-- Hekmat va Falsafeh------
Vol. ۲۱, No.۸۲, Summer ۲۰۲۵, P ۱-۳۸
wph.atu.ac.ir
DOI: ۱۰,۲۲۰۵٤/wph.۲۰۲۵,۸۳۲۸٦,۲۲۷۷

ATU PRESS

Original Research
Accepted: ۱۲/۰۷/۲۰۲۵
Received: ۰۹/۱۲/۲۰۲۴
eISSN: ۲۴۷۶-۶۰۳۸
ISSN: ۱۷۳۵-۳۲۳۸

Bergman’s Cinema in the mirror of Existential Philosophies

Ali Arbabi — M.A student in philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Mohammad Raayat Jahromi * — Associated Professor in Philosophy, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran

Extended Abstract

۱. Introduction

Ingmar Bergman (۱۹۱۸–۲۰۰۷) is one of the greatest filmmakers in the history of cinema, whose works are regarded as prominent examples of *philosophy as film*, a form of *philosophy in practice*. Bergman, with his focus on fundamental and existential human issues, established a unique place in cinematic history. His personal experiences, shaped by being raised in a religious family, are deeply reflected in his works. Bergman’s films, particularly those of the ۱۹۵۰s and ۱۹۶۰s, are celebrated as masterpieces in addressing themes such as death, loneliness, anxiety, faith, and the search for meaning. The distinctiveness of the present study lies in its comprehensive analysis of four major Bergman works—*Winter Light*, *Wild Strawberries*, *The Seventh Seal*, and *Cries and Whispers*. This study not only explores the philosophical dimensions of these films but also offers a technical-cinematic critique of each, delving into aspects such as lighting, framing, and set design to provide a deeper understanding of Bergman’s philosophical themes. Another innovation of this research is its application of Kierkegaard's three existential spheres in *Winter*

* Corresponding Author: raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir
How to Cite: Arbabi, A., Raayat Jahromi, M. (۲۰۲۵). Bergman’s Cinema in the mirror of Existential Philosophies, *Hekmat va Falsafe*, ۲۱(۸۲), ۱-۳۸. doi: ۱۰,۲۲۰۵۴/wph.۲۰۲۵,۸۳۲۸۶,۲۲۷۷

Light. Additionally, the philosophical analysis of *Cries and Whispers*, a film that has received relatively less attention, is another unique contribution. By focusing on the intersection of cinematic techniques and philosophical concepts, this study further emphasizes cinema as a medium for philosophical reflection. It demonstrates how Bergman effectively utilized cinematic tools to explore existential crises and fundamental questions of life.

۲. literature review

Numerous studies have examined existentialist approaches in Bergman's works. For instance, the article *Exploring Existentialist Themes in Ingmar Bergman's Cinema* analyzes philosophical concepts in his films. Another article, *Ingmar Bergman and the Philosophical Implications of His Films*, examines some of Bergman's works but does not address *Winter Light*. Furthermore, the article *An Existentialist Approach to Bergman's Religious and Mystical Cinema* focuses solely on the theme of death, particularly in *The Seventh Seal*.

۳. Methidology

The method of this paper is texts collection in library method and examines them on the basis of comparative or critical approach. Accordingly, this paper, intends to indicate the relationship between what Bergman, as a cinematic theorist, expresses in his films with the various cinematic expression, and existential philosophies. This philosophical approach seeks to understand the human struggle to find meaning in an indifferent and seemingly meaningless universe and addresses the psychological and emotional crises that arise from facing these fundamental questions. This article is based on the lineages to explore the direct connections between existential ideas and Bergman's cinematic narratives, with a specific focus on his films *Winter Light, Wild Strawberries, Seventh Steal and Cries and Whispers.*

٤. results

Analysis of four of Bergman's prominent works — *Wild Strawberries*, *Winter Light*, *The Seventh Seal*, and *Cries and Whispers* — from the perspective of the philosophies of Nietzsche, Heidegger, and Søren

Kierkegaard demonstrates that his cinema is a powerful medium for reflecting existential concepts and human challenges. In *The Seventh Seal*, where the protagonist is confronted with death, anxiety and the search for meaning are depicted with influences from Nietzsche's ideas; Nietzsche's concept of the "death of God" reminds us that life without a predetermined meaning can lead to a crisis of identity. *Winter Light* also reflects on faith and doubt, aligning closely with Kierkegaard's philosophy, where the protagonist strives to achieve the *leap of faith* and raises profound questions about the meaning of existence and the purpose of life. In this film, the conflict between faith and lack of faith is tangibly felt, challenging the audience. On the other hand, *Wild Strawberries* and *Cries and Whispers*, by depicting the protagonist's confrontation with the past and death, align with Heidegger's concept of *Being-toward-Death*; these works embody existential crises and reflection on memories and life choices. All these works, through the use of technical and narrative elements (such as music, set design, cinematography, and actors' expressions), convey existentialist themes in a deep and artistic manner. They remain as shining examples of the convergence of cinema and existential philosophy. Through these films, Bergman invites the audience to an introspective and thought-provoking journey, one that continually seeks meaning and self-awareness in an unstable and despairing world. This interplay between cinema and philosophy, or in other words *film as philosophy*, will remain not only in Bergman's works but also as a significant phenomenon in the cultural and social history of cinema.

Keywords*:* Bergman, *cinema, Death, Anxiety, Nihilism.*

مقاله پژوهشی
تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۲۱
eISSN: ۲۴۷۶-۶۰۳۸
ISSN: ۱۷۳۵-۳۲۳۸

فصلنامه علمی حکمت و فلسفه
سال بیست و یکم، شماره ۸۲، تابستان ۱٤۰٤، ص ۱ تا ۳۸
wph.atu.ac.ir
DOI: ۱۰,۲۲۰٥٤/wph.۲۰۲٥,۸۳۲۸٦,۲۲۷۷

بررسی سینمای برگمان از منظر فلسفه‌های اگزیستانس

علی اربابی — دانشجوی کارشناسی ارشد فلسفه دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

محمد رعایت جهرمی * — دانشیار گروه فلسفه دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران

چکیده

این نوشتار به تحلیل سینمای اینگمار برگمان از منظر فلسفه‌های اگزیستانس می‌پردازد. برگمان که به‌عنوان یکی از فیلم‌سازان برجسته و تأثیرگذار قرن بیستم شناخته می‌شود، به‌طرزی ماهرانه از زبان سینما برای بررسی دغدغه‌های عمیق و اساسی وجود انسانی استفاده می‌کند. آثار او بر مقولاتی همچون جستجوی معنا، حس فراگیر تنهایی، اجتناب‌ناپذیری مرگ و بحران هویت شخصی تمرکز دارد. فیلم‌های برگمان، به‌ویژه آثاری که به مضامینی مانند معنای زندگی، اضطراب وجودی و رویارویی فرد با احساس پوچی پرداخته‌اند، به یکی از مهم‌ترین جلوه‌های سینمایی فلسفه‌های اگزیستانس تبدیل شده‌اند. فلسفه‌هایی که تحت تأثیر اندیشمندانی چون هایدگر، کی‌یرکگور و نیچه شکل گرفته است و به مفاهیمی مانند آزادی انسان، مسئولیت فردی، انتخاب و مواجهه با مرگ می‌پردازد. این رویکرد فلسفی تلاش می‌کند تا مبارزه انسان برای یافتن معنا در جهانی بی‌تفاوت و ظاهراً بی‌معنا را درک کند و بحران‌های روانی و عاطفی ناشی از مواجهه با این پرسش‌های اساسی را بررسی کند. این نوشتار بر آن است تا نسبت‌های میان ایده‌های فلسفه‌های اگزیستانس و روایت‌های سینمایی برگمان را با تمرکز ویژه بر فیلم‌های *نور زمستانی*، *توت‌فرنگی‌های وحشی*، *مهره هفتم* و *فریادها و نجواها* بررسی کند.

کلیدواژه‌ها: برگمان، سینما، مرگ، معنا، اضطراب، نیهیلسم.

* نویسنده مسئول: raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

۱. مقدمه

اینگمار برگمان[۱] یکی از کارگردان‌های بزرگ تاریخ سینما است که آثارش به‌عنوان نمونه برجسته‌ای از فیلم به‌مثابه فلسفه[۲] شناخته می‌شود که گونه‌ای از فلسفه در عمل[۳] است. برگمان با تمرکز بر مسائل اساسی و بنیادین انسانی که مطرح کرد، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ سینما کسب کرده است. تجربه‌های شخصی او که در خانواده‌ای مذهبی رشد کرده بود، به‌خوبی در آثارش منعکس شده است. فیلم‌های برگمان، به‌ویژه در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، به‌عنوان شاهکارهایی در تحلیل موضوعات چون مرگ، تنهایی، اضطراب، ایمان و جستجوی معنا شناخته می‌شوند. در این مقاله از آراء فلاسفه‌ای نظیر: کی یر کگور، نیچه، سارتر، هایدگر برای تحلیل فلسفی آثار برگمان استفاده شده است. پژوهش‌های متعددی به بررسی رویکردهای اگزیستانسیالیستی در آثار برگمان پرداخته‌اند. برای مثال، مقاله *واکاوی مضامین اگزیستانسیالیستی در سینمای اینگمار برگمان* به تحلیل مفاهیم فلسفی در آثار او پرداخته است. همچنین، مقاله‌ای دیگر با عنوان *اینگمار برگمان و دلالت‌های فلسفی فیلم‌هایش*، به تحلیل برخی از آثار برگمان می‌پردازد اما به فیلم *نور زمستانی*[۴] توجهی نداشته است؛ از سوی دیگر، مقاله *رویکرد اگزیستاسیالیست در سینمای دینی و عرفانی برگمان تنها با توجه به مفهوم مرگ* به‌ویژه بر فیلم *مهر هفتم*[۵] تمرکز دارد. نقطه تمایز مقاله حاضر این است که نه‌تنها چهار اثر برجسته برگمان، یعنی *نور زمستانی*، *توت‌فرنگی‌های وحشی*[۶]، *مهر هفتم* و *فریادها و نجواها*[۷] را تحلیل می‌کند، بلکه نقد فنی - سینمایی هر فیلم را نیز در نظر داشته و از طریق بررسی تکنیک‌های فنی مانند نورپردازی، کادربندی و طراحی صحنه، به تحلیل مضامین فلسفی برگمان عمق بیشتری بخشیده است. همچنین تطبیق ساحت‌های سه‌گانه کی یر کگوری در فیلم *نور زمستانی* نیز یکی از نوآوری‌های

---

۱. Ingmar Bergman ۱۹۱۸-۲۰۰۷
۲. film as philosophy
۳. philosophy in practice
٤. *Winter Light*
٥. *Seventh Seal*
٦. *The wild strawberries*
۷. Cries and whispers

این پژوهش محسوب می‌شود. نوآوری دیگر این مقاله بررسی فلسفی فیلم *فریادها و نجواها* که کمتر به آن پرداخته شده است. در ادامه با تمرکز بر پیوند میان تحلیل فنی سینمایی و مفاهیم فلسفی، نقش سینما به‌عنوان وسیله‌ای برای تفکر و تأمل فلسفی معرفی‌شده و نشان داده خواهد شد که برگمان چگونه از ابزارهای سینمایی برای بررسی بحران‌های وجودی و مسائل اساسی زندگی بهره برده است.

۲. هنر اگزیستانس و فلسفه فیلم

از ابتدا دو رویکرد اصلی در نظریه فیلم پدید آمد: رئالیسم و فرمالیسم. رویکرد رئالیستی که در نظریات آندره بازن متجلی شد، بر این باور بود که سینما باید بازتابی مستقیم و بی‌واسطه از واقعیت باشد. او اعتقاد داشت که فیلم نباید واقعیت را دستکاری کند، بلکه باید از طریق برداشت‌های بلند، عمق میدان و حداقل تدوین، به مخاطب امکان دهد تا خود واقعیت را مشاهده کند. در مقابل، رویکرد فرمالیستی که از سوی نظریه‌پردازانی چون آیزنشتاین و رودلف آرنهایم حمایت می‌شد، تأکید داشت که سینما صرفاً بازتاب واقعیت نیست، بلکه رسانه‌ای است که می‌تواند از طریق فرم، معنا خلق کند. فرمالیست‌ها بر نقش تدوین، نورپردازی، میزانسن و سایر عناصر فرمی تأکید داشتند و بر این باور بودند که سینما باید بتواند تجربه‌ای متفاوت از واقعیت روزمره ارائه دهد. «آیزنشتاین پیچیده‌ترین درک از مونتاژ را تئوریزه کرد. او تأکید می‌کرد که مونتاژ به تدوین یا حتی به هنر کنستراکتیویستی به‌طورکلی محدود نمی‌شود، بلکه یک اصل خلاقه عمومی است که در نمایش، شعر و نقاشی سنتی هم یافتنی است. او در رساله‌ای متهورانه‌ای در سال ۱۹۲۹ اعلام کرد که اصل مونتاژ را باید چونان تصادم عناصر درک کرد. او می‌گفت برخلاف نظر پودوفکین و کوله شوف، نماها نباید به‌هم‌پیوسته باشند بلکه باید به شیوه‌ای حاد به هم برخورد کنند. از دید آیزنشتاین این برخورد تقلیدی بود از اصل مارکسیستی دیالکتیک که در آن عناصر برابرنهاد به هم برخورد می‌کنند و از این برخورد هم‌نهادی پدید می‌آید که چیزی بیش از آن عناصر است. مونتاژ می‌توانست بیننده را وادارد برخورد عناصر را احساس کند و در ذهن خود مفهوم تازه‌ای بیافریند»(بوردول و تامسون،۱۳۹۸: ۱۷۳). پس

از جنگ جهانی دوم، سینما تحت تأثیر مکاتب فکری جدید ازجمله روانکاوی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی قرار گرفت. نظریه‌پردازانی مانند کریستین متز و ژان لوئی بودری به سینما به‌عنوان مجموعه‌ای از نشانه‌ها و نمادها نگریستند و آن را همچون یک زبان تحلیل کردند؛ اما از دهه ۱۹۹۰ به بعد، افرادی همچون استنلی کاول، توماس وارتنبرگ و نوئل کرول به سینما از منظر فلسفی توجه کردند. این نظریه‌پردازان بر این باور بودند که سینما نه‌تنها بازتابی از اندیشه‌های فیلسوفان است، بلکه خود نیز می‌تواند پرسش‌های فلسفی مطرح کرده و به آن‌ها پاسخ دهد. «آفرینش سینما گویی برای فلسفه مقدر شده بود- برای آنکه تمام آنچه فلسفه درباره واقعیت و بازنمایی آن، هنر و تقلید، عظمت و عرف، داوری و لذت، شکاکیت و تعالی، زبان و بیان گفته است را بازنگری و دگرگون کند»(Kearney and Littlejohn, ۲۰۲۳, ۴۶). برای مثال، استنلی کاول معتقد بود که فیلم‌ها می‌توانند مانند متون فلسفی به مباحثی چون معرفت‌شناسی، اگزیستانسیالیسم و فلسفه زبان بپردازند. در همین راستا، وارتنبرگ نیز تأکید می‌کرد که فیلم‌ها از طریق تصویر و روایت، توانایی استدلال فلسفی دارند. «زمانی که یک فیلم مثلاً قادر است تا مثالی نقیض را در مقابل ادعایی فلسفی عرضه یا استدلال فلسفی اقامه کند، به‌طورمعمول می‌گویم که آن مثال نقیض یا استدلال روی پرده رفته است. وقتی‌که این عبارت را به کار می‌برم، آشکار می‌شود کهان مدعا یا استدلال فلسفی به نحوی عرضه شده است که دوست دارم شیوه خاص سینمایی بخوانم»(وارتنبرگ،۱۳۹۴: ۲۰). از دیگر سو، اگزیستانسیالیسم، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جریان‌های فلسفی قرن بیستم، تأثیر عمیقی بر هنر و سینما گذاشت. این مکتب فلسفی که از اندیشه‌های افرادی چون کی‌یرکگور، نیچه، هایدگر و سارتر نشأت گرفته است، بر آزادی، مسئولیت، تنهایی و معنای هستی تأکید دارد. اگزیستانسیالیسم بر این باور است که هستی پیش از ذات وجود دارد و انسان محکوم است که خود را از طریق انتخاب‌هایش تعریف کند. «اختیاری که جهان طلب می‌کند. اول از همه اختیار هنرمند است. هر اثر هنری نگرش بنیادین و اگزیستانسیال را به جهان آشکار می‌سازد و بیان انتخابی اگزیستانسیال است»(درانتی،۱۳۹۳: ۳۰). این نگاه فلسفی به هنر نیز

سـرایت کـرد و زیبایی‌شناسـی اگزیستانسیالیسـتی را شـکل داد. برخلـاف زیبایی‌شناسـی کلاسیک که به اصول و معیارهای ابژکتیو پایبند بود، زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی تأکیـد داشت که هنر باید اضطراب‌های وجودی، ترس، ناامیـدی، مـرگ و فقـدان معنـا را آشـکار کند. این نوع زیبایی‌شناسی، به‌جای آنکه به دنبـال ارائـه تعریفـی کلـی از زیبـایی باشـد، بـر تجربه فردی و خاص هـر انسـان از زیبـایی و هنـر تأکیـد دارد. یکـی از مفـاهیم کلیـدی در اگزیستانسیالیسم، تـرس آگـاهی اسـت. فیلسـوفانی چـون هایـدگر معتقـد بودنـد کـه تـرس آگاهی، انسان را وادار به مواجهه با معنای زندگی می‌کند. «در ترس آگـاهی، آرامشـی کـه دازاین از غرق شدن در زندگی روزمره و مراوه با منتشران به دست آورده محو می‌گـردد و به‌این‌ترتیب نوعی قطع ارتباط با جهان و طرح‌ها و منتشران برای دازاین رقـم مـی‌خـورد کـه البته بر او آشکار مـی‌سـازد کـه اصـالت و بـی‌اصـالتی از امکانـات هسـتی اوسـت»(صـادقی پور،۱۳۹۶: ۳۳۸). این مفهوم در هنر اگزیستانس نیز بازتاب یافتـه و بـه یکـی از موضـوعات مهم در سینما تبدیل شـده اسـت. هنـر اگزیسـتانس، برخلـاف هنرهـای سـنتی کـه بـه دنبـال بازنمایی نظم و هارمونی بودند، بـر بی‌ثبـاتی و ابهـام هسـتی تأکیـد می‌کنـد. ایـن نـوع هنـر، به‌جای ارائه پاسخ‌های قطعـی، مخاطـب را بـا پرسـش‌هایی بنیـادین دربـاره هسـتی و معنـای زندگی روبه‌رو می‌کند. اینگمار برگمان را می‌توان یکی از مهم‌ترین کارگردانـانی دانسـت که توانسـت فلسـفه اگزیسـتانس را در سـینما تجسـم ببخشـد. سـینمای برگمـان همـواره بـه جست‌وجوی معنـا، تـرس از مـرگ، ایمـان، شـک، پـوچی و تنهـایی پرداختـه اسـت. او در فیلم‌هایش، شخصیت‌هایی را به تصویر می‌کشد که با بحران‌های عمیق وجودی مواجه‌انـد و در جست‌وجوی پاسخی برای معنای زندگی خود هسـتند. برگمـان در بیـان ایـن دغدغـه‌ها، نه‌تنها از دیالوگ و روایت بهره می‌گیـرد، بلکـه از طریـق تصـویر، نـورپردازی، میزانسـن و تدوین نیز به بیـان فلسـفی دسـت می‌زنـد. ویژگی‌هـای سـینمای برگمـان شـامل اسـتفاده از نورپردازی‌های با کنتراست بالا برای ایجاد حس تنهایی و اضطراب، تأکید بر نماهای بسته و کلوزآپ‌هـای چهـره بـرای نمـایش عواطـف درونـی شخصـیت‌ها، بهره‌گیـری از روایـت غیرخطی و ذهنی بـرای انعکـاس پیچیـدگی‌های درونـی شخصـیت‌ها، پـرداختن بـه مفـاهیم

اگزیستانسیالیستی همچون مرگ، پوچی، تنهایی، ایمان، تردید و معنای زندگی و الهام از تئاتر و روانکاوی در خلق فضاهای بصری و شخصیت‌پردازی است. برگمان سینمایی را خلق می‌کند که در آن تکنیک‌های فرمالیستی در خدمت محتوایی اگزیستانسیالیستی قرار می‌گیرند. جایی که فرم سینمایی، نه صرفاً ابزاری زیبایی‌شناختی، بلکه وسیله‌ای برای کندوکاو در عمیق‌ترین اضطراب‌ها، ترس‌ها و تناقضات انسانی است. یکی از فیلم‌های برجسته برگمان که به‌خوبی تفکر اگزیستانسیالیستی را بازتاب می‌دهد، مهر هفتم (۱۹۵۷) است. در این فیلم، شوالیه‌ای که از جنگ‌های صلیبی بازگشته، با شخصیت مرگ روبه‌رو می‌شود و با او وارد یک بازی شطرنج می‌شود تا زمان بیشتری برای یافتن پاسخ‌های خود درباره معنای زندگی و وجود خدا داشته باشد. این فیلم، تصویری از اضطراب وجودی انسان در مواجهه با مرگ و پوچی است. ((اگرچه او ناگزیر از شکست در بازی است، اما با این بازی زمان بیشتری به دست می‌آورد تا برابر دهشتی که در زندگی‌اش با آن مواجه بوده معنایی بجوید و بکوشد جایگاه خدا را در چنین جهانی دریابد))(پامرلو،۱۳۹۵: ۱۸۴)). فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (۱۹۵۷) نیز نمونه‌ای دیگر از سینمای اگزیستانسیالیستی برگمان است که در آن، شخصیت پروفسور ایزاک بورگ، در سفری درونی، با خاطرات، ترس‌ها و ناکامی‌های زندگی خود روبه‌رو می‌شود. این فیلم، سفری فلسفی است که در آن، شخصیت اصلی در جست‌وجوی معنای زندگی و مواجهه با گذشته خود است. فیلم فریادها و نجواها (۱۹۷۲) نیز یکی از آثار تأثیرگذار برگمان است که به موضوع مرگ، درد، روابط انسانی و پوچی زندگی می‌پردازد. در این فیلم، سه خواهر در خانه‌ای قدیمی، در انتظار مرگ یکی از آن‌ها هستند و در این میان، احساسات سرکوب‌شده، ترس‌ها و رنج‌هایشان برملا می‌شود. سینمای اگزیستانسیالیستی، برخلاف سینمای کلاسیک که اغلب به دنبال ارائه یک روایت منسجم و پایان‌بندی مشخص است، بر ابهام، تردید، انتخاب‌های دشوار و بحران‌های درونی شخصیت‌ها تمرکز دارد. این نوع سینما، به‌جای ارائه پاسخ‌های قطعی، سؤال‌های بنیادین درباره هستی و معنای زندگی را مطرح می‌کند. اینگمار برگمان یکی از برجسته‌ترین کارگردانانی است که توانست سینما را به ابزاری برای کاوش درونی

انسان و تفکر فلسفی تبدیل کند. او با استفاده از تکنیک‌های سینمایی، معنا خلق می‌کند و از سینما به‌عنوان وسیله‌ای برای تأمل در باب زندگی، مرگ، ایمان و پوچی بهره می‌برد. سینمای او، نمونه‌ای از این حقیقت است که فیلم می‌تواند فراتر از یک روایت سرگرم‌کننده، به پرسش‌های فلسفی پاسخ دهد و انسان را به تفکر درباره وجود خود وادار کند.

۳- نور زمستانی (light winter):

۱-۳: تحلیل فنی و روایی فیلم نور زمستانی:

فیلم *نور زمستانی* در سال ۱۹۶۳ ساخته‌شده و داستان آن روایت کشیشی است که در ایمان خود دچار دلهره و تزلزل شده است. تیتراژ آغاز فیلم با نواختن ناقوس کلیسا آغاز می‌شود و نمای نخستین فیلم خبر از کلیسایی می‌دهد که خلوت و خشک و بی‌روح است. «سبک بصری فیلم بسیار ساده و دقیق است. از هیچ حرکتی در دوربین برای ایجاد اثر خاصی استفاده نمی‌کند. هدف او تنها نمایش و نگاه کردن است. ترکیب‌بندی‌های او که گاهی دراماتیک هستند، بیشتر ثابت و بدون حرکت‌اند. او از زوم‌های آرام به جلو و عقب برای تأکید بر دیالوگ‌های مهم استفاده می‌کند. نگاه ثابت و دقیق او باعث می‌شود صحنه‌هایی که ممکن است خسته‌کننده به نظر برسند، مانند صحنه‌های آغازین تقدیس و توزیع نان و شراب، جذاب شوند: در این صحنه‌ها بیشتر از یک مراسم در حال وقوع است و اموری پنهانی میان شرکت‌کنندگان جریان دارد. *نیکویست*[۱] فیلم‌بردار این فیلم، عمدتاً بر روی چهره‌ها تمرکز می‌کند، چه در نماهای نزدیک و چه در نماهای متوسط و حتی در نماهای طولانی‌تر نیز چهره‌ها موضوع اصلی هستند، چراکه برگمان اعتقاد دارد چهره انسانی جذاب‌ترین موضوع برای سینماست» .(Ebert, ۲۰۰۷)

---

۱. Nycvist

۱-۱-۳ شخصیت‌ها و فضای کلیسا

در اوایل فیلم، واکنش‌های متفاوت عده کم حاضر در کلیسا را خواهیم دید: زن‌وشوهری هراسان، پسربچه‌ای بازیگوش، نوازنده پیانو که گویی مست است و با بی‌حوصلگی تمام وظیفه خود را انجام می‌دهد و زنی جوان که گویا صرفاً به خاطر عشقش به کشیش در کلیسا حضور دارد. «در نور زمستانی، شخصیت‌های حاضر بهره‌ای از ایمان حقیقی ندارند و درصدد حفظ اندک رابطه ضروری با خداوند هستند. آنان افرادی هستند که توانایی درک خدا را از دست داده‌اند و این، موجب شده چنین ایده‌ای در ذهنشان شکل بگیرد که خدا سکوت کرده است.» (صافیان، ۱۳۹۴:۳۹)

۲-۱-۳ روش فیلم‌برداری و فضاسازی (Cinematography)

روش فیلم‌برداری در این فیلم به‌صورت دوربین ثابت[۱] است تا ریتم کند فیلم و فضای خاکستری و دردآلود و دلهره‌آور آن بیشتر نمایان شود. فصل جاری در فیلم، زمستان است و فضایی یخ‌زده و تهی از گرما و نور تمام قاب را در برگرفته است. همان‌گونه که از نام فیلم پیداست، در فیلم هیچ موسیقی اضافه و مصنوعی وجود ندارد تا فضای سرد فیلم نمایان‌تر شود. سکوت silence میان دیالوگ‌های بازیگران نشان از تهی بودن فضا دارد.

۳-۱-۳ نماهای کلیدی و روش تدوین:

در آغاز فیلم، کشیش استوار و با اطمینان موعظه می‌کند، اما رفته‌رفته دلهره و بیماری کشیش و تزلزل ایمان او بیشتر نمایان می‌شود. نماهای بسته[۲] که از مجسمه مسیح صورتی دردمندانه و مأیوس دارد، در فیلم دیده می‌شود. روش تدوین[۳] غالباً قطع مستقیم[۴] است و نشان از واقع‌گرایی[۵] و پیوستگی زمانی فیلم دارد. کلیسای این فیلم

---

۱. static camera
۲. close-up shots
۳. editing
٤. straight cuts
٥. realism

به‌شدت ساده و خالی از عناصر زیبایی‌شناسی[۱] است. در سکانس بعدی، تصویر کشیش را می‌بینیم و در عمق تصویر چهره دردمند عیسی را که نشان از وضعیت نابسامان کشیش دارد. گویی او هم یاس عیسی را دارد و البته بیماری گریبان او را گرفته است. چند لحظه بعد با کلوزآپ[۲] دوربین به‌صورت کشیش نزدیک می‌شود که گویا می‌خواهد وضعیت رنج‌آور کشیش را بیشتر نمایان کند. در نماهای بعدی ورود خانم پرسون[۳] و یوهانس[۴] را به اتاق کشیش داریم و آن دو نفر با تشویش و اضطراب خاصی نمایان می‌شوند. آن‌ها اذعان می‌دارند که «شما احساس گمشدگی را در ما می‌بینی.» خانم پترسون دلیل تشویش و یأس یوهانس را بیان می‌کند و می‌گوید: «یوهانس مقاله‌ای خوانده که چینی‌ها در حال دستیابی به بمب اتم هستند و آن‌ها پر از تنفرند و چیزی برای از دست دادن ندارند.» یوهانس ناامید است و می‌داند که کشیش هم نمی‌تواند به او کمک کند. در ادامه در دیالوگی کشیش خطاب به خانم پترسون می‌گوید: «ما باید به خدا ایمان داشته باشیم.» بلافاصله بعدازآن، یوهانس به سمت کشیش برمی‌گردد و کشیش در سکوتی فرو می‌رود. اجزای صورت او مبرهن است که دچار تزلزل شده است و در نمای بعدی اذعان می‌دارد که «خداوند از جهان ما دور شده است» و احساس ناامیدی می‌کند. سپس یوهانس می‌پرسد: چرا باید به زندگی ادامه بدهیم؟ کشیش از پاسخ در می‌ماند. یوهانس همچنان مأیوس و ناامید است و پدر از او قول می‌گیرد که دوباره پیش او برگردد. در هنگام خروج، دوباره مسیح مصلوب‌شده را می‌بینیم که نشان از دردمندی نمایان است. پس از خروج یوهانس و همسرش، قاب بسته‌ای نزدیک از نامه‌های همسر کشیش که فوت کرده است، می‌بینیم و کشیش آن‌ها را باز می‌کند و با تکنیک فید اوت[۵] و دیزالو[۶] نامه‌ها در تصویر مجسمه

---

۱. aesthetic elements
۲. close-up
۳. Mrs. Persson
٤. Johannes
٥. fade-out
٦. dissolve

مسیح فید می‌شود. در ادامه ورود زنی را می‌بینیم که به کشیش علاقه‌مند است اما این عشق یک‌طرفه است و کشیش دائم او را پس می‌زند. کشیش نگرانی خود را با او در میان می‌گذارد و از سکوت[۱] خدا دچار دلهره می‌شود. قاب این نما طوری است که کشیش ناامیدانه از پنجره به بیرون نگاه می‌کند، گویی شدیداً دنبال نور و راهی می‌گردد. در فضاهای سکوت میان دیالوگ، دائم صدای دقیق ساعت شمار می‌آید، گویا زمان در این فیلم عنصر مهمی است و البته زمان هم سرد و کند است و نشان از انتظار می‌دهد. در نمای بعد، ما جمجمه‌ای را می‌بینیم که نماد مرگ است و دوباره صدای ساعت و هم‌زمان باز کردن نامه‌ها ما را به گذشته می‌برد. از زبان همسر فوت‌شده کشیش نامه خوانده می‌شود. دوربین ثابت و قابی که تنها صورت بازیگر[۲] در آن نمایان است، با پیش‌زمینه‌ای خاکستری و شکستن دیوار چهارم[۳] و نگاه کردن مستقیم بازیگر به دوربین نشان‌دهنده عدم و پوچی است که نشان از گذشته می‌دهد. زن بیماری خود را روایت می‌کند که دچار اگزماست و بیان می‌کند: «خدایا، چرا مرا این‌قدر تلخ و هراسان و ناراضی آفریدی؟«

۳-۲ تحلیل فلسفی:

با تأملی بر عنوان فیلم *نور زمستانی*، می‌توان تفسیری وجودی از دوگانگی این ترکیب ارائه داد. نور می‌تواند نمایانگر امید در ذات انسانی باشد، درحالی‌که زمستان به‌عنوان امری عدمی، نماد تاریکی، انجماد و ترس تلقی شود. پیوند موصوف و صفتی میان این دو مفهوم، یعنی اینکه زمستان به‌عنوان صفتی برای نور به‌کاررفته است، دلالت بر غلبه امر عدمی بر وجود دارد؛ گویی در این تقابل میان امید و ترس، سرانجام کفه ترازو به‌سوی ترس سنگینی می‌کند. این ترکیب نه‌تنها نمایانگر تنازع دائمی میان این دو نیرو در زندگی انسان است، بلکه بیانگر شکنندگی و زوال امید در مواجهه با شرایط سرد و

---

۱. silence
۲. actor's face
۳. breaking the fourth wall

سخت زیستن نیز هست. همچنین در این فیلم بر مبنای زیست شخصیت‌ها می‌توان مصداق‌هایی برای سه سپهرکی یرکگور یعنی: ۱- سپهر استحسانی[۱] ۲- سپهر اخلاقی[۲] ۳- سپهر دینی[۳] واکاوی کرد. نماینده سپهر استحسانی نوازنده پیانو کلیسا است که انسانی مست و بی‌اعتقاد است. «نخستین مرحله استحسانی نامیده شده است و ویژگی آن پراکندن خویش در ساحت حس است. برانسان حسانی، حس و انگیزه‌های درونی و شور فرمانروا است، اما نه آنکه چنین انسانی تنها در گرو هواهای نفسانی خویش باشد و بس»(کاپلستون،۱۳۸۲: ۳۳۲). حضور او در کلیسا صرف وظیفه و پولی است که دریافت می‌کند. «اما دون ژوان اغواگر به تمام معنی است. عشق او نه روانی که مبتنی بر لذت حسی است و این عشق قائم به لذت حسی، بر طبق مفهومش، نه وفادارانه بلکه به تمام معنی با بی‌وفایی همراه است، نه به یک تن که به مه عشق می‌ورزد -یعنی همه را اغوا می‌کند. به‌واقع در لحظه به سر می‌برد اما آن لحظه، چون در مفهومش لحاظ شود، سرجمع لحظه‌هاست و بدین‌سان به مرد اغواگر می‌رسیم» (کی یر کگور،۱۴۰۰: ۸۶). اما یوهانس را می‌توان نماینده ساحت اخلاقی دانست زیرا در او دغدغه دیگری به شدت پر رنگ است او نگران استفاده چینی‌ها از بمب اتم است و این برای او آنچان دغدغه بزرگی است که او را دچار یاسی عمیق کرده است و او برای رهایی از این وضعیت به اصرار همسرش به کلیسا می‌آید و چنین به نظر می‌رسد که ایمان هم نمی‌تواند او را از این وضعیت مرزی نجات دهد، یوهانس در سپهر اخلاقی است، اما این سپهر برای او ناکافی است. او همچنان به نوعی مسئولیت اخلاقی پایبند است، اما وقتی ایمان را رد می‌کند، در وضعیتی معلق میان اخلاق و ایمان قرار می‌گیرد. «تکلیفی که فرد اخلاقی به دوش خود می‌گذارد تبدیل خودش به فرد کلی است. فقط فرد اخلاقی است که گزارش جدی از احوال خویش می‌دهد و در نتیجه با خویشتن صادق است، فقط اوست که از وقار و نزاکتی مثال زدنی بهره دارد که هیچ چیز در زیبایی به

---

۱. Esthetique
۲. ethique
۳. Religieuse

پایش نمی‌رسد»(کی یرکگور، ۱۴۰۰: ۲۶۵) سپهر اخلاقی اگر به ایمان منتهی نشود، در نهایت می‌تواند فرد را به ناامیدی بکشاند، زیرا در این ساحت، فرد با محدودیت‌های انسانی خود مواجه می‌شود و بدون ایمان، راهی برای رهایی از این محدودیت‌ها ندارد؛ اما خوانش دیگری که می‌توان داشت بر این مبنی که ساحت ایمان بعد از ساحت اخلاقی است، خودکشی یوهانس دقیقاً این بحران را نشان می‌دهد، او نه می‌تواند به سپهر ایمان گام بگذارد و نه دیگر در سپهر اخلاقی دوام آورد. می‌توان استدلال کرد که خودکشی او نشان‌دهنده شکست سپهر اخلاقی است، زمانی که ایمان جایگزین آن نشود. «سپهر اخلاقی، حیاتی است جدی. نخستین اندیشه مرد اخلاقی انجام دادن تکلیف است. معمولاً ازدواج کرده و دارای حرفه‌ای است، درستکار و پاک‌دامن است، به تعهدات خود پایبند است، مرد عمل است و پاداش رفتار خود را در شعف داشتن آرامش خاطر می‌یابد. وی به نحو اصیل، هست است، چون‌که خود، با انجام دادن تکلیف خود، انتخاب کرده است که چه باشد. تکلیف برای او امری از خارج تحمیل شده نیست، آن را در درون خود احساس می‌کند». (ورنو-وال،۱۳۷۲: ۱۲۷-۱۲۸) کشیش از یوهانس سؤالاتی از قبیل وضع مالی و اوضاع خانواده می‌پرسد بلکه بتواند پی ببرد که دلیل اصلی یاس وی از کجا نشات می‌گیرد اما یوهاتس تصریح می‌کند که مسئله‌ی او به این امور تقلیل پذیر نیست، بلکه او دچار اضطرابی وجودی و آشوبی درونی شده است که از دل یک بحران اساسی بر می‌آید، نه صرفاً از عواملی بیرونی و مادی. نه ایمان

می‌تواند به او کمکی بکند و نه اصالت علم؛ بنابراین یوهانس این‌گونه به زندگی خود پایان می‌دهد. «از همین روست که دو صورت یاس به معنای دقیق این کلمه می‌تواند وجود داشته باشد اگر خودی بشری خویشتن را استوار ساخته بود، فقط یک صورت وجود می‌داشت: خویشتن بودن را نخواستن، نابودی خویشتن را خواستن، ولی این صورت وجود نمی‌داشت: خویشتن را در یاس خواستن» (سالمن – کتلین،۱۳۹۵: ۵۱۷). یوهانس متوجه محدودیت و تناهی انسان شد و در یاس خود فرو رفت و اگرچه

این زیست در یاس را نمی‌خواست اما از طرفی انتخاب او وحدت با امر نامتناهی هم نبود بنابراین ایمان نیز برای او راهی را باز نکرد و او این نحوه وجود را پس زد و عدم را انتخاب کرد. درنهایت نماینده بالاترین سپهر کی یرکگوری را می‌توان کشیش فیلم دانست که البته او در روایت دائماً در دلهره و اضطراب است زیرا او از سکوت خدا هراسان است اما همچنان ایمان خود را حفظ می‌کند. «اما ابراهیم را هیچ‌کس نبود که بفهمد. بااین‌همه بیاندیشید که به کجا رسید! او به عشقش وفادار ماند؛ اما آن‌کس که خدای را دوست می‌دارد نیازمند اشک، نیازمند تحسین نیست، او رنجش را در عشق فراموش می‌کند و چنان به تمامی که پس از او حتی کمترین اثری از رنجش، اگر خداوند خود آن را به یاد نمی‌آورد، باقی نمی‌ماند؛ زیرا خداست که دانای راز است و شناسای پریشانی، او اشک‌ها را حساب می‌کند و هیچ‌چیز را فراموش نمی‌کند. پس یا پارادوکسی وجود دارد که در آن فرد به‌عنوان فرد در رابطه‌ای مطلق با مطلق قرار دارد، یا ابراهیم خاسر است» (کی یرکگور،۱۴۰۳: ۱۵۴). او نمی‌تواند تبیین عقلی برای این سکوت پیدا کند گهگاهی می‌لغزد اما دوباره ایمان خود را یافت می‌کند. «سپهر دینی، سپهری است که در آن انسان به اعلی درجه هست است. این سپهر، مبتنی بر ایمان است و خصوصیت بارز آن رنج و محنت است» (ورنو-وال،۱۳۷۲: ۱۲۸). کی یرکگور این ساحت را ساحت به صلیب آویختگی عقل می‌نامد و ایمان مدنظر کی یرکگور نه صرفاً یک باور نظری، بلکه یک تعهد وجودی است که فرد را از ساحت اخلاقی فراتر برده و به رابطه‌ای شخصی و غیرعقلانی با خدا می‌رساند. این ایمان نه بر پایه استدلال‌های منطقی، بلکه بر اساس تصمیمی درونی و عبور از شک و اضطراب به دست می‌آید. کشیش این فیلم نماینده نوعی از ایمان است که دقیقاً متناظر با ایمان کی یرکگوری است و بحث ایمان گرایی[۱] در این روایت به‌شدت پررنگ است، کی یرکگور با فاصله گرفتن از الهیات طبیعی و نظری، دین را بیشتر در تناظر با ایمان قرار داد و هرگونه تبیین عقلی را به ضرر ایمان می‌دانست. «ایمان بنابراین نمی‌تواند اثبات،

---

۱. fideism)

نشان داده یا درک شود، زیرا پیوندی که امکان اتصال را فراهم می‌آورد، وجود ندارد و این به چه معناست جز اینکه این یک پارادوکس است» (Hannay&Marino,۱۹۹۸:۲۲۸). این در حالی است که او معتقد بود تنها راه ورود به سپهره ایمانی و دینی، طی کردن سپهر اخلاقی است که در آن تعقل به‌شدت پررنگ است. «گرچه او بی‌وقفه از آنچه جاه‌طلبی‌های بیش‌ازحد فلسفه آکادمیک و تکیه بی‌دلیل بر گرایش‌های بنیادگرایانه در الهیات می‌دانست، انتقاد کرد، اما کی یرکگور معتقد بود که ایمان و عقل با یکدیگر ناسازگار نیستند و این فلسفه زمانی که با احترام به شرایط هستی که در آن انسان‌ها لزوماً تفکر خود را انجام می‌دهند درنهایت می‌تواند به روشن شدن ماهیت تعهد مسیحی کمک کند. ازنظر کی یرکگور، ایمان غیرقابل درک است، به این معنا که میل به ساحتی فراتر از محدوده عقل فلسفی را می‌طلبد، اما غیرمعقول یا غیرمنطقی نیست»(Lippitt,۲۰۲۳).

٤ - توت‌فرنگی‌های وحشی (wild strawberries):

٤-۱: تحلیل فنی و روایی:

داستان *توت‌فرنگی‌های وحشی* (۱۹۵۷) حول محور پروفسور ایزاک بورگ (Issak Borg) می‌چرخد، مردی که به زادگاهش سفر می‌کند تا تولد ۷۸ سالگی‌اش را جشن بگیرد. این سفر نه‌تنها یک سفر فیزیکی، بلکه به‌طور عمیق‌تری به مسیری درون‌نگرانه و روحانی اشاره دارد. سفر ایزاک به زادگاهش، او را به یادآوری‌های تلخ و شیرین زندگی‌اش وامی‌دارد و در این مسیر، با خاطرات و احساساتی مواجه می‌شود که بر هویت و درک او از زندگی تأثیر می‌گذارد.

۱-۱-٤: ساختار غیرخطی روایت (Noun linear narrative structure)

یکی از ویژگی‌های برجسته این فیلم، استفاده از روایت غیرخطی است. برگمان با به‌کارگیری تکنیک فلش‌بک بیننده را به دنیای خاطرات ایزاک می‌برد و با عبور از زمان، لحظات کلیدی زندگی او را به تصویر می‌کشد. این ساختار به تماشاگر این

امکان را می‌دهد که در کنار ایزاک، احساسات و تفکرات او را تجربه کند. ایزاک با یادآوری عشق‌های گمشده و اشتباهاتش، به عمق احساساتش پی می‌برد و در این فرایند، دستخوش تغییر و تحول می‌شود. این تکنیک روایی به‌خوبی نشان‌دهنده‌ی چگونگی تأثیر زمان بر تجربیات انسانی است. بیننده به‌نوعی با ایزاک هم‌ذات‌پنداری می‌کند و احساساتی همچون تنهایی، حزن و اندوه را در کنار او تجربه می‌کند. فیلم به ما یادآوری می‌کند که زندگی چگونه از لحظات و تجربیات گذشته شکل می‌گیرد و چگونه این تجربیات می‌توانند بر هویت ما تأثیر بگذارند.

۲-۱-٤: جستجوی معنا؛ شخصیت‌های فرعی و تضادهای نسلی:

موضوع مرگ و زمان در فیلم به‌وضوح مشهود است. ایزاک با مرگ نزدیکانش و نزدیکی به پایان عمر خود، به جستجوی معنا و ارزش زندگی می‌پردازد. این جستجو، او را به تفکر درباره‌ی انتخاب‌هایش و اثرات آن‌ها بر زندگی‌اش وا می‌دارد. در خلال این سفر، ایزاک با سؤالات عمیق وجودی روبه‌رو می‌شود که به او اجازه می‌دهد به دنیای درونی‌اش نفوذ کند. برگمان با ایجاد این فضای تفکری، تماشاگر را به چالش می‌کشد تا درباره زندگی و مرگ، عشق و تنهایی و سرنوشت فکر کند. از این منظر، فیلم نه‌تنها یک داستان شخصی، بلکه یک سفر فلسفی است که به ما یادآوری می‌کند که زندگی همیشه با سؤالات بزرگ و معضلات وجودی همراه است. این امر به‌ویژه در صحنه‌هایی که ایزاک در گفتگو با شخصیت‌های مختلف با مضامین فلسفی و وجودی مواجه می‌شود، به‌وضوح نمایان است. شخصیت‌های فرعی در فیلم نیز به غنای روایت کمک می‌کنند. ایزاک با شخصیت‌هایی مانند دختر جوان و هم‌سفرانش گفتگو می‌کند که هرکدام نمایانگر دیدگاه‌های متفاوتی درباره زندگی و مرگ هستند. این تضادها به بیننده این امکان را می‌دهند که با نگرش‌های مختلف نسبت به زندگی آشنا شود. برای ایزاک، این گفتگوها نه‌تنها ابزاری برای درک خود، بلکه فرصتی برای بررسی تغییرات نسل‌ها و دیدگاه‌های مختلف به زندگی هستند. شخصیت‌هایی که ایزاک در این سفر با آن‌ها ملاقات می‌کند، به‌نوعی نمایانگر بخش‌های مختلف زندگی

او هستند. از یادآوری عشق‌های جوانی گرفته تا مواجهه با واقعیت‌های تلخ زندگی، هر شخصیت به یک بعد از وجود ایزاک اشاره می‌کند. این تنوع در شخصیت‌ها باعث می‌شود که ایزاک به عمق تفکرات و احساساتش پی ببرد و درنهایت به‌نوعی آرامش درونی دست یابد.

۳-۱-٤: تحلیل فنی؛ کادربندی و فضاسازی:

ازنظر فنی، *توت‌فرنگی‌های وحشی* یکی از آثار برجسته سینمای جهان است که تکنیک‌های نوآورانه‌ی برگمان را به نمایش می‌گذارد. او با استفاده از نور، سایه و کادربندی‌های خاص[۱]، فضایی احساسی و تأثیرگذار خلق می‌کند. نورپردازی در فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده است که احساسات شخصیت‌ها را به‌خوبی منتقل کند. برای مثال، در صحنه‌هایی که ایزاک با تنهایی و انزوا مواجه است، نور کم‌سوی موجود در کادر به‌وضوح احساس حزن و انزوا را به تصویر می‌کشد. «با نگارشی تیزبینانه و ظریف، برگمان داستان و شخصیت‌های خود را با چنان ریتمی آرام و هیپنوتیزم‌کننده توسعه می‌دهد که فیلم به نظر می‌رسد پیش از آن‌که به‌خوبی آغازشده باشد، به پایان می‌رسد. بااین‌حال تا رسیدن به تیتراژ پایانی، بخش عظیمی از زندگی ایزاک بورگ پوشش داده شده است. برخی از رازهایی که در آغاز فیلم مطرح شده‌اند حل می‌شوند، درحالی‌که برخی دیگر در ابهام باقی می‌مانند. سفر پروفسور بورگ درنهایت کامل شده و روح او با نوعی کاتارسیس عمیق شخصی پاداش می‌گیرد. این پاداش به تماشاگر نیز منتقل می‌شود. از طریق ریتم‌های دلگیر و زیرمتن‌های ماهرانه رمزآلود، *توت‌فرنگی‌های وحشی*، ما را کمی نزدیک‌تر به نوعی تعالی الهی می‌برد» (Anderson,۲۰۱۳).

کادربندی‌ها در *توت‌فرنگی‌های وحشی* نیز بسیار تأثیرگذار است. برگمان با انتخاب زاویه‌های دوربین و کادرهای خاص، احساسات پیچیده‌ی شخصیت‌ها را به

---

۱. Framing

تصویر می‌کشد. به‌عنوان‌مثال، در صحنه‌ای که ایزاک در کنار دریاچه نشسته و به زندگی‌اش فکر می‌کند، کادربندی به‌گونه‌ای است که او در مرکز کادر قرار می‌گیرد و این امر احساس تنهایی و تفکر عمیق او را برجسته‌تر می‌کند. این نوع کادربندی نه‌تنها ابعاد روان‌شناختی شخصیت را به تصویر می‌کشد، بلکه به تماشاگر اجازه می‌دهد که با دنیای درونی شخصیت بیشتر ارتباط برقرار کند.

٤-١-٤: موسیقی و تأثیر احساسی؛ دیالوگ‌ها و محتوا:

موسیقی نیز در این فیلم نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. برگمان با انتخاب ملودی‌های دلنشین و ملایم، به ایجاد فضای احساسی و تأثیرگذار در فیلم کمک می‌کند. موسیقی به‌عنوان یک عنصر مکمل، بیننده را در مسیر احساسات ایزاک هدایت می‌کند و تأثیر عمیق‌تری بر احساسات شخصیت‌ها می‌گذارد. به‌خصوص در صحنه‌های عاطفی، موسیقی به انتقال احساسات عمیق و ناگفته‌ی شخصیت‌ها کمک می‌کند و این امر باعث می‌شود که تماشاگر به‌طور کامل در دنیای فیلم غرق شود. از دیگر جنبه‌های فنی فیلم می‌توان به استفاده از دیالوگ‌ها اشاره کرد. دیالوگ‌های فیلم با دقت طراحی شده‌اند و به‌خوبی احساسات و تفکرات شخصیت‌ها را منتقل می‌کنند. برای مثال، مکالمات بین ایزاک و شخصیت‌های فرعی، نه‌تنها به پیشبرد داستان کمک می‌کند بلکه عمق عاطفی و روان‌شناختی شخصیت‌ها را نیز به تصویر می‌کشد. این دیالوگ‌ها به بیننده این امکان را می‌دهند که با پیچیدگی‌های شخصیت‌ها آشنا شود و با آن‌ها هم‌ذات‌پنداری کند. همواره تأثیر هنر بر درک انسان از زندگی و وجود انکار ناشدنی است. *توت‌فرنگی‌های وحشی* یک سفر عمیق به درون خود و شناخت مرگ و زندگی است. این فیلم نه‌تنها یک اثر سینمایی، بلکه یک اثر فلسفی است که به ما یادآوری می‌کند که زندگی همیشه با سؤالات بزرگ و معضلات وجودی همراه است. برگمان به‌طور شگفت‌انگیزی این مسئله را به تصویر می‌کشد که چگونه خاطرات، انتخاب‌ها و تجربیات ما می‌توانند بر هویت و آینده‌مان تأثیر بگذارند. او به ما یادآوری می‌کند که گذشته نه‌تنها یک بار سنگین است، بلکه منبعی از دانش و فهم نیز به‌حساب می‌آید.

لذا، *توت‌فرنگی‌های وحشی* نه تنها یک اثر سینمایی، بلکه دعوت به تأمل و تفکر در مورد زندگی و معنای آن است.

٤-۲: تحلیل فلسفی:

در این اثر، امکان خوانشی هایدگری از زیست پرسوناژ ایزاک فراهم می‌شود. کسی که ناگهان خود را در برابر مرگ و نیستی می‌بیند و متوجه اگزیستانس خود می‌شود و به زیست ۷۸ ساله خود در طول این سفر نگاه می‌کند، رؤیاها و زنده‌شدن خاطرات و حتی هم‌سفران او در این سفر تقریباً ۱۲ ساعته، همه آیینه‌ای از زیست او تا این لحظه بوده و اینک نیستی در برابر او قرار دارد و این خاطرات و رؤیاها گونه‌ای پرسش گری دازین در باب نحوه وجود و نحوه هستی خود است. در طول فیلم برش‌های مختلفی از زندگی ایزاک می‌بینیم و حتی افکار متضاد او را در پرسوناژهای دیگر مشاهده می‌کنیم مانند سکانسی که در آن دو جوان بر سر وجود خدا یا عدم وجود او بحث می‌کنند و درنهایت از ایزاک سؤال می‌پرسند که با کدام نظر موافق است و او پاسخی نمی‌دهد چون تمام این تصادم‌ها همه در درون ایزاک است. نکته دیگری که در فیلم نمایان است این است که هر انسانی در این اثر می‌تواند انتخاب کند و زندگی خود را شکل دهد؛ یعنی زیست انسانی قابل‌تعریف نیست و نمی‌توان معنای ثابت و مشخصی از آن اخذ کرد صرفاً همان در راه بودن است[۱] که تعیین‌کننده است. در سکانس‌های ابتدایی فیلم، ایزاک خواب می‌بیند که در درونی شهری است خالی از سکنه و مسکوت و ساعت‌های شهر هیچ‌کدام عقربه ندارند و ابدیت را نشان می‌دهند و در آن لحظه که درشکه مرگ می‌آید و هنگامی‌که چرخ آن گیر می‌کند و صدای همانند گریه نوزاد طنین‌انداز می‌شود و در آن لحظه تقابل تولد و مرگ دیده می‌شود، نقطه شروع و پایان زیست انسانی، پرتاب‌شدگی انسان[۲] در این ساحت وجودی است. «دازاین به سبب یافتگی متعلق به ذاتش دارای نوعی از هستی است که در آن او

۱. being-on-the-way
۲. Thrownness

فراپیش خود آورده می‌شود و در پرتاب‌شدگی‌اش بر خودش گشوده و آشکاره می‌گردد، لیکن پرتاب‌شدگی نوع هستی آن هستنده‌ای است که هماره امکانات هویش است و آن هم به چنان نحوی چنین است که خود را رد حیطه این امکانات و از روی این امکانات می‌فهمد» (هایدگر،۱۳۸۸: ۴۳۲). نکته دیگر این فیلم این است که ایزاک در نهایت مرگ را می‌پذیرد و تبدیل به دازین اصیل می‌شود، اما در ابتدای فیلم او از مرگ ترس دارد و حتی نمی‌خواهد آن را قبول کند اما رفته‌رفته آن را در برابر خود می‌بیند و به مرحله ترس آگاهی می‌رسد. شخصیت ایزاک در فیلم *توت‌فرنگی‌های وحشی* را می‌توان از منظر افلاطونی نیز تحلیل کرد، به‌ویژه در مواجهه‌اش با مرگ. سقراط در رساله *فایدون*، لحظه مرگ را نه پایان، بلکه فرصتی برای آزاد شدن روح از قید جسم می‌داند. او مرگ را راهی به‌سوی حقیقت ناب و قلمروی ایده‌ها می‌بیند. «پس شک نیست که اگر بخواهیم چیزی را چنانکه به‌راستی هست بشناسیم باید خود را از قید تن آزاد کنیم و با دیده روح به تماشای آن چیز همت گماریم چه، تنها در این حال خواهیم توانست شناسایی راستین را که شیفته آنیم به دست آوریم و این هنگامی خواهد بود که بمیریم و از دام تن رها گردیم»(افلاطون،۱۳۶۶: ۴۹۴). در فلسفه هایدگر، وجود و زمان به‌شدت به هم وابسته‌اند. در *توت‌فرنگی‌های وحشی*، شخصیت ایزاک بورگ در سفرش با مواجهه با خاطرات و تجربیات گذشته‌اش، مفهوم زمان و چگونگی تأثیر آن بر وجود انسان را کشف می‌کند. بورگ با نگاه به گذشته‌اش، تلاش می‌کند تا معنای واقعی زندگی‌اش را بفهمد. «اصالت دازاین نیازمند پذیرش شفاف مرگ خود است، این به این دلیل است که تمامیت دازاین تنها در بودن‌اش به‌سوی مرگ[1] آشکار می‌شود.» (Hoffman,۱۹۹۳:۱۹۶) سارتر بر این باور است که جهان به‌طور ذاتی بی‌معنا و پوچ است و معنای زندگی باید توسط خود فرد خلق شود «این بدان معناست که از لحظه اولین تصور در کنش آگاهی و خروج از سطح هستی به‌طور آشکار برای نزدیک شدن به سطح نیستی است.» (Sartre,۲۰۰۳:۴۵۶) *توت‌فرنگی‌های*

---

۱. being-toward-death

وحشی نیز با همین موضوع سروکار دارد. ایزاک بورگ در طول فیلم با پوچی و بی‌معنایی زندگی مواجه می‌شود و جستجوی او برای معنا بخشی به زندگی که به نظر او در بسیاری از لحظات بی‌ثمر بوده است، همانند ایده‌های سارتر درباره زندگی در دنیایی بی‌معناست. این اشاره‌ی صریح را می‌توان در *توت‌فرنگی‌های وحشی* و در آن سکانس فلاش‌بکی که بحث پرحرارت میان اوالد بورگ (گونار بیورنستراند) و همسرش ماریانه (اینگرید تولین) را تصویر می‌کند، یافت. این آگاهی به انسان اجازه می‌دهد از وضعیت موجود فاصله بگیرد و به‌طور فعالانه به بررسی نیستی بپردازد؛ یعنی انسان همواره از وضعیت فعلی خود فراتر می‌رود و به امکان‌های دیگر که هنوز به واقعیت تبدیل نشده‌اند، فکر می‌کند.

۵- *مهر هفتم* (seventh seal):

۵-۱: تحلیل فنی و روایی:

کلیت و البته ظاهر داستان مهر هفتم سفر شوالیه‌ای را روایت می‌کند؛ که پس از نبرد در جنگ‌های صلیبی، قصد عزیمت به سرزمین خود را دارد؛ اما در میانه‌ی راه و در ابتدای روایت داستان با مرگ مواجه می‌شود. مرگ که آمده تا هستی او را نیست کند. در مهر هفتم مرگ در هیئت مردی ظاهر می‌شود که ردایی سیاه تمامی بدن او را پوشانده و تنها صورت او با سفیدی اغراق‌شده‌ای قابل‌مشاهده است. شوالیه که دست‌کم فعلاً نمی‌خواهد بمیرد، به مرگ پیشنهاد مصافی با او در بازی شطرنج می‌دهد و می‌گوید هر آن مرگ شکستش داد، او آماده‌ی مردن خواهد شد، لیکن تا پیش از شکست شوالیه، مرگ جان او را نخواهد گرفت؛ اما در ادامه‌ی فیلم خواهیم دید که مرگ، مکار از آب درمی‌آید و راه گریزی از او نیست، چراکه خود را به‌ظاهر یک کشیش درآورده و باعث می‌شود تا شوالیه نقشه‌ی خود را برای حمله به مرگ در بازی شطرنج به او لو بدهد. بلی. نمی‌توان مرگ را به بازی گرفت. مرگ تنها راضی به بازی می‌شود تا به شوالیه ثابت کند که شک یعنی هلاکت. این بازی تا آخرین سکانس‌های فیلم ادامه پیدا می‌کند، نتیجه‌ی بازی بلافاصله به بیننده نشان داده نمی‌شود و بازی

شوالیه و مرگ هم‌زمان با مسیر داستان فیلم ادامه پیدا می‌کند. شوالیه در مسیرحرکت خود، به روستایی می‌رسد که در آن طاعون رواج یافته و به‌همین سبب، تمامی مردم روستا، از مردم عادی گرفته تا هنرمندان، دزدان و البته مقامات مذهبی، تلاش می‌کنند تا به‌نحوی با این مصیبت مقابله نمایند. این مصیبت، یعنی همان طاعون، همان مرگ است که به طرق مختلف مورد واکنش دیگران قرار می‌گیرد، اما نکته این‌جاست که کسی آن را به بازی نمی‌گیرد. شوالیه در همان روستا با یک خانواده، متشکل از یک زن و شوهرِ ظاهراً متدین و عاشق، با یک نوزاد که پیشه‌ی آن‌ها دوره‌گردی برای اجرای تئاتر است، آشنا می‌شود. به‌تدریج نه‌تنها این خانواده، بلکه چند فرد دیگر نیز با شوالیه، برای رسیدن به مقصد خود، همراه می‌شوند؛ اما مرگ دست از شوالیه و همراهان او برنمی‌دارد! دراین‌بین شوالیه که قصد فراری دادن خانواده‌ی هنرپیشه را دارد، با ترفندی زیرکانه و با به هم زدن صفحه‌ی شطرنج، حواس مرگ را پرت می‌کند و بدین ترتیب آن خانواده از مرگ می‌گریزند. این در حالی است که خود شوالیه به همراه سایر ملازمان ناچار، خواسته یا ناخواسته، تسلیم مرگ می‌شوند. صحنه‌ی پایانی فیلم زن و شوهر و فرزند آن‌ها را نشان می‌دهد که گریخته از مرگ به زندگی خود ادامه می‌دهند و در روشنایی به‌سوی آینده می‌روند. از دیگر صحنه‌های قابل‌توجه مهر هفتم سکانسی است که در آن مردم طاعون‌زده با حمل صلیب و شلاق زدن یکدیگر وارد صحنه‌ای می‌شوند که در آن بازیگران در حال اجرای یک نمایش طنز هستند. حضور مرگ به هنگام اجرای نمایشی طنز ممکن است علامتی دال بر مضحک بودن سرتاسر زندگی و حضور یک‌باره‌ی مرگ باشد. باری در این نمایش افراد طاعون‌زده درحالی‌که هر یکدیگری را شلاق می‌زند و برخی صلیب بر دوش می‌کشند، به سخن پیشوایان دینی گوش فرا می‌دهند که علت ابتلای مردم به طاعون را ارتکاب به گناه اعلام می‌کنند. صحنه‌ای که پس از سخنرانی پیشوای دینی به تصویر کشیده می‌شود و در آن مردم طاعون‌زده مفلوک و بی‌پناه، افتان‌وخیزان به سمت مقصدی نامعلوم می‌روند، هم ازنظر بصری و هم از بعد روایی، حقیقتاً بسیار تأثیر برانگیز است. این ما

هستیم اسیر، بیچاره، مریض و بی‌هدف که به دنیا آمده‌ایم تا شکنجه‌گر دیگری باشیم و در بهترین حالت صلیب خود را به دوش بکشیم. نکته جالبی که در مورد شخصیت‌پردازی مرگ در این فیلم به‌شدت جالب و پررنگ است این است که در این فیلم مرگ دیگر ظاهری تیپیکال به‌مثابه موجودی ترسناک ندارد بلکه می‌آید و با شوالیه شطرنج‌بازی می‌کند و گریمی اغراق‌شده همانند یک دلقک و همان‌طور کمی شبیه به یک کشیش. «بازیگر مرگ در این فیلم ظاهری شبیه به یک دلقک دارد و شوالیه به او می‌گوید تو مرگ هستی، درسته؟ و او می‌گوید بله من مرگ هستم و تماشاگر مرگ را حتی با این شمایل نیز باور خواهد کرد و این یک جادوی خارق‌العاده در فیلم‌سازی و تئاتر است که تو بعد از مدتی هر چیزی را باور خواهی کرد» (filmmagicians,۱۹۷۸).

۱-۱-۵: جستجوی معنا:

موضوع جستجوی معنا در فیلم به‌طور بارزی مشهود است. آنتونیوس با مرگ و معانی مختلف زندگی روبه‌رو می‌شود و در تلاش است تا به سؤالات عمیق‌تری درباره ایمان، عشق و وجود پاسخ دهد. این جستجو، او را به تفکر درباره‌ی انتخاب‌هایش و اثرات آن‌ها بر زندگی‌اش وامی‌دارد. در خلال این سفر، آنتونیوس به سؤالات بنیادین انسانی و فلسفی پاسخ می‌دهد که درنهایت او را به‌سوی درک عمیق‌تری از زندگی و مرگ هدایت می‌کند. برگمان با ایجاد این فضای تفکری، تماشاگر را به چالش می‌کشد تا درباره زندگی، مرگ و جستجوی معنا تفکر کند. این امر به‌ویژه در صحنه‌هایی که آنتونیوس در گفتگو با شخصیت‌های مختلف با مضامین فلسفی و وجودی مواجه می‌شود، به‌وضوح نمایان است.

۲-۱-۵: تحلیل فنی، موسیقی، کادربندی و فضاسازی:

ازنظر فنی، مهر هفتم یکی از آثار برجسته سینمای جهان است که تکنیک‌های

نوآورانه‌ی برگمان را به نمایش می‌گذارد. نورپردازی[۱] و سایه[۲] در فیلم به‌گونه‌ای طراحی شده است که احساسات شخصیت‌ها را به‌خوبی منتقل کند. برای مثال، در صحنه‌هایی که آنتونیوس با مرگ مواجه است، نور کم‌سوی موجود در کادر به‌وضوح احساس حزن و انزوا را به تصویر می‌کشد. کادربندی‌ها ۱ در مهره هفتم نیز بسیار تأثیرگذار است. برگمان با انتخاب زاویه‌های دوربین[۳] و کادرهای خاص، احساسات پیچیده‌ی شخصیت‌ها را به تصویر می‌کشد. به‌عنوان‌مثال، در صحنه‌ای که آنتونیوس در حال بازی شطرنج با مرگ است، کادربندی به‌گونه‌ای است که هر دو شخصیت در مرکز توجه قرار می‌گیرند و این امر کشمکش فلسفی بین آن‌ها را برجسته‌تر می‌کند. همچنین موسیقی در این فیلم نقش بسیار مهمی ایفا می‌کند. برگمان با انتخاب ملودی‌های دلنشین و ملایم، به ایجاد فضای احساسی و تأثیرگذار در فیلم کمک می‌کند. موسیقی به‌عنوان یک عنصر مکمل، بیننده را در مسیر احساسات آنتونیوس هدایت می‌کند و تأثیر عمیق‌تری بر احساسات شخصیت‌ها می‌گذارد. به‌خصوص در صحنه‌های عاطفی[۴]، موسیقی به انتقال احساسات عمیق و ناگفته‌ی شخصیت‌ها کمک می‌کند. از دیگر جنبه‌های فنی فیلم می‌توان به استفاده از دیالوگ‌ها اشاره کرد. دیالوگ‌های فیلم با دقت طراحی شده‌اند و به‌خوبی احساسات و تفکرات شخصیت‌ها را منتقل می‌کنند. مکالمات بین آنتونیوس و مرگ، نه‌تنها به پیشبرد داستان کمک می‌کند بلکه عمق عاطفی و فلسفی شخصیت‌ها را نیز به تصویر می‌کشد.

۵-۲: تحلیل فلسفی:

نیچه دو نیرو را بنیان هنر و زندگی انسان می‌داند: آپولون و دیونوسیس. آپولون نماد نظم و عقلانیت و زیبایی کلاسیک است، درحالی‌که دیونوسیس نماینده شور و هیجان، بی‌نظمی و جنبه‌های تاریک و ناخودآگاه زندگی است. این دو نیرو نه‌تنها در تقابل

۱. Lighting
۲. Shadow
۳. Camera Angles
٤. Emotional Scenes

باهم نیستند بلکه مکمل یکدیگرند و در ترکیبشان می‌توان به عمیق‌ترین تجربه‌های انسانی دست یافت. «آنجا که آپولون از روح موسیقی بال می‌گیرد و به پرواز درمی‌آید، اوج تقویت و تعالی قدرت‌هایش را می‌یابیم. در این اتحاد برادرانه میان آپولو و دیونیسوس، هم قله‌ی هنر آپولونی و هم اوج هنر دیونیسوسی را می‌شناسیم.» (Schacht, ۱۹۹۲:۴۸۷) نماینده زیست آپولونی در این فیلم را می‌توان شوالیه دانست زیرا زیست او بیشتر مبتنی بر عقل و منطق و نظم است. او دائماً در تلاش است به پرسش‌های اساسی درباره زندگی، مرگ و وجود خداوند پاسخ دهد و سکوت خداوند برای او نوعی بحران عقلانی و فلسفی ایجاد کرده است. همین‌طور او در مواجهه با مرگ (به‌عنوان نماد انکارناپذیری زندگی) متمایل به یافتن معنا و دست‌یابی به یک حقیقت متعالی است و این نشان از روح آپولونی اوست؛ اما نمایندگان زیست دیونوسیسی در این فیلم را می‌توان زوج هنرمند (یوف و میا) دانست، آن‌ها با سبک زندگی ساده و هنری‌شان، مظهر لذت از لحظه، زندگی طبیعی و ارتباط عمیق با احساسات انسانی هستند. به‌ویژه زمانی که میا برای فرزندشان شیر می‌دوشد و خانواده در کنار هم شاد هستند می‌توان تجلی زیست دیونیسیسی را در این لحظات مشاهده کرد. درنهایت مرگ که تقریباً همه شخصیت‌ها را در پایان در برمی‌گیرد، نشان‌دهنده پایان جدال آپولون و دیونوسیس و پذیرش وحدت هستی است. دو وجهه برخورد با دنیای ترسناک فیلم که در آن طاعون همه‌جا را فرا گرفته است، مرگ در همه‌جا چهره خود را نشان می‌دهد و بازهم سکوت خدا که در این اثر برگمان هم نمایان می‌شود و شوالیه‌ای که دغدغه‌اش پیدا کردن خدا است و حتی تا جایی پیش می‌رود که از دختر شیطان‌پرست می‌پرسد؟ آیا او شیطان را دیده است؟ و دخترک می‌گوید برای چه می‌پرسی؟ و شوالیه پاسخ می‌دهد برای اینکه خدا را نشانم دهد. ((من هم این به شما خواهم گفت خدا کجا رفته است. من و شما، یعنی ما، او را کشتیم. ما، همه، قاتل او هستیم! ولی ما چگونه این کار را انجام دادیم؟ چگونه توانستیم دریا را خشک کنیم؟ چه کسی به ما اسفنج داد تا افق را تماماً پاک کنیم؟ وقتی پیوند میان زمین و خورشید

را گسستیم چه کردیم؟ اکنون زمین به کجا می‌رود؟ و ما را به کجا می‌کشاند؟ آیا ما از خورشیدها دور نمی‌شویم؟ آیا ما بی‌وقفه و از پیش و پس از کنار و از همه طرف سقوط نمی‌کنیم؟ آیا اصولاً بالا و پایینی وجود دارد؟ آیا ما در نیستی لایتناهی سرگردان نمی‌شویم؟))(نیچه،۱۳۷۷: ۱۹۳) پوچی و نیهیلیسم که شوالیه درگیر آن است او را به درجه‌ای رسانده که دیگر از مرگ هم هراسی ندارد و حتی با او شطرنج‌بازی می‌کند و حتی از مرگ هم درباره خدا می‌پرسد و مرگ هم به او نمی‌تواند پاسخی دهد. «در مهره هفتم شوالیه علی‌رغم اینکه فرشته مرگ را ملاقات کرده و منتظر مردن است، اما همچنان به دنبال خدا و البته آگاهی در خصوص معنای زندگی و وجود خدا و مفاهیم و چیستی مرگ می‌گردد» (حسن‌زاده، ابراهیمی، نریمانی،۱۴۰۳: ۶) از طرفی ندیم او که فردی خداناباور است رنج زندگی را پذیرفته و دغدغه شوالیه را ندارد. «در دیونیزوس و در مسیح عذاب و مصیبت یکسان است. پدیده‌ای یکسان با دو معنای متضاد. از یک‌سو زندگی است که رنج را توجیه می‌کند که رنج را آری می‌گوید. از سوی دیگر رنج است که زندگی را متهم می‌کند که بر ضد زندگی گواهی می‌دهد و زندگی را به چیزی بدل می‌کند که باید توجیه شود. این‌که در زندگی رنج هست، برای مسیحیت پیش از هر چیز بدین معناست که زندگی ذاتاً ناعادلانه است و با رنج تاوان ناعادلانگی ذاتی را می‌پردازد: زندگی گناهکار است زیرا رنج می‌برد.» (دلوز،۱۳۹۰: ۴۵) می‌توان خوانشی متفاوت نیز از شخصیت شوالیه ارائه داد؛ او به نظر می‌رسد که مرگ را به بازی می‌گیرد، گویی می‌کوشد از چنگال آن بگریزد یا دست‌کم زمان مواجهه را به تأخیر بیندازد. اگر این رویکرد را بپذیریم، می‌توان شوالیه را نماینده‌ی *داسمن*[1] در فلسفه‌ی هایدگر دانست؛ کسی که به‌جای پذیرش اصیل مرگ و رویارویی با آن، تلاش می‌کند از آن فاصله بگیرد یا از معنای عمیق و اگزیستانسیالیستی‌اش روی برگرداند. چنین خوانشی لایه‌ای تازه به روایت فیلم می‌افزاید و شوالیه را در جایگاهی نمادین‌تر و فلسفی‌تر قرار می‌دهد. در این فیلم

---

۱. Das-Man

به‌وضوح آن اصل مسیحیت که انسان از پیش گناهکار است و باید مجازات شود، دیده می‌شود و هنگامی‌که کشیش سخنرانی می‌کند و به انسان‌هایی که مشغول دیدن هستند می‌گوید همه شما گناهکار هستید و طاعون حاصل گناه شماست. «نیچه از این بینش شروع می‌کند که احساس گناه ارتباط مفهومی نزدیکی با مفهوم بدهی دارد. درست همان‌طور که عدم بازپرداخت بدهکار به طلبکار این حق را می‌دهد که به دنبال جبران خسارت جایگزین باشد (خواه از طریق برخی از راه‌حل‌های جبران خسارت مندرج در یک قرارداد، یا به‌طور کمتر رسمی، از طریق مجازات‌های عمومی یا حقوقی اجتماعی» (Leiter,۲۰۲۴).

٦- *فیلم فریادها و نجواها* (Cries and Whispers)

٦-١: تحلیل فنی و روایی:

در این فیلم ما داستان سه خواهر را داریم به نام‌های کارین، ماریا و آگنس. آگنس در حال مرگ است و در بستر بیماری است که علاوه بر تحمل درد و رنج فیزیکی، به همراه احساس تنهایی شدید و همین‌طور دیدن مرگ در پیش روی خود و ارتباطاتی غریبی که با دیگر افراد خانه دارد دست‌وپنجه نرم می‌کند. خواهران دیگر او علی‌رغم اینکه تلاش می‌کنند در کنار او باشند در این امر ناتوان‌اند زیرا هرکدامشان درگیر جهان شخصی خود است و اما آنا که خدمتکار این خانه است با خلوص مادرانه‌ای کنار آگنس حضور دارد و با عشق از او مراقبت می‌کند.

٦-١-١: ساختار غیرخطی روایت، رنگ و حرکت دوربین:

برگمان در این فیلم باز از تکنیک روایت غیرخطی[۱] استفاده می‌کند و او با استفاده از فلش بک‌ها و بازگشت به گذشته تصویری عمیق‌تر از کاراکترهای فیلم را به مخاطب نشان می‌دهد فلش بک به مخاطب این کمک را می‌کند که شخصیت‌ها را درست‌تر

---

۱. nonlinear narrative

بشناسد و بتواند نقش خاطرات و اتفاقات گذشته را بر شخصیت فعلی فیلم بهتر احساس کند؛ این ساختار غیرخطی به عمق روایت فیلم اضافه می‌کند. استفاده از رنگ قرمز به عنوانتم اصلی فیلم ۱ می‌تواند بیانگر مفاهیمی مانند مرگ، عشق و رنج باشد که اتفاقاً داستان فیلم، تنیده در همین مفاهیم است. «قرمزرنگی است که فضای درونی روح انسان را به تصویر می‌کشد که او آن را به‌عنوان سایه‌ای از اژدهایی آبی-خاکستری با درونی قرمز تصور می‌کند.»(codato, ۶:۲۰۱۷) .

برگمان از طریق حرکات دوربین برای انتقال احساسات عمیق شخصیت‌ها بهره می‌برد، در این فیلم دوربین برگمان بیشتر ثابت است زیرا می‌خواهد فضای بسته و ایستای فیلم را نشان دهد اما در لحظات بحرانی که شخصیت‌ها دچار تنش‌های روانی و احساسی

می‌شوند دوربین به‌آرامی به آن‌ها نزدیک می‌شود و این حرکت به مخاطب کمک می‌کند تا در این لحظات بحرانی با شخصیت‌ها هم ذات پنداری بکند برای مثال: در صحنه‌ای که آگنس در بستر دردناک خود قرار دارد و دوربین به‌تدریج به چهره او نزدیک می‌شود و همین نزدیکی بصری درد و رنج را برای بیننده ملموس‌تر می‌کند. برای برگمان صورت انسان یکی از گویاترین ابزارها در سینماست او در بسیاری از صحنه‌ها از نماهای نزدیک[1] برای نمایش شخصیت‌ها استفاده می‌کند تا از تمام جزئیات صورت بازیگر برای انتقال پیام استفاده کند.

٦-۲ نقد فلسفی:

در این فیلم با توجه شخصیت آگنس که دازینی که مرگ را در پیش روی خود می‌بیند و در بستر بیماری دردناکی است می‌توان تطبیقی با مفهوم وجود به‌سوی مرگ در هایدگر برقرار کرد؛ همین‌طور تنهایی و انزوا وجودی هر یک از کاراکترهای داستان نیز قابلیت تفسیری فسلفی و اگزیستانسیال دارد. «در مرکز این تأملات، وظیفه ما این است که به‌طور وجود شناسانه حالت هستی به‌سوی پایان دازین را توصیف کنیم و یک مفهوم وجودی از مرگ را به دست آوریم»(Heidegger,۱۹۹۶:۲۲۰) خواهران آگنس، کارین و ماریا نیز هرکدام به‌نوعی با احساس تنهایی مواجه هستند. کارین از طریق سرکوب عواطفش فاصله‌ای عاطفی بین خود و دیگران ایجاد می‌کند، حتی از خود نیز دور می‌شود. از سوی دیگر، ماریا با خودخواهی و گریز از واقعیت، توانایی برقراری ارتباط اصیل با دیگران را از دست داده است. با توجه به مفهوم بودن در جهان در هایدگر که بیان می‌کند: «بودن-در-جهانِ دازاین از پیش به شیوه‌های خاصی از بودن-در پراکنده شده است، شاید حتی به‌گونه‌ای تقسیم‌شده. تنوع این انواع بودن-در را می‌توان با مثال‌های زیر نشان داد: پرداختن به چیزی، تولید کردن، نظم دادن و مراقبت از چیزی، استفاده از چیزی، دست کشیدن از چیزی و اجازه دادن به از دست

---

۱. close up shots
۱. Angst

رفتن آن، انجام دادن، به سرانجام رساندن، کشف کردن، پرسیدن درباره چیزی، مشاهده کردن، صحبت کردن در مورد چیزی، تعیین کردن... این شیوه‌های بودن-در دارای نوعی از بودن هستند.» (Heidegger,۱۹۹۶:۵۳) انسان‌ها، باوجود ارتباطات اجتماعی، درنهایت با نوعی تنهایی اساسی دست‌وپنجه نرم می‌کنند. در این فیلم این تنهایی عاطفی به‌وضوح مشهود است؛ هر یک از شخصیت‌ها، حتی در کنار هم در دنیای خودشان زندگی می‌کنند و قادر به برقراری ارتباط عاطفی واقعی با یکدیگر نیستند. همچنین در دیدگاه هایدگر، اضطراب[۱] و رنج بخش جدایی‌ناپذیر از تجربه انسانی است و این مفهوم به‌وضوح در فیلم برگمان دیده می‌شود. آگنس با اضطراب و درد جسمی و عاطفی عمیقی دست‌وپنجه نرم می‌کند و به‌نوعی نماد رنج بشری است. این اضطراب و رنج او را مجبور به‌مواجهه بامعنای وجودی[۲] زندگی و مرگ می‌کند. «به‌عنوان امکانی از بودن دازاین، همراه با خودِ دازاینی که در آن آشکار می‌شود، اضطراب پایه پدیدارشناختی را برای درک صریح تمامیت بنیادین هستی دازاین را فراهم می‌کند و هستی آن به‌عنوان مراقبت[۳] خود را آشکار می‌سازد» (Heidegger,۱۹۹۶:۱۷۱)در این فیلم می‌شود به‌وضوح این مفهوم را خصوصاً در پرسوناژ آنا خدمتکار خانه دید، هنگامی‌که او با عشق مادرانه از آگنس مراقبت می‌کند و به‌گونه‌ای هستی خود را با این کار متعین می‌کند. همچنین در این فیلم می‌شود مفهوم مرگ آگاهی را نیز به‌وضوح دید. برای مثال آگنس به‌طور مداوم با مرگ روبه‌رو است که این آگاهی از مرگ تنها عمق تنهایی او را بیشتر می‌کند. درواقع، مرگ و حضور آن، شخصیت‌ها را به درکی عمیق‌تر از خود و دیگران می‌رساند. «ترسیم ساختار وجودیِ بودن-در-مقابل-پایان[۴] به ما کمک می‌کند تا نوعی از بودن دازاین را توسعه دهیم که در آن، دازاین می‌تواند به‌طور کامل به‌عنوان دازاین باشد» (Heidegger,۱۹۹۶:۲۳۹). درنهایت می‌توان گفت این اثر به‌طور عمیق به

۲.Existential
۳.Sorge
٤.Being-toward-the-end

تنهایی‌های عاطفی و روانی شخصیت‌ها می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه این تنهایی‌ها می‌توانند به تجربه‌های انسانی مشترک تبدیل شوند. برگمان از این طریق، ابعاد فلسفی بیشتری از وجود و تنهایی انسان را به تصویر می‌کشد.

نتیجه‌گیری

تحلیل چهار اثر برجسته برگمان، یعنی *توت‌فرنگی‌های وحشی*، *نور زمستانی* و *مهر هفتم* و *فریادها و نجواها* از منظر فلسفه‌های نیچه، هایدگر و سورن کی‌یرکگور نشان می‌دهد که سینمای او بستری قدرتمند برای بازتاب مفاهیم وجودی و چالش‌های انسانی است. در مهر هفتم که قهرمان آن در مواجهه با مرگ قرار دارد، اضطراب و جستجوی معنا با تأثیراتی از اندیشه‌های نیچه به تصویر کشیده می‌شود؛ نیچه در مفهوم مرگ خدا به ما یادآوری می‌کند که زندگی بدون معنای از پیش تعیین‌شده، می‌تواند منجر به بحران هویت شود. *نور زمستانی* نیز با تأمل درباره ایمان و شک، به فلسفه کی‌یرکگور نزدیک می‌شود، جایی که قهرمان در تلاش برای رسیدن به جهش ایمان[۱] است و سؤالات عمیق درباره معنای وجود و هدف زندگی را مطرح می‌کند. در این فیلم، تضاد میان ایمان و عدم ایمان به‌وضوح حس می‌شود و تماشاگر را به چالش می‌کشد. از سوی دیگر، *توت‌فرنگی‌های وحشی* و *فریادها و نجواها* با نمایش مواجهه شخصیت اصلی با گذشته و مرگ، همسو با هایدگر و مفهوم وجود برای مرگ[۲] به تصویر کشیده می‌شود؛ این آثار، تجلی بحران‌های وجودی و تأمل درباره خاطرات و انتخاب‌های زندگی است. تمامی این آثار، با استفاده از عوامل فنی و روایی (موسیقی، طراحی صحنه، نوع فیلم‌برداری، صورت بازیگران ...) مفاهیم اگزیستانسیالیستی را به شیوه‌ای عمیق و هنرمندانه منتقل کردند و به‌عنوان مثال‌های درخشانی از همگرایی سینما و فلسفه‌های وجودی باقی ماندند. برگمان با این فیلم‌ها، مخاطب را به سفری درون‌نگرانه و تأمل‌برانگیز دعوت می‌کند که همواره در تلاش برای یافتن معنا و

---

۱. Leap of Faith
۲. Being-toward-Death

شناخت خود در جهانی بی‌ثبات و ناامیدکننده است. این تعامل میان سینما و فلسفه یا به‌عبارت‌دیگر فیلم به‌مثابه فلسفه، نه‌تنها در آثار برگمان، بلکه در تاریخ سینما به‌عنوان یک پدیده فرهنگی و اجتماعی با اهمیت باقی خواهد ماند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارد.

ORCID
Ali Arbab **https://orcid.org/۰۰۰۹-۰۰۰۷-۷۱۰۲-۷۲۶۹**

Mohammad Raayat Jahromi **https://orcid.org/۰۰۰۰-۰۰۰۲-۷۰۱۵-۹۸۸۰**

منابع

افلاطون (۱۳۶۶). *دوره آثار افلاطون*. مترجمان: محمدحسن لطفی و رضا کاویانی. جلد اول. تهران: انتشارات خوارزمی. چاپ دوم.

بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۹۸). *تاریخ سینما*. ترجمه: روبرت صافاریان. تهران: مرکز

پامرلو، ویلیام (۱۳۹۵). *سینمای اگزیستانسیالیستی*. ترجمه: نصراله مرادیانی. تهران: بیدگل

حسن‌زاده، مهدی و ابراهیمی، ابولفضل و نریمانی، سوسن (۱۴۰۳). رویکرد اگزیستانسیالیست در سینمای دینی و عرفانی برگمان با توجه به مفهوم مرگ. *فصلنامه علمی عرفان اسلامی*.۲۱(۸۹):۲۱۷-۲۳۱

درانتی، ژان فلیپ (۱۳۹۳). *زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی*. ترجمه: هدی ندایی فر. تهران: ققنوس

دلوز، ژیل (۱۳۹۰). نیچه و فلسفه. ترجمه: عادل مشایخی. تهران: نی. چاپ اول

رابینسون، دیو (۱۳۸۶). *نیچه و مکتب پست‌مدرن*. ترجمه فروزان نیکوکار، ابوتراب سهراب. تهران: سپهر اندیشه. چاپ سوم

سالمن، رابرت. هیگینز، کتلین (۱۳۹۵). *عصر ایدئالیسم آلمانی*. ترجمه سید مسعود حسینی. تهران: حکمت. چاپ اول

صادقی پور، محمدصادق (۱۳۹۶). *هیولای هستی: سفری با هایدگر در راه سینمای ترس آگاهانه*. تهران: ققنوس

صافیان، محمدجواد و طالبی، مریم (۱۳۹۴). واکاوی مضامین اگزیستانسیالیستی در سینمای اینگمار برگمان. *دو فصلنامه علمی ترویجی پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان*. ۵ (۹):۳۷-۴۷

کاپلستون، فردریک (۱۳۸۲). *تاریخ فلسفه از فیشته تا نیچه*. ترجمه داریوش آشوری. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

کی یر کگور، سورن (۱۴۰۳). *ترس‌ولرز* مترجم: عبدالکریم رشیدیان. تهران: نشر نی

کی یر کگور، سورن (۱۴۰۰). *یا این یا آن* (جلد ۱ و ۲) مترجم: صالح نجفی. تهران: نشر مرکز

کیسی بر، آلن (۱۳۶۵). *درک فیلم*. ترجمه بهمن طاهری. تهران: فیلم، چاپ اول

لوینگستون، پینستلی (۱۴۰۰). *اینگمار برگمان و دلالت فلسفی فیلم‌هایش*. ترجمه: محمدرضا نوید پور.npormohammadreza.ir

نیچه، فردریش (۱۳۷۷). *حکمت شادان*. مترجمان: جلال آل احمد و سعید کامران و حامد فولادوند. تهران: جامی.

هایدگر، مارتین (۱۳۸۸). *هستی و زمان* مترجم: سیاوش جمادی. تهران: ققنوس

وارتنبرگ، تامس (۱۳۹۴). *تفکر بر پرده سینما*. ترجمه ایمان امیر تیمور. تهران: علمی و فرهنگی

ورنو، روژه. وال، ژان (۱۳۷۲). *پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن*. ترجمه یحیی مهدوی. تهران: خوارزمی چاپ اول

References

Anderson, David. (۲۰۱۳). *Criterion Collection: Wild Strawberries* | Blu-ray Review: https://www.ioncinema.com/news/disc-reviews/criterion-collection-wild-strawberries-blu-ray-review

Codato,Henrique. (۲۰۱۷). Face and Death in *Cries and Whispers*, by Ingmar Bergman.۳۶(۲)

Ebert,Roger. (۲۰۰۷). *Craying out the sound of silence.Roger Ebert:* https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-winter-light-۱۹۶۲

Filmmagicians(۱۹۷۸). Melvyn Bragg interviews Ingmar Bergman.Youtube. https://youtu.be/CLVLKQ۸Nh_A?feature=shared

Hannay,A&Gordon,D. (۱۹۹۸). The Cambridge Companion to Kierkegaard.Cambrdige University Press

Heidegger,Martin. (۱۹۹۶). Being and Time.Translate: Joan Stambaugh.State University of New York Press.

Hoffman,Piotr. (۱۹۹۳). Death,Time,History:Division II of Being and Time.In C.Guignon (Eds), The Cambridge Companion to Heidegger (p.۱۹۶). Cambridge University Press

Kearney, R., & Littlejohn, M. E. (۲۰۲۳). *Thinking film.* Bloomsbury Academic.

Leiter, B. (۲۰۲۴). *Nietzsche's Moral and Political Philosophy*. In E. N. Zalta

(Ed.), Stanford Encyclopedia of Philosophy. https://plato.stanford.edu/archives/fall۲۰۲۴/entries/nietzsche-moral-political

Lippitt, john.C, Stephan (۲۰۲۳). *Soren Kierkegaard*, Stnadford encyclopedia of philosophy.

Schacht,Richard. (۱۹۹۲). *Nietzsche*,Routledge:New york

References [In Persian]

Bordwell, David and Thompson, Kristin. (۲۰۱۹). *Film History*. Translated by Robert Ṣāfāriān. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Casey Burr, Allen. (۱۹۸٦). *Understanding Film*. Translated by Bahman Ṭāherī. Tehran: Film Publication. ۱st ed. [In Persian]

Copleston, Frederick. (۲۰۰۳). *History of Philosophy from Fichte to Nietzsche*. Translated by Dāryūsh Āshūrī. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [In Persian]

Duranty, Jean Philippe. (۲۰۱٤). *Existentialist Aesthetics*. Translated by Hodā Nedaʾīfar. Tehran: Qoqnūs Publication. [In Persian]

Deleuze, Gilles. (۲۰۱۱). *Nietzsche and Philosophy*. Translated by Ādel Mashāyekhī. Tehran: Ney Publication. ۱st ed. [In Persian]

Heidegger, Martin. (۲۰۰۹). *Being and Time*. Translated by Siyāvash Jamādī. Tehran: Qoqnūs Publication. [In Persian]

Ḥasanzādah, Mahdī; Ebrāhīmī, Abolfażl; and Narīmānī, Sousan. (۲۰۲٤). *The Existentialist Approach in Bergman's Religious and Mystical Cinema with Regard to the Concept of Death*. *Islamic Mysticism Scientific Quarterly,* ۲۱(۸۹): ۲۱۷–۲۳۱. [In Persian]

Kierkegaard, Søren. (۲۰۲٤). *Fear and Trembling*. Translated by Abd al-Karīm Rashīdīān. Tehran: Ney Publication. [In Persian]

Kierkegaard, Søren. (۲۰۲۱). *Either/Or (Vols. ۱ & ۲)*. Translated by Ṣāleḥ Najafī. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]

Livingston, Paisley. (۲۰۲۱). *Ingmar Bergman and the Philosophical Significance of His Films*. Translated by Moḥammad-Reżā Navīdpūr. npormohammadreza.ir. [In Persian]

Nietzsche, Friedrich. (۱۹۹۸). *The Gay Science*. Translators: Jalāl Āl-e Aḥmad, Saʿīd Kāmrān, and Ḥāmed Fūlādvand. Tehran: Jāmī Publication. [In Persian]

Palmerlo, William. (۲۰۱٦). *Existentialist Cinema*. Translated by Naṣrollāh Morādīānī. Tehran: Bīdgol Publication. [In Persian]

Plato. (۱۹۸۷). *Collected Works of Plato*. Translators: Moḥammad Ḥasan Loṭfī and Reżā Kāvīānī. Vol. ۱. Tehran: Khwārazmī Publication. ۲nd ed. [In Persian]

Robinson, Dave. (۲۰۰۷). *Nietzsche and the Postmodern School*. Translated by Forūzān Nīkūkār and Abūtorāb Sohrāb. Tehran: Sepehr-e Andīsheh Publication. ۳rd ed. [In Persian]

Solomon, Robert and Higgins, Kathleen. (۲۰۱٦). *The Age of German Idealism*. Translated by Seyyed Masʿūd Ḥoseynī. Tehran: Ḥekmat Publication. ۱st ed. [In Persian]

Ṣādeqīpūr, Moḥammad-Ṣādeq. (۲۰۱۷). *The Monster of Being: A Journey with Heidegger on the Path of Conscious Horror Cinema*. Tehran: Qoqnūs Publication. [In Persian]

Ṣāfīān, Moḥammad-Javād and Ṭālebī, Maryam. (۲۰۱۵). *Exploring Existentialist Themes in Ingmar Bergman's Cinema. Biannual Scientific-Promotional Journal of Art Research, University of Isfahan,* ۵(۹): ۳۷–٤۷. [In Persian]

Vernaux, Roger and Wahl, Jean. (۱۹۹۳). *Phenomenology and the Philosophies of Existence*. Translated by Yaḥyā Mahdavī. Tehran: Khwārazmī Publication. ۱st ed. [In Persian]

Wartenberg, Thomas. (۲۰۱۵). *Thinking on the Cinema Screen.* Translated by Īmān Amīr Teymūr. Tehran: Elmi va Farhangi Publication. [In Persian]

استناد به این مقاله: اربابی، علی.، رعایت جهرمی، محمد. (۱۴۰۴). بررسی سینمای برگمان از منظر فلسفه‌های اگزیستانس، *فصلنامه علمی حکمت و فلسفه*، ۲۱(۸۲)، ۱–۳۸. doi: ۱۰,۲۲۰۵۴/wph.۲۰۲۵,۸۳۲۸۶,۲۲۷۷

Hekmat va Falsafeh (Wisdom and Philosophy) is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial ۴. ۰ International License.