وندی هسلم
ترجمه: ملک محسن قادری

سینمای مستند مایا درن

تولد ۲۹ آوریل ۱۹۱۷ کیف، اوکراین
وفات ۱۳اکتبر ۱۹۶۱، نیویورک، آمریکا

وندی هسلم دانشیار دانشگاه ملبورن، در گروه پژوهش‌های سینمایی این دانشگاه تدریس می‌کند.
پژوهش‌های او تولید فیلم‌های استودیویی و مستقل سال‌های ۱۹۴۰ را دربرمی‌گیرد.

مایا درن زنی شناخته می‌شود با نگاه رازآلود که در سکوت پشت پنجره به بیرون می‌نگرد، زنی که گرچه چشمانش نشان از بی‌اعتمادی دارند اما سر آن ندارد که از فضای خانه بگریزد و گویی در پشت شیشه پنجره کاملاً آرام است. این تصویر نمودار برخی از ارزش‌مندترین کوشش‌های آغازین درن در سینمای تجربی است. در این تک‌عکس بی‌جان چشمان او با ما پیوندی خاموش برقرار می‌سازند و بر قابلیت خیال‌پردازی و حتی توهم اشاره دارند. این عکس بازتاب تجربیات اوست با فنونی چون برهم نمایی تصاویر و کنار هم چیدن فضاهای ناهمگون. این تصویری است که بر پاره‌ای از جذاب‌ترین درونمایه‌های آثار او دلالت دارد: رؤیابینی،

درون‌نگری، ضرب‌آهنگ، دید و نگره، آیین و هویت. همچون تک‌عکس‌های فیلمگون سیندی شرمن، این تصویر نشانگر لحظه تردید و غم است، اما برخلاف عکس‌های شرمن، تک‌عکس درن به یک سنت روایی پویا و جنبشی تعلق دارد.

(مخمصه‌های نیمروز)

اگرچه، درن پیش از همه با این تصویر شناخته می‌شود اما چیزی که کمتر در باره او دانسته شده این است که او استاد و طراح حرکات موزون، شاعر، نویسنده و عکاس نیز بوده است. در سینما او کارگردان، نویسنده، فیلمبردار، تدوینگر، بازیگر، چهره‌ای نواندیش و پیشگام فیلمسازی تجربی در امریکا بود. همچون ژان لوک گدار و سرگئی آیزنشتاین، مایا درن نگره‌پرداز و فیلمسازی مادرزاد بود. با وجود این آگاهی‌ها، نگاشته‌های او کم و بیش در حوزه نظریه ناشناخته و مبهم‌اند و فیلم‌هایش نیز به ندرت در بیرون از کلاس‌های درس سینمای زن‌گرا یا فمینیست به نمایش درآمده‌اند. هنگامی که او به سال ۱۹۱۷ در «کیف» به دنیا آمد، مادرش از روی نام «النورا دوزه» هنرپیشه زن ایتالیایی، نام «النورا» را برایش برگزید.

در سال ۱۹۲۲ خانواده «درنکوفسکی» در پی تهدیدهای سامی‌ستیزی در اوکراین آنجا را ترک کردند و به نیویورک گریختند و در این شهر نام خود را به «درن» تغییر دادند. خانواده درن ناخشنود و تنها بودند. در این زمان مایای نوجوان به ژنو فرستاده شد تا در «انجمن مدرسه جهانی کشورها» نام‌نویسی کند. در این هنگام مادرش ماری به پژوهش‌های خود در حوزه زبان در پاریس ادامه می‌داد و سولومون درن در نیویورک در کار روانشناسی بود.

النورا درن که به‌عنوان زنی جوان به مطالعه در زمینه روزنامه‌نگاری و علوم سیاسی می‌پرداخت به یکی از دانشجویان فعال سیاسی در دانشگاه سیراکوز تبدیل شد. درن به دانشگاه نیویورک انتقال داده شد و در سال ۱۹۳۶ لیسانس گرفت. او فوق‌لیسانس خود را در زمینه ادبیات انگلیسی و شعر نمادگرا در سال ۱۹۳۹ از کالج اسمیت گرفت. درن پس از فارغ‌التحصیلی از کالج، دستیار کاترین دوهام، طراح مشهور حرکات موزون شد. منابع الهام و ماجراجویی‌های هنری او در دوران همکاری‌اش با کاترین دوهام ریشه داشت که در سراسر آمریکا به اجرای برنامه می‌پرداخت. درن سال ۱۹۴۱ در لس‌آنجلس با الکساندر حمید فیلمساز چکسلواکیایی آشنا شد که در هالیوود به‌کار می‌پرداخت. با همکاری او، درن نخستین و قابل ملاحظه‌ترین فیلم تجربی‌اش را ساخت: «مخمصه‌های نیم‌روز» ساخته ۱۹۴۳.

سال ۱۹۴۳ سال دگرگونی و استحکام شخصیت درن بود. او به نیویورک برگشت، با حمید ازدواج کرد و توجه آغازین خود را از حرکات موزون به فیلم معطوف ساخت و نام «مایا» را بر

خود نهاد که به ویژه با شخصیت او به‌عنوان فیلمسازی بالنده و روبه‌رشد، همخوانی بسیاری داشت. این نام در نزد بودایی‌ها برابر با «وهم» است و در سانسکریت به مادر و در اساطیر یونان به سروش خدایان تعبیر شده است.

مخمصه‌های نیم‌روز در فضای بی‌ثبات و ناپایدار دوره جنگ ساخته شده و این نکته‌ای است که به‌گونه نمادین در سراسر صحنه‌پردازی فیلم نمود یافته است. اشاره عنوان‌بندی فیلم مبنی بر اینکه فیلم در هالیوود ساخته شده، جنبه‌ای طعنه‌آمیز و کنایی دارد. فیلم در فضای لس آنجلس می‌گذرد اما بیش از همه این عنصر کابوس‌وار کارخانه رؤیاسازی است که درن را مجذوب می‌سازد. فضای فیلم آکنده از پارانویا و بدگمانی و پر از عشاقی است که به جانیان مبدل می‌شوند. در این میان چهره‌ای نقاب‌پوش با حالتی اسرارآمیز اما جذاب نیز در فیلم حضور دارد. درن و حمید به‌عنوان اروپاییان مهاجر، فیلم‌شان را در نهایت دغدغه و نگرانی سرمایه‌گذاری کردند. مخمصه‌های نیمروز این دغدغه غیرطبیعی را در دو، سه و چهار پاره کردن شخصیت اصلی فیلم (با بازی درن) و روایتی چرخه‌ای نمایان می‌سازد، ساختاری که به‌نظر محکوم به تکرار است. چهره نقاب‌دار با حالت فکور خود نیز بعد دیگری به این روایت می‌بخشد و بازتابی از هویت آنهایی است که در چشمان او می‌نگرند.

توماس شاتز «مخمصه‌ها» را شناخته‌ترین فیلم تجربی این دهه می‌داند. او آن را به‌عنوان نخستین نمونه فیلم‌های «پسیکودرام شاعرانه» برمی‌شمرد. فیلم‌هایی حامل تأثرات و بیان‌هایی از هنر سینما که «مفتضحانه ولی عمیقاً هنری» بودند.[۱]

او می‌نویسد که پسیکودرام شاعرانه «بر حالت رؤیاگونه تأکید دارد، پرسش‌های هویت جنسی را به میان می‌کشد، تصاویر شوک‌آور نشان می‌دهد، و تدوین را به‌کار می‌گیرد تا منطق زمانی/ مکانی را از قواعد واقع‌گرایی هالیوودی رهایی بخشد.»[۲]

مخمصه‌های نیمروز به‌صورت صامت فیلمبرداری شده، فاقد گفتار یا ارتباط بین شخصیت‌ها یا صدای درون فیلمی (دایجتیک) است. گرامافونی در سکوت پخش می‌شود. صفحه می‌چرخد و سوزن با شیار درگیر است اما هیچ اشاره‌ای بر صدا کردن دستگاه وجود ندارد. نوار صدای «تجی ایتو» فیلم مخمصه‌ها را همچون یک ویدیوی موسیقی می‌نمایاند که بر زمانه این گونه ویدیوها پیشی می‌گیرد، فیلم درن ضربات طبل را با حرکت و با برش تصویر همگام می‌سازد. هنگامی که درن یکی از آمد و رفت‌های کوتاه خود در امتداد راه یا بر بالای پلکان را از سر می‌گیرد، صدای گام‌هایش با ضربات طبل تجی ایتو هماهنگی می‌یابد و ضرب موسیقی جایگزین صدای پای او می‌شود و به تقویت آن می‌پردازد. درن با الهام از مفهوم مونتاژ ضرب آهنگین آیزنشتاین، تدوین و حرکت فیلم خود را با ضرب‌آهنگ و با زیر و بم نوار صوتی

تأکیدگذاری کرده است.

ریتم، عنصر مشخص همه فیلم‌های درن است، ریتم برخاسته از بازی دوسویه و متقابل «تکرار» و «تنوع» و مکمل تجربیات درن در زمینه روایت است. مخمصه‌ها سبکی نوآورانه در مونتاژ حرکت برمی‌گزینند. آنجا که قهرمان فیلم در مکان‌های ناهمگون و بر سطوح گوناگون چون ساحل، خاک، علف و بتون گام برمی‌دارد. ضرب ریتمیک طبل و حرکت تکرار شونده، برجسته‌کننده پیشروی همراه با تأمل او بر روی فضاهای ناپیوسته است. نوار صدای ایتو به‌عنوان عنصری ثابت و محوری، تجربه‌گری زمانی و مکانی درن را امکان‌پذیر می‌سازد.

ریتم تأثیر عمیقی نیز بر بیننده دارد. ریتم صدا، حرکت و تدوین دست به‌دست هم می‌دهند تا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جلوه‌ای فراهم سازند از فیلمی با موضوع «خلسه» و فرورفتن در بحر تأمل. صحنه‌پردازی رؤیاگونه «مخمصه‌های نیمروز» روند روایی غیرمنطقی آن، حرکت سیال و نوار صدای حاکم بر آن تماشاگر را به نوعی درگیری تأمل‌گونه و چه‌بسا تعالی‌بخش فرامی‌خواند.

فیلم مخمصه‌ها هرچند بیننده را درگیر می‌سازد اما منطق دید او را نیز به هم می‌ریزد. فیلم انواع همخوانی‌ها و ناهمخوانی‌ها با خط دید را در خود نهفته دارد. کاربرد زوایای شدید برای تأکید بر شخصیتی که رو به پایین و به فرد رؤیابین می‌نگرد گونه‌ای دید عنکبوتی پیشاپیش از مرگ

رؤیابین خبر می‌دهد. این تصویر که وارونه به دید می‌آید، می‌تواند تجربه «پرواز روح» رؤیابین تلقی شود. اما گاه نقطه‌نظر درن ناکارآمد و نمای معکوس او در خواب، ناممکن می‌نماید. نسخه چهارم شخصیت درن عینک درشت و قلنبه‌ای به چشم دارد که تنها کاربردش تقویت دید اوست.

مخمصه‌ها بازآفرینی تصویر یک کابوس و نمودار امیال و ترس‌های یک رؤیابین است. نقطه‌نظر درن به‌صورت دیدی تونلی درآمده که پرسپکتیو آن به‌گونه قیفی شکل در کناره‌های قاب، گرد و دایره‌وار شده است. این دید کابوس‌گونه را کاربرد وایپ افقی تیره رنگ و فیلترهای نیمه‌مات تقویت کرده که تصویر را اسرارآمیز جلوه می‌دهند و بر آغاز کابوس دلالت دارند. در کابوس درن، پیشروی دشوار است، سرعت متنوع و گوناگون است، و تأکید بر دور و تسلسل به تکراری هراس‌انگیز و نگران‌کننده می‌انجامد. چهره نقابدار همواره خارج از دیدرس است و تمام کوشش‌ها برای به چنگ انداختن او بی‌ثمر می‌نماید. در فضای خانه، فعالیت به حال تعلیق درآمده، گوشی تلفن از قلاب درافتاده، گرامافون روشن است، و چاقو شروع به برش زدن کره کرده است. درن می‌نویسد: «هر چیزی که در رؤیا اتفاق می‌افتد ریشه در اشارات فصل اول دارد؛ چاقو، کلید، تکرار پله‌ها، چهره‌ای که در خم جاده‌ای گم می‌شود.» [۳]

درن آشکارا متأثر از سبک مونتاژ جادویی ملیس بوده که اشیاء را به ناگهان از این رو به آن رو می‌کرد. مخمصه همچنین نشانگر گرایش عمیق گوتیک به ناپایداری اشیاء، دیدهای غیرطبیعی و سردرگمی پیرامون نیات و مقاصد شخصیت‌های مرد است. فیلم اثری است از ساخته‌های بی‌شمار سال‌های ۱۹۴۰ که می‌پرسد: آیا مرد داستان می‌خواهد زن را ببوسد یا بکشد؟

پ. ادامز سینتی این تصور که مخمصه‌ها را درن ساخته مردود می‌شمرد. او استدلال می‌کند که حمید «کل فیلم را فیلمبرداری کرده و مایا درن تنها دکمه دوربین را در دو صحنه‌ای که او ظاهر می‌شود فشار داده است.»

استن براکیج نیز فیلم مخمصه‌ها را از ساخته‌های حمید برشمرده است. نویسندگان زندگی‌نامه درن، فیلم را حاصل یک همکاری می‌دانند و اشاره می‌کنند که حمید با ارائه مهارت‌های فنی خود تصاویر برآمده از خیال درن را تحقق بخشیده است. [۴]

چیزی که غیرقابل انکار است این است که مخمصه‌ها نشانگر درون‌مایه‌های کلیدی و نوآوری‌هایی سینمایی است که درن به جست‌وجو و کاوش آنها در سراسر فعالیتش به‌عنوان فیلمساز تجربی ادامه داد.

دومین فیلم تجربی درن، «بر زمین» (۱۹۴۴) تقویت کننده گرایش و دلبستگی او به کنار هم چیدن فضاهای ناهمگن و نقد آداب و مناسک اجتماعی است. این فیلم با وارونه‌سازی ریتم طبیعی در

نمایش تصاویر امواجی که فرو می‌شکنند و به دریا بازمی‌گردند آغاز می‌شود. ما درن را که بار دیگر در این فیلم نیز نقش ایفا می‌کند می‌بینیم که از تنه خشک درختی در ساحل بالا می‌رود و به‌گونه سحرآمیزی بر روی میزی فرود می‌آید که مراسم شام رسمی بر سر آن در جریان است. این دنیای «متمدن»، درن را که بر روی میز شام به جلو می‌لغزد نادیده می‌گیرد. او با نامرئی نشان دادن خود به مهمانان شام، کوته‌بینی آنها را برجسته می‌سازد. سکانس شام در فیلم «بر زمین» با بازی شاد و مسرورانه شطرنج پایان می‌گیرد. یکی از مهره‌های پیاده از میز بر زمین می‌افتد و به چوب خشک ساحل فرود می‌آید، بر روی صخره‌ها درمی‌غلتد و در آب و با جریان آبشار به جای دوری برده می‌شود. درن در تعقیب این مهره، به جای اول خود بازمی‌آید.

در فیلم «مطالعه طراحی رقص برای دوربین» (۱۹۴۵)، دوربین بولکس ۱۶ میلی‌متری درن نقشی برابر با تالی بیتی، هنرپیشه این فیلم می‌یابد. در سکانس آغازین فیلم، دوربین درن بیش از ۳۶۰ درجه می‌چرخد و تا آنجا می‌رود که از تصویر فرد در حال حرکت نیز پیشی می‌گیرد. درن در این فیلم، بر قابلیت تعالی‌بخش حرکات موزون و آیین‌ها و مناسک تأکید می‌ورزد. حرکت بازیگر همیشه انگیزه‌بخش و محرک دوربین نیست، بنابراین، بیان بصری درن سیالی و شناوری آزاد خود را حفظ می‌کند. فضاهای پیوند داده شده به هم در این فیلم، شامل فضای داخلی موزه، جنگل و حیاط هستند. درن می‌نویسد: «حرکت بازیگر جغرافیایی را ترسیم می‌کند که هرگز وجود نداشته است. او با یک چرخش پا، همسایگانی از نقاط دوردست می‌یابد.» هنگامی که بیتی هنرپیشه فیلم پیچ و تاب می‌خورد، چنان است که گویی او بیش از یک چهره دارد و توهمی از یک بیرق آیینی (دیرک توتمی) را نقش می‌زند.

دیگر فیلم صامت درن «آداب زمانه شکوفا» (۱۹۴۶) دید «ریتا کریستیانی» را پی می‌گیرد که به آپارتمانی پا می‌نهد و مایا درن را می‌یابد که غرق در آداب از هم گشودن نخ‌های دار پارچه‌بافی است. درن نمود دیگری از فضای بیرون و غلبه آن بر فضای درون را نشان می‌دهد. در حالی که این آیین او را غرقه ساخته، بادی شگفت‌آسا بر او وزیدن می‌گیرد و وی را در خود فرو می‌پیچد. «آداب زمانه شکوفا»، آداب بازگشایی نخ‌های دار پارچه‌بافی را با آداب خوش‌آمدگویی اجتماعی پیوند می‌دهد. کریستیانی پا به یک مهمانی می‌گذارد، با آدم‌ها دیدار و خوش‌وبش می‌کند و از میان خیل آدم‌ها با حرکت موزون گذر می‌کند. حرکات او به شدت بیانی و سیال می‌شود و آیین خود به یک اجرا مبدل می‌شود. درون‌مایه‌های بنیادی این فیلم، بیم نفی و آزادی بیانی است که با ترک آیین در تقابل قرار می‌گیرد.

در فیلم «تأمل بر روی خشونت» (۱۹۴۸) دوربین درن برانگیخته از حرکت «چانولی چی» رقصنده است. شاخصه این فیلم فقدان پویایی و جابه‌جایی و تحرکی است که ما معمولاً از

دوربین درن انتظار داریم، این فیلم همچنین تمایز میان خشونت و زیبایی را مبهم و نامشخص جلوه می‌دهد. سایه‌ها بر دیوار سفید پشت سر «چی» (رقصنده) حرکت آیین «ووتانگ» را قوت می‌بخشند. درن در «تأمل بر روی خشونت» با زمان فیلمی به تجربه برمی‌خیزد و فیلم را تا حدی با ایجاد دور و تسلسل وارونه‌نمایی می‌کند. فیلم با نمایش حرکات روبه‌جلو و سپس روبه‌عقب، اختلاف حرکات آیین ووتانگ را به‌گونه‌ای تقریباً تدریجی نشان می‌دهد.

همه چشم شب

فیلم «همه چشم شب» (۱۹۵۸) کاری با همکاری مدرسه باله اپرای متروپولیتن بود. این فیلم به مشکلات تولیدی بسیاری برخورد و انتظارات بسیاری را نیز به همراه آورد. در این فیلم، حلقه‌ای از صور فلکی رخشان پس‌زمینه تصویر را شکل می‌دهند و زمینه‌ای برای تصاویر منفی پیکرهایی ایجاد می‌کنند که نمایانگر خدایان یونان‌اند و به‌گونه سحرآمیز بر روی و در درازنای کهکشان راه شیری برهم‌نمایی سوپرایمپوز) شده‌اند. درن این اثر را «باله شب» نامید، حرکات موزونی سرمدی در فضای شبانه که توجه آن بیشتر بر چشم‌انداز و شکوه بصری است تا داستان. ایتو در این فیلم نیز برای تهیه نوار صوتی کار همکاری داشت و از تک‌آواها و زنگ‌ها بهره برد تا ضرب «فرارونده» مخمصه‌های نیمروز را به یاد آورد. همه چشم شب که سحر و افسون را بر تأویل مقدم می‌دارد، بحث‌برانگیزترین و سوءتعبیر شده‌ترین اثر درن است.

اغلب به درن به مثابه نمونه آرمانی استقلال نگریسته می‌شود، فیلمسازی که قادر است از قواعد سازمان یافته سینمای امریکا بپرهیزد. درن فیلم‌هایش را بر روی دیوار سالن نشیمن خانه‌اش نمایش می‌داد تا علاقه بینندگان را برانگیزد و غالباً منتقدانی چون مانی فاربر و جیمز آگی را نیز به تماشای این فیلم‌ها دعوت می‌کرد. هدف او این بود که نسل جدید فیلمسازان آوانگارد را الهام بخشد. نیکولز می‌نویسد: «سینمای نوین امریکای سال‌های دهه ۵۰ بازنمایی گونه‌ای از واقعیت نهادینه را برعهده گرفت که جان‌مایه کوشش‌های خلاقه هولیس فرامپتون، استن براکیج، پل شریتز، رابرت فرانک، موریس انجل و جک اسمیت شد. درن ثابت کرد که این قبیل هنرمندان تا چه حد می‌توانند به شناخت مشترک دست یابند و در چارچوب مشترک توزیع، نمایش و مباحثه تحلیلی مشارکت جویند.» [۵]

درن به‌عنوان پخش‌کننده مستقل، به نمایش فیلم و ایراد سخنرانی پیرامون فیلم‌هایش در سراسر امریکا، کوبا و کانادا برخاست. او در ۱۹۴۶ «ویلیجز پرا وینستاوون پلی هاووس» را برای یک نمایش عمومی به اجاره گرفت. وی این نمایش فیلم را چنین نام گذاشت: «سه فیلم رها شده مخمصه‌های نیمروز، بر زمین و مطالعه طراحی رقص برای دوربین» او با به‌کار بردن واژه «رها شده» به ملاحظه گیوم آبولینر اشاره داشت که می‌گوید اثر هنری کامل نیست بلکه صرفاً رها

شده است. اگرچه عنوان این نمایش فیلم کنایه‌آمیز بود اما موفقیت به همراه داشت.
نمایش فیلم‌های مستقلانه درن، به پایه‌گذاری «سینمای ۱۶» به‌وسیله «آموس ووگل» انجامید که انجمن فیلمی در حمایت از فیلم‌های تجربی و نمایش آنها در نیویورک بود. نیکولز استدلال می‌کند که «درن نقش پرومته سینمایی را ایفا کرد، او آتش خدایان هالیوود را برای کسانی دزدید که این خدایان از تشخیص آنها سر باز می‌زدند.» [۶]
در اواخر سال‌های ۱۹۵۰ درن «بنیاد فیلم خلاق» را پایه گذاشت تا از دستاوردهای سینماگران

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مستقل تقدیر به عمل آورد. آثار او به تأسیس نخستین تعاونی فیلمسازان در شهر نیویورک انجامید.
درن را نمی‌توان در مقوله مشخصی جای داد. او خود سورئالیست بودنش را نفی می‌کند و

دسته‌بندی فیلم‌هایش به مثابه فیلم‌های شکل‌گرا یا ساختارگرا را نمی‌پذیرد. با این حال پیوند او با سورئالیسم انکارناپذیر است. او در سال ۱۹۴۳ با مارسل دوشان به همکاری پرداخت و فیلمی ساخت به‌نام «گهواره جادو» که نشانگر مجموعه حرکات طراحی شده‌ای است برای حرکات موزون که میان یک پیکر (با بازی مارسل دوشان) و دوربین رخ می‌دهد. فیلم می‌خواهد به بررسی حالات جادویی اشیاء هنری «پگی گوگنهایم» در «سنچری گالری» بپردازد، نگارخانه‌ای که دوشان نیز در آنجا کارهایش را به نمایش گذاشت. گهواره جادو فیلم ناتمام درن یادآور مشکلات دوشان با مقوله اتمام اثر است. تابلوی او «شیشه بزرگ» یا «عروس را خواستگاران لخت می‌کنند، آرام» (۲۳-۱۹۱۵) مدت هفت سال در کارگاهش خاک خورد تا عاقبت در اثر جابه‌جایی شکسته شد. دوشان این رخداد را به فال نیک گرفت و آن را عامل نهایی‌ای دانست که به اثر هنری امکان می‌دهد تا خود را کامل شده ببیند.

در نگاشته‌های درن سیمای نوآور او در زمینه آفرینش فیلم و نظریه سینمایی به خوبی آشکار است. سال ۱۹۴۶ درن «آناگرام ایده‌ها درباره هنر، شکل و فیلم» را نگاشت و در آن رویکردهایش به فیلمسازی را توضیح داد. گفتار او بر فیلمسازی به‌عنوان قالب (ماتریسی) تأکید دارد که عناصر آن از محدوده‌های سلسله مراتب، نظم و ارزش خارج‌اند. این دیدگاه آرمان شهری که با منطق تکامل‌یافته در میان شکل‌گرایان روس قیاس‌شدنی است، بر تأثیر عناصر فردی در آناگرام تأکید دارد. او می‌نویسد:

در یک آناگرام همه عناصر، پیوندی هم‌زمان دارند. در نتیجه در این آناگرام، هیچ‌چیز اول و آخر نیست، هیچ چیز گذشته و آینده نیست، هیچ‌چیز کهنه و نو نیست... هر یک از عناصر آناگرام چنان با کل در پیوندند که هیچ‌یک از آنها دگرگونی نمی‌پذیرند، مگر آنکه بر زنجیره عناصر و در نتیجه بر کل، تأثیر بگذارند. از آن سو، کل نیز چنان در پیوند با هر یک از این عناصر است که اگر یکی از آنها افقی، عمودی، مورب، یا حتی وارونه درک شود، منطق کل از هم نمی‌پاشد و دست نخورده باقی می‌ماند.»[۷]

درن «سینماتوگرافی؛ کاربرد خلاقه واقعیت» را نیز به نگارش درآورده و مقاله منتشر نشده‌ای نیز به‌نام «فیزیولوژی روش» دارد. او در سال ۱۹۵۳ در گردهمایی «سینما ۱۶» مقاله‌ای با نام «شعر و فیلم» ارائه داد. در این مقاله استدلال می‌کند که فیلم بر دو محور استوار است: محور افقی شامل روایت، شخصیت و کنش، و محور عمودی که مشخصه آن عناصر ناپایداری چون حال و هوا، مایه و ضرب است.

سوارکار آسمانی: خدایان زنده هائیتی

درن در ۱۹۴۷ برنده جایزه بزرگ جشنواره جهانی کن شد. او در همین سال با دریافت بورس

بنیاد گوگنهایم پژوهش پیرامون آیین وودن (وودو) در فرهنگ هائیتی را نیز آغاز کرد.[۸] حاصل این پژوهش فوق‌العاده، کتابی در ثبت اصوات آیین‌ها و آغاز به‌کار یک فیلم بود. درن از موسیقی وودن دو آلبوم به‌نام‌های «سوارکار آسمانی» و «مرینگوس و آوازهای عامیانه هائیتی» را نیز ضبط کرد. او در ۱۹۵۳ مطالعه تعیین‌کننده‌ای درباره آیین وودو با عنوان «سوارکار آسمانی: خدایان زنده هائیتی» منتشر ساخت. او در پژوهش خود از اسطوره‌شناسانی چون جوزف کمبل و گرگوری باتسون مشاوره گرفت و بیش از هجده‌هزار فیت فیلم در طی دیدارهای سه‌گانه‌اش از هائیتی در فاصله ۱۹۴۷ تا ۱۹۵۴ گرفت. دیدگاه درن در طی پژوهش گنگ و مبهم شد. از یک سو او از طرح که واسطه‌ای برای انتقال ایده‌ها بود فاصله داشت و از آن سو نیز سخت درگیر آیین و مناسک بود. بینش‌های او درباره آیین وودن از مشارکت در مراسم آن به نمود رسید. درن در یکی از سفرهایش به هائیتی به‌گونه نمادین به مقام سراسقفی وودن نائل شد.

سال ۱۹۸۵ «تجی» سومین همسر درن و «شرل» همسر نوینش، فیلم‌های هائیتی را که از زمان مرگش ناتمام مانده بود گردآوری و تدوین کردند. این مجموعه تصاویر به هم پیوند داده شدند تا ساختاری مردم‌شناختی به خود گیرند. گفتار متن آن نیز به منظور روشن‌سازی جزییات مراسم بود. پس از به نمایش درآمدن این فیلم، منتقدان ملاحظاتی را در این باب مطرح ساختند که این فیلم با سبک درن ناهمگون است و با استنباط اصلی او از فیلم ناهمخوانی دارد.

مایا درن چهره محوری تکامل «سینمای نوین امریکا»ست. تأثیر آثار او بر فیلمسازان معاصر چون دیوید لینچ آشکار است که فیلمش «شاهراه گمشده» (۱۹۹۷) با تجربه‌گری او در زمینه روایت، ادای دینی به «مخمصه‌های نیمروز» است. لینچ نیز الگوی روایی مارپیچی مشابه درن به‌کار می‌گیرد و فیلم خود را در مکان مشابهی قرار می‌دهد و احساسی از ترس و رؤیا را رقم می‌زند که حاصل زیرنظر بودن دائم است. هر دو فیلم توجه خود را بر کابوس استوار می‌سازند که در دوگانگی مبهم شخصیت نمود می‌یابد و همچنین بر بازنمود «رؤیای روان بنیان» و یا به تعبیری بر نقل و انتقال و جابه‌جایی هویت‌ها، چیزی که در آیین‌های وودن نیز محوریت دارد.

گمانه‌زنی‌ها درباره جزییات مرگ مایا درن بسیارند. او در ۱۹۶۱ در ۴۴ سالگی درگذشت. حکایت مرگ درن و حرف و حدیث‌ها درباره آن پیش از همه با استن براکیج آغاز شد که در کتابش «فیلم در فرجام خرد» این گمانه را مطرح ساخت که مرگ درن کیفر ارتباط نزدیک او با آیین وودن هائیتی بوده است. این تصور در فیلم جدید مارتینا کودلاسک با نام «در آینه مایا درن» شدیداً مردود دانسته شده و از آن سو این دیدگاه نادرست‌تر مطرح شده که مرگ او ناشی

از خونریزی مغزی بوده که این خود از ترکیب سوءتغذیه و اعتیاد به آمفتامین‌ها (داروهای محرک اعتیادزا) و قرص‌های خواب‌آور ناشی شده است.

پس از مرگ درن، خاکستر جسدش در سمت شکوفای کوهستان فوجی ژاپن به باد سپرده شد. به دید ایتواین آرامگاهی حقیقی برای زنی بود که به آیین‌ها، رقص، وودو، موسیقی، شعر، نگارش و تدریس و ساخت فیلم‌های تجربی زنده بود. میراث درن به‌عنوان پیشگام سینمای آوانگارد بلندپرواز ادامه یافت. روح پیشگام و سازش‌ناپذیر او، به وی امکان داد تا محدودیت‌های سازمان‌یافته‌ای را از میان بردارد که فیلمسازی را در فرهنگ سال‌های ۱۹۴۰ امریکا زیر فرمان خود داشتند. تلاش خستگی‌ناپذیر درن برای تأمین سرمایه برای فیلمسازان تجربی در سراسر سالیان زندگی‌اش، سرانجام با شکل‌گیری بورسی با نام خود او به نتیجه رسید در ۱۹۸۶، کانون فیلم امریکا سهم ارزشمند درن در فیلمسازی تجربی را به شناسایی رساند و جایزه مایا درن را همچون عامل تشویق و جایزه‌ای برای آثار سینماگران و ویدیوپردازان مستقل امروز درنظر گرفت.

پی‌نوشت‌ها:

1- Thomas Schatz, **Boom and Bust: American Cinema in the 1940 s**, Berkeley, University of California Press, 1999, p.450 (Volume 6 of **History of the American Cinema** series, edited by Charles Harpole)

2- Schatz, p.450

3- Maya Deren, "Notes Essays, Letters", **Film Culture**, 36, 1965, p.1

4- P.Adams Sitney, **Visionary Film: the American Avant- Garde** 1943-1978, Oxford: Oxford University Press, 1979, p.10

5- Clarke, Hodson, Neiman, p.77

6- Bill Nichols (ed), **Maya Deren and the American Avant-Garde**, Berkeley: University of California press, 2001, p.5

7- Nichols, p.7

8- Deren quoted in Nichols, p.6

۹- درن در واقع نخستین فیلمسازی بود که تا آن زمان برای کارهای سینمایی خود بورس دریافت می‌کرد.