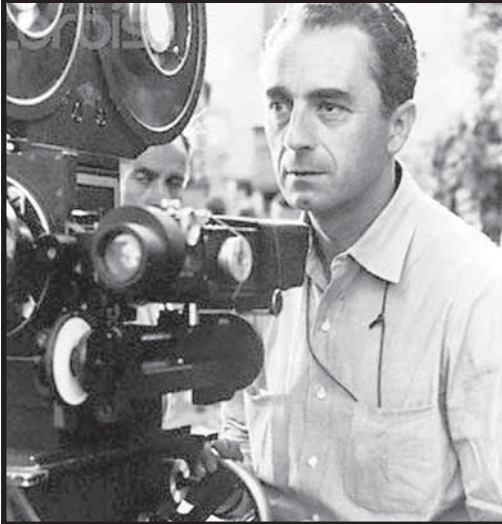


ANTONIONI



گذری بر سینمای آنتونیونی و برگمان

فساد بورژوازی، جامعه بی ایمان و سرگذشتی در تمدن امروز

سعید مستغانی

www.smostaghaci.persianblog.com

قهرمان داستان، فصل پایانی فیلم روز برمی آید کارنه را تداعی می کند.

و بالاخره هر دو فیلم ساز بدون واسطه اعتقادات، باورها، دیدگاه های فکری و حتی تردیدها و شک های خود را در فیلم هایشان جاری ساختند. دیدگاه هایی که در اوج پیشرفت های تکنولوژیک و در عین حال تنش های سیاسی - اجتماعی اواسط قرن بیستم، حکایت از نوعی بدبینی نسبت به جایگاه انسان و انسانیت در میانه این تمدن شکل گرفته برپایه دو عامل فوق داشت. هم میکل آنجلو آنتونیونی و هم اینگمار برگمان، نگاهی تلخ و سیاه به حاکمیت سرمایه و بورژوازی متولد شده پس از جنگ جهانی دوم و پیروزی متفقین (که جغرافیای سیاسی تازه ای را برای جهان رقم زد) داشتند، با این باور که درونش، همه عواطف و احساسات انسانی به مذب می رفت و حاصلش آدم هایی سرگشته و بی هویت بودند که در باتلاق فریبنده همین بورژوازی و مظاهر مختلف آن دست و پا می زدند. اما آنتونیونی پیش از برگمان به ناپهنجاری های زندگی بورژوازی پس از جنگ پرداخت. او از همان نخستین فیلمش یعنی **خاطرات یک عشق (۱۹۵۰)** به ترسیم نگرشی انتقادی از جامعه ای مرفه پرداخت که به تدریج در خود فرو می رود، سخت می شود و سرانجام به از خود بیگانگی و خودپسندی می رسد. در چنین جامعه ای فساد و خیانت و حتی قتل، یعنی مجموعه ای از سیاه ترین رذایل انسانی، می تواند پایان راه باشد. در آن فیلم، یک مهندس ثروتمند اهل میلان به همسر جوانش مشکوک است و از همین رو کارآگاهی خصوصی استخدام می کند تا سر از کارش در بیاورد. همچنانکه کارآگاه به مرگ تصادفی یکی از دوستان نزدیک زن پی می برد، سر و کله معشوق سابق او نیز پیدا می شود و زن برای سرپوش گذاردن روی رابطه نامشروع خود، مجدداً به زندگی تجملی همسرش تن در

آندری تارکوفسکی، فیلم ساز فقید روس در سخنرانی معروف خویش در مرکز پالاتینو رم که به تاریخ ۹ سپتامبر ۱۹۸۲ درباره سینماگران مورد علاقه اش ایراد کرد، درباره دنیای فیلم سازان گفت: ... می توان دو دسته از کارگردان ها را از یکدیگر جدا کرد، دسته نخست می کوشند تا جهانی را که در آن زندگی می کنند، به تقلید بازسازی کنند و دسته دوم تلاش دارند تا جهانی ویژه خویش بیافرینند. این دسته دوم شاعران سینما هستند. برسون، داوژنکو، میزوگوچی، برگمان، بونوئل، کوروساوا و آنتونیونی از این دسته اند، نام آنها، مهم ترین نام های تاریخ سینماست. آثار دشوارشان از الهام درونی آنها سخن دارد...

آیا با مرگ اینگمار برگمان و میکل آنجلو آنتونیونی، دوران شاعران سینما به پایان رسید؟ آیا در این ایام پرغوغا و پر سر و صدای فیلم های پر زرق و برق، دیگر اثری از جهان ویژه فیلم سازان به چشم نمی آید؟ آیا هنوز هم در فیلم ها، می توان سراغی از الهامات درونی گرفت؟ بدون تردید به جز شاعرانگی سینمایی و مرگ نزدیک آنتونیونی و برگمان، شباهت ها و قرابت های متعددی این دو کارگردان مؤلف تاریخ سینما را به یکدیگر نزدیک می گرداند. اگرچه هر دو کارگردان از پیشگامان سینمای هنری و مدرن بودند که در دهه ۶۰ نضج گرفت، هر دو با فیلم هایی که در سال ۱۹۵۰ ساختند، دغدغه ها و دل مشغولی های ذهنی و فکری خویش را مطرح کردند و از قبل آنها به معروفیت دست یافتند (آنتونیونی پس از چند اثر کوتاه و مستند در آن سال فیلم **خاطرات یک عشق** را ساخت و برگمان در همین سال، دهمین فیلمش را تحت عنوان **میان پرده تابستان** نوشت و کارگردانی کرد) و هر دو کار خود در سینما را با نوشتن فیلمنامه آغاز کردند (آنتونیونی با فیلمنامه **خلبان بازمی گردد** روبرتو روسلینی در سال ۱۹۴۲ و برگمان با فیلمنامه **جنون آلف شوبرگ** در سال ۱۹۴۴). اما پس زمینه ها و درون مایه های مشترکی، این دو سینماگر استاد را به یکدیگر نزدیک تر می کند. از جمله این که هر دو به نوعی ریشه های تفکر سینمایی خود را از نئورالیسم اخذ کردند. آنتونیونی اساساً در کنار نئورالیست هایی همچون روسلینی، انریکو فولچی نیونی و جوزپه دسانتیس رشد کرد و در مورد برگمان هم ساختار نئورالیستی در حداقل ۹ فیلم اولیه او (پیش از **میان پرده تابستان**) غیرقابل انکار به نظر می رسد.

و دیگر این که هر دو کارگردان حداقل در آثار اولیه خویش، به نوعی از رئالیسم شاعرانه مارسل کارنه بهره گرفته بودند. آنتونیونی که در همان اولین سال فعالیت سینمایی اش یعنی ۱۹۴۲، در فیلم **مهمانان شب** دستیار کارنه بود و اعتبار یافتن سمبل ها در بسیاری از فیلم های پرش برانگیز برگمان را می توان ناشی از تأثیر مارسل کارنه بر تفکرات سینمایی او دانست. در فیلم **زندان** که اولین فیلم مستقل برگمان، هم در بعد فیلمنامه نویسی و هم از جهت کارگردانی محسوب می گردد، مفهوم پنهانی نور و سایه در صحنه خودکشی

BERGMAN



به این ترتیب می‌توان **دوستان** را فیلمی دانست که هم از آثار اولیه و هم از فیلم‌های بعدی آنتونیونی، عناصر تعیین‌کننده‌ای در بر دارد. تفسر آنتونیونی از جامعه بی‌درد و قراردادهای پوسیده آن کاملاً در وجود برخی از شخصیت‌های فیلم متبلور است. **دوستان** را به لحاظ ساختار فیلمنامه، فیلمی انتقالی دانسته‌اند بین دوره ابتدایی و دوره بعدی سینمای آنتونیونی. از این رو که در طول فیلم‌های اولیه او تا **فریاد** (که نقطه عطفی در کارنامه‌اش به شمار می‌آید) با کاهش در طرح داستانی و جایگزینی آن با نوع دیگری از ساختار همچون فضاسازی مواجه هستیم که این در سینمای آنتونیونی، به تدریج به صورت یک شاخصه در می‌آید و حتی شبیه سینمای ضد قصه را در موردش ایجاد می‌کند. به طوری که برای سه‌گانه آخر او یعنی فیلم‌های **ماجرای شب و کسوف** به زحمت می‌توان داستانی مشخص کرد که زیر سایه سنگین عناصر دیگر فیلم همچون ترکیب‌بندی‌ها و فضاسازی قرار نگیرد. **سرگذشت** تنها فیلمی است که طرح داستان آن را می‌توان از طریق وقایع مشهود به اختصار بیان کرد. در این فیلم، شخصیت‌های کم‌اهمیت‌تر، نقشی مؤثر در طرح داستانی دارند. **خانم بدون گل‌های کاملیا** تا حدودی از اصول داستان پردازی دور می‌شود و در عوض، شخصیت‌ها از طریق پیشرفت سلسله‌ای رویدادها دنبال می‌شوند. در **دوستان** به جای طرح داستانی، **ماجرای** با اتصال درونی را شاهد هستیم که ارتباطات ناشی از آن، چنان پیچیده می‌شوند که مشکل بتوان خط داستانی مشخصی از درون آنها بیرون آورد. چراکه در تسلسل حوادث شخصیت‌ها، اهمیتی و برای نقشی که در پیشبرد فیلم برعهده دارند، پیدا می‌کنند.

این نخستین تریلوژی میکل آنجلو بود که او را به عنوان تحلیلگر روح آدمی و در عین حال یک منتقد اجتماعی معرفی کرد. او در اولین سه‌گانه خود، کاری کرد که سبک بصری نئورئالیستی امثال روبرتو روسلینی، چزاره زاواتینی و ویتوریو دسیکا از پشش برنامده بود. شاید از همین روست که رابین وود (منتقد و تئوریسین معتبر سینمای جهان) معتقد است که فیلم‌های **ماجرای شب و کسوف** همان قدر به یکدیگر مرتبط هستند که **سرگذشت**، **خانم بدون گل‌های کاملیا** و **دوستان** با یکدیگر پیوند دارند و پلی را میان سبک فیلم‌های نخستین آنتونیونی و تریلوژی مزبور تشکیل می‌دهند.

در واقع آخرین حضور طرح داستانی در سینمای آنتونیونی را در فیلم **دوستان** می‌توان سراغ گرفت. در حالی که همان هم در مقایسه با فیلم‌های اولیه او که زمینه اصلی اثر را تشکیل می‌داد، نسبتاً ناچیز شده است. حضور طرح داستانی در آثار نخستین آنتونیونی، نتیجه همان تأثیر پذیری‌اش از سینما نئورئالیسم بود که در اواخر دهه ۴۰ و اوایل دهه ۵۰، جریان غالب سینمای ایتالیا به شمار می‌آمد. با از میان برداشتن عامل فوق که تنها رشته پیوند او با متأخرینش محسوب می‌گردید، آنتونیونی به طور کلی از تمام فیلم‌سازان ایتالیایی جدا شد. فیلم بعدی او یعنی **فریاد** (۱۹۵۷) اولین فیلمی است که کاملاً برپایه فکر دگرگونی عاطفی و معادل عینی و مادی یک ادیسه بنا شده است. پرداخت داستانی وقایع و به دنبال کنش‌ها و واکنش‌ها رفتن، اساساً در این نوع ساختار فیلمنامه‌ای جایی ندارد. در اینجا همه روابط و دریافت‌ها طی ساختار خطی سفر به دست آمده و دگرگونی و گسترش پیدا می‌کند. آنتونیونی سعی دارد در این نوع ساختار، رویدادها را با حفظ مدت زمان واقعی‌شان، به نمایش بگذارد و این روش چندان با رویه داستان پردازی رایج سازگار نیست.

این نوع سبک ویژه آنتونیونی برای اولین بار در فیلم **فریاد** به کار گرفته شد که اثر چندان قابل قبولی از کار درنیامد. رابین وود در تحلیل خود درباره ساختار مطلوب میکل آنجلو می‌نویسد: ... آنتونیونی پس از آن که مؤثرترین شکل برای فیلم‌هایش را یافت، آن را برای اولین بار در یک اثر ناموفق به کار گرفت. نقایص فیلم **فریاد**، به ویژه در اولین دیدار، بسیار دست و پاگیر به نظر می‌رسد. فیلم **فریاد** نیز چون فیلم‌های **خانم بدون گل‌های کاملیا** و **شکست خوردگان** و حتی فیلم **شب**، دارای ظاهر شدیداً ناقصی است...

اما خود آنتونیونی درباره **فریاد** می‌گوید: ... **فریاد** مضمونی دارد که برای من خیلی مهم است و نخستین فیلمی است که در آن مسائل احساسی را به نحوی متفاوت مطرح کرده‌ام. پیش از این شخصیت‌هایم، اغلب در قبال بحران‌های احساسی منفعل بودند. اما در این فیلم با مردی سر و کار داریم که واکنش نشان می‌دهد، کسی که سعی می‌کند در قبال شوربختی خویش کاری بکند. با این شخصیت با دلسوزی بیشتری برخورد کردم.

می‌دهد. در عین این که توطئه‌ای را هم برای قتل او توسط معشوق سابق پی می‌ریزد، اما پیش از عملی شدن نقشه، مهندس پولدار در اقدامی خودکشی گونه جان می‌بازد و در آخر هم زن ناچار از تحمل تنهایی می‌شود...

در فیلم **خاطرات یک عشق** تمام ویژگی‌های سبکی و محتوایی آنتونیونی را می‌توان مشاهده کرد، عشق و روابط انسانی در تار و پود اخلاقیات دنیای بورژوازی مرفه میلان با احساس گناه و حقارت و خیانت و اقسام نقاط ضعف اجتماعی مواجه شده و به شدت رنگ می‌بازد.

آنتونیونی در فیلم‌های بعدی خود یعنی **سرگذشت** (۱۹۵۲) و **خانم بدون گل‌های کاملیا** (۱۹۵۳) نیز همان مایه یاد شده را حتی به شکل و شمایل تیره‌تر تکرار کرد. در **خانم بدون گل‌های کاملیا** یک دختر فروشنده، به هوای هنرپیشه شدن، به دام سودجویان می‌افتد و خود و همه آرزوهایش را گم می‌کند. آنتونیونی با فیلم **دوستان** در سال ۱۹۵۵ سه‌گانه‌ای را که با **سرگذشت** شروع کرده و با **خانم بدون گل‌های کاملیا** ادامه داده بود کامل می‌کند.

در **دوستان** نیز قهرمان زن فیلم، باز هم بیگانه‌ای در دنیای تجمل و مکنث است. او از یک محله فقیرنشین تورین برای کار در یک سالن مد به رم آمده و خود رأساً یک سالن مد تأسیس می‌کند. اما در جریان این مد و مدبازی به حقایق تلخی درون آدم‌هایی که غرق زرق و برق مدپرستی و حواشی آن هستند، پی می‌برد. آدم‌هایی که برخلاف دوستانش در آن محلات فقیرنشین تورین اساساً دغدغه سیرکردن شکم‌هایشان را ندارند و در بیهودگی مشمئزکننده‌ای فرو رفته‌اند. اینجاست که آنتونیونی به نابسامانی‌ها و نابهنجاری‌های اخلاقی و رفتاری که از بطن بورژوازی و رفاه جامعه غرب بیرون می‌آید، اشاره‌ای تکان دهنده دارد. نابسامانی‌هایی که بهترین حسن ختامش تنها خودکشی به نظر می‌رسد.

زندگی نیست، بلکه مبین شرم و بخشودگی مشترک به نظر می‌آید. در **ماجرای محیط**، حوادث را شکل می‌دهد. محیط بایر و نامأنوس جزیره، روابط انسان‌ها را از هم می‌گسند و شخصیت‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند. مسافرت، موجب تغییر روحیه و رفتار شخصیت‌ها می‌شود و مکان‌هایی که از آن عبور می‌کنند، تنها انعکاس درونی‌شان نیست، بلکه از علل شکل‌گیری آن است. همچنان مظاهر اعیانی، شخصیت‌ها را ضعیف و فاسد می‌گرداند، اما سپیده‌دم می‌تواند نشانه پایان شب و آغازی جدید باشد؛ گریزی از محیط فاسد‌کننده و پوچ‌گرا که می‌توان در آن آینده‌ای متفاوت و شاید بهتر خلق کرد. بدون تردید، دیدگاه‌های جامعه‌گرایانه تونینو گوترا و نوع نگرش او به اصالت اجتماع، فیلم **ماجرای آثار بعدی** آنتونیونی را از چنین ویژگی‌هایی بهره‌مند کرد. وقتی به فیلم **ماجرای** در ارتباط با مجموعه آثار آنتونیونی نگاه می‌کنیم، آن چه به عیان مشاهده می‌شود، شکست انسان در رویارویی با جامعه تمدن زده صنعتی امروز است و وظایف تازه‌ای که برعهده می‌گیرد تا به جای پذیرش روابط مرسوم، تنهایی را برگزیند که شاید در آینده‌ای امید بخش با همدرد و همراهی تسکین‌یاب.

آنتونیونی خود درباره **ماجرای** و تم اصلی آن که درون‌مایه دیگر فیلم‌هایش نیز قرار می‌گیرد، می‌گوید: سستی روابط انسانی و ناستواری اخلاقی، سیاسی و حتی جسمی دنیای امروز که در آن طبیعت به ماوراء الطبیعه بدل می‌شود و میان علم و افسانه علمی، مرزی نمی‌توان قائل شد، به شدت مرا تکان داده است. هر روز در زندگی ما حادثه‌ای، خواه مسلکی یا احساسی روی می‌دهد. فقدان ارتباط، فاجعه زندگی ماست و این احساس در وجود شخصیت‌های فیلم من حاکم است. ترجیح داده‌ام شخصیت‌های فیلم را در محیط ثروتمندان جای دهم، زیرا در این محیط، احساسات، وابسته به شرایط مادی است. شخصیت‌های من، مردان و زنانی هستند که می‌کوشند به طور عادی زندگی کنند، اما با چنان دشواری‌هایی روبه‌رو می‌شوند که نمی‌توانند از فاجعه نهایی اجتناب کنند...

اگر شخصیت‌های فیلم **ماجرای** در فضایی سرشار از تنهایی و سرخورده‌گی می‌زیند و گه‌گاه به تلاشی بیهوده برای رهایی از آن دست می‌زنند، در فیلم بعدی آنتونیونی یعنی **شب** (۱۹۶۱) آن چه غلبه دارد، عدم ارتباط کامل است. تهدید مناسبات انسانی در جامعه بسیار پیشرفته و پرقابلیت امروز که موضوع اصلی سینمای آنتونیونی است، در فیلم **شب** با دقت و ظرافتی مثال‌زدنی ترسیم شده است. فیلم‌ساز با نماهای ثابت، ایستایی زندگی آنچنانی را در ساختار سینمایی اثر وارد می‌کند و خستگی و بی‌علاقگی را که در گوشه گوشه زوایای زندگی ریشه دوانیده، به رخ می‌کشاند. او با بیان سینمایی که گاهی تا مرز سمبولیسم و ایجاز پیش می‌رود، به تحلیل دایره دل‌تنگی، خودخواهی و سرگشتگی می‌پردازد که شخصیت‌هایش در آن گرفتار آمده‌اند و رهایی از آن برایشان امکان‌پذیر نیست. در انتهای

می‌خواستم از چشم دره پو برای بیان روان‌شناسی‌اش استفاده کنم. این چشم‌انداز را از دوران کودکی‌ام به یاد دارم، اما حالا از دریچه چشمان مردی دیده می‌شود که به دنبال تجربه‌ای فرهنگی و احساسی بازمی‌گردد...

شاید بتوان گفت صحنه پایانی فیلم که در مقابل مرگ قهرمان داستان، کارگران علیه پایگاه هوایی آمریکا در ایتالیا تظاهرات کرده‌اند، نمونه روشنی از همان نوع احساس مسئولیت مورد نظر فیلم‌ساز است که بایستی در قبال بحران‌های مختلف رخ بنماید و حالا از فرد به جمع منتقل شده است.

در **فریاد**، آنتونیونی بار دیگر از دنیای کوچک مألوف خویش قدم بیرون می‌نهد و البته بار دیگر در خلق شخصیت‌های متقاعدکننده، شکست می‌خورد. گفته شده که او قبل از ساخت فیلم، مطالعات جامعی را درباره شرایط زندگی در دره پو (محل اتفاقات فیلم) انجام داده بود. اگرچه خود نیز دوران کودکی‌اش را در این ناحیه گذرانده بود، اما حاصل کار فاقد روح و حس و حال زندگی از آب درآمد. او حتی نتوانست در حد فیلم‌های قبلی‌اش به مسائل اجتماعی نزدیک شود. تأمین بخشی از سرمایه فیلم از منابع آمریکایی و حضور سه بازیگر غیر ایتالیایی نیز بر لطامت اثر افزوده بود.

اما در این بین، دو فیلم منفک از جریان اصلی تحول آنتونیونی، ساخته شدند؛ **شکست خوردگان** که در سال ۱۹۵۲ و پیش از **خانم بدون گل‌های کاملیا** ساخته شد و اپیزودی از فیلم **عشق در شهر** (۱۹۵۳) به نام **قصه خودکشی** که با تاسی به داستانی از چزاره زاواتینی جلوی دوربین رفت.

شکست خوردگان فیلمی بسیار نامتعارف و چندپاره بود که به جوانان نامتعادل اروپا در سال‌های بعد از جنگ دوم جهانی می‌پرداخت. فیلم در سه بخش و هر بخش در یکی از کشورهای فرانسه، انگلستان و ایتالیا می‌گذشت و هر سه نیز با مرگ‌های تکان‌دهنده پایان می‌یافت. هر قسمت به زبان کشور مورد بحث بود و سایر قسمت‌ها برای کشورهای غیر هم‌زبان دوبله می‌شد. فیلم **شکست خوردگان** در انگلیس هرگز به نمایش درنیامد، در فرانسه توقیف شد و در ایتالیا هم با سانسور فراوان اجازه اکران گرفت. گذشته از آن که فیلم به جز در چند بخش، فاقد نگاه و مشخصات سینمای آنتونیونی تا آن زمان تلقی گردید. منتقدی در همان زمان گفت که این فیلم کوششی است برای ارضای آن قسمت از ذهن آنتونیونی که صادقانه به مسائل اجتماعی روز مشغول شده. اما برخی نیز بر این نظر بودند که ساخت فیلم **شکست خوردگان** برای القای این باور است که آنتونیونی می‌تواند در بیش از یک زمینه کار کند و دومین اثرش کمترین شباهت را به اثر قبلی داشته باشد!

عشق در شهر نیز بازسازی شش ماجرای ظاهراً واقعی بود و توسط شش کارگردانی ساخته شد که هر یک در سینمای آینده ایتالیا و جهان، معروفیت خاصی پیدا کردند. یکی از آنها میکال آنجلو آنتونیونی بود که در کنار فلریکو فلینی، چزاره زاواتینی، آلبرتو لاتوآدا، کارلو لیترانی، فرانچسکو موزلی و دینو ریزی، اپیزود **قصه خودکشی** را ساخت. زاواتینی نیروی الهام بخش این فیلم با اهمیت بود که از طریق آن، نئورئالیسم به پدیده جدیدی تحول یافت که از سال ۱۹۶۰ به بعد سینما حقیقت نامیده شد.

اما فیلم **ماجرای** (۱۹۶۰) را می‌توان شروع پختگی سینمای آنتونیونی قلمداد کرد. آغاز دوره‌ای جدید برای او که شروع همکاری‌اش با تونینو گوترا (فیلمنامه‌نویس اجتماعی گرای ایتالیایی) نیز به شمار می‌آید و از این پس او تا آخر، پای ثابت فیلم‌های آنتونیونی می‌ماند. اما حادثه فیلمی است که سبک روایتی و ساختاری این فیلم‌ساز تک‌روی سینمای ایتالیا را به شکلی برجسته نشان می‌دهد. (همین فیلم است که جایزه ویژه هیئت داوران جشنواره فیلم کن را نصیب او می‌کند). شاید که حضور گوترا به میکال آنجلو کمک کرد تا بتواند آن چه را که تاکنون به دنبالش بوده و قدرت یافتنش را نداشته، به چنگ آورد. و شاید از همین روست که اگرچه حادثه شباهت‌های بسیاری با فیلم‌های قبلی آنتونیونی دارد، به طوری که خودش آن را فریاد دوستان (به مفهوم ترکیبی از فیلم‌های **فریاد و دوستان**) لقب داد و بسیاری از شخصیت‌های فیلم نیز به طور مستقیم از فیلم **دوستان** آمدند، چنانچه ساختار جاده‌ای و در سفر بودن نیز از **فریاد** گرفته شد، اما در این فیلم برای نخستین بار شخصیت‌های آنتونیونی به سرانجامی می‌رسند که حاکی از شکست و طرد

می نمودند و این پایان می توانست طبیعی ترین انجام بر یک رابطه نافرجام باشد. گویا فیلسوفی گفته است، وقتی رابطه‌ها شکل نمی‌گیرد، آن چه باقی می‌ماند، تنهایی است. در هیچ کدام از دیگر فیلم‌های آنتونیونی و از جمله دو قسمت پیشین تریلوژی حاضر، این چنین با اصرار، تماشاگر برای نظاره تنهایی بشر امروز دعوت نشده بود، آنچنانکه در انتهای فیلم **کسوف** صورت می‌گیرد.

در عین بیان این مفاهیم فلسفی، اما آنتونیونی پس‌زمینه‌های اجتماعی آنها و مسائل مبتلابه روز جامعه خود را از نظر دور نمی‌دارد، چنانچه در هر سه فیلم **ماجرای شب** و **کسوف** مناسبات شخصیت‌ها را در رابطه با وقایع اجتماعی، سیاسی و تاریخی روز مشاهده می‌کنیم. وقایعی که هر یک می‌تواند کمک مؤثری در هدایت مخاطب به سوی نتیجه‌گیری مطلوب به حساب آید، مثلاً بیکاری، یک صفحه راک‌اند رول و یک طرح انقلابی برای قایق موتوری در فیلم **ماجرای سوسیالیسم**، طرح‌ریزی جدید شهرها و روابط صنعتی در فیلم **شب** و توییست، مسئله تبیعض نژادی و بمب در فیلم **کسوف**، از جمله این پس‌زمینه‌های هستند. اولریش گرگور، نویسنده و تئوریسین سینمایی، درباره این سه‌گانه می‌نویسد:

شب تصویرگر شخصیت ثروتمند از خودراضی و محیط پیرامون اوست و **کسوف** توصیف بورس رم است که آشکارا در مسیر سنت انتقادی نئورئالیسم قرار گرفته است. این تیپ‌ها و صحنه‌ها آشکار می‌کند که ریشه جهانی دلتنگی‌ها و پوچی‌ها از کدام سرچشمه سیراب می‌شود؛ از حرکات بی‌ثمر اجتماعی، از عادی شدن همه رفتارها و از خصلت کالاوار و قابل تعویض احساس‌ها...



فیلم بعدی **میکل آنجلو آنتونیونی** یعنی **صحرای سرخ** (۱۹۶۶) به لحاظ ویژگی‌های روایتی، شباهت‌های بسیاری با تریلوژی قبلی او داشت، گو این که برخی از آن ویژگی‌ها را به حد و مرزهای تازه‌ای می‌رساند. اما خصوصیت جدیدی که **صحرای سرخ**

برای سینمای آنتونیونی به بار آورد، این بود که برای اولین بار قهرمان **ماجرای شب** بیمار روانی معرفی شد، که به طور صریحی ناتوان از برآوردن نیازهای خویش نشان داده می‌شود. اما همین بیمار روانی از قضا بیش از هر کس دیگری به یک روال طبیعی و قابل قبول نزدیک به نظر می‌رسید. علاوه بر این، برخی از جنبه‌های فیلم نیز نشانه‌های دوره نوینی از فیلم‌سازی آنتونیونی به نظر می‌رسید، از جمله فاصله گرفتن با دنیای روشنفکرانه و اجتماعی فیلم‌های قبلی‌اش.

آنتونیونی درباره موضوع **صحرای سرخ** گفته است: محیطی که جولیا (شخصیت اصلی فیلم) در آن زندگی می‌کند، سقوط شخصیت را تسریع می‌کند... اما این محیط نیست که موجب سقوط می‌شود، بلکه فقط آن را به نمایش در می‌آورد. ممکن است تصور شود که خارج از این محیط سقوطی در کار نیست. اما این مطلب حقیقت ندارد. زندگی ما تحت تسلط صنعت است و صنعت را نایستی فقط کارخانه دانست، بلکه بیش از هر چیز، صنعت به معنای کالا است. این کالاها که همه جا هست و وارد خانه‌هایمان می‌شود، از مواد پلاستیکی و سایر مواد شیمیایی ساخته می‌شود که تا همین چند سال پیش به ندرت شناخته شده بودند، هر جا باشیم گیرمان می‌آورند. به کمک تبلیغ، ذهنمان را به خود مشغول

فیلم برای ادامه ناگزیر یک زندگی خیانت‌بار و پایان یافته، تنها مصالحه‌ای صورت می‌گیرد که به نظر آنتونیونی امروزه در همه زمینه‌ها از جمله در مسائل اخلاقی و البته سیاسی نیز به چشم می‌خورد. اما در فیلم **شب** برخلاف دیگر فیلم‌های آنتونیونی، شخصیت‌ها خود را پیدا می‌کنند، ولی در ایجاد تفاهم و همدلی با مشکل روبه‌رو می‌شوند، زیرا دریافته‌اند که حقیقتی دردناک در زندگی‌شان وجود دارد که مواجه شدن با آن، نیازمند شجاعتی است که در اجتماعشان یافت نمی‌شود. از جهتی دیگر فیلم **شب** امیدوارکننده‌تر از **ماجرای شب** به نظر می‌رسد، زیرا بر قاطعیت دگرگونی اجتماعی و عاطفی تأکید می‌کند. از همین رو شخصیت‌های اصلی از کمک شخصیت سومی برخوردار می‌شوند و این برای نخستین بار است که در سینمای آنتونیونی شخصیتی به دیگری کمک می‌رساند. چنانچه در فیلم‌های اولیه او، هر گونه از این کمک‌ها با شکست محتوم مواجه می‌شد. شخصیت سوم در فیلم **شب** اساساً شخصیتی امیدوارکننده دارد و می‌تواند نشانه‌ای بر این حقیقت باشد که فرد می‌تواند بر تأثیرات فاسدکننده محیط پیروز شود.

اما **کسوف** (۱۹۶۲) قسمت سوم تریلوژی سرگشتگی آنتونیونی، در واقع می‌تواند ادامه بلافضل فیلم **شب** باشد. زیرا از جایی آغاز می‌شود که آن فیلم خاتمه یافته بود. در فیلم **کسوف**، توصیف احساسات و خودآگاهی، غلبه بیشتری دارد تا اعمال و رفتار ناشی از آن. آن چه در فیلم **شب** با قدم زدن‌های طولانی منتج می‌شد، به روشنی در سراسر فیلم **کسوف** باز است. آنتونیونی در **کسوف** انسان‌ها را در ابعادی ناآشنا مطرح می‌کند، به طوری که حس می‌کنیم درون پوسته‌ای اسیر شده‌اند؛ پوسته‌ای که سرپای وجودشان را فرا گرفته است. سکانس پایانی فیلم که از ۵۸ نمای ثابت تشکیل شده و حدود هفت دقیقه به طول می‌انجامد، اگرچه شاید به نظر بیاید که ارتباطی با قول و قرار دوشخصیت اصلی داستان ندارد، ولی قطعیتی در آن موج می‌زند که در فیلم‌های قبلی آنتونیونی دیده نشده بود. نماهای فوق همه مکان‌هایی را نشان می‌دهد که دو شخصیت اصلی فیلم ملاقات‌هایشان را در آنجا انجام می‌دهند و حالا قاعدتاً می‌بایست قرار آخر را هم در یکی از همین مکان‌ها اجرا کنند؛ قراری که در آخرین دیدارشان وعده کرده بودند. اما حدود هفت دقیقه پرسه زدن در همه آن گوشه و کنار خیابان‌ها، کوچه‌ها و گذرها تا آن هنگام که آخرین پرتو خورشید رنگ می‌بازد و حباب چراغ‌های نئون، خیابان‌ها را روشن می‌کند، معلوم می‌کند که ملاقاتی انجام نخواهد شد و هرکس به راه خود می‌رود. شاید از این پایان چیزی بیش از احساس تأسف به تماشاگر دست دهد، ولی رابین وود می‌گوید که در دیدار اول این صحنه‌ها بیش از هر احساسی، وحشت کرده است. شاید آن ترس بیشتر ناشی از احساس تنهایی غریبی بود که بر پایان‌بندی فوق مستولی شد، به طوری که حتی آدم‌هایی که در آن قاب‌های سرد و دلمرده به تصویر کشیده می‌شدند، در تنهایی رخ

می دارند... به منشأ آن نوع بحرانی اشاره داشته‌ام که چون رودخانه‌ای خروشان به هزاران شاخه تقسیم می‌شود و هزاران بازو می‌گستراند تا سرانجام همه چیز را در خود غرقه سازد و در همه جا گسترده گردد...

آنتونیونی در **صحرای سرخ** بیش از سایر فیلم‌هایش، انسان امروز را جنون‌زده و هویت‌باخته در زیر دندانه‌های تمدن صنعتی امروز تصویر می‌کند. نماهای ثابت همراه کمپوزیسیون‌های معنادار که آدم‌ها را به لحاظ روانی و سیاسی تحت فشار فضای خاکستری و بی‌روح محیط‌های صنعتی حومه شهر نشان می‌دهد، در این فیلم به وفور یافت می‌شود. همین فشارهای روانی کلان‌شهرهای صنعتی بر انسان‌هاست که آنان را دچار قطع رابطه و انزوا می‌کند. کاربرد استثنایی رنگ در **صحرای سرخ** (که نخستین فیلم رنگی آنتونیونی به شمار می‌آید) و ساختار قوی آن باعث شد تا کارلو پونتی (تهیه‌کننده قدر ایتالیایی) قراردادی برای ساخت پنج فیلم با میکال آنجلو بیند که اولین آن **آگراندیسمان** بود.

اگر در فیلم **صحرای سرخ**، این قطع رابطه در جنبه‌های نسبتاً سطحی به رویت می‌رسید، در فیلم **آگراندیسمان** (۱۹۶۶) پر دامنه‌تر و ریشه‌دارتر می‌نمایاند. اساسی‌ترین تحول در **آگراندیسمان**، انتخاب قهرمان مرد است. شاید از همین رو بار عاطفی آن نسبت به چهار فیلم قبلی که مونیکا ویتی نقش قهرمان زن را بازی می‌کرد، کمتر به نظر می‌آید. اما تفاوت مهم دیگر **آگراندیسمان** نسبت به آثار قبلی آنتونیونی، آهنگ سریع، حالت بی‌تکلف و عدم پیروی از سبک اغراق‌شده هنری است. چنانچه در مقایسه با فیلم **شب**، که طولانی‌تر از آن چه هست، به نظر می‌آید، **آگراندیسمان** کوتاه‌تر جلوه می‌کند. سبک بصری آنتونیونی در این فیلم کم‌رنگ‌تر است و روش بیانی ساده و سرراست و مستقیم دارد و همچنین موضوع بی‌واسطه و با نمادها و سمبل‌های کمتری به مخاطب ارائه می‌شود. در **آگراندیسمان** به جای آن که آنتونیونی، حرف همیشگی‌اش را تکرار کند که انسان نمی‌تواند در محیط پیشرفته تمدن امروزی زندگی کند، در پی آن است تا نشان دهد، یک انسان چگونه می‌تواند در چنین محیطی به سر برد.

شاید همه اینها نتیجه تولید فیلم توسط کمپانی آمریکایی مترو گلدوین مه‌یر باشد که به هر حال آنچنان هنری بازی‌ها و مخالفت‌های آنتونیونی با بورژوازی را که بنیاد جامعه آمریکایی و روح امپریالیستی آن را تغذیه می‌کرد، بر نمی‌تابید. اما به هر حال تصویر آشفته میکال آنجلو از لندن به هم ریخته و عصبی و نابسامان، مورد اعتراض عده زیادی از منتقدان انگلیسی قرار گرفت. ابهام، عدم اطمینان، واقعیت نسبی و محو شدن وجوه تمایز، شاکله هر یک از حوادث فیلم را شکل می‌دهد. آنتونیونی به جای آن که بخواهد تصویری مستند از لندن ارائه کند، تنها پدیده‌هایی را که با این محور اصلی فیلم ارتباط دارند، برمی‌گزیند و به این ترتیب حتی فرعی‌ترین جزئیات، به طور طبیعی در جای مناسب خود در تمامیت تصویر قرار می‌گیرد. هیچ چیز در فیلم هویت دقیقاً مشخصی ندارد، هیچ چیز آن چه می‌نماید، نیست؛ نمای خانه، استودیوی عکاسی که هیچ‌گونه هماهنگی با دنیای ورای آن ندارد، رستوران که غیر قابل تشخیص از یک خانه خصوصی است و... اشیا از جایی که به آن تعلق دارند، دور افتاده‌اند و کاملاً متعارض با محیطی که در آن حضور دارند یا رفتار آدمیان نسبت به خود، هستند. همه اینها به برهان عدم قطعیت مورد نظر آنتونیونی که در سرتاسر فیلمنامه جاری ساخته است، یاری می‌رساند. او از نوعی هنر آستره برای نمایش بی‌ریشه‌گی و عدم ثبات انسان امروزی استفاده می‌کند. در چنین دنیایی است که روابط بی‌ثبات، مبهم یا فریبنده است. در چنین فضایی است که واقعیت عینی کاملاً متمایز از ناتوانی شخصیت قهرمان فیلم در حفظ تسلط خود بر آن می‌شود. از همین روست که واقعیت در **آگراندیسمان** گم به نظر می‌رسد؛ معلوم نیست آیا کسی در میان آن چمنزار به قتل رسیده یا نه؟ معلوم نیست آن آدم‌هایی که در آن کلوب شبانه می‌رقصند، شاد هستند یا همچون گیتاریستی که برایشان می‌نوازد، آن قدر عصبی‌اند که گیتار خود را خرد و خمیر کنند؟ معلوم نیست در آن سکناس پایانی فیلم و در میان آن بازیکنان تنیس، توپی رد و بدل می‌شود؟ و بالاخره اساساً معلوم نیست شخصیت عکاس وجود داشته یا خیر؟!

اما در مقابل عدم قطعیت فیلم **آگراندیسمان**، اثر بعدی آنتونیونی یعنی **زابریسکی پوینت** (۱۹۶۹) یک موضوع و پایان قطعی دارد. شاید به این دلیل که تحت تأثیر جنبش دانشجویی

سال ۱۹۶۸ ساخته شد و فضایی کاملاً سیاسی داشت. در واقع می‌توان **زابریسکی پوینت** را به نوعی مکمل **آگراندیسمان** محسوب کرد، از آن جهت که اولاً منطقی متضاد با آن دارد و ثانیاً همان کائوسی که در **آگراندیسمان** در تصویر لندن به چشم می‌خورد، در **زابریسکی پوینت** برای نمایش جامعه آمریکا مورد استفاده قرار گرفت، چنانچه همان ناسزاهایی که از جانب منتقدان انگلیسی به خاطر **آگراندیسمان** نثار آنتونیونی شد، در زمان اکران **زابریسکی پوینت** در دهان منتقدان آمریکایی قرار گرفت. از جمله رابین وود و یان کامرون نوشتند: شاید مضرب‌کننده‌ترین خصوصیت فیلم **زابریسکی پوینت**، تردیدی است که این فیلم در مورد کارهای گذشته و آینده آنتونیونی ایجاب می‌کند. هرگونه تردید ما درباره فیلم‌های **صحرای سرخ** و **آگراندیسمان** که در گذشته حاضر بودیم با امیدواری به آنها بیندیشیم، با دیدن فیلم **زابریسکی پوینت** رنگ ناموافقی می‌گیرد و تشدید می‌گردد و به همان ترتیب مشکل می‌توان نسبت به کارهای آینده آنتونیونی با خوش‌بینی اندیشید...

ولی برخلاف پیش‌بینی رابین وود و یان کامرون، اثر بعدی آنتونیونی یعنی **مسافر یا حرفه: خبرنگار** (۱۹۷۵) بیش از دیگر فیلم‌هایش از عناصر مورد علاقه و شاخص سینمای او مانند هویت باختگی و تردید سرشار بود و به قولی بیشتر از همیشه، یک فیلم آنتونیونی وار بود. در این فیلم که آخرین همکاری‌اش با کارلو پونتی ذکر شده، خبرنگاری (با بازی جک نیکلسن) برای پی بردن به یک ماجرای مشکوک، هویت خود را با یک قاچاقچی اسلحه که در چاد به قتل رسیده، عوض می‌کند، ولی در پایان، آنچنان دچار بحران هویت می‌شود که در هتل محل اقامتش همچون همان قاچاقچی، خود را می‌کشد. صحنه پایانی فیلم از به یادماندنی‌ترین فصل‌های تاریخ سینما به شمار آمده است. آخرین فیلم واقعی آنتونیونی، **تشخیص هویت یک زن** (۱۹۸۲) پایان سرگشتگی‌های دائم شخصیت‌های او نیست، بلکه گریز به تخیل و اوهام برای فرار از واقعیت گم‌گشتگی است. کارگردانی برای یافتن زن ایده‌آلش جهت ساخت یک فیلم به دنبال شخصیتی است که بارها و بارها با او برخورد داشته، ولی نمی‌تواند هویت او را تشخیص دهد. تا این که در میانه این سرگشتگی، سرانجام تصمیم می‌گیرد فیلمی تخیلی بسازد. آنتونیونی در فیلم **تشخیص هویت یک زن**، شخصیت‌هایش را به نهایت از خود بیگانگی می‌رساند، به طوری که آنها از تردید و عدم قطعیت فیلم‌هایی مانند **آگراندیسمان** و **صحرای سرخ** به نوعی عدم شناخت مطلق می‌رسند. سرنوشت تلخ فیلم‌ساز درون فیلم **تشخیص هویت یک زن**، شاید به نوعی پایان راه میکال آنجلو آنتونیونی نیز باشد که سرانجام نتوانست بر تردیدهایش در عالم از خود بیگانگی کنونی غلبه کند و سرانجام دست از فیلم‌سازی کشید تا به اوهام پناه ببرد و شاید رویا بیاورد. قطعاً نمی‌توان آن **سوی ابرها** (که در سال ۱۹۹۵ در واقع توسط ویم وندرس و به نام آنتونیونی ساخته

ساختار و گفت‌وگوها بیشتر دارای اصالت و سبک بودند تا در صحنه پردازی. ژ. سیکلیه در مورد او گفته بود: برگمان در زمینه کارگردانی، نوپرداز نیست، آفرینشگری انقلابی هم نیست و هرگز نخواهد بود. او سینما را به عنوان ابزاری برای بیان افکار خود به کار می‌گیرد...

در سینمای برگمان، همواره مفهوم از چهارچوب ساختار سینمایی فراتر می‌رفت که نتیجه بلافصلش، اعتبار یافتن مضامین سمبل‌ها و نشانه‌ها و نمادها در فیلم‌هایش بود. اریک رومر، اعتبار و اهمیت آثار برگمان را در اصل بودن نوع فلسفه‌شان نمی‌داند، بلکه آن را نتیجه کاربرد دقیق پرده سینما قلمداد می‌کند، که این کسب اعتبار را بیشتر باید به حساب برگمان فیلمنامه‌نویس گذارد.

برگمان در وصف و تصویر انسان سرگشته و هویت باخته امروز از نگرش آنتونیونی فراتر رفت و شخصیت‌هایش را از دایره تنگ گمگشتگی‌هایشان بیرون آورد تا اغلب در سفری معرفتی و اדיسه‌وار، به دنبال منشأ آن سرگشتگی‌ها باشند.

پس زمینه‌های ذهنی اینگمار برگمان از پدری می‌آمد که یک کشیش متعصب لوتری بود و مادر بزرگی که هر از گاه برای فرار از تعصبات خشک پدر به خانه‌اش پناه می‌برد. شاید یک علاقه‌مند سینمای برگمان هر دوی این فرازهای زندگی او را به کرات و در آثار

مختلفش به انحای گوناگون دیده باشد. او در ۲۳ سالگی با علاقه‌ای که نشان می‌داد، بالاخره به عنوان فیلمنامه‌نویس به استخدام صنایع فیلم سوئد درآمد و در همان جا برای تئاترهای متعددی، نمایشنامه نوشت و حتی خود کارگردانی کرد. ولی اولین فیلمنامه‌اش را براساس داستان کوتاهی به نام **جنون** به مناسبت بیست‌وپنجمین سال تأسیس صنایع فیلم سوئد نوشت که آلف شوبرگ به عنوان کارگردان آن برگزیده شد. سال ۱۹۴۴ بود و هنوز جنگ دوم جهانی پایان نیافته بود.



برگمان حتی فرصت یافت که نماهای آخر فیلم را در غیاب شوبرگ، خود کارگردانی کند و برای نخستین بار به عنوان کارگردان سینما، پشت دوربین فیلم‌برداری قرار گیرد. به همین روال، او فیلم **بحران** را به عنوان اولین اثرش نوشت و کارگردانی کرد. خود می‌گوید که برای کارگردانی آن فیلم، تنها دلخوشی‌اش حضور ویکتور شوستروم (فیلم‌ساز شهیر سوئدی) بود که در آن روزها به عنوان مشاور هنری استودیو حضور داشت. همان که با فیلم **ارابه مرگ** خود، در ۱۵ سالگی دنیای اینگمار نوجوان را برهم ریخته بود و از نظر خود برگمان، تأثیرگذارترین پارامتر روی سینمای او به شمار می‌آمد. اما فیلم **بحران**، تجربه خوشایندی برای برگمان نبود. مورد سرزنش‌های بی‌شمار قرار گرفت و خودش هم بعدها در مصاحبه‌ای با تورنستن مانس مترجم معروف سوئدی و عضو هیئت تحریریه مجله معتبر چاپلین درمورد فیلم **بحران** گفت: فیلم مزخرفی بود، از سر تا ته مزخرف بود. کارل اندرس دیمیلینگ (مدیر عامل شرکت فیلم‌سازی سونسک) به‌هالسینگ بورگ آمده بود تا مرا ببیند که آن موقع من کارگردان هنری تئاتر آنجا بودم. او به تازگی یک نمایشنامه دانمارکی به نام **مودر** دایرت خریده بود. نمایشنامه، قطعه کاملی از حکایت **فحشا** و **هرزگی** برای عموم مردم بود و هیچ کس نمی‌توانست آن را چیز دیگری بنامد. کارل می‌خواست

شده) را فیلمی از میکال آنجلو به حساب آورد، از آنجا که نه تنها هیچیک از مایه‌های ساختاری و محتوایی سینمای او را ندارد، بلکه تقلیدی ناشیانه از فیلم‌های سینماگران دیگری مانند برگمان و برسون به نظر می‌آید که بیشتر از فیلم‌سازان محبوب ویم وندرس محسوب شده‌اند.

به هر حال دوران آنتونیونی با **تشخیص هویت یک زن** به پایان رسید، بدون آن که او موفق شود شخصیت‌هایش را از آن کلان‌شهرهای صنعتی و محیط‌های فاسد بورژوازی و فضاها سرد و دلمرده به در ببرد. اگرچه او در خلق شخصیت‌ها و نوشتن روابط و پرداخت فضای فیلمنامه‌هایش، هیچ گاه به تنهایی کار نکرد و همواره فیلمنامه آثارش را به طور مشترک نوشت. از همکاری‌هایش در نوشتن این فیلمنامه‌ها می‌توان به دانیلا دانسا، سیلویا جوانیتی، فرانچسکو مازو، پی پرو تلینی، سوسوچکی دامیکو، جرجیو باسانی، دیه‌گو فابری، توری وازیله، روزبه نیمیه، پی می‌پازینه، تزی، چزاره زاواتینی، آلدو بوتی، لوییجی کیارینی، لوییجی مالریا، تولیو پینلی، ویتوریو ولترونی، آلبا دسپدس، انیو کونچینی، ایو بارتولینی، انیو فلایانو، اوتیر وواتی بری، فرد گارنر، سام شپرد و کلر پیلوئه اشاره کرد. ضمن این که از فیلم **فریاد تا تشخیص هویت یک زن**، تونینو گوئرا، همکاری ثابت فیلمنامه‌نویس آنتونیونی بود. این درحالی است که میکال آنجلو اساساً با فیلمنامه‌نویسی وارد عالم سینما شد و برای آثار مهمی همچون **خلبان باز می‌گردد** (روبرتو روسلینی) و **شیخ سفید** (فدریکو فلینی) در همان اوان ورودش به سینما، فیلمنامه نوشت.

اما برخلاف آنتونیونی، اینگمار برگمان به جز چهارمین فیلمش یعنی **موسیقی در تاریکی** که در سال ۱۹۴۷ ساخت و فیلمنامه‌اش را داگمار ادکوئیست براساس رمانی از خودش نوشت، **عطش** (۱۹۴۹) و **تنش شدید** (۱۹۵۰) که فیلمنامه‌هایشان توسط هربرت گرونیوس نوشته شد، **چنین نزدیک به زندگی** (۱۹۵۷) و **چشمه باکره** (۱۹۵۹) که هر دو را اولاً ایزاکسن نوشت و همچنین فیلم‌های **مردی با چتر** (۱۹۴۶)، **بندر سرراه** (۱۹۴۸)، **میان پرده تابستان** (۱۹۵۱)، **تابستان با مونیکا** (۱۹۵۲) و **حالا درباره این زن‌ها** (۱۹۶۴) که فیلمنامه‌هایشان را با همکاری هربرت گرونیوس، گوستاو مولاندر، اوله لنز برگ، ارلاندر یوزفسن و پر اندرس فولگشتروم به رشته تحریر درآورد، ۳۲ فیلم بلند دیگر سینمایی‌اش را که معروف‌ترین و مهم‌ترین آثارش در بین آنها قرار دارد، خود به تنهایی نوشت. شاید از این جهت بتوان سینمای برگمان را نسبت به همتای ایتالیایی‌اش یعنی میکال آنجلو، سینمای مؤلف‌تری به حساب آورد که تمام ابعاد محتوایی‌اش از تفکر و اندیشه خود برگمان بیرون آمده است، اگرچه بنابر نظرهای مختلف، ساختار سینمایی آن از ساختار آثار آنتونیونی ضعیف‌تر به نظر آید، چراکه میکال آنجلو، در مقابل استفاده از همکاریان فیلمنامه‌نویس، فرصت بیشتری برای تمرکز روی کارگردانی فیلم پیدا می‌کرد. اما فیلم‌های برگمان در ابداع شیوه داستان‌پردازی،

گاه با افراد جوان معاشرت نداشتیم. خودم را از رفقایم کنار کشیده و آدمی تنها شده بودم... و در همین حال به نحو خطرناکی مسحور رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس سوئدی، یالمار برگمان و داستان‌های پرشاخ و برگش از جوانی شده بودم...

شاید همین علاقه باعث شد که اینگمار برگمان، فیلم **میان‌پرده تابستان** را در سال ۱۹۵۱ بسازد. فیلمی که از نظر بسیاری از منتقدان و کارشناسان سینمای جهان، اساساً سینمای برگمان با آن آغاز می‌شود. خودش می‌گوید: این اولین فیلمی بود که طی آن احساس کردم مستقل و با سبکی از خودم عمل می‌کنم. فیلمی کاملاً از آن خودم می‌سازم، فیلمی که نمود خاص خودش را دارد و هیچ کس نمی‌تواند آن را دست بیندازد. مثل هیچ فیلم دیگری نبود. ناگهان فهمیدم که دوربین را جای درستی می‌گذارم، نتایج درستی می‌گیرم و این که همه چیز معنا و دلالتی دارد...

میان‌پرده تابستان بیش از هر چیز ریشه در خاطرات و تجارب رمانتیک زندگی برگمان داشت، اگرچه فیلمنامه‌اش را با کمک هربرت گرونیوس نوشت: هربرت، نسخه اولیه را برگزید و مرا وادار کرد که فیلمنامه‌ای را مستقیماً براساس تم اصلی و اولیه بنویسم. در حین کار نیز خودش مراقب بود که مبادا از آن تم انشعاب کنم یا ایده‌های تازه به آن بیفزایم. روی هم رفته وجود او برایم مغتنم بود...

و از اینجا سینمای برگمان، به راستی آغاز می‌شود؛ سینمایی برپایه تفکر و اندیشه‌ای درباره هستی و نیستی، زندگی و مرگ و تولد و پیری. اندیشه‌ای که همچون دایره‌ای پیرامون مرکزیت وجود خدا شکل گرفته ولی در مرکز همواره در جست‌وجوی اوست. سینمایی که مهم‌ترین پرسش آن درباره معنا و مفهوم مرگ است و این که چگونه تنها می‌توان با یافتن خدا، در مقابل آن آرام گرفت.

در سینمای برگمان، آدم‌ها همواره سرگشته و در عین حال پرسشگرانه در جست‌وجوی خدایی هستند که مظاهر پیشرفت و تمدن جدید، سعی کرده آن را از زندگی بشر امروز خارج کند و اساساً سرگشتگی انسان کنونی نیز از همین روست که آن مرکزیت را گم کرده و در نتیجه تعادل چرخش خویش را دور آن نقطه مرکزی از دست داده است. از همین روست که آدم‌های برگمان، اغلب شخصیت‌هایی نامتعادل هستند که به دنبال نقطه قرار و آرامی می‌گردند، از برقراری ارتباط با یکدیگر عاجزند و ناگزیر به تنهایی محکوم می‌شوند تا با خاطرات گذشته، دل خوش گردانند.

از همین فیلم **میان‌پرده تابستان** است که مرگ به عنوان یک شخصیت در فیلم‌های برگمان، رخ می‌نماید. میمی پولاک به نقش پیرزنی که با مردی روحانی به بازی شطرنج می‌نشیند، به خوبی یادآور شطرنج مرگ با شوالیه در فیلم **مهر هفتم** است. از زمان حضور اوست که فضای فیلم به تیرگی می‌گراید. از طرف دیگر بسیاری از مضامین و مایه‌های موجود در فیلم **میان‌پرده تابستان** در **توت فرنگی‌های وحشی** نیز قابل ردیابی است؛ تنهایی و انزوای شخصیت اصلی، جست‌وجوی سعادت در

از آن فیلمی بسازد، ولی از هر کس خواهش کرده بود، رویش را زمین انداخته بودند. به من گفت می‌توانی با مودر دایرت فیلمی بسازی؟ پاسخ دادم: هر آشغالی که دلت بخواهد می‌سازم، به شرط آن که بتوانم فیلمی بسازم. زیرا این چیزی بود که بیش از هر چیز آرزوی انجامش را داشتم. بیش از هر چیز آرزو داشتم به من اجازه دهند فیلم بسازم...

برگمان فیلم بعدی‌اش، یعنی **باران بر عشق ما می‌بارد** را در سال ۱۹۴۶ براساس فیلمنامه هربرت گرونیوس و با الهام از فیلم‌های نوآر ساخت. او می‌گوید: در آن زمان کارگردان‌های فیلم نوآر، خدایان من بودند. یکی از آنها که برایم خیلی اهمیت داشت، مایکل کورتیز بود. یادم می‌آید فیلم‌های کورتیز را بارها و بارها در شب‌های پاییزی می‌دیدیم که بفهمیم آنها را چگونه ساخته است... کورتیز می‌دانست چطور داستانی را به وضوح و سادگی و به شیوه‌ای سرراست و مستقیم، آن گونه که راثول والش بیان می‌کرد، بیان کند...

چند فیلم بعدی برگمان هم آثار چندان قابل‌ذکری نیستند؛ **کشتی در راه هند** یا **سرزمین آرزو** (۱۹۴۷) که فیلمنامه‌اش را هم خودش نوشته بود به قول او مصیبتی عظیم از کار درآمد و **موسیقی در تاریکی** (۱۹۴۷) هم اگرچه اولین فیلم برگمان بود که نزد عموم مقبول افتاد، ولی خودش آن را فیلم غیر مهم چرندی اطلاق کرد! **بندر سسر راه** (۱۹۴۸) آشکارا تحت تأثیر نئورئالیست‌ها و به خصوص روبرتو روسلینی ساخته شد. شاید بتوان گفت که آثار اولیه اینگمار برگمان تقریباً سبک و سیاق و یا تفکر روشنی را ارائه نمی‌کنند و هریک ساز جداگانه‌ای برای خود می‌زنند. برگمان خود می‌گوید: من هیچ سبکی از خودم نداشتم. هر بار که به سینما می‌رفتم، فکر می‌کردم که این کاری است که من باید بکنم و فیلم باید این طور باشد... به هر چیزی که می‌توانستم چنگ می‌زدم. گیج و مردد و کاملاً سرگشته بودم...

اما یوناس سیما، منتقد مشهور فیلم و عضو هیئت تحریریه مجله چاپلین براین باور است که در تمام آثار اولیه برگمان، طغیان علیه قراردادهای جامعه‌ای بورژوا و بالاتر از آن، علیه خانواده بورژوا به عنوان یک تم اساسی به نظر می‌آید. شاید بتوان این دیدگاه یوناس سیما را برای دورانی که برگمان با فیلم **زندان** یا **انتخاب شیطان** در سال ۱۹۴۹ آغاز کرد، صادق دانست. در واقع فیلم **زندان** برای برگمان اولین نقطه عطف بود؛ نقطه عطفی که به گفته خودش برای اولین بار توانست فیلمنامه‌ای با ایده و تفکرات خودش بنویسد.

اولریش گرگور درباره سینمای اینگمار برگمان پس از فیلم **زندان** می‌نویسد: فیلم‌های پیش از فیلم **زندان**، بیشتر شکل روایتی مستقیم داشتند. برگمان با فیلم **زندان**، از شیوه بیان سنتی دور می‌شود، قصه به حداقل ممکن کاهش می‌یابد و منحصر به چند موقعیت و حالت اساسی می‌شود که به دور آن، بافتی پیچیده و محکم از واکنش‌های بیانی، خاطرها، رویاها و شخصیت‌های متضاد سر برمی‌آورند، دیالکتیک این عوامل با بازمانده‌های قصه، رویداد را پایه‌ریزی می‌کند...

برگمان در فیلمنامه **زندان**، مجموعه‌ای از حوادث و پیشامدها را نقل می‌کند که شبیه درام‌های دوران بلوغ فیلم‌های گذشته او هستند. اما در عین حال شخصیت‌های او با این حوادث فاصله پیدا می‌کنند و در معرض واکنش قرار می‌گیرند. فیلم با این پرسش آغاز و پایان می‌یابد که آیا می‌شود فیلمی درباره دوزخ ساخت؟ و در پایان بدان پاسخ منفی داده می‌شود. در حالی که آن چه تماشاگر در رویداد فیلم، یعنی در گفت‌وگوی زوج‌های فیلم مشاهده کرده، چیزی جز فیلمی درباره دوزخ نبوده است!

عطش (۱۹۴۹) فیلم برگمان نبود، چراکه فیلمنامه‌اش را هربرت گرونیوس نوشت و تأثیرات نگاه او بیشتر در آن مشاهده می‌شود. برگمان با فیلم **به شادمانی یا لذت بردن** (۱۹۴۹) مجدداً به دنیای تألیف بازگشت، اما باردیگر تجربه‌ای ناموفق را پشت سر گذارد. **به شادمانی** مربوط به دورانی است که او در دومین ازدواجش نیز توفیق به دست نیاورده و به نوعی می‌خواهد سرخوردگی‌هایش را با افراط در نوعی شادی سطحی جبران کند. خود برگمان در خاطراتش درباره فیلم **به شادمانی** می‌نویسد: در کمال ناامیدی فیلم ناموزونی بود... نتوانستم در آن از قواعد تأثیرگذار ملودرام استفاده کنم و رابطه‌هایی که به وجود آوردم، ناشی از بی‌دقتی و به نحو حیرت‌آوری سبک‌سرانه بودند...

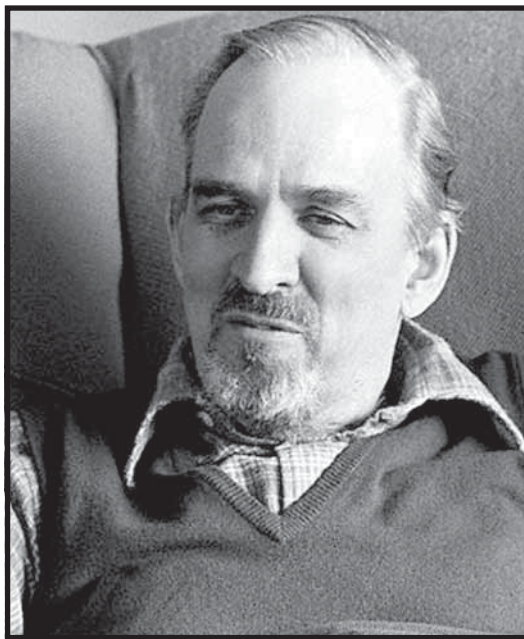
برگمان از طرف دیگر ضعف عمومی فیلم‌های این دوره‌اش را که بیشتر در هنگام تجسم شادی‌های دوره جوانی نمود پیدا می‌کرد، ناشی از عدم تجربه دوران جوانی می‌داند: فکر می‌کنم، اشکال در این بود که خودم هیچ‌گاه احساس جوانی نکردم و کم تجربه بودم. هیچ

در قله امید به زندگی، مرگ فرا می‌رسد. همه این حس‌ها به شکل برعکس نیز می‌تواند نمایان شود و شاید از همین روست که تابستان در سینمای اینگمار برگمان جایگاه ویژه‌ای دارد.

سه فیلم بعدی او یعنی **خاک اره و پولک** یا **شب عریان** (۱۹۵۳)، **درسی در عشق** (۱۹۵۳) و **رویاها یا سفر به درون پاییز** (۱۹۵۴) اگرچه یافته‌های تازه برگمان از هستی و وجود را انعکاس می‌دادند، اما از آنجا که این سه فیلم در طول زندگی مشترک برگمان با هریت اندرسن نوشته و ساخته شدند، تقریباً تمام فراز و نشیب‌های روحی او را نیز به همراه داشتند. اما در میان آنها **خاک اره و پولک** بهتر به نظر می‌رسید؛ حدیث دیگری از حرص و آز آدمی و فساد بورژوازی که روح او را ویران می‌کند. فیلمی بدبینانه درباره زندگی و مرگ که فقط کورسویی از امید، آن هم نه امیدی مسیحایی، در آن به چشم می‌خورد. تمام قهرمان‌ها، محکوم سرنوشتی شوم، تنها کاری که می‌توانند انجام دهند، این است که سرخم کنند و سعی کنند به زندگی خود ادامه دهند و خوشحال باشند که لاقال از خودکشی یا جنایت گریخته‌اند. ارزش فیلم، قبل از هر چیز در تصویر بی رحمانه‌ای نهفته است که از مناسبات بین مردها و زنها ارائه می‌دهد. نوستالژی آثار اولیه برگمان در اینجا، جای خود را به بدبینی کامل داده است. اما فیلم، هم با شکست در جذب مخاطب مواجه شد

و هم در جلب نظر منتقدان ناموفق بود، به طوری که یکی از منتقدان سرشناس در استکهلم، آن را «آخرین استفراغ آقای برگمان» خواند و خود آقای برگمان نیز آن را فیلم آشفته‌ای دانست.

درسی در عشق کم‌دیدی بود که برگمان به گفته خودش در حالی که همراه هریت اندرسن در یک سفر تفریحی به سر می‌بردند و هریت در کنار ساحل حمام آفتاب می‌گرفت، آن را نوشت و بالاخره **رویاها** در شرایطی نوشته شد که برگمان و اندرسن به رابطه‌شان خاتمه داده بودند



و هر دو به شدت در غم و تنهایی غریبی به سر می‌بردند. برگمان، خود اظهار داشته است: **انده ما، کمر فیلم را خم کرد...**

رویاها تقریباً دارای همان مایه‌های **خاک اره و پولک** است، به صورتی که این دو فیلم، به نوعی دنباله‌های یکدیگر به نظر می‌آیند، اما **رویاها** در ساختار روایتی خود، آشفتگی بیشتری را نسبت به **خاک اره و پولک** نشان می‌دهد، انگار که از آن افسردگی، آسیب شدیدی متحمل شده بود تا آن حد که نتواند هرگز سر بلند کند.

لبخندهای شب تابستانی (۱۹۵۵) دومین تجربه برگمان در زمینه کم‌دیدی بود. البته او وقتی صدای خنده‌های تماشاگران را در فصل آسانسور فیلم **اسرار زنان** شنید، پی برد که می‌تواند مخاطب را بخنداند. از همین رو اساساً فیلمنامه **درسی در عشق** را با مایه‌های کمیک نوشت. اگرچه کار ضعیفی از آب درآمد، اما مایه‌ای شد برای کم‌دیدی‌های بعدی‌اش از جمله همین فیلم **لبخندهای شب تابستانی** که انگار بخش دوم **درسی در عشق** است و در واقع درون‌مایه‌های آن را تکامل می‌بخشد. در این فیلم با همان مایه فلسفی تنفر در عین تمنا مواجه هستیم. دو نفر علاقه شدیدی به یکدیگر دارند، اما نمی‌توانند همدیگر را تحمل کنند! و این پارادوکس موضوعی، موقعیت‌های کمیک متعددی را خلق می‌کند که حتی در

خاطرات گذشته و پدیدار شدن روزن امیدی برای آینده، از جمله همین نقش‌مایه‌های مشترک بود.

اما با وجود همه این اندیشه‌ها و تفکرات، اینگمار برگمان تنها برای ظهور این افکار و عقاید، فیلم‌سازی‌اش را ادامه نداد. او در همین زمان برای شرکت صابون سازی سان لایت ۹ فیلم تبلیغاتی ساخت. خودش می‌گوید: این فیلم‌ها ساده‌ترین مایحتاج زندگی من را تأمین می‌کردند. درآمد من تا حد خیلی کمی تنزل کرده بود و شکم‌های زیادی را می‌بایست سیر می‌کردم!...

شاید از همین روست که فیلم **زنان در انتظار یا اسرار زنان** (۱۹۵۲) فیلم چندان قابل قبولی از آب در نمی‌آید، اگرچه مورد استقبال قرار می‌گیرد و برای اولین بار در سالن‌های سینما، تماشاگران برای فیلمی از برگمان قهقهه می‌زنند. او می‌گوید: فیلمنامه‌اش را با حال و خلق بدی نوشتیم، در وحشت محض. احساس کردم باید یک فیلمنامه مناسب و ماندنی را برای روزی که منع فیلم به پایان می‌رسد، آماده داشته باشم (صنایع فیلم سوئد که برگمان برایش فیلم می‌ساخت، برای مدت یک سال و نیم در اعتصاب بود و از تولید فیلم منع گردیده و همین برای او کابوسی عظیم شده بود. او فیلم **چنین چیزی در اینجا اتفاق نمی‌افتد** یا **تنش شدید** را هم در سال ۱۹۵۰ برای نیاز مالی ساخت و از آن پس به خود قول داد که دیگر هرگز به خاطر پول فیلم نسازد)... باور کنید! این شوخی و سرگرمی نبود... آخرین شانس من بود. دار و ندارم ته کشیده و زندگی زناشویی‌ام در تلاطم و اضمحلال بود...

تابستانی با مونیکا (۱۹۵۲) در عین این که فیلم سهل و ممتنعی است، اما کلیدی برای شاهکارهای آینده برگمان همچون **توت‌فرنگی‌های وحشی** به حساب می‌آید. اگرچه بازهم برگمان برای نوشتن فیلمنامه‌اش، همکاری به نام پراندرس فوگلشتروم داشت که پیش از این نیز با او همکاری کرده بود. **تابستانی با مونیکا** ادامه فیلم‌های به اصطلاح تابستانی برگمان نیز هست. خودش گفته بود که تابستان همواره برایش حسی دوگانه داشته، حسی که شاید از خاطرات و پس‌زمینه‌های دوران کودکی و نوجوانی‌اش شکل گرفته بودند؛ تابستان برای او از یک سو در اوایلش یعنی ماه‌های مه و ژوئن سرشار از رنگ‌ها و زمینه‌های زندگی و لذت بود و از سوی دیگر در اواخرش یعنی ماه‌های ژوئیه و اوت هنگامه عذاب و وحشتناک، آنگاه که نور آفتاب حالتی از ترس ناشی از فضای تنگ و محدود ایجاد می‌کرد. او می‌گوید: کابوس‌های من همیشه از نور آفتاب اشباع شده‌اند. من از جنوب، آنجا که در معرض نور لایق‌قطع آفتاب قرار می‌گیرم، متنفرم. مثل یک تهدید است، چیزی کابوس‌وار و هراسناک...

این دوگانگی لحن بیانی و فضای روایتی کاملاً در اغلب آثار برگمان از جمله **تابستانی با مونیکا** به چشم می‌خورد. در اوج لذت و شادی با تنهایی و یأس برخورد می‌کنی، در نهایت شعف و شادی، حادثه‌ای تلخ آن را منقص می‌کند و

قرار می دهد. در واقع دیگران، اعم از دوستان و آشنایانش، و حتی غریبه‌ها او و افکار و رفتارهایش را به محاکمه می کشانند؛ گویا که روز داوری در این دنیا برایش برپا شده یا به نوعی قبل از مرگ اعتراف می کند و یا در واقع وجدان انسانی اش، او را به محاکمه کشیده است.

از سوی دیگر شاید برگمان نقبی به علل بزرگ‌ترین معضل بشر امروز یعنی تنهایی می زند و آن را ناشی از همه گناهانی که او در حق خود و اطرافیانش کرده، می داند. چنانچه پرفسور بورگ پس از گذران همه مراحل مختلف تا آن آزمون عجیب و غریب و مصیبت بار در کلاس، به تنها گذراندن باقیمانده عمرش محکوم می شود. فیلمنامه **لبه زندگی یا خیلی نزدیک به زندگی** (۱۹۵۷) را اولاً ایزاکسن نوشت، ولی فیلم بعدی برگمان یعنی **چهره** (۱۹۵۸) باز توسط خودش نوشته شد. فیلمنامه‌ای که برگمان، آن را نتیجه فعالیت سال‌های ۱۹۵۲ تا ۱۹۵۸ خود در تئاتر شهر مالمر می داند که نمایش‌های مختلف را کارگردانی می کرد. او رابطه میان **چهره** و زندگی آن سال‌هایش را بسیار نزدیک توصیف می کند. مایه فیلم درباره بازیگران بود و نقابی که در حین بازیگری برچهره خویش دارند که در واقعیت، آن را از چهره برمی دارند و شاید تماشاگر عادت نداشته باشد بازیگر را بدون آن نقاب و با چهره واقعی اش ببیند. در فیلم **چهره** نقاب گذاری، دستاویز شعبده بازی قرار می گیرد تا پشت پرده روابط مفسده آمیز خانواده یک سیاستمدار را برملا کند. داستان **چهره** برخلاف بسیاری از آثار برگمان، حال و هوایی روشن و سرزنده دارد، اما نقاط سیاهی نیز در آن یافت می شود. درون‌مایه‌های **چهره** بعداً در فیلم **آیین** یا تشریفات (۱۹۶۷) نیز تکرار شد منتها با آهنگی کاملاً متفاوت و بسیار نامطبوع تر.

چهره هم خصوصیات تراژیک داشت و هم ویژگی‌های کمیک. اما به جز این، یکی از خوش‌ترین پایان‌ها (شبیه به آخر **اپرای گداپان**) را در سینمای برگمان ارائه کرد.

بعد از آن **چشمه باکره** (۱۹۵۹) یکی از مطرح‌ترین فیلم‌های اینگمار برگمان به روی پرده رفت که فیلمنامه‌اش را خودش نوشت و مثل فیلم **لبه زندگی**، فیلمنامه‌نویسش، اولاً ایزاکسن بود که آن را براساس یک ترانه عامیانه قرن چهاردهم میلادی نوشت. موضوع اصلی فیلم عظمت فیوضات خداوندی و معجزه وفاق است. برگمان اگرچه در زمان ساخت فیلم، آن را از بهترین کارهایش می دانست و در مقابل منتقدانش موضع گرفت، ولی بعداً در مصاحبه با یوناس سیما گفت: **چشمه باکره** را باید به عنوان یک مورد انحرافی نگریست. این یک فیلم توریستی و یک تقلید فرومایه از کوروساوا است. در آن موقع ستایشی که نسبت به سینمای ژاپن داشت، در بالاترین حد خود بود. خودم هم تقریباً یک سامورایی بودم!

اما اینگمار برگمان فیلم **چشم شیطان** (۱۹۶۰) را به عنوان یک اثر کم‌دی برای کارل اندرس دیمیلینگ ساخت تا بتواند یکی دیگر از فیلمنامه‌های مورد علاقه‌اش را جلوی

دیدارهای امروز نیز خنده‌آور می نمایاند. شاید به این دلیل باشد که زمینه‌های نوشتن فیلمنامه **لبخندهای شب تابستانی** در شرایط عجیب و غریبی به وجود آمده بود. برگمان تعطیلاتش را در منطقه‌ای می گذراند که در کنار آسایشگاه پولداران مبتلا به سفلیس قرار داشت و هرروز آنها را با پیکرهای در حال تحلیل رفتن و نابودی نظاره می کرد که چگونه تلوتلوخوران همراه پرستارانشان برای قدم زدن بیرون می آمدند. این در شرایطی بود که خود برگمان هنوز نتوانسته بود لطامات روحی را که از قطع رابطه با هریت اندرسن خورده بود، جبران کند. به همین دلیل افسردگی اش در کنار آن مناظر رقت‌انگیز یاد شده، به شدت به خودکشی بی سر و صدایی ترغیبش می کرد که ناگهان خبر موافقت با نوشتن **لبخندهای شب تابستانی** به دستش رسید. در همین شرایط بود که برگمان یکی از شیرین‌ترین کم‌دی‌های زندگی اش را نوشت. یک کم‌دی پیچیده و کنایی که هجوی عمیق از آداب و رسوم جاری اجتماع اشراف به نظر می رسید و از این نظر برخی از منتقدان، آن را با فیلم **قاعده بازی** (ژان رنوار) مقایسه کردند. اما در حالی که فیلم رنوار رئالیستی است، فیلم برگمان بیشتر جنبه فلسفی و حتی متافیزیکی و ماورایی دارد و در آن می توان تأثیرات بومارشه، شکسپیر، پی براندلو و کافکا را مشاهده کرد. **لبخندهای شب تابستانی** از موفقیت بین‌المللی شایان توجهی برخوردار شد و به شناسایی اینگمار برگمان از سوی منتقدان سینمایی دیگر کشورها انجامید.

اما فیلم **مهر هفتم** (۱۹۵۶) نقطه عطف دیگری در کارنامه سینمایی برگمان به حساب آمد. در واقع همه آن چه در تاریخ سینما، به نام برگمان بزرگ ثبت شده، الگو قرار می گیرد و در محافل و مراسم و نهادهای مختلف سینمایی مورد استناد واقع می شود، از **مهر هفتم** شروع شده و ۲۲ فیلم او را تا **فانی و الکساندر** در برمی گیرد. در میان این ۲۲ اثر می توان همه عناصر، پارامترها و تمام دغدغه‌های همیشگی برگمان را یافت. درون‌مایه‌های مشترک، نمادهای آشنا، سبک روایتی ویژه و موضوعات و دل‌مشغولی‌های خاص برگمان در اغلب این آثار تقریباً به یک حد و اندازه به چشم می خورد.

مهر هفتم تنها یک افسانه به نظر نمی رسد، بلکه حکایتی است درباب مسائل معاد شناسی و مواجهه انسان با مرگ. برگمان در انگیزه‌های نوشتن فیلمنامه **مهر هفتم** گفته است: در کودکی که اغلب همراه پدرم به کلیساهای کوچک روستاهای اطراف استکهلم می رفتم، در حالی که جمع مؤمنان دعا می خواندند، من توجهم به نقاشی‌های قرون وسطایی جلب می شد. قصدم این بود که این نقاشی‌های دیواری را تصویر کنم. شخصیت‌های من می خندند، گریه می کنند، مویه می کنند، می ترسند، حرف می زنند، پاسخ می دهند، سؤال می کنند، همیشه سؤال می کنند. از طاعون و روز جزا وحشت دارند. ولی اضطراب ما از نوع دیگر است، اما کلمات از همان نوع است.

بدین ترتیب، برگمان مکاشفه یوحنا را به هراس انسان مدرن از فاجعه اتمی نسبت می دهد.

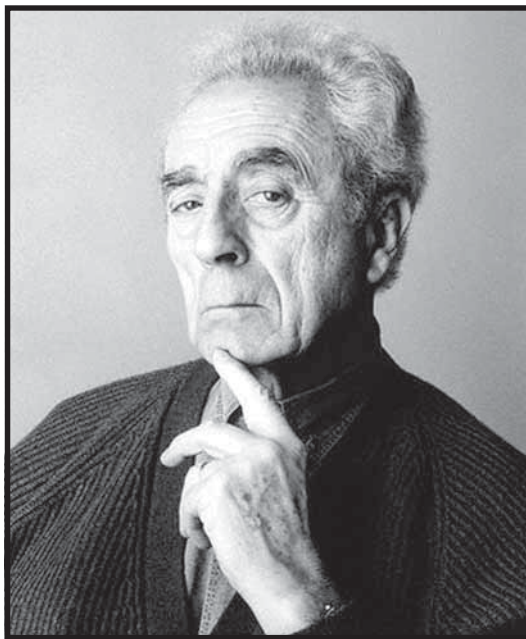
اما در مقابل همه آن آدم‌هایی که از مرگ هراسانند (حتی شوالیه‌ای که سال‌ها در جنگ‌های صلیبی با مرگ دست و پنجه نرم کرده، حاضر به پذیرفتن آن نیست و از چنگالش می گریزد!) تنها نوازنده دوره گرد و همسرش که باکره مقدس را به خواب دیده‌اند، با خاطری آرام و امیدوار به زندگی با او مواجه می شوند. ژرژ سادول نویسنده و منتقد معروف فرانسوی درباره **مهر هفتم** می نویسد: **مهر هفتم**، جاه‌طلبانه‌ترین فیلم برگمان است و از این لحاظ که استعاره شوالیه‌ای است که بیهوده با مرگ دست و پنجه نرم می کند، به نحوی فاوست او به شمار می رود.

ولی این سخن برگمان است که: **مهر هفتم** به یقین یکی از فیلم‌هایی است که پندارهایم را درباره ایمان بیان می کند؛ پندارهایی که از پدرم به ارث بردم و از کودکی با خود به دوش کشیدم. وقتی **مهر هفتم** را ساختم، هم دعا و نیایش و هم توسل، واقعیت‌های مرکزی زندگی‌ام بودند؛ دعا کردن، عملی کاملاً طبیعی بود...

نگاه تلخ و خوف‌انگیز برگمان به زندگی بی‌ایمان، در **توت‌فرنگی‌های وحشی** (۱۹۵۷) که یکی از شناخته شده‌ترین آثارش به شمار می آید، حفظ شد. در **توت‌فرنگی‌های وحشی** نیز انسانی به نام پرفسور آیزاک بورگ به سوی مرگ می رود و در حالی که طی سفری عازم محلی برای دریافت تقدیرنامه عمرش است، کارنامه زندگانی اش را مورد بازخوانی

قول ریمون لوفر، توماس (همان کشیش)، نقش خود را چون هنرمندی که دیگر نمی‌تواند به هنر خویش اعتقاد داشته باشد، ایفا می‌کند. او چون عاشقی است که بخواهد معشوقی را که دیگر دوست نمی‌دارد، در آغوش بکشد. و بالاخره در سکوت (۱۹۶۳) که سنگین‌ترین و خفقان‌بارترین فیلم برگمان قلمداد شده، شهری غریب و دورافتاده محل وقوع ماجرای فیلم است که دو خواهر و پسر بچه یکی از آنها، در هتل آن شهر اقامت می‌کنند. اما در آن شهر و هتلش، هیچ کس زبان دیگری را نمی‌فهمد. کسی با کسی نمی‌تواند ارتباط برقرار کند. شهری است که در زیر چرخ تانک‌ها و نظامیان نشان داده می‌شود و گویی هر آن چه روح انسانی و الهی است، از آن گرفته شده. جای خالی خداوند در زندگانی مردم آن شهر را برگمان به سکوت خداوند تعبیر می‌کند، ولی در واقع این آدم‌های آن هستند که زبان بسته‌اند، سکوت کرده‌اند و دیگر خدا را نمی‌طلبند. و از این رو در رنج و حرمانی عظیم گرفتار آمده‌اند. این سکوت خفقان‌بار به نوعی دیگر در فیلم پرسونا (۱۹۶۵) به صورتی فردی مطرح می‌شود. در این فیلم، یک بازیگر تئاتر، به طور ناخواسته، زبان فرو می‌بندد و دیگر نمی‌تواند سخن بگوید. این درحالی است که پرستار او نمی‌تواند لب از سخن فرو بندد و گویی که تمام سختی‌ها و زشتی‌ها و کاستی‌های آن بازیگر تئاتر را بازمی‌گوید که درد او نیز هستند؛ یک درد مشترک. تنها در انتهای فیلم است که بازیگر تئاتر، کلمه‌ای

بر زبان جاری می‌کند که سخت کنایه‌آمیز است؛ هیچ! انگار کلیت درون و اعماق وجودش را در همین کلام خلاصه کرده است. جالب این که یوهان، همان پسرک فیلم سکوت که در آن هتل عجیب و غریب می‌چرخید و با آدم‌های خارق‌العاده‌اش می‌خواست ارتباط برقرار کند، در پرسونا هم حضور دارد و مات و مبهوت به مقابل (شاید به ما یعنی تماشاگر) نگاه می‌کند که نمی‌تواند با او نیز رابطه‌ای ایجاد کند و یا برعکس!



بر زبان جاری می‌کند که سخت کنایه‌آمیز است؛ هیچ! انگار کلیت درون و اعماق وجودش را در همین کلام خلاصه کرده است. جالب این که یوهان، همان پسرک فیلم سکوت که در آن هتل عجیب و غریب می‌چرخید و با آدم‌های خارق‌العاده‌اش می‌خواست ارتباط برقرار کند، در پرسونا هم حضور دارد و مات و مبهوت به مقابل (شاید به ما یعنی تماشاگر) نگاه می‌کند که نمی‌تواند با او نیز رابطه‌ای ایجاد کند و یا برعکس!

نیز با همکاری ارلاند یوزفسن نوشته شد، اثری نامتجانس به نظر می‌رسید. برگمان درباره آن در گفت‌وگویی با استیک بیورکمن نویسنده و منتقد معروف گفت: چه فیلم کریه و زنده‌ای بود... وقتی آن فیلم را ساختم، خسته و ذله بودم و فیلم این را نشان می‌دهد. فیلمی آزاردهنده و زنده که براساس یک حادثه واقعی ساخته شده است... فیلم بعدی، ساعت گرگ و میش (۱۹۶۶) در قیاس با پرسونا آشکارا پس‌رفتی در سینمای برگمان به نظر آمد. گویی او دوباره به فضاهای قرون وسطایی مهر هفتم و چشمه باکره علاقه‌مند شده بود، منتها می‌خواست آن را در قالب بی‌زمانی و بی‌مکانی جاری کند. همین باعث شده که آدم‌های ساعت گرگ و میش چندان قرون وسطایی به نظر نیایند! برگمان موضوع مورد نظرش را چنین وصف کرده: از دید رومیان باستان، ساعت گرگ و میش به معنای زمانی است میان شب و سپیده دم، درست پیش از برآمدن روشنایی و مردم معتقدند که در این هنگام شیاطین نیرو و تحرکی دو چندان دارند و اغلب در همین هنگام اشخاص می‌میرند و کودکان به دنیا می‌آیند و در همین هنگام است که کابوس به سراغ انسان می‌آید...

در ساعت گرگ و میش نیز که ماجرایش در جزیره‌ای دورافتاده اتفاق می‌افتد، یک هنرمند

دوربین ببرد. فیلمنامه را به قول خودش در آرشیو انستیتو فیلم سوئد، از یک نمایشنامه مفلوک قدیمی دانمارکی به نام «بازگشت دون ژوان» الهام گرفت. او در واقع یک نمایشنامه نوشت، به این معنی که کلام بر هر چیز دیگری غلبه داشته باشد. چشم شیطان بنا به گفته برگمان چندان هم خوب نوشته نشد و در آن همه نوع خطا و کمبود به چشم می‌آمد. از همین نمایشنامه معیوب بود که فیلمنامه چشم شیطان نوشته شد و چند بار هم بازنویسی شد که حاصل، اثری وصله پینه شده از کار درآمد. این در شرایطی بود که برگمان، هم‌زمان مشغول نوشتن و ساخت فیلم چشمه باکره بود و طبیعی است که حس و حال آن فیلم، به هیچ وجه نتواند با حال و هوای کم‌دی چشم شیطان سازگار شود. فیلم ساخته شده را، کسالت‌بار و سست و ضعیف ارزیابی کردند و آن را مجموعه‌ای از اشتباه‌ها و سوءتفاهم‌ها دانستند.

از فیلم همچون در یک آینه (۱۹۶۱) در واقع یکی از اصلی‌ترین دوره‌های سینمای اینگمار برگمان آغاز می‌شود. همچون در یک آینه بخش اول یک تریلوژی است که شاید بتوان آن را قلب فیلم‌های برگمان تلقی کرد. تریلوژی‌ای که با نور زمستانی ادامه یافت و با فیلم سکوت به اوج خود رسید. برگمان عقیده داشت: موضوع این سه فیلم، استحال در مفهوم متافیزیکی کلمه است. همچون در یک آینه، یقین حاصل، نور زمستانی، یقین آشکار و سکوت، تأثیر منفی است... فیلم همچون در یک آینه، کوششی است از سرنام‌امیدی برای ارائه فلسفه‌ای ساده که خدا عشق است و عشق خداست. انسانی که در احاطه عشق باشد، در احاطه خدا نیز هست. این چیزی است که فتح قطعیت نامیدم... این سخن خود برگمان است در تشریح فلسفه همچون در یک آینه و سه‌گانه‌ای که آغازش می‌کند. او آشکارا در این سه فیلم، گویی در جست‌وجوی تعبیر تازه‌ای از خداست که با تعبیر سنتی آشنای او تفاوت دارد. در هر سه فیلم، انسان‌هایی سرگشته و حیران و رنج دیده، گویی از دوزخی گریخته‌اند و به مکانی دورافتاده و غریب پناه می‌برند و خدا را جست‌وجو می‌کنند. در همچون در یک آینه چهار آدم سرگشته خود را به جزیره‌ای دورافتاده می‌رسانند و برای تسکین دردها و آلام و تنهایی خود، خدا را می‌طلبند، گرچه پایان فیلم از لحاظ اقصایی، تصنعی به نظر می‌رسد (یکی از آن چهار نفر به نام مینوس با شادی فریاد می‌زند که پدرم با من حرف زد، در حالی که فرد دیگر با اسم دیوید همچنان درباره ذات خداوند در حال سخنرانی است)، ولی با این حال درون‌مایه فیلم، به وضوح تمام مطرح می‌شود. در نور زمستانی (۱۹۶۲) کلیسایی دورافتاده پناهگاه جماعت مضطرب و نگران از آینده است و کشیشی که به خاطر پدر و مادرش، روی به آیین دینی آورده است. نور زمستانی اگرچه ممکن است در این تریلوژی، کمتر از آن دو فیلم دیگر ارضا‌کننده باشد، اما یادآور آلام ناشی از تردید و تلاش برای دست یافتن به خودآگاهی است. به

و همسرش درگیر مکر موجوداتی شیطان مانند می‌شوند، اما همین رویداد کابوس گونه، گذشته گناه‌آلودشان را از پرده بیرون می‌اندازد. برگمان، آدم‌هایش را بازم در محیطی پرت افتاده، محاکمه می‌کند و از آنان اعتراف می‌کشد تا سایه‌هایی بسیار کم‌رنگ از دوزخ را پیشاپیش تجربه کنند. یوهان فیلم‌های **سکوت** و **پرسونا** در **ساعت گرگ** و **میش** نیز حضور دارد و البته دیگر بزرگ شده، ولی هنوز پاسخی برای پرسش‌هایش نیافته. ترس‌های کودکی‌اش به وحشت بزرگسالی بدل گشته‌اند و اینک فقط می‌تواند آنها را بهتر درک کند. برگمان در **ساعت گرگ** و **میش** سرشت آفرینش هنری و رابطه هنرمند با جامعه را می‌کاود و الهام معنوی‌اش را در فیلم **فلوت سحرآمیز** می‌یابد.

فیلم **شرم** (۱۹۶۷) گسترش یافته جهان تهدید شده فیلم **سکوت** به نظر می‌رسد. گناه و خطای آدم‌ها از محیط‌های کوچک خانواده و شهر و جزیره، فضاهای بزرگ‌تری را آلوده کرده و به شکل جنگی خانمانسوز رخ نموده است. برگمان فیلم **شرم** را نشانی از اعتراضش به شرمگین‌ترین جنگ آن روزها، یعنی تجاوز آمریکا به ویتنام می‌داند. **شرم** تصویر خشونت‌ی است که در مقابل انسان‌های بی دفاع قرار می‌گیرد. انسان‌هایی که خود در شکل‌گیری آن فاجیع بدون نقش نبوده‌اند. در **شرم** دو نوع جنگ مطرح می‌شود؛ جنگ بیرونی که می‌کشند و ویران می‌کند و جنگ درونی که تازه با تمام شدن جنگ بیرونی، آغاز می‌شود. وقتی که جامعه دیگر نمی‌تواند دست به عمل بزند، شخصیت‌های اصلی، چهارچوب خود را از دست می‌دهند، روابط اجتماعی‌شان باز می‌ایستد، مردم تباه می‌شوند، آدم‌های ضعیف بی‌رحم می‌گردند، آنها که قوی و محکم بوده‌اند، رو به زوال و نیستی می‌روند و بالاخره همه چیز درون کابوسی درمی‌غلند که در **شرم** کنار قایق پناهندگان و در میان آن دریای اجساد به پایان می‌رسد. شاید در این کابوس است که همه به آرامش می‌رسند و خود را در واقعیت جنگ گم می‌کنند.

مصیبت آنا (۱۹۶۸) از بعضی جهات، گونه‌ای دیگر از **شرم** است اما به نحو قابل قبول‌تری روایت شده و همان چیزی را مجسم می‌کند که در **شرم** برای نمایش تلاش بسیاری صورت گرفته بود. یعنی همان خشونت پنهانی که در غالب رفتارهای ما متجلی می‌شود. در **مصیبت آنا**، تهدیدهای غیرقابل انکاری که در **شرم** دیده می‌شد، بسیار ساخته و پرداخته‌تر به نظر می‌رسد. در واقع رویا در **مصیبت آنا** در جایی شروع می‌شود که واقعیت در **شرم** به پایان رسید. در **شرم** و **مصیبت آنا** فلسفه‌ای عیان می‌شود که انسان همواره با شری مهلک و هولناک مواجه شده که توضیح ناپذیر بوده است. شری متعلق به انسان‌ها که غیر عقلایی است و با قانون به زنجیر کشیده نمی‌شود. شری کیهانی، بی‌علت، هیچ چیزی بیشتر از این شر غیر قابل درک که درون همه ما کم و بیش وجود دارد، آدم‌ها را وحشت زده نمی‌کند. در میان این دو فیلم، اینگمار برگمان فیلم **آیین** یا **تشریفات** (۱۹۶۸) را ساخت که ادامه فیلم **چهره** محسوب می‌شد. اما پس از آن، فیلم **تماس** (۱۹۷۰) تصویر دیگری از فساد بورژوازی و دورافتادگی از ریشه‌ها و هویت انسانی را نشان می‌داد.

فریادها و نجواها (۱۹۷۲) از تکان دهنده‌ترین آثار برگمان به شمار آمده است. سرگشتگی انسان رنج دیده و گناهکار پس از مرگ از تراژیک‌ترین سرنوشت‌هایی است که برای شخصیت‌های برگمان رقم خورده است. شاید آنها مصداق واقعی ارواح سرگردان باشند که پس از مرگ نیز روی آرامش را نخواهند دید. آدم‌های فیلم **فریادها و نجواها** که یک زندگی اشرافی اما نابسامان، خالی از محبت و مهربانی، سرشار از بدبینی و خیانت و مملو از حرص و آز را پشت سر گذاشته‌اند، در دنیای پس از مرگ هم به قول معروف چشم به دنیا دارند تا این بار نه مال و منال بیشتر، بلکه شاید فقط آغوش تجربه نکرده مادر را بچشند. آنچنان که اگنس در این فیلم انجام می‌دهد و با ضجه‌ها و مویه‌هایش، خواهران خود را می‌خواند. سرنوشتی که قطعاً گریبان آن خواهران را هم خواهد گرفت.

صحنه‌هایی از یک ازدواج (۱۹۷۳) نمایش یک زندگی بی‌حاصل و پوچ و خالی از عشق زوج مرفهی است که تنها روی کاغذ همسر یکدیگر به شمار می‌آیند. نگاه تیز برگمان به سست شدن بنای خانواده و اضمحلال جامعه امروز، ادامه سرنوشت شخصیت‌های او به حساب می‌آید.

برگمان در **فلوت سحرآمیز** (۱۹۷۵)، اپرای معروف موتزارت را به فیلم برگرداند و در

فیلم بعدی‌اش **روبه‌رو** (۱۹۷۶) به یکی از حیرت‌انگیزترین برداشت‌هایش از هویت باختگی و دوگانگی شخصیت انسان‌های امروز پرداخت؛ نشان دادن این حقیقت که اغلب این آدم‌ها، دکتر جکیل یا مسترهایدی درون خود و یا در زیر نقاب کنونی‌شان پنهان کرده‌اند. در فیلم **روبه‌رو** وقتی قهرمان داستان که یک دکتر روان‌شناس است، با چهره دیگری از خود مواجه می‌شود، آنچنان به هراس می‌افتد که به خودکشی پناه می‌برد. **روبه‌رو** نمایشی از این واقعیت است که هر یک از ما شیطانی در خود پنهان داریم. در واقع **روبه‌رو** را می‌توان صورتی دیگر از **درون‌مایه شرم** و **مصیبت آنا** دانست.

تخم مار (۱۹۷۷) آشکارا از سینمای مألوف برگمان فاصله می‌گیرد، چرا که او در عکس‌العملی نسبت به منتقدانش که دیگر نمی‌تواند با جریان روز سینما همراهی کند، **تخم مار** را ساخت. او خواست بر زمینه دغدغه‌های همیشگی‌اش، تریلری سیاسی بنا کند و برای آن به سراغ نمادها و نشانه‌های قدیمی‌اش رفت. حاصل، ترکیب ناهمگونی بود که به قول خود برگمان فقط به خیالاتش در مورد فاجعه‌ای جهانی و فروپاشی ایدئولوژی آن مربوط می‌شد.

برگمان **سونات پاییزی** را در اصل به خاطر اینگرید برگمن ساخت تا وداعی باشکوه با سینما داشته باشد، اما باز در آن به اساسی‌ترین معضل جامعه قرن حاضر، یعنی تهدید ساختار خانواده و تضعیف پیوند والدین و فرزندان پرداخت که بنیاد نابهنجاری‌های آینده و درهم ریختگی اجتماع فردا را به وجود خواهد آورد. در **سونات پاییزی**، دختر دورمانده از مادر، هرگز نمی‌تواند مادرش را ببخشد که به خاطر خودش و هنری که علاقه داشت، او را از محبت مادری محروم کرد.

برگمان در فیلم **از ماجراهای زندگی عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی** (۱۹۸۰) کنکاشی دیگر در زندگی لرزان و روابط شکننده خانواده‌های مرفه و ثروتمند به عمل آورد که چگونه در خیانت و سوءظن غرق و ویران می‌شوند. این یکی از فیلم‌های تلویزیونی برگمان بود که بعداً اعتقاد پیدا کرد بیش از حد طولانی شده است.

و بالاخره **فانی و الکساندر** (۱۹۸۳) را می‌توان یک وصیتنامه هنری برای اینگمار برگمان به شمار آورد. از آن جهت که تمام موضوعات، مایه‌ها، نمادها، ساختارها و عناصر مورد علاقه او در این فیلم شش ساعته به چشم می‌خورد و او در یک داستان گیرا همه این عوامل را در کنار یکدیگر به گونه‌ای پازل کرده که مخاطب پی‌گیر سینمای برگمان انگار در آن، کلیه آثار او را می‌تواند ببیند. برگمان با **فانی و الکساندر** به پایان راه خود رسید، اگرچه پس از آن چند کار تلویزیونی دیگر را مثل **بعد از تمرین** (۱۹۸۳)، **خجستگان** (۱۹۸۵)، **چهره کارین** (۱۹۸۶)، **بهترین اهداف** (۱۹۸۷)، **بچه‌های یک شنبه** (۱۹۹۱) و **ساراباند** (۲۰۰۴) که تجربه‌ای بدیع با دوربین دیجیتال بود، ساخت، ولی خود همواره **فانی و الکساندر** را انجام سینمایش ذکر کرد. 