مقدمه:

این مقاله بخشی از کتاب «سینما و اندیشهٔ دینی» تألیف اسماعیل بنی اردلان و مهدی ارجمند است که تحت عنوان «نشانه‌های دینی در آثار چند سینماگر» طرح شده است.

به مناسبت نمایش فیلمهای کارل تئودور درایر در یازدهمین جشنوارهٔ فیلم فجر مطلب مربوط به این سینماگر را برای این شمارهٔ «فصلنامهٔ سینمایی فارابی» انتخاب کرده‌ایم که ملاحظه می‌فرمایید.

نشانه‌های دینی در آثار درایر

محنت بر شما باد، ای ریاکاران، محنت بر شما باد، ای پیمان شکنان که به من، به «مسیح» ایمان نیاوردید...

(یوحان از فیلم کلام اثر درایر)

از چهارده فیلمی که کارل درایر به سینما عرضه کرده، نه فیلم متعلق به دوران صامت است و باقی در زمان ورود صدا به سینما ساخته شده‌اند. وی هرگز توفیق به تصویر کشیدن روایتی از کتب مقدس را به شکل مستقل نیافت. اگر چه در یکی از آثارش، **برگهایی از کتاب شیطان** (Leaves From Satan's Book, 1919) قصهٔ «یهودا و مسیح» را در یکی از چهار داستان اصلی فیلم گنجانده؛ آرزوی ساختن اثری جداگانه از زندگی مسیح در واپسین سالهای عمرش ذهن او را مشغول کرده بود.

نخستین نشانه‌های دینی در آثار او به فیلم **بیوهٔ کشیش** (The Parson's Widow, 1920) باز می‌گردد، زمانی که مادام مارگارت، پیرزن روایت درایر، آیه‌ای از کتاب مقدس را با خود زمزمه می‌کند و در بستر خود به انتظار مرگ دراز می‌کشد. این صحنه نوعی «مناجات» با خدا و پذیرش «مشیت» الهی و در عین حال گونه‌ای «ایثار» است. پیرزن می‌میرد تا پیوندی تازه میان زوج داستان شکل گیرد. این «مرگ خود خواسته» راهگشای عشقی است که درایر از آن به عنوان موهبتی الهی یاد می‌کند و مگر، نه اینکه مسیح جان خود را بر سر عشق نهاد؟

* عشق: در آثار درایر «عشق» مفهومی بسیار وسیع دارد یعنی «عشق زمینی» و «آسمانی» هر دو را شامل می‌شود. «گرترود» قهرمان دیگر اثر وی در یکی از شعرهایش می‌گوید:

به من نگاه کن، آیا من زیبا هستم؟
نه، ولی «عشق» را شناخته‌ام

به من نگاه کن، آیا من جوان هستم؟
نه، ولی «عشق» را دریافته‌ام
به من نگاه کن، آیا من زنده‌ام؟
نه، ولی «عشق» را حس می‌کنم. (متن فیلم)

این کلام معادل کلام مسیح (ع) است:

«باید خدای خود را با تمام دل، با تمام جان، با تمام قوت و با تمام فکرت دوست بداری.»
«به همان اندازه که خودت را دوست داری، همسایه‌ات را نیز دوست بدار.»

(انجیل لوقا / باب ۱۰ / آیهٔ ۲۷)

مسیح در این آیه «عشق به خدا» را با «عشق به همنوع» پیوند می‌زند. آن‌کس که دیگری را دوست ندارد، خداوند را نیز دوست نخواهد داشت و آن کس که خود را برای دیگری فدا نکند، برای خداوند نیز فدیه‌ای نخواهد داشت. این اندیشه در فیلم **بیوهٔ کشیش** اثر دریر مدنظر بوده است. مارگارت می‌میرد تا زندگی عاشقانهٔ یک زوج را تضمین کند. تم «ایثار» و «دوست داشتن دیگری» از این پس در آثار بعدی او نیز تکرار می‌شود و بر نام فیلم دیگرش نیز قابل تشخیص است. **دیگری را دوست بدار** (Love One Another, 1921) قصهٔ زندگی دختری یهودی است که شکارچیان تعصب نژادی در تعقیبش هستند. فیلم دریر به تبعیضات بشری در دوران معاصر می‌پردازد و اینکه شعار مسیحیت: «همسایه‌ات را دوست بدار» چگونه فراموش گشته است. زمان این روایت به سالهای قبل از انقلاب روسیه باز می‌گردد؛ اما پیش‌بینی او بعدها در دوران نازیسم نیز تکرار می‌شود. در این فیلم، دریر به حضور «شر» و پلیدی در جهان و در نهاد انسان اشاره

مصایب ژاندارک

می‌کند. همان حضوری که پیشتر در **برگهایی از کتاب شیطان** به چشم می‌خورد. زمانی که «محبت» و «عشق» و «مهرورزی» از جهان انسانی رخت بربندد، «خشونت» و «تباهی» سر برمی‌آورد و این همان کلامی است که خداوند به ابلیس در آغاز **برگهایی از کتاب شیطان** می‌گوید:

«دورشو و بدان، هرکس که به دام تو افتد و فریب وسوسه‌های تو را بخورد، سرگشتگی و نابسامانی تو پنجاه سال دیگر ادامه خواهد یافت».

فریب وسوسه‌های ابلیس را خوردن به معنای دوری از آموزه‌های اخلاقی ادیان است یعنی به تعبیری همان «دوست داشتن همسایه» یا «عشق به دیگری» در آیین مسیحیت که درایر بر آن تأکید می‌کند. در فیلم نخست او، اثری از محبت و عشق‌ورزی نیست زیرا سایهٔ ابلیس را برجهان می‌بینیم. جایی که عشق نیست، شیطان لانه می‌کند.

***

سه اثر اولیهٔ درایر **برگهایی از کتاب شیطان**، **بیوهٔ کشیش** و **دیگری** را **دوست بدار** در اصل ارتباطی تماتیک و درونی با یکدیگر دارند، اگر چه هر یک اقتباسی جداگانه از داستانهای افراد متفاوتی هستند. فیلم اول از روی رُمانی به قلم ماری کورلّی (Marie Corellie) توسط ادگار هوير (Edgar Hoyer) نمایشنامه‌نویس دانمارکی به شکل فیلمنامه در آمد. این فیلمنامه توسط شرکت نوردیسک (Nordisk) خریداری و به درایر، پیشنهاد گردید. وی روی این متن کار کرد و تغییراتی در آن به وجود آورد. در نگاه اول این اثر شباهت زیادی به فیلم تعصب ساختهٔ

برگهایی از کتاب شیطان

گریفیث دارد بویژه آنکه شکل اپیزودیک و روایت چهار داستان متفاوت در آنجا نیز رؤیت می‌شود. در تعصب حضور شَر در هر چهار قصه قابل تشخیص است، در فیلم درایر نیز چنین کیفیتی وجود دارد؛ اما تفاوتهایی اساسی نیز میان این دو اثر دیده می‌شود. درایر با تغییراتی که در فیلمنامهٔ ادگار هویر داد، تم «ایثار» و «قربانی شدن» انسان را برای آرمانش برجسته ساخت، بویژه در اپیزود چهارم فیلم که حکایت انقلاب فنلاند و شهادت یک زن عادی در شرایطی بحرانی بود.

«کلارا پونتوپیدان» (Clara Pontoppidan) نقش این زن ایثارگر را به عهده داشت. درایر دربارهٔ او می‌گوید:

«نخستین بار در این اپیزود بود که از نمای درشت بازیگر زن اصلی استفاده کردم. در این اپیزود، زن آنچه را از او خواسته بودم انجام داد و طیفی کلی از احساسات را به یک سلسلهٔ ممتد و پیوسته از حالتهای بیانی متغیر تبدیل کرد.»

داستان از این قرار بود: شوهر زن که سرپرست ایستگاه تلگراف بود از فرستادن پیام برای ارتش دشمن خودداری می‌کرد و در برابر تهدید آنها که می‌گفتند زنش را خواهند کشت، دچار تردید شده بود. درایر علت انتخاب این قصه را چنین توضیح داده است:

«در این داستان فنلاندی، موضوعی وجود داشت که برای من بسیار خشنودکننده بود، داستان زنی که خود را قربانی شوهر و کشورش می‌کند، به رغم هر چیزی که ممکن است برایش پیش بیاید و تهدیدی که کشته شدن بچه‌هایش را در پی دارد. در پایان وی خودکشی می‌کند.»

بسیاری درایر را به گرایشهای مازوخیستی که در مذهب کاتولیک وجود دارد متهم کرده‌اند. مثلاً همین که چرا باید میل به مرگ یا خودکشی در قهرمانهای او وجود داشته باشد؟ اما این موضوع به معنای نیهیلیست بودن درایر نیست زیرا «قربانی‌شدن» قهرمان، آن هنگام که هدفی والا و ارزشمند در میان است حکم «ایثار» را در آیین مسیحیت دارد. فیلم بعدی وی بیوهٔ کشیش نیز در چنین حال و هوایی سیر می‌کند. این اثر از داستان نویسنده‌ای نروژی به نام کریستوفر جانسون (Kristofer Janson) اقتباس شده بود. مادام مارگارت بیوهٔ کشیشی است که طبق سنت باید همسر کشیش جوانی شود. وی می‌داند که شوهر بسیار جوان او بااکراه این وصلت را پذیرفته است و در می‌یابد که قلباً دختر دیگری را دوست دارد. به همین دلیل تصمیم می‌گیرد به پیشواز مرگ برود و خود را «قربانی» عشق دیگری نماید. این همان فلسفهٔ «ایثار» در آیین مسیحیت است که درایر در این اثر داستانی برجسته می‌کند. «هیلدر کارلبرگ» (Hilder Carlberg) زن هفتاد و هفت ساله‌ای که نقش مادام مارگارت را بازی می‌کند، پس از پایان فیلم می‌میرد. این پرسوناژ در داستان، حرکتی را از یک کاراکتر آنتی پاتیک به سمپاتیک طی می‌کند. زیرا در ابتدای قصه کشیش جوان او را چون زنی پلید می‌پندارد که جان سه کشیش قبلی را گرفته است؛ اما این پندار در انتها نقش بر آب می‌شود. درایر در اینجا بخش «فرشته گون» و «نیک سرشت» این پیرزن را بر ملا می‌کند، آنهم به مرور و اندک اندک. زمانی که به پیشواز مرگ می‌رود این کاراکتر با پرسوناژ فیلم قبلی درایر یعنی همان زن فنلاندی «یکی می‌شود». هر دوی آنان «قربانی» می‌شوند. یکی زنی عادی است که نیروی غریزی او را به یک خودکشی انقلابی می‌کشاند و دیگری پیرزنی است که کشیش جوان

دیگری را دوست بدار

ابتدا از او متنفر است و بعد او را به درستی می‌شناسد. این فیلم به دعوت «مؤسسهٔ فیلمسازی سوئد» (Svensk Film Indusri) ساخته شد. درایر تأثیراتی را که از مکتب سوئدی بویژه آثار ویکتور شوستروم و موریس استیلر کسب کرده بود در این فیلم برملا ساخت. گرایش به سوی «مکاشفهٔ روانی» و درون‌کاوی شخصیتها که در فیلمهای شوستروم دیده می‌شد، در بیوهٔ کشیش قابل تشخیص است. همچنین «طنز تلخی» که استیلر بدان می‌پرداخت، در رابطهٔ مضحک و در عین حال غم‌انگیز این پیرزن با کشیش جوان نهفته بود. فیلم بعدی درایر **دیگری را دوست بدار** از رمان قطوری به نام Die Gezeichneten نوشتهٔ آگ مادلونگ (Aage Madelung) اقتباس شده بود که به معنای شخصی است که «داغ ننگ» بر او خورده باشد. اشارهٔ این نام به یهودیانی بود که در زمان روسیهٔ پیش از انقلاب (۱۹۰۵) تحت تعقیب و آزار قرار داشتند. این فیلم در برلین فیلمبرداری شد و بازیگرانی روسی، آلمانی، دانمارکی و نروژی در آن بازی داشتند. داستان، شرح حال دختری یهودی به نام «هانا» از کودکی تا جوانی بود و عشق او را به یک مرد مسیحی تصویر می‌کرد. خانوادهٔ او تحت فشار تعصبات نژادی و مذهبی روسهای ضد یهود قرار می‌گیرند و برادرش مجبور به تغییر مذهب می‌شود. درایر در اینجا نیز «عشق» را یگانه راه حل روابط بشری معرفی می‌کند. در پایان فیلم، نامزد هانا با اینکه مسیحی است، به نجات او می‌آید و دختر را از تهاجم ضد یهودیان رها می‌سازد.

درایر در آثارش همواره به این نکته اشاره داشته است که ادیان، در اصل ریشه‌ای مشترک با

یکدیگر دارند و آن نیز «عشق به خدا» و «عشق به همنوع» است. از این نظر گونه‌ای توجه به «عرفان» و «باطنی گری» در فیلمهایش دیده می‌شود. وی درگفتگویی گفته است:

«برای من همواره مسئله این است: ... تسامح و تساهل و تعصب میان دو دستهٔ مذهبی، چیزی است که من هیچ گاه دوست نداشته‌ام و به هیچ وجه آن را نخواهم پذیرفت.»

زیرا این معارضه، «آیین عشق» را که رسالت باطنی ادیان بوده، برباد می‌دهد. درایر حتی در طرحی که برای فیلم مسیح می‌پروراند، به این جنبهٔ انتقادی توجه داشت؛ زیرا آنچه موجب مصایب و رنجهای عیسی شد، جهل و تعصب فرقه‌ای از خاخامهای یهود بود که به نام «دین»، پیامبر خدا را می‌آزردند.

درایر شعار محوری آیین مسیح یعنی «عشق» را در فیلم **دیگری را دوست بدار**، عامل رهایی و نجات معرفی کرد. به زعم او انسانها می‌توانستند یکدیگر را دوست بدارند و ارتباطی قلبی با یکدیگر برقرارکنند ولو هر یک به مذهبی جداگانه تعلق داشته باشند. او «شرارت» را تقبیح می‌کرد، چنانچه در فیلم **برگهایی از کتاب شیطان** جلوه‌هایی از آن را بر ملاکرده بود. این «شرارت» و «نفس شیطان» در فیلمهای درایر، جایی می‌روید که پیشتر تخم «تعصب» و «تجاهل» افشانده شده باشد. وی نشانه‌های «فاشیسم» را در درون انسان جستجو می‌کرد. این فیلم شباهت زیادی به اثر معروف اینگمار برگمن، **شرم** (The Shame) دارد. در آنجا نیز برگمن گفته بود:

«می‌خواستم نشان دهم که ما هرکدام در درون خویش، تا چه حد فاشیست هستیم.»

فیلم درایر نیز اگر چه ظاهری سیاسی و

روز خشم

حادثه‌ای دارد؛ در بطن خود نیمهٔ پلید و سیاه وجود انسانی را نشانه رفته است یعنی جایی که تعصبات و باورهای جاهلانه مجال رشد می‌یابند. فاشیسمی که او در این اثر تصویر می‌کند عارضه‌ای درونی و «نفسانی» است که آدمیان هر یک ناگزیر با آن درگیرند. این همان «نفس اماره‌ای» است که اگر رام نشود جهان را به آتش خواهد کشید. برخورد درایر با فرقه‌گرایان ضد یهود در این فیلم، کلام عیسی (ع) در **انجیل** را به یاد می‌آورد، آن هنگام که فریسیان جاهل را لعنت می‌کرد:

وای بر شما ای فریسیها که هرچند با دقت یک دهم تمام در آمدتان را در راه خدا می‌دهید؛ عدالت و محبت خدا را فراموش کرده‌اید... وای بر شما ای فریسیها که ظاهرتان را می‌شویید؛ ولی باطنتان کثیف و پُر از حرص و طمع و شرارت است، ای احمقها! آیا خدا که ظاهر را ساخت، باطن را نساخت؟

(انجیل لوقا/باب ۱۱/آیهٔ ۳۹ تا ۴۲)

وای بر شما، چون درست مثل اجداد خود هستید که درگذشته پیامبران خدا را می‌کشتند... خدا شما را مسئول خون تمام خدمتگزاران خود می‌داند که از اول پیدایش دنیا تا حالا ریخته شده است. از خون هابیل گرفته تا خون ذکریا که در خانهٔ خدا در میان قربانگاه و جایگاه مقدس کشته شد. بلی، خون همهٔ آنها به گردن شماست. وای بر شما ای دین نمایان، چون شما حقیقت را از مردم پنهان می‌کنید...

(انجیل لوقا/باب ۱۱/آیهٔ ۴۷، ۵۰ تا ۵۲)

شما نمی‌توانید سیرت خود را از مردم پنهان کنید. هر چه در تاریکی گفته‌اید در روشنایی شنیده می‌شود و هر چه در گوش مردم در اتاقهای دربسته زمزمه کرده‌اید، بر پشت بامها پخش می‌شود تا همه بشنوند.

(انجیل لوقا/باب ۱۲/آیهٔ ۳،۲)

بدانید که داوری هولناکی در انتظار شماست. چون شما مثل قبرهای پر از کثافتی هستید که در صحرا میان علفها پنهان هستند و مردم از کنارتان رد می‌شوند، بی‌آنکه بدانند چقدر فاسد هستید.»

(انجیل لوقا/باب ۱۱/آیهٔ ۴۴)

درایر چنین مواجهه‌ای را در فیلم **مصایب ژاندارک** میان ژان، دخترک قدیس اثرش که یاد آور مسیح است و کشیشهای متعصب و جاهل انگلیسی که حکم اعدام او را صادر می کنند، تصویر می کند؛ اما پیش از آن در آثار اولیه‌اش نظیر همین فیلم **دیگری را دوست بدار** یا **داغ ننگ** نشانه‌هایی از رویارویی «جهالت» و «حقیقت» یافت می‌شود. دخترک یهودی داستان او یک «قربانی» است که هر لحظه امکان نابودیش به وسیلهٔ فرقه‌ای متعصب می‌رود. تفاوت اصلی فیلمهای او با آثار گریفیث بویژه فیلمهای **عضو فرقه** (The Clansman,1915) در گرایشی بود که سینماگر دانمارکی به «عدم فرقه‌گرایی» داشت. در حالی که گریفیث فرقهٔ کوکلوکس کلان (Kuklux Klan) - که ریشه‌ای نژادگرایانه داشتند - را در فیلمش تأیید می‌کرد، درایر با هر گونه فرقه‌گرایی و تعصب نژادی یا مذهبی مخالف بود. وی به روابط روحی و قلبی آدمیان اعتقاد داشت.

***

وی در سال ۱۹۲۲ از روی نمایشنامهٔ رام کردن زن سرکش اثر ویلیام شکسپیر که به‌وسیلهٔ هولگر دراشمان (Holger Drachman) اقتباس شده بود، فیلمی ساخت به نام **یکی بود یکی نبود** (Once Upon a Time) که

تجربه‌ای بود در زمینهٔ به‌کارگیری «نوروفضا». «جـرج اشـنه‌ووآ» (George Schneevoigt) فیلمبردار این اثر با الهاماتی که از شیوهٔ نورپردازی اکسپرسیونیسم آلمان کسب کرده بود، بویژه کارهای رودلف ماته (Radolphe Maté) و کارل فروند (Karl Freund) توانست تأثیرات زیبایی را در زمینهٔ به‌کارگیری «نور و سایه» در این فیلم بیافریند. بعدها درایر این شیوه را به یک «سبک خاص» در خدمت اندیشه‌های عرفانی فیلمهایش تبدیل کرد که با کاربرد آن در مکتب اکسپرسیونیسم آلمان تفاوت داشت. درایر با فیلم **میکاییل** (۱۹۲۴) تجربه‌های زیبایی شناسانهٔ اکسپرسیونیسم را عملاً به کارمی‌گیرد و اثری مطابق با روحیات خاص خود می‌سازد. در این فیلم، فروند و ماته به عنوان فیلمبردار، تئاتون هاربو (Thea Von Harbou) مشاور فیلمنامه واریک پومر (Erich Pommer) تهیه کنندهٔ سینمای آلمان تیمی بودندکه آموزه‌های اکسپرسیونیسم را به درایر منتقل می‌کردند. فیلمنامه از داستانی نوشتهٔ هرمان بنگ (Herman Bang) اقتباس شده بود. شباهت زیادی میان این قصه و داستان **بیوهٔ کشیش** وجود دارد. آنهم مثلثی است که میان یک زوج جوان و فردی کهنسال تشکیل می‌شود. در **بیوهٔ کشیش**، مادام مارگارت پیرزنی بود که میان عشق کشیش جوان و «ماری» حایل بود و با فداکردن خود، این زوج را به یکدیگر رساند؛ در **میکاییل** نیز چنین ساختاری حاکم است: کلود زورت (Claud Zoret) نقاش پیری است که میان میکاییل و عشق او پرنسس زامیکوف (Zamikoff) قرار گرفته است و او نیز چون پیرزن فیلم **بیوهٔ کشیش** به استقبال مرگ می‌رود تا عشق میکاییل، شکل

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کاملی به خود بگیرد. در این فیلم، درایر نیاز روحی انسان را به «عشق»، یگانه راه «تعالی» معرفی می‌کند. زورت، انسان تنهایی است که میکاییل را به عنوان پسرخوانده و شاگرد خویش به خانه می‌آورد، به او نقاشی می‌آموزد و به مرور ارتباطی روحی میان این دو شکل می‌گیرد؛ اما میکاییل به پرنسس زامیکوف که برای کشیدن چهره‌اش به کارگاه زورت آمده است دل می‌بازد. از این به بعد کلود زورت چون «بیوهٔ کشیش» باید «قربانی» شود، زیرا میکاییل به دنبال عشق خود او را ترک می‌کند. در این فیلم، تم مورد علاقهٔ درایر یعنی «ایثار» تکرار می‌شود. زورت زندگی خود را برای میکاییل فدا می‌کند و در این فدیه، «عشق» را تجربه می‌کند. وی به هنگام مرگ می‌گوید:

«اکنون که عشق را شناخته‌ام و قدرت عجیب آن را دیده‌ام، با آرامش، خواهم مرد.»

رابطهٔ روحی پیرمرد با میکاییل در این فیلم بسیار ظریف پرداخته شده است تا آنجا که گاه گمان می‌بریم این دو پرسوناژ، یک روح در دو کالبدند، بویژه آن هنگام که هر دو مشترکاً چهرهٔ پرنسس زامیکوف را نقاشی می‌کنند. درایر در این فیلم به نوعی از استاد خود «بنجامین کریستن سن» (Benjamin Christensen) کارگردان معروف و پیشکسوت دانمارکی که نقش زورت را بازی می‌کرد، قدردانی می‌کند. وی پیشتر، آثار کریستن سن را می‌ستود و حضور وی در این فیلم می‌تواند رابطهٔ روحی درایر با این «حامی ذهنی» را نظیر ارتباط میکاییل با زورت در داستان به یاد آورد. بعدها اینگمار برگمن در **توت فرنگیهای وحشی** تجربهٔ درایر را تکرار کرد و از ویکتور شوستروم به عنوان نمایندهٔ نسل فراموش شدهٔ پیشین در سینمای سوئد دعوت نمود تا در فیلمش بازی

میکاییل

کند. در هر دوی این آثار گونه‌ای نوستالژی (غم غربت) و «ترس از تنهایی» وجود دارد. زورت نقاش پیرفیلم درایر و ایزاک پروفسور بازنشستهٔ برگمن در «خاطرات» خود زنده‌اند؛ اما «رؤیای عشق» همیشه آرام بخش است و تسلی دهندهٔ انسانی که به سوی مرگ می‌رود.

***

فیلم بعدی درایر ارباب خانه (Master of the House , 1925) یک قصهٔ پندآموز و اخلاقی را به شیوهٔ قصص انجیل بیان می‌کند - نام دیگر فیلم، Thou Shalt Honour Thy Wife است که از کتاب مقدس استخراج شده است. در اینجا درایر به رفتار خشن و ظالمانهٔ یک مرد در خانواده‌اش اشاره می‌کند که در واقع اربابی ظالم برای خانه‌اش است. در داستانهای اخلاقی انجیل نمونهٔ چنین روایاتی بسیار دیده می‌شود. مثلاً حکایت «باغبانهای ظالم» که در غیاب صاحب اصلی باغ، خود را مالک و ارباب می‌پندارند و در مقابل آن، حکایت «چوپان مهربان» که اشاره به وظیفهٔ اصلی عیسی (ع) در جهان می‌باشد. فیلم درایر به شکلی ساده و واقعگرایانه داستان یک «تنبیه» و «توبه» را تعریف می‌کند. ویکتور، شوهری است بداخلاق و بهانه‌جو که زحمات زن خود آیدا را درک نمی‌کند و به شکلی رُعب آور در خانه حکومت می‌کند. آیدا و کودکان او که باید گرمای لذت بخش کانون خانوادگی را دریابند با بی‌توجهیهای ویکتور و امر و نهی‌های بیهودهٔ او مواجه می‌شوند و این خانواده عملاً از هم می‌پاشد. آیدا از زندگی او جدا می‌شود و در اتاقی دیگر به تنهایی مستقر می‌گردد. «تنهایی» و «انزوای» ویکتور او را به خود می‌آورد تا «حقیقت» را دریابد. فیلم یک ملودرام بسیار سادهٔ خانوادگی است و از رموز و پیچیدگیهای آثار دیگر درایر برخوردار نیست؛ اما «ترس از تنهایی» چونان میکاییل در آن قابل رؤیت است. ویکتور در «تنهایی» است که در می‌یابد آیدا را دوست می‌دارد و به دنبال این «وجود گمشده» - که او را ترک کرده - می‌گردد. در آثار درایر پرسوناژهای مسن و کهنسال یادآور بخشی از کلام انجیل هستند، آنجا که عیسی (ع) به پطرس می‌گوید:

«پس به بره‌های کوچک من خوراک بده. وقتی جوان بودی هر کاری می‌خواستی می‌توانستی بکنی و هر جایی می‌خواستی می‌رفتی؛ ولی وقتی پیر شوی، دیگران دستت را می‌گیرند و به این طرف و آن طرف می‌کشند و جایی می‌برند که نمی‌خواهی بروی».

(انجیل لوقا/باب ۲۱/ آیهٔ ۱۷ تا ۱۹)

پیری در فیلمهای درایر «زمان مکاشفه» است، هنگامی که انسان «حقیقت وجود» خود را در می‌یابد. «کهنسالی» شرایط جدیدی را به همراه می‌آورد که در جوانی از آن غافل بوده‌ایم، انزوا و «خلوت با خویشتن» در این دوران امری طبیعی است. مادام مارگارت و کلود زورت نقاش در این خلوت «خود» را می‌شناسند. ویکتور پیرمرد فیلم ارباب خانه نیز با ترک همسرش «تنهایی» را تجربه می‌کند. در این نمونه‌ها «پیری» و «تنهایی» چونان نوعی «تذکر» به آدمها هستند. اگر دوران جوانی، هنگامهٔ آزادی و حرکت بالندهٔ وجود آدمی است «کهنسالی»، «تواضع» و «فروتنی» لازم را به انسان می‌آموزد. این تم اصلی ارباب خانه است.

***

اگر از عروس گلومدال (The Bride of Glomdale, 1925) فیلم بعدی درایر که آن هم موضوعی براساس عشق یک زوج جوان دارد،

مصایب ژاندارک

بگذریم؛ به یکی از مهمترین آثار او یعنی **مصایب ژاندارک** (La Passion De Jean D'Arc) می‌رسیم که منطبق با اندیشهٔ انجیلی «قربانی شدن» در راه عشق و ایمان است. ژاندارکِ درایر بر خلاف روایات دیگران صرفاً یک «قهرمان تاریخی» با ابعاد حماسی نیست. وی قدیسه‌ای است که چونان مسیح (ع) به قربانگاه فراخوانده می‌شود:

«آنکه جانش را حفظ می‌کند، آن را از دست خواهد داد و آنکه جانش را برای خدا فدا می‌کند زنده خواهد ماند.»

(**انجیل متی**/ باب ۱۶ / آیهٔ ۲۵)

اندیشهٔ «شهادت» (passion) در آیین مسیحیت ریشه‌ای عمیق دارد؛ زیرا عیسی (ع) جان خود را برای رستگاری آدمیان فدا می‌کند. درایر در فیلم خود شباهت داستان به روایت **انجیل** را برجسته ساخته است، بویژه آن هنگام که «تاج خار» را بر سر ماری فالکونتی می‌بینیم، شکی باقی نمی‌ماند که با یک بازسازی «شهادت» به شیوهٔ مذهبی رو به رو هستیم. اگر در بیوهٔ **کشیش** و **میکاییل** رنج و عذاب قهرمانان به رستگاری آنها می‌انجامید، در ژاندارک این «رنج» عین «پالایش» و «تعالی روحی» است. درایر با تمرکزی که بر صحنهٔ محاکمه اعمال می‌کند، حضور «شرارت» و «نیروی پلید» را در برابر روح معصوم و بی‌آلایش ژان برجسته کرده است. او فیلمنامهٔ این اثر را از داستانی نوشتهٔ ژوزف دلتیل (Yoseph Delteil) اقتباس نمود که در واقع گزارش جزء به جزء جریان محاکمهٔ ژاندارک بود. درایر این محاکمه را به شکلی دینامیک و با تدوینی آتشین از چهره‌های برافروختهٔ قُضات (کشیشها) و سیمای دردمند ژاندارک تصویر کرد.

حدود ۱۵۰۰ نما در این فیلم وجود دارد و با اینکه اثری خاموش و بی صداست، کمبود کلام در آن محسوس نیست؛ زیرا «تنش» حاصل از پیوند دینامیک، تماشاگر را در حالت عاطفی صحنه درگیر می‌کند.

مصایب ژاندارک از فیلمهایی است که روش «کامراشپیل» (Kammerspiel) - که بسیار مورد توجه درایر بود - در آن اعمال شده است. «کامراشپیل» به سبکی گفته می‌شود که در آن، رویداد در یک مکان خاص جریان دارد و سینماگر مجبور است در این مکان واحد با یک دکوپاژ سنجیده، مخاطب را با اثر درگیر کند. درایر از معدود سینماگرانی بود که به بازیگر چونان موجودی روحانی و قابل تقدیس می‌نگریست. او می‌گفت:

«هیچ تصویری با شکوهتر از چهرهٔ انسان بر پردهٔ سینما نیست.»

از همین رو فیلم **یکی بود، یکی نبود** را که در آن، «فضا» را بر «چهره» تقدم بخشیده بود؛ اثری ارزشمند نمی‌دانست. درایر معتقد بود تماشاگران باید چهرهٔ انسان را بر پردهٔ سینما مشاهده کنند، البته سیمایی که در آن روح آدمی قابل تشخیص باشد. **مصایب ژاندارک** فیلم چهره‌هاست. اکثر نماها، دُرشت و از صورتها گرفته شده و تأثیر عمیق بازی فالکونتی (ژاندارک) به دلیل چهرهٔ گویایی است که در سوز و گداز حالات روحی و باطنی واقع شده است. وی می‌گفت:

«شما باید کشف کنید که در قلب هر موجود، چه چیزی وجود دارد. به این دلیل است که من همواره در جستجوی بازیگرانی هستم که قادر به برآوردن این خواست باشند.»

انتخاب بازیگر ژاندارک با چنین وسواسی صورت گرفته است. درایر در چهرهٔ او «قداستی» را می‌جست که باید از عمق روح به سیمایش منتقل می‌شد.

«دریافتم که او همان کسی است که به دنبالش بودم، یک دختر دهاتی، با چهره‌ای بسیار صمیمی و در عین حال پر از درد و رنج.» (درایر)

حضور فالکونتی در این فیلم یکی از نمونه‌های نادر «اعجاز بازیگری» در تاریخ سینماست. او در این فیلم خاموش، گویی در یک «نیایش روحانی» با «عالم فراسو» ست. درد و رنجی که در چهرهٔ او موج می‌زند یادآور کلام مسیح (ع) است:

«هر که صلیب خود را برنداشته به دنبال من نیاید لایق من نباشد.»

(انجیل متی / باب ۱۰ / آیهٔ ۳۸)

***

مرحلهٔ بعدی کار درایر، در سینمای ناطق ادامه می‌یابد وی در فیلم **روز خشم** (Day of Wrath, 1943) بازهم به گونه‌ای دیگر، مضامین مورد علاقهٔ خود را مطرح می‌کند. در این فیلم، تضاد «عشق» و «تعصب» پررنگتر شده است. درایر نمایشنامهٔ **روز خشم** را در سال ۱۹۲۰ در تئاتر بر صحنه دیده بود. این نمایش نوشتهٔ «هانس ویبرجنسن» (Hans Wiers Gennsen) نویسندهٔ نروژی است. درایر در اقتباس خود از این درام، یک اخطار پیشگویانه و «آپوکالیپسی» را به داستان اضافه کرد. در واپسین تصویر فیلم که صلیبی را نشان می‌دهد، صدای پسری را می‌شنویم که آواز «روز خشم» را می‌خواند:

«روز خشم ... آه... روز ماتم... این اخطار پیامبران است، آن را به خاطر داشته باش و بدان که آسمان و زمین خواهند سوخت و در زیر خاکستر از دیده‌ها پنهان خواهند گشت...»

این شعر بسیار شبیه پیشگوییهای انجیل و مکاشفهٔ یوحناست که در آن «آخر الزمان» به «روز خشم خداوند» مانند شده است.

«آن وقت در آسمان اتفاقات عجیبی می‌افتد، در خورشید، ماه و ستاره‌ها علائمی دیده خواهد شد که از خبرهای بد حکایت می‌کند.»

(انجیل لوقا / باب ۲۱ / آیهٔ ۲۵)

درایر این فیلم را زمانی می‌سازد که شرارت و پلیدی در جهان غوغا می‌کند. ظهور نازیسم و جنگ جهانی دوم فضایی مخوف در اروپا به وجود آورده است. داستان فیلم یعنی «ساحره سوزانی» بسیار شبیه جنایات ارتش نازی و اردوگاه آشویتس است که در آن یهودیان را می‌سوزاندند. پیش بینی درایر در فیلم **دیگری** را **دوست بدار** یعنی ترس از ایجاد تشکیلات فرقه‌گرایانه و ضد انسانی، اینک در سال ۱۹۴۳ چهره‌ای واقعی به خود می‌گیرد. در **روز خشم** ساحره سوزانی اشاره‌ای به جنایات معاصر دوران است؛ اگر چه نشانه‌هایی مستند از آن در تاریخ نیز قابل رؤیت می‌باشد.

درایر در این فیلم تصویری مخوف از کلیسا ترسیم می‌کند، نظیر آنچه در **مصایب ژاندارک** دیده می‌شد. کشیش این داستان فردی است که حُکم سوزاندن زنی به نام «مارته» را به جرم جادوگری صادر می‌کند. این حُکم در انتها در مورد زن جوان او نیز تکرار می‌شود. وی در جایی از فیلم می‌گوید: «هنوز چشمهای زیبا و بی‌گناه دختری کوچک را که سوختن مادرش را تماشا می‌کرد از یاد نبرده‌ام...».

داستان درایر باز هم یک مثلث شخصیتی را بازگو می‌کند. کشیش (آبسالون) همسر دوم و جوانی به نام «آن» اختیار می‌کند؛ امّا این زوج

چون جُفت ناهمگون فیلم **بیوهٔ کشیش** هستند، یعنی عشقی میان آنها وجود ندارد. در اینجا نیز رابطهٔ قلبی میان مرد جوانتر و دیگری شکل می‌گیرد. در **بیوهٔ کشیش**، مرد جوان عاشق ماری دختری همسن خود می‌شد و در **روز خشم** عشقی میان «آن» و «مارتین» پسر کشیش که زوجی برازندهٔ اوست به وجود می‌آید. امّا درایر اینجا پرسوناژ «قربانی» را کشیش معرفی نمی‌کند؛ اگر چه او در پایان می‌میرد (نظیر مادام مارگارت در **بیوهٔ کشیش**) تا زوج جوان به یکدیگر دست یابند. «قربانی» واقعی، زنِ جوان کشیش است؛ زیرا حکم سوزاندن وی صادر شده است. او نیز چونان ژاندارک باید به بوتهٔ آتش سپرده شود. اگر چه درایر این صحنه را تصویر نمی‌کند و صدایی که حکم را می‌خواند بر چهرهٔ زنِ جوان شنیده می‌شود. «آن» در **روز خشم** چون «ژان» در **مصایب ژاندارک** نشانی از پاکی و معصومیت را در خود حمل می‌کند. وی در جایی می‌گوید:

«هر چیزی که با تقدس همراه باشد همانند عشق، زندگی را زیبا و درخشان می‌کند.»

در این فیلم، عشق نشانی از «قداست» را به همراه دارد و آموزه‌های کشیشان با رسالت راستین عیسی (ع) که «آیین محبت» است، سازگار نیست.

درایر گویی در **روز خشم** پیام مسیح (ع) به کلیسای بی‌محبت را که در **مکاشفهٔ یوحنا** آمده است تصویر می‌کند:

... پس به یادآور که چقدر سقوط کرده‌ای و توبه کن... زیرا شمعدان تو را از میان کلیسایت برخواهم داشت.

(مکاشفهٔ یوحنا / باب ۲ / آیهٔ ۴)

***

کلام (Ordet, 1954) فیلم بعدی درایر است که از نمایشنامهٔ کای مونک (Kaj Munk) اقتباس شده است. مونک به عنوان یک فرد روحانی و از پیروان مارتین لوتر، نویسنده‌ای عارف مسلک به حساب می‌آمد. نمایشنامهٔ **کلام** پیشتر به وسیلهٔ «گوستاومولاندر» (Gustaf Molander) کارگردان سوئدی در سال ۱۹۴۳ به فیلم برگردانده شده بود و ویکتور شوستروم نقش بورگن پیر را در آن بازی می‌کرد. درایر بدون شک این برداشت زیبا را دیده بود. با این وجود وسوسهٔ ساختن اجرایی مجدد از نمایش مونک رهایش نمی‌کرد.

در این اثر، «روحانیت» خاصی به چشم می‌خورد که از اندیشه‌های مذهبی کارل مونک سرچشمه گرفته و در فیلم درایر نیز پرورش یافته است. داستان دربارهٔ یک دهقان پیر و سه پسر اوست که در مزرعه‌ای با یکدیگر زندگی می‌کنند. بورگن پیر از شوریدگی یکی از پسرانش به نام یوهانس نگران است. او چونان رؤیابینی است که در دنیای دیگری زندگی می‌کند و خود را مسیح موعود می‌خواند. میکل پسر دیگر پیرمرد به همراه زنش «اینگر» و دخترشان «مارن» خانوادهٔ کوچکی هستند که در انتظار نوزادی به سر می‌برند. آندرس پسر کوچکتر نیز در آرزوی ازدواج با دختر دیگری است. فیلم، روایت زندگی اعضای این خانواده را دنبال می‌کند. بورگن پیر چون کلودزورت در فیلم **میکاییل** و مادام مارگارت در **بیوهٔ کشیش** در خاطرات خود زندگی می‌کند. وی نشانی از یک نسل فراموش شده است که به پایان راه خود رسیده است. امّا یوهانس شخصیت کلیدی این اثر، شوریده حالی است که دیگران مجنونش می‌پندارند. بورگن پیر درباره‌اش می‌گوید:

«به یوهان امیدی نیست، او هرگز شفا پیدا نمی‌کند.»

اما معجزهٔ یوهانس در همین شوریدگی اوست. وی نشانی از «کلام مقدس» را در خود حمل می‌کند. نام اثر کای مونک، «اُردت» (The Word) نیز بیانگر این مفهوم از «کلام» است، یعنی همانی که در اندیشهٔ انجیلی، «مقدس» است. *زمانی که هیچ چیز نبود، کلمه* (The Word) *وجود داشت و با خدا بود.*

(انجیل یوحنا / باب ۱ / آیهٔ ۱)

یوهانس این کلام قُدسی را به همراه دارد. پس از ایمان «اینگر»، زن برادرش، آن هنگام که «مرگ» در انتظار زن است «مارِن» دختر کوچک برادر به یوهانس می‌گوید: «او را از خواب مرگ بیدار کن.» این خواستهٔ کودک زمانی است که «اینگر»، مادرش مرده است. یوهانس مژده می‌دهد که «مادرت به بهشت می‌رود»، اما کودک مایل است که مرد با کلام مقدس خود «معجزه‌ای» برایش به ارمغان آورد. پس یوهانس چونان مسیح (ع)، زن را از خواب مرگ بیدار می‌کند... با این صحنهٔ جادویی است که فیلم **کلام** پایان می‌پذیرد. درایر پیشتر هرگز این چنین به باورهای دینی نزدیک نشده بود. اگر چه در **مصایب ژاندارک** سرنوشت دخترک

قدیس فیلمش را با رنجهای مسیح پیوند می‌زد؛ اینک گویی روح مسیح بر زمین نازل شده است. داستان کای مونک جنبه‌ای عارفانه و باطنی را اشاره می‌کند. «معجزه» از سوی کسی روی می‌دهد که دیگران ناچیزش می‌شمرند. این معنا در **انجیل** نیز وجود دارد:

همان سنگی که بناها دور انداختند، مهمترین سنگ بنای ساختمان شده است. این کار خداوند است و به نظر همه عجیب می‌آید.

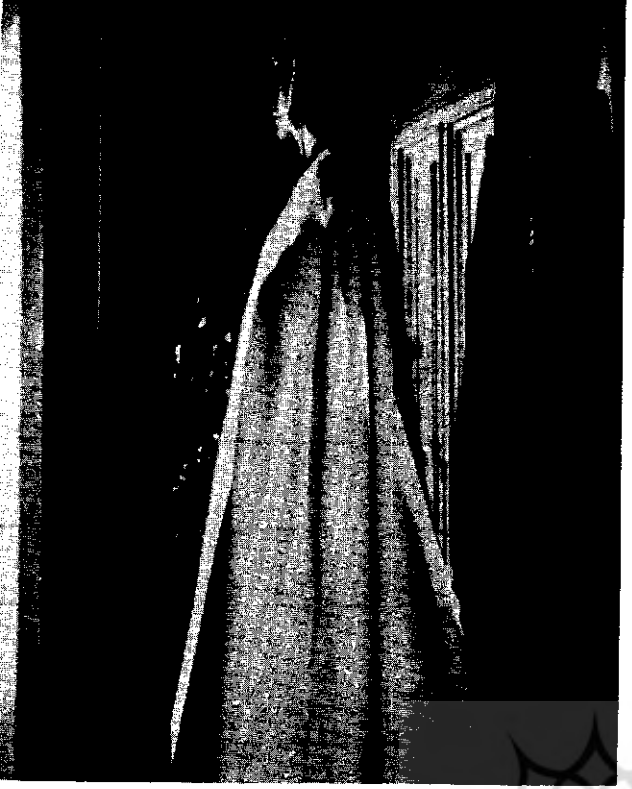
(**انجیل مرقس** / باب ۱۲ / آیهٔ ۱۰)

***

واپسین اثر کارل درایر **گرترود** (Gertrud, 1964) را می‌توانیم «انجیل عشق» بنامیم. این عنوانی است که قهرمان این داستان برای دفتری از اشعار خود برگزیده است. در این فیلم، درایر «عشق» را غایت زندگی و دلیل حضور انسان بر این ارض خاکی می‌داند. **گرترود** از نمایشنامه‌ای به همین نام نوشتهٔ هیالمار سودر برگ Hjalmar Soderberg (اقتباس شده است. درایر می‌خواست آن را در سال ۱۹۲۰ بسازد؛ اما گفتگوهای زیاد و حجیم نمایش او را از این کار منصرف کرد. تأثیر سودربرگ در این نمایش از اگوست استریندبرگ و ایبسن بسیار مشهود است، بویژه در تصویری که از قهرمان زن داستان یعنی «گرترود» ارائه می‌کند. زنی که به دنبال یک عشق ایده‌آل و رؤیایی است؛ عشقی که در زمین یافت نمی‌شود. وی در جایی می‌گوید:

«من به تنهایی علاج ناپذیر روح ایمان دارم.»

داستان سودربرگ، زندگی او را تا دم مرگ دنبال می‌کند. هنگامی که «تنهایی» و «انزوا» چون دیگر قهرمانان درایر در کهنسالی به سراغش می‌آید. اما درایر او را چون یک «قربانی دیگر»



تصویر می‌کند. زنی که در جستجوی عشق راستین محکوم به «تنهایی» شد و این کلام را تکرار می‌کرد که:

«در عشق شادمانی وجود ندارد، عشق رنج است، عشق درد است.»

(متن فیلم)

گرترود را از این دیدگاه، اثری تراژیک نامیده‌اند؛ چونان **مصایب ژاندارک**. در سیر آثار درایر حرکتی به سوی «سوگنامه» به چشم می‌خورد. او «عشق» را مایهٔ «پالایش» و «تزکیهٔ روح» می‌دانست و این با مفهوم انجیلی عشق سازگار بود.

***

درایر پس از این فیلم در تکاپوی ساختن فیلمی از زندگی مسیح (ع) بود که مرگ امانش نداد. وی در ماه مارس ۱۹۶۸ چشم از جهان فروبست. اما فیلمنامه اثر ناتمامش **مسیح** در غیاب او انتشار یافت.

***