| اتاق احتضار |

مناسبات بیناتصویریِ سینمای اینگمار برگمن و نقاشی های ادوارد مونش

| مناسبات بیناتصویری |

در نخستین مراحل نگارش، نام «تبارشناسی تصاویرسینمایی» را برای این مبحث در نظر گرفته بودم. نیت، بررسی کارکردهای مختلف نقاشی اروپایی در تاریخ سینما بود که از مفاهیمی مشترک میان هردو رشته همچون روایت و قصه گویی، پرتره نگاری، بازنمایی مرگ و زندگی، تصویرپردازی و منظره پردازی آغاز می شد و به مطالعه ی بصری مناسبات بیناتصویری در آثار هنرمندان مختلف در هر دو رشته می انجامید.

برای فهم آسان تر و گریز از کلی گویی، نمونه های تطبیقی را محدود به یک سینماگر مولف و چند نقاش در ادوار مختلف با نسبت های معنایی مشترک، کردم. اما ردپای مباحث نظری در شیوه ی کلی نخست، به شکل عینی تر و ارجاعات همچنان وجود دارد و قابل مشاهده است.

مراد از مناسبات بیناتصویری، کرد و کاری دیداریست که «نه بر گاه شناسی های سنتی (تاریخ هنر) مهر تایید می زند و نه غایت شناسی بسط و تطور را تصدیق می کند. مناسبات بیناتصویری می خواهد کاری کند که در ساحت امکان های تاریخی غوطه ور شویم که ما را شکل داده اند، تا در ادامه امکان دیگرگونه دیدن و دیگرگونه اندیشدن را فراهم آورد» (تنکی،۳۳)

در شیوه های کلاسیک تاریخ نگاری هنر، تاکید بر گاه شماری و آغاز از نقاشی ها در غارها و هنر بدوی تا دسته بندی بر حسب دوره های زمانی و تمدن های مهم می انجامید. در شیوه های نوین، روایات موضوع محور می شوند و بیش از آنکه بخواهند سیر تحول فرم ها را بررسی کنند، در جستجوی شیوه های نگریستن هستند. بر پایه ی این نوع نگاه، دیگر تقدم زمانی اهمیت ندارد و تاثیر گذار نیست بلکه به قول بال در کتاب نقل قول از کاراوادجو۱۹۹۹: «به همان اندازه که گذشته بر امروز تاثیر گذاشته است، امروز نیز می تواند منجر به تغییر گذشته شود.» شیوه ی موضوعی که بر پایه ی مطالعه ی دیداری می انجامد به طریقی می تواند ابتدایی ترین سنت های نقاشی را در کنار آثار انقلاب مفهومی دهه ۶۰ میلادی قرار دهد، بی آنکه خدشه ای بر اصالت هر کدام وارد شود و همچنین، در شیوه ی نگریستن به آثار آشنایی زدایی اتفاق افتد.

«تبارشناسی امکان آفرینش، اشتغال به، و دیدن هنر در پرتو نوین را فراهم می آورد» (تنکی،۳۴) گویی که هر متن بیناتصویری به مثابه خلق اثر و فرهنگ دیداری عمل می کند و پرسش هرمنوتیکی «معنای این اثر چیست؟» کنار گذاشته می شود و کارکردهای بصری و معنایی آثار نه صرفاً در آثار پس خود، بلکه در مناسبات بیناتصویری Interpictoriality شکلی جدید به خود می گیرد. در این مناسبات، تصاویر در کنار هم معنایی جدید می سازند و هر تصویر در این چیدمان مستقل، می تواند منجر به نفی خود شود. «یکی از دو فرض اساسی مناسبات بیناتصویری توجه به قابلیت تکرار، دگرگونی و انتقال تصویر است.» (نصری،۵۸) در بررسی تطبیقی، تصویر متأخر می تواند ارجاعی به تصویر متقدم داشته باشد و در عین حال نیز می تواند فردیتی مستقل برای خود یابد که بر ارزش بصری تصور نخست نیز بیافزاید. تطبیق دو یا چند تصویر لزوماً به معنای رابطه ی مستقیم دو اثر و خودآگاهی هنرمند از ارجاع نیست، بلکه در اتخاذ موضوع بررسی این پیوند ایجاد می شود. آنچنان که مخاطب از منظر مقایسه و تطبیق آزاد به تأویل است و هر نظر می تواند نفی ارزش معناشناختی اثر باشد، در عین حال نیز می توان با بررسی آثار اتوبیوگرافیک هنرمند اعم از دست نوشته های، خودنگاری ها، نقل قول ها و... به ارجاعات مستقیم یا نهفته اثر آگاهی یافت. مقصود از ایجاد مناسبات بیاتصویری، جستجوی شیوه های نگریستن است. این مناسبات آنچنان که نقش تاریخ نگارانه می توانند داشته باشند، خود بسترساز تأویل هایی در نسبت با روح زمانهی خویش خواهند بود.

| برگمن و بازنمایی خویشتن |

اینگمار برگمن کارگردان سوئدی که او را در زمره بهترین کارگردانان تاریخ سینما یاد می کنند، از فیلمسازان مولف است که آثارش نسبت قابل توجهی با هنری های تجسمی برقرار می کند. کارگردانی که محدود به سینما نبود و برای تلویزیون سریال ساخت و در تأتر نیز آثاری کم نظیر خلق کرد و در طول عمر هشتاد و نه ساله اش، بیش از ۶۰ فیلم را کارگردانی کرد. تصاویری که برگمن در طول زندگی اش خلق کرده از منحصر- به فرد ترین تصاویر سینمایی اند که منبع الهام و همچنین ارجاع بسیاری از فیلمسازان مهم پس از او شدند. برگِ برندهِ برگمن، حضور مدیر فیلمبرداری سوئدی سون نیکویست است که تقابل فکری آنها منجر به خلق شاهکاری هایی همچون فریادها و نجواها، پرسونا، فانی و الکساندر شد. برگمن هیچگاه از ارجاعات و نسبت تصاویرش با هنرهای تجسمی صحبت به میان نیاورد اما آنچه از فیلم هایش و همچنین نوشته هایش می توان استناد کرد، توجه ویژه ی او به سنت نقاشی اروپایی به خصوص قرن وسطی و همچنین دونقاش مهم، آلبرشت دورر و نقاش قرن بیستم، ادوارد مونش

است. برگمن در اکثر فیلم هایش، ایمان، مرگ خدا، بیماری، تقابل نیروی شرر و نیک در درون انسان را نمایش می دهد و این علاقه مندی به مفاهیم مذهبی، بی سبب با پدری کشیش نیست. همراهی با او در سفر به روستاها برای موعظه و مناسبات مذهبی و حضور در کلیسا های قدیمی، نخستین مواجه برگمن با نقاشی است.

اینگمار درباره ی این مواجه می نویسد: «مانند اکثر کسایی که به کلسیا می روند، ذهنم غرق بررسی نقش و نگار های در و دیوار کلیسا می شد، محراب، سه لته ای ها، مصلوبین، ویتراها و نقاشی های دیواری» (برگمن، ۱۶۹) ارجاعاتی که برگمن در فیلم هایش به دوران کودکی اش می دهد، سراسر حضور نقاشی به خصوص نقاشی اروپایی است که بخشی ـ از آن در طراحی صحنه ها اتفاق می افتد و بخشی ـ به طور واضح در فیلمنامه ذکر می شود. مانند صحنه ی نقاشی کلیسا در مُهر هفتم ۱۹۵۷ که برگمن در نوشته هایش می گوید: «در یکی از صحنه های لذت بخش با نقاش کلیساها، آلبرتوس پیکتور، اعتقاد هنری خودم را بدون هیچ رودربایستی نشان دادم» (همان،۱۷۴) یا صحنه ای در فیلم سکوت ۱۹۶۳ که یوهان، پسر ـ ده ساله (همچون کودکی های خود برگمن) در راهروی پیچ در پیچ هتل، در مقابل نقاشی از هرکول و دیانیرا Nessus and Dejanira 1630 اثر پل روبنس می ایستد و به عشقبازی آنها می نگرد. بررسی مناسبات بیناتصویری میان تصاویر سینمایی برگمن و نقاشی اروپایی، تماماً به معنای آگاهی او از این بازنمایی ها نیست، بلکه تطبیقی هایی بصری برای دریافت نسبت ها و تفاوت ها در یک صحنه یا موضوع مشترک است. در نمونه هایی قاطعانه از ادای دین یا ارجاع برگمن میان فیلم با نقاشی می توان صحبت کرد و در نمونه های دیگر، عناصر مشترک همچون بازنمایی سوژه، رنگ، نورپردازی، ترکیب بندی و میزانسن، مناسباتی بر بازنمود آثار است.

| بازنمایی و از آن خودسازی |

وجه تمایزی که میان بازنمایی صرف و خلق اثر در مناسبت های بیناتصویری قائل می شویم، از آن خود سازی Appropriation است. زمانی می توانیم برای تصویری هویت مستقل در نظر گیریم که راه خود را از تصویر منبع جدا کند و تصویر خودش را خلق کند. در تاریخ هنر آنچنان که اثری سمت سوی تقلید یا راه در محاکات باز می کند، ارزش های مولفانه خود را از دست می دهد و به تقلیدی، صرف بدل می شود. بازنمایی و ارجاعات فرمی فارغ از ارزش های زیبایی شناسانه ی خود، شباهت هایی دیداری اند که کارکرد معنایی یا روایی ندارند و صرفاً ادای دین هنرمند به اثر پیش از خود است. اهمیت ارجاع در دگرون سازی خود را نشان می دهد، آنچنان که تصویر دوم با اشاره به تصویر پیش از خود، روایت و فردیت مستقل برای خود می سازد که گاهاً در جهت نفی

تصویر نخست نیز، اتفاق می افتد. هنرمند می کوشد تا با از آن خود سازی تصویر نخست، شیوه های بیانی خود را نمایان و بر جنبه های معناشناختی اثر تاکید کند.

آلبرشت دورر Albrecht Dürer در حکاکی مربوط به سنت ژروم، محقق فرهیخته و مترجم کتاب مقدس را پشت میز خود و غرق در کار نشان می دهد. (Der heilige Hieronymus im Gehäus (1514.) برای نشان دادن قدوسیت او، سر او توسط هاله ای احاطه شده است. پنجره‌های سربی‌دار میزان نور ورودی را محدود می‌کنند و اتاق را یادآور سلول یک راهب می‌کنند.

در افتتاحیه فیلم توت فرنگی های وحشی- برگمن، Wild Strawberries 1957 ما شاهد اتاق مطالعه تاریک دیگری با پنجره های سربی و با پیرمرد دانشمند دیگری هستیم که غرق در کار است: پروفسور بازنشسته Isak Borg، اینجا نیز با یک «هاله» نمایش داده شده است.

در مناسبت های بیناتصویری میان حکاکی دورر و پیرمرد فیلم برگمن، تصویری با عناصر مشترک با تصویر پیش از خود را شاهد هستیم که از یک حکاکی قرن شانزدهمی به فیلمی مدرن در دهه پنجاه انتقال یافته، دگرگونی یافته و در نهایت آنچنان در درام فیلم جای گرفته که هویتی مستقل را از آن خود کرده است. پیرمرد فیلم بر خلاف پیرمرد تابلو، به هیچ عنوان مقدس نیست و خود را مبرا از اشتباه نمی داند. قرار است طبق سنتی سوئدی به مناسبت پنجاه سالگی طبابتش، بار دیگر نشان دکتری را به او بدهند اما ایساک خود را شایسته این تقدیر نمی داند. در تصویر نخست، پیرمرد توسط آکسسوارهای صحنه همچون جمجمه و ساعت شنی که نمادهایی وانیتاسی است احاطه شده و بر تقدس او افزوده می شود اما تصویر برگمن، بر تنها پیرمرد تاکید می کند و قاب های عکس روی میز، فقدان افراد زندگی ایساک را یادآوری می کنند. ایساک که پیرمردی اهل سیرنفس است ناچار به گذر از رویا و رویارویی با مرگ می شود، در حالی که پیرمرد حکاکی دورر آنچنان مقدس ظاهر می شود که گویی مرگ را در دستان خود نگه داشت است. تصویر برگمن را به هیچ وجه نمی تواند بازنمایی تقلیدی از حکاکی دورر دانست آنچنان که اگر این صحنه از فیلم حذف شود یا با تغییراتی روبرو شود، درام فیلم نیز دچار مشکل می شود. همه چیز چُنان صحنه پردازی شده که ضمن ارجاع به تصویر پیش از خود، مسیر خود را برود و فردیتی دیگر خلق کند.

| برگمن و تاریخ نقاشی های اروپایی |

دیوید گاریف David Gariff مدرس ارشد گالری ملی هنر واشنگتن، در سخنرانی که در سال ۲۰۱۸ با عنوان «برگمن و هنرهای بصری» Bergman and Visual Art، Egil Törnqvist sheds light on a neglected subject. در این گالری ایراد نمود، به بررسی رابطه میان فیلم های اینکمار برگمن و هنرهای تجسمی پرداخت و سرچشمه های فیلم های او را در تاریخ هنرهای تجسمی جستجو کرد. گاریف معتقد است با توجه به سرسختی برگمن در تولیداتش و همچنین حضورش در بخش های مهم تولید همچون فیلمنامه، طراحی صحنه، فیلمبرداری، بعید است شباهتی میان فیلم هایش با آثار هنرهای تجسمی، اتفاقی یا به واسطه طراحان اتفاق افتاده باشد. همچنین باتوجه به نوشته های خودش و اشاره به آثار مختلف و همچنین خاطرات کودکی اش در مواجه با نقاشی کلیسایی، چنین مناسبات بیناتصویری ای گواهی بر الگوبرداری و ارجاعات آگاهانه اینکمار برگمن است.

با توجه به روایاتی که برگمن از کودکی اش می کند هیچ جای اندیشه ندارد که اگر برگمن آگاهانه نیز به چنین بازنمایی ها و ارجاعاتی روی نیاورده باشد، تصاویری از مرگ، کودک معصوم، مادر، رنج بیماری و... در ناخودآگاه او رسوخ کرده اند و او طبق حافظه ی دیداری اش، دست به صحنه پردازی زده باشد. آنچنان که خودش می گوید: «هسته ی اصلی آثار من کودکی ام بوده، بدون آنکه زحمت جستجوی منشأ آنها را به خودم بدهم» (برگمن،۲۶۲)

اشاره های گوناگون برگمن به رویاها چه در خودنویسی-هایش چه در فیلم هایش که میان واقعیت و رویا سیال در حال حرکت اند، گشت گذار درونی او در تصاویری قرون وسطی ای، آمیخته شده به مسائل مذهبی ست که از پدرش به او رسیده است. گویی در لایه های پنهان فیلم هایش، آگاهانه یا ناآگاهانه دست به واکاوی حافظه ی دیداری اش میزند و تمام تصاویر را از آن خود کرده و با هویتی امروزی نمایش می دهد.

برگمن در بهترین فیلم شناخته شده خود، «مهر هفتم» The Seventh Seal 1957 که در قرن چهاردهم سوئد و در زمان مرگ سیاه اتفاق می‌افتد، برای برخی سکانس‌ها بر آثار هنری قرون وسطایی تکیه می‌کند. «سلحشور در حال بازی شطرنج با مرگ. مرگ در حال بریدن درخت زندگی و موجود مفلوکی که بالای درخت دستانش را به هم می مالد. مرگ، پیشگام رقص به سوی سرزمین سایه ست که تبرش را مانند پرچمی حرکت می داد و زوار پشت سرهم در صفی طولانی و دلقک که در آخر صف بود.» (برگمن، ۱۷۰)

اینها تصاویری است که برگمن در فانوس خیال از دوران کودکی اش و در سفر با پدر، به یاد می آورد. تصاویری که تماماً در مُهر هفتم شاهد هستم و بیش از آنکه یا شباهت دیداری باشد، ارجاعاتی مستقیم است که برگمن با توجه به خاطراتش، به هنر قرون

وسطی می دهد. نام نخست این فیلم شوالیه و مرگ بود و تصادفی نیست که این عنوان یادآور حکاکی معروف روی مس آلبرشت دورر، ریتر، تاد و توفل/شوالیه، مرگ و شیطان است. (Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel (1513).) در حکاکی دورر، شوالیه‌ای را می‌بینیم که یک صلیب مسیحی بر روی زره‌اش سوار بر دره‌ای باریک است. او توسط یک شیطان خرطوم خوک و شکل مرگ سوار بر اسبی رنگ پریده احاطه شده است. مرگ ساعت شنی (همچون وجود ساعت شنی در حکاکی پیرمرد مترجم و صحنه اتاق ایساک) در دست دارد تا کوتاهی زندگی شوالیه را یادآوری کند. هر دو شخصیت شوالیه را تهدید می کنند که ظاهراً توسط زره ایمان خود محافظت می شود.

در اوایل فیلم، شوالیه را با یک صلیب بزرگ سنت جورج در جلوی کتش می بینیم که نشان جنگ صلیبی مسیحی است، در حالی که از این اتفاق ناگهانی شگفت زده می شود. اندکی پس از آن با اولین نشانه مرگ سیاه روبرو می شوند: مرده ای که صورتش تقریباً به جمجمه تبدیل شده است. مرگ برای آوردن شوالیه آمده است. برای به تعویق انداختن مرگش، شوالیه به او و مرگ پیشنهاد می کند که یک بازی شطرنج انجام دهند. این دو که در مقابل دریا و آسمان ترسیم شده‌اند - پس‌زمینه‌ای بی‌زمان که جهانی بودن وضعیت را نشان می‌دهد، در دو طرف صفحه شطرنج شوالیه می‌نشینند. سکانس فیلم با الهام از نقاشی لیموواش از ج. توسط آلبرتوس پیکتور در کلیسای Täby در خارج از استکهلم. متن باندرول که اکنون غیرقابل خواندن بود، زمانی دارای متن «JAK SPELAR TIK MAT» بود (من با شما مات می‌کنم)، که مشخصاً توسط مرگ هنگام انجام آخرین حرکت خود بیان شده بود.

این نقاشی ما انسان را به عنوان یک نجیب زاده جوان در کنار مرگ به صورت اسکلت نزدیک نشان می دهد، یعنی شکلی که انسان بلافاصله پس از مرگ در آن قرار می گیرد. تجسم دو مرحله از زندگی انسان در مقابل ما قرار می گیرد، مستقیماً ما را مورد خطاب قرار می دهد و بدین ترتیب خواست تماشاگر برای زندگی و سرنوشت او برای مردن را منعکس می کند.

در صحنه ی دیگری از فیلم، جوف، میا و اسکات شوخی‌ها، مسخره‌های پانتومیک خود را بر روی یک صحنه مرتفع ساده که توسط تماشاگران روستایی احاطه شده است، اجرا می‌کنند که مدام آنها را مسخره می‌کنند. این صحنه بدون شک از بازار نقاشی دهقانان منسوب به پیتر بالتن Pieter Balten (attr.), Een opvoering van de klucht 'Een cluyte van Plaeyerwater' op een Vlaamse kermis (late 16th c.) الهام گرفته شده است.

بخشی_از این نقاشی نمایش مسخره ای است که روی صحنه غرفه اجرا می شود. شوهر که در سبد نانوا پنهان شده است، همسرش را در حالی که با یک کشیش به او خیانت می کند، می گیرد. مثلث شهوانی زن-شوهر-عاشق مانند فیلم برگمن است، اما در نسخه بی کلام او خیانت تنها با لباس، ویژگی ها، حرکات و تقلید نشان داده می شود.

نقاشی لیموواش اثر آلبرتوس پیکتور در کلیسای هارکبرگا یک دلقک را با لباس سنتی رنگی و کلاه شاخ مانند با زنگ ها در حال نواختن عود نشان می‌دهد. Albertus Pictor, Jester, Härkeberga Church (late 15th c.). این نقاشی به وضوح به عنوان یک الگوی ظاهری برای جوف عمل کرده است. هنگام بازی در نقش شوهر مرغ‌دار، جوف لباسی شبیه به شوخی‌های هارکبرگا می‌پوشد، با این تفاوت که زنگ های لبه‌ها پایین آمده تا جای خود را به دو شاخ بزرگ بدهد.

آنچنان که در مناسبات بیناتصویری اشاره شد، الزامی بر بازنمایی تقلیدی مطابق با تصویر پیشین نیست، بلکه درکلیات می تواند دچار دگرگونی شود تا به تصویری مستقل منجر شود. صحنه ی معروف رقص مرگ با شش نفر که یکی از آنها دلقک است، ضمن اشاره ای که خود برگمن در خاطرات کودکی اش به آن می کند، تصویری واقعی مربوط به نقاشی لیمواش است. نقاشی‌های لیمواش که رقص مرگ را نشان می‌دادند در اروپای قرون وسطی رایج بود. اما از آنجایی که هیچ یک از آنها در کلیساهای سوئد نگهداری نشده اند، برگمان نمی تواند آنها را در کودکی در آنجا دیده باشد. نزدیکترین آنها به سوئد که تا همین اواخر حفظ شده بود، کلیسای مریم مقدس در لوبک بود که در جنگ جهانی دوم ویران شد. برگمان احتمالاً می‌توانست آن را زمانی که در اوایل دهه ۳۰ در آلمان بود، دیده باشد. اما به احتمال زیاد او از بازتولید بخشی_از آن در مطالعه آموزنده Fehrman Diktaren och döden (شاعر و مرگ) الهام گرفته است، که درست چند سال قبل از نوشتن فیلمنامه مهر هفتم توسط برگمن منتشر_شد. در بازتولید بخشی_از رقص مرگ لوبک توسط Fehrman، "ردیف طولانی" با متناوب شدن پیکرهای زنده و مرده که دست در دست هم گرفته اند شکل می گیرد. لباس های چهره های زنده نشان دهنده موقعیت اجتماعی اغلب بالای آنهاست. چهره های جسد مانند همگی یکسان به نظر می رسند. پیام واضح است. هر شخصیت زنده همتای خود را در یک جسد دارد. هر چقدر هم که در زندگی متفاوت باشیم، وقتی می میریم همه شبیه هم می شویم. رقص قرون وسطایی مرگ احتمالاً از افسانه سه زنده بیرون آمده است و سه مرده، جایی که دومی به اولی می گوید: « Quod fuimus estis, quod sumus eritis» (تو همانی هستی که ما بوده ایم؛ آنچه هستیم، خواهی شد). به احتمال زیاد برگمن زمانی که شش شخصیت (سه مرد و سه زن) را در رقص مرگ خود انتخاب کرد، این را در ذهن داشته است.

این نمای معروف تقریباً همیشه اشتباه بازتولید شده است و رقصندگان را نشان می‌دهد که به جای سربالایی به چپ، در حال حرکت در سراشیبی به سمت راست هستند. در درام قرون وسطی، ارواح نجات یافته همیشه در سمت راست خدا قرار می گرفتند. دهان جهنم و ارواح محکوم در سمت چپ خدا قرار گرفتند. از دیدگاه تماشاگر این برعکس است: بهشت در سمت چپ است، جهنم در سمت راست. در فیلم ما شش نفر را می بینیم که در حال رقصیدن به سوی بهشت بودند. با این حال، برخلاف نقاشی‌های دیواری قرون وسطایی که از آن الهام گرفته‌اند، رقص مرگ برگمان تصویری عینی از آنچه قرار است برای شش شخصیت بیفتد نیست. این یک چشم انداز ذهنی توسط جوف است که امیدواری خود را برای پایان خوش آنها ابراز می کند. به طور عینی، سرنوشت نهایی آنها باز مانده است.

همانطور که اشاره شد، یوهان در فیلم سکوت به تابلوی هرکول و دیانیرا اثر پیتر پل روبنس نگاه می کند. هرکول و دیانیرا که به تازگی ازدواج کرده بودند، ناگهان به رودخانه ای رسیدند. سنتور نسوس به آنها پیشنهاد داد که آنها را با کشتی منتقل کند. در حالی که نسوس در میان جریان دیانیرا بود، سعی کرد به او تجاوز کند. اما هرکول با پرتاب یک تیر به قلب نسوس به فریادهای او پاسخ داد. در نقاشی روبنس ما دینیرا را در حال فریاد نمی بینیم و به نظر می رسد که شاهد یک اغواگری هستیم تا یک آدم ربایی.

مانند بیشتر بینندگان سینما، یوهان از آنچه که این نقاشی از نظر اساطیری نشان می دهد بی اطلاع است. آنچه او می بیند این است که به قول فیلمنامه «خانمی چاق و کاملاً برهنه که با مردی با شلوار خزدار و با سم به جای پا می جنگد. خانم بسیار صورتی است و مرد قهوه ای تیره با مو پوشیده شده است. با بررسی دقیق تر، خانم، از روی لبخند احمقانه اش قضاوت می کند، به نظر نمی رسد که اصلاً از توجه او ناراضی باشد.» به طور دقیق‌تر، این نقاشی رابطه جنسی- بین آنا مادر یوهان و وانت پیشخدمت او را نشان می‌دهد. مشخصاً، یوهان هنگامی که آن دو به اتاق خالی هتل می روند، استراق سمع می کند. وقتی داخل شدند، گوشش را به در می‌گذارد. اما بر خلاف هرکول، یوهان کوچولو ممکن است متوجه نشود که چه اتفاقی در حال رخ دادن است و اگر متوجه شود، قدرت انتقام گرفتن از خود را ندارد. آنچه در فیلم اتفاق می افتد چندان به نقاشی روبنس نزدیک نیست اما کارکرد روایی آن که گویی پیش واقعه ایست بر آنچه اتفاق خواهد افتد، هوشمندی برگمن است که روایت مادر و وانت را در مقام هشدار در شمایل یک داستان اسطوره ای نمایش می دهد.

| میان ساعت و بستر |

بیشترین مناسبات بیناتصویری که در آثار برگمن می توان یافت، با نقاشی های ادوارد مونش Edvard Munch نقاش اکسپرسیونیستِ قرن ۲۰ است. آثار مونش چُنان فیلم های برگمن، بازنمایی هایی از مرگ و مرگ آگاهی اند. مرگ به عنوان وجه تسمیه نقاشی های مونش با فیلم های برگمن، عنصری معناشناختی ست که در فرم و چیدمان نیز منجر به نقل قول هایی بصری می شوند. برگمن در نوشته هایش از تعبیر «مرگ همیشه حاضر» استفاده می کند و مونش نیز «مرگ را آغاز حیات و تلالویی جدید»، می داند. این جملات، از دغدغده ها و چشم اندازهایی مشترک نسبت به مرگ می آیند. برگمن مرگ را با پدر و آموزه های دینی و نقاشی های قرون وسطی ای می شناسد و مونش با مرگ مادر، خواهر و سپس بیماری خود در میان سالی و پیری. هردو از جهان برون به جهان انفسی- پای می گذارند و سفر درونی را در لابه لای احساسات سرکوب شده و تن های رنجور بیمار، به تصویر می کشند. مونش «بازنمایی اشیای مادی را برای بازنمایی درون بکار بسته است» (نصری،۱۵) چنانکه برگمن تصویری بی بدیل از احتضار، زجر، مرگ و چهره های بی قرار را در سینما به نمایش می گذارد. همچنین تجربه ی مونش در طراحی صحنه ی تأتر و توجه به پرسپیکتیو و نگاه بیننده در صحنه پردازی از ویژگی هایی ست که بر مناسبات تصویر برگمن و نقاشی های مونش می افزاید.

فریادها و نجواها Cries and Whispers 1965 که در زمره ی بهترین فیلمهای برگمن از آن یاد می شود، فیلمی رنگی ست که رنگ ها نیز نقش مهمی در روایت فیلم و انسان هایش دارد. برگمن نیز درباره تاثیر رنگها در این فیلم می گوید: «تمام فیلم های مرا می توان سیاه و سفید دید به غیر از فریادها و نجواها. در فیلمنامه گفته ام رنگ قرمز را به عنوان بطن روح دیده ام» (برگمن،۷۲)

در ادامه ی نگرش تأتری مونش در صحنه پردازی، تابلوی اتاق احتضار، اثری ست که بیشترین قیاس دیداری با فریادها و نجواها را ایجاد می کند. فیلم، رنج و مرگ یک زن جوان مجرد به نام اگنس را که احتمالاً در اوایل سی سالگی زندگی می کند توصیف می کند. در چند عکس، خواهران کارین و ماریا و خدمتکار خانه‌اش آنا را می‌بینیم که در اتاق کنار تخت مرگ او منتظرند. این چیدمان شبیه به چیدمان مونش در اتاق احتضار The Smell of Death 1895 است. زن در حال احتضار، حضور کشیش، زنان با لباس های مشکی، فضای اتاق با رنگی قرمز، عناصر مشترکی ست که میان دو تصویر قابل مشاهده است. زنی در حال نگاه کردن به بیننده، ویژگی شاخصی- است که تصویر پرتره نگاری را نیز در تابلو ایجاد کرده است و همچنین مشابه فضای تأتر، فاصله ی بین بیننده و فرد را تماما برمی دارد. برگمن در فریادها و نجواها نیز نماهایی از چهره ی خواهران رو به بیننده، در نوری قرمز رنگ به تصویر می کشد.

پس از مرگ خواهر در فیلم، کشیش و خواهر در کنار تخت او جمع می شوند، درست مانند نقاشی کنار بستر مرگ At the deathbed1895 مونش که چند زن مشکی پوش را در اتاقی قرمز رنگ بر بستر فرد متوفی نشان می دهد.

«نخستین تصویری که مدام به ذهنم باز می گردد، اتاقی سراسر قرمز با زنانی سفید پوش است.» (برگمن، ۶۷) تصویری که نقاشی های مونش را در ذهن متظاهر می کند و صحنه ای دیگر در فیلم، که خواهران با لباس سفید در حیاط سرسبز مشغول راه رفته اند همانند تابلوی زنان روی پل The Women on the Bridge 1902 که چند زن سفید پوش را روی پل با پس زمینه ای از درختان سبز رنگ نشان می دهد. نماهای متعدد چهره ی پر از رنج واگنس در حال فریاد کشیدن در فیلم، بازنمایی معروف ترین اثر مونش، تابلوی جیغ The Scream1895 است. او در این تابلو «زبان تصویری بی قراری و اندوه را یافته بود؛ زبانی که بتوان امر نامرئی درونی را به امری مرئی بدل سازد و تجسم بیرونی بخشد.» (نصری،۱۵)

فیلم با نمایی از حیاط خانه و سپس ساعت دیواری آغاز می شود و به بستر اگنس می رسد. مونش در واپسین سلف پرتره اش با نام میان ساعت و بستر Self portrait, Between the clock and the bed 1943، به نحوی استعاری به بازنمایی مرگ می پردازند که همان گذر میان دو جهان است. نقش این وسایل به خصوص ساعت دیواری و تخت، مهمتر از خود نقاش است.«در این نقاشی، ساعت دیواری نشانگر بی زمانی مرگ است.» (نصری،۱۹)

در فیلم توت فرنگی های وحشی- درخت سیب کوچک شباهت چشمگیری به نقاشی آدم و حوا دارد. مانند زوج مونش، زوج برگمن نیز نزدیک به درخت سیب (و تکه توت فرنگی) ظاهر می شوند که به مد اوایل قرن بیستم لباس پوشیده اند. حوای مونش در حال خوردن سیب مرگبار است و آشکارا به آدام خود می گوید که چقدر خوشمزه است. در بین خود، درخت سیاه خود کرم مار مانند است. این لحظه سقوط است، لحظه ای که نیاکان اصلی ما برهنگی معصومانه خود را از دست دادند. سقوط در فیلم در سطح فردی در خیانت سارا به ایسک است. فراتر از این، به معنای سقوط انسان، تکرار گناه اصلی است. این تصویری است از بهشت - معصومیت دوران کودکی - از دست رفته، هم برای فرد و هم برای نوع بشر.

ایسک هرگز شاهد خیانت نبوده است. اما او بدون شک در مورد آن از دوقلوهای شایعه پراکنی شنیده است. و ممکن است به خوبی تصور کرده باشد که این کار چگونه انجام شده است. از این حیث این موقعیت نقاشی دیگری از مونش، حسادت Jealousy 1930 را به یاد می آورد. این نقاشی به رابطه‌ای که هنرمند با داگنی جوئل، همسر استانیسلاو پرزیبیشفسکی، نویسنده لهستانی داشت، اشاره دارد که در پس‌زمینه به‌عنوان حوای نیمه برهنه و وسوسه‌انگیز آدام با نام مستعار مونش با سیب نمایش داده

می‌شود. «البته انحراف از برهنگی کتاب مقدس در خدمت بازگرداندن مضمون قدیمی در زمینه معاصر است». سر حسادت در پیش زمینه به خوبی با حسادت دوباره ایساک از خیانت نامزدش با برادرش به او مطابقت دارد.

در طول سفر خود به لوند، ایساک با مادر پیرش دیدار کوتاهی می کند. در اتاق نشیمن تابلوی بزرگی از پیرمردی با ریش بلند است که پشت میزش نشسته است (همانطور که قبلاً دیدیم ایسک پشت میزش نشسته است). احتمالاً نمایانگر پدر فوت شده ایساک است. اهمیت این گروه‌بندی بعداً زمانی نمایان می‌شود که ماریان، با اشاره به سه نسل بورگ که اکنون با آنها آشنا شده است، اظهار می‌دارد: "تنها سردی و مرگ، و مرگ و تنهایی، در تمام راه وجود دارد." اگر پیرمرد ریشو روی تابلو شبیه تصویر خیالی کودک از خدا باشد، تصادفی نیست. اندکی پیش از دیدار مادرش ایسک از سرود نقل کرده است: «کجاست آن دوستی که هر کجا او را می جویم». در آخرین فلاش بک فیلم، ایسک به شدت به دنبال پدر غایب خود است. سرانجام او را در رویایی می یابد که در عین حال خاطره ای نوستالژیک از یک موقعیت کودکی و آرزوی امیدوارکننده برای دیدار دوباره در زندگی آخرت است. برای کودک، پدر زمینی همان نقشی‌ـرا ایفا می کند که پدر آسمانی برای بزرگترها. نقاشی پیرمرد ریشو بر روی دیوار تجسم این دوگانگی شخصیت پدری از جانب ایسک است.

کودکان فیلم فانی و الکساندر Fanny och Alexander1982 بازنمایی نقاشی های پسران دکتر لینده Dr. Linde's Sons1903 و چهار دختر در آگردستراند Four Girls in Åsgårdstrand1903 هستند. به خصوص در طراحی لباس ها، لباس الکساندر مشابه تابلوی اول و لباس فانی همچون دختران در تابلوی دوم طراحی شده است. همچنین قسمت اول سریال فانی و الکساندر در آپارتمان بزرگ و مجلل هلنا اکدال می گذرد. در اتاق نشیمن مجسمه یک زن نیمه برهنه وجود دارد. با قاب عکس هایی روی دیوار قرمز رنگ و میز عصرانه. اتاق نشیمن خانم های مونش The Living-Room of the Misses Munch 1888 از معدود تابلو های بدون حضور سوژه ی انسانی مونش است که اتاقی مجلل و قرمز رنگ با میز عصرانه و تابلوهایی مشابه سلف پرتره های خودش را، ترسیم کرده است.

اوا در فیلم سونات پاییزی Autumn Sonata1978 زا می توان در تابلوی دختری با پیانو Girl on the Piano1888، یافت. این نقاشی که مربوط به دوران اکسپرسیونیستی مونش است، به نسبت دیگر تابلوها از جزئیات کمتری برخوردار است و درصدد بوده کلیات صحنه ی پیانو نواختن دختر را تجسم بخشد. دختر که از پشت کشیده شده و و لباس مشکی رنگ و نوع نشستنش بیانگری حزنی پنهان است، در مقابل اوا قرار می گیرد که در سوگواری مرگ پسر چهارساله اش است.

| پی گفتار |

در مناسباتی بیناتصویری نقاشی های مونش و تصاویر سینمای برگمن، بازنمایی از مرگ به مثابه بازنمایی انسان است که زیستن را در فریادها و بی قراری های بیمار و همچنین مرگ، جستجو می کند. مونش درباره ی تجربه مرگ می گوید: «نمی خواهم ناآگاه یا بی هیچ آگاهی ای بمیرم. می خواهم این تجربه ی زیسته ی نهایی را از سر بگذرانم» (نصری،۱۳) مرگ اندیشی- که در تصاویر هر دو با ریشه های متفاوت (یکی در مشاهدات کودکی و دیگری با تجربه ی مرگ نزدیکان) اتفاق می افتد، بستری می سازد که دو نوع شیوه ی بازنمایی مرگ را مشاهده کنیم. بازنمایی ای که بعضاً دارای شباهت می شود اما هرکدام مدیوم اختصاصی خود را به بیانی برای بازنمایی مرگ تبدیل کرده اند. ادوارد مونش، تابلوی نقاشی را تبدیل به صحنه ی تأتر یا فیلم می کند و در جزئی ترین حالت ها، شخصیت هایش را میزانسن می کند و اینگمار برگمن نیز. نقاشی هایی سینمایی خلق می کند که از آنها به عنوان آیکونیک ترین تصاویر سینمایی یاد می شود. برگمن در اتوبیوگرافی خود به نام فانوس خیال درباره فانی و الکساندر چنین می نویسد: «تفاوت گذاشتن میان آنچه در تخیلم می گذشت و آنچه واقعیت داشت، برایم دشوار بود. اگر سعی می کردم احتمالا می توانستم واقعیت را واقعی کنم، ولی از آن طرف مثلا، همیشه ارواح و تصویرهایی وجود داشتند. قرار بود با آنها چه کنم؟ و افسانه ها واقعیت داشتند یا نه؟

| منابع |

Bergman and visual art | speech from David Gariff | aNational gallery of art | 2018

فلسفه هنر میشل فوکو | جوزف تنکی | ترجمه مجید پروانه پور | انتشارات گیلگمش | ۱۴۰۱

تصویرها | اینگمار برگمن | ترجمه گلی امامی | انتشارات گیلگمش | ۱۴۰۲

میان ساعت و بستر | امیر نصری | انتشارات گیلگمش | ۱۴۰۲

علی اکبر سیاح

| شهریورماه هزار و چهارصد و سه |