

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

Abstract

Like other symbolic concepts, silence is perceived and understood through its opposite: sound. In some contexts, silence is described in relation to the threshold of hearing, which suggests that it may be sensed even when sound is minimal. Silence can be an essential element, creating meaning alongside the soundtrack and other formal and narrative elements. In cinema, however, this absence does not remain an empty gap. It can organize attention, shape emotional rhythm, and direct interpretation through what is withheld as much as through what is shown or heard. In the experience of watching a film, silence is the absence of sound and auditory elements, but this absence leaves traces not only in the soundtrack but also in other elements. This research examines the meaning of silence in selected films by Ingmar Bergman. By using cinema's ability to represent reality, he has addressed religious, social, philosophical, and psychological themes. He develops both direct and indirect themes of silence across his major works and recurring existential concerns. This is a qualitative, descriptive-analytical study to analyze the meaning of silence in Bergman's selected films, including *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*, *Winter Light*, *The Silence*, and *Persona*. This article also takes a phenomenological view, asking how the viewer experiences silence and how that experience changes the force of image, speech, and narrative development. The main focus on how silence is formed and functions in narrative structure, visual composition, sound design, and the semantic layer. The five films were selected because they provide different yet related examples of Bergman's use of silence in distinct cinematic and philosophical contexts. They were chosen not only because silence appears in all of them, but because each film places it within a different dramatic situation and philosophical horizon, allowing comparison across related yet distinct cinematic forms. The findings suggest that silence cannot be reduced to missing sound alone, because its effects spread into framing, performance, pacing, and meaning. It works through omission, visual sparseness, reduced explanation, and the careful weakening of narrative certainty. In Bergman's cinema, different dimensions of silence play a role, but it functions most effectively at the visual, auditory, and semantic levels. In these films, silence is not limited to muteness or pauses in dialogue; it also appears through visual emptiness, narrative omission, reduced speech, and the deliberate weakening of explanatory cues. At the narrative level, Bergman's films mostly follow the classical plot, and the story is expected to be clear and complete. Still, there are gaps in the script, and in all the films, verbal elements and dialogue structures are reduced in favor of visual representation. The use of silence in the plot is less explicit in two films, *The Seventh Seal* and *Wild Strawberries*, but in *Winter Light*, *The Silence*, and especially *Persona*, this element is presented more clearly. More specifically, *The Seventh Seal* remains comparatively explicit, though some elements, in-

Received: 09 Dec 2024

Received in revised form: 09 Apr 2025

Accepted: 09 Jun 2025

Tayebe Sobhani¹ 

Master in Art Research, Department of Art Research, Faculty of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.

E-mail: tayebe.sobhani@gmail.com

Javad Amin Khandaghi²  (Corresponding Author)

Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

E-mail: j.aminkhandaqi@shahed.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386751.615981>

cluding the accused girl's background and fate, are only lightly developed. *Wild Strawberries* becomes more restrained, leaving several characters and situations partly explained. *Winter Light* moves further in this direction by withholding contextual and psychological clarification, while *The Silence* leaves central tensions unresolved. In *Persona*, fractured continuity, unstable relations, and the open ending most fully extend narrative silence. On the other hand, the reduction or absence of visual elements in *Wild Strawberries*, *The Silence*, and *Persona* has been used creatively to highlight the films' psychological themes effectively. At the visual level, this is clearest in *Wild Strawberries*, *The Silence*, and *Persona*. Dream sequences, restricted viewpoints, fragmentation, and deliberate absence create spaces where what is unseen becomes as important as what is visible, reinforcing uncertainty, inwardness, and psychological pressure without relying on direct statement. Auditory silence, like visual silence, is distinctive and influential in *The Silence* and *Persona*, and the absence of sound helps convey the films' implied meanings. A similar pattern appears in sound. In *Winter Light*, pauses and reduced sound deepen spiritual tension; in *The Silence*, weakened sound is tied to illness and estrangement; and in *Persona*, Elisabeth's muteness gives auditory silence its most concentrated form. Bergman has used semantic silence dramatically to raise deep philosophical issues through stories of death, existence, nothingness, loneliness, love, and betrayal. These meanings connect silence to death, divine absence, emotional loss, spiritual exhaustion, broken communication, and fracture. In this sense, silence becomes a means of confronting doubt, spiritual crisis, and metaphysical uncertainty, while also deepening the viewer's reflective experience. In all of Bergman's films, the meaning of silence is associated with questions about God and existentialist philosophy; hence, the world of Bergman's films closely reflects lived reality.

Keywords: absence, cinema, Ingmar Bergman, silence, sound

Citation: Sobhani, Tayebe, & Amin Khandaghi, Javad. (2026). The meaning of silence in bergman's cinema: *The Seventh Seal*, *Wild Strawberries*, *Winter Light*, *The Silence*, and *Persona*, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 45-57. (In Persian)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's master's thesis, entitled "Analysis of the Meaning of Silence in the Cinema of Bergman and Scorsese" under the supervision of the second author at Ferdows Institute of Higher Education.

معنای سکوت در سینمای برگمان:

مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا*

چکیده

سکوت در سینما، نه به مثابه فقدانِ صرف، بلکه به عنوان عنصری دیالکتیک در تقابل با صدا، واجد قدرتِ معنا سازی است. پژوهش حاضر با هدف بازشناسی و گونه‌شناسی معنای سکوت در سینمای اینگمار برگمان، به تحلیل پنج اثر شاخص وی (مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، پرسونا، نور زمستانی و سکوت) می‌پردازد. مسئله اصلی تحقیق، تبیین چگونگی تبدیل «سکوت» از یک عنصر شنیداری به یک ساختارِ معنایی و فلسفی در آثار برگمان است. این پژوهش با رویکرد کیفی و روش تحلیل متن، سکوت را در مقام «غیاب آگاهانه» مورد واکاوی قرار می‌دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سکوت در سینمای برگمان در شش مقوله ساختاری شامل «روایت»، «پیرنگ»، «بیان شنیداری»، «تمهیدات دیداری»، «مفاهیم انتزاعی» و «نسبت جهان فیلم با واقعیت» مفصل‌بندی شده است. تحلیل داده‌ها حاکی از آن است که اگرچه سکوت در تمامی سطوح روایی جاری است، اما در ساحت «عناصر دیداری و شنیداری» و «دلالت‌های معنایی» کارکردی تعیین‌کننده دارد. نتایج نهایی نشان می‌دهد که معنای سکوت در آثار گزینش شده، فراتر از یک تکنیک، به مثابه ابزاری برای بازنمایی تروماهای وجودی، پوچی انسان معاصر و مهم‌تر از همه، «سکوت هستی‌شناختی خدا» عمل می‌کند. در واقع، برگمان از طریق سکوت، بحران ایمان و انزوای سوژه مدرن را به تجربه‌ای بصری-شنیداری بدل ساخته است.

واژه‌های کلیدی: آگزیستانسیالیسم، اینگمار برگمان، تحلیل متن، سکوت، سینمای مدرن

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹

طیبه سبحانی^۱: دانشجوی کارشناسی ارشد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.

E-mail: tayyibe.sobhani@gmail.com

جواد امین خندقی^۲: (نویسنده مسئول): استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

E-mail: j.aminkhandaqi@shahed.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.386751.615981>

استناد: سبحانی، طیبه و امین خندقی، جواد. (۱۴۰۵). معنای سکوت در سینمای برگمان: مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۳)، ۴۵-۵۷.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «تحلیل معنای سکوت در سینمای برگمان و اسکورسیزی» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در مؤسسه آموزش عالی فردوس ارائه شده است.

عواطفی را که بر روی آثارش تأثیرگذار بوده‌اند، بیان می‌کند. صافیان و طالبی (۱۳۹۴) مضامین فلسفه وجود، مانند شک و ایمان، سکوت خدا، ارتباط با دیگری، مرگ و ترس، آگاهی، نقد کلیسا و مانند آن‌ها را بررسی کرده‌اند. ماندلبام (۱۳۹۴/۲۰۱۱) 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 خدا باوری 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 موسیقایی 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 معنا دار 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 نشانه حضور غیر فیزیکی عنصری غایب در تصویر و صدا باشد، نشانه سکوت قلمداد می‌شود و این امر در شکل‌گیری بافت تصویری نیز تأثیر بسزایی دارد (نابی و شعیری، ۱۳۹۵).

نسبت سکوت با صدا

در وجود و ماهیت صدا که تجربه‌ای شنیداری در دایره 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. ار تعاش (Cowan, 2016). یکی دیگر از پارامترهای ادراک صدا، طول موج یا فرکانس است. برخی از صداها شنیده نمی‌شوند؛ چرا که انسان تنها می‌تواند محدوده 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, pp. 1-9).

کارکرد صدا در سینما

در سال ۱۹۲۷ میلادی، سینمای ناطق به‌عنوان تاریخ مشخص ورود صدا به این هنر عنوان شد (نایت، ۱۳۷۱/۱۹۷۸). با پایان یافتن دوران صامت، علی‌رغم استقبال تماشاگران از فیلم ناطق، زیبایی‌شناسان اعتراض‌هایی نسبت

مقدمه

سکوت عنصری است که همانند دیگر مفاهیم و عناصر معنا ساز 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؛ چرا که 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، توت‌فرنگی‌های وحشی^۳، پرسونا^۴، نور زمستانی^۵ و سکوت^۶ می‌پردازد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر ماهیت، در زمره تحقیقات کیفی و از نظر هدف، در دسته پژوهش‌های بنیادی-نظری قرار می‌گیرد که با رویکردی پدیدارشناختی و به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام شده است. فرآیند گردآوری داده‌ها بر مبنای مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای در حوزه مبانی نظری سکوت استوار بوده و در بخش عملیاتی، از ابزار «واکاوی متنی» جهت استخراج مؤلفه‌های فرمی و محتوایی از نسخه‌های اصلی آثار بهره گرفته شده است. با توجه به گستردگی آثار اینگمار برگمان، جامعه پژوهش به شیوه‌ای «هدفمند و معیار-محور» گزینش گردید؛ بدین معنا که از میان کارنامه فیلم‌سازی وی، آثاری که واجد «غلبه فرمال سکوت در ساختار روایی» و «مرکزیت تماتیک سکوت در گره‌افکنی‌های دراماتیک» بودند، به‌عنوان نمونه‌های اصلی انتخاب شدند که حاصل این فرآیند، تمرکز بر پنج فیلم شاخص شامل مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، پرسونا، نور زمستانی و سکوت بود. در نهایت، تجزیه و تحلیل داده‌ها به روش کیفی و با اتکا به «تحلیل ساختاری متن» صورت پذیرفت؛ به گونه‌ای که ابتدا کارکردهای سکوت در شش لایه مجزای روایی، پیرنگ، عناصر دیداری، عناصر شنیداری، مفاهیم معنایی و نسبت با واقعیت کدگذاری شد و سپس دلالت‌های هر لایه در پیوند با مضامین اگزیستانسیالیستی و الهیاتی حاکم بر جهان‌بینی مؤلف، مورد تفسیر و استنتاج علمی قرار گرفت.

پیشینه پژوهش

پژوهشی که منحصراً به مؤلفه سکوت در سینمای این کارگردان پرداخته باشد، یافت نشد. به‌عنوان پیشینه عام، می‌توان به این موارد اشاره کرد. بیورکمان و همکاران (۱۳۷۷/۱۹۷۳) مجموعه‌ای از مصاحبه‌های برگمان، روایت زندگی هنری و اندیشه‌های فیلم‌سازی او را مطرح کرده‌اند. شارگل (۱۳۹۳/۲۰۰۷) ایده‌ها و نظریات برگمان در باب احساسات و

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 می گفت (عمید، ۱۳۸۷). از سویی دیگر، برخی همچون کراکاتر^۹ وجود صدا در سینما را تحسین می کنند. در وجه شنیداری سینما، صدا را در سه قالب می توانیم درک و دریافت کنیم: ۱. دیالوگ، ۲. آمبیانس و ۳. موسیقی و افکت (استیونسون و دبری، ۱۳۷۲/۱۹۶۶). آنچه در مطالعات متأخر قابل توجه است، تلاش های زیباشناسانه درباره صدا در سینما است. بلا بالاژ^{۱۰} پیش بینی نمود که استفاده زیبایی شناسی از صدا، نیازمند زمانی طولانی است. به مرور، امکانات عملی سینما با پیشرفت های فنی و اختراعاتی مانند مونتاژ همراه شد (گرگور و پاتالاس، ۱۳۶۸/۱۹۷۶) و در این بین، «صدا» با حفظ ارتباط تنگاتنگش با تصویر جایگاه مهم و باارزشی در فیلم پیدا کرد. هر چقدر صدا دارای اهمیت است، سکوت در فیلم صدادر، تأثیری چند برابر دارد و می تواند زمینه ساز ساختار دراماتیک فیلم باشد و استفاده یا عدم استفاده از آن، در بستری آگاهانه منجر به رهیافت خلاقانه در روایت فیلم می شود (هاشمی، ۱۳۷۸).

این گمار بر گمان

از اواخر سال های پنجاه میلادی، با شکل گیری نهضت های ملی سینمایی و توجه به سینما در محیط های دانشگاهی، شاهد شکوفایی نسل تازه ای از فیلم سازان جوان همچون برگمان از سوئد هستیم (بیور، ۱۳۶۷/۱۹۸۳). برگمان بیش از چهل سال بر تئاتر و سینمای سوئد تسلط داشت و به صورت حرفه ای از سال ۱۹۴۴ تا ۲۰۰۳، بیش از چهل فیلم بلند را کارگردانی کرد و پیش از کارگردانی اش، باید به فیلم نامه نویسی او نیز اشاره شود (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۶/۱۹۹۴). نقطه اوج نبوغش، در تفسیر و کشف زوایای جدید در درام های تاریخی و زندگی بخشیدن به آن ها و ارتباطشان با عصر ما بود (ماندلبارم، ۱۳۹۴/۲۰۱۱). در بحث زیبایی شناسی، 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 نحوه نزدیک شدن او به این موضوع، با عناصر روایی همچون فیلم نامه، 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 می رود و در هر نوع، نمونه فیلم های گزینش شده برگمان به عنوان مورد مطالعاتی تحلیل می شوند.

سکوت در سینما می تواند از دو وجه مورد بررسی قرار بگیرد؛

الف) سکوت با غیاب صدا در فیلم اتفاق می افتد: منظور، غیاب مؤلفه شنیداری فیلم است که اولین بار در سینما، با ظهور فیلم ناطق مورد توجه قرار گرفت و به عنوان جنبه ای دیگر از واقعیت در سینما (دنیای صدا) به هنرمند قدرت داد. بالاژ در مورد این نکته می گوید که سکوت آن چنان که در سینما مؤثر واقع می شود، در رادیو و یا تئاتر نمی تواند ارزش مثبتی داشته باشد. مثلاً در یک بازی رادیویی محور انتقال و بازنمایی، کلمات هستند و نه چیز دیگر. همچنین در تئاتر برخلاف سینما، نمی توان از سکوت به مدت طولانی استفاده کرد؛ در حالی که در فیلم اثر سکوت می تواند بسیار زنده و متنوع باشد؛ فقدان که از کلام مؤثرتر است (استیونسون و دبری،

۱۳۷۲/۱۹۶۶). با این تعریف، به نظر می رسد 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، تهی شدگی و تعلیق به شمار آید. این غیاب صدا به لحاظ فنی به دو صورت کلی کاربرد پیدا می کند: نخست، *blank* نامیده می شود که به صورت نمادین هر گونه صدایی قطع می شود و باند صدا را عامدانه برای ایجاد فضاسازی قطع می کنند و دیگری *silent* که «کاربرد از صدا» برای نمایش سکوت است و غیاب صدا به شکل کامل اتفاق نمی افتد؛ به این معنا که آن قدر سکوت بر فضا حاکم باشد تا بتوان دورترین و کوچک ترین صداها را شنید (امامی، ۱۳۷۹). در کاربرد *blank* جنبه قدرتمند صدا نمایان می شود و آن، تأثیر فقدان صدا است، یعنی همه چیز ساکت است. در تعریف دوم (*silent*)، برسون^{۱۱} به ما یادآوری می کند فیلم «صدادر» است که نمایش سکوت را ممکن ساخت. او بیان می دارد همیشه باید صداها (نویز، موسیقی، افکت) و صداهای انسان (دیالوگ) باشند تا با ایجاد وقفه در آن ها بتوان در آنچه سکوت نامیده می شود، عمیق تر دقت کرد. شیون^{۱۲} (۱۳۹۴/۱۹۹۳) معتقد است سکوت، مختص فیلم صدادر است و در تشریح گفته برسون، بیان می کند که هر جایی سکوت خاص خود را دارد و به همین علت، در لوکیشن ها یا استودیو هنگام ضبط صدا چندین ثانیه از «سکوت» خاص آن مکان گرفته می شود و این صدا را بعدها اگر نیاز شود، در زمینه دیالوگ ها استفاده می کنند تا حس مطلوب مبتنی بر این که فضای کنش موقتاً ساکت شده است، ایجاد کند.

ب) سکوت با دیگر عناصر فرمی و روایی فیلم اتفاق می افتد: به جز غیاب صدا، می تواند غیاب در عناصر فرمی و روایی دیگر باشد. غیاب عناصر مستقیم همچون فیلم نامه 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، ملاک سکوت شمردن چیزها، «غیاب و حذف آگاهانه» آن هاست؛ بنابراین در ادامه، هر جا که از سکوت نام برده می شود با منطقی عدم، حذف و غیاب چیزی است. بر این اساس، به چند نوع سکوت در فیلم ها می توان 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 می افتد در یک دسته بندی آورده می شوند.

الف) سکوت روایی: تعریف ساده از روایت، آن اتفاق های پی در پی است که داستان فیلم را شکل می دهد. اگر روایت را یک گفتن در نظر بگیریم از گفته ها و ناگفته هایی تشکیل شده است. ناگفته ها و سکوت در روایت با حذف، غیاب، گسست یا خلأ معنادار اتفاق می افتد (قاسمی پور و همکاران، ۱۳۹۷). در هیچ روایتی، مؤلف به صورت کامل رخدادها را در مسیر داستان بیان نمی کند و شماری از پیش فرض های نامعین ایجاد می کند تا مخاطب جاهای خالی را خودش پر کند. قسمتی از کشش داستان، همین پیش فرض هایی است که راوی آن را ناگفته رها می کند. سکوت روایی تقریباً در همه انواع فیلم ها به چشم می خورد، ولی در فیلم های کلاسیک کم تر است. بسیاری از بخش های ناگفته روایت با فرض هایی که در واقعیت

آن‌ها بدانیم. به نظر می‌رسد هدف برگمان در این گونه 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 می‌کشد و یا در رؤیای دوم، پرفسور در فضایی به ظاهر علمی همانند دانشگاه است و به جای آن که در مقام یک پزشک یا استاد، فردی بارزش 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.

۳.۱. 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 زمینه 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 یک سو، 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؛ این که 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 این که 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.

۴.۱. 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.

موجود است، پر می‌شود. تماشاگر علت این موضوع را از جای دیگری به موقعیت داستان می‌آورد و برای خودش پر می‌کند (امین خندقی، ۱۳۹۷ ب)؛ بنابراین بخش‌ها و خط‌هایی از روایت را که بیان نمی‌شوند و به تصویر در نمی‌آیند، «سکوت روایی» می‌نامیم. نوعی دیگر از سکوت روایی نیز مطرح است که حذف در کلام و دیالوگ به صورت عمدی و آگاهانه به خاطر 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 بر اساس روابط علت و معلول است. سکوت در پیرنگ، غیاب روابط علی و معلولی است. گاهی با روایت تکه تکه روبه‌رو هستیم، اما گاهی اصلاً دلایل بیان نمی‌شوند و پیرنگ از آن نظم و ترتیب منطقی حوادث خارج شده و حالت چندوجهی به خود می‌گیرد که در اینجا سکوت در پیرنگ به معنای غیاب، گسست یا حذف عمدی علت است (Forster, 1956). 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 حالی که در سکوت پیرنگ خط‌ها نوشته شده و فیلم‌نامه و روایت وجود دارد، اما آگاهانه تکرر و تشدد اتفاق افتاده و روابط علت چهار 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 آن گونه 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 درباره 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 پی‌درپی کامل می‌شوند. برای سکوت در پیرنگ مصداقی در این فیلم نیست.

۲.۱. توت‌فرنگی‌های وحشی: به جز سکانس آغازین فیلم که اطلاعاتی در مورد سرگذشت پرفسور، زندگی، بستگان اصلی و حرفه‌اش بیان می‌شود، درباره 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 یادآور سرگذشت

۵.۱. 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 تحت تأثیر فروید^{۱۶} و برگمان تحت تأثیر 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 آلمانا 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 همه پلان‌ها موجود است. در ابتدایی‌ترین حالت، دکوپاژ و میزانشن 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 میزانشن چه مقدار از تعداد یا چهره بازیگر در کادر تصویر باشد و چه مقدار غایب باشد (طاهری، ۱۳۹۶). زمانی که یک نمای کلوزآپ از چهره بازیگر در قاب دوربین داریم، دیگر قسمت‌های بدن او به نوعی غایب هستند و سکوت دیداری شکل گرفته است. دکوپاژ و میزانشن 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^{۱۸} کارکرد قوی‌تری دارد و به ندرت در آثار کلاسیک استفاده می‌شود (بور دول، ۱۹۸۵/۱۳۷۳).

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

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

۲.۲. توت‌فرنگی‌های 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 میزانشن به نوعی سکوت دیداری است و در صحنه‌هایی از رؤیای دوم، مانند خانه‌ای که پرفسور در آن

مورد سؤال 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.

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

۴.۲. 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 رخدادها 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، دویارگی 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.

۵.۲. 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 آلمانا 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 چهره 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 هر گونه 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، ۱۳۸۹/۲۰۰۰). 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 زمانی که 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؛

استفاده نمی‌شود. غیاب صدا در شخصیت خدمتکار (که با زبانی نامفهوم ارتباط برقرار می‌کند) به‌منظور 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، تیک‌تیک ساعت، سروصدای بیرونی ماشین‌ها، تانک‌ها و قطارها به‌جای دیالوگ، زبان را به سطح دوم ارتباط فرو کاسته است و تأثیر دراماتیکی گذاشته است؛ بنابراین فیلم پر از سکوت شنیداری با کارکرد روایی است.

۵.۳. 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 دروغ‌نگوید یا نقاب نزند. در صحنه اختلال روانی او بر روی سن، وقتی در میانه 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 آلهه‌های 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 به‌مثابه امری رایج و سهل‌الوصل در نظر گرفته می‌شود (Schafer, 2023). این معنای صریح، روشن و ظاهری در خارج از روایت داستان به‌وسیله تجربه تماشاگر با صورت‌های دیداری و شنیداری دریافت می‌شود (شهاب 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 به‌منظور خاصی در سطح ظاهری حذف شده است. تماشاگر معنا را در لایه‌های دیگر پیدا می‌کند. بوردول^{۱۹} (۱۹۹۱/۱۳۹۱) معتقد است تماشاگر یا منتقد در مواجهه با فیلم چهار نوع معنا بنا می‌کند.

(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 واپس‌رانده‌شده را به‌طور 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؛

۱.۴. 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 سایه‌روشن‌ها،

۱.۳. مهر هفتم: صدا در بیشتر پلان‌های فیلم، به‌صورت 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 تفرات می‌اندازد، اما در نهایت، زمانی که می‌میرد، تمام صداها برای لحظاتی قطع می‌شود، تصویر و صدا هر دو ساکت هستند و غیاب صدا به‌نوعی تداعی‌کننده تسلیم‌شدن است.

۲.۳. توت‌فرنگی‌های 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 هرگونه 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 به‌گونه‌ای 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، کم‌بسامد است. در سکانسی از فیلم، بعد از گفت‌وگوی کنش‌باز پرسون در کلیسا، به مدت ۳۰ ثانیه، سکوت محض برای انتقال مفهوم خاصی استفاده شده است. غیاب صدا همراه با کلوزآپ از چهره مضطرب کنش‌باز و نور پشت سروا که میزانش 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 به‌نوعی پررنگ‌تر است.

۴.۳. 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

درحالی که آینه‌ای در دست دارد، خطاب به پرفسور می‌گوید: «با اینکه خیلی چیزهای دونی (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.

۳.۴. 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 آن که در فیلم به‌طور 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 گروه 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 مجسمه مسیح نگاه می‌کند و می‌گوید: «چه صحنه مضحکی». این دیالوگ، باز نمود فکرهای پریشان کشیش است که از ترس از خدا یا تربیت مذهبی، جرئت 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 سؤال می‌کند که چه اتفاقی برایش افتاده است؟ کشیش می‌گوید: «سکوت خدا». استفاده 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 راهی‌بخش 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 هیچ کدام 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 باورهای 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 و وعید نجات‌بخش او باشند. در این فیلم، برخلاف آثار پیشین، خود کشیش به‌عنوان 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. استریک مترجم و فرد تحصیل کرده است، اما حتی توانایی ارتباط درست با خواهرش را نیز ندارد. آن‌ها مشکلاتی در ازدواجش

پرسپکتیو تصویر و کلوزآپ معروف از چهره مرگ نشان داده می‌شود. برگمان در سکانس آغازین و پایانی فیلم، با ارجاع مستقیم به کتاب مقدس و خواندن قسمت‌هایی از آنکه 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 مجسمه انسان، نقاشی‌های دیوار کلیسا، اجرای بازی بازیگران دوره گرد، 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 چهره 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.

۲.۴. توت‌فرنگی‌های وحشی: در معنای ظاهری، فیلم یک سفر فیزیکی با برشی‌هایی 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 بیان گر 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 درجه افتخاری از کلیسای جامع لوند دریافت کند. با آن که در این صحنه به‌طور 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 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

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، ۱۳۹۷ الف).

شاید بتوان بعد از آن که معنای سکوت را در جهان فیلم پیدا کرد، تطابق آن با دنیای واقعی را بررسی کرد. متر^{۲۳} 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 بارویکرد 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، ۱۳۹۷ الف).

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 مواجهه با سکوت خدا به دنبال حیات و زندگی باشد (چنانچه زوج بازیگر با آن برخورد کردند). در جهان فیلم، شوالیه که جنگجوی دلیر بوده است، اکنون با همه قوا با مرگ نیز می‌جنگد و برای تسلیم شدن در گیر 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 باز نمود پیدای می‌کند. منظور از دنیای واقعی در برگیرنده هر دوره تاریخی است. هم دوره‌ای که فیلم در آن برهه تاریخی ساخته شده است و هم دوره‌ای که مخاطب سال‌ها بعد آن 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 سؤالاتی جسورانه و صریح در باب خدا، انسان و مرگ بیان شد.

۵. ۲. **توت‌فرنگی‌های وحشی:** قرار گرفتن در موقعیت پرفسوری که با تمام اختراعات 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 اختراعات و موفقیت‌های علمی با احساسات سرکوب‌شده انسان، تردید و تشدد در معنای وجودی زندگی نیز دریافت می‌شود. با فرض این که در همان فیلم زندگی کنیم، به شکل

دارد و با روابط فیزیکی بی‌معنا به آن واکنش نشان می‌دهد. هر دو درگیر ماجرای 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^{۲۴} در فیلم برای انسان‌ها وجود دارد. استر نمادی از جامعه مدرن تحصیل کرده 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 رو کانتن در رمان تهوع^{۲۵} سارتر^{۲۶} (۲۰۰۷/۱۹۳۸). یک صحنه در شروع فیلم وجود دارد که می‌تواند مهم باشد. برگه‌ای در کوبه 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.

۵. ۴. **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 (شمس‌آبادی 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 در باره برخی از انسان‌ها را نقد می‌کند. آلمانا نیز می‌توان بر هر دو معنا منطبق دانست. آلمانا نقابی به عنوان پرستار دارد و در بخش‌هایی خود را نشان می‌دهد (در صحنه‌ای الیزابت را پی‌درپی می‌زند). افکار او مملو از پندارهای غیرواقعی است و این موضوع را در تعامل با بیماراش (الیزابت) و دیگران (مانند مردی که با او عشق‌بازی می‌کند) نشان می‌دهد. از آنجایی که فیلم تحت تأثیر 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 درباره 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

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 درآور انسان. در تطابق معنای سکوت فیلم با دنیای واقعی، همان‌طور که کاراکترهای توت‌فرنگی‌های 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 مسئله معنای زندگی را برجسته می‌کند. در مهر هفتم، انسان در رابطه با خدا و مرگ، درگیر معنای زندگی بود، اما در توت‌فرنگی‌های وحشی، در رابطه با خود و دیگران قرار است معنای زندگی را کشف کند.

۳.۵. نور زمستانی: شخصیت‌های فیلم در وضعیت وجودی نابسامان، آگاهانه (کشیش و فردی که خود کشی 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 ب‌آس 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 تاجه اندازه حتی برای یک کشیش این بحران وجود دارد.

۴.۵. سکوت: در جهان فیلم، به‌خصوص 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 جامعه مدرن باشد که انسان‌ها فقط در کنار هم هستند و از کنار هم گذر می‌کنند، اما ارتباطی با هم ندارند. اژه^{۲۴} (۲۰۲۰/۱۹۹۲) درباره نامکان‌ها^{۲۵} 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 آلمان. الیزابت راه‌هایی از فریب و دروغ را سکوت و پنهان‌سازی خود می‌داند و آلمان در طرف مقابل، دائماً از خود می‌گوید و صحبت می‌کند. الیزابت و آلمان 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 آلمان با یکدیگر، «خود» را می‌شناسند. اگر مبانی تحلیل جهان واقعی، روان‌شناختی باشد، این امر درباره جهان واقعی نیز صادق است.

نتیجه‌گیری

در تجربه 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. بر گمان 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 توت‌فرنگی‌های وحشی، درباره 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 پیرنگ 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 توت‌فرنگی‌های 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 توت‌فرنگی‌های 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. معنای ضمنی و پنهان نیز در این فیلم وجود دارد. در توت‌فرنگی‌های وحشی، معنای ظاهری فیلم، یک سفر فیزیکی با برشی‌هایی به رؤیاهای 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 توت‌فرنگی‌های 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،

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 فیلم‌های سکوت و پرسونا رقم می‌خورد و استفاده به‌جا از غیاب صدا در ساختن معنای 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 بانوعی پرسش همراه است: پرسش‌هایی درباره خدا، انسان و فلسفه وجودی. از این‌رو، جهان فیلم‌ها به‌نوعی شبیه هم هستند و در تطابق با دنیای واقعی صادق هستند.

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.

به‌عنوان جمع‌بندی پایانی، می‌توان گفت که در سینمای برگمان، مؤلفه‌های سکوت همگی به‌نوعی 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 همه فیلم‌ها به‌نوعی حذف عناصر کلامی و الگوهای متنی به سود بازنمایی بصری شکل می‌گیرد. برای سکوت و پیرنگ، این مسئله در دو فیلم مهر هفتم و توت‌فرنگی‌های وحشی به‌طور کامل بیان نمی‌شود، اما در نور زمستانی، سکوت و به‌خصوص در پرسونا به شکل پررنگ‌تر اتفاق می‌افتد. غیاب عناصر دیداری در فیلم‌های توت‌فرنگی‌های وحشی، سکوت و پرسونا

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.
10. Bela Balazs.
11. Robert Bresson.
12. Michel Chion.
13. An Andalusian Dog.
14. Luis Buñuel.
15. Salvador Dalí.
16. Sigmund Freud.
17. Carl Gustav Jung.
18. Surrealism.
19. David Bordwell.
20. existential.
21. La Nausée.
22. Jean-Paul Sartre.
23. Christian Metz.
24. Marc Augé.
25. non-place.

References

- Alkin, G. (1975). *TV sound operations*. Focal Press Books.
- Amid, H. (2008). Dossier: The philosophy of early cinema [Parvande: falsafeh-ye aghazin-e sinema]. *Ettela'at-e Hekmat va Ma'refat*, 3(10), 22–26. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/532946> (In Persian)
- Amin Khandaghi, J. (2018a). *Phenomenology: The image of Islam in Western cinema* [Padidarshenasi: tasvir-e Islam dar cinema-ye Gharb]. Pajouheshkadeh-ye Bagher al-Olum. (In Persian)
- Amin Khandaghi, J. (2018b). *The philosophical status of ethics in film analysis: With an emphasis on the moderate view* [Jaygah-e falsafi-ye akhlaq dar tahlil-e film; ba ta'kid bar didgah-e miyaneh-rou]. Pajouheshkadeh-ye Bagher al-Olum. (In Persian)
- Augé, M. (2020). *Non-places: An introduction to supermodernity* (J. Howe, Trans.). Verso. (Original work published 1992)
- Beaver, F. (1988). *The story of cinema* [Sargozasht-e cinema] (B. Tourani, Trans.). Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami. (Original work published 1983) (In Persian)
- Björkman, S., Manns, T., & Sima, J. (1998). *Bergman on Bergman* [Bergman be revayat-e Bergman] (M. Ohadi, Trans.). Soroush. (Original work published 1973) (In Persian)
- Bordwell, D. (1994). *Narration in the fiction film* [Revayat dar film-e dastani] (S. A. Tabataba'i, Trans.). Bonyad-e Cinemayi-ye Farabi. (Original work published 1985) (In Persian)
- Bordwell, D. (2012). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema* [Ma'nasazi: estenbat va balaghat dar tafsir-e cinema] (Sh. Azimi, Trans.). Matn. (Original work published 1991) (In Persian)
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2007). *Film history* [Tarikh-e cinema] (F. Mohammadi, Trans.). Markaz. (Original work published 1994) (In Persian)
- Broman, P. F. (2012). Music, sound, and silence in the films of Ingmar Bergman. In J. Wierzbicki (Ed.), *Music, sound and filmmakers: Sonic style in cinema* (pp. 15–31). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203343098>
- Chion, M. (2015). *Audio-vision: Sound on screen* [Seda-tasvir: molahazati zibashenasaneh darbāre-ye seda dar cinema] (M. J. Mozaffarian, Trans.). Ghoghnoos. (Original work published 1993) (In Persian)
- Cowan, J. P. (2016). *The effects of sound on people*. Wiley-Blackwell.
- Emami, H. (2000). A reflection on the aesthetics and function of sound and silence in Iranian documentary cinema [Ta'amoli dar zibayi-shenasi va karkard-e seda va sokut dar sinemaye mostanad-e Iran]. *Honar*, 19(45), 177–183. <https://2.189.160.148/fa/article/207207> (In Persian)
- Fakhr al-Razi, M. ibn Umar. (1999). *Al-Tafsir al-kabir (Mafatih al-ghayb)* [Al-tafsir al-kabir (Mafatih al-ghayb)] (Vol. 3). Dar Ihya al-Turath al-Arabi. (In Persian)
- Forster, E. M. (1956). *Aspects of the novel*. Brace.
- Ghasemipour, G., Emami, N., & Jooshki, T. (2018). Silence and narrative omission and its connection with the method of narration, form, and narrative techniques in the novel *Rud-e ravi* [Sokut va hazf-e revayi va peyvand-e an ba shiveh-ye revayatgari, form va shegerdhaye revayi dar roman-e Rud-e ravi]. *Adabiyat-e Farsi-ye Mo'aser*, 8(1), 25–52. <https://www.sid.ir/paper/515054/fa> (In Persian)
- Goh, R. Z., Phillips, I. B., & Firestone, C. (2023). The perception of silence. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 120(29), e2301463120. <https://doi.org/10.1073/pnas.2301463120>
- Gregor, U., & Patalas, E. (1989). *History of the art film* [Tarikh-e cinemay-e honari] (H. Taheri, Trans.). Mahour. (Original work published 1976) (In Persian)
- Hasanzadeh Jooshghan, M., Ebrahimi Ozineh, A., & Narimani, S. (2022). An examination of religious thought in the religious films of Bergman's cinema [Barrasi-ye andisheh-ye mazhabi dar filmhaye dini-ye sinemaye Bergman]. *Motale'at-e Honar-e Eslami*, 19(47), 106–120. <https://doi.org/10.22034/IAS.2022.364016.2067> (In Persian)

- sian)
- Hashemi, S. M. (1999). *From mentality to objectivity in cinema* [Az zeh-niyat ta 'einiyat dar cinema]. Ahovan. (In Persian)
- Hoffmann, D. (1998). *Heinrich Hertz: Classical physicist, modern philosopher*. Springer.
- Knight, A. (1992). *Film history* [Tarikh-e cinema] (N. Daryabandari, Trans.). Amir Kabir. (Original work published 1978) (In Persian)
- Lerner, P. (2022). Beyond silence: On the absence of God in the films of Ingmar Bergman. In V. Sinclair (Ed.), *Psychoanalytic perspectives on the films of Ingmar Bergman: From Freud to Lacan and beyond* (pp. 159–184). Routledge. <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>
- Mandelbaum, J. (2015). *The great directors: Ingmar Bergman* [Cinema-garan-e bozorg: Ingmar Bergman] (A. Jaber, Trans.). Dibayeh. (Original work published 2011) (In Persian)
- Mirsadeghi, J. (2015). *Elements of story* [Anaser-e dastan]. Sokhan. (In Persian)
- Münsterberg, H., Bazin, A., Metz, C., Sontag, S., Mast, G., & Eco, U. (1997). *Film aesthetics theories: Collected essays* [Nazariyehaye zibashenasi-ye film: majmue-ye maqalat] (M. Kavoush et al., Trans.). Bonyad-e Cinemayi-ye Farabi. (In Persian)
- Nayebi, S., & Shoeiri, H. R. (2016). An analysis of the representation of silence based on the tensive function of discourse in Kieslowski's cinema [Tahlil-e baznamayi-ye sokut bar asas-e karkard-e tenshi-ye gofteman dar sinemaye Kieslowski]. *Nameh-ye Honarhaye Namayeshi va Musiqi*, 6(12), 65–80. <https://doi.org/10.30480/dam.2016.300> (In Persian)
- Pua, P. (2013). *Compositions of crisis: Sound and silence in the films of Bergman and Tarkovsky* [Master's thesis, The Australian National University]. <https://doi.org/10.25911/5d73954f429bb>
- Safiyan, M. J., & Talebi, M. (2015). An analysis of existentialist themes in the cinema of Ingmar Bergman [Vakavi-ye mazamin-e egzistansialisti dar sinemaye Ingmar Bergman]. *Pazhuhesh-e Honar*, 5(9), 37–46. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1088553> (In Persian)
- Sartre, J.-P. (2007). *Nausea* (L. Alexander, Trans.). New Directions. (Original work published 1938)
- Schafer, R. M. (2023). Soundscape studies: The early days and the future. *Acoustic Ecology Review*, 12(1). <https://doi.org/10.21810/aer.v12i1.6114>
- Shahba, M., Ghafoorian, M., & Nikkhah Abyaneh, A. (2017). A semiotic-semantic approach to discourse analysis: A case study of the film *Ye habbeh qand* [Ruykard-e neshaneh-mana-shenasi be tahlil-e gofteman: motale'e-ye moredi-ye film-e Ye habbeh qand]. *Motale'at-e Farhangi va Ertebatat*, 14(49), 13–47. https://www.jcsc.ir/article_30637.html (In Persian)
- Shamsabadi, H., Hosseini, A., Feyzi, R., & Dehghani, S. (2023). Manifestations of persona in *Sane' al-Hubb* by Ihsan Abdolghoddous based on Gustav Jung's theory [Nemudhayeh persona dar Sane' al-hobb-e Ehsan Abdolghoddous bar payeh-ye nazariyeh-ye Gustav Jung]. *Naqd-e Adab-e Mo'aser-e Arabi*, 13(25), 140–157. <https://doi.org/10.22034/mcal.2023.18880.2288> (In Persian)
- Shargel, R. (2016). *Ingmar Bergman: Interviews* [Roudarrou ba Ingmar Bergman] (F. Moayyed Tolou, Trans.). Niloufar. (Original work published 2007) (In Persian)
- Sojoodi, F., & Sadeghi, L. (2010). The discursive function of silence in the structuring of short story narrative [Karkard-e goftemani-ye sokut dar sakhtmandi-ye revayat-e dastan-e kutah]. *Pazhuheshhaye Zaban va Adabiyat-e Tatbiqi*, 1(2), 69–88. <https://www.sid.ir/paper/166302/fa> (In Persian)
- Stam, R. (2010). *Film theory: An introduction* [Moghaddame'i bar nazariye-ye film] (E. Norouzi et al., Trans.). Sureh Mehr. (Original work published 2000) (In Persian)
- Stephenson, R., & Debrix, J. R. (1993). *The art of cinema* [Honar-e cinema] (P. Dava'i, Trans.). Sepehr. (Original work published 1966) (In Persian)
- Taheri, A. (2017). *Film analysis: An introduction to qualitative methods of film analysis* [Kalbodshakafi-ye film: daramadi be raveshha-ye keyfi-ye tahlil-e film]. Sureh Mehr. (In Persian)
- استم، رابرت. (۱۳۸۹). مقدمه‌ای بر نظریه فیلم (احسان نوروزی و همکاران، مترجم). سوره مهر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۰)
- استیونسن، رالف و دبری، ج. ژ. ر. (۱۳۷۲). هنر سینما (پرویز دواپی، مترجم). سپهر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۶)
- امامی، همایون. (۱۳۷۹). تأملی در زیبایی‌شناسی و کارکرد صدا و سکوت در سینمای مستند ایران. هنر، ۱۹(۴۵)، ۱۷۷–۱۸۳. <https://2.189.160.148/fa/article/20.7207>
- امین خندقی، جواد. (۱۳۹۷). پدیدارشناسی: تصویر اسلام در سینمای غرب. پژوهشکده باقرالعلوم علیه السلام
- امین خندقی، جواد. (۱۳۹۷). جایگاه فلسفی اخلاق در تحلیل فیلم: با تأکید بر دیدگاه میانه‌رو. پژوهشکده باقرالعلوم علیه السلام
- بوردول، دیوید. (۱۳۷۳). روایت در فیلم داستانی (سید علاءالدین طباطبایی، مترجم). بنیاد سینمایی فارابی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۵)
- بوردول، دیوید. (۱۳۹۱). معناسازی: استنتاج و بلاغت در تفسیر سینما (شاپور عظیمی، مترجم). متن. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۱)
- بوردول، دیوید و تامپسون، کریستین. (۱۳۸۶). تاریخ سینما (فتاح محمدی، مترجم). مرکز. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۴)
- بیور، فرانک. (۱۳۶۷). سرگذشت سینما (بهروز تورانی، مترجم). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۳)
- بیور کمان، استیگ، مانس، تورستن و سیما، یوناس. (۱۳۷۷). برگمان به روایت برگمان (مسعود اوحدی، مترجم). سروش. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۳)
- حسن‌زاده جوشقان، مهدی، ابراهیمی اوزینه، ابو الفضل 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، فرزانه و صادقی، لیلا. (۱۳۸۹). کارکرد گفتمانی سکوت در ساخت‌مندی روایت داستان کوتاه. پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، ۲(۱)، ۶۹–۸۸. <https://www.sid.ir/paper/166302/fa>
- شارگل، رافائل. (۱۳۹۵). رودرو با اینگمار برگمان (فریما موید طلوع، مترجم). نیلوفر. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۷)
- شمس‌آبادی، حسین، حسینی، علیرضا، فیضی، رفعت و دهقانی، سحر. (۱۴۰۲). نمودهای پرسونا در صانع‌الحب 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 به حبه قند. مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۴(۴۹)، ۱۳–۴۷. https://www.jcsc.ir/article_30637.html
- شیون، میشل. (۱۳۹۴). صدا-تصویر: ملاحظات زیبایی‌شناسانه درباره صدا در سینما (محمدجواد مظفریان، مترجم). ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۱۹۹۳)
- صافیان، محمدجواد و طالبی، مریم. (۱۳۹۴). واکاوی مضامین اگزیستانسیالیستی در

معنای سکوت در سینمای برگمان: مهر هفتم، توت‌فرنگی‌های وحشی، نور زمستانی، سکوت و پرسونا

ماندلبام، ژاک. (۱۳۹۴). سینماگران بزرگ: اینگمار برگمان (عظیم جابری، مترجم). دیبایه. (چاپ اثر اصلی ۲۰۱۱)
مانستربرگ، هوگو؛ بازن، آندره؛ متز، کریستین؛ سانتاگ، سوزان؛ مست، جرال و اکو، امبر تو. (۱۳۷۶). نظریه‌های زیباشناسی فیلم: مجموعه مقالات (مجید کاوش و همکاران، مترجم). بنیاد سینمایی فارابی.
میرصادقی، جمال. (۱۳۹۴). عناصر داستان. سخن.
نایی، سلما و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵). تحلیل بازنمایی سکوت بر اساس کارکرد تنشی گفتمان در سینمای کیشلوفسکی. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، ۶(۱۲)، ۸۰-۶۵.
<https://doi.org/10.30480/dam.2016.300>
نایت، آرتور. (۱۳۷۱). تاریخ سینما (نجف دریابندری، مترجم). امیرکبیر. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۸)
هاشمی، سید محسن. (۱۳۷۸). از ذهنیت تا عینیت در سینما. آهوان.

سینمای اینگمار برگمان. پژوهش هنر، ۵(۹)، ۳۷-۴۶. <https://www.noor-mags.ir/view/fa/articlepage/1088553>
طاهری، آری. (۱۳۹۶). کالبدشکافی فیلم: درآمدی به روش‌های کیفی تحلیل فیلم. سوره مهر.
عمید، حسین. (۱۳۸۷). پرونده: فلسفه آغازین سینما. اطلاعات حکمت و معرفت، ۳(۱۰)، ۲۶-۲۲. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/532946>
فخر رازی، محمد بن عمر. (۱۴۲۰). التفسیر الکبیر (مفاتیح‌الغیب) (جلد ۳). دار احیاء التراث العربی.
قاسمی‌پور، قدرت، امامی، نصرالله و جوشکی، طاهره. (۱۳۹۷). سکوت و حذف روایی و پیوند آن با شیوه روایت‌گری، فرم و شگردهای روایی در رمان رود راوی. ادبیات بارسا معاصر، ۸(۱)، ۵۲-۳۵. <https://www.sid.ir/paper/515054/fa>
گرگور، اولریش و پاتالاس، انو. (۱۳۶۸). تاریخ سینمای هنری (هوشنگ طاهری، مترجم). ماهور. (چاپ اثر اصلی ۱۹۷۶)