



اینگمار برگمن و تراژدی بودن

ایلیا فراهانی

یکی از بزرگ‌ترین (و به عبارتی آخرین) فیلمسازان مؤلف تاریخ سینما، اینگمار برگمن، را می‌توان فیلسوفی سینمایی در نظر گرفت که در طول عمر سینمایش کوشید فلسفه‌ی شخصیش را بپروراند (سینگر ۲۰۰۷). تلاش این مقاله گشودن بابتی است در نقد درونی (Immanent critique) این فلسفه. برگمن نیز مانند فیلمسازان دیگر، با چنین زندگی حرفه‌ی طولانی (نزدیک به ۳۶ سال تا ۱۹۸۲، زمانی که مدیوم اصلیش را عمدتاً از سینما به تله‌ویزیون تغییر داد) در طول دوران کاریش هم از نظر فلسفی و هم از نظر هنری تکامل یافته است. علاقه‌ی او به دینامیک طبیعت انسانی او را به عرصه‌های فکری گوناگون از هستی‌شناسی (ontology) تا روان‌شناسی کشاند (تاثیر روان‌شناس پوزیتیویست فنلاندی، کایلا، در این مورد مشهور است. نک. به کالین ۲۰۰۳؛ سینگر ۲۰۰۷؛ لیوینگستون ۲۰۰۹). هدف این مقاله اما روایت مشهود (و بسیار بحث‌شده‌ی) او از اگزیستانسیالیسم است. بحث‌های زیادی در این باره که آیا چنین برخوردی به فهم اندیشه‌ی برگمن تقلیل‌گرایانه است یا نه درگرفته است (نک. کالین ۲۰۰۳، ۱۹۱-۲۰۱؛ لیوینگستون ۲۰۰۹، ۱۲۵-۱۲۶). اما اینجا قصد من مشاهده‌ی برگمن به عنوان یک اگزیستانسیالیست است (می‌خواهد تقلیل‌گرایانه باشد یا نباشد). این طبعاً بر اساس خوانش شخصی من از فیلم‌های اوست. چه، به قول آلتوسر، «چیزی به نام نقد بی‌گناه وجود ندارد». خوانش به این ترتیب «گناهکار» من از فیلم‌های برگمن تلاش می‌کند این بحث را باز کند که آیا نگاه او به هستی انسانی و موقعیت (تراژیک) او در جهان، منسجم (self-sustaining) هست یا نه. بنابراین در این مقاله چگونگی برخورد برگمن با مساله‌ی انسجام در اندیشه‌اش، با چگونگی برخورد ژان پل سارتر با این مساله مقایسه شده است. یک سلب مسئولیت دیگر: هدف این مقاله به هیچ‌وجه نمی‌تواند ارائه‌ی تحلیلی جامع و مانع از کارنامه‌ی سینمایی برگمن باشد، بلکه به‌عمد به آثار اصلی (با شهرت بین‌المللی) او در طول

دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ محدود شده است که عبارت‌اند از: تابستان با مونیکا *Summer with Monica* (۱۹۵۳)، خاکاره و پولک *Sawdust and Tinsel* (۱۹۵۳)، لبخندهای یک شب تابستانی *Smiles of a Summer Night* (۱۹۵۵)، مَهر هفتم *The Seventh Seal* (۱۹۵۷)، و توت‌فرنگی‌های وحشی *Wild Strawberries* (۱۹۵۷) از دهه‌ی ۵۰، و همچون در یک آینه *Through a Glass Darkly* (۱۹۶۱)، سکوت *The Silence* (۱۹۶۳)، نور زمستانی *Winter Light* (۱۹۶۳)، پرسونا *Persona* (۱۹۶۶)، و شرم *Shame* (۱۹۶۸) از دهه‌ی ۶۰. هدف این مقاله ارائه‌ی نقد یا مرور تمام این فیلم‌ها نیز نیست بلکه فقط می‌کوشد بحثی درباره‌ی آن اندیشه‌ای ارائه دهد که او در این دوران از زندگی حرفه‌ی‌اش، آنطور که در این فیلم‌ها منعکس است بسط داد.

برگمن و اگزیستانسیالیسم

برخورد فردگرایانه‌ی برگمن با درک هستی‌شناسی تجربه‌ی انسانی بر زمین را به فیلسوفان متعددی از سنت نه‌چندان منسجم اگزیستانسیالیستی (از کیرکگارد تا یاسپرس، هایدگر یا سارتر) اما مشخص‌تر به سارتر و کامو ربط داده‌اند. اما این وجوه اگزیستانسیالیستی در آثار برگمن کدام‌اند و چه ربطی به فیلسوفان اگزیستانسیالیست دارند؟

بسیاری از کارشناسان (از نظر من از منظری روان‌شناسانه) جهان‌بینی برگمن را به کودکی غیرمتعارفش ربط داده‌اند: خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط مرفه، ازدواج ناموفق پدر و مادرش، مادر ناراضی و پدر روحانی سخت‌گیر لوتری‌اش. راه دیگر هم می‌تواند این باشد که تکامل هنری و فلسفی او را در زمینه‌ی گرایش‌های فلسفی رایج میان روشنفکران اروپای بعد از جنگ دوم مانند اگزیستانسیالیسم قرار دهیم. طبعاً برگمن در بسیاری از بنیادهای اگزیستانسیالیسم و درک اخلاقی آن از جهان و زندگی انسان در جهان شریک است. وجوه مختلفی از چنین درکی در این دوره از آثار برگمن منعکس است. اینجا فقط چند نمونه را برمی‌شمارم: سرکوب فرد توسط نهادهای «عظیم» (و البته غیرانسانی، چون مدرسه، کلیسا، دولت و خانواده) که تم اصلی بسیاری از فیلم‌های او است (از بحران *Crisis* (۱۹۴۶) تا فنی و الکساندر *Fanny and Alexander* (۱۹۸۲)؛ پیر شدن و مرگ، باز هم تم رایج بسیاری از فیلم‌هایش؛ تزلزل اخلاقی، بیش از همه در مهر هفتم (۱۹۵۷) و نور زمستانی (۱۹۶۳)؛ تحقیر، برای مثال در خاکاره و پولک (۱۹۵۳)؛ فلاکت (تنها) بودن در جهان که در همچون در یک آینه (۱۹۶۱)، یا سکوت (۱۹۶۳) منعکس است؛ جست‌وجوی دائم برای درک معنای زیستن (اگر نه بی‌معنایی (absurdity) آن) یا وانهادگی در (یا پرتاب شدن به)

جهان برای مثال در مهر هفتم (۱۹۵۷)، یا توت‌فرنگی‌های وحشی (۱۹۵۷)؛ غیرانسانی بودن جنگ و سیاست در شرم (۱۹۶۸)؛ و طبیعتِ ذاتا سرکوبگر خانواده و ازدواج در تابستان با مونیکا (۱۹۵۳). اما درحالی‌که این وجوه به‌وضوح با اگزیستانسیالیسم فردگرای سارتر (و حتا کامو) مرتبط هستند همزمان می‌توان ردِ وجوهی اجتماعا محافظه‌کار (social conservative) را هم در این دوره از آثار برگمن گرفت. از آن جمله: نگاه منفی او نسبت به اجتماع (community) برای مثال در تابستان با مونیکا (۱۹۵۳)، و خاکاره و پولک (۱۹۵۳)؛ نگاه نخبه‌گرایانه‌اش به موسیقی پاپ و مشخصا جَز که تم دائم در بخش عمده‌ی فیلم‌های او ست؛ تصویر بعضا ضدمدرنش از شهر و صنعت (برای مثال تصویر سمبولیک از قطار) در تابستان با مونیکا (۱۹۵۳) یا همچون در یک آئینه (۱۹۶۱)؛ و یا رابطه‌ی عشق / نفرتش با مذهب که به‌ویژه در تریلوژی (همچون در یک آئینه (۱۹۶۱)، سکوت (۱۹۶۳) و نور زمستانی (۱۹۶۳)) و مهر هفتم (۱۹۵۷) تصویر شده است. بنابراین چنین موضعی در تضاد با آن مواضع اگزیستانسیالیستی که در بالا به آنها اشاره شد قرار دارند و برگمن را به کسی چون هایدگر به مراتب نزدیک‌تر می‌کنند تا سارتر (یا حتا کامو). به‌هرحال، ترکیب این دو دسته فلسفه، برگمن را به نسخه‌ی التقاطی‌ی از اگزیستانسیالیسم بدل می‌کند که گرچه اجتماعا محافظه‌کار است، اما اجتماع‌گرا (communitarian) نیست؛ شاید نوعی اگزیستانسیالیسم محافظه‌کار و فردگرا باشد. حمایت بحث‌برانگیزش از نازی‌ها یا توقع اشراف‌منش‌اش برای معافیت مالیاتی در ماجرای کلاهبرداری مالیاتیش را می‌توان در رابطه با این التقاط توضیح داد^۱ (برای مثال نک. به برگمن ۱۹۸۸؛ استین ۲۰۰۵؛ مک نب ۲۰۰۹).

۱. خانواده‌ی برگمن مانند بسیاری از ثروتمندان سوئدی از همان دهه‌ی ۱۹۳۰ به نازی‌ها سمپاتی داشتند. برادرش حتا عضو حزب نازی سوئد بود. برگمن هم در نوجوانی به آلمان می‌رود و به‌شدت تحت‌تأثیر نازی‌ها (و مشخصا آنطور که خودش می‌گوید کاریزمای هیتلر) قرار می‌گیرد (استین ۲۰۰۵؛ مک نب ۲۰۰۹). بعد از جنگ البته بسیاری از سمپات‌های نازی‌ها از جمله برگمن این گرایش را مخفی می‌کنند. برگمن بعدها در دهه‌ی هفتاد مدعی شد که تازه با عمق جنایات نازی‌ها آشنا شده است (برگمن ۱۹۸۸) که البته کسی آن را باور نکرد. ←

↔ ماجرای فرار مالیاتی‌اش اما به دهه‌ی هفتاد (۱۹۷۶) برمی‌گردد. برگمن که شرکت تولید فیلم خودش، سینماتوگراف (Cinematograph)، را در ۱۹۶۹ تاسیس کرده بود. پس از فروش موفق فریادها و نجواها (*Cries and Whispers*) (۱۹۷۱) به‌خصوص در امریکا و سپس صحنه‌هایی از یک ازدواج (*Scenes of a Marriage*) (۱۹۷۴) و فلوت سحرآمیز (*The Magic Flute*) (۱۹۷۵) بخش عمده‌ی سود دریافتی را از طریق یک شرکت هلدینگ، پرسونافیلیم (Personafilm)، به سوییس می‌فرستد. در اوایل ۱۹۷۶ هنگام تمرین یکی از نمایشنامه‌های استریندبرگ (رقص مرگ *The Dance of Death*) در تئاتر رویال دراماتیک (Royal Dramatic Theater) توسط پلیس به اتهام فرار مالیاتی دستگیر و البته چند ساعت بعد آزاد می‌شود. ماجرا به رسانه‌ها می‌کشد. و واکنش شدیدا منفی عموم را در پی دارد. البته بعد از مدتی اداره‌ی مالیات احتمالا وادار به کوتاه آمدن می‌شود و از پی‌گیری پرونده انصراف می‌دهد. اما برگمن در اعتراض کشور را ترک می‌کند و ابتدا به پاریس و بعد به لوس‌انجلس می‌رود و درنهایت در مونیخ جاگیر می‌شود. خودش آن را تبعید خودخواسته می‌خواند گرچه جز برای فیلم ساختن بارها در این مدت به سوئد بازمی‌گردد (برای مثال نک. به استین ۲۰۰۵؛ مک نب ۲۰۰۹).

اگزیتانسیالیسم سارتر

حالا اجازه بدهید نگاه مختصری بیندازیم بر چند مفهوم پایه‌یی (و البته مرتبط با بحث) در اگزیتانسیالیسم سارتر. به این منظور تلاش می‌کنم شرح مختصری از این مفاهیم را در پرتو آنچه دو اخلاق سارتر خوانده می‌شود ارائه دهم: اخلاق اول (که عمدتاً در دوران نگارش هستی و نیستی (۱۹۴۳) و اگزیتانسیالیسم و اومانیزم (۱۹۴۶) پرورانده شد) حول مفهوم اصالت (authenticity) طرح شده است. درحالی‌که دومی که سارتر آن را بعدتر در دهه‌ی ۱۹۶۰ و پس از درسگفتار رُم (The Rome Lecture؛ ۱۹۶۴، که پس از مرگش برای نخستین بار منتشر شد) مطرح کرد تلاشی است برای ارائه‌ی درکی دیالکتیکی و ماتریالیستی / رئالیستی از انسانیت (نک. به اندرسون ۱۹۹۳).

در هر دو دوره، مساله‌ی اصلی سارتر آزادی هستی‌شناسانه‌ی فرد است. در اخلاق اول، واقعیت انسانی در عین تاکید نسبی بر واقع‌بودگی (facticity)، با آزادی و آگاهی یکسان در نظر گرفته می‌شود. یعنی آگاهی واسطه‌ی فراگذری برای-خود به سوی آزادی مطلق است. به عبارت دیگر از نظر سارتر فرد همواره می‌تواند از «واقع‌بودگی» یا موقعیتش فرارود یا آن را نفی کند چنانچه بتواند آگاهانه و بدون در نظر گرفتن محدودیت‌های جهان بیرونی به آن موقعیت اذعان کند (اندرسون ۱۹۹۳، ۴۵). برای «برای-خود» عمل به آزادی یعنی اذعان کردن به موقعیتی که در آن است چه سرکوبگر باشد چه نباشد. سارتر چنین عملی را اصیل می‌خواند. اخلاق اول به این ترتیب درکی ایده‌آلیستی از واقعیت انسانی و جایگاهش در جهان به دست می‌دهد که در آن عمل اصیل فرد فراگذری / نفی آگاهانه از موقعیت فرضی است (چه دولت باشد چه خانواده، مذهب یا جز آن).

اخلاق دوم اما بیان انتقاد از خود سارتر، از اخلاق اولش است. نگاه به فرد به عنوان موجودی که همزمان کاملاً آزاد و کاملاً محدود (determined) است، نگاهی که تمایل دارد ستمگر و تحت ستم را به طور سوژکتیو، برابر در نظر بگیرد، برای کسی که مثلاً وحشت آوش‌ویتس را شاهد بوده است به نظر بسیار مساله‌برانگیز می‌آید (همان ۴۸؛ ۷۹). و سارتر از این امر آگاه است. پس می‌کوشد اخلاقی آلترناتیو برای اگزیتانسیالیسم مطرح کند که بر بنیاد درکی رئالیستی‌تر، دیالکتیکی‌تر و طبعاً تاریخی‌تر از واقعیت انسانی باشد. او این درک آلترناتیو از واقعیت انسانی را به جای اصالت، در انسانیت همبسته (integral humanity) مفهوم‌بندی کرد (همان ۱۲۶). چنین نگاهی به او

کمک کرد تا در عین اذعان به تراژیک بودن عینی موقعیت انسانی، برون رفتی را هم از راه پراتیک عینی اجتماعی و تاریخی ارائه کند (همان ۱۲۷). آزادی اکنون برای سارتر تنها از راه گزینه‌های اجتماعا و تاریخا «مشروط» که خواسته یا ناخواسته در دسترس فرد هستند می‌تواند پی گرفته شود (همان ۱۳۹). البته این به این معنا نیست که می‌توان گفت که سارتر به یک مارکسیست کلاسیک بدل شده بود. اما تکامل ماتریالیستی شبه‌مارکسی او در اونتولوژی واقعیت انسانی، به او اجازه داد که در عین اذعان به واقعیت رنج‌های وجودی فرد، محدودیت‌های اجتماعی عینی را هم که سر راه دستیابی به آزادی هم‌بسته (integral freedom) و به‌روزی اوست (این گایست Geist حقیقی دهه‌ی ۱۹۶۰) درک کند (همان ۱۴۹).

برگمن در برابر سارتر

داستان اما برای برگمن متفاوت است. برخلاف سارتر در طول دهه‌ی ۱۹۶۰ برگمن بر نگاه نخستینش به واقعیت انسانی و تراژدی تنها بودن در جهان پافشاری می‌کند. واقعیت انسانی برای برگمن همچنان انتزاعی و سوژکتیو باقی می‌ماند. فلاکت وجودی او نیز بی‌توجه به شرایط اجتماعی و تاریخی که فرد را وادار به زندگی در آن می‌کند در آثار این دوره‌ی برگمن تصویر می‌شوند. شباهت میان دردهای مونیکا در تابستان با مونیکا (۱۹۵۳) (که البته برگمن آن را تا حدی نسبت به رمان پرولتری فوگلستروم (Fogelstöm) که فیلم را براساس آن ساخت تغییر داده است) با دردهای کارین در همچون در یک آینه (۱۹۶۱)، یا دردهای الیزابت در پرسونا (۱۹۶۶) به‌رغم تفاوت‌های روشن (و حتا متضاد) جایگاه (یا طبقه‌ی) اجتماعی‌شان، به نظر اتفاقی نمی‌آیند. به‌این‌معنا برخلاف سارتر که تمایل دارد تراژدی بودن را به شرایط اجتماعی و تاریخی غیرانسانی مربوط کند، برگمن تمایل دارد آن را به «ذات» انسانی ربط دهد. همین استدلال را می‌توان مثلا در مورد تصویر غیرتاریخی‌اش از جنگ داخلی در شرم (۱۹۶۸) هم داشت. در فیلم‌های برگمن (دست‌کم فیلم‌های این دوره که اینجا مورد نظر من است)، برخلاف سارتر متاخر، فرد از هرگونه وضعیت ابژکتیو که او را وادار به پذیرش محدودیت می‌کند جدا افتاده است.

بنابراین دوگانگی میان سوژه (فرد) و ابژه (جهان) برای برگمن حل‌نشده باقی می‌ماند. درحالی‌که سارتر می‌کوشد این دوگانگی را با دیالکتیک پراتیک اجتماعی فرد حل کند. یک پی‌آمد این نگاه ایده‌آلیستی به واقعیت انسانی، بیهودگی (futility) تغییر است. برای همین است که پرسوناژهای برگمن (مانند پرسوناژهای سارتر در داستان‌ها و نمایشنامه‌های نخستین او) محکوم به شکست اند.

معدودی هم که رها می‌شوند آنها هستند که موقعیت غمبارشان در جهان را می‌پذیرند (مقایسه کنید با سیزیفوس کامو و لحظه‌ی احساس آزادیش). پذیرش این واقعیت که او در مقابله با جهان ابژکتیو ناتوان و بی‌قدرت است برای فرد بیش از مواجهه و نبرد با جهان یا حتا بدتر تلاش برای تغییر آن رهایی‌بخش (redemptive) است (لیوینگستون ۲۰۰۹، ۱۸۹). و این را برگمن به‌عنوان برخورد «اصیل» با جهان به تصویر می‌کشد.

ملاحظات آخر

اینگمار برگمن فیلمسازی بزرگ، تکنیسینی خارق‌العاده، و داستان‌گویی مثال‌زدنی است که نه فقط گرامر سینما را تعریف می‌کند که آن را به سطحی دیگر ارتقا می‌دهد. میزانشن‌های دقیق، تصویرهای خوش‌ساخت از رؤیا یا تصویرهای دقیق از چشم‌اندازهای سوئد در استان اسکانیا (Scania) در جنوب سوئد یا جزیره فورو (Fårö) فقط وجوه کوچکی از نبوغ سینمایی او هستند (برای مثال نک. به استین ۲۰۰۵؛ وود ۲۰۱۳؛ هدلینگ، هدلینگ و یونسون ۲۰۱۰). اما اگر بخواهیم سینمای او را از نظر تاریخی و تئوریک در زمینه‌اش بگذاریم ارزیابی انتقادی به جهان‌بینی او ضروری است.

در دهه‌ی ۱۹۶۰ و با افول اگزیستانسیالیسم به‌عنوان گرایش فلسفی / فرهنگی رایج میان روشنفکران اروپا، سینمای برگمن موضوع نقد بسیاری از فیلمسازان آوانگارد و موج نوی سوئد قرار گرفت (استین ۲۰۰۵، ۴۱-۴۲). نگاه او به جامعه‌ی اشرافی، نگاهش به هنر و حرفه‌ی هنری نخبه‌گرایانه و طرفدار هنر ناب (highbrow art)، و سینمای غیرتاریخیش، بیش از همه توسط بو ویدربرگ (Bo Widerberg) به عنوان سینمایی «عمودی» در برابر سینمای در حال رشد و اجتماعا آگاه «افقی»^۲ آن دوران خوانده شد (همان).

کژی‌های جهان‌بینی فیلم‌های این دوره‌ی برگمن را می‌توان و می‌باید در زیباشناسی سینمای او نیز تعقیب کرد، اما هدف این مقاله این بود که نشان دهد این کژی‌ها دست‌کم تاحدودی ناشی از باورهای فلسفی خود برگمن است. اندیشه‌ی فردگرا – محافظه‌کار التقاطی‌یی که از رفع دوگانگی ایده‌آلیستی میان فرد و جهان ناتوان است. اندیشه‌ی بی‌توجهیش به زمینه‌های اجتماعی و تاریخی که فرد ناچار است در آن به سر برد فقط تراژدی تنها و گم‌گشته بودن در جهان را محتوم

۲. برای ویدربرگ سینمای عمودی سینمایی است که هدفش تصویر رابطه‌ی انسان با نیروهای فراانسانی (خدا، شیطان یا طبیعت) است و به این ترتیب نخبه‌گرا و اشرافی است و سینمای افقی سینمایی است که هدفش تصویر رابطه‌ی انسان با دیگر انسان‌ها است و به این ترتیب دموکراتیک و برابری‌طلب است (نک. به لارسون و مارکلوند ۲۰۱۰، ۲۴۰).

و ابدی می‌کند. اما برخلاف سارتر که در مواجهه با ضروریات تاریخی دهه‌ی ۱۹۶۰ تلاش کرد تا این مشکل را در اندیشه‌اش حل کند، برگمن نسبت به نقطه‌ی شروع اندیشه‌اش غیرانتقادی می‌ماند. در خارج از سوئد، و نیز در ایران، برگمن را به‌عنوان نمونه‌ی تیپیک سینمای سوئد می‌شناسند. اما در خود سوئد فیلمسازانی چون ویدربرگ یا یان تروئل (Jan Troell) جریان‌ی آلترناتیو و اجتماعاً آگاه را نمایندگی می‌کنند که در عین اینکه فیلم‌های خوش‌ساخت و پرترفدار (و سرگرم‌کننده) می‌سازند می‌کوشند بی‌آنکه حقیقت رنج‌های وجودی انسان مدرن یا امکان تغییر شرایطی که این رنج‌ها را به وجود می‌آورند نادیده بگیرند، دوگانگی میان هنر ناب و مبتذل را رفع کنند.

منابع

- Anderson, T.C. (1993). *Sartre's two ethics: from authenticity to integral humanity*. Chicago, Ill.: Open Court.
- Bergman, I. (1988). *The magic lantern: an autobiography*. London: Hamish Hamilton.
- Hedling, E., Hedling, O. & Jönsson, M. (red.) (2010). *Regional aesthetics: locating Swedish media*. Stockholm: Kungliga biblioteket.
- Kalin, J. (2003). *The films of Ingmar Bergman*. New York: Cambridge University Press.
- Larsson, M. & Marklund, A. (red.) (2010). *Swedish film: an introduction and reader*. Lund: Nordic Academic Press.
- Livingston, P. (2009). *Cinema, philosophy, Bergman: on film as philosophy*. Oxford: Oxford University Press.
- Macnab, G. (2009). *Ingmar Bergman: the life and films of the last great European director*. London: I.B. Tauris.
- Singer, I. (2007). *Ingmar Bergman, cinematic philosopher: reflections on his creativity*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman: a reference guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wood, R. (2013). *Ingmar Bergman*. (New ed.) Detroit, Mich.: Wayne State University Press.