موتسارت، شَفِر، پاپاگِنو و برگمان

محمّدرضا یکرنگ صفاکار

۱ .مقدمه: نمایشنامه و فیلم «آمادئوس»

نمایشنامه و فیلم‌نامه‌ی «آمادئوس» نوشته‌ی «پیتر شَفِر» و به تبع آن فیلم «آمادئوس» (۱۹۸۴) اثر «میلوش فورمن»، حتّی اگر آن‌چنان که گفته شده ماجرای حسادت «آنتونیو سالییِری» به «موتسارت» و اعتراف او در پایان عمر به قتل وی که دستمایه‌ی کار – و آثاری قدیمی‌تر هم‌چون منظومه‌ی تراژیک «پوشکین» به نام «موتسارت و سالییِری» (۱۸۳۱) و اُپرای هم‌نامِ «ریمسکی.کورساکُف» بر اساس این منظومه (۱۸۹۸) – قرار گرفته است، بی‌اساس و ساختگی باشد، حاوی دریافتی قابل تأمُّل از زندگی و آثار موتسارت است که یکی از ویژگی‌های جوهری آن را می‌نمایاند. دریافتی که در بخش‌هایی از نمایشنامه و فیلم نمودهایی آشکارتر یافته است.

۲ .دوگانگی شخصیت موتسارت از نگاه شَفِر

در صحنه‌ی هشتم از پرده‌ی دوم نمایشنامه (به نقل از ترجمه‌ی «فریده رازی» / نشر قطره / چاپ اوّل: ۱۳۷۱) موتسارت در باره‌ی پدرش (که همان‌گونه که می‌دانیم یگانه معلّم او در موسیقی بود) به سالییری چنین می‌گوید: «می‌دانید در موقع گرفتاری انگار همه از آدم رو می‌گردانند، حتّی کسی که فکر می‌کنی بیشتر از همه تو را دوست دارد. او مرد تلخی است ولی بعد از این‌که تمام اروپا را به من نشان داد، خودش سال‌ها در «سالزبورگ» ماند و هیچ جا نرفت. دایم انگشتر اسقف اعظم احمق را می‌بوسید و برایَم پندنامه می‌فرستاد [اسقف.پرنس «هرونیموسِ» متکبّر که موتسارت در ۱۷۸۱ از ادامه‌ی خدمت به او سر باز زد و در «وین» ماندگار شد تا بخت خود را برای کار و زندگیِ مستقل بیازماید]... می‌دانی واقعیّت چیست؟ واقعیّت این است که آدم حسودی است. در نهان به من حسادت می‌کند و به‌خاطر این‌که از او باهوش‌ترَم هرگز مرا نخواهد بخشید... بین خودمان بماند: «لئوپولد موتسارت» حسود است؛ یک کثافت خشکیده‌ی پیر... در واقع از او متنفّرم.» موتسارت قهقهه‌ای گناه‌کارانه سر می‌دهد و بی‌فاصله پس از آن، خبر مرگ لئوپولد در فضای صحنه می‌پیچد و او به سالییری می‌گوید: «چطور ادامه بدهم؟... مقصودم در این دنیاست. دیگر کسی را ندارم که شرارت‌های دنیا را به من بشناساند و به من حالی کند؛ من که به تنهایی قادر نیستم آن‌ها را ببینم. او همیشه از من مراقبت می‌کرد و من در عوض به او خیانت کردم... علیه او حرف زدم... ازدواج کردم؛ در حالی که التماس می‌کرد این کار را نکنم. او را تنها گذاشتم؛ رقصیدم؛ بیلیارد بازی کردم؛ ول گشتم و تا توانستم همه چیز را مسخره کردم... او، تنها... شب‌ها یکی پس از دیگری در خانه‌ی خالی می‌نشست و هیچ زنی نبود تا از او نگهداری کند... آه خدا!» و سالییری خطاب به تماشاگران می‌گوید: «و شبح پدر در اُپرای «دون‌جووانی» از همین‌جا شکل گرفت!» و در آغاز صحنه‌ی بعد که با دو آکورد مهیب اُورتورِ اُپرا آغاز می‌شود، ادامه می‌دهد: «پدری که بیش از هر پدر دیگری در اُپرا چهره‌ای محکوم‌کننده دارد. آن عیّاش گناه‌کاری که [به فرمان نمادی از این پدر یعنی روح سنگی هول‌انگیز فرماندار «سویل» که در آغاز اُپرا «دون‌جوانی» (دون‌ژوان) او را در دوئلی به علّت فریب‌دادن دخترش کشته است] به جهنم پرتاب شد نیز از همین‌جا شکل گرفت.»

۳ .تأکید فیلم «آمادئوس» بر سایه پدر

در بخشی معادل این دو صحنه در فیلم که با نمایشی جذّاب و هولناک از فرجام شوم و آتش‌آگین دون‌جووانی در پایان اُپرا، از پی پافشاری بر نه گفتن در برابر امر روح فرماندار به توبه، همراه می‌شود، سالییری در ادامه‌ی اعتراف‌اش به کشیشِ جوانِ اعتراف‌گیرنده، چنین می‌گوید: «پس از این، روح وحشتناک و سیاهی بر اُپرا سایه انداخت. روی صحنه چهره‌ی یک مرد مرده حکم‌فرما بود ومن می‌دانستم، و فقط من می‌فهمیدم که این ظهور وحشتناک لئوپولد به چه معناست؛ چیزی که پرورش‌دهنده‌ی مرگ است. «ولفگانگ»[آمادئوس موتسارت] پدرش را فرا خوانده بود تا تنها پسرش را متّهم کند و من... فهمیدم که آن پیرمرد از ورای گورستان هنوز مالک قلب پسرش است.»

۴ .بازتاب دوگانگی در تحقیقات و آثار موتسارت

این دوگانگی در شخصیّت موتسارت، از سویی در برخی تحقیقات اخیر، منتج به دریافتی از حسادت نهانی پدرش نسبت به نبوغ شگفت‌انگیز او و تأثیرات روانشناختی پیچیده‌ی آن بر دوگانگی روابط پدر و پسر و نیز درماندگی روز افزون مالی و اجتماعی منجر به مرگ موتسارت پس از مرگ پدر (به‌رغم تداوم خلّاقیّت هنری‌اش) مورد تأیید قرار گرفته است و از دیگر سوی از بسیاری از آثار او، چه به‌طور جداگانه و چه در مقایسه با هم، قابل دریافت و ادراک است. به عنوان مثال به همین اُورتور اُپرای دون‌جووانی که آن را کمی پس از مرگ پدرش تصنیف کرده (۱۷۸۷) توجّه می‌کنیم که هم‌سویه با ترکیب خلّاق تراژدی و کمدی در این اُپرا و نیز بهره‌گیری خلّاق موتسارت از قابلیّت ساختاری فُرم اُورتور، دو تم کاملاً متضادّ دارد: تم اوّل (تم مقدّمه) با حالتی جدّی، مخوف، تیره و شوم که با آکوردهای کشیده‌ی مهیب، پرُ قدرت و سیطره‌آمیز اُرکستر آغاز می‌شود و با گام‌های کروماتیکِ بالا وَ پایین‌رونده‌ای به نشانه‌ی شعله‌برکشیدنِ آتش دوزخی پایان اپرا بسط می‌یابد و تم اصلی صحنه‌ی فرجامین اُپراست که در آن روح سنگی فرماندار به قصد توبه‌گرفتن یا انتقام از دون‌جووانی ظاهر می‌شود؛ و تم دوم که امّا به نشانه‌ی شادکامی‌ها و دلفریبی‌های عشق‌بازانه‌ی دون‌جووانی به‌کمک نوکر لوده و جبون و مطیع‌اش «لپورِلّو»، تند و شوخ و شاد، امّا آمیخته با اضطرابی نهانی تا پایان اوورتور است.

۵ .«فلوت سحرآمیز» و تقابل تم‌های جدّی و شوخ

اوورتور واپسین اپرای موتسارت «فلوت سحرآمیز» (۱۷۹۱) نیز با توجّه به آمیختن حالات جدّی و روحانی، و شوخ و شاد و خیالی در اپرا، دو تم متضادّ جدّی و شوخ دارد. تم اوّل (تم مقدّمه) – تم معرّف معبد «ایزیس» (الهه‌ی حاصلخیزی مصریان باستان) در اپرا که «زاراستِرو» (زرتشت) پیشوای دینی آن است – کُند و پُر وقار با حالتی روحانی و رازناک است و با آکوردهای فراخواننده‌ی ارکستر آغاز می‌شود؛ و تم دوم تمپویی تُند و حالتی شوخ و پُر شور و نشاط دارد؛ به نشانه‌ی ماجراهای وجدانگیز و خنده‌داری که «پاپاگِنو»ی شوخ و شنگ موجب آن است. تمی که باز هم آمیخته با اضطرابی نهانی‌ست که با کاربردش در بخشی از فیلم آمادئوس به نحوی ملموس‌تر دریافت می‌شود و این، در نماهایی از یکی از سکانس‌های نزدیک به پایان فیلم از موتسارت پریشان‌حال است که به‌رغم فقر و بیماری روز افزون، مدام و همزمان روی چند اثر کار می‌کند. نخست تم اوّل اوورتور بر نماهایی از موتسارت در حال نوشتن نیمه‌شبانه ی نُت‌های موسیقی، زیر تابلوی بزرگی آویخته بر دیوار از پرتره‌ی مقتدرانه‌ی پدر، شنیده می‌شود؛ تابلویی که پیش از این، نخستین‌بار، آکوردهای مهیب آغاز دون‌جووانی را بر نمایی از آن شنیده‌ایم. موتسارت، خسته از کار، برمی‌خیزد و با نیم‌نگاهی انگار ترسان به پرتره‌ی پدر، سری به اتاق خواب همسر و پسرک‌اش (که خوابیده‌اند) می‌زند. در بازگشت، با آغاز تم دوم اوورتور، به‌ناگاه شروع به رقصیدن و شکلک‌درآوردن در مقابل پرتره‌ی پدر و نگاه تحکُّم‌آمیزَش می‌کند. امّا سرخوشی مستانه و کودکانه‌ی او با ضربه‌های محکم در و حضور شبح سیاه‌پوش بر آستانه‌ی آن که از رکوییم سفارش‌داده‌اش می‌پرسد، همراه با نهیب ناگهانی آکوردهای آغازین دون‌جووانی، قطع می‌شود.

۶ .توطئه شبح پدر و شبح مرگ

بدین‌سان توطئه‌ی شوم سالییری از در هم تنیدگی شبح پدر و شبح مرگ در اعماق روح و جان موتسارت نیرو می‌گیرد. شبحی که شخصیّت کودک‌وار موتسارت – این سرچشمه‌ی نبوغ‌آمیز خلّاقیّتی که سالییری صدای خداوند را در آن می‌شنود – در تقابلی خُرد کننده با آن قرار گرفته، آثاری با حالات و روحیاتی متضادّ پدید آورده است. آثاری همچون واپسین اثرش «رکوئیم» و آن قطعه‌ی «لاکریموزا»ی اشک‌بار و تضرُّع‌آمیز منتهی به آمین که بر بستر مرگ – انگار با تمامی جان باقیمانده‌اش – سروده و آخرین قطعه‌ی اوست؛ و در مقابل، آخرین اپرایَش فلوت سحرآمیز که دو ماه پیش از مرگ تصنیف کرده و سرشار از نیروی زندگی و سرخوشی شادمانه‌ی پسر شوخ و سبک‌سری‌ست که به بخشایش و مهربانی پدرِ مقتدرَش ایمان دارد. پسری که هر چند در برابر پدر، علقه‌های «اودیپال»اش را نسبت به مادر – ملکه‌ی شب که در فرجام اپرا بدسرشتی‌اش آشکار می‌شود – انکار می‌کند، گویی تا خشم حسادت‌بار او را بر نیانگیزاند، نیروی نجات‌بخش‌اش را برای گذشتن از آزمون‌های دشوار پدر، از فلوت و زنگوله‌ی (موسیقیِ) سحرآمیزی که پریان خادم درگاه ملکه.مادر در دل طبیعتی بکر، در اختیار او قرار داده‌اند، می‌گیرد. مادری که امّا مهربانی ژرف و گسترده‌بال و بی‌شائبه‌اش در بسیاری از آثار موتسارت مستتر است – به‌عنوان نمونه در «کنسرتو برای فلوت و چنگ»، به‌ویژه موومان دوم آن – و سرزنده‌گی و طراوت ملیح و پُرنشاط این آثار را تأمین می‌کند.

۷ .برگمان و «فلوت سحرآمیز»

بدین‌گونه عجیب نیست که «اینگمار برگمن» در کنار فیلم‌های فلسفی و روانکاوانه‌اش فیلم‌اُپرایی از «فلوت سحرآمیزِ» (۱۹۷۵) ساخته است؛ چرا که این اپرا برخی درون‌مایه‌ها و موضوع‌های اصلی آثار برگمان را دارد. این فیلم‌اپرا یکی از شادترین و جذّاب‌ترین آثار برگمان و هم‌چنین اجراهای این اُپراست. موتسارت این اپرا را در زمان کوتاه عضویّت‌اش در یک لُژ فراماسونری، بر اساس لیبرتّوی دوست کارگردان‌اش «اِمانوئل شیکانِدِر» که عضو همان لُژ بود، و به ظاهر به قصد تبلیغ عقاید و آیین‌های فراماسونی، امّا گویا در واقع برای آفرینش اپرایی مردمی، نوشت؛ بدان‌گونه که همیشه آرزوی آن را داشت و در اپراهای دیگرش از جمله «عروسی فیگارو» (۱۷۸۶) نیز تحقّق بخشید. بدین‌گونه امّا او بسیاری از دغدغه‌های عاطفی و روان‌شناختی‌اش را در روابط دوگانه‌اش با پدر و روح پدرانه بیان کرد؛ هرچند در واقع حمایت پدران جدیدَش را که از افشای آیین‌های محرمانه‌شان برآشفته شدند – در نمایشنامه‌ی شَفِر با توطئه‌ی دیگر سالییریِ نگون‌بخت — از دست داد و از لُژ بیرون انداخته شد.

هم‌چنین، موتسارت این اپرا را دو ماه و اَندی پیش از مرگ‌اش در ۵ دسامبر ۱۷۹۱، به پایان رساند و در ۳۰ سپتامبر همان سال، میان طبیعتی جنگلی در وین به اجرا در آورد؛ و برگمان آن را در یک سالن تئاتر قرن هفدهمی سوئد که گویا بدین منظور بازسازی شد، با اجرای ارکستر سمفونی رادیوی سوئد به رهبری «اریک اریکسون» (بدون هیچ نمایی از این ارکستر و رهبرشان در طول فیلم) کارگردانی کرده است. او فیلمنامه‌ی این کارَش را نیز خودَش نوشته و برای تغییرات و جابه‌جایی‌هایی در طرح داستان و شخصیّت‌پردازی آن، از جمله در مورد معرّفی زاراسترو به عنوان همسر ملکه‌ی شب و پدر «پامینا»، و احتمالاً هم‌چنین جهت انطباق کلام با موسیقی، در برگردان لیبرتّوی آلمانی به زبان سوئدی، تغییراتی در آن داده است.

۸ .آغاز فیلم-اپرای برگمان: اوورتور و تماشاگران

فیلم از نماهایی بیرونی از باغ پیرامون سالن تئاتر آغاز می‌شود. با آغاز اوورتور، با آن آکوردهای فراخوان تم اوّل با ارکستر، این نماها به نماهای نزدیک و نزدیکتری از مجسمه‌ای در باغ و سپس نمایی داخلی از دخترکی با چهره‌ای زیبا و هوشمندانه در میان تماشاگران برش می‌خورد. همگام با حرکت بطئی و رازآمیز موسیقی، دوربین به آرامی به سوی نمایی درشت از دختر حرکت می‌کند و بعد با نماهای نقطه‌نظری از نگاه دختر به اجزای نقّاشی روی پرده‌ی نمایش و در آخر کلّ آن منقطع می‌شود. با آغاز تم دومِ تُند و پُر نشاط، و بسطهای پُر جنب و جوش آن، برگمان نماهایی از دختر را با نماهایی اغلب نزدیک و تک‌چهره از تماشاگرانی زن و مرد، دختر و پسر، کودک و جوان و میان‌سال و پیر، و از ملیّت‌هایی مختلف (اروپایی، هندی، ژاپنی، و ...) در حال گوش‌دادن به موسیقی موتسارت، با برش‌ها و ریتمی هماهنگ با ضرب‌ها و ضرباهنگ موسیقی پیوند می‌دهد و هم‌سویه با یکی از گرایشات غالب خود در فیلم‌هایَش، پرتره‌هایی بی‌آلایش، روانشناختی و البته زیبا از حالات گوناگون چهره‌ی آدمی، این‌بار در حال واکنشی مکاشفه‌آمیز و آمیخته با لذّت هنری به موسیقی موتسارت، ارایه می‌دهد. در این‌جا توجّه‌ی برگمان به موسیقی اوورتور موتسارت بیش‌تر معطوف به ضرباهنگ و ریتم آن است. کما این‌که بازگشت کوتاه آکوردهای فراخوان مقدّمه با سازهای بادی، با نماهای ارجاعی بلندی از دخترک، باغ و پرده‌ی نمایش همراه شده است و با از سر گیری تحرّک و جنبش تم دوم و بسط آن تا آکوردهای کادانس اوورتور، نماهای دیگری از چهره‌ی تماشاگرانی که برگمان و فیلم‌بردارَش «سون نیکویست» هم در میان آنان نشسته‌اند و نیز از دو پرتره‌ی موتسارت – یکی میان‌سال و آن‌دگر نوجوان – با ریتمی همگام با موسیقی، دیده می‌شود. کمی بعد، در برابر نگاه پُر انتظار دخترک، که برگمان تا پایان فیلم نماهایی موتیویک از حالات مختلف چهره‌ی او در واکنش به رویدادهای اپرا ارایه می‌دهد، پرده‌ی نمایش بالا می‌رود و داستان آغاز می‌شود.

۹ .خلاصه داستان اپرا تا ورود ملکه شب

شاهزاده‌ای مصری به نام «تامینو» (خواننده‌ی تنور) در جنگلی نزدیک معبد ایزیس گرفتار حمله‌ی اژدهایی آتشین شده و بی‌هوش می‌شود. سه پری از خادمان ملکه‌ی شب سر می‌رسند و اژدها را می‌کشند و پس از تریویی در وصف زیبایی تامینو ناپدید می‌شوند. «پاپاگِنو» (خواننده‌ی باریتون) که شکارچی مرغی است لوده و شاد و شوخ با لباسی پوشیده از پرِ مرغ سر می‌رسد و به تامینو که به‌هوش آمده می‌گوید که اژدها

را او کشته است. پریان ظاهر می‌شوند و قفلی بر دهان پاپاگنوی دروغ‌گو می‌زنند و تصویری از «پامینا»، دختر گمشده‌ی ملکه‌ی شب را به تامینو نشان می‌دهند و او در دم عاشق‌اش می‌شود و آریایی تغزّلی در وصف عشق‌اش به او یعنی پامینا می‌خواند. در این‌جا برگمان به شیوه‌ای سینمایی و خارج از محدوده‌ی توانایی اپرا، هرچند هم‌سویه با حال‌وهوای فانتزیک و افسانه‌وار اپرای موتسارت، نماهایی نزدیک از نیم‌رخ تامینو و نماهایی نقطه‌نظر از تصویر متحرّک پامینا در آینه‌ی کوچک جهان‌نمایی که تامینو در دست گرفته است، ارایه می‌دهد؛ انگار پامینا، در نمای نزدیک‌شونده‌ی داخل آینه‌ی جادویی، به تامینو می‌نگرد و به آواز عاشقانه‌اش گوش می‌دهد.

پس از نجواهای توضیح‌دهنده‌ی رازناک پریان، با صدای مهیب تندر و آذرخش، کوه‌ها شکافته می‌شوند و ملکه‌ی شب (خواننده‌ی سوپرانو) از میان آن سر بر می‌آورد و آوازی در بیان فراق دخترَش می‌خواند و به تامینو وعده می‌دهد که اگر دخترَش را بیابد و از اسارت «زاراسترو» نجات‌اش دهد، اجازه می‌دهد که او را به همسری خود در آورد. موتسارت که استادی‌اش در ترسیم و توصیف موسیقایی حالات مختلف و متغیّر شخصیّت‌های اپراهایَش در زمان خود بی‌نظیر است، در این‌جا حالاتی متغیّر و متضادّ از نگرانی و ترحّم‌طلبی مادرانه تا تحکّم و وعده‌دادن‌هایی مقتدرانه و در عین‌حال زنانه و افسون‌گرانه را در آوازی «کولوراتورا سوپرانو» (سوپرانوی اُستادانه) و دشوار ارایه می‌دهد؛ و برگمان، هم‌سویه با آن و در تداوم گرایش‌اش به نمایش چهره‌ها در دگرگونی و جابه‌جایی نقش‌ها و نقاب‌ها (پرسوناها) نماهایی نزدیک و بیان‌گرانه از چهره‌ی خواننده.بازیگرَش را در تقابل با نماهایی از چهره‌ی متأثّر و مفتون‌شده‌ی تامینو قرار می‌دهد و این نماها را در ترکیب‌بندی‌ای سینمایی به نمایی از چهره‌ی تامینو زیر سلطه‌ی افسونگرانه‌ی ردای سیاه و دست‌های سیاه‌پوشِ به‌نرمی گذرا و نوازشگرانه‌ی ملکه در حال بازگشت به قصر زیرزمینی‌اش، منتهی می‌کند. ملکه‌ی مادری که در ادامه‌ی اپرا، برخلاف آن‌چه در آغاز می‌نمود، بدسرشتی‌اَش را آشکار می‌کند؛ هم‌چنان‌که نیک‌سرشتیِ زاراسترو آشکار می‌شود.

۱۰ .فرشته‌ها، فلوت سحرآمیز و ورود به معبد

در ادامه، پریان در حالی‌که پاپاگنو را گوشمالی می‌دهند، قفل از دهان‌اش می‌گشایند – در نماهایی نزدیک و بیان‌گر لودگی و سرخوشی عامیانه‌ی شخصیّت او و پس از آواز مسخره‌ی بی‌کلام‌اش با تمنّای گشوده‌شدن این قفل – و فلوت سحرآمیزی به تامینو و زنگوله‌ی سحرآمیزی به پاپاگنو می‌دهند تا به‌رغم تلاش برای امتناع، همراه تامینو به سوی معبد ایزیس برای یافتن پامینا و نجات او از اسارت حاکم آنجا زاراسترو باشد. سه فرشته‌ی پسر از فراز ابرها سر می‌رسند و در تریویی دلنشین اعلام می‌کنند که از این پس مراقب آن‌ها خواهند بود تا در صورت لزوم ظاهر شوند و راهنمایی‌شان کنند. این پسر.فرشتگان در اصل اپرا از خادمان بارگاه ملکه‌اند و ابتدا پریان آن‌ها را معرّفی می‌کنند؛ امّا در فیلم.اپرای برگمان هنگامی که آن‌ها – سوار بر بالنی شناور در آسمان – خود را مستقلاً معرّفی می‌کنند، پرده‌ی توری سیاهی بر سر پریان فرو می‌افتد و اینان را که می‌خواستند راه را به تامینو و پاپاگنو نشان بدهند، در همان‌حال، خاموش و مجسمه‌وار بر جای‌شان نگه می‌دارد. در اتاقی در معبد، غلامی به نام «مونوستاتوس» (تنور) که با موسیقی موتسارت شریر و شهوت‌ران معرّفی می‌شود، به پامینا آزار می‌رساند و پس از دوئتی پُر تنش با پامینا (سوپرانو) با آوازهای بی‌تابانه‌اش در ردّ درخواست‌های او و در فراق مادرَش، پاپاگنو را که دزدکی به این‌جا آمده می‌گیرد و زندانی می‌کند. در اصل اپرا موتسارت با دوئت سبک و جذّابی ترس دو طرفه‌ی این دو از هم را بیان می‌کند و مونوستاتوس از ترس پاپاگنو می‌گریزد؛ ترسی که برگمان با تغییر دیالوگ‌ها (و به تبع آن حالت اجرای موسیقی) فقط به پاپاگنو نسبت داده است. با این‌حال، پاپاگنو، به‌ناگاه و جادووار می‌رَهَد و با مطّلع کردن پامینا از ورود تامینوی عاشق برای نجات‌اش از این معبد، شوقی در او برمی‌انگیزاند که منجر به دوئت زیبای او و پاپاگنو در ستایش نیروی جادویی عشق می‌شود؛ دوئتی که در فرجام نماهای پُر تحرّک برگمان از فرار آن دو، بر دیواری بالای نردبانی که از آن بالا رفته‌اند اجرا می‌شود.

در دیگر سوی، تامینو به مقابل پرستش‌گاه‌های سه‌گانه‌ی عقل و حقّ و طبیعت، در معبد می‌رسد و چون تلاش او برای ورود به هر یک از آن‌ها به‌رغم راهنمایی پریان، در مواجهه با صدایی نهی‌کننده ناکام می‌ماند، راهبی سر می‌رسد و با پرسش از او، از نیّت‌اش به انتقام‌گرفتن از زاراستروی «ستم‌گر و نابکار» آگاه می‌شود. راهب به او می‌گوید که زاراسترو ستم‌کار نیست و پیشوا و دین‌مردی‌ست خردمند و نیک‌دل؛ و ورود به پرستش‌گاه‌های معبد راهی ندارد به‌جُز پیراستن دل و سرشار کردن‌اش از عشق و مودّت.

سرانجام پس از حمله‌ی خشم‌گینانه‌ی مونوستاتوس و افرادَش برای دستگیری پامینا و پاپاگنو که با رقص مضحک و مستانه‌ی آن‌ها با نوای سحرانگیز زنگوله‌ی پاپاگنو دفع می‌شود، زاراسترو و یارانش سر می‌رسند و آن دو و تامینو را دستگیر می‌کنند. پامینا از رفتار وحشیانه‌ی مونوستاتوس نزد زاراسترو شکایت می‌کند و زاراسترو (باس) فرمان می‌دهد که تامینو و پاپاگنو را چشم‌بسته به داخل پرستش‌گاه ببرند تا آزمون‌هایی برای اهلیّت‌یافتن و به خلوصِ‌دل‌رسیدن از سر بگذرانند.

۱۱ .آغاز پرده دوم: آزمون‌ها و وسوسه‌ها

پیش از آغاز پرده‌ی دوم، برگمان نماهایی جالب از پشت‌صحنه‌ی فیلم.اپرا و از بازیگران که فارغ از نقش‌های خود به مطالعه، کشیدن سیگار در حال گریم‌شدن، قدم‌زدنی تأمُّل‌آمیز و یا بازی شطرنج مشغول‌اند، ارایه می‌دهد؛ بر این نماها صدای تمرین نوازندگان و بعد، پرلود پرده‌ی دوم به گوش می‌رسد؛ نمای نزدیک دیگری از دخترک زیبای تماشاگر می‌بینیم و سپس پرده‌ی دوم آغاز می‌شود: پس از مارشی روحانی و شکوه‌مندانه، زاراسترو اعلام می‌کند که مقدّر شده پامینا پس از موفّقیّت تامینو در آزمون‌ها به همسری او در آید. پامینا عهد می‌کند که مهر از مادرش که ملکه‌ی شب و دشمن روشنایی و حقیقت است بگسلد.

آزمون‌ها آغاز می‌شوند؛ تامینو و پاپاگنو را به اتاقی بس تاریک می‌برند. تامینو تاب می‌آورد؛ امّا پاپاگنو می‌ترسد و در کوییننتی پّر تب‌وتاب و مضحک، برخلاف تامینو مجذوب وسوسه‌های پریان ملکه‌ی شب می‌شود که با طنّازی ظاهر می‌شوند و حتّی (در اجرای برگمان و چون مضحکه‌ای از پرسونای مرگ در آثارش) برای تشدید ترس نقاب‌هایی اسکلتی بر چهره می‌زنند. پاپاگنو در پاسخ به مراقب‌اش که از او می‌پرسد مگر تو در طلب عشق خردمندانه نیستی، پاسخ می‌دهد که من مردی ساده‌ام و در طلب خوردن و نوشیدن و خوابیدن‌ام؛ و اگر بتوانم، به دست آوردن یک همسر کوچولوی زیبا! مراقب به او می‌گوید که این‌ها را به دست نمی‌آوری؛ مگر این‌که به هر فرمانی، حتّی تا پای جان، گردن نهی و دراین آزمون‌ها موفّق شوی؛ در این صورت زاراسترو تو را به دختر جوان و زیبایی هم‌رنگ و هم‌لباس تو به نام «پاپاگنا» که برایَت در نظر گرفته می‌رساند؛ و تو او را به زودی خواهی دید. پاپاگنو با لودگی می‌پرسد: و بعد خواهم مرد؟ و پاسخ می‌شنود که در مرحله‌ی بعدی آزمون اگر او را دیدی نباید با او کلمه‌ای حرف بزنی!

۱۲ .مونوستاتوس، ملکه شب و کهن‌الگوهای پدر و مادر

در سویی دیگر، مونوستاتوس بر فراز پامینای به‌خواب‌رفته در باغ زاراسترو، آریایی عاشقانه و شهوت‌آلود با مطلع «همه لذّت عشق را احساس می‌کنند» می‌خواند. موسیقی چند وجهی و پُر تپش موتسارت، با آن سیلان سودایی واژه‌های آواز، به‌همراه نماهای نزدیک هپنوتیک برگمان با آن حرکت‌های بطئی دوربین‌اش، خلسه‌ی عشق و نیاز سودایی و شهوت‌ناک مونوستاتوس را به‌نحوی درخشان و مؤثّر بیان می‌کند. ملکه‌ی شب از پی آذرخش و تندر مهیبی – درست به‌هنگام نزدیک شدن مونوستاتوس به دخترِ به‌خواب‌رفته‌اش — سر می‌رسد و در آریای پُر تحرّک و تنش، مقتدرانه و تهدیدگرانه‌ی مشهورَش – که باز هم کولوراتورا سوپرانویی است به لحاظ اجرایی دشوار — دشنه‌ای به دست پامینا می‌دهد و به او امر می‌کند که با آن، زاراسترو (در فیلم.اُپرای برگمان، پدرش) را بکشد. نماهای بسته‌ی نزدیک و نزدیک‌تر شونده‌ی برگمان از تقابل مادرِ نقاب از چهره برکشیده با دخترِ محصور و وحشت‌زده، با نورپردازی‌ای پُر کنتراست و متقاطع، از سویی یادآور نماهای بسته‌ی فیلم «سونات پاییزی» (۱۹۷۸) از تنش‌های بین «شارلوت» و دخترَش «اِوا» و از سوی دیگر یادآور نماهای پُر کنتراست مرگ در «مُهر هفتم» (۱۹۵۷) است. پس از ناپدید شدن ملکه و سه پری همراهَش، دلداری زاراسترو از پامینا که همان‌گونه که گفته شد، در اجرای برگمان پدر پامیناست، مرهمی‌ست بر وحشت یأس‌آلود او از خشم مادر. صحنه‌ای که با پرداخت برگمان به‌گونه‌ای — به‌عنوان نمونه — یادآور روابط «هنریک» و دخترَش «کارین» در آخرین فیلم‌اش «سارااباند» (۲۰۰۳) سویه‌هایی الکترایی یافته است.

۱۳ .سکوت، وسوسه و آزمون آتش و آب

در اتاقی دیگر که برگمان آن را با اسکلت‌ها و جمجمه‌های مردگان تزیین کرده است، پاپاگنو و تامینو را در مرحله‌ی بعدی آزمون‌شان می‌بینیم؛ آن‌ها باید تا مدّتی سکوت کامل اختیار کنند. تامینو — این پسر خوب و سَربه‌راهِ پدر — حتّی در برابر معشوق عزیزَش پامینا که نوای

جادویی فلوت سحرآمیزش او را به این‌جا کشانده است، سکوت می‌کند؛ تا حدّی که پامینا چون علّت را نمی‌داند از او رنجیده ومأیوس می‌شود. و این در اصل (و نه در اجرای برگمان که تامینو و پاپاگنو هنگام ورود به آزمون‌ها سازهای‌شان را دارند) پس از ورود سه پسر.فرشته است که از طرف زاراستروی (پدرِ) مهربان، فلوت و زنگوله‌شان (نیروی موسیقی‌شان) را به همراه غذا و نوشیدنی به آنان برمی‌گردانند و به تحمّل سکوت در شب درازی که در پیش دارند توصیه‌شان می‌کنند. امّا پاپاگنوی سبک‌سر و بی‌قرار نمی‌تواند ساکت بماند و به همراه نوای دلنشین زنگوله‌اش آوازی شاد درباره‌ی فلسفه‌ی ساده‌ی زندگی‌اش که به دست آوردن یک زن خوب است، می‌خواند؛ و بعد، حتّی به پیرزنی که افسون نوای زنگوله او را به این‌جا کشانده و می‌گوید که هشتاد سال و دو دقیقه سنّ دارد، ابراز علاقه می‌کند، و با او به شوخی و مغازله می‌پردازد. پیرزنی مثل پاپاگنو، لوده و شوخ، که وقتی آشکار می‌کند که همان دختر زیبا و جوان یعنی پاپاگنای هجده ساله است، ناپدید می‌شود و پاپاگنو را در فریاد حسرت‌اش باقی می‌گذارد.

سرانجام تامینو از تمامی آزمون‌ها و هم‌چنین آزمون گذر از میان آتش و آب به‌همراه پامینا و به‌کمک نوای جادویی فلوت سحرآمیز، سربلند بیرون می‌آید – آزمونی که برگمان آن را با نمایشی غریب و نمادین از تمنّاهای جسمانی، پیرامون آن دو که در گذرند، همراه کرده است؛ ملکه‌ی شب وسپاهَش که به معبد حمله‌ور شده‌اند، در برابر نور ساطع شده از این معبد ایزیس و «اوزیریس» (خدای آفتاب مصریان باستان) نابود می‌شوند — در اجرای برگمان در اعماق تاریکی محو می‌شوند؛ درحالی‌که ملکه در برابر نگاه زاراسترو زهرخندی انتقام‌جویانه بر لب دارد؛ مونوستاتوس که به سپاه ملکه پیوسته است، با همان دشنه که ملکه به پامینا داده بود، خود را می‌کشد؛ و تامینو و پامینا در مراسمی با شکوه به وصال هم می‌رسند.

۱۴ .پاپاگنو، موتسارت کودک‌وار و رستگاری در بهار

و امّا پاپاگنو، این پسر بی‌قید و سرخوش و سبک‌سرِ پدر که گویا موتسارت خود را در قالب او بیان کرده است، در همه‌ی آزمون‌ها ردّ می‌شود و آوازی نومیدانه و هم‌چنان آمیخته با لودگی در باره‌ی تصمیم‌اش به ترک «این دنیای دروغین» و به دار آویختن خود سر می‌دهد. پیش از این امّا او به خود فرصتی می‌دهد و خطاب به تماشاگران می‌گوید تا سه می‌شمرم! اگر دختری از میان شما دوستَم داشته باشد به من فرصتی دیگر برای زندگی داده است! امّا فایده‌ای ندارد و پاپاگنو با اوجی از اندوه طنّازِ موسیقی موتسارت در مسیر تلوُّن شگفت‌انگیز دیگری از حالات انسانی که در این‌جا به‌نحوی جذّاب و مردم‌پسند آمیخته با طنز و لودگی‌ست، آماده‌ی به‌دار زدن خود می‌شود: «بدرود ای جهان دروغین! بدرود...» ناگهان سه پسر.فرشته سر می‌رسند و به پاپاگنو هشدار می‌دهند که احمق نباش و فرصتِ فقط یک‌باره‌ات را برای زیستن از دست نده! و ادامه می‌دهند که زنگوله‌ات را به صدا درآور تا دلبر کوچولویَت را برای تو بیاورد! در اجرای برگمان این صحنه و صحنه‌ی قبلی که در آن این سه فرشته، پامینا را – سرگشته از تهدیدهای مادر و نومید از مهر تامینو – از تصمیم به خودکشی با همان دشنه که مادر برای کشتن زاراسترو به او داده، باز می‌دارند، پوشیده از برفی است که هم‌چنان از آسمان می‌بارد — نمود دیگر و هرچند متفاوتی از تیرگی ایمان در زمهریر زمستانِ «نور زمستانی» (۱۹۶۲) — امّا در این‌جا که پاپاگنو زنگوله‌ی جادویی‌اش را به صدا در می‌آورد و موتسارت ملودی دلنشین و عامیانه‌اش را با چلستا می‌نوازد، برگمان به یک‌باره با پوشاندن جادو وارِ زمین صحنه و درختی که پاپاگنو می‌خواست به‌قول خودش – در آوازَش – آن را با جنازه‌ی آویخته‌اش تزیین کند، از شکوفه و گل و جوانه و سبزه، زمستان را به بهار تبدیل می‌کند تا خوش‌آمدگویی‌ای باشد برای ورود پاپاگنای زیبا که به پاپاگنو قول عشقی سرشار از زندگی و نیروی حیات‌بخش بچّه‌هایی که به دنیا خواهد آورد را می‌دهد. و این جلوه‌ای بس رؤیایی از زنانی اصیل و سرشار از نیروی طبیعی زنانه و مادرانه است که برگمان در آثارَش، گاه با نگاهی به حسرت آمیخته، به کاوش تحلیل‌گرانه‌ی زوال و فقدان آن در مواجهه با بحران‌های جهان مدرن پرداخته است. رؤیایی که می‌داند – به گواهی نشانه‌هایی در آثارَش از جمله مُهر هفتم — می‌توان آن را در سرچشمه‌ی فیّاض هنر مردمی و خرد ساده‌ی مردم طبیعی و عادی — هم‌چون عمو «گوستاوِ» «فانی و آلکساندر» (۱۹۸۲) — جست‌وجو کرد.

۱۵ .آرزوهای موتسارت و تصویر پدر بخشنده

از دیگر سوی در این صحنه موتسارت نیز آرزوها و رؤیاهای درونی خود را بیان کرده است: در دوئتی بس زیبا و جذّاب که با الهام شوخ موتسارت، تم برگردانی با تکرارِ پاپاپاپای مرغ‌گونه‌ی شکارچی مرغ، پاپاگنو و همسر آینده‌اش، پاپاگنا دارد — همسر و دلبری که بنا به وعده‌ی

زاراسترو به مانند او لباس پَرِ مرغی پوشیده است (هرچند در اجرای برگمان، در آخر که لباس زمستانی‌شان را در می‌آورند، این لباس‌شان آشکار می‌شود) و هم‌رنگ و هم‌طبع اوست – آن‌ها آرزو می‌کنند که با عنایت خداوند از ازدواج و عشق‌شان پاپاگنوها و پاپاگناهای کوچولویی، یکی پس از دیگری، به دنیا بیایند وتمام دنیا را پُر کنند و در آخر شادمانه تأکید می‌کنند که به‌راستی مراقبت از این همه پاپاگنو و پاپاگنای کوچولو چه هیجان‌ها و احساسات بزرگ و والایی را برای والدین‌شان به‌وجود خواهد آورد. بدین‌گونه موتسارت در این تجلّی نبوغ‌آمیز آرزوهایَش، به‌ویژه با قطعات آوازی و کرال با شکوه، روحانی و اُمیدبخش‌اش برای زاراسترو در پرده‌ی دوم اپرا، چنان‌که سالییری در صحنه‌ی چهاردهم از پرده‌ی دوم نمابشنامه‌ی آمادئوس می‌گوید، تصویری از پدرَش ارایه می‌دهد که دیگر شبح متّهم‌کننده‌ای نیست؛ بلکه روح بخشنده‌ای است که آغوش‌اش را برای عشق به دنیا گشوده است و بر فرازش خورشید پیوند دهنده‌ی قلب‌ها به عشق و برادری جاودانه می‌درخشد. روح بخشنده‌ای که حتّی پسری چون پاپاگنو را می‌بخشد؛ یعنی موتسارت را که با این حال، رندانه در ترانه‌ی دلنشین‌اش به ما و جهانیان می‌گوید که آرزو می‌کند دنیا سرشار از پاپاگنوها و پاپاگناهایی کودک‌وار مثل او شود و این، رندانه‌ترین و در عین‌حال زندگی‌بخش‌ترین کلکی است که او به پدرَش و به دیگر ارواح پدرانه‌ی حاکم بر جهان می‌زند.

۱۶ .برگمان و بازآفرینی پدری آرمانی

امّا برگمان نیز با نماهای «شامِ آخر» گونه‌ی تابلو واری که – در آغاز پرده‌ی دوم فیلم.اُپرا – از زاراسترو و حوّاریون‌اش (و دقیقاً دوازده حواری) گرداگرد میزی مستطیل ارایه داده است، او را به تصویر و جلوه‌ای رؤیایی و آرزومندانه از پدرِ کشیش خود مبدّل کرده و هماهنگ با اپرای موتسارت، در خیال هنرمندانه‌اش پدری ساخته است که هرچند هم‌چون پدرِ خیالی دیگرَش در فانی و آلکساندر هنرمند نیست، هم‌چون پدرخوانده‌ی کشیش‌اش در این فیلم (و در واقع هم‌چون پدر واقعی‌اش) سخت‌گیر و خشن و سنگدل هم نیست؛ بلکه پدری‌ست متعلّق به معبد ایزیس – این نماد باروری و مهر مادرانه‌ی سرشار از زندگی. پدری که مقتدر، امّا قابل اتکا و ایمان، مهربان، بخشاینده و (هرچند دورادور یا با نظاره‌ای آمیخته به سکوت) حامی پیوندهای پسرَش است با هنر، آفرینش‌گری هنری و زندگی؛ آن‌گونه که خود می‌خواهد. و چنین است که در پایان فیلم.اپرا، برگمان جشن بهاری عروسی تامینو و پامینا را با رقص‌های شاد و عامیانه‌ی حضّار می‌آمیزد و پس از آنکه زاراستروی خشنود (که با انتخاب شایسته‌ی «اولریک گولد» برای این نقش، اندوهی نهانی را نیز درچهره‌ی مسیح‌وارش می‌نمایاند) در حال ترک صحنه، لحظه‌ای فلوت سحرآمیز را که با حرکت جادویی سیّال‌اش به سوی او آمده، در دست می‌گیرد و هوس می‌کند آن را بنوازد، دوربین عقب می‌کشد و به پاپاگنو و پاپاگنا در پیش‌زمینه‌ی صحنه می‌رسد که در پیوندی عاشقانه با هم‌اند و کوچولوهایی هم‌رنگ و هم‌لباس آن‌ها دورشان می‌چرخند و یکی‌شان در آغوش پاپاگنوست. و این ستایش زیبا و درخشان برگمان است از هنر مردمی و نافذ موتسارت که نه فقط کودکان، جوانان، میان‌سالان و پیران و چنان‌که در صحنه‌ای از اپرا می‌بینیم جانوران جنگل را، که حتّی پدرانی پُر جذبه و پُر وقار و اقتدار چون زاراسترو را ناخواسته مجذوب خود کرده و امیدی سرشار از عشق و شادمانی نثار جهانیان می‌کند.