معنای سکوت در سینمای برگمان (مهر هفتم، توت فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا)

چکیده

سکوت عنصری است که همانند دیگر مفاهیم و عناصر معناساز با متضاد خود یعنی صدا دریافت و فهم می‌شود. این پژوهش به بررسی معنای سکوت در آثار برگزیده اینگمار برگمان می‌پردازد. هدف اصلی، بازشناسی معنای سکوت در سینمای برگمان است. پرسش اصلی این است که سکوت در سینمای برگمان چه معنایی دارد؟ این پژوهش، پس از تبیین معنای سکوت در سینما و انواع آن، به تحلیل معنای سکوت در فیلم‌های برگزیده برگمان شامل مهر هفتم، توت فرنگی‌های وحشی، پرسونا، نور زمستانی و سکوت می‌پردازد. این پژوهش، کاربردی و توصیفی - تحلیلی است. شیوهٔ تحلیل، کیفی است. این پژوهش نشان می‌دهد که با توجه به در نظر گرفتن سکوت به عنوان «غیاب و حذف آگاهانه» چیزها، سکوت در سینمای برگمان در شش مؤلفهٔ روایی از جمله سکوت در روایت، پیرنگ، عناصر شنیداری، عناصر دیداری، مفاهیم معنایی، در جهان فیلم و تطابق آن با واقعیت، به کار رفته است. مؤلفه‌های سکوت همگی به نوعی در آثار برگمان نقش مهمی داشته‌اند، اما عناصردیداری، شنیداری و معنایی، کارکرد مؤثرتری داشته است. یافته‌ها نشان می‌دهند که معنای سکوت در فیلم‌های گزینش شدهٔ برگمان، در غالب مضامین فلسفی و اگزیستانسیالیستی، بیان‌گر پوچی انسان مدرن، شک و تردید در وجود خدا و سکوت خدا است.

واژه‌های کلیدی: سکوت، صدا، غیاب، سینما، اینگمار برگمان.

The Meaning of Silence in Bergman's Cinema (The Seventh Seal, Wild Strawberries, Winter Light, The Silence and Persona)

Abstract

Silence is an element that, like other meaning-making concepts and elements, is perceived and understood with its opposite, i.e., sound. Silence in cinema is one of the essential issues. Because it can create meaning in sound and other formal and narrative elements, this research examines the meaning of silence in Ingmar Bergman's selected works. Bergman is a contemporary Swedish director and writer who left outstanding works in cinema, theater, and television and is considered one of the most influential contemporary filmmakers. By using cinema's ability to represent realities, he has represented religious, social, philosophical, and psychological categories. He builds direct and indirect themes of silence in the world of his films. The main goal is to recognize the meaning of silence in Bergman's cinema. The main question is, what does silence mean in Bergman's cinema? After explaining the meaning of silence in cinema and its types, this research analyzes the meaning of silence in Bergman's selected films, including The Seventh Seal, Wild Strawberries, Persona, Winter Light, and The Silence. This research is applied and descriptive-analytical. The method of analysis is qualitative. This research shows that silence is one of the aesthetic topics in the meaningful analysis of films, and it has a powerful function as an absent element. In the experience of the film, silence is an absence of sound in terms of the presence of sound and auditory elements, but this absence has left signs not only in the sound but also in other elements. In Bergman's cinema, the components of silence have all played a role in some way, but silence has had a more effective function in the visual, auditory, and semantic elements. In the silence of the narrative, Bergman's films are classic, and the narration of the story is expected to be clear and complete. Still, we are faced with empty parts in the script, and in all the films, verbal elements and textual patterns are somehow removed in favor of visual representation. The silence in the plot of this issue is not fully expressed in the two films, The

Seventh Seal and Wild Strawberries, but in Winter Light, The Silence, especially in Persona, happens boldly. The absence of visual elements in the films Wild Strawberries, The Silence, and Persona have been used creatively and have effectively highlighted the film's psychological themes. Auditory silence, like a visual, is peculiar and influential in the film The Silence and Persona, and the absence of sound helps make the film's implied meanings. Bergman has used semantic silence dramatically, and therefore, in raising philosophical and deep issues with stories of death, existence, nothingness, loneliness, love, betrayal, and all the realities that happen in the world, he goes to the meanings. In Bergman's films, the meaning of silence is associated with questions about God and existential and existentialist philosophy. Hence, the world of movies is similar and accurate in matching the real world. The audience can see what they experience in The Seventh Seal and Winter Light with different make-up and form in Wild Strawberries.
Keywords: silence, sound, absence, cinema, Ingmar Bergman.

مقدمه

سکوت عنصری است که همانند دیگر مفاهیم و عناصر معناساز با متضاد خود، یعنی صدا دریافت و فهم می‌شود. در برخی تعاریف، سکوت، با بودن صدا معنا شده است؛ چنانچه در بررسی‌های آزمایشگاهی و فیزیکی، سکوت قابل شنیدن است (Cowan, 2016) و در وجهی دیگر، به نظر می‌رسد نوعی بی‌صدایی و غیاب صدا است. سکوت در سینما، یکی از مؤلفه‌های مهم است؛ چراکه نه تنها در صدا، بلکه در دیگر عناصر فرمی و روایی، قابلیت ایجاد معنا دارد. این پژوهش به بررسی معنای سکوت در آثار برگزیده اینگمار برگمان[۱](۱۹۱۸-۲۰۰۷) می‌پردازد. برگمان، کارگردان و نویسنده معاصر سوئدی است که در سینما، تئاتر و تلویزیون آثار برجسته‌ای از خود برجای گذاشت. او با به کار بردن فرمی متفاوت در روایت و پیرنگ فیلم، تکنیک‌های ساختاری در عناصر دیداری و شنیداری و بنا کردن مضامین مستقیم و غیرمستقیم از سکوت در جهان فیلم‌هایش استفاده می‌کند. بر این اساس، هدف اصلی در این پژوهش، بازشناسی معنای سکوت در سینمای برگمان است. پرسش اصلی در این پژوهش، این است که سکوت در سینمای برگمان چه معنایی دارد؟ این پژوهش، پس از تبیین معنای سکوت در سینما و انواع آن، به تحلیل معنای سکوت در فیلم‌های برگزیده برگمان شامل مهر هفتم،[۲]توت فرنگی‌های وحشی،[۳]پرسونا،[۴]نور زمستانی[۵]و سکوت[۶]می‌پردازد.

روش پژوهش

این پژوهش کاربردی است و مبتنی بر شیوهٔ توصیفی - تحلیلی نگاشته شده است. روش و ابزار گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ آثار ویدئویی است. شیوهٔ تجزیه و تحلیل داده‌ها، کیفی است. روش نمونه‌گیری گزینشی هدفمند است؛ به این صورت که از میان تمام آثار برگمان، فیلم‌هایی که در آن‌ها موضوع سکوت به طور معنادار مطرح بود، گزینش شدند. حاصل این گزینش نهایی، فیلم‌های مهر هفتم، توت فرنگی‌های وحشی، پرسونا، نور زمستانی و سکوت است.

پیشینه پژوهش

پژوهشی که منحصراً به مؤلفه سکوت در سینمای این کارگردان پرداخته باشد، یافت نشد. به عنوان پیشینه عام، می‌توان به این موارد اشاره کرد. بیورکمان و همکاران (۱۳۷۷) مجموعه‌ای از مصاحبه‌های برگمان، روایت زندگی هنری و اندیشه‌های فیلم‌سازی او را مطرح کرده‌اند. شارگل (۱۳۹۳) ایده‌ها و نظریات برگمان در باب احساسات و عواطفی را که بر

روی آثارش تأثیرگذار بوده‌اند، بیان می‌کند. صافیان و طالبی (۱۳۹۴) مضامین فلسفهٔ وجود، مانند شک و ایمان، سکوت خدا، ارتباط با دیگری، مرگ و ترس، آگاهی، نقد کلیسا و مانند آن‌ها را بررسی کرده‌اند. ماندلبام (۱۳۹۴) به بررسی زندگی شخصی و کاری اینگمار برگمان می‌پردازد و با نوشتاری ادبی، ۵۰ فیلم از آثار این فیلم‌ساز سوئدی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. حسن زاده جوشقان و همکاران (۱۴۰۱) به موضوع دین و خداباوری و همچنین واکاوی باورهای مرگ و نیستی برگمان در روایت فیلم‌هایش پرداخته‌اند. همچنین برومن (۲۰۱۲) به ابعاد فنی و زیباشناختی سکوت و صدا در فیلم‌های برگمان می‌پردازد. پوا (۲۰۱۳) صدا و سکوت در چند فیلم برگمان را با چند فیلم متناظر از تارکوفسکی مقایسه می‌کند. لوکو (۲۰۱۵) مجموعه مقالاتی درباره جنبه‌های موسیقیایی فیلم‌های برگمان گردآوری کرده است. لرنر (۲۰۲۲) سکوت و غیاب خدا در برخی از فیلم‌های برگمان را در بستر مسیحی تفسیر می‌کند.

مبانی نظری پژوهش

سکوت

سکوت در لغت به معنی «سخن نگفتن» است (فخر رازی، ۱۴۲۰) و در بیشتر تعریف‌های واژگانی، نقطه مشترک، غیاب معنادار است (سجودی و صادقی، ۱۳۸۹). سکوت در سینما نیز کارکردی قدرتمند دارد که می‌تواند در ایجاد اثرات دراماتیکی درون تصویر مؤثر باشد. در یک تعریف عام، به معنای غیاب عناصر شنیداری و صدای فیلم است و در تعریفی دقیق‌تر، هر ردی که نشانهٔ حضور غیرفیزیکی عنصری غایب در تصویر و صدا باشد، نشانهٔ سکوت قلمداد می‌شود و این امر در شکل‌گیری بافت تصویری نیز تأثیر بسزایی دارد (نایبی و شعیری، ۱۳۹۵).

نسبت سکوت با صدا

در وجود و ماهیت صدا که تجربه‌ای شنیداری در دایرهٔ ادراک ما است، جای تردید نیست (Hoffmann, 1998). صدا از وجه فیزیکی و آکوستیک آن، به هر انرژی اطلاق می‌شود که در محیط جامد، مایع و گاز قادر به تحریک مکانیسم شنوایی انسان باشد و تمام صداها به روش یکسانی تولید می‌شوند: ارتعاش (Cowan, 2016). یکی دیگر از پارامترهای ادراک صدا، طول موج یا فرکانس است. برخی از صداها شنیده نمی‌شوند؛ چراکه انسان تنها می‌تواند محدودهٔ مشخصی (محدوده فرکانسی بین ۲۰ تا ۲۰۰۰۰ هرتز) از صداها را بشنود. اگر پارامترهای تولید و انتشار صدا مهیا نباشد، سکوت با فقدان صدا تجربه می‌شود و به معنی بی‌صدایی است (Alkin, 1975). به نظر می‌رسد سکوت نمی‌تواند عدم و فقدان صدا باشد، بلکه شرایط درک و تجربه حسی از طرف انسان و محیط مهیا نشده است (Cowan, 2016). در سال ۲۰۲۳، سکوت و فقدان صدا از منظر تجربه ذهنی و با ایجاد توهمات شنیداری مورد آزمایش قرار گرفت: «در این آزمایش‌ها در همه موارد، سکوت‌ها باعث ایجاد انحرافات زمانی می‌شد که کاملاً مشابه با توهمات تولید شده توسط صداها بود و نتایج نشان می‌دهد که سکوت واقعاً شنیده می‌شود» (Goh et al., 2023, 1-9).

کارکرد صدا در سینما

در سال ۱۹۲۷ میلادی، سینمای ناطق به عنوان تاریخ مشخص ورود صدا به این هنر عنوان شد (نایت، ۱۳۷۱). با پایان یافتن دوران صامت، علی‌رغم استقبال تماشاگران از فیلم ناطق، زیبایی‌شناسان اعتراض‌هایی نسبت به آن نشان دادند.

آیزنشتاین[۷] مخالف سینمای ناطق بود و مانستربرگ[۸] نیز به ورود صدا و رنگ در سینما با دیده تردید سخن می‌گفت (عمید، ۱۳۸۷). از سویی دیگر، برخی همچون کراکائر[۹] وجود صدا در سینما را تحسین می‌کنند. در وجه شنیداری سینما، صدا را در سه قالب می‌توانیم درک و دریافت کنیم: ۱. دیالوگ ۲. آمبیانس ۳. موسیقی و افکت (استیونسن و دبری، ۱۳۷۲). آن‌چه در مطالعات متأخر قابل توجه است، تلاش‌های زیباشناسانه دربارهٔ صدا در سینما است. بلا بالاژ[۱۰] پیش‌بینی نمود که استفادهٔ زیبایی‌شناسی از صدا، نیازمند زمانی طولانی است. به مرور، امکانات عملی سینما با پیشرفت‌های فنی و اختراعاتی مانند مونتاژ همراه شد (گرگور و پاتالاس، ۱۳۶۸) و در این بین، «صدا» با حفظ ارتباط تنگاتنگش با تصویر جایگاه مهم و با ارزشی در فیلم پیدا کرد. هر چقدر صدا دارای اهمیت است، سکوت در فیلم صدادار، تأثیری چند برابر دارد و می‌تواند زمینه‌ساز ساختار دراماتیک فیلم باشد و استفاده یا عدم استفاده از آن، در بستری آگاهانه منجر به رهیافت خلاقانه در روایت فیلم می‌شود (هاشمی، ۱۳۷۸).

اینگمار برگمان

از اواخر سال‌های پنجاه میلادی، با شکل‌گیری نهضت‌های ملی سینمایی و توجه به سینما در محیط‌های دانشگاهی، شاهد شکوفایی نسل تازه‌ای از فیلم‌سازان جوان همچون برگمان از سوئد هستیم (بیور، ۱۳۶۷). برگمان بیش از چهل سال بر تئاتر و سینمای سوئد تسلط داشت و به صورت حرفه‌ای از سال ۱۹۴۴ تا ۲۰۰۳، بیش از چهل فیلم بلند را کارگردانی کرد و پیش از کارگردانی‌اش، باید به فیلم‌نامه‌نویسی او نیز اشاره شود (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۶). نقطه اوج نبوغش، در تفسیر و کشف زوایای جدید در درام‌های تاریخی و زندگی بخشیدن به آن‌ها و ارتباطشان با عصر ما بود (ماندلبام، ۱۳۹۴). در بحث زیبایی‌شناسی، برگمان نمادی از تکامل و بلوغ سینما در تعادل میان فرم و مضمون بود (حسن زاده جوشقان و همکاران، ۱۴۰۱). سکوت در آثار برگمان به شکلی نمادین به کار رفته است و نوع نگاه و نحوهٔ نزدیک شدن او به این موضوع، با عناصر روایی همچون فیلمنامه، عناصر دیداری و شنیداری، معناهای مستقیم و غیرمستقیم و توجه به واقعیت شکل گرفته است.

تحلیل معنای انواع سکوت در سینمای برگمان

در این بخش، بر اساس توضیح انواع سکوت، بحث پیش می‌رود و در هر نوع، نمونه فیلم‌های گزینش‌شده برگمان به عنوان مورد مطالعاتی تحلیل می‌شوند.

سکوت در سینما می‌تواند از دو وجه مورد بررسی قرار بگیرد:

الف. سکوت با غیاب صدا در فیلم اتفاق می‌افتد: منظور، غیاب مؤلفه شنیداری فیلم است که اولین بار در سینما، با ظهور فیلم ناطق مورد توجه قرار گرفت و به عنوان جنبه‌ای دیگر از واقعیت در سینما (یعنی دنیای صدا) به هنرمند قدرت داد. بالاژ در مورد این نکته می‌گوید که سکوت آن‌چنان که در سینما مؤثر واقع می‌شود، در رادیو و یا تئاتر نمی‌تواند ارزش مثبتی داشته باشد. مثلاً در یک بازی رادیویی محور انتقال و بازنمایی، کلمات هستند و نه چیز دیگر. همچنین در تئاتر برخلاف سینما، نمی‌توان از سکوت به مدت طولانی استفاده کرد؛ در حالی که در فیلم اثر سکوت می‌تواند بسیار زنده و متنوع باشد؛ فقدانی که از کلام مؤثرتر است (استیونسن و دبری، ۱۳۷۲). با این تعریف، به نظر می‌رسد غیاب صدا، جزئی از ساختار فیلم و مقدمه ساخت معانی و تفاسیر مختلفی چون سکون، آرامش، وقفه، مکث، مقاومت، مبارزه، اعتراض، ترس،

تنهایی، آرامش قبل از طوفان، شادی، هیجان، تهی‌شدگی و تعلیق به شمار آید. این غیاب صدا به لحاظ فنی به دو صورت کلی کاربرد پیدا می‌کند: نخست، blank نامیده می‌شود که به صورت نمادین هرگونه صدایی قطع می‌شود و باند صدا را عامدانه برای ایجاد فضاسازی قطع می‌کنند و دیگری silent که «کاربردی از صدا» برای نمایش سکوت است و غیاب صدا به شکل کامل اتفاق نمی‌افتد؛ به این معنا که آن‌قدر سکوت بر فضا حاکم باشد تا بتوان دورترین و کوچک‌ترین صداها را شنید (امامی، ۱۳۷۹). در کاربرد blank جنبه قدرتمند صدا نمایان می‌شود و آن، تأثیر فقدان صدا است، یعنی همه چیز ساکت است. در تعریف دوم (silent)، برسون[۱] به ما یادآوری می‌کند فیلمِ «صدادار» است که نمایش سکوت را ممکن ساخت. او بیان می‌دارد همیشه باید صداها (نویز، موسیقی، افکت) و صداهای انسان (دیالوگ) باشند تا با ایجاد وقفه در آن‌ها بتوان در آن‌چه سکوت نامیده می‌شود، عمیق‌تر دقت کرد. شیون[۲](۱۳۹۴) معتقد است سکوت، مختص فیلم صدادار است و در تشریح گفته برسون، بیان می‌کند که هر جایی سکوت خاص خود را دارد و به همین علت، در لوکیشن‌ها یا استودیو هنگام ضبط صدا چندین ثانیه از «سکوت» خاص آن مکان گرفته می‌شود و این صدا را بعدها اگر نیاز شود، در زمینه دیالوگ‌ها استفاده می‌کنند تا حس مطلوب مبتنی بر این‌که فضای کنش موقتاً ساکت شده است، ایجاد کند.

ب. سکوت با دیگر عناصر فرمی و روایی فیلم اتفاق می‌افتد: به جز غیاب صدا، می‌تواند غیاب در عناصر فرمی و روایی دیگر باشد. غیاب عناصر مستقیم همچون فیلمنامه و روایت داستان، عناصر دیداری (تصویر، رنگ و نور) و یا در عناصر غیرمستقیم همچون پیرنگ، معناهای ضمنی و جهان فیلم روی دهد.

در این پژوهش، ملاکِ سکوت شمردن چیزها، «غیاب و حذف آگاهانه» آن‌هاست. بنابراین در ادامه، هرجا که از سکوت نام برده می‌شود با منطق عدم، حذف و غیاب چیزی است. بر این اساس، به چند نوع سکوت در فیلم‌ها می‌توان اشاره کرد: سکوت روایی و پیرنگ، سکوت دیداری، سکوت شنیداری، سکوت معنایی، سکوت در جهان فیلم و تطابق آن با واقعیت.

۱. سکوت روایی و پیرنگ

هر دو مورد سکوت روایی و پیرنگ، از این جهت که در بستر روایت داستان اتفاق می‌افتد در یک دسته‌بندی آورده می‌شوند.

الف. سکوت روایی: تعریف ساده از روایت، آن اتفاق‌های پی‌درپی است که داستان فیلم را شکل می‌دهد. اگر روایت را یک گفتمان در نظر بگیریم از گفته‌ها و ناگفته‌هایی تشکیل شده است. ناگفته‌ها و سکوت در روایت با حذف، غیاب، گسست یا خلأ معنادار اتفاق می‌افتد (قاسمی پور و همکاران، ۱۳۹۷). در هیچ روایتی، مؤلف به‌صورت کامل رخدادها را در مسیر داستان بیان نمی‌کند و شماری از پیش‌فرض‌های نامعین ایجاد می‌کند تا مخاطب جاهای خالی را خودش پر کند. قسمتی از کشش داستان، همین پیش‌فرض‌هایی است که راوی آن را ناگفته رها می‌کند. سکوت روایی تقریباً در همهٔ انواع فیلم‌ها به چشم می‌خورد، ولی در فیلم‌های کلاسیک کمتر است. بسیاری از بخش‌های ناگفته روایت با فرض‌هایی که در واقعیت موجود است، پر می‌شود. تماشاگر علت این موضوع را از جای دیگری به موقعیت داستان می‌آورد و برای خودش پر می‌کند (امین خندقی، ۱۳۹۷ب). بنابراین بخش‌ها و خط‌هایی از روایت را که بیان نمی‌شوند و به تصویر درنمی‌آیند، «سکوت روایی» می‌نامیم. نوعی دیگر از سکوت روایی نیز مطرح است که حذف در کلام و دیالوگ به صورت عمدی و آگاهانه به‌خاطر ایجاد وقفه و سکوت است که در آثار کلاسیک نیز دیده می‌شود؛ به این دلیل که بسیار کلام‌محور و دیالوگ‌محور بودند.

ب) سکوت در پیرنگ: پیرنگ، نقل وقایع داستان براساس روابط علت و معلول است. سکوت در پیرنگ، غیاب روابط

علی و معلولی است. گاهی با روایتِ تکه‌تکه روبه‌رو هستیم، اما گاهی اصلاً دلایل بیان نمی‌شوند و پیرنگ از آن نظم و ترتیب منطقی حوادث خارج شده و حالت چند وجهی به خود می‌گیرد که در اینجا سکوت در پیرنگ به معنای غیاب، گسست یا حذف عمدی علیت است (Forster, 1927). سکوت در پیرنگ گاهی باعث ایجاد تجربه شوک در ادراک تماشاگر می‌شود و گاهی باعث جهش داستان و تغییر تمام احتمالات منطقی می‌شود.

شباهت این دو سکوت آن است که در بستر فیلم‌نامه و روایت داستان اتفاق می‌افتند و تفاوت آن‌ها این است که در سکوت روایی با خط‌های سفید و خالی فیلم‌نامه مواجه هستیم؛ در حالی‌که در سکوت پیرنگ خط‌ها نوشته شده و فیلم‌نامه و روایت وجود دارد، اما آگاهانه تکثر و تشدد اتفاق افتاده و روابط علیت دچار نقض شده است. سکوت در پیرنگ یک گام فراتر از سکوت روایی است (میرصادقی، ۱۳۹۴).

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است:

۱-۱. مهر هفتم: در مهر هفتم، شاهد سکوت روایی آن‌گونه که با حذف هدفمند بخش‌هایی از روایت باشد، روبه‌رو نیستیم، اما نسبت به سرگذشت شخصیت دختر جادوگر که شیطان را دیده است و در نهایت، سوزانده می‌شود، سکوت روایی وجود دارد. این مسئله دربارهٔ شخصیت‌های دیگر، مثل زنی که به شوهرش خیانت کرد و دوباره به سوی همسرش بازگشت، بسیار پررنگ‌تر است. البته ممکن است حس شود که مخاطب نیازی به آگاهی در این موضوعات نداشته است، اما باز هم سکوت روایی وجود دارد. به جز این موارد، تقریباً اتفاقات و حوادث پی در پی کامل می‌شوند. برای سکوت در پیرنگ مصداقی در این فیلم نیست.

۱-۲. توت فرنگی‌های وحشی: به جز سکانس آغازین فیلم که اطلاعاتی در مورد سرگذشت پرفسور، زندگی، بستگان اصلی و حرفه‌اش بیان می‌شود، دربارهٔ دیگر شخصیت‌ها با سکوت روایی مواجه هستیم. برگمان روایت داستان را با سفر پرفسور در جاده آغاز می‌کند و سعی دارد با هم‌پوشانی خطی و موازی سفر پرفسور در جاده و سفر ذهنی او به دوران کودکی و گذشته‌اش، نوعی جریان سیال ذهن را برای مخاطب تداعی کند. از این منظر، گاهی همه خط‌های روایت کامل نیست و با پرش‌های زمانی، غیاب و سکوت روایی را می‌بینیم. محسوس‌ترین سکوت روایی در سکانس‌هایی است که پرفسور میان رؤیا و واقعیت است. برگمان با فلش‌بک‌هایی که به عالم رؤیا می‌زند، روایت را مبهم نگه می‌دارد (به طور کامل حذف نمی‌کند) و به این صورت، سکوت روایی شکل می‌گیرد. سکوت روایی در مورد زن و شوهری که در میان راه اضافه می‌شوند نیز قابل توجه است. در چند سکانس کوتاه، شاهد درگیری و دعوای آن‌ها در میان جاده و داخل ماشین پرفسور هستیم، بدون آنکه از علت دعوا آگاه شویم و یا در مورد سرگذشت آن‌ها بدانیم. به نظر می‌رسد هدف برگمان در این‌گونه سکانس‌ها، تنها یادآوری بخش‌هایی از زندگی زناشویی پرفسور است و سکوت روایی به این منظور استفاده شده است. با اینکه پیرنگ داستان مشخص است و در انتهای فیلم، سرانجام قهرمان داستان به نوعی پایان خوش دارد، اما در سکانس‌های مربوط به رؤیاها با تصاویر عجیب و علت‌های غیرمنطقی مواجه می‌شویم. برای نمونه، در رؤیای اول، جسد خود پرفسور که در تابوت قرار دارد، زنده می‌شود و دست پرفسور را می‌گیرد و به درون تابوت می‌کشاند و یا در رؤیای دوم، پرفسور در فضایی به ظاهر علمی همانند دانشگاه است و به جای آن‌که در مقام یک پزشک یا استاد، فردی باارزش باشد، مورد بازخواست قرار می‌گیرد و شبیه دادگاه محاکمه می‌شود. اگر تعریف پیرنگ را روابط علی و معلولی بدانیم، در این نوع سکانس‌ها، پیرنگ دچار ابهام است و سکوت در پیرنگ وجود دارد.

۱-۳. نور زمستانی: سبک گزینشی برگمان در روایت داستان کشیش و بازنمایی برش‌هایی انتخابی از زندگی او، اساس

فیلم را تشکیل می‌دهد. از نمای ابتدایی تا انتها، همواره با هر دو نوع سکوت روایی و پیرنگ روبه‌رو هستیم. در زمینهٔ سکوت روایی، روایت فیلم از جایی آغاز می‌شود که همسر کشیش مرده است و کشیش در یک حالت یأس و ناامیدی به سر می‌برد؛ در عین حال، سعی می‌کند در انجام وظیفه تبلیغی خود در کلیسا، این موضوع بازنمود نداشته باشد. از یک‌سو، کشیش نقطه اتکای خود (شاید معنای زندگی‌اش) را از دست داده و از سوی دیگر، نقطه اتکای اهالی کلیسای خود است. برگمان بر اساس سبک روایی خودش در این فیلم، تنها بخش‌هایی از وضعیت درونی و مواجهه بیرونی کشیش با مردم را نشان می‌دهد. برای مخاطب آن‌چه باید از وضعیت کلی کشیش، اهمیت همسرش، مشکلات ذهنی او و نوعی تناقض یا کشمکش کشیش بداند، در فیلم آمده است، اما ما کامل همسر کشیش را نمی‌شناسیم؛ این‌که چرا همسر کشیش برای او بسیار با اهمیت است و حاضر نیست با معلم ازدواج کند را نمی‌دانیم. برخی از شخصیت‌های داستان برای ما پوشیده‌اند. فیلم یک روایت جزء به جزء ندارد و تمام جزئیات مطرح نمی‌شود. این موارد و نمونه‌های مشابه آن سکوت روایی در فیلم هستند. سکوت پیرنگ مربوط به انتهای فیلم است، اما از این جهت که مقدمات آن از ابتدای فیلم شروع می‌شود، می‌توان نسبت به تمام فیلم جاری دانست. سکوت پیرنگ مربوط به وضعیت باز انتهای داستان است و این‌که سرگذشت کشیش و برخی شخصیت‌های دیگر چه سرانجامی دارد. فیلم جنبه‌های مختلفی از روابط علی و معلولی برای پیرنگ را بیان می‌کند، اما این مسئله به طور کامل بیان نمی‌شود.

۱-۴. سکوت: در فیلم، تنها برشی از ماجرای دو خواهر وجود دارد که در شهری میان راهشان توقف می‌کنند و هیچ چیزی از رخدادهای گذشته آن دو نمی‌دانیم. در فیلم، اشاره به این موضوع وجود دارد که بعد مرگ پدرشان این تنش به وجود آمده است، اما باز هم دقیقاً مشخص نیست چرا این دو با هم در این حد مشکل دارند. این یک سکوت مهم روایی در فیلم است. به جز این امر، دقیقاً مشخص نیست که دو خواهر و پسر در چه شهری توقف کرده‌اند و این هتل دقیقاً کجاست. این ابهام در فیلم، باعث می‌شود وضعیت شخصیت‌ها در سکوت باشد. از نظر پیرنگ، اگر نگوییم پیرنگ فیلم با مشکل جدی روبه‌رو است، باید گفت که به طور عمدی روابط علی و معلولی مبهم است. فیلم درباره بسیاری از مسائل سکوت کرده است و انتهای روایت نیز باز است.

۱-۵. پرسونا: فیلم در بخش‌هایی مانند ابتدا، بخشی از میانه و گهگاهی در بخشی از روایت، نوع خاصی از تصاویر موهوم در پی هم دارد. ابتدای فیلم ما را به یاد فیلم سوررئالیستی «سگ اندلسی»[۱۳] می‌اندازد. بونوئل[۱۴] در سگ اندلسی، به همراه دالی[۱۵] به دنبال مکاشفه ناخودآگاه انسان در خلق اثر هنری هستند و به همین جهت، منطق روایی را بر هم می‌زنند. شروع پرسونا نیز منطق روایی ندارد. تصاویری پراکنده از پرده سینما، مصلوب شدن مسیح، جنگل زمستانی، افرادی بر روی تخت بیمارستانی، پیرزن خوابیده و پسرک عینکی را می‌بینیم که در مسیر داستان، روایت آنان ناگفته باقی می‌ماند. بونوئل تحت‌تأثیر فروید[۱۶] و برگمان تحت‌تأثیر یونگ[۱۷] هستند که روان‌شناسی یونگ ادامه‌ای برای دیدگاه فروید در ناخودآگاه جمعی است. پس می‌توان گفت که پرسونا در بخش‌هایی منطق روایی ندارد و اگر روایت کلاسیک را پایه بدانیم، شکستن منطق روایی، نوعی سکوت در روایت است، زیرا غیاب عناصر روایت دارد و ابهام ایجاد می‌کند. روایت فیلم در جزئیات داستانی به جز بخش‌های مذکور، تقریباً اطلاعات کافی به مخاطب می‌دهد، اما درباره گذشته الیزابت یا آلما به اندازه کافی بیان نمی‌کند و سکوت وجود دارد. در زمینه پیرنگ با وضعیت مشابه فیلم‌های گذشته روبه‌رو هستیم و پیرنگ در انتهای داستان باز است و سرانجام شخصیت‌ها مشخص نمی‌شود.

۲. سکوت دیداری

اگر سکوت را به معنای غیاب در نظر بگیریم، حذف آن‌چه در قاب دوربین به عنوان عناصر بصری می‌بینیم، «سکوت دیداری» معنا می‌شود. در یک تعریف عام، همواره در هر قابی، اندکی حذفیات داریم و این غیاب در همهٔ پلان‌ها موجود است. در ابتدایی‌ترین حالت، دکوپاژ و میزانسن خود به نوعی سکوت دیداری هستند؛ به این معنا که کارگردان انتخاب کرده است چه عناصری در دکوپاژ حاضر و چه عناصری غایب باشند؛ در میزانسن چه مقدار از تعداد یا چهره بازیگر در کادر تصویر باشد و چه مقدار غایب باشد (طاهری، ۱۳۹۶). زمانی که یک نمای کلوزآپ از چهرهٔ بازیگر در قاب دوربین داریم، دیگر قسمت‌های بدن او به نوعی غایب هستند و سکوت دیداری شکل گرفته است. دکوپاژ و میزانسن هر دو به نوعی سکوت هستند، اما مراد در این‌جا حذف بصری عامدانه و آگاهانه‌ای است که نقش روایی قدرتمندی ایفا کند. سکوت دیداری بیشتر در ژانر تخیلی و سوررئالیسم[۸] کارکرد قوی‌تری دارد و به ندرت در آثار کلاسیک استفاده می‌شود (بوردول، ۱۳۷۳).

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است:

۲-۱. مهر هفتم: این مؤلفه از سکوت به آن معنا که کارکرد دراماتیک داشته باشد، مشاهده نشد.

۲-۲. توت فرنگی‌های وحشی: این معنا از سکوت، به شکلی انتزاعی در رؤیاهای پرفسور مشاهده می‌شود. در رؤیای اول، ساعت‌ها عقربه ندارند و غیاب عقربه به عنوان یک عنصر بصری نوعی سکوت در زمان، انتهای زمان یا بی‌زمانی را انتقال می‌دهد. در رؤیای دوم نیز زمانی که از پرفسور خواسته می‌شود تا داخل میکروسکوپ را نگاه کند، به شکل انتزاعی سکوت دیداری اتفاق می‌افتد؛ به این معنا که تصویر واقعی که انتظار می‌رود در زیر میکروسکوپ ببینیم، حذف می‌شود و انعکاسی از چشمان پرفسور جایگزین آن است. پیش‌تر اشاره شد که میزانسن به نوعی سکوت دیداری است و در صحنه‌هایی از رؤیای دوم، مانند خانه‌ای که پرفسور در آن مورد سوال قرار می‌گیرد، این شکل از سکوت بیان می‌شود. در این سکانس، حذف عناصر بصری و نمایش یک مکان خلوت و خالی به نوعی سکوت دیداری است.

۲-۳. نور زمستانی: به نظر می‌رسد فیلم شامل صحنه‌هایی نیست که طبق تعریف پیشین شامل سکوت دیداری شود.

۲-۴. سکوت: تصویر در صحنه‌هایی که تم اروتیک دارد، به گونه‌ای دکوپاژ شده است که بخش‌هایی از بدن یا رخداد حذف شود که خود می‌تواند عاملی برای حذف جنبه اروتیک و نزدیک شدن به شخصیت، به عنوان انسان برای همذات‌پنداری باشد. این نوعی سکوت دیداری است که در روایت نقش مؤثری دارد. همچنین پسر به عنوان ناظر مستقیم برخی از وقایع و رخدادهای اطرافش را در قطار یا هتل نظاره می‌کند، اما جزئیات وجود ندارد و یک تصویر کلی از آن وجود دارد. مانند صحنه تانک که هیچ جزئیاتی درباره آن نیست؛ حتی به نظر می‌رسد نوعی وهم است. در یکی دیگر از سکانس‌ها، کلوزآپی از استر را می‌بینیم که نیمی از چهره‌اش را نیم‌رخ آنا پوشانده است. در ترکیب قاب آنا و استر که به شکل هویت‌هایی مستقل و در عین حال، وابسته به یکدیگر هستند، دوپارگی شخصیت آنان بیان می‌شود و به نظر می‌رسد دکوپاژ کارگردان در این مورد که چه مقدار از چهره بازیگر در کادر تصویر باشد و چه مقدار غایب باشد، به نوعی سکوت دیداری را رقم زده است.

۲-۵: پرسونا: در بخش‌هایی از فیلم، با تصاویری موهوم یا تکه‌شده روبه‌رو هستیم. در ابتدای فیلم، از این تصاویر بسیار وجود دارد. در بخش‌هایی از کنار هم قرار گرفتن آلما و الیزابت نیز این اتفاق می‌افتد. از آن‌جایی که با یک فیلم روان‌شناختی مواجه هستیم، غیاب و حذف تصاویر به صورت آگاهانه در فیلم نمونه‌های متعددی دارد. دو نمای معروف این فیلم دارای سکوت دیداری پررنگ‌تری هستند: نمای اول، پسری که صورت زنی را بر روی صفحه نمایش بزرگی لمس می‌کند و نمای

دوم، دو زن که از میان آینه‌ای خیالی به یکدیگر و به ما نگاه می‌کنند. در نمای اول که بخش‌هایی از صورت زن دارای گسست و ابهام است و اشتیاق پسر برای تماس مستقیم و فیزیکی با زن (شاید مادرش) ناکام می‌ماند، تأکیدی برای انتقال مفهوم غیاب و سکوت است. برگمان در نمای دوم نیز با حذف قسمت‌هایی از چهرهٔ دو بازیگر زن و ترکیب آن در یک نما به عنوان عاملی برای نزدیک شدن و حل شدن روح دو شخصیت استفاده می‌کند.

۳. سکوت شنیداری

بی‌صدایی در شکل فیزیکی آن، نبود ارتعاش برای گوش است. در شکلی دیگر، بی‌صدایی عدم دریافت فرکانس‌ها توسط گوش انسان است. با این تعریف هرگونه عدم ارتعاش و مطابقت فرکانس که ایجابی نیست و حالتی منفی دارد «سکوت شنیداری» تلقی می‌شود (Cowan, 2016). همواره برخی از اندیشمندان، حذف صدا در سینما را یک مزیت زیباشناختی تلقی کرده‌اند (استم، ۱۳۸۹). در این نوع سکوت نیز حذف یا غیاب آگاهانه در فیلم که کارکردی قدرتمند داشته باشد، مدنظر است. نوعی دیگر از سکوت شنیداری نیز وجود دارد که مربوط به نبود دیالوگ است. الزاماً نبود دیالوگ سکوت تلقی نمی‌شود، بلکه در زمانی‌که شایسته است دیالوگی گفته شود، اما به عمد برای ایجاد وقفه، سکون، تعلیق، سکوت و یا هر مقصود معنادار حذف می‌شود، سکوت شنیداری اتفاق افتاده است.

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است:

۳-۱. مهر هفتم: صدا در بیشتر پلان‌های فیلم، به صورت دیالوگ، آمبیانس و موسیقی استفاده می‌شود. استفاده دراماتیک و معنادار از سکوت شنیداری، تنها در سکانس مرگ یکی از طاعونیان اتفاق می‌افتد. برگمان در این صحنه، از سکوت شنیداری بلافاصله بعد از یک سکانس پرسروصدا بهره می‌برد: مرد طاعونی نمی‌خواهد تسلیم مرگ شود و با فریادهای دلخراش (همراه با موسیقی دلهره‌آور) خود را به تقلا می‌اندازد، اما در نهایت، زمانی که می‌میرد، تمام صداها برای لحظاتی قطع می‌شود، تصویر و صدا هر دو ساکت هستند و غیاب صدا به نوعی تداعی‌کننده تسلیم شدن است.

۳-۲. توت فرنگی‌های وحشی: در این فیلم، بخشی از بار انتقال معنا توسط دیالوگ و کلام راوی انجام می‌شود، اما برگمان در بخش‌هایی از فیلم، برای انتقال مفاهیم حسی مانند ترس، حسرت و سردرگمی از سکوت شنیداری، به شکل زیباشناسانه بهره می‌برد. او این سکوت را آگاهانه، در برخی از موارد، پیش و در برخی از موارد، پس از یک اتفاق شوک‌برانگیز استفاده می‌کند. در سکانس خواب اول پرفسور، ابتدا با عدم دریافت هر گونه صدایی مواجهیم: نمایی از خیابان بلند، خالی و خلوت، ساعتی که عقربه ندارد و به شکل عجیبی تصویر چشمی بزرگ به آن آویزان است. برگمان از غیاب صدا در ثانیه‌های ابتدایی این سکانس به این منظور استفاده می‌کند تا حس ترس و سردرگمی شخصیت داستان را برجسته و تأثیرگذار کند. در ادامه همان سکانس، روایت داستان به این شکل است که مردی صورت ندارد و بعد از دست زدن به آن قالب تهی می‌کند، درشکه‌ای که تابوتی را حمل می‌کند و درون تابوت خود پرفسور است، با نزدیک شدن پرفسور به آن زنده می‌شود و دست او را به سمت خود می‌کشد. در این‌جا نیز ثانیه‌هایی عدم دریافت صدا را داریم و بعد از مواجهه پرفسور با جسد خودش، موسیقی هراس‌انگیزی استفاده می‌شود. به نظر می‌رسد اگر آن سکوت پیش از رخداد را نداشتیم، معنای ترس این‌گونه تأثیر نمی‌گذاشت.

۳-۳. نور زمستانی: سبک کارگردانی برگمان در این فیلم به گونه‌ای است که فضای روان‌شناختی برای مخاطب ایجاد می‌کند. برای این منظور، کارگردان از سکوت شنیداری برای لحظه‌های تأمل و نزدیک شدن مخاطب استفاده می‌کند. در

این فیلم، مانند بیشتر آثار برگمان، موسیقی متن استفاده نشده است و از لحاظ صدا، کم بسامد است. در سکانسی از فیلم، بعد از گفت‌وگوی کشیش با پرسون در کلیسا، به مدت ۳۰ ثانیه، سکوت محض برای انتقال مفهوم خاصی استفاده شده است. غیاب صدا همراه با کلوزآپ از چهرهٔ مضطرب کشیش و نور پشت سر او که میزانسن را تحت تأثیر قرار می‌دهد، کارکردی روایی به این قسمت بخشیده است. در برخی از سکانس‌های فیلم، مانند صحنه جسد فرد خودکشی کرده در رودخانه، این سکوت به نوعی پررنگ‌تر است.

۳-۴. سکوت: شخصیت‌ها در فیلم بسیار ساکت هستند و کمتر با دیالوگ مواجه می‌شویم. غیاب صدا در شکل زبانی بیشتر در صحنه‌هایی که استر در بیماری است، دیده می‌شود که گویای تنهایی او است. فیلم به ندرت موسیقی متن دارد و صدا معمولاً حذف شده است. در برخی از صحنه‌ها، برای برجسته‌سازی موقعیت آن در روایت داستانی، سکوت چند لحظه‌ای به فیلم اضافه شده است؛ مانند سکانسی که یوهان در مقابل تابلو نقاشی در راهرو هتل قرار می‌گیرد و یا در تعاملی که با خدمتکار هتل برقرار می‌کند و در آن هیچ‌گونه صدایی اعم از دیالوگ، موسیقی و آمبیانس استفاده نمی‌شود. غیاب صدا در شخصیت خدمتکار (که با زبانی نامفهوم ارتباط برقرار می‌کند) به منظور انتقال معنا، توانسته است تأثیرگذار باشد. علاوه بر غیاب دیالوگ و موسیقی متن، استفاده از آمبیانس مانند صدای تایپ کردن، ریزش آب، صدای تماس لباس‌ها با بدن، تیک تیک ساعت، سر و صدای بیرونی ماشین‌ها، تانک‌ها و قطارها به جای دیالوگ، زبان را به سطح دوم ارتباط فروکاسته است و تأثیر دراماتیکی گذاشته است. بنابراین فیلم پر از سکوت شنیداری با کارکرد روایی است.

۳-۵. پرسونا: فیلم در یک حالت متضاد با سکوت شنیداری، با صدایی شبیه سوت یا جیغ آغاز می‌شود، اما اساس روایت فیلم، وابسته به سکوت الیزابت است. الیزابت سکوت کرده که دیگر دروغ نگوید یا نقاب نزند. در صحنهٔ اختلال روانی او بر روی سن، وقتی در میانهٔ اجرا متوقف می‌شود، ما انتظار داریم دلیل این ماجرا را بدانیم و شایسته است دیالوگی از طریق نمای عکس‌العمل بیان شود، اما به شکل معناداری حذف می‌شود و در مقابل، عمل او به مانند موسیقی شورانگیز خواننده اپرا، بی‌توضیح باقی می‌ماند. سکوت معنادار الیزابت از ابتدا تا انتهای فیلم در تعامل با آلما گاهی آزاردهنده است، اما فیلم را به شکلی متفاوت پیش می‌برد. این سکوت شنیداری یکی از مهم‌ترین اجزای این فیلم است. به جز این موضوع، با سکوت‌های شنیداری دیگری درباره شخصیت‌های آسایشگاه روبه‌رو هستیم.

۴. سکوت معنایی

برای تعریف معنا در بستر فیلم، ابتدا با سطح ظاهری آن مواجهیم؛ معنای ظاهری همان معنای آشکار و صریح به مثابهٔ امری رایج و سهل الوصل در نظر گرفته می‌شود (Orecehioni, 1977). این معنای صریح، روشن و ظاهری در خارج از روایت داستان به وسیله تجربه تماشاگر با صورت‌های دیداری و شنیداری دریافت می‌شود (شهبا و همکاران، ۱۳۹۶). همانند تعاریف پیشین سکوت، در سکوت معنایی نیز حذف، غیاب، عدم و گسست روی می‌دهد؛ به این صورت که معنای ظاهری فیلم روشن و واضح نیست و آگاهانه و به منظور خاصی در سطح ظاهری حذف شده است. تماشاگر معنا را در لایه‌های دیگر پیدا می‌کند. بوردول[۹] معتقد است تماشاگر یا منتقد در مواجهه با فیلم چهار نوع معنا بنا می‌کند (بوردول، ۱۳۹۱).

الف. مخاطب می‌تواند یک جهان عینی بنا کند. این جهان می‌تواند خیالی یا همراه با فرض واقعی باشد.

ب. مخاطب می‌تواند سطحی از انتزاع را ارتقاء داده و معنایی ادراکی یا مقصود را به داستان و جهان آن نسبت دهد.

ج. مخاطب می‌تواند معناهای نمادین، تلویحی یا پنهان را جابه‌جا کند. در این حالت، غیرمستقیم حرف می‌زند.

د. مخاطب معناهای نشانه‌گانی یا واپس رانده‌شده را به طور غیرارادی بروز داده و بنا می‌کند. چنین معناهایی با معانی ضمنی، صریح یا ارجاعی ناسازگارند.

سکوت معنایی در حالتی رخ می‌دهد که در یکی از فرض‌های چهارگانه بالا، نوعی معنای غیرمستقیم مطرح باشد. حذف در این‌جا، حذف معنای مستقیم و صریح برگرفته از فیلم است.

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است:

۴-۱. مهر هفتم: معنای ظاهری و صریح مهر هفتم، «مرگ» است. این معنا در قالب الگوهای متنی هم‌چون پرسش‌ها و تک‌گویی‌های شوالیه درباره خدا و یا در عناصر بصری هم‌چون تأکید بر سایه روشن‌ها، پرسپکتیو تصویر و کلوزآپ معروف از چهرهٔ مرگ نشان داده می‌شود. برگمان در سکانس آغازین و پایانی فیلم، با ارجاع مستقیم به کتاب مقدس و خواندن قسمت‌هایی از آن که درباره قیامت و مرگ است، جهان فیلمش را بنا می‌کند. در ادامه، با بازی شطرنج، پررنگ‌ترین سرنخ را به مخاطب می‌دهد تا به دنبال معناهای پنهان و ضمنی باشد. بازی با کاراکتر مرگ و وضعیت شوالیه که در تضاد و تردید به سر می‌برد، ارجاعی غیرمستقیم به شمایل مرگ و طاعون یا مرگ سیاه در قرون میانی است. معناهای نمادین به دفعات در عناصری چون جمجمه انسان، نقاشی‌های دیوار کلیسا، اجرای بازی بازیگران دوره‌گرد، رقص مرگ در سکانس پایانی فیلم و از این قبیل موارد، نشان داده می‌شوند، اما پرسش اصلی در این فیلم این است که اگر مرگ تنها قطعیت ممکن است، پس جایگاه خداوند در این میان چیست؟ و مخاطب در طول تجربه فیلم با این پرسش درگیر است. در سکانسی از فیلم، شوالیه به کلیسا می‌رود و با فردی که در جایگاه اعتراف گیرنده (با چهرهٔ نامشخص) ایستاده است، گفت‌وگو می‌کند. در این سکانس، شوالیه بعد از بیان رنج و دردهای بشر، پرسش‌هایی در مورد حقیقت ایمان و وجود خدا می‌پرسد و در انتها، مشخص می‌شود اعتراف گیرنده، همان شخصیت مرگ است که نه تنها جوابی نمی‌دهد، بلکه از موقعیت خود سوء استفاده می‌کند و شوالیه را فریب می‌دهد تا سیاست بازی او در شطرنج را کشف کند. در اینجا برگمان سکوت معنایی را با پرسش‌های متعدد شوالیه به نمایش می‌گذارد. در بخش‌هایی دیگر از روایت داستان می‌بینیم که این پرسش‌ها جواب ندارد و در پاسخ به آن با سکوت مواجهیم؛ مانند سوزانده شدن دختری که اهالی کلیسا باور دارند علت شیوع طاعون به خاطر جادوگری و ملاقات او با شیطان است و یا مرگ همه شخصیت‌ها به جز زوج بازیگر، پاسخ منطقی ندارد.

۴-۲. توت فرنگی‌های وحشی: در معنای ظاهری، فیلم یک سفر فیزیکی با برش‌هایی به رؤیاها و خاطرات گذشته پرفسور را روایت می‌کند. در معنای غیرمستقیم، با تأکید بر موفقیت‌های علمی پرفسور، سکوت در زندگی شخصی و روابط عاطفی او وجود دارد. او که به عنوان یک پزشک جان بیمارانش را نجات داده است، برای روابط خانوادگی‌اش نمی‌تواند نجات‌دهنده باشد. ناکامی او در معنای غیرمستقیم و نمادین در شخصیت‌های دیگر بازنمایی می‌شود: ماریانه (عروس پرفسور)، سه جوان مسافر (تداعی‌کننده مثلث عشق دوران جوانی او) و زوج ناسازگاری که بین راه با پرفسور تصادف می‌کنند. اساس معنای فیلم که تنهایی و ناکامی پرفسور است، در همان سکانس آغازین فیلم نشان داده می‌شود. در این سکانس، اتاق کار پرفسور با کتابخانه‌ای کامل و نفیس که بیان‌گر شخصیت علمی او است، نمایش داده می‌شود. قاب عکس‌های متعددی از افراد خانواده، عکسی از همسرش که با تزئینات خاصی همراه است و صدای پرفسور که در ضمن معرفی خودش، بیان می‌کند که برای ۵۰ سال تلاش در حوزه پزشکی، قرار است یک درجهٔ افتخاری از کلیسای جامع لوند دریافت کند. با آن‌که در این صحنه به طور مستقیم داشتن خانواده و بخش‌هایی از موفقیت‌های علمی و ثروت پرفسور دیده می‌شود، اما

نمی‌تواند احساس تنهایی و ناکامی او را برطرف کند. برگمان که در بیشتر فیلم‌هایش از آینه برای بازتاب درونی شخصیت‌هایش بهره می‌برد، در این فیلم، به شکل مؤثری آن را برای سکوت و گسست درونی قهرمان داستان به کار می‌برد: در سکانسی، پرفسور در حال صحبت کردن با سارا (معشوقه‌اش) است. سارا در حالی‌که آینه‌ای در دست دارد، خطاب به پرفسور می‌گوید: «با اینکه خیلی چیزا می‌دونی (منظور سواد و دانش پرفسور)، اما در حقیقت، هیچ چیز نمی‌دونی!». معنای سکوت در این سکانس، به شکلی پنهان و تلویحی اشاره به این دارد که آینه صادق‌ترین و شفاف‌ترین وسیله برای دیدن خود است، اما باز هم نمی‌تواند همه چیز را بگوید و در تفسیر معنای وجودی، آینه هم دچار سکوت است.

۴-۳. نور زمستانی: در معنای ظاهری فیلم، با خالی شدن تکیه معنوی یک کشیش روبه‌رو هستیم که در زندگی شخصی‌اش، همسرش را از دست داده و در جامعه نیز دچار یک تناقض رفتاری است. در عین حال، در فیلم با معانی غیرمستقیم نیز مواجه هستیم. با آن‌که در فیلم به طور مستقیم بخش‌های از کتاب مقدس خوانده می‌شود. کشیش آموزه‌های کتاب مقدس را راه نجات برای مردم معرفی می‌کند، اما خودش در آن راه نجاتی نمی‌یابد و در گرو یک متن گرفتار است؛ متنی که نمی‌تواند نجات‌بخش یا حتی معنابخش باشد. در سکانسی که کشیش در کلیسا با آقای پرسون صحبت می‌کند، به جای حل مشکلات او، از آشفتگی درونی خودش می‌گوید و گویی گوش شنوایی برای بیان بحران‌های روحی و درگیری فکری‌اش پیدا کرده است. بعد از رفتن پرسون، کشیش که پیش از آن حتی از فکر کردن به تردیدهای خود واهمه داشت، به مجسمهٔ مسیح نگاه می‌کند و می‌گوید: «چه صحنهٔ مضحکی». این دیالوگ، بازنمود فکرهای پریشان کشیش است که از ترس از خدا یا تربیت مذهبی، جرأت بیان تردیدهایش را نداشت، اما به یکباره و پس از گفت‌وگو با پرسون، احساسات خود را بدون محافظه کاری بیان می‌کند و وقتی خانم لوندبرگ از او سوال می‌کند که چه اتفاقی برایش افتاده است؟ کشیش می‌گوید: «سکوت خدا». استفادهٔ مجدد از دیالوگ «سکوت خدا» در صحنه‌های پایانی برای تأکید بر معنای ظاهری فیلم بیان می‌شود: صحنه‌ای که خادم کلیسا در مورد داستان مصلوب شدن مسیح با کشیش صحبت می‌کند. وضعیت کشیش ارجاعی غیرمستقیم به وضعیت انسان مدرن است که معنا را از دست داده و کتاب مقدس دیگر رهایی‌بخش او نیست. شاید این موضوع نیز مطرح باشد که چیزهایی که در یک جامعه تعریف شده‌اند و برای ما قوانین به شمار می‌روند، اما برای زندگی یک انسان کافی نیستند. کلیسا، دین، دیگری و عشق هیچ‌کدام مانع خودکشی فرد در داستان نمی‌شوند و حتی خود کشیش نمی‌تواند با چنگ انداختن به این گونه چیزها خودش را پیدا کند؛ حتی معلم در خودش کمبودی را احساس می‌کند و تصور می‌کند با ازدواج حل می‌شود. شخصیت‌ها در فیلم هر کدام نماینده یک طبقه اجتماعی یا حتی یک نهاد اجتماعی‌اند که از درون تهی شده‌اند. هر نهاد یا طبقه باورهایی دینی، عاطفی، فردی یا اجتماعی دارند، اما نمی‌توانند بر پایه آن‌ها ادامه دهند و شاید کشیش از همه آگاه‌تر است؛ حتی مانند معلم عشق را راه نجات نمی‌داند. اساس سکوت معنایی در فیلم، این است که گویا دین و خدا برای انسان سکوت کرده‌اند و نمی‌توانند طبق وعده وعید نجات‌بخش او باشند. در این فیلم، برخلاف آثار پیشین، خود کشیش به عنوان نماینده کلیسا دچار تردید است.

۴-۴. سکوت: اساس معنای فیلم درباره بحران درونی انسان‌ها است. هر یک از دو خواهر با بحرانی مواجه هستند و به شکل خود به آن واکنش نشان می‌دهند. استر یک مترجم و فرد تحصیل‌کرده است، اما حتی توانایی ارتباط درست با خواهرش را نیز ندارد. آنا مشکلاتی در ازدواجش دارد و با روابط فیزیکی بی‌معنا به آن واکنش نشان می‌دهد. هر دو درگیر ماجرایی مشترک از گذشته در ارتباط با پدرشان هستند که نتوانستند آن را حل کنند و حالا در این سفر شاید به اوج می‌رسد و در نیمه راه از هم جدا می‌شوند. در معنای غیرمستقیم، نوعی رنج وجودی در فیلم برای انسان‌ها وجود دارد.

استر نمادی از جامعه مدرن تحصیل‌کرده است که نتوانسته خود را در خانواده پیدا کند و ارتباط مناسب با آن‌ها ایجاد کند. او حتی برای پسر خواهرش برگه‌ای با واژگانی بیگانه به یادگار می‌گذارد. استر بیماری عجیبی دارد که باعث می‌شود دچار نوعی خفگی ناگهانی شود؛ چیزی شبیه تهوع روکانتن در رمان «تهوع»[1] اثر سارتر[2] (۱۹۳۸). یک صحنه در شروع فیلم وجود دارد که می‌تواند مهم باشد. برگه‌ای در کوپه قطار به دیوار متصل است و روی آن چیزی نوشته شده است. پسر از مادرش معنای آن را می‌پرسد و مادر می‌گوید نمی‌دانم. اساس معنای غیرمستقیم فیلم، عدم امکان گفتمان میان انسان‌ها است. دو خواهر امکان گفت‌وگو با هم ندارند. مادر یا خواهرش امکان گفت‌وگو با پسر را ندارند. به نظر می‌آید پیشخدمت نیز توانایی صحبت کردن ندارد. مرد و زنی که در تئاتر عشق‌بازی می‌کنند، ارتباط کلامی ندارند. آنا با افرادی که وارد رابطه می‌شود نیز صحبت نمی‌کند یا صحبت چندانی ندارد. به نظر می‌رسد انسان‌ها در تعامل با یکدیگر سکوت کرده‌اند، یعنی نمی‌توانند با هم تعامل گفتاری برقرار کنند.

۴-۵. پرسونا: یونگ پرسونا را به عنوان نوعی جلوه بیرونی و تجسم شخصیت می‌داند. پرسونا به دو گونه است: نقابی که انسان بر چهره می‌زند تا آن‌چه هست را پنهان کند و پندارهایی که غیرواقعی بوده و از رشد شخصیت حقیقی جلوگیری می‌کند (شمس آبادی و همکاران، ۱۴۰۲). با توجه به این نکته، الیزابت بر هر دو معنا مطابقت دارد. او سکوت کرده که دیگر نقاب نزند، اما در واقع، همین یک نقاب است تا کسی که هست را پنهان کند. همچنین بازیگری و نقش پذیرفتن را نوعی دروغ یا فریب می‌داند و می‌خواهد با این سکوت از آن فرار کند، اما در واقع، این یک باور غیرواقعی است که شخصیت او به عنوان یک بازیگر را دچار مشکل کرده و از رشد او جلوگیری می‌کند. شخصیت الیزابت بر هر دو معنا انطباق دارد و فیلم در یک معنای غیرمستقیم این وضعیت درباره برخی از انسان‌ها را نقد می‌کند. آلما را نیز می‌توان بر هر دو معنا منطبق دانست. آلما نقابی به عنوان پرستار دارد و در بخش‌هایی خود را نشان می‌دهد (در صحنه‌ای الیزابت را پی در پی می‌زند). افکار او مملو از پندارهای غیرواقعی است و این موضوع را در تعامل با بیمارش (الیزابت) و دیگران (مانند مردی که با او عشق‌بازی می‌کند) نشان می‌دهد. از آن‌جایی که فیلم تحت‌تأثیر تفکر یونگی است، نمی‌تواند یک معنای صریح و مستقیم داشته باشد و می‌توان معنای غیرمستقیم آن را در راستای تفسیر و واکاوی پرسونا در انسان‌ها جست‌وجو کرد. این یک سکوت معنایی است.

۵. سکوت در جهان فیلم

تا این‌جا از سکوت‌هایی نام بردیم که تماشاگر در بیرون از دنیای فیلم با آن مواجه است. اکنون در مرحله‌ای فراتر از آن، معنای سکوت در جهان خود فیلم چیست؟ ممکن است فیلم در طرح یا تبیین یک مفهوم، واژه یا حتی یک شخص یا شیء ساکت باشد، یعنی اطلاعات لازم را دربارهٔ آن ارائه ندهد. شاید در این حالت، فقط زمانی متوجه سکوت شویم که با نوعی پرسش به سراغ فیلم برویم، در یک موضوع مشخص، پرسش یا پرسش‌هایی مطرح کنیم و سعی کنیم در بستر جهان فیلم، به آن پرسش پاسخ دهیم. این پرسش‌ها، حدود، جهت و قالب یک چیز در فیلم را مشخص می‌کند. برای کشف یک چیز در جهان فیلم، بر اساس تحلیل توصیفی، به سراغ عناصر دیداری و شنیداری فیلم رفته و تلاش می‌شود آن چیز در جهان فیلم معنا شود (امین خندقی، ۱۳۹۷الف).

شاید بتوان بعد از آن که معنای سکوت را در جهان فیلم پیدا کرد، تطابق آن با دنیای واقعی را بررسی کرد. متز[3] بیان می‌کند که یکی از مهم‌ترین مسائل، واقعیتی است که تماشاگر آن را تجربه می‌کند و فیلم مانند یک شاهد واقعی برای

تماشاگر در احساس و باور او تأثیر می‌گذارد. این پدیده که مربوط به تأثیر واقعیت است، اهمیت زیباشناسانه زیادی دارد (مانستربرگ و همکاران، ۱۳۷۶). در بستر پژوهش‌های سینمایی با رویکرد مطالعات فرهنگی، اجتماعی و روان‌شناسانه، این موضوع بسیار اهمیت دارد که آن‌چه حاصل از فیلم است (شامل مفاهیم یا حتی سکوت در فیلم) با دنیای واقعی مطابقت داده شود. این راهی مطلوب برای گسترش تجربه ما از فیلم و نسبت دادن آن به واقعیت است (امین خندقی، ۱۳۹۷الف).

وضعیت این نوع سکوت در فیلم‌های برگمان به شرح زیر است:

۵-۱. مهر هفتم: در جهان فیلم، با دو نوع تیپ شخصیتی مواجهیم: انسان‌های متفکر و عمیق که در شخصیت شوالیه نمود دارد و انسان‌های سطحی و ساده، مانند زوج بازیگر که عشق بی‌تکلف را در کنار مرگ محیط پیرامونشان معنا می‌دهند؛ به این صورت که انسان در مواجه با سکوت خدا به دنبال حیات و زندگی باشد (چنان‌چه زوج بازیگر با آن برخورد کردند). در جهان فیلم، شوالیه که جنگجویی دلیر بوده است، اکنون با همه قوا با مرگ نیز می‌جنگد و برای تسلیم شدن درگیر مباحث عمیق فلسفی و پرسش از جهان هستی است و می‌خواهد خدا، خود را بر او آشکار کند. او از پرسش کردن و بازی با مرگ راه به جایی نمی‌برد، از این جهت، معنای سکوت در جهان فیلم برای شوالیه، سکوت خداوند و جهان هستی و سکوت در برابر قدرت مرگ است. در تیپ شخصیتی زوج بازیگر نیز معنای سکوت را می‌توان نوعی تسلیم شدن و واکنش آگاهانه نسبت به مرگ، طاعون و اتفاقات پیرامون‌شان، معنا کرد. مفاهیمی که حاصل شد در تطابق با دنیای واقعی در بستر جامعه و فرهنگ بازنمود پیدا می‌کند. منظور از دنیای واقعی دربرگیرنده هر دوره تاریخی است. هم دوره‌ای که فیلم در آن برهه تاریخی ساخته شده است و هم دوره‌ای که مخاطب سال‌ها بعدآن را تماشا می‌کند؛ از این جهت که در دوره‌ای که برگمان مشغول تهیه این فیلم بود، مباحث دنیای مدرن و فلسفه وجودی در بستر فرهنگی و اجتماعی در حال رشد بود، شاید از همین جهت، فیلم با استقبال خوبی از اهالی هنر مواجه شد و برای اولین بار سوالاتی جسورانه و صریح در باب خدا، انسان و مرگ بیان شد.

۵-۲. توت فرنگی‌های وحشی: قرار گرفتن در موقعیت پرفسوری که با تمام افتخارات علمی و دریافت بالاترین تقدیرها حاصل زندگی برایش دوری از خانواده، نداشتن عشق و خیانت همسر است، شکلی از ناکامی در زندگی را بیان می‌کند. معنای سکوت در جهان فیلم، همان غیاب شادی، عشق، وفاداری همسری، مهر فرزند و احساس آرامش است. در جهان فیلم، علاوه بر تعارض بین افتخارات و موفقیت‌های علمی با احساسات سرکوب شدهٔ انسان، تردید و تشدد در معنای وجودی زندگی نیز دریافت می‌شود. با فرض این‌که در همان فیلم زندگی کنیم، به شکل غیرارادی سکوت و غیاب چیزها در زندگی حس می‌شود. غیاب در زمان و مکان: خواب و رؤیاهایی که انسان می‌بیند. غیاب احساسات شخصیت‌ها: دنیای سرد و تنهایی درد آور انسان. در تطابق معنای سکوت فیلم با دنیای واقعی، همان‌طور که کاراکترهای توت فرنگی‌های وحشی در جست‌وجو درک معنای زندگی هستند (چه بسا این معنا در حد فهمیدن رابطه میان زن و شوهر باشد)، انسان مدرن نیز به دنبال معنا است. روایت بیست و چهار ساعته فیلم، تصویری از شناخت وجودی انسان و رابطه‌های انسانی است که در خلال آن مسئلهٔ معنای زندگی را برجسته می‌کند. در مهر هفتم، انسان در رابطه با خدا و مرگ، درگیر معنای زندگی بود، اما در توت فرنگی‌های وحشی، در رابطه با خود و دیگران قرار است معنای زندگی را کشف کند.

۵-۳. نور زمستانی: شخصیت‌های فیلم در وضعیت وجودی نابه‌سامان، آگاهانه (کشیش و فردی که خودکشی می‌کند) و یا ناآگاهانه (معلم) در رنج به سر می‌برند. سکوت در داستان فیلم برای شخصیت‌ها، سکوت راه‌های مرسوم دینی و اجتماعی جامعه است. این وضعیت می‌تواند بازنمایی یأس و ناامیدی و حتی بی‌معنایی انسان در جامعه مدرن باشد که به خوبی در

فیلم آمده است. اگر بگوییم یکی از علت‌های بی‌معنایی انسان جدید، رفتار و ناکافی بودن کلیسا پیش از رنسانس است، فیلم نشان می‌دهد که تا چه اندازه حتی برای یک کشیش این بحران وجود دارد.

۵-۴. سکوت: در جهان فیلم، به خصوص در هتل، در یک فضای شبه فانتزی انسان‌های عجیب و غریب وجود دارند، اما انسان‌های به ظاهر عادی از آن‌ها در توانایی‌های اولیه انسانی و ارتباط برقرار کردن عجیب‌تر هستند. از منظر شخصیت‌های داستانی، سکوت بهترین راه ارتباط میان انسان‌ها است؛ در جایی که انسان‌ها امکان تعامل و ارتباط ندارند. این موضوع می‌تواند یکی از چالش‌ها در جامعهٔ مدرن باشد که انسان‌ها فقط در کنار هم هستند و از کنار هم گذر می‌کنند، اما ارتباطی با هم ندارند. اژه[۴] (۲۰۲۰) درباره نامکان‌ها[۵] به انسان‌هایی اشاره دارد که در شرایط و موقعیت خاص فقط از یک سری دستورالعمل و قوانین پیروی می‌کنند، اما با هم ارتباط ندارند. مشابه این امر را می‌توان در فیلم دید. استر آرزو دارد حداقل مرگش در خانه باشد و جایی باشد که به آن دلبستگی دارد.

۵-۵. پرسونا: سکوت و بیماری الیزابت واکنشی به وحشت‌های جهان است. شخصیت‌ها در داستان فیلم بر دو نوع هستند: الیزابت و آلما. الیزابت راه رهایی از فریب و دروغ را سکوت و پنهان‌سازی خود می‌داند و آلما در طرف مقابل، دائماً از خود می‌گوید و صحبت می‌کند. الیزابت و آلما دو روی یک انسان هستند. در بخشی از فیلم، صورت این دو فرد به صورت نیمه در کنار هم انطباق یافته و یک صورت کامل را شکل می‌دهد. به نظر می‌رسد هر انسان در جهان فیلم چیزی شکل گرفته از هر دو نوع شخصیت است و در این تضاد خودش را می‌شناسد؛ همان‌طور که الیزابت و آلما با یکدیگر، «خود» را می‌شناسند. اگر مبانی تحلیل جهان واقعی، روان‌شناختی باشد، این امر درباره جهان واقعی نیز صادق است.

نتیجه

در تجربهٔ فیلم، سکوت به لحاظ وجود صدا و عناصر شنیداری به نوعی غیاب صدا است، اما این غیاب نه تنها در صدا که در عناصر دیگر نشانه‌هایی از خود به جا گذاشته است. این پژوهش نشان می‌دهد که سکوت در سینما می‌تواند از دو وجه مورد بررسی قرار بگیرد: سکوت با غیاب صدا در فیلم اتفاق می‌افتد و سکوت با دیگر عناصر فرمی و روایی فیلم اتفاق می‌افتد. برگمان برای انتقال مفاهیم اگزیستانسیالیستی آثارش، از سکوت به نحوی مؤثر در موقعیت‌های مختلف استفاده کرد و به قصد بازنمایی پوچی و عدم وجود در زندگی انسان مدرن، از عناصر مستقیم و غیرمستقیم فرمی و روایی، نوعی سکوت را در جهان فیلم‌هایش بنا کرد. در فیلم‌های گزینش شده با چند نوع سکوت روبه‌رو هستیم که در قالب چند نکته بیان می‌شوند:

۱. در مهر هفتم، حذف روایت یا سکوت در پیرنگ نداریم، اما به نوعی، نسبت به سرگذشت شخصیت دختر جادوگر سکوت هست. در توت فرنگی‌های وحشی، دربارهٔ اغلب شخصیت‌ها سکوت روایی وجود دارد و پیرنگ دچار ابهام است. در نور زمستانی، از نمای ابتدایی تا انتها، همواره با هر دو نوع سکوت روایی و پیرنگ روبه‌رو هستیم. این امر در شخصیت‌ها و جزئیات داستانی پررنگ است. فیلم سکوت درباره بسیاری از مسائل سکوت کرده است و انتهای روایت نیز باز است. شروع پرسونا منطق روایی ندارد و بخش‌های ناگفته در فیلم هست. همچنین پیرنگ در انتهای داستان باز است.

۲. فیلم‌های مهر هفتم و نور زمستانی سکوت دیداری ندارند. در توت فرنگی‌های وحشی، این نوع از سکوت، به شکلی انتزاعی در رؤیاهای پرفسور مشاهده می‌شود. در فیلم سکوت، در حذف صحنه‌های اروتیک یا آنچه کودک ناظر آن است، این نوع دیده می‌شود. در پرسونا، غیاب و حذف تصاویر به صورت آگاهانه در فیلم نمونه‌های متعددی دارد.

۳. در مهر هفتم، سکوت شنیداری تنها در سکانس مرگ یکی از طاعونیان اتفاق می‌افتد. در توت فرنگی‌های وحشی، در بخش‌هایی از فیلم، برای انتقال مفاهیم حسی مثل ترس، حسرت و سردرگمی از سکوت شنیداری، به شکل زیباشناسانه استفاده شده است. در نور زمستانی، این نوع برای لحظه‌های تأمل و نزدیک شدن مخاطب استفاده شده است. در فیلم سکوت، غیاب صدا در شکل زبانی بیشتر در صحنه‌هایی که استر در بیماری است، دیده می‌شود. در پرسونا، سکوت معنادار الیزابت از ابتدا تا انتهای فیلم وجود دارد. به جز این موضوع، با سکوت‌های شنیداری دیگری درباره شخصیت‌های آسایشگاه روبه‌رو هستیم.

۴. در مهر هفتم، معنای ظاهری و صریح، مرگ است. معناهای ضمنی و پنهان نیز در این فیلم وجود دارد. در توت فرنگی‌های وحشی، معنای ظاهری فیلم، یک سفر فیزیکی با برشی‌هایی به رؤیاها و خاطرات گذشته پرفسور است. در معنای غیرمستقیم، با تأکید بر موفقیت‌های علمی پرفسور، سکوت در زندگی شخصی و روابط عاطفی او وجود دارد. در نور زمستانی، در معنای ظاهری فیلم، با خالی شدن تکیه معنوی یک کشیش روبه‌رو هستیم؛ در عین حال، در فیلم با معانی غیرمستقیم نیز مواجه هستیم. اساس معنای فیلم سکوت، درباره بحران درونی انسان‌ها است. در معنای غیرمستقیم، نوعی رنج وجودی در فیلم برای انسان‌ها وجود دارد. شخصیت الیزابت در فیلم پرسونا، بر هر دو معنای یونگی پرسونا مطابقت دارد و فیلم در یک معنای غیرمستقیم این وضعیت درباره برخی از انسان‌ها را نقد می‌کند.

۵. در مهر هفتم، معنای سکوت در جهان فیلم برای شوالیه، سکوت خداوند و جهان هستی و سکوت در برابر قدرت مرگ است. در توت فرنگی‌های وحشی، معنای سکوت در جهان فیلم، همان غیاب شادی، عشق، وفاداری همسری، مهر فرزند و احساس آرامش است. در نور زمستانی، نوعی بی‌معنایی انسان در جامعه مدرن است. در فیلم سکوت، سکوت بهترین راه ارتباط میان انسان‌ها است؛ در جایی که انسان‌ها امکان تعامل و ارتباط ندارند. در پرسونا، سکوت و بیماری الیزابت واکنشی به وحشت‌های جهان است.

به عنوان جمع‌بندی پایانی، می‌توان گفت که در سینمای برگمان، مؤلفه‌های سکوت همگی به نوعی نقش داشته‌اند، اما سکوت در عناصر دیداری، شنیداری و معنایی، کارکرد مؤثرتری داشته است. در باب سکوت روایی، همواره با قسمت‌های خالی در فیلم‌نامه مواجهیم و در همهٔ فیلم‌ها به نوعی حذف عناصر کلامی و الگوهای متنی به سود بازنمایی بصری شکل می‌گیرد. برای سکوت در پیرنگ، این مسئله در دو فیلم مهر هفتم و توت فرنگی‌های وحشی به طور کامل بیان نمی‌شود، اما در نور زمستانی، سکوت و به خصوص در پرسونا به شکل پررنگ‌تر اتفاق می‌افتد. غیاب عناصر دیداری در فیلم‌های توت فرنگی‌های وحشی، سکوت و پرسونا به شکل خلاقانه‌ای استفاده شده است و در برجسته کردن موضوعات روان‌شناختی فیلم مؤثر واقع شده است. سکوت شنیداری نیز همانند دیداری به شکل بسیار مشخص و قدرتمند در فیلم سکوت و پرسونا رقم می‌خورد و استفادهٔ به جا از غیاب صدا در ساختن معناهای ضمنی فیلم کمک می‌کند. برگمان از سکوت معنایی به شکل دراماتیک بهره برده است و از این‌رو، در مطرح کردن مسائل فلسفی و عمیق با داستان‌هایی از مرگ، هستی، نیستی، تنهایی، عشق، خیانت و تمام واقعیت‌هایی که در دنیا اتفاق می‌افتد، به سراغ معناها می‌رود. در جهان فیلم‌های برگمان، معنای سکوت با نوعی پرسش همراه است: پرسش‌هایی دربارهٔ خدا، انسان و فلسفه وجودی. از این‌رو، جهان فیلم‌ها به نوعی شبیه هم هستند و در تطابق با دنیای واقعی صادق هستند.

پی‌نوشت‌ها

1. Ingmar Bergman
2. The Seventh Seal, 1957
3. Wild Strawberries, 1957
4. Persona, 1966
5. Winter Light, 1963
6. The Silence, 1963
7. Sergei Eisenstein
8. Hugo Münsterberg
9. Siegfried Kracauer
1 . Bela Balazs 0
1 . Robert Bresson 1
1 . Michel Chion 2
1 . An Andalusian Dog 3
1 . Luis Buñuel 4
1 . Salvador Dalí 5
1 . Sigmund Freud 6
1 . Carl Gustav Jung 7
1 . Surrealism 8
1 . David Bordwell 9
2 . existential 0
2 . La Nausée 1
2 . Jean-Paul Sartre 2
2 . Christian Metz 3
2 . Marc Augé 4
2 . non-place 5

آماده انتشار هنرهای زیبا

منابع

استم، رابرت (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*. ترجمه احسان نوروزی و همکاران. سوره مهر.

استیونسن، رالف و دبری، ژ. ر. (۱۳۷۲). *هنر سینما*. ترجمه پرویز دوائی. سپهر.

امامی، همایون (۱۳۷۹). تأملی در زیبایی‌شناسی و کارکرد صدا و سکوت در سینمای مستند ایران. هنر، ۱۹(۴۵)، ۱۷۷-۱۸۳.

امین خندقی، جواد (۱۳۹۷الف). *پدیدارشناسی: تصویر اسلام در سینمای غرب*. پژوهشکده باقرالعلوم علیه السلام.

امین خندقی، جواد (۱۳۹۷ب). *جایگاه فلسفی اخلاق در تحلیل فیلم؛ با تأکید بر دیدگاه میانه‌رو*. پژوهشکده باقرالعلوم علیه السلام.

بوردول، دیوید (۱۳۹۱). *معناسازی: استنتاج و بلاغت در تفسیر سینما*. ترجمه شاپور عظیمی. متن.

بوردول، دیوید (۱۳۷۳). *روایت در فیلم داستانی*. ترجمه سیدعلاءالدین طباطبایی. بنیاد سینمایی فارابی.

بوردول، دیوید و تامپسون، کریستین (۱۳۸۶). *تاریخ سینما*. ترجمه فتاح محمدی. مرکز.

بیور، فرانک (۱۳۶۷). *سرگذشت سینما*. ترجمه بهروز توانی. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بیورکمان، استیگ، مانس، تورستن و سیما، یوناس (۱۳۷۷). *برگمان به روایت برگمان*. ترجمه مسعود اوحدی. سروش.

حسن زاده جوشقان، مهدی؛ ابراهیمی اوزینه، ابوالفضل و نریمانی، سوسن (۱۴۰۱). بررسی اندیشه مذهبی در فیلم‌های دینی سینمای برگمان. *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۹(۴۷)، ۱۰۶-۱۲۰. https://doi.org/10.22034/IAS.2022.364016.2067

سجودی، فرزان و صادقی، لیلا (۱۳۸۹). کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه. *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۱(۲)، ۶۹-۸۸.

شارگل، رافائل (۱۳۹۵). *رودررو با اینگمار برگمان*. ترجمه فریما موید طلوع. نیلوفر.

شمس آبادی، حسین؛ حسینی، علیرضا؛ فیضی، رفعت و دهقانی، سحر (۱۴۰۲). نمودهای پرسونا در صانع الحب اثر احسان عبدالقدوس بر پایه نظریه گوستاو یونگ. *نقد ادب معاصر عربی*، ۱۳(۲۵)، ۱۴۰-۱۵۷. https://doi.org/10.22034/mcal.2023.18880.2288

شهبا، محمد؛ غفوریان، محسن و نیکخواه ابیانه، علیرضا (۱۳۹۶). رویکرد نشانه معناشناسی به تحلیل گفتمان: مطالعه موردی فیلم یه حبه قند. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۴(۴۹)، ۱۳-۴۷.

شیون، میشل (۱۳۹۴). *صدا-تصویر: ملاحظاتی زیباشناسانه درباره صدا در سینما*. ترجمه محمدجواد مظفریان. ققنوس.

صافیان، محمدجواد و طالبی، مریم (۱۳۹۴). واکاوی مضامین اگزیستانسیالیستی در سینمای اینگمار برگمان، پژوهش هنر، ۵(۹)، ۳۷-۴۶.

طاهری، آرین (۱۳۹۶). *کالبدشکافی فیلم: درآمدی به روش‌های کیفی تحلیل فیلم*. سوره مهر.

عمید، حسین (۱۳۸۷). پرونده: فلسفه آغازین سینما. *اطلاعات حکمت و معرفت*، ۳(۱۰)، ۲۲-۲۶.

فخر رازی، محمد بن عمر (۱۴۲۰). *التفسیر الکبیر (مفاتح الغیب)* (جلد ۳). دار احیاء التراث العربی.

قاسمی پور، قدرت؛ امامی، نصرالله و جوشکی، طاهره (۱۳۹۷). سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوهٔ روایت‌گری، فرم و شگردهای روایی در رمان رود راوی. *ادبیات پارسی معاصر*، ۸(۱)، ۲۵-۵۲.

گرگور، اولریش و پاتالاس، انو (۱۳۶۸). *تاریخ سینمای هنری*. ترجمه هوشنگ طاهری. ماهور.
ماندلبام، ژاک (۱۳۹۴). *سینماگران بزرگ: اینگمار برگمان*. ترجمه عظیم جابری. دیبایه.
مانستربرگ، هوگو؛ بازن، آندره؛ متز، کریستین؛ سانتاگ، سوزان؛ مست، جرالد و اکو، امبرتو (۱۳۷۶). *نظریه‌های زیباشناسی فیلم: مجموعه مقالات*. ترجمه مجید کاوش. بنیاد سینمایی فارابی.
میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). *عناصر داستان*. سخن.
نایبی، سلما و شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵). تحلیل بازنمایی سکوت بر اساس کارکرد تنشی گفتمان در سینمای کیشلوفسکی. *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۶(۱۲)، ۶۵-۸۰. https://doi.org/10.30480/dam.2016.300
نایت، آرتور (۱۳۷۱). *تاریخ سینما*. ترجمه نجف دریابندری. امیرکبیر.
هاشمی، سیدمحسن (۱۳۷۸). *از ذهنیت تا عینیت در سینما*. آهوان.

Alkin, G. (1975). *TV Sound Operations*. Focal.
Augé, M. (2020). *Non-Places: An Introduction to Supermodernity*. Trans. J. Howe. Verso.
Broman, P. F. (2012). Music, Sound, and Silence in the Films of Ingmar Bergman. *Music, Sound and Filmmakers: Sonic Style in Cinema*. Ed. J. Wierzbicki. Routledge. 15-31. https://doi.org/10.4324/9780203343098
Cowan, J. P. (2016). *The Effects of Sound on People*. Blackwell.
Forster, E. M. (1927). *Aspects of the Novel*. Brace.
Goh, R. Z., Phillips, I. B. & Firestone, C. (2023). The Perception of Silence. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 120(29), e2301463120.
Hoffmann, D. (1998). *Heinrich Hertz: Classical Physicist, Modern Philosopher*. Springer.
Lerner, P. (2022). Beyond Silence: On the Absence of God in the Films of Ingmar Bergman. *Psychoanalytic Perspectives on the Films of Ingmar Bergman: From Freud to Lacan and Beyond*. Ed. V. Sinclair, Routledge. 159-184. https://doi.org/10.4324/9781003200246
Luko, A. (2015). *Sonatas, Screams, and Silence: Music and Sound in the Films of Ingmar Bergman*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203768556
Orecehioni, C. K. (1977). *Soundscape Studies: The Early Days*. Hachette.
Pua, P. (2013). *Compositions of crisis: Sound and silence in the films of Bergman and Tarkovsky* [Master's thesis, The Australian National University]. Canberra. https://doi.org/10.25911/5d73954f429bb
Sartre, J. P. (1938). *La Nausée*. Éditions Gallimard.