندیشمندانه در پرداخت می‌شود که از خود می‌پرسد آیا همه اینها بیش از حد آگاهانه نیست؟ آیا برگمان این همه را خود ساخته است؟ آیا عمیقترین لایه‌های وجودش هنوز دست‌نخورده باقی نمانده است.» □

البته این تفسیرها بر نظریه‌ای بسیار رمانتیک درباره هنر دلالت می‌کنند؛ نظریه هنر به مثابه اکتشاف شخصی. معهذا، وود در این شیوه تفکر درباره هنر تنها نیست، و مطمئناً زمانی که من این فصل را با این تأکید شروع کردم که آثار اولیه برگمان، همانند بخش عمده‌ای از هنر اسکاندیناویایی، از زمان به کنارند، شخصاً ساختار فیلم را بیش از حد اندیشمندانه نمی‌دانم، اما می‌توانم درک کنم که از نظر دستاوردش کاملاً از رسم‌افتاده است. حساسیت اخلاقی‌ای که فیلم در خود دارد می‌توانست در هر زمان از ۲۰۰ سال گذشته وجود داشته باشد. این فقط سینما است که احساس تعلق داشتن به عصر ما را به آن می‌بخشد.

در عین حال همین کیفیت از رواج‌افتاده بیش از هر چیز دیگر در آثار اولیه برگمان برای من دلپذیر است. این حس که مردی جدا از بقیه اروپا در حال می‌گریزد، و سارا در توت‌فرنگی‌های وحشی، همراه دو مرد در دو طرف‌اش، رهسپار ایتالیای آفتابی است.

این دلمشغولیها شاید از رواج افتاده باشند، اما به این دلیل نه از حقیقی بودن آنها و درواقع، نه از عمیق بودن‌شان چیزی کاسته می‌شود. اما همان‌طور که وود تلویحاً اشاره می‌کند، این حقیقت دارد که پرداخت صبورانه‌ای که در آثار اولیه برگمان شاهدیم یک نظریه پیوستگی اجتماعی را مفروض می‌داند که برای اغلب ما واقعیت خود را بیشتر و بیشتر از دست می‌دهد. رابین وود به‌طور ضمنی خاطرنشان می‌کند که برگمان در آثار بعدی‌اش ـ در سکوت، پرسونا، و شرم ـ مسلماً به این امر واقف‌تر شده و بنابراین «بالغ»‌تر است. این فیلمها به‌طور حتم استثنایی هستند. اما من میل دارم، وقتی که آثار بعدی اینگمار برگمان را بررسی می‌کنم، توجه خود را بر این مفهوم از بلوغ متمرکز نمایم.

«بدون ماوراءالطبیعه منسجم، هنر فعالیتی قابل درکتر از سفر بدون حس جهت نیست.»



توت فرنگی‌های وحشی

کار بوده میراث فرهنگی خویش را برحسب اعتبارشان دسته‌بندی می‌کند. تمامی زیرساختار نمادینی که ما در فیلمهای برگمان می‌یابیم به نظر می‌رسد از جایی دوردست می‌آیند و لذا بسیار عمیقتر از دلمشغولیهای صرفاً شخصی او هستند. نمادهای تکرارشونده جستجو، جنگل تاریکی، قدرتهای زندگی‌بخش جنوب و خورشید، ممکن است برای جهان انگلیسی‌زبان یادآور بون‌یان باشد، اما برای اسکاندیناوها می‌تواند ایبسن را القا کند.

در نمایشنامه‌های آخر ایبسن، «جان گابریل بورکمان» و «وقتی ما مردگان بیدار می‌شویم»، همین احساس سرمای نافذ وجود دارد که اراده بی‌عاطفه را همراهی می‌کند، و همین نمادهای زندگی‌بخش خنده، موسیقی، رقص، و خورشید دیده می‌شوند. در «جان گابریل بورکمان» ارهارت جوان، همراه با دو زن در دو طرف‌اش، از تیرگی و سردی اراده پدرش به سوی آزادی و گرمای جنوب (آلکس کامفورت). در سال ۱۹۵۷، اینگمار برگمان در آستانه زندگی را کارگردانی کرده. فیلم در زمان خود بیشتر یک فیلم حاشیه‌ای به نظر می‌رسید. این فیلم که در همان سال توت‌فرنگی‌های وحشی و درست قبل از چهره (۱۹۵۸) به نمایش درآمد، با دیگر آثار او در آن زمان تفاوت عمده داشت.

نکته اول اینکه در طی هفت سال این نخستین فیلمی بود که براساس فیلمنامه‌ای از خود برگمان نبود. دومین نکته این است که فیلم توسط کسی فیلمبرداری شد که برگمان قبلاً هرگز از او استفاده نکرده بود (و تاکنون نیز دیگر استفاده نکرده است). سوم اینکه، هیچ موسیقی‌ای در فیلم شنیده نمی‌شد. ضربات چنگ اریک نوردگرن و فیلمبرداری درخشان گونارفیشر آنچنان بخش عمده‌ای از سیاهه فیلمهای سنتی برگمان شده بودند که غیبت‌شان در آن زمان به عنوان فقری فاحش توجه ما را برمی‌انگیخت.

پرسونا

البته چهره‌های آشنا همچنان دیده می‌شدند، اما حتی در این مورد نیز تفاوتی وجود داشت. شخصیت اوا دالبک که با چشمان روشن، موهای زیبا و رفتار موقر در بسیاری از فیلمهای قبلی برگمان یک نقطه اتکا بود، در ابتدای این فیلم همان چهره زنانه با اعتمادبه‌نفس را که همیشه از او دیده بودیم ظاهر ساخت. اما اعتمادبه‌نفس او بی‌اساس از آب درآمد. پس از یک زایمان بسیار دردناک؛ فرزندش مرده به دنیا آمد. رؤیاهایی که او درباره مادر شدن آسان خود داشت در هم شکسته شدند و انتظارات خود ما به‌طور گمراه‌کننده به بازی گرفته شد.

به همین نحو، دو زن دیگر فیلم در قبال شرایط خود به طرقی خلاف انتظار تصمیم‌گیری کردند. سسیلیا (اینگرید تولین) از مادر شدن خود نفرت داشت، زیرا شوهرش از بچه بیزار بود. او می‌ترسید که بچه باعث جداشدن شوهرش از او شود. این درست نقطه مقابل آن نقشی است که همین بازیگر در توت‌فرنگی‌های وحشی ایفا کرده بود. در فیلم یادشده، اگرچه مسأله مشابهی مطرح بود ماریان مصمم بود، بدون توجه به تمایل یا عدم تمایل همسرش، زندگی تازه درون خود را به دنیا آورد. در آبستنی او یک تأیید وجود داشت، تأییدی که بخشی از کیفیت مثبت آن فیلم را تشکیل می‌داد. به‌طوری مشابه، بی‌بی اندرسون، که نقش سارای شاداب در توت‌فرنگی‌های وحشی و میای قدیس‌وار در مهر هفتم را بازی کرده بود، در آستانه زندگی نقش هیوردیس بی‌احساس را به عهده داشت، زن جوان روسپی مسلکی که به وسیله مردی باردار گردید که واقعاً برایش اهمیتی نداشت و سپس به هر تلاشی دست زد تا سقط جنین کند. اما موفق نشد. باز هم، به نحوی گمراه‌کننده، ما احساس می‌کردیم که هیوردیس همان زنی است که به‌راحتی و با اعتمادبه‌نفس فرزندش را به دنیا می‌آورد.

آبستنی همواره برای برگمان تصاویری از تأیید تدارک دیده است، و در بسیاری از فیلمهای قبلی‌اش او به درد و تنهایی زایمان پرداخته بود. اما فیلمنامه اولا ایساک سون برای در آستانه زندگی که براساس داستان خودش قرار داشت این تصویرپردازی قراردادی را آشفته ساخت. این فیلم برخلاف فیلمهای قبل از خود، مهر هفتم یا توت‌فرنگی‌های وحشی، دیگر تصویر کاملاً متفاوتی از تقابل نیروهایی که تأیید و انکار می‌کنند به ما عرضه نمی‌کند.

از نظر سبک‌پردازی، چیزی که در آن زمان بیشترین توجه را به خود جلب کرد کیفیت خاکستری و سادگی بیش از حد آن بود. فیلم که تماماً در بخش زایمان یک بیمارستان می‌گذرد به هیچ وجه حسی از زندگی «طبیعی» در خود ندارد. آواز پرندگان و گلها، حس توت‌فرنگی‌های وحشی، که فاصله‌گذاریهای امیدبخشی برای تعداد زیادی از فیلمهای قبلی برگمان بودند، همه به کناری گذاشته شدند. همچنین هیچ‌گونه حس فصل، حس تولد دوباره طبیعت که در بیرون در حال رخ دادن است، به فیلم راه نیافت.

زمانی که هری برای استینا همسر خوشحال و بارادارش یک دسته گل می‌آورد، گلها در تقابل با فیلمهای پیشین برگمان نمادی دروغین هستند، چرا که فرزندش مرده به دنیا می‌آید. درواقع، بازی با دستها و آینه‌ها، با عروسکها و خرسکهای اسباب‌بازی، تمام آن خرده‌ریزهایی که بخش بزرگی از کار صحنه را در فیلمهای اولیه‌اش تدارک می‌دیدند، و فضای آشنا و خانگی این فیلمها تا حد زیادی مرهون آنها بود، تقریباً یکسره غایب هستند. هیچ نوع تقابل شدیدی وجود ندارد. فقدان هرگونه نور خورشید که بتواند به درون بیاید به مفهوم عدم حضور سایه‌ها نیز هست. به زبان فیلمبرداری، این، به معنای فقدان نسبی رنگهای سیاه است. رنگ سفید روی خاکستری بر فیلم تسلط دارد. از نظر شیوه اخلاقی نیز فیلم چنین است.

در آستانه زندگی، در متن فیلمهای آن زمان، درحقیقت حتی در متن دو فیلمی که به دنبال می‌آمدند ـ چهره و چشمه باکرگی(۱۹۵۹) ـ واقعاً قدمی به عقب محسوب می‌شد. به هر حال، این فیلم در متن آثار بعدی‌اش، پیش‌آگاهی وهم‌آلودی از رخدادهای آتی بوده، گویی او در این لحظه از زندگی‌اش در جستجوی دستمایه‌ای است که آفریده شخص خودش نباشد تا به او فرصت دهد با آزادی بیشتری یک شیوه بررسی تازه را تجربه کند. گویی برگمان، شاید به‌رغم ستایش بین‌المللی از غنای آثار گذشته‌اش، تمایل داشته است مشق سادگی و ریاضت کند. توضیح هرچه که باشد، درآستانه زندگی در زمان خود استثنایی بود؛ استثنایی و نسبتاً نامطبوع.

این ممکن است صرفاً یک تصادف باشد که این دگرگونی تدریجی در تأکید، با کشف جهانی برگمان به‌عنوان یک هنرمند و با پیدایش جنون برگمان آغاز گردید. تا پیش از آنکه مهر هفتم هیجان بزرگ خود را در نیویورک به پا کند، برگمان در تنهایی کامل رها شده بود. او اجازه یافته بود که حداقل ۱۶ فیلم را کارگردانی و تعداد بیشتری فیلمنامه بنویسد و مداوماً در تئاتر کار کند بدون اینکه مطبوعات جهانی توجه زیادی داشته باشند یا از او بپرسند به چه کاری مشغول است.

همچنین امکان دارد این انزوا که درونمایه بسیار تکرارشونده‌ای در تمامی هنر اسکاندیناویایی است، برای او به عنوان یک فیلمساز مهم بوده باشد. مسلماً تماس فرهنگی با زاد بومش؛ سوئد یک عنصر ضروری برای توانایی او در کار باقی مانده است. به‌رغم پیشنهادات پی‌درپی از هالیوود و جاهای دیگر، او از فیلم ساختن در خارج از کشور خودش امتناع ورزیده است. حتی تماس (۱۹۷۱)، اگرچه به زبان انگلیسی بود، در سوئد فیلمبرداری شد. در این معنا، تغییر سبک‌شناسانه در فیلمهایش هرچه باشد، او هنرمندی سنتی باقی می‌ماند که از جهان آشنای پیرامون خود اعتمادبه‌نفس می‌یابد و الهام می‌گیرد.

چنین می‌نماید که چهره ویژه مطبوعات آمریکایی ساخته شد. این فیلمی نیست که من به روال عادی میل داشته باشم فضای زیادی را به تحلیل آن اختصاص دهم، اما به نظر می‌رسد که بیشترین مفهوم خود را به عنوان نوعی تقلید مسخره‌آمیز از خود پیدا کند. همه آن غلنبه‌پردازیهای بصری که بخش اصیل وحشت قرون وسطایی را در مهر هفتم تشکیل می‌دادند، در چهره صرفاً حقه‌بازیهای یک فیلم جنایی سنتی به سبک گوتیک هستند. با این وجود، تمام حرفهای پیرامون مرگ و معنای زندگی، به‌ویژه به آن صورت که اشپگل، هنرپیشه مسته به زبان می‌راند، ممکن بود در مهر هفتم جدی گرفته شوند، من تصور نمی‌کنم در اینجا چنین قصدی در کار باشد.

اما، برخلاف همه چیز درباره زنان (۱۹۶۳)، که آن نیز به بهترین وجه به عنوان نمایشی ساختن شوخی‌آمیز رابطه یک هنرمند با منتقدین‌اش و شکاف میان زندگی حرفه‌ای و خصوصی او تفسیر می‌شود، در چهره هسته‌ای باشکوه وجود دارد که به این مضحکه گوتیک جوهر می‌بخشد. برگمان ظاهراً در زیر لایه جار و جنجال شوخی‌آمیز، صادقانه در اندیشه قدرتهای خویش به عنوان یک هنرمند است، در این اندیشه که در برابر تأیید جهانی از او انتظار می‌رود چگونه عمل کند. برگمان از هنرمند

به عنوان شعبده‌باز و تا حدی کلاهبردار یاد کرده است، که او را در شگفت خود برای شادی همنوعانش به کار می‌گیرد. گویا او به قدرتی که به عنوان یک هنرمند، احساس می‌کند بر تماشاگران خود اعمال می‌کند اعتماد ندارد.

در چهره، آلبرت امانوئل فوگلر درباره خود چنین اندیشه‌ای دارد. او همدم کلاهبرداران دوره‌گردی است که معجون عشق و اوراد جادویی می‌فروشند و خود مانند یک شخصیت ناجی لباس می‌پوشد گویی می‌خواهد وجود واقعی حقیر خود را از نظر پنهان کند. با این وجود، او به‌رغم بی‌ثباتی‌اش، به‌رغم توانایی منطق در کنار زدن صورتک‌اش، دارای قدرت معینی است، همان‌طور که در فصل اتاق زیر شیروانی اواخر فیلم به دکتر فرگروس نشان می‌دهد.

قدرت فوگلر، در لحظه‌ای از سرافرازی خود، در این توانایی‌اش نهفته است که از طریق یک رشته حقه‌ها، دکتر تعقل‌گرا را وادار می‌کند نسبت به قدرت استدلال خود دچار تردید شود؛ و این، البته کاری است که برگمان با ما می‌کند. فوگلر، به‌رغم برملاشدن چهره واقعی‌اش، به‌رغم درخواست صدقه کردن رقت‌انگیزش، از طریق نمایش قدرتهایش پاداش خود را به دست می‌آورد. زمانی که مأموران درباری، او را با تعظیم و تکریم راهنمایی می‌کنند تا در حضور سلطان، برنامه اجرا کند، باران ملال‌آور به ناگهان تبدیل به آفتابی شادی‌بخش می‌گردد. فیلمی نسبتاً پرشکوه، به شیوه خاص خود، به مثابه نوعی تفنن از طریق تقلید شوخی‌آمیز، که تنها به نحوی اریب با آثار ظریف برگمان پیوند پیدا می‌کند.

پس از چهره، چشمه باکرگی فرا رسید؛ فیلمی که درواقع شایسته تجزیه و تحلیل دقیق است. اما رابین وود تحلیلی چنان استادانه از آن به عمل آورده که من در اینجا به ذکر یکی دو ویژگی ساختاری اکتفا می‌کنم.

اساسی‌ترین ویژگی تغییر واقعی سبک در میانه فیلم است، تغییری که به واسطه تبدیل ناگهانی احساس بهار به احساس زمستانی که فرامی‌رسد توجه را بیشتر جلب می‌کند. بخشهای پیش از تجاوز همه مملو از تأثیرات طبیعی به روش سنتی برگمان است. گلها در هر گوشه‌ای به فراوانی به چشم می‌خورند، و حسی قوی از رنگ، از لباسهایی که کاترین به تن می‌کند و از آسمان و کشتزارها هنگامی که چوپانی یک آواز قدیمی را می‌خواند و او با شمعهایش رهسپار می‌شود، وجود دارد. همان‌طور که رابین وود اشاره می‌کند؛ فیلم به غایت لمسی است و قدرت لامسه دست در همه جای پیشزمینه حضور دارد.

اما، پس از تجاوز و قتل، همه اینها تغییر می‌یابند. برف شروع به باریدن می‌کند و جهان تیره و سرد می‌شود. پس از مراسم کشتار آیینی سه چوپان، زمانی که خانواده برای بازیافتن جسد عازم می‌شود، تمام حیوانات خانگی از مزرعه رفته‌اند، و جویبارها کاملاً خشکیده‌اند. تنها زمانی که توره (ماکس فون سیدوی همه جا حاضر) بی‌ارزش بودن خود و عدم توانایی‌اش در درک را اعلام می‌کند، آبهای زندگی بار دیگر شروع به جوشیدن می‌کنند.

چشمه باکرگی

چشمه باکرگی اگرچه براساس یک قصه قرون وسطایی با یک پایان معجزه‌آسای سنتی ساخته شده و فیلمنامه آن را شخصی دیگر نوشته، در مرکز جهان اخلاقی برگمان جای دارد. همانند مهر هفتم یا توت‌فرنگی‌های وحشی، «پیام» در اینجا یک پیام بشرگرایانه قراردادی است. تا از خواسته‌هایمان از زندگی چشم نپوشیم، تا اشتیاق برای اعمال سلطه بر زندگی را با نیروی اراده خودمان که بر پایه درک ناقص خودمان استوار است، رها نکنیم، نمی‌توانیم قدم به پادشاهی بهشت بگذاریم. چشمه باکرگی، همانند بسیاری از فیلمهای برگمان با حس زندگی نو که با قربانی شدن زندگی کهنه زاده می‌شود به پایان می‌رسد. سرانجام، اینگری، زن جادوگر، آبستن می‌شود و او اولین کسی است که دستهایش را در چشمه معجزه‌آسا شست‌وشو می‌دهد. زندگی ادامه خواهد یافت. این سالهایی که بلافاصله پس از آستانه زندگی می‌آیند سالهای بی‌ثباتی هستند؛ بی‌ثباتی‌ای که تا اندازه‌ای در اعتراف غیرمستقیم چهره جای دارد، اما، به نظر من، از طریق نوسان میان فیلمهایی با سادگی روزافزون و کمدیهای کم‌اهمیت پرتصنع نیز نشان داده می‌شود. بنا به دلیلی غیرقابل توضیح، چشم شیطان (۱۹۶۰) به عنوان اولین فیلم کمدی برگمان به جهان انگلیسی زبان معرفی گردید. البته، این نخستین فیلم با شاخ و برگ کمیک، به روش غلنبه‌پردازانه تئاتری بود که به‌ویژه در فصول مربوط به شیطان، به میزان کمی برای پرده سینما بازآفرینی شده و در هسته مرکزی آن هم چیز زیادی یافت نمی‌شد. نیروی محرکه اصلی فیلم، مانند همه این زنان، دومین «کمدی»ای که در پی آن آمد، طنزآمیز است. گویا برگمان درواقع اصلاً مجذوب دستمایه‌اش نشده است. حتی احتمال دارد او خواسته است ببیند تا چه حد می‌تواند به‌رغم این ستایش جدید جهانی، در امان بماند.

در آغاز، وجود همین دو فیلم در زمره آثار برگمان احساس عدم اعتماد مرا به برگمان جدی‌تری که در آن زمان در مقابل خود داشتیم برانگیخت. اشارات ضمنی در این دو فیلم، از یک سو، و اشارات سکوت، از سوی دیگر، آنچنان متفاوت هستند که به‌سختی می‌توان با اطمینان دریافت که برگمان در رابطه با دستمایه‌اش در چه موقعیتی قرار دارد. اگر او به سادگی ما را و خود رسانه را، تا آنجا که از همه این زنان به‌خوبی می‌توان استنباط کرد، به بازی گرفته است، آیا این امکان وجود ندارد که در افراطهای سکوت نیز ما را مایه سرگرمی خود قرار داده باشد؟ اگر زندگی به‌وضوح به آن حد که در همه این زنان ارائه می‌شود شوخی‌آمیز است، آیا احتمال ندارد به آن میزان که در سکوت معرفی می‌شود تیره نباشد؟ رابطه برگمان با همه اینها چگونه است؟

□

برگمان «جدید» درواقع با همچون در یک آینه (۱۹۶۱) آغاز می‌شود. این اولین فیلم از به‌اصطلاح تریلوژی او بود که با نور زمستانی (۱۹۶۲) و سکوت (۱۹۶۳) کامل شد. شگرد او در سراسر این آثار سه‌گانه و در پرسونا (۱۹۶۶) این بود که ما را هرچه بیشتر به تعداد کمتر و کمتری از آدمها نزدیک کند، شاید (همان‌طور که از سرلوحه این فصل می‌توان نتیجه گرفت) با بلندپروازی آگاهانه «روشن ساختن روح بشر». یکی از شیوه‌های او این بوده که اجازه دهد شخصیتهایش، اغلب بدون هیچگونه مداخله‌ای از طریق تدوین یا متوسل شدن به رجعت به گذشته، مستقیماً با ما صحبت کنند. ما بلافاصله داستان مجلس عیاشی آلما در ساحل در فیلم پرسونا را به یاد می‌آوریم، که رابین وود به‌درستی به عنوان یک لحظه زیبا در آن فیلم تحسین‌اش می‌کند. اما چنین تکنیکی می‌تواند منجر به طرح مسایلی درباره واکنش و تفسیر شود، مسایلی که در به نهایت ظریف هستند.

به‌طور مثال، در فصل قایق در فیلم همچون در یک آینه، آنجا که دیوید جریان اقدام به خودکشی‌اش در سویس و به دنبال آن کشف حضور خدا را به‌طور مفصل برای مارتین شرح می‌دهد، یک سوال انتقادی تعیین‌کننده مطرح می‌شود: ما

با اطمینان نمی‌دانیم که آیا دیوید حقیقت را می‌گوید یا خیر. البته، امکان دارد راست بگوید. از طرف دیگر ممکن است به‌طور ساده بخواهد همدردی مارتین را نسبت به خود برانگیزد، چرا که در لحظات دیگر فیلم می‌بینیم او از نظر شخصیتی غرقه در خویشتن است.

از این جدی‌تر، تفسیرهایی است که این اثر نگران‌کننده را به پایان می‌برند. این بار، پس از آنکه مارتین رفته است و کارین را که اکنون دیوانه شده برده‌اند، دیوید با مینوس صحبت می‌کند. او دوباره از خدا و از اینکه می‌داند خدا عشق است حرف می‌زند. در متن فیلم، این صحنه را فضای سردی از، خودفریبی در میان گرفته است. ما بر روی پرده از هم پاشیدگی یک خانواده را دیده‌ایم و اینکه کارین، زندگی در یک مرکز روانی را به زندگی با پدری که در مسایل خود فرو رفته و شوهرش ترجیح می‌دهد. به استثنای مورد مینوس گرفتار، ما هیچ نشانه‌ای از محبت و تفاهم که مسلماً باید عشق را همراهی کنند، حتی اگر مسیحی‌ترین نوع باشند، حتی اگر بیشتر عشق الهی باشند تا عشق جنسی ندیده‌ایم. دیوید، در حین صحبت‌اش، به‌زحمت قادر است به پسر نگاه کند و این، نشانه دلمشغولی مداوم است که از طریق علاقه مفرط مینوس نسبت به پدرش، نیاز نومیدانه‌اش به گونه‌ای قوت قلب، آشکارتر می‌شود. این صحنه آخر در همچون در یک آینه، همانند پایان فیلم نور زمستانی، احساس نهایت نومیدی را القا می‌کند، نومیدی‌ای که از این اشاره به خودفریبی، خودفریبی‌ای که غیرقابل درک است، منشأ می‌گیرد.

این خودفریبی از آن چه کسی است؟ برگمان موفق نشده است آن را روشن کند. آیا دیوید آگاهانه تلاش می‌کند پسر را بفریبد؟ من چنین تصور نمی‌کنم، اگرچه نمی‌توانیم مطمئن باشیم. پذیرفتنی‌تر اینکه آیا او به فریفتن خود مشغول است؟ شواهد بصری فیلم، اشارات انسانی تلویحی آن، چنین برداشتی را القا می‌کند؛ مانند کشیش بی‌مصرف و دلسوز به حال خود در نور زمستانی که در انتها کلمات سترونی را در فضای خالی می‌پراکند. اما نکته جدی‌تر از همه، آیا ممکن است برگمان بر این قصد باشد که ما این کلمات را به معنای تحت‌اللفظی‌شان بگیریم؟ به عبارت دیگر، ممکن است خودفریبی فقط تا اندازه‌ای از آن دیوید باشد. به این دلیل که تا حدی هم مربوط به برگمان است؟ از طریق شواهد فیلم حصول اطمینان مشکل است. بهرحال، من همیشه در این‌گونه فیلمها (و حالا دوباره در تماس) از احساس چیزی تعیین‌کننده که تا پایان حل‌نشده باقی می‌ماند رنج برده‌ام. این فقدان اطمینان از حقیقت داشتن آنچه که شخصیتها به زبان می‌آورند به اضافه ناتوانی ما در تعیین موقعیت دقیق برگمان نسبت به گفته‌های آنها، دو ویژگی هستند که به این فیلمها، به‌رغم اقتدار و خشونت سبک شناسانه‌شان، فضایی تا حدی جنون‌آمیز و افراطی می‌بخشند. زمینه نمایشی اشارات شخصیتها به اندازه کافی برای ما مشخص نشده است تا مطمئن شویم که آیا در حال تماشای نومیدی شخصیتهایی هستیم که از نظر نمایشی در فاصله‌ای از ما قرار گرفته‌اند (که به این معناست که آنها به‌طور ذهنی درک شده‌اند)، یا اینکه ما در معرض نومیدی بدون فاصله و بنا بر این درک‌نشده خود برگمان قرار گرفته‌ایم.

ساختار به ارث برده شده از فیلمهای اولیه او اگرچه از نظر شکل ممکن است از مُدافتاده باشد، کمک می‌کرد تا آن آشفتگیهای ذهنی را که در شخص برگمان نیز قابل ردیابی بود در خود جای دهد. بهرحال، در همچون در یک آینه، و در تمام فیلمهای بعدی‌اش تا یک مصیبت، سردرگمی ذهنی زیادی یافت می‌شود که تجارب صوری او را همراهی می‌کند. در فیلمهای اخیرش ملاحظات تازه بسیار اندکی پیرامون واقعیتهای قشری روزمره وجود داشته است. این، از جهاتی، عالی است زیرا برای فیلمهایی که به‌شدت درونگرا هستند جای بیشتری باز می‌کنند. اما در عین حال این احساس به انسان دست می‌دهد که برگمان، همانند شخصیتهایش، به‌طور کامل در درون خود زنجیر شده، دیدگاه خود از جهان را بر شخصیتهایی که می‌آفریند تحمیل می‌کند.

حتی تماس، که حداقل برخی مشاهدات تازه را دربرمی‌گیرد، از این مشکل عاری نیست. هنوز زمان آن فرا نرسیده است که بدانیم این فیلم آغاز نوینی را برای برگمان نشان می‌دهد یا به‌سادگی، مانند همه این زنان که قبل از آن آمد، یک تجربه فاقد ویژگی خواهد بود. نشانه‌های دلگرم‌کننده‌ای در فیلم می‌توان یافت. تصور برگمان در آن جزیره و تشخیص اینکه او همچنان می‌تواند فیلمی بسازد که در سطح ظاهری تا این حد معمولی باشد جالب است. با این همه، به‌رغم حس عادی‌تر بودن در لایه سطحی‌اش، همان ابهام خودخواسته‌ای که مشخصه فیلمهای اخیرش ـ به استثنای یک مصیبت ـ است، به چشم می‌خورد، ابهامی که من فکر می‌کنم آخرین صحنه تماس را به نحو زیانبخشی آشفته می‌کند. آیا شوهر کارین عملاً او را ترک کرده است؟ فیلم به‌طور ضمنی این را تأیید می‌کند، اما ما به‌درستی نمی‌دانیم. به همین ترتیب، ماهیت دقیق رابطه دیوید (الیوت گلد) با خواهرش چیست؟ تفسیر کارین از این رابطه برای تصمیمی که در پایان می‌گیرد اهمیت مرکزی دارد؛ اما از آنجا که این اطلاعات ضروری از ما دریغ می‌شود، ما با اطمینان نمی‌دانیم که در آن صحنه نهایی کدامیک از دو شخصیت حقیقت را می‌گوید و کدامیک بیشتر خود را فریب می‌دهد.

در سراسر تمامی فیلمهایی که به دنبال همچون در یک آینه آمده‌اند، یک دلبستگی رو به اوج نسبت به تحقیر وجود داشته است. پیتر کاوی به «رگه‌هایی از عقده حقارت گزنده» که می‌توان در فیلمهای برگمان یافت اشاره می‌کند. این تا اندازه‌ای می‌تواند تأکیدهای بیش از حدی باشد که ویژگی فیلمهای برگمان است و نیز دلمشغولی او به تحقیر را تبیین نماید. این عزم راسخ شخصیتهای او برای تحقیر یکدیگر، که در مرکز تمام فیلمهایش قرار دارد اما در فیلم تشریفات به اوج ناخوشایندی خود می‌رسد، آنچنان به افراط کشیده شده که به نظر می‌رسد برگمان از تلاش برای تحقیر تماشاچیان خود نیز لذتی سادیستی می‌برد.

از چشمه باکرگی، تا توازن بازیافته در یک مصیبت، گویا شوالیه، خود عهده‌دار ساختن فیلمهای برگمان شده است. او، با منزوی ساختن افراطی شخصیتهایش، جهان اخلاقی خود را تا سطح گفته‌های شخصیتهای بسیار نومیدش تنزل داده است. هیچ حسی از رابطه دیالکتیکی با یک جهان بیرونی که کمتر نومید باشد، هیچ حسی از انتخابهای ممکن دیگر، وجود ندارد.

اگر من سکوت را بیش از همچون در یک آینه یا نور زمستانی تحسین می‌کنم به این دلیل است که ساختار این فیلم تلویحاً به یک انتخاب کوچک اشاره می‌کند. سه شخصیت به درون این سرزمین پرخاشجو، نابودکننده، و غیرقابل درک سفر می‌کنند و حداقل دو تن از آنان از آن پا به بیرون می‌گذارند. مرد جوان حتی یکی دو کلمه از زبان بیگانه را که با خط بد برایش نوشته‌اند برای خواندن دارد، گویا روزی به مفهوم آنها پی خواهد برد.

اگر در این فصل فرصت کافی می‌بود، سکوت و پرسونا هر دو در خور تجزیه و تحلیل گسترده بودند. اینها شاهکارهای ناموفق آن چیزی هستند که اکنون باید بتوانیم دوره بالتیکی برگمان بنامیم. این فیلمها شاهکارند زیرا با شهامت، به نحوی بهت‌انگیز، زمینه جدیدی برای کار ـ مسلماً برای برگمان اما همچنین برای خود سینما ـ خلق کردند. اما از دیدگاه من، آنها شکست محسوب می‌شوند به این دلیل که تفکری که در ورای آنها قرار دارد به‌طور همزمان طرح‌وار و با این وجود مبهم است. چنین می‌نماید که برگمان متفکر همگام با برگمان هنرمند به پیش نرفته است، گویی اقتدار هنرمندانه تازه‌یافته‌اش، که او به یاری آن از شیوه‌های تمثیلی اندیشه که آثار اولیه او را انسجام می‌بخشید آزاد گردید، با بینشهای تازه از ماهیت زندگی بشری همراه نبوده است.

برگمان در اوج خویش یک کارگردان بسیار درونگرا است. تمام فیلمهایش، مانند فیلمهای فلینی، اساساً حدیث نفس است. از دیدگاه من، «شکست» زمانی رخ می‌دهد که برگمان می‌کوشد متقاعدمان کند که فیلمهایش پیرامون مسایل بیرونی‌تر است؛ اعتبار هنر، مثلاً در فیلم پرسونا یا ساعت گرگ و میش؛ ویرانیهای جنگ، مثلاً در شرم. برگمان در آثار اولیه‌اش به این تمایل داشت که خیر را در مقابل شر، ساراهای تأییدکننده زندگی را در مقابل بورگ‌های نفی‌کننده آن به مبارزه وا دارد. از نظر تکنیکی، این ثنویت در رنگهای سفید خیره‌کننده تمام فصلهای خارجی در توت‌فرنگی‌های وحشی که در تقابل با صحنه‌های داخلی تیره، مثلاً، خانه مادربزرگ قرار می‌گیرند ثبت می‌شد.

این ثنویت در همچون در یک آینه شکل متفاوتی به خود می‌گیرد. در این فیلم یک شکاف نسبتاً اسکیزوفرنیایی بین آنچه که دیده می‌شود و آنچه که گفته می‌شود وجود دارد. در سکوت ثنویت میان خواهران به حدی اغراق‌آمیز است که انسان وسوسه می‌شود آن دو را به مثابه جنبه‌های متفاوت یک زن تبیین کند، همان‌طور که درواقع مجبور می‌شود در مورد ساختار مبتنی بر ثنویت پرسونا نیز چنین کند. تفسیر این فیلمها به این روش بدان معناست که شخصیتها به عنوان شخصیت ناقص هستند، و اینکه ثنویت بیش از آن افراطی است که تلویحات آن از نظر روانشناسی

متقاعدکننده باشد.

سکوت، ما را به همان چهارراهی هدایت می‌کند که یوهان پس از این که مادرش را در حال ملاقات با معشوق‌اش می‌بیند به آن می‌رسد؛ یک دایره کامل با راهروهایی که در چهار جهت امتداد می‌یابند. اما همه یکسان به نظر می‌رسند، فرقی نمی‌کند که کدامیک را انتخاب کنیم، جای تعجب نیست که یوهان زمانی که با گامهای کند به راهش ادامه می‌دهد از خستگی سنگین می‌نماید.

پرسونا این ثنویت را یک گام به جلو می‌برد. این فیلم الگوهایی آنچنان مبهم می‌آفریند که مفهوم نهایی فیلم به نحوی سنجیده گنگ باقی می‌ماند و «از رمز خارج کردن» آن کاملاً غیرممکن می‌شود. در هر صورت، این فرض که الیزابت و بیشتر می‌داند، و لذا به‌نحوی داناتر است ـ فرضی که رابین وود می‌کند ـ ساده‌سازی بیش از حد ساختار فیلم خواهد بود.

او، البته، از یک نظر بیشتر می‌داند. او تشخیص می‌دهد که سکوت مطلقی که بر دوست‌اش تحمیل می‌کند می‌تواند عملاً او را به جنون بکشاند. این سکوت اعتمادبه‌نفس را تحلیل می‌برد و حس خویشتن اجتماعی او را تقریباً به‌طور کامل نابود می‌کند؛ حسی که (همچنان‌که در مورد همه ما صادق است) تا حدی بستگی به مفهومی از سودمندی اجتماعی دارد.

برگمان، در روزهای مهر هفتم، پذیرش جهان اخلاقی‌اش را برای ما آسان می‌ساخت. او شخصیتهای منفی خود را با معصومیت کودکانه‌ای که در آوازخوانهای دوره‌گرد تجسم می‌یافت متعادل می‌کرد، و این موازنه را از طریق خوشبینی نسبتاً مثبت ملازم پیراسته‌تر می‌نمود. اما در یک مصیبت، برگمان، جذاب‌ترین شخصیت خود را از نظر جسمانی به عنوان شخصیتی که بیشترین تباهی را به بار می‌آورد ارائه داده است. این شاید، همان‌طور که وود فرض می‌کند، بینشی پیرامون شرایط جهان امروز باشد اما به‌طور مسلم بینشی پیرامون ذهن خود برگمان تدارک می‌بیند.

من میل دارم که آثار اخیر او را بیشتر برحسب همین زبان شخصی و مبتنی بر حدیث نفس تفسیر کنم. عکسی از محله یهودی‌نشین در ورشو و ارجاعاتی به ویتنام در پرسونا یا جنگ داخلی نامشخص در شرم برای من همیشه ادامه یک خشونت درونی خود او بوده‌اند که، به کلام الیوت، برگمان تقلا می‌کرده یک «وابسته عینی» برایش پیدا کند. واکنش پاول کلی در قبال آغاز جنگ جهانی اول چنین بود: «اکنون مدتهاست که این جنگ در درون من ادامه دارد.» اطمینان دارم که برگمان منظور او را به خوبی می‌توانسته درک کند.

برگمان همیشه نسبت به راه‌حلهای فکری برای مسایل جهانی بی‌اعتماد بوده است. در فیلمهایش، این تا حدی دلمشغولیهای فکری شخصیتهایش (آن همه بازیهای شطرنج!) است که به عنوان بخش جدایی‌ناپذیر محدودیت بشری آنها ارائه می‌گردند. در فیلم شهر بندری (۱۹۴۸) که از آثار اولیه است می‌شنویم که یکی از شخصیتها به همراه در حال مطالعه‌اش توضیح می‌دهد که «کتابها راه به جایی نمی‌برند». به‌نحوی مشابه در یک مصیبت، ممکن است متوجه شده باشیم که

یک مصیبت

اتاق مطالعه آندره آس پر از کتاب است؛ اشاره ضمنی دیگری دال بر این که ناکامیهایی که در او تجسم یافته حداقل با شکلی از تلاش فکری همراه بوده‌اند.

این بدگمانی نسبت به تفکر در آثار بعدی برگمان، همگام با این که آنها اصیلتر و از نظر میدان عمل جاه‌طلبانه‌تر شده‌اند، جدیت بیشتری یافته است. من فکر می‌کنم این بی‌اعتمادی به‌ویژه در شرم جدی است. مسایل چنین جنگی امروزه برای ما جدی است و دارای واقعیتی مستقل از به کار گرفتن‌شان توسط برگمان در فیلمی است که می‌بایست از یک هنرمند جدی درخواست کنیم تلاش کند آن را درک کند.

شرم برگمان، از نظر من، کمتر احساس تجربه‌ای را به ما می‌دهد که در این لحظه از سر می‌گذرانیم تا احساس تجربه یک هنرمند حساس را که می‌اندیشد از مسایل پرخشونت جهان پیرامون‌اش جداافتاده، که حس می‌کند از جانب آنها مورد تهدید قرار گرفته، اما خلق و خو و تربیت‌اش او را از تلاش جدی برای درک آنچه اتفاق می‌افتد مأیوس می‌کند. برای هنرمندی چون برگمان آسان‌تر این است که تصاویر جنگ را به نحوی شاعرانه به تصاویر نومیدی مطلق تبدیل کند. این ویژگی‌ای است که به این فیلمها، به‌رغم درشتی و خشونت ظاهری‌شان، یک احساس جنون می‌بخشد، جنونی که از قصور در تفکر جدایی‌ناپذیر است.

این همان کاری است که فکر می‌کنم شرم، اگرچه از بسیاری جنبه‌ها آشکارا فیلم برجسته‌ای است، انجام می‌دهد. برای برگمان، جنگ تا سطح استعاره تنزل می‌یابد؛ تجسم بیرونی خشونتی که انسانهای نومید، به خاطر ناتوانی‌شان در ایجاد رابطه، بر یکدیگر اعمال می‌کنند، مانند آلما و الیزابت در پرسونا، و آنا و آندره‌آس در یک مصیبت. درواقع، در شرم، جنگ همان نقشی را بازی می‌کند که حیوانات سلاخی‌شده در یک مصیبت. این استعاره‌ای است گسترش‌یافته، بار دیگر نوعی وابسته عینی که برای برگمان آن خشونت نهفته‌ای را تجسم بیرونی می‌بخشد که، در یک مصیبت، تمامی شخصیتها به شیوه‌های متفاوت خود به‌روشنی احساس‌اش می‌کنند.

یک مصیبت یک فیلم کامل است به نحوی که من تصور نمی‌کنم فیلمهای اخیرش همیشه چنین بوده‌اند، کامل و غیرمتظاهر از این نظر که تمام مسایلی که در فیلم مطرح می‌شوند توسط خود فیلم پاسخ داده می‌شوند.

یک مصیبت با حس یک جهان ناقص‌الخلقه، فلج، و متزلزل آغاز می‌شود، جهانی از نورهای پراکنده، از رنگهای محوشده، جهانی که در آن احساس می‌کنیم معیارهای محکم و تردیدناپذیر اخلاقی امکان‌پذیر نیستند، آنجا که وجوه تمایز غیرواضح می‌نماید. در ورای عناوین، ما صدای زنگهای کوچکی را می‌شنویم که سنجهای بادی چینی را القا می‌کند اما به نحوی غیرمحسوس با صدای زنگوله گوسفندانی که تصویر افتتاحیه فیلم را همراهی می‌کند درهم می‌آمیزد. این آشکارا تصویری از زندگی آرام حیوانی است؛ آرامشی که، البته، سطحی از آب درمی‌آید.

آندره‌آس و نیکل مان می‌کوشد خانه آسیب‌دیده‌اش را مرمت کند؛ خلوتگاهی در جزیره که او به دنبال ناکامیهای حقوقی و عاطفی‌اش (اینها را گوینده‌ای برای ما توضیح می‌دهد) در جهان خارج به آن پناه می‌برد. اولین تصاویری که از او می‌بینیم، از طریق نماهای درشت پیوسته که او را در حال کار گذاشتن سفالهای بام خانه و سپس چکش‌کاری در پایین نشان می‌دهد، نوعی انرژی جسمانی را القا می‌کند که بعداً خواهیم دید می‌تواند به صورت جنونی به غایت ویرانگر فوران نماید. اما همچنین حس می‌کنیم که او آنطور که از دیزالوهای دوگانه خورشید استنباط می‌شود، مردی است که زمان برایش از حرکت بازمانده است. حس زمان تعلیق یافته در سراسر بقیه فیلم، از طریق تناوب صحنه‌های پوشیده از برف و صحنه‌های عاری از برف، ادامه پیدا می‌کند،

تمهیدی که هم یک دوره زمانی تداوم یافته و هم حسی از فصلهای نامعین را القا می‌کند، و این بخشی از آن کیفیت درهم‌آمیخته‌ای است که ویژگی تمام عناصر فیلم محسوب می‌شود.

در این صحنه‌های اولیه، همچنین حس ظرافت عواطف آندره آس و نیکل مان در دلبستگی‌اش به یوهان آندرسون وجود دارد. آندره آس صرفاً به این خاطر که با او صحبت کند و از سلامتی‌اش جویا شود از دوچرخه‌اش پایین آمد. معهذا، احتمالاً این نوع دل‌نگرانی در موقعیتهایی که کمترین نیاز به آن وجود دارد فعال‌تر است. این ممکن است رابطه بورگ پیر با مأمور جایگاه بنزین در توت‌فرنگی‌های وحشی را به یادمان آورد که در آن حس مشابهی از مهربانی نسبت به دوستان دور وجود داشت حال آنکه بی‌رحمی عاطفی بر نزدیکان اعمال می‌گردید.

اما در یک مصیبت، محبت، بسیار واقعی است و بخش برجسته‌ای از شخصیت گوشه‌گیر آندره آس را تشکیل می‌دهد، اشاره‌ای گذرا شاید به آن نوع انسانی که او میل دارد باشد. من، گذشته از صحنه‌های مربوط به توله سگ واوا، از توجه دقیق برگمان به دیدار آندره آس از خانه یوهان که خود را حلق‌آویز کرده، خاطره بسیار زنده‌ای دارم. آندره آس دست زنده خود را بر روی دستان تاشده بر سینه گاریچی مرده می‌گذارد.

این حرکت نه‌تنها فی‌نفسه مثبت است و عملی از سر ترحمی بی‌ثمر، بلکه تلویحاً به این نیز اشاره می‌کند که آندره آس به شباهت شخصیتی میان خود و او پی برده است. آنها، هر دو، از اقبال بد، شکست خورده و به سوی خود رانده شده‌اند. آندره آس، با این حرکت، به نظر می‌رسد فهمیده است که او نیز امکان دارد برای تحمل بار تمامی خشونتهای جزیره برگزیده شود، و اینکه او هم در همان گناهی سهیم است که همه ما باید به خاطر خشونت نهفته در درونمان در آن شریک باشیم؛ به‌خاطر آنچه که گوینده در آغاز رویای شرم‌آور آنا «نیروهایی از زیر» می‌نامد.

دلمشغولی مرکزی یک مصیبت با آن چیزی است که من پیش از این انزوای ذاتی روح بشر نام گذاشته‌ام. فیلم از این لحاظ جمع‌بندی تمام آثار قبلی برگمان است.

در این فیلم هر جزء در خدمت این دلمشغولی است. حتی، فصل ضیافت شام در خانه فرگروس با پرداخت پرشکوه‌اش که نشان می‌دهد شخصیتها تلاش می‌کنند از این انزوا خلاصی پیدا کنند (مانند فصل گذرگاه آبی در شرم). اما برگمان، حتی در اینجا، به استثنای نمای چهارنفره پایانی و لحظاتی که آنها همه را در حین گپ زدن با یکدیگر می‌بینیم، بخش اعظم صحنه را از طریق نمای درشت از چهره‌های مجزا، که از یکدیگر جدا هستند و هر یک حرف خود را می‌زنند، ارائه می‌دهد. به نحوی مشابه، گفتگوی افتتاحیه آندره آس و یوهان عمدتاً به صورت نماهای عمل / عکس‌العمل گرفته شده است. برگمان، درست در همان لحظه‌ای که ما بیش از هر زمانی دلبستگی آندره آس به گاریچی را احساس می‌کنیم، از طریق تدوین بر جدایی بنیادی آنها تأکید می‌کند.

شناخت ناپایدار بودن حس ما درباره خودمان، این حس که واقعاً چه کسی هستیم، نیز به این دلبستگی ربط پیدا می‌کند. به همین دلیل است که تفسیرهای مستقیم بازیگران درباره شخصیتهایی که نقش‌شان را ایفا می‌کنند به نحو مطلوبی مؤثر هستند. این تفسیرها نه‌تنها، به شیوه‌ای برشتی / گداری، ما را تاحدودی از کنش جدا می‌کنند و به ما خاطرنشان می‌سازند که به‌رغم اینها صرفاً در حال تماشای یک فیلم هستیم، بلکه این حس را نیز در ما ایجاد می‌کنند که حتی بازیگران نمی‌توانند شخصیتهایی را که بازآفرینی می‌کنند به‌طور کامل درک نمایند. این به‌ویژه در مورد بی‌بی آندرسون صدق می‌کند که در مورد نقش‌اش با همان شیوه کمی بیش از حد شیرین، بیش از حد با همدردی صحبت می‌کند که در پرسونا، به نقش آنا، راجع به زندگی خودش صحبت می‌کرد.

در شرم برگمان به این امر وقوف دارد. او یک بار دیگر آندره آس و آنا را نشان می‌دهد که به تماشای شرارت بر صفحه تلویزیون نشسته‌اند. اما بلافاصله در پی این صحنه مجروح شدن یک پرنده کوچک پیش می‌آید، که آنها مجبور می‌شوند به کمک یکدیگر برای رهانیدنش از درد، آن را بکشند و دفن کنند. پس از آن، آنها دستهایشان را می‌شویند؛ آندره آس خون را، آنا دستان گل‌آلود از دفن پرنده را. کنار هم گذاشتن این دو صحنه به طرز ضمنی به این اعتراف برگمان دلالت می‌کند که خشونت واقعی‌ای که ما مجبوریم دلواپس‌اش باشیم خشونتی است در جوار خانه، خشونتی که مستقیماً بخشی از زندگی خانگی ماست. مسلماً این، تنها نوع خشونت است که برگمان هنرمند، همانطور که خود یکبار دیگر تشخیص می‌دهد، عمیقاً درک می‌کند.

زمانی که من به این نحو درباره یک مصیبت می‌نویسم، بخش چشمگیری از آنچه که بیش از هر چیز ستایش می‌کنم توصیف‌نشده باقی می‌ماند؛ بافت واقعی تصاویر و کنار هم گذاشتن پرمعنای صحنه‌ها. به دنبال فریاد آندره آس در رختخواب پس از آن شبی که با اوا گذرانده، بلافاصله صحنه‌های به رنگ خون گوسفندانی که بدون دلیل سلاخی شده‌اند فرا می‌رسند، با این اشاره که این عمل انهدام به نحوی با خشونت نسبت به اوا پیوند دارد (آیا واقعاً چنین است؟)، خشونتی که او، در تقلایش برای مهربان بودن با زن، در درون خود سرکوب کرده است. به طرزی مشابه، سرخی خون به گویاترین و حساسترین صورت به واسطه دستمال قرمز آنا که پس از دعوای خشونت‌آمیز آنها در برف به جا می‌ماند به‌طور خلاصه تکرار می‌شود، این لکه قرمز که گویا پرپر می‌زند به این ترتیب به خونی اشاره دارد که ممکن بود از او نیز جاری شود.

فصلهای پایانی اختتامیه به غایت استادانه‌ای را برای این فیلم بسیار متبحرانه در بین تمامی فیلمهای برگمان تدارک می‌بینند.

اسبی که در حال سوختن است و جان نمی‌دهد به‌خوبی به عنوان مظهر چنگ انداختن به زندگی از سوی تمام شخصیتهای فیلم، بدون توجه به عمق بیماری و رنج‌شان، قرار می‌گیرد. بدین طریق حتی این تصویر گونه‌ای تأیید را فراهم می‌آورد، تأیید انرژی حیوانی کور در دل نومیدی.

بازگشت آنا و آندره آس به اتفاق یکدیگر در طول جاده بارانی، که در دو لحظه کلیدی توسط نماهای کوتاهی از بیرون از اتومبیل و تک‌ضربه طبل (تنها صدای غیرطبیعت‌گرایانه در این فیلم) قطع می‌شود، یادآور لحظات مشابهی از حقیقت در انزوا در سایر فیلمهای برگمان است، به‌ویژه گفتگوی ماریان و اوالد در باران در توت‌فرنگی‌های وحشی. در عین حال، سگ کوچک تزیینی آویخته از شیشه جلوی اتومبیل، توله‌سگ آویزانی را به خاطر می‌آورد که ما در آغاز فیلم دیدیم. این ما را برای خشونتی که قرار است از آنا سر بزند آماده می‌کند.

آنا، که ادعا می‌کند به حقیقت ایمان دارد، در مواجهه با حقیقت پرتناقض ازدواج خود که توسط آن نامه بازنمایی می‌شود، به سوی اقدام به ویرانگری کشیده می‌شود همانطور که پیش از این نیز در جاده‌ای به همین شکل باران‌زده دست به چنین عملی زده بود. در عین حال، او یکسره از نقش خود در به شکست انجامیدن رابطه‌شان بی‌خبر نیست، از نقش خود در برانگیختن خشونتی که ما، چند صحنه قبل، ناظر بودیم آندره آس بر او اعمال می‌کند.

آندره آس، پس از آن که آنا را از درهم‌شکستن اتومبیل بازمی‌دارد، از او می‌پرسد: «چرا در آتش به دنبال من آمدی؟» او جواب می‌دهد: «برای طلب بخشایش.» این تفسیر، اعتراف او به ضعف خود را القا می‌کند و نیز یادآور توت‌فرنگی‌های وحشی است؛ به واسطه کنار هم گذاشتن این صحنه از نیاز به بخشایش، نخستین وظیفه یک پزشک آنطور که در فیلم مطرح می‌شد، و مجازات، تنهایی. همان‌طور که آندره آس قبلاً گفته بود: «من تنهایی‌ام را می‌خواهم.»

اما این بار، در این لحظه از یک مصیبت، این آندره آس است که قادر به بخشودن نیست. او از اتومبیل پیاده می‌شود و می‌گذارد تا آنا سوار شده و برود، و خود با عدم اطمینان‌اش راجع به اینکه کیست و چه کار می‌تواند بکند تنها بماند. حتی نام او از طریق راوی به گونه‌ای موقتی ذکر می‌شود: «این‌بار او آندره آس و نیکل مان نام داشت.» او می‌تواند در موقعیتی دیگر شخص دیگری باشد. او می‌تواند هر یک از شخصیتهای برگمان در فیلمهای دیگرش باشد که توسط ماکس فون سیدو به تصویر درمی‌آیند؛ یا درحقیقت، او می‌تواند همه باشد.

ما بر این باوریم که آنگاه که از نزدیک به چیزی نگاه می‌کنیم آن را واضحتر می‌بینیم، حتی زمانی که به هویت شخص دیگری نظاره کنیم. مشکل فیلم برگمان، و به‌طور مسلم شکل پایان گرفتن آن، خلاف این را نشان می‌دهد. در یکی از چشمگیرترین نماها در تاریخ سینما (اگر مجاز به این ابراز احساسات باشم)، ما به طرف آندره آس می‌رویم که به پس و پیش گام برمی‌دارد و آنگاه به زانو می‌افتد، در حالی که پرده به‌تدریج دانه‌دار شده و نور شدت پیدا می‌کند تا آنجا که تصویر به معنای دقیق کلمه در برابر چشمان ما از هم می‌پاشد. سپس ضربه دیگر طبل نقطه پایانی بر این فیلم به غایت خارق‌العاده می‌گذارد. ■

مقاله ،کمی‌خلاصه شده است .