کارل داویس

رایین رود

مترجم: علاءالدین طباطبایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در صورتی که برگمن در سالهای ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۶ تنها پنج فیلم **غروب دلقکان**، **لبخندهای یک شب تابستانی**، **مهر هفتم**، **همهٔ زنهایش**[۱] و **پرسونا** را ساخته بود، چه تصوری دربارهٔ او داشتید؟ شایان ذکر است که درایر در زمانی سه برابر مدت فوق تنها پنج فیلم ساخته است (از جمله فیلم **دو نفر**[۲] که اصلاً نسخه‌ای از آن در دسترس نیست). به دشواری می‌توان تمامی آثار درایر را همچون یک کل واحد درنظر گرفت، چرا که هر یک از فیلمهای او همچون پدیده‌ای کاملاً منفرد و مجزا به نظر می‌رسند و معدود پیوندهایی که به لحاظ درونمایه‌ای[۳] در آثار او به چشم می‌خورد - یعنی جانبداری از زنان با سپردن شخصیت اول به آنان، تأکید مکرر بر رنج و گناه و مجازات - نیز تنها وحدتی صوری و سطحی به آنها می‌بخشد. هرگاه ویژگیهایی را که به لحن[۴] و سبک مربوط‌اند و قبل از همه به ذهن متبادر می‌شوند (و از همین رو حایز اهمیت بسیارند) به دقت مورد بررسی و کنکاش قرار دهیم، در می‌یابیم آنها نیز ثابت و پایدار نیستند. از اینرو، هرگاه گرایش درایر را به «سادگی و بی‌پیرایگی» مدنظر قرار دهیم، بی‌درنگ در می‌یابیم **مصایب ژاندارک** و **خون آشام** چنین نیستند. هرچند بی‌پیرایگی خاص این دو فیلم نیز در جنبه‌هایی همچون تمرکز برافکار درونی شخصیتها و سادگی صحنه‌ها متجلی می‌شود؛ **مصایب ژاندارک** به دلیل کثرت زاویه‌های غیرعادی دوربین، در مقایسه با **کلام** (**اردت**)، پرزرق و برق و باروک‌وار به نظر می‌رسد. سبک دو فیلم **خون آشام** و **گرترود** نیز بسیار متفاوت است؛ چرا که **خون آشام** بر نمای تراک استوار است، حال آنکه در **گرترود** کم تحرکی دوربین چنان است که کوچکترین حرکت آن باعث شگفتی می‌شود. به گمان من اگر بخواهیم در آثار درایر به هویتی ثابت دست یابیم و میان فیلمهای او ارتباطی معنی‌دار را کشف کنیم، شاید مفیدتر آن باشد که به طریقی غیرمستقیم به او نزدیک شویم و از رهگذر مقایسه به شناسایی و توصیف آثار او دست زنیم. درایر از

ژاندارک تا گرترود، خود را استاد بزرگی نشان می‌دهد که در کاربرد بیانی حرکت دوربین مهارتی شگرف دارد، گیریم که در هر فیلم، نوع خاصی از حرکت دوربین را به کار می‌برد. حال ببینیم حرکت دوربین در فیلمهای او و آثار دیگر فیلمسازانی که همین عنصر در آثارشان از برجستگی خاصی برخوردار است، چه شباهتی با هم دارد؟

برای سهولت کار، بحث را از رنوار آغاز می‌کنیم. او یک بار در نوشته‌ای دراپر را مورد تمجید و ستایش بسیار قرار داد (و وزارت خارجهٔ دانمارک، این ستایش نامه را به صورت جزوه‌ای منتشر ساخت که در سفارتخانه‌های دانمارک موجود است)؛ اما میان آثار او به واسطهٔ سبک خاص آنها و فیلمهای دراپر از نظر حال و هوا و نگرش، اختلافاتی بسیار بنیادین و فاحش در میان است. شاید مهمترین ویژگی سینمای رنوار، زندگی پرتحرک باشد - که این جنب و جوش، از الزامات مستقیم پیرنگ[5] و موضوع مایه می‌گیرد. آثار او همواره این احساس را پدید می‌آورند که در فراسوی محدوده‌های قاب تصویر نیز جهانی زنده و پرتحرک وجود دارد: در یک نمای واحد، شخصیتها از قاب خارج یا به آن وارد می‌شوند؛ دوربین به این سو و آن سو حرکت می‌کند تا شخصیتهای دیگری را در قاب گیرد و برخی را از قاب خارج کند. این تدابیر ما را همواره بر این امر واقف می‌سازد که در کنار آنچه بر پرده می‌بینیم، در بیرون پرده نیز زندگی در جریان است، گرچه ما قادر به دیدن آن نیستیم. در ما این احساس پدید می‌آید که زندگی سیلانی است مستمر - یکی از سخنان لاوازیه که رنوار به نقل آن علاقهٔ بسیار دارد، این است: «در طبیعت چیزی خلق نمی‌شود، نابود نیز نمی‌گردد، هر چه هست تحول و تغییر است». در تحلیل نهایی در می‌یابیم که موضوع بلافصل فیلمهای رنوار هر چه باشد، «زندگی در گذار و سیلان» همواره موضوع واقعی آنهاست. سیلان و تغییرپذیریی که در ترکیب‌بندی آثار او نمایان است نیز از همین امر نشئت می‌گیرد؛ او ترکیب‌بندی را نه در فضایی ثابت که در حرکت پدید می‌آورد؛ و از همینجاست که حرکات دوربین در فیلمهای او خود انگیخته و خودبه‌خود به نظر می‌رسند.

اما «خود انگیختگی» واژه‌ای است که هیچ‌گاه دربارهٔ آثار دراپر مصداق ندارد. به عکس، حرکات دوربین در فیلمهای او، ویژگی برجسته شان این است که کاملاً سنجیده و آگاهانه‌اند. ساخته‌های او به هیچ‌وجه «زندگی در گذار و سیلان» را به ما القا نمی‌کنند، بلکه این احساس را در ما پدید می‌آورند که او در نهایت دقت هر آنچه را برای موضوع مورد نظر خویش غیراساسی یافته، از فیلم بیرون رانده است - این گرایش که در فیلمهای متأخر او، بویژه در دو فیلم **کلام** و **گرترود**، طنینی قویتر نیز می‌یابد، هیچ گاه این احساس را در ما ایجاد نمی‌کند که در فراسوی پرده نیز جهانی وجود دارد؛ دراپر با دقت بسیار تنها هر آنچه را باید ببینیم به ما نشان می‌دهد، نه ذره‌ای کمتر و نه بیشتر و از همین‌رو زمانی که شخصیتی از قاب خارج می‌شود، مانند آن است که دیگر وجود ندارد تا آنکه بار دیگر بر پرده ظاهر گردد.این کیفیت در دو فیلم فوق از آنجا شدت یافته که هر دو از نمایشنامه اقتباس گردیده‌اند؛ اما باید توجه داشت که این امر، علت کیفیت مزبور را چندان توضیح نمی‌دهد، به عکس احساس می‌شود دراپر از آنجا به نمایشنامهٔ تئاتری روی آورده که در آن، اِعمال گرایش مأنوس خود - یعنی تنزیه اشیا در حد عوامل ضروریشان - را سهلتر یافته است. این رویه در **ژاندارک** به نحوی چشمگیر نمایان است. چرا که استفاده از نماهای درشت، شخصیتها را از تمامی عوامل محیطیی که ممکن است توجه ما را منحرف سازند، دور می‌دارد؛ و با تضعیف درک ما

تصاویری از فیلم «مصایب ژاندارک»

از واقعیتهای فیزیکی متعلق به فضا و مکان، به داستان کیفیتی غیرمادی و بی‌زمان می‌بخشد.

در آثار رنوار، حرکت دوربین همواره از کیفیتی کارکردی برخوردار است، بدین معنی که به حرکات بازیگران وابسته است. اما این تصور که عکس سخن فوق در مورد درایر صادق است به هیچ‌وجه با واقعیت منطبق نیست؛ چراکه تنها متظاهرترین و ضعیفترین کارگردانان، دوربین را بدون توجه به رویداد حرکت می‌دهند. در عین حال واضح است در فیلمی مانند **کلام**، دوربین در جایگاهی به مراتب بالاتر قرار دارد، بدین معنی که نه تنها به نحوی مؤثر به ضبط رویداد می‌پردازد، بلکه خود نیز در انتقال معنی، نقشی تعیین کننده و مستقل ایفا می‌کند. با توجه به این نکته، طبیعی است برای مقایسه‌ای جامعتر، توجه ما به ماکس افولس[۶] جلب شود؛ چراکه در تاریخ سینما، هیچ کارگردانی همچون افولس ماهرانه از سبک دوربین متحرک، سود نجسته است. از دیدگاه سنتیی که در گذشته رواج داشت چنین بر می‌آمد که سبک افولس تنها از زیبایی صوری برخوردار است و به گونه‌ای تزیینی در مورد موضوع به کار بسته می‌شود. (اما در نوشته‌های منتقدان متأخر چنین دیدگاهی در مورد افولس، بکلی مردود دانسته شده است - هر چند هنوز هم گهگاه به آن برخورد می‌کنیم.) چنین توصیفی دربارهٔ افولس سطحی است؛ اما همین توصیف نیز یکی از تفاوتهای کار او و درایر را توضیح می‌دهد. سبک افولس در استفاده از دوربین، مبتنی بر نوعی متافیزیک پیچیده و تا اندازه‌ای مبهم، است. اما هر چه هست، حرکت آرام و دلپذیر دوربین، ویژگی برجستهٔ آن به شمار می‌آید. این سخنی است که دربارهٔ درایر هرگز مصداق ندارد. سینمای افولس، سینمای حرکت مستمر است؛ اما میان این حرکت و سیلان زندگی در فیلمهای رنوار، اختلافی بزرگ در میان است. در ساخته‌های افولس تمامی حرکات دوربین، دلپذیر و هموارند و همگی به دقت بسیار انجام می‌شوند. ما به لحاظ عاطفی با شخصیتهای افولس نزدیک و صمیمی هستیم و همراه با آنها حرکت می‌کنیم؛ اما هیچ گاه با آنها یکی نمی‌شویم: همراهی ما با حرکت آنها ویژگی خاصی دارد، چراکه افولس شیفتهٔ این است که با قراردادن تزیینات صحنه - از تورهای مختلف گرفته تا شاخ و برگ درختان، ستونها و اشیای خرد و ریز دیگر - در پیشزمینهٔ تصویر، میان ما و آنها نوعی حایل پدید آورد. ظرافت و زیبایی تزیینات صحنه، بازتابی از ظرافت و زیبایی حرکات دوربین است. ابهام و ناهمخوانی که در سبک او وجود دارد، ناشی از آن است که احساس می‌کنیم شخصیتها در تزیینات صحنه گرفتار شده‌اند، درست همانگونه که درحرکات از پیش تعیین شدهٔ دوربین گرفتار آمده‌اند. بدین ترتیب، این ظرافت و زیبایی به عنصری تبدیل می‌شود که از جبر و تقدیر جدایی ناپذیر است.

اصولاً تماشاگر از شخصیتهای درایر بیشتر فاصله می‌گیرد تا شخصیتهای آثار افولس. البته **ژاندارک** و **خون‌آشام** از این قاعده مستثنی هستند. برای مثال نماهای تراک فیلم **کلام** هر چند همچون نماهای فیلم **خانم...**[۷]، طولانی و بسیار ماهرانه‌اند؛ به جای آنکه ما را درگیر رویداد سازند، از آن دور می‌کنند. دوربین افولس معمولاً با شخصیتها حرکت می‌کند و ضرباهنگ حرکت آنها را به ما منتقل می‌سازد؛ اما دوربین درایر، همچون چشمی ثابت به رویداد می‌نگرد و حرکاتش مستقل از حرکات افرادی است که به آنها می‌نگرد. این تقابل در تمامی جنبه‌های آثار او انعکاس می‌یابد. در آثار افولس صحنه‌ها شلوغ و پر تزیین‌اند، حال آنکه صحنه‌های درایر اغلب برهنه و تهی هستند و در آنها تنها معدود اشیایی به چشم می‌خورد که التزام اندک او به طبیعت‌گرایی ایجاب می‌کند. می‌گویند درایر در هنگام طراحی

تصاویری از فیلم «خون آشام»

فیلم کلام، خانهٔ روستایی را با تمامی وسایل و اشیایی که در چنین مکانی یافت می‌شود، انباشت، به طوری که تزیینات صحنه، وسواسیترین و دقیقترین فیلمسازان طبیعت‌گرا [ناتورالیست] را نیز راضی می‌کرد؛ اما پیش از آغاز فیلمبرداری، خود به خود تمامی اشیایی را که ضروری به نظر نمی‌رسیدند حذف کرد و تنها اشیایی را باقی گذاشت که می‌خواست توجه تماشاگر به آنها جلب شود. نمایش بی‌قید و شرط لذات جسمانی در آثار افولس، برای درایر بکلی بیگانه است. البته در فیلمهای او نیزگاه، لحظاتی از شور و شعف ناشی از تماس جسمانی دو انسان با شدتی غیرعادی به تصویر در می‌آید - نمونهٔ بارز آن را در کلام شاهد هستیم؛ منظور صحنه در آغوش گرفتنی است که پس از زنده شدن زن نشان داده می‌شود - اما شدت غیرعادی این صحنه از آنجاست که چنین لحظاتی در آثار درایر بسیار نادرند و طبیعتاً به دلیل نبودِ هرگونه بیان احساسی، برجستگی خاصی دارند.

هیچکاک کارگردانی است که بظاهر در جهانی متفاوت با جهان درایر سیر می‌کند؛ اما کار او با دوربین در فیلم طناب، به نحوی شگفت‌انگیز با سبک هدفمند و عینی درایر مشابهت دارد. او فیلم طناب را تماماً با استفاده از نماهای ده دقیقه‌ای ساخته است. این دو کارگردان به دلایلی آشکار در دو قطب متضاد قرار می‌گیرند: درایر هنرمندی است پارسا منش، که سرسختانه از وحدت هنری خویش محافظت می‌کند و ترجیح می‌دهد ساکت و خاموش باشد تا از اصول خود عدول کند؛ هیچکاک، برخلاف او، هنرمند و مجریی است تاجر مسلک که هدفش سرگرمی است و بیش از هر چیز به گیشه چشم دوخته است. با وجود این، هرگاه از ظواهر فراتر رویم، میان کار این دو به قرابتهای شگفتی دست خواهیم یافت. نماهای تراک در کلام با نماهای تراک طناب (و تا حدی

روز خشم
طناب

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کمتر با فیلم بعدی او در برج جدی[۸]) شباهت بسیار دارند: در این قبیل نماها، دوربین به چشم تماشاگر تبدیل می‌شود و او را در جایگاه ناظری نامرئی و بیطرف قرار می‌دهد و درلحظهٔ مناسب توجهش را به حرکات مهم معطوف می‌سازد. تداوم نگاه که به واسطهٔ اجتناب از برش تقویت نیز می‌گردد، در آثار هر دو کارگردان به نوعی تکنیک «تعلیق» به واقعیترین و دقیقترین مفهوم کلمه، تبدیل می‌شود و همین امر آگاهی ما را از واقعیت زمان و مکان افزایش می‌دهد. در آثار این دو، برای آگاهی از نتیجهٔ رویداد، از راه میان بر مبتنی بر تدوین حذفی[۹] هیچ گاه اثری در میان نیست و ما ناگزیریم نگاه خود را بی‌وقفه به آنچه کارگردان در اختیارمان قرار می‌دهد بدوزیم. کوتاه سخن آنکه در هنگام تماشای آثار درایر و هیچکاک احساس می‌کنیم در دستهای توانمند کارگردان اسیریم.

شاید میان ساخته‌های این دو تشابه عمیقتری نیز وجود داشته باشد. به زعم برخی، خدا انسان را در تصور خویش آفریده است [ظاهر اشارهٔ نویسنده به این دیدگاه هگلی است که جهان را زاییدهٔ اندیشه و تصور خداوند می‌داند. - م]؛ بی‌تردید این سخن در مقایسه با صورت معکوس آن یعنی اینکه انسان عادتاً خدا را در تصور خویش خلق می‌کند، کمتر مایهٔ بحث و جدال است. متافیزیک هر هنرمند، حتی آن گاه که به وضوح بیان نگردیده باشد، در سبک و روش کار او مکنون است و کاملترین بیان شخصیت او در قالب آنها تجلی می‌یابد. از همینجاست که آزادی مکاشفه جویانهٔ سبک رنوار، اجتناب از نماهای ثابت و تصاویر ساکن «نقاشی وار» و وجود حرکت و سیلان دایمی در فیلمهای او را نمی‌توان از اعتقادش به «پانته‌ایسم»[۱۰] جدا دانست. حرکت روان و دلپذیر و در عین حال خودآگاهانهٔ دوربین در آثار افولس که از سویی در *ظاهر* به شخصیتها نوعی تحرک آزادانه ارزانی می‌دارد و از سوی دیگر آنها را در مسیری محتوم به پیش می‌برد، نوعی تقدیرگرایی دو پهلو را عرضه می‌دارد که بیشتر برحسب تعابیر مسیحی است بی‌آنکه به آن نیازی داشته باشد و نیز بی‌آنکه امکان کنایه را نفی کند (برای مثال در فیلمهای نامهٔ یک زن ناشناس[۱۱] و خانم...). حرکت انعطاف‌ناپذیر دوربین در روز خشم، کلام، گرترود و نیز روند ذهنی ژاندارک و خون آشام مفهوم از پیش تعیین شدگی را در خود دارند و فیلمساز را در جایگاه خداگونه‌ای قرار می‌دهند که همه کاری از او ساخته است. در کلام دوربین بارها پیش *از* آنکه شخصیت در آستانه در ظاهر شود به طرف آن حرکت می‌کند؛ بدین ترتیب در می‌یابیم که شخصیت در لحظه‌ای معین از در وارد *خواهد* شد. در آثار رنوار احساس می‌کنیم دوربین همواره در خدمت بازیگران است؛ اما در ساخته‌های درایر وضعیت معکوس است، بدین معنی که دوربین یا به عبارت دیگر چشم درایر به نحوی خداگونه تک تک حرکات و اشارات بازیگران را آگاهانه *هدایت* کرده و مسیر را تعیین می‌کند. هر چند بعید می‌دانم بتوان از آثار هیچکاک تفسیری مبتنی بر مسیحیت کاتولیک ارائه داد؛ به گمان من رابطهٔ میان او و درایر آشکار است؛ تنها کافی است به این سخن که هیچکاک بارها مغرورانه بر زبان آورده است اشاره کرد: من زمانی که فیلمنامهٔ تقطیع شده، کامل شود، فیلم را تمام شده به حساب می‌آورم - آنچه باقی می‌ماند تنها اجرای طرحی است از پیش پنداشته.

این مقایسه و مفاهیم ضمنی آن، هرگاه براساس متافیزیک نهفته در کار درایر مدنظر قرار گیرند، تعارض عجیبی راکه در نگاه اول در آثار او به چشم می‌خورد و در بالا نیز به آنها اشاره‌ای گذرا داشتیم، منطقی جلوه می‌دهند - منظور تعارضی است که میان دو سبک کار او وجود دارد: نخست سبک مبتنی بر دوربین «عینی» که در فیلمهای

متافیزیک هر هنرمند، حتی آنگاه که به وضوح بیان نگردیده باشد در سبک و روش کار او مکنون است و کاملترین بیان شخصیت او در قالب آنها تجلی می‌یابد.

صامت اولیه‌اش مانند **ارباب خانه**[12] رشد و تکامل یافت؛ و دوم سبک مبتنی بر دوربین ذهنی که در چند اثر دیگر او یعنی **ژاندارک**، **خون آشام** و **به زورق رسیدند**[13] [فیلم کوتاه - م] شاهد هستیم. در ساخته‌های هیچکاک نیز همین تعارض نمایان است، اما اجزای آن در تناسبی معکوس با کار دراير قرار دارند، بدین معنی که فیلمهای مبتنی بر برداشتهای بلند و دوربین عینی همان جایگاه محدودی را در ساخته‌های هیچکاک اشغال می‌کنند که فیلمهای ذهنی در آثار دراير. (لازم به توضیح است منظور من از کلمهٔ «ذهنی» اشاره به بیان احساسات خود کارگردان نیست، بلکه منظورم دقیقاً ارائهٔ رویداد است و طبعاً با توجه به مفهوم نخست، **خون آشام** ذهنیتر از **کلام و روح** ذهنیتر از **طناب** نیست.)

حال به فیلم کوتاه و ترسناک **به زورق رسیدند** (۱۹۴۸) که با استادی تمام ساخته شده است، نگاهی می‌اندازیم. زن و مرد جوانی سوار بر موتور سیکلت، در امتداد ساحل دریا، از کنار محلهای بارگیری قایقها با سرعت می‌گذرند. دوربین چندین بار ما را در جای زن و مرد قرار می‌دهد؛ بدین معنی که به طور متناوب نماهایی از زوج و موتور سیکلت با نماهایی از آنچه آن دو مشاهده می‌کنند، به نمایش در می‌آید. این تکنیک به بهترین شکل ممکن ما را به طور مستقیم در رویداد درگیر می‌سازد. آنها همچنان به حرکت خود ادامه می‌دهند و می‌کوشند از چنگ اتومبیلی بظاهر قراضه و زهوار دررفته که لحظه به لحظه به آنها نزدیکتر می‌شود، فرار کنند. در نماهای بعد می‌بینیم که بر سقف اتومبیل تصویر یک اسکلت نقاشی شده است. وقتی که مرد موتور سوار به کنار جاده می‌کشد، رانندهٔ اتومبیل رویش را برمی‌گرداند و ما از دیدگاه زن و مرد جوان صورت اسکلت مانند او را می‌بینیم که لبخندی شوم بر لب دارد. موتور سیکلت با یک درخت برخورد می‌کند؛ این رویداد که با نمای ذهنی به نمایش در می‌آید به سیاه شدن کامل پرده می‌انجامد. اگر بنا بود هیچکاک یک فیلم جاده‌ای را بسازد آیا محصول کار او (گذشته از تفاوتهای مربوط به فرهنگ ملی) با ساختهٔ دراير شباهت بسیار نداشت؟ حتی پایان فیلم نیز - هر چند به واسطهٔ مفهومی که از تقدیر القا می‌کند بسیار اسکاندیناویایی به نظر می‌رسد - تا حدی به شوخیهای ترسناک هیچکاک شباهت دارد.

علی‌رغم اینکه **مصایب ژاندارک** و **خون آشام** [به واسطهٔ حضور صدا در یکی و نبود آن در دیگری] در دو سوی دیوار عظیم صوتی قرار می‌گیرند؛ فاصلهٔ زمانی آنها در مقایسه با دیگر آثار پی در پی او کوتاهتر است. تفاوتی که میان موضوع دو فیلم وجود دارد در سبک آنها متجلی می‌شود. در **ژاندارک** خطوط و طرحها کاملاً روشن و مستحکم و ترکیب‌بندیها[14] تندیس مانند است؛ اما در **خون آشام** هر چه هست سایه است و ابهام و حرکت. عامل دیگری که این دو اثر را از تمامی فیلمهای بلندی که من از او دیده‌ام متمایز می‌سازد، ذهنیتی است که از رهگذر آن رویداد به نمایش در می‌آید. این امر در **خون آشام** آشکارتر است، چراکه در آن واقعاً همه‌چیز از طریق ضمیر خودآگاه (و اغلب از نگاه) شخصیت اول یعنی دیویدگری[15] به تصویر در می‌آید، طوری که گاه وسوسه می‌شویم تمامی فیلم را همچون درامی درونی در نظر بگیریم که خود را در روان یک فرد واحد متجلی می‌سازد. تمایز میان آنچه به ما تماشاگران نشان داده می‌شود و آنچه دیویدگری، به عنوان شخصیتی معین، مشاهده می‌کند، بسیار دشوار است. حضور او به ندرت بیش از حضور لی‌لاکرین[16] (ورا مایلز)[17] در نیمهٔ دوم **روح** اثر هیچکاک، احساس می‌شود.

لیکن ما با ژاندارک هرگز تا این اندازه و به

طریقی اینچنین روشن همذات پنداری نمی‌کنیم. این فیلم از ژاندارک به عنوان زنی شهید، تصویری بسیار دقیق در اختیار ما قرار می‌دهد و واکنشهای متغیر او را با بصیرت و توان منطقی شگرفی در طول زمان به تصویر می‌کشد. بازیگری فوق‌العادهٔ فالکونتی از ژان تصویری ارائه می‌دهد که بسی فراتر از تصور تماشاگر است و بدین ترتیب در وجود او، ژان و سینما هر دو به نحوی شگرف «حضور» می‌یابند و بی‌شک او بزرگترین ژاندارک سینماست. گاهی تصور می‌کنیم ژان زنی است که با انتقال الهامات خویش به دیگران آتش جنگ را دامن زده است و الهامات او در عین حال که شایستهٔ تمجید و ستایش بسیارند، موجب رنج و محنت بی‌پایان نیز هستند. اما جوهر فیلم، یا به عبارت دیگر تبیین و توجیه سبک آن، در طریقی متجلی می‌شود که فیلمساز تجارب ژان را در نهایت شدت و صراحت به تماشاگر انتقال می‌دهد. (از قضا گدار این نکته را به خوبی دریافته است و به همین دلیل می‌بینیم در گذران زندگی، آناکارینا در حین تماشای فیلم ژاندارک به واسطهٔ همذات پنداری با ژان چگونه اشک می‌ریزد.) ژاندارک به لحاظ سبک شناختی، پرجلوه‌ترین فیلم درایر و اثری است که آن توصیفی را که من از کار او به عنوان سینمای ابتکار و خلاقیت به دست داده‌ام، به واضحترین شکل ممکن ارائه می‌دهد. استفادهٔ دائم و افراطی از نماهای درشت با پسزمینه‌هایی سفید، به نحوی فزاینده شخصیتها را از هرگونه مکان و زمان مشخص مجزا می‌سازد. در تاریخ سینما، در معدود فیلمهایی دوربین اینچنین آگاهانه به کار رفته است. زاویه‌های «غیرطبیعی» دوربین - زاویه‌های سرازیر، سربالا و مورب - بسیار فراوان است و استفاده از آنها در نماهای خارق‌العاده‌ای که شورش مردم را در زمان سوزاندن ژان به تصویر می‌کشند، به اوج خود می‌رسد؛ و در همین جاست که دوربین دوبار به طرف پایین می‌چرخد و جمعیتی را که به زیر آن هجوم می‌برند، در قاب می‌گیرد؛ تا اینکه سرانجام کل تصویر وارونه می‌شود و به دقیقترین، صریحترین و در عین حال مؤثرترین شکل ممکن احساس وارونه شدن جهان را به ما انتقال می‌دهد.

بسیاری از نماها آشکارا ذهنی هستند؛ بدین معنی که ما بازجویان ژان را که می‌کوشند او را مرعوب سازند و مقاومتش را در هم بشکنند، همان گونه‌ای می‌بینیم که او آنها را می‌بیند؛ یعنی از زاویهٔ دید او. اما بسیاری از نماهایی که به مفهوم دقیق کلمه ذهنی نیستند نیز برای تماشاگر به لحاظ عاطفی ذهنی به شمار می‌آیند، چرا که احساس ژان را نسبت به افرادی انتقال می‌دهند که از همه سو بر او فشار وارد آورده‌اند. بازجویان در غالب موارد، به همان گونه که در نظر قربانی خود جلوه می‌کنند، در هیئتی اهریمنی و غیرانسانی ظاهر می‌شوند؛ چرا که ما اجازه نداریم آنها را در قلمروی بیرون از دیدگاه ژان مشاهده کنیم. از این رو بخش اعظم فیلم به کابوسی ذهنی تبدیل می‌شود که ما نیز در آن شریکیم. بنابر تجارب سینمایی؛ من، نزدیکترین قرینه را برای این حالت در «موومان» نخست فیلم **مرد عوضی**[18] ساختهٔ هیچکاک می‌توان یافت. الزام درایر برای گرفتار ساختن تماشاگر در رویداد فیلم در هیچ جنبه‌ای بیش از تکنیک فیلم تجلی نمی‌یابد: اگر ما تسلیم بلاشرط حرکت تصاویر فیلم شویم و به همان شیوه‌ای که مدنظر است واکنش نشان دهیم، همچون ژان گرفتار در دستان بازجویان، گرفتار تصاویر خواهیم شد، بی آنکه توانایی جداساختن خود از تصاویر یا تفکر تحلیلی آزاد را داشته باشیم.

محاکمهٔ ژاندارک[19] اثر برسون به دلیل سردی و بی‌احساسی موجود در آن و نیز نبود مشارکت تماشاگر در رویداد، نمونه‌ای است که مقایسهٔ آن با ساختهٔ درایر بسیار جالب توجه می‌نماید. اگر می‌بینیم ژان در فیلم برسون در مقایسه با فالکونتی

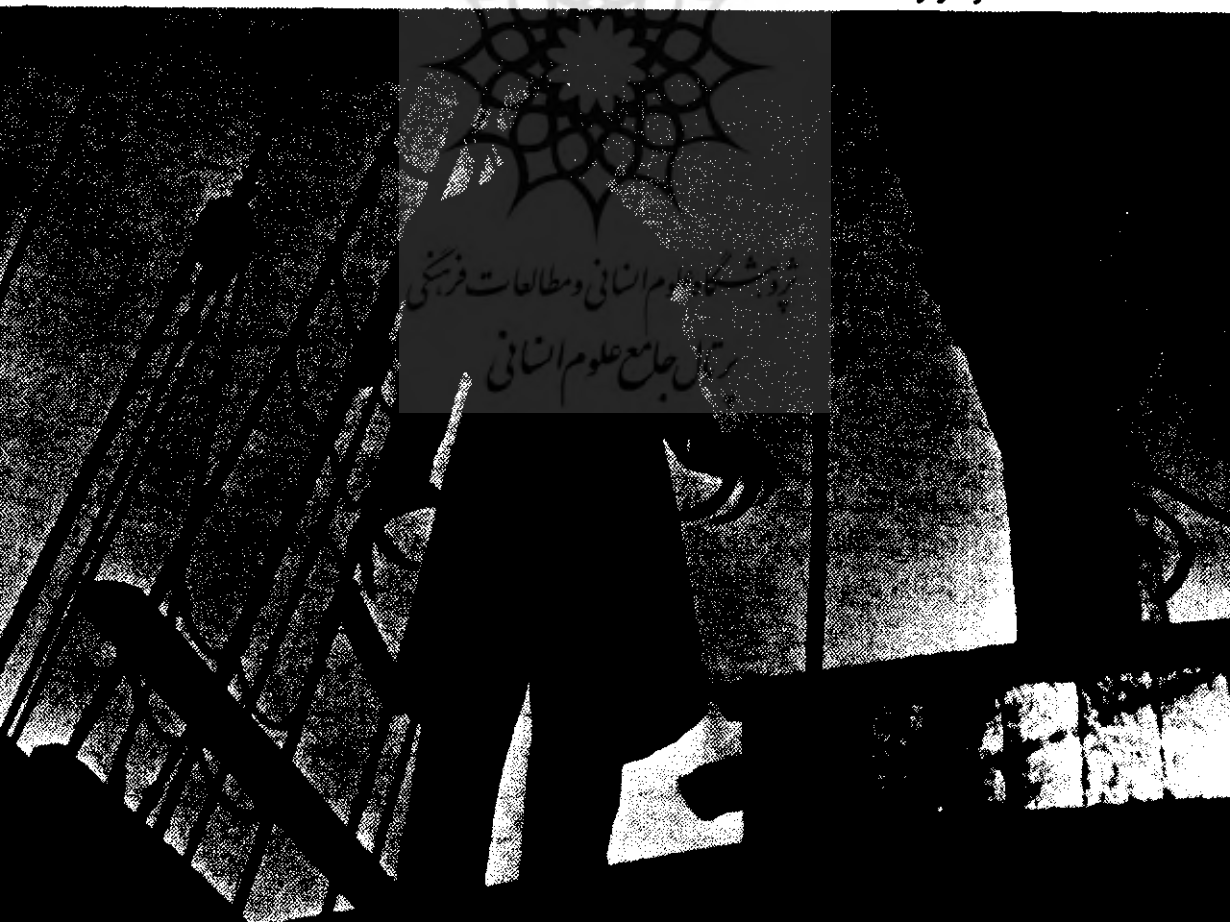
بسیار ناتوان به نظر می‌رسد، شاید به این دلیل باشد که برسون عمدتاً جریان دادگاه و پروندهٔ ژان را به تصویر می‌کشد و نه تجارب عاطفی او را. من شخصاً فیلم برسون را به واسطهٔ بی‌احساسی آشکار آن اثری عقیم یافتم؛ اما چه بسا کسانی به نحوی منطقی برسون را به دلیل عدم سلطه بر عواطف تماشاگران و وادارنساختن آنان به پذیرش دیدگاه شخصی او به دیدهٔ تحسین بنگرند، چراکه در هنگام تماشای فیلم برسون، هر بیننده‌ای می‌تواند نظری مستقل داشته باشد. هر چند شخصیت ژان در ساختهٔ درایر در برخی جنبه‌ها عظمت خاصی دارد؛ تنها در موارد بسیار معدود، شخصیتی چند بعدی به نظر می‌رسد.

خون آشام فیلمی است که اظهار نظر دربارهٔ آن بسیار دشوار است. این اثر یکی از رؤیاگونه‌ترین فیلمهایی است که تاکنون ساخته شده و از معدود آثاری است که در ضبط گنگی و پیچیدگی رؤیا موفق بوده است - باید توجه داشت که در نظر آدمی هر آنچه در فراسوی قلمرو ضمیر خودآگاه او قرارگیرد، گنگ و پیچیده می‌نماید. پیرنگ (طرح) این فیلم (که از داستانی به قلم شریدان لوفانو[20] گرفته شده است) همان تقابل سنتی خیر و شر را به نمایش می‌گذارد: زنی خون آشام که بظاهر سالها پیش مرده است، همراه با عاملان زندهٔ خود، دختران جوان را تهدید می‌کند؛ قهرمان فیلم یکی از این دختران را - که چیزی نمانده است به یکی دیگر از قربانیان خون آشام تبدیل شود - نجات می‌دهد و خون آشام را نیز به همان شیوهٔ معمول (کوبیدن چوبی نوک تیز در سینه‌اش) نابود می‌کند. فیلم به مفهوم صریح کلمه هیچ گاه طرح کلی پیرنگ خود را نقض نمی‌کند؛ اما به هیچ وجه نیز نمی‌توان آن را به سطح همان پیرنگ تنزل داد. اولاً، درایر در این فیلم به دلایلی خاص سبک بصریی آفریده که فیلم را نه تنها با فیلمهای سایرین، بلکه با دیگر آثار خودش نیز متفاوت ساخته است. در بخش اعظم **خون آشام** چنین به نظر می‌رسد که فیلمبرداری با استفاده از صافی[21] صورت گرفته است؛ چرا که بویژه صحنه‌های خارجی به گونه‌ای اسرارآمیز محو و مبهم به نظر می‌رسند. اما درایر خود گفته است در این فیلم همواره از نور طبیعی سود جسته و هیچ یک از صحنه‌های مه‌آلود را با توسل به ابزار مصنوعی خلق نکرده است. بظاهر بسیار تناقض‌آمیز می‌نماید که از میان فیلمهایی که درایر بعد از **ژاندارک** ساخته است، از قضا همین اثری که در آن از نورپردازی مصنوعی کمتر استفاده شده، جلوه‌های بصریش خیره‌کننده‌تر است. تأثیر کلی این فیلم حاصل نور پراکنده (دیفیوز) و محو و صحنه‌های داخلی تار و مبهم است. در این فیلم از تضاد نوری شدید، آن گونه که در آثار بیانگرایان (اکسپرسیونیستها) آلمانی و یا فیلمهای ترسناک جیمز ویل[22] معمول بود، اثری در میان نیست، آنچه هست شبکه‌ای درهم تنیده از رنگهای خاکستری با تفاوتهایی ظریف است و همین کیفیت باعث می‌شود هنگامی که در آسیاب یکی از عوامل خون آشام در زیرخروارها آرد مدفون می‌گردد، سفیدی خیره‌کننده‌ای که تمامی پرده را فرا می‌گیرد، از برجستگی خاصی برخوردار شود؛ طراوت سحرآمیز صحنه‌ای که با رویداد فوق میان برش می‌شود و در آن قهرمان مرد و قهرمان زن را می‌بینیم که همراه با هم به هنگام طلوع خورشید، در نور مه‌آلود آن، از رودخانه می‌گذرند (به عنوان نمادی از بازگشت به جهان «واقعی»؟) نیز از کیفیت فوق ناشی می‌گردد.

سبک کار با دوربین به فیلم حال و هوایی بخشیده است که به لحاظ روانی و سیّالیّت، در تاریخ سینما همانند ندارد. حرکت مستمر دوربین این احساس را در ما پدید می‌آورد که با جهانی سروکار داریم سراسر بی‌ثباتی و تغییر، که در سایه

تفاوتهای میان «نوسفراتو» و «خون آشام» را می‌توان با ارتباط دادن هر کدام از آنها به یکی از دو نظریهٔ اساسی تعبیر خواب، توصیف کرد: «نوسفراتو» را به تعبیر خواب فروید و «خون آشام» را به تعبیر خواب «یونگ».

نوسفراتو



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

روشنهای آن نشانی از تعین و ثبات وجود ندارد. در فیلم نماهای ذهنی بسیاری را شاهدیم که رویداد را از چشم دیویدگری به ما نشان می‌دهند. علاوه بر این در بسیاری از نماهای تراک، دوربین با حرکتی هموار و روان دیوید را همراهی می‌کند؛ اما بیش از آنکه به خود او وابسته باشد به دیده‌های او، یا به بیانی دیگر، به جهانی درخشان و فریبنده وابسته است که او به درون آن کشانده می‌شود. توصیفی که بیان شد، چه بسا بار دیگر آثار هیچکاک را درخاطر مازنده کند؛ اما باید دانست که **خون آشام** چنان ظرافت بصریی دارد که هیچکاک حتی در خواب هم به آن دست نمی‌یافت.

در اوایل فیلم فصلی را شاهد هستیم که در آن دیویدگری برای نخستین بار به کندوکاو در جهان شرارت باری می‌پردازد که در آن بسر می‌برد. بی‌تردید توصیف این فصل در قالب کلمات، از تأثیر و جلوهٔ آن می‌کاهد. دوربین، گری را که در حال ترک بار مهمانخانه، یعنی پناهگاه (نسبتاً) امنش، است تعقیب می‌کند. سپس در نور خورشید بامدادی، تابلوی آشنای مهمانخانه با حلقهٔ گل و شاخهٔ زیتون بر پرده ظاهر می‌گردد و آن‌گاه استخر آب را می‌بینیم که تصویر درختان، در آب آرام و بی‌حرکتش انعکاسی دلپذیر یافته است. گری در پیشزمینهٔ تصویر قرار دارد و در دور دست فردی ناشناس حرکت می‌کند. درایر جهان رؤیا گونهٔ خویش را با استفاده از تصاویر ضد نور و سایه و روشن خلق می‌کند: تصویری ضدنور از گورکنی که به بیل زدن مشغول است، سایهٔ مردی با پایی چوبین که از نردبانی بالا می‌رود و به انباری مخروبه وارد می‌شود. سایهٔ خفاشی درحال بال زدن که بر روی دیوار می‌افتد، همه مقدمه‌ای است برای آنکه مارگریت شوپن پیر خون آشام، «زنده» بر پرده ظاهر شود. سربازی یک پا را می‌بینیم که روی نیمکت نشسته است، در ابتدا سرباز فاقد سایه است، سپس سایهٔ او مستقلاً پیش می‌آید و در جایی مناسب در پشت سر او بر روی دیوار قرار می‌گیرد و هنگامی که سرباز را صدا می‌زنند سایه نیز همراه او به حرکت در می‌آید. بعد از این، جشن و پایکوبی اشباح را شاهد هستیم: گروهی از اشباح موسیقیی پرنشاط را می‌نوازند و دیگر اشباح با نوای آن می‌رقصند. این فصل از چنین عناصری ساخته شده است و همین عناصر بدون هیچ ارتباط منطقی یا مشخصی درهم می‌تنند و از هم جدا می‌شوند و بدین ترتیب احساس حرکت مداوم را پدید می‌آورند: حرکت دوربین، حرکت در چارچوب قاب، همراه با نشانه‌هایی مستمر دال بر حرکت در فراسوی قاب هستند، یعنی آنجا که از قلمرو دید ما خارج است (این نکته در فیلمهای درایر، غیرعادی است): به سخن دیگر جهان مرگ و نیستی و در عین حال بسیار غنی، که به واسطهٔ ناملموس بودن شبح مانندش بسیار زنده و پرتحرک می‌نماید.

اسطورهٔ خون آشام از دو سر چشمهٔ اصلی که میان آنها رابطه‌ای تنگاتنگ برقرار است، مایه می‌گیرد: دین و جاذبهٔ جنسی. خون آشام که به قلمرو حیوانات تعلق دارد، فقط در شب ظاهر می‌شود و با مکیدن خون قربانیانش آنها را به تسخیر خود در می‌آورد و آنان نیز به خون‌آشامانی دیگر تبدیل می‌شوند. این اسطوره، نمادی گویا و جهانی، از غریزهٔ سرکوب شده جنسی است؛ و صلیب سلاحی است که خون‌آشام از آن بسیار وحشت دارد. از میان فیلمهایی که دربارهٔ خون آشام ساخته شده است، احتمالاً **نوسفراتو** اثر مورناثو در مقایسه با دیگر فیلمها، مفاهیم ضمنی این اسطوره، یعنی غریزهٔ جنسی و مسیحیت و رابطهٔ میان این دو را به صورتی کاملتر بیان می‌کند. اما درایر، به عمد، استعارهٔ دینی این اسطوره را قوت بسیار می‌بخشد و از دلالتهای

جنسی آن می‌کاهد. با این حال، فیلم او نیز بکلی از این دلالتها برکنار نیست و شکل و صورتی به خود می‌گیرد که با توجه به خصوصیت کلی آثار درایر، بسیار جالب است: در اینجا نیز تأکید عمدتاً بر جنس مؤنث است. خون‌آشام اصلی در این فیلم هر چند مؤنث است؛ ظاهر موجودی دو جنسیتی را دارد و از همین رو چندین بار او را مرد می‌پنداریم. او قربانیان خویش را تنها از میان دختران جوان بر می‌گزیند. شرارتبارترین و تکان‌دهنده‌ترین صحنهٔ این فیلم آنجاست که لئون، یکی از قربانیان مارگرت که در بستر مرگ افتاده است، می‌خواهد خون خواهر خود را بمکد. این صحنه به نحوی رعب‌آور، تمایل به نوعی همجنس‌بازی زنانه را به نمایش در می‌آورد. در تقابل با این صحنه، صحنه‌ای قرار دارد که در آن دیویدگری اجازه می‌دهد پزشک که دستیار مارگرت است خونش را بکشد؛ این صحنه از هرگونه مفهوم جنسی تهی است، چرا که در آن اثری از تماس مستقیم جسمی در میان نیست و تنها دکتر از دیوید می‌خواهد خونش را برای تزریق به لئون اهدا کند.

در این فیلم همواره بر درونمایه‌های دینی تأکید می‌شود. تابلوی مهمانخانه، که تصویر فرشته‌ای بر روی آن نقش بسته، آغازگر فیلم است. این تصویر به لحاظ بصری با آب روان پیوند دارد و آب نیز، در تصویر پردازی شاعرانهٔ فیلم، از طرفی با ساختمان مخروبه‌ای که محل اقامت اشباح است و از طرف دیگر با جنازهٔ مارگرت -که باکوبیده شدن میخ چوبی بزرگی در قلبش در برابر دیدگان ما به خاک و استخوان تبدیل می‌شود - در تقابل قرار دارد. خون آشامان عوامل شیطان‌اند و روحشان را به عذاب الهی گرفتار می‌کنند. در می‌یابیم مارگرت شوپن آلوده به گناهی بزرگ و بدون توبه ازدنیا رفته است. یکی از وظایف عمدهٔ خون آشامان این است که قربانیانشان را به خودکشی وا دارند تا بدین ترتیب رحمت الهی شامل حالشان نشود. از همین رو می‌بینیم دکتر خود سم را به لئون نمی‌خوراند، بلکه آن را در دسترس او قرار می‌دهد و می‌کوشد با تلقین او را به خودکشی وادار سازد. تصویرپردازی آخرین فصول فیلم نقش - مایه‌های[۲۳] گوناگونی را که در اساس و بنیاد دینی هستند یا به نحوی به زیرساختهای دینی مربوط می‌شوند، با هم وحدت و انسجام می‌بخشد: دکتر در زیر خروارها آرد مدفون می‌شود؛ دیوید و جیزل[۲۴] از دست خون آشام رهایی می‌یابند و آزادانه در طبیعت به گشت و گذار می‌پردازند؛ و تصاویری از آب روان و خورشید صبحگاهی بر پرده ظاهر می‌گردد.

هر چند فیلم **خون آشام** با داستانی ترسناک و ساده شروع می‌شود؛ به بیانیه‌ای دینی و جهان-شمول تبدیل می‌گردد. این جهان شمولی از آنجا حاصل می‌شود که رویداد از رهگذر شعوری واحد به نمایش در می‌آید و آن شعور با شعور تماشاگر یکی انگاشته می‌شود. تجربهٔ دیویدگری به تجربهٔ *ما* تبدیل می‌شود و هر آنچه او می‌بیند در حقیقت انعکاسی است از نبرد ابدی خیروشر که در عمق سرشت آدمی نهفته است. در صحنه‌های اوج فیلم، گری دیگر تماشاگر نیست بلکه به جزئی از رویداد تبدیل می‌شود و تصور ما از فیلم به عنوان نوعی درام درونی تأیید می‌شود. گری که لئون را از خودکشی باز داشته است در پی دکتر از خانه بیرون می‌رود. ما او را می‌بینیم که در حین تعقیب دکتر، دوان دوان از مرغزار می‌گذرد؛ سپس بر روی یک نیمکت می‌نشیند و در اینجاست که غیرعادیترین فصل فیلم آغاز می‌شود. چنین می‌نماید که او به خواب یا عالم خلسه فرو رفته است. «سایهٔ» او - یا خود دیگرش - از بدن جدا می‌شود و به خانهٔ مخروبه می‌رود، در آنجا تابوتی می‌یابد که بر روی آن چنین نوشته شده است: «از خاک هستی و به خاک بازخواهی

روح

درایر
هنرمندی است
پارسا منش،
که سرسختانه
از وحدت
هنری خویش
محافظت می‌کند و
ترجیح می‌دهد
ساکت و خاموش
باشد
تا از اصول
خود عدول کند
ولی هیچکاک
برخلاف او
هنرمند و
مجریی است
تاجر مسلک
که هدفش سرگرمی است
و بیش از هر چیز
به گیشه
چشم دوخته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گشت.» او در تابوت را می‌گشاید و خود را در آن بظاهر مرده می‌یابد. (وجود یک ساعت پاندولدار قدیمی و بدون عقربه، این گمان را تقویت می‌کند که چه بسا برگمن در به تصویر کشیدن رؤیای آغازین **توت فرنگیهای وحشی** از این فصل نیز الهام گرفته باشد.) به این ترتیب، گری وجودی سه‌گانه می‌یابد: یکی وجود مادیش که روی نیمکت به خواب رفته است؛ دیگری همزاد شبح مانندش که به جستجو و کنکاش مشغول است؛ و سوم آن جسد اسرار آمیزی که در تابوت دراز کشیده و مانند هر چیز دیگری در این فیلم از واقعیتی مادی برخوردار است - فراموش نکنیم که گری در چند صحنهٔ قبل خون خود را برای انتقال به لئون در اختیار دکتر گذاشته بود.

گریِ «جستجوگر»، جیزل، یک زندانی به بند کشیده، را پیدا می‌کند. دکتر و سرباز یک پا، بار دیگر پدیدار می‌شوند و گری از یک دریچه فرار می‌کند. دکتر سیگارش را با شمع روشن می‌کند: نمایش جزئیات صحنه و حرکات شخصیتها باعث می‌شود این احساس عذاب‌آور به ما دست دهد که آنچه به تصویر در می‌آید، واقعی است و در «رؤیا» اتفاق نیفتاده است. سرباز در تابوت را می‌گذارد. بر روی در تابوت، قابی شیشه‌ای قرار دارد که می‌توانیم از آن درون تابوت را ببینیم. درایر ناگهان نمایی ذهنی از درون تابوت نشان می‌دهد. در نتیجه وقتی که در تابوت بسته می‌شود، این احساس وهم‌انگیز در ما پدید می‌آید که خود را با گری «مرده» یکی می‌دانیم و وهم‌انگیزتر اینکه، گری «مرده» در واقع زنده است. در نمای بعد چهرهٔ او را از درون قاب شیشه‌ای می‌بینیم که چشمانش باز است. تأکید بر نماهای ذهنی همچنان ادامه یافته و تشدید نیز می‌شود. ما از دیدگاه گری می‌بینیم که شمعی بر روی شیشهٔ تابوت در بالای سرمان گذاشته شد. چهرهٔ مارگریت شوپن به ما نزدیک می‌شود. تابوت را

حرکت می‌دهند و در حین انجام مراسم تشییع از میان جنگل می‌گذرانند. دراپر حرکت را به صورت یک نمای تراک ذهنی به تصویر در می‌آورد؛ از میان شیشهٔ تابوت می‌بینیم که افراد و درختان در بالای سرمان در حرکت‌اند. تشییع‌کنندگان از کنارگری که بر روی نیمکت به خواب رفته است عبور می‌کنند. گری بیدار می‌شود؛ اما مراسم تشییع همچنان ادامه دارد – و این تکان‌دهنده‌ترین لحظهٔ فیلم است. این فصل تعبیر و تفسیر منطقی را بر نمی‌تابد؛ چراکه چنین القا می‌کند یک فرد به طور همزمان وجودی چندگانه دارد و هر یک از ما نیز روحاً وجودی چندگانه داریم که هر کدامشان در جهتی خلاف دیگری در حرکت‌اند: گری که در تابوت آرمیده و بظاهر طعمهٔ خون آشام شده و به نفرین ابدی گرفتار آمده است؛ گری که از خواب برمی‌خیزد و با نابودکردن مارگرت شوپن، خود و زنان را نجات می‌دهد. نماهای ذهنی، تواناییهای بالقوهٔ گری را با تواناییهای بالقوهٔ ما برابر می‌سازد.

به گمان من دو فیلم برای مقایسه با **خون آشام** از همه مناسبترند: یکی **نوسفراتو** ساختهٔ مورناتو و دیگری **من با یک مردهٔ متحرک قدم زدم**[۲۵] اثر ژاک ترنر[۲۶]، که شاهکاری است تا حدودی شاعرانه و من در تابستان ۱۹۷۲ دربارهٔ آن مطالبی نگاشتم. اما **خون‌آشام** از برخی جهات از این دو فیلم جالب توجه‌تر است. **خون آشام** اصولاً با هیچ فیلم دیگری چندان مشابهتی ندارد. دو فیلم مورناتو و ترنر هر چند ویژگیهایی دارند که می‌توان آنها را رؤیاگونه توصیف کرد؛ هر دو در مقایسه با ساختهٔ دراپر بسیار عینی و بیروح به نظر می‌رسند. **خون آشام** سراسر رؤیاگونه است – سبک بصری در تمام فیلم یکدست است و بویژه در فصل تابوت، دراپر به عمد هرگونه تمایز میان واقعیت و کابوس را محو می‌سازد. اما در عین حال ما دربارهٔ فردی که گرفتار کابوس شده است تقریباً هیچ چیز نمی‌دانیم، چرا که کابوس کاملاً

عمومیت یافته است و با هیچ موقعیت روان‌شناختی خاصی پیوند ندارد. تفاوتهای میان **نوسفراتو** و **خون آشام** را می‌توان با ارتباط دادن هرکدام از آنها به یکی از دو نظریهٔ اساسی تعبیر خواب، توصیف کرد - بدین معنی که **نوسفراتو** را به تعبیر خواب فروید و **خون آشام** را به تعبیر خواب یونگ[۲۷] مربوط بدانیم. آنچه قهرمان فیلم **نوسفراتو** در «سرزمین اشباح» کشف می‌کند، چیزی نیست جز واقعیت وجودی خودش. از اینرو هر چند مفاهیم تلویحی فیلم جهان شمول است؛ ریشه در واقعیتی مشخص دارد و سیر آن روانکاوانه است. اما **خون آشام** را نمی‌توانیم از دیدگاهی روانکاوانه تعبیر و تفسیر کنیم، چراکه در آن اصولاً شخصیت معینی وجود ندارد که روانکاوی شود. در عوض باید آن را به نظریهٔ یونگ دربارهٔ «ناخودآگاه جمعی»[۲۸] مربوط بدانیم و ریشهٔ تصورات رؤیاگونه‌اش را در نوعی صورت مثالی جهانی و حافظهٔ نژادی جستجو کنیم. از این رو عناصر متضاد **خون آشام** هر چند در قالب تصاویری متغیر و هنرمندانه ارائه می‌شوند؛ اساساً ابتدایی و مقدماتی به شمار می‌آیند: تیرگی و نامفهوم بودن آن را نباید با ابهام و پیچیدگی اشتباه گرفت.

فیلم **من با یک مردهٔ متحرک قدم زدم** نیز آشکارا تقابل میان خیر و شر و سفیدی و سیاهی را (هم در مفهوم عادی و هم در مفهوم تمثیلی) به تماشا می‌گذارد. اما در روند فیلم، تمامی امور قطعی درهم می‌آمیزند و ما را به جهانی سرشار از ابهام رهنمون می‌شوند که در آن هیچ چیز واقعاً خالص و ناب نیست. اما به گمان من، در تحلیل نهایی، **نوسفراتو** و **من با یک...**بیش از **خون آشام** در ما رضایت خاطر پدید می‌آورند. فیلم درایر به واسطهٔ تکیهٔ مداوم بر نمایش ذهنی، بسیار دور از دسترس می‌نماید و برقرار کردن رابطه با آن دشوار است و این امر تا حدی از آنجا ناشی می‌شود که به ما هیچ دلیل محکمی برای تشخیص موقعیتها ارائه نمی‌شود. اعمال شخصیتی، که بظاهر سرباز است، مفهومی بیش از آنچه می‌نماید دارد. به گمان من، هر دو مورد فوق، نوعی حساسیت اخلاقی پیچیده را برملا می‌سازند.

البته آثار درایر در کل به هیچ وجه خالی از ابهام نیستند. هرگاه **خون آشام** را در کنار **ژاندارک** قرار دهیم، بی‌درنگ در می‌یابیم که پرداخت او از موضوع شکنجه، بغرنج و پیچیده است. هر فیلمی در چارچوب خود تقابلهای مشخصی ارائه می‌کند؛ اما از برخی جنبه‌ها این عناصر متضاد، بازتاب هم به شمار می‌روند. ژان نوعی ایمان غریزی و عرفانی را تجسم می‌بخشد و به دست عقل گرایانی آزار و شکنجه می‌بیند که انگیزشهای غریزی را به کلی انکار می‌کنند. اما در **خون آشام** افراد شبح مانند نمایندهٔ غرایز سرکوب شده به شمار می‌آیند و هم *آنان* نقش شکنجه‌گران را برعهده دارند. وقتی **خون آشام** را با فیلم **روز خشم** مقایسه می‌کنیم، در شخصیت مارگریت شوپن، نشانه‌هایی از شخصیتهای **روز خشم** را می‌یابیم. لباس و ظاهر مردانهٔ مارگریت شوپن، او را به مقامات سرکوبگر کلیسا مانند می‌کند؛ و زنانگی و آسیب‌پذیریش، وی را به پیرزنی بی‌پناه شبیه می‌سازد که در **روز خشم** به عنوان ساحره در آتش سوزانده می‌شود. نقش مارگریت در متن **خون آشام** واضح و بدون ابهام است؛ اما اگر او را در ارتباط با تمامی آثار درایر مدنظر قرار دهیم، سرشار از دوگانگی و ابهام خواهد بود، چراکه در درون فردی واحد، شخصیت قربانی و قربانی کننده درهم آمیخته است.

اگر **روز خشم** (۱۹۴۳) غنیترین اثر درایر به شمار می‌آید، از آنجاست که این فیلم به جامعترین شکل، دوگانگیهای موجود در نگرش او را به جهان، به نمایش در می‌آورد. دوگانگیهایی که از برداشتهای متضاد او از سرشت (در وسیعترین

مفهومش) مایه می‌گیرد: آیا «سرشت آدمی» همان ایمان غریزی **ژان** است یا جهان هولناک و ویرانگر **خون آشام**؟ در **روز خشم** این دو تلقی در هم می‌آمیزند و چشم‌اندازی از زندگی را متجلی می‌سازند که در آن خیر و شر نه تنها در حال همزیستی بلکه همچون عناصری جدایی‌ناپذیر و گاه غیرقابل تمیز به نظر می‌رسند. بدین طریق **روز خشم** را می‌توان سنتزی دانست که پیشرفت دیالکتیکی آثار پیشین را تجلی می‌بخشد.

کارکرد نمایش ذهنی در **ژاندارک** و **خون آشام** این است که تماشاگر احساس کند خود در فرایندی محتوم شرکت جسته است. اما درایر در سه فیلم بلند دیگری که بعداً ساخت، ما را در بیرون از قلمرو خودآگاه شخصیتهایش قرار می‌دهد و بدین طریق ما را وا می‌دارد به جای آنکه در رویداد شرکت جوییم، به تحلیل آن دست بزنیم؛ اما حرکت کلی و احساس فرایندی محتوم همچنان ثابت برجای می‌ماند - و این نکته دربارهٔ هیچ اثر دیگری بیش از **روز خشم** صادق نیست. از آنجا که درونمایهٔ فیلم بر مبنای مضمون کهن برآورده شدن یک نفرین استوار است، دستمایه‌ای مطلوب برای درایر است تا دیدگاهش را به زندگی بیان کند. رویدادهای فیلم در عین داشتن جنبه‌ای متافیزیکی، روانکاوانه نیز هستند. و گرچه محتوم می‌نمایند؛ از طریق رفتار متقابل انسانها صورت می‌گیرند. در معدود فیلمهایی، پیچیدگی عللی خاص که به معلولهایی خاص می‌انجامد، به نحوی مؤثرتر به تصویر درآمده‌اند - منظور به تصویر کشیدن این اندیشه است که هیچ نتیجه و پیامدی را نمی‌توان به علتی واحد منسوب دانست، چراکه همواره مجموعه‌ای متراکم و درهم تنیده از انگیزه‌ها، خواستها و اعمال گوناگون در کار است. **روز خشم** به واسطهٔ زمینهٔ قرون وسطایی و تخیل عمیق و دقت سرشاری که در آن به چشم می‌خورد، بار دیگر یادآور این نکته است

که فرهنگ اسکاندیناویایی با گذشتهٔ دور و در عین حال توانمند خویش دلمشغول است - روز خشم درایر در این زمینه به نحوی چشمگیر مقدمه‌ای است بر **چشمهٔ باکرگی** (ساختهٔ برگمن).

خط روایی این فیلم، ساده و غنی است. اولین بخش آن، نمایش دستگیری، محاکمه و سوزاندن پیرزنی است به نام هرلوفس مارته که متهم به جادوگری است. پیرزن پیش از مرگ، کشیش آلبرتوس را نفرین می‌کند و می‌گوید همسر جوانش «آن» به سرنوشتی مشابه سرنوشت او دچار خواهد شد. مابقی فیلم، تحقق اجتناب‌ناپذیر نفرین او را به تصویر در می‌آورد. «آن» خواهان و تاحدی مسبب مرگ آلبرتوس است و بعد با پذیرش گناه خود، به سرنوشت مارته دچار می‌گردد. پیچیدگی درونمایهٔ فیلم ناشی از آن است که درایر این طرح داستانی را در قالب الگوهای پیچیده‌ای از گناه و مجازات می‌پروراند. هیچ شخصیتی معصوم و هیچ رویدادی به لحاظ اخلاقی پاک و منزه نیست. در این فیلم جمع اضداد فراوان به چشم می‌خورد. برای مثال، پیش از شروع فیلم آلبرتوس مادر «آن» را - که او نیز مانند مارته متهم به جادوگری است - نجات داده است. این کار او عملی انسانی به شمار می‌آید؛ اما در عین حال سرچشمهٔ گناه نیز هست، چرا که انگیزهٔ آلبرتوس برای نجات زن، علاقه‌اش به «آن» است. در پایان فیلم، «آن» که گناهش طغیان علیه وضعیت نامعقول شخصی خویش است (و درایر دست کم *تا حدی* آن را بر حق می‌شمارد) مجازات وحشت‌انگیز سوختن در آتش را پذیرا می‌شود و فیلم تلویحاً این نکته را القا می‌کند که رستگاری او در گرو پذیرش این مجازات است. نگرش تلویحی درایر به جادوگری، بسیار هوشمندانه است: هیچ گاه از ما خواسته نمی‌شود قدرت مافوق طبیعی آن را باور کنیم؛ اما از سوی دیگر نیز اجازه نداریم آن را نوعی وقت‌گذرانی معصومانه به حساب آوریم. چه بسا اشتغال مارته به تهیهٔ داروهای گیاهی هیچ زیانی در برنداشته باشد؛ اما درایر در عین حال او را پیرزنی مهربان نیز توصیف نمی‌کند. جزئیات شکنجه و اعدام او هیچ گاه با لذت جویی سادیستی به نمایش در نمی‌آید؛ اما بکلی نیز نادیده گرفته نمی‌شود. هولناکی آنچه بر سر او می‌آید، به نحوی روشن و خالی از ابهام بیان می‌شود؛ بدین معنی که ایجاز این احساس را پدید می‌آورد که بخش اعظم رنج و عذاب او نشان داده نشده است و این نه تنها از رعب و وحشت ما نمی‌کاهد، بلکه آن را افزایش نیز می‌دهد. اما این عذاب و شکنجه، کینه و نفرتی را در دل مارته پدید می‌آورد که از سویی در ما ترحم و از سوی دیگر ترس و وحشت می‌آفریند - ترحم، به واسطهٔ آنکه احساس می‌کنیم با توجه به آنچه بر او رفته، کینه و نفرتش قابل توجیه است؛ و ترس و وحشت، از آنجا که چنین کینه ونفرتی را باظاهر او یعنی چهرهٔ مادرانه و اندام نرم و گوشت‌آلودش، ناسازگار می‌یابیم. در این فیلم «جادوگری» به تظاهری از امیال غریزی انسان در جامعه‌ای سرکوبگر تبدیل شده است: غرایزی که در نتیجهٔ سرکوب منحرف گردیده و تغییر شکل داده‌اند. این اندیشه بویژه در پرداخت شخصیت «آن» به گونه‌ای استادانه گسترش یافته است.

خطا و گناه در روز خشم در قالبهایی بسیار پیچیده پدیدار می‌گردد و این پیچیدگی زمانی کاملاً آشکار می‌شود که در پی پاسخ به این سؤال باشیم: «چه کسی مسئول مرگ «آن» است؟» بی‌تردید اولین علتی که به ذهنمان خطور می‌کند مارته و نفرین اوست. ما بتدریج می‌بینیم بعد از سوزانده شدن مارته، آلبرتوس و «آن» هر دو تغییر می‌کنند. چرا که بعد از این ماجراست که مادر آلبرتوس می‌گوید پسرش نگاهی «منقلب و غم‌آلود» داشته است و مارتین (پسر آلبرتوس از

همسر قبلیش) نیز در چشمان «آن»، «رازی هولناک» می‌بیند. بدین ترتیب می‌بینیم تأثیر نفرین، عمیقاً از روان‌شناسی فردی «آن» و آلبرتوس منشأ می‌گیرد. خطای آلبرتوس تنها این نیست که مارته را در آتش افکنده، بلکه این است که مادر «آن» را نجات داده است. «آن» می‌بیند که مارته و مادرش جای خود را به یکدیگر سپرده‌اند: سوزانده شدن مارته برای آلبرتوس و «آن» به لحاظ روانی بسیار تکان دهنده بود. «آن» می‌پندارد قدرت جادوگری را از مادر خویش به ارث برده و این توانایی - یا شور غرایز سرکوب شده در وجود او - را نمی‌توان از آنچه مارتین را مفتون ساخته است، جداکرد. تمامی حرکات طغیان آمیز «آن» در هاله‌ای از ابهام فرو رفته است. او را می‌بینیم که در حال ریسیدن پشم آواز می‌خواند و مادر شوهرش با سرزنش به او می‌گوید: «در خانهٔ خدا کسی آواز نمی‌خواند.» اما حتی در اینجا نیز درایر اجازه نمی‌دهد تماشاگر کاملاً جانب «آن» را بگیرد، زیرا وقتی او آواز می‌خواند بر نیمی از چهره‌اش سایه افتاده است و به رفتارش حالتی مشکوک می‌بخشد. این احساس تا حدی به واسطهٔ خباثت عامدانه‌ای است که در رفتار «آن» به چشم می‌خورد و او خود آن را شیطانی تلقی می‌کند. عشق او به مارتین نمایانگر دو مطلب است: یکی جاذبهٔ طبیعی دو جوان به یکدیگر و دیگری تلاش «آن» برای اعمال سلطه بر دیگران، که قدرتی است بظاهر شیطانی.

حملهٔ قلبی که آلبرتوس در اثر آن جان خود را از دست می‌دهد، در نتیجهٔ سرزنشهای «آن» پدید می‌آید: «آن» نه تنها خواهان مرگ آلبرتوس است، بلکه علت اصلی آن نیز به شمار می‌آید. اما فریاد او در هنگامی که آلبرتوس بر زمین می‌افتد نیز از ته قلب و عاری از تظاهر است. «آن» نیز مانند اینگری در چشمهٔ باکرگی (شخصیتی که «آن» به او شباهت بسیار دارد و در حقیقت همتای پیشین اوست) وقتی می‌بیند امیال شیطانیش تحقق یافته‌اند، وحشت زده می‌شود. البته در مرگ آلبرتوس نیز تنها یک عامل دخیل نیست. احساس گناه، که در نتیجهٔ مرگ همکارش لارنتیوس بار دیگر در وجودش بیدار می‌شود، نیز در کار است. حملهٔ قلبی زمانی به سراغ او می‌آید که از عیادت لارنتیوس در بستر مرگ افتاده، بازگشته است. لارنتیوس که مستنطق و محکوم کنندهٔ مارته بود، او را به نقطه‌ای کشاند که در نزد دیگران زبان به تقبیح آلبرتوس بگشاید. حرکت آلبرتوس به طرف خانه، به گونه‌ای به تصویر در می‌آید که او را بارها گرفتار در فضاهایی تنگ و محصور نشان می‌دهد، گویی سرنوشت راه را بر او بسته است: نماهایی از صخره‌ها و درختان بر پرده ظاهر می‌شود، سپس آغلی را می‌بینیم و در پسزمینهٔ تصویر، یک بز پدیدار می‌شود - حیوانی که به طور سنتی نمادی از شیطان و شهوت به شمار می‌آید. ترس آلبرتوس از مرگ به خاطر گناهی است که مرتکب شده: تباه کردن جوانی «آن». زمانی که «آن» او را تقبیح می‌کند این گناه که قبلاً نیز ذهن آلبرتوس را مشغول داشته بود، آشکار و عریان می‌شود.

لذا در سرنوشت شوم «آن» افراد زیر دخیل بوده‌اند: مادرش؛ مارته؛ آلبرتوس؛ مادر آلبرتوس، که بیش از هر شخصیت دیگری قدرت سرکوبگرانهٔ جامعه در او تجلی یافته است؛ و مارتین، که اجازه می‌دهد «آن» اغفالش کند. در صحنهٔ پایانی فیلم، آنجا که «آن» بر سر تابوت شوهرش، به جادوگری خویش اعتراف می‌کند، ترس و پیروزی به نحوی شگرف در هم می‌آمیزند. هر چه فیلم بیشتر به پیش می‌رود، میزانسن درایر، میان «آن» و دیگران جدایی بیشتری پدید می‌آورد؛ و سرانجام مارتین از او دور می‌شود و در کنار مادر بزرگش قرار می‌گیرد. به یک مفهوم می‌توان گفت «آن»، به نوعی، قربانی، سپربلا و شهید است. با این حال او تک و تنها در

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حتی گفتگویی ساده میان دو یا سه تن بر سر یک میز می‌تواند عمیقاً از کیفیتی سینمایی برخوردار باشد.

یک نمای متوسط نزدیک، بر پرده ظاهر می‌شود و با پذیرش گناه خویش، خود را از تنشهای درونی رهایی می‌بخشد. «آن» به واسطهٔ اعتراف به گناه، بار دیگر آرامش می‌یابد: نور بتدریج تمامی پرده را فرا می‌گیرد و با محو شدن تصویر، یک صلیب بر پرده نمودار می‌شود.

سبک درایر در **روز خشم** در نهایت روانی، پیچیدگی و نبود محدودیت است. رابطهٔ متقابل که کل ساختار فیلم براساس آن بنیاد گرفته است، در همه حال با این سبک خاص بیان می‌شود. درایر بارها از حرکت دوربین برای ارتباط میان شخصیتها یا اجزای گوناگون صحنه سود می‌جوید. هنگامی که جدایی مکانی، ارتباط میان شخصیتها را از طریق حرکت دوربین ناممکن می‌سازد، درایر با استفاده از برش موازی، این ارتباط را ارائه می‌دهد. «آن» و مارتین زمانی برای نخستین بار یکدیگر را در بر می‌گیرند که نردبانی که مارته به آن بسته شده است، به درون شعله‌های آتش فرو می‌افتد. پیشرفت روابط زن و مرد جوان از طریق تدوین موازی با احساس گناه آلبرتوس و حرکت او به سوی مرگ، پیوند می‌یابد. چشمگیرترین نمونهٔ تدوین موازی، زمانی است که عزیمت آلبرتوس از نزد لارنتیوس در حال احتضار و حرکت او به سوی خانه، با صحنه‌هایی از رابطهٔ «آن» و مارتین در خانه میان برش می‌شود. درایر پیش از این نیز فصل مشابهی را به تصویر کشیده بود؛ اما در آنجا مارتین و «آن» شبانه در کشتزارها به گشت و گذار مشغول بودند و آلبرتوس در خانه بسر می‌برد و احساس گناه مغمومش ساخته بود؛ بلافاصله بعد از این، صحنه‌ای قرار داشت که در آن اعضای خانواده را در حال نیایش نشان می‌داد؛ در اینجا دوربین متحرک میان تمامی شخصیتها، از جمله مادر آلبرتوس، پیوند برقرار می‌کند. پیچیدگی درونمایه‌ای فیلم همراه با غنای بصری آن است. **روز خشم** ملموسترین فیلم درایر است. در این اثر، زمان و مکان، نور و سایه، نوای موسیقی، دودی که از دیرک آدم‌سوزی برمی‌خیزد، ابزار و آلات شکنجه، ظروف آشپزخانه، همه وجودی کاملاً مادی و مشخص دارند.

بسیاری از منتقدان، دو فیلم آخر درایر، **کلام** (۱۹۵۵) و **گرترود** (۱۹۶۴) را دو نقطهٔ اوج متوالی در فعالیت هنری او می‌دانند. اما احساس شخصی من دربارهٔ آنها احساسی است درهم آمیخته؛ این دو فیلم از نظر من شایستهٔ تحسین و ستایش بسیارند، بی‌آنکه دلبستگی خاصی را در من پدید آورند. فرجام داستان **روزخشم** نوعی سختگیری بسیار است که ممکن است به لحاظ اخلاقی موجه جلوه کند؛ اما عاری از هرگونه عطوفت انسانی است. این واقعیت که «آن» به سرنوشت شوم خویش گردن می‌نهد و درایر نیز آشکارا حرکتش را تأیید می‌کند، هرگاه از چشم‌اندازی خارج از مسیحیت پاک‌دینان (پیوریتن)[۲۹] به آن نگاه شود، چه بسا امری شیطانی جلوه کند. این سختگیری در دو فیلم آخر درایر به موضوع اصلی تبدیل می‌شود و در نظر کسانی که مؤلف بودن درایر کمتر منکوبشان ساخته است در مرزی قرار می‌گیرد که اندکی فراتر رفتن از آن ناخواسته به داستان حالتی خنده‌آور می‌بخشد - البته کمتر کسی شهامت ابراز چنین عقیده‌ای را دارد! **روز خشم** فیلمی است که خون فراوان در شریانهایش جاری است؛ **کلام** شریانهایش تنگ و انعطاف ناپذیر گردیده؛ و **گرترود** چنین می‌نماید که شریانهایش بکلی خشک شده است. در **کلام** تناقضی آشکار وجود دارد، زیرا بظاهر پشتیبان دینی است که زندگی را می‌ستاید و رستاخیز جسمانی را تأیید می‌کند؛ اما به لحاظ سبک شناختی بیش از تمامی آثار درایر به نفی و انکار زندگی می‌پردازد.

از یک نظر، کلام مکمل بی‌عیب و نقص روز خشم است. در این فیلم نیز می‌بینیم میان همه‌چیز ارتباطی متقابل وجود دارد. اما در کلام برخلاف روز خشم که هزارتوی پیچیده‌ای از فشارها و تنشها از سویی مسبب مرگ «آن» و از سوی دیگر موجب رهایی او گردیده است، همه چیز در خدمت تحقق معجزه‌ای قرار می‌گیرد که در رساندن داستان به نقطهٔ اوج «ضروری» به نظر می‌رسد و در نتیجهٔ آن، اینگر بار دیگر به زندگی باز می‌گردد. سبک این فیلم را می‌توان نمونهٔ پالایش یافتهٔ سبک روز خشم تلقی کرد. در واقع، دقایق آغازین فیلم مجموعهٔ کاملی از حرکات پیونددهندهٔ دوربین را به نمایش می‌گذارد: آندرس از غیبت برادرش آگاه می‌شود و برای گفتگو با پدرش از اتاق خواب خود بیرون می‌آید؛ دوربین از همان دری که آندرس خارج می‌شود، می‌گذرد و اینگر را در حال باز کردن در اتاقش نشان می‌دهد؛ هنگامی که یوهانس «مجنون» بظاهر یکه و تنها در هوای آزاد به وعظ و خطابه مشغول است، دوربین با حرکت به راست، پدر و برادرش را که در پی او روان‌اند، نمایان می‌سازد؛ وقتی که اینگر برای پدرش قهوه می‌ریزد، دوربین به راست می‌چرخد و در را نشان می‌دهد که در حال باز شدن است و یوهانس در آستانهٔ آن پدیدار می‌شود. در سراسر فیلم رابطهٔ شخصیتها با یکدیگر و اعمال و رفتار آنها به همین شیوهٔ بصری ارائه می‌شود.

آنچه سبک کلام را با روز خشم متفاوت می‌سازد، تعمدی است که در آن به چشم می‌خورد، گویی ارادهٔ آگاهانهٔ دراير به مرحله‌ای از قدرت مطلقه رسیده که هر نوع خودانگیختگی را ناممکن می‌سازد و خلق فیلم چیزی نیست جز اجرای ارادهٔ مطلق او. بخشی از تأثیرگذاری روز خشم از آنجاست که چشم‌انداز هر شخصیتی محدود است و هیچ یک از شخصیتها نمی‌توانند تمامی موقعیتی را که در آن گرفتار آمده‌اند، نظاره کنند. شاید برخی این کیفیت را نشانه‌ای تلویحی دال بر حضور خدا بدانند، چراکه تنها کل موقعیت را نظاره کرده و به طریقی اسرارآمیز عمل می‌کند، بدین معنی که موقعیت را از درون به سمت فرجامی منطقی به پیش می‌برد - در این صورت بسیار دشوار است بتوان از یکی پنداشتن چشم خدا و چشم دراير پرهیز کرد. کلام آنچنان تحت تسلط کارگردان است که هم رویداد و هم بازیگران را از هرگونه حرکت فردی و خود انگیخته محروم می‌سازد. در پشت تک تک اشارات بازیگران و نیز تمامی حرکات دوربین، تأثیر گریز ناپذیر دراير هویداست. از طرفی نمی‌توان چنین قدرتی را دید و محو همه چیز - بجز عناصر اساسی - را نظاره کرد و لب به ستایش نگشود، چراکه تنها عناصر اساسی را باقی گذاردن فرایندی است که بی‌تردید به آنها قدرت بیانی شگرفی خواهد داد. اما از طرف دیگر به گمان من تحمل سبک ملال‌انگیز و سرکوب‌کنندهٔ فیلم بسیار دشوار است. اما شاید این سخن که در فیلم اثری از شور و نشاط به چشم نمی‌خورد، نیز به واسطهٔ آنکه بس بدیهی می‌نماید، سخنی خشک و بی‌روح باشد. افزون بر این، چنین ادعایی فاقد خصوصیتی است که با شور و نشاط رابطه‌ای تنگاتنگ دارد؛ یعنی فروتنی.

کلام و گرترود هر دو براساس نمایشنامه ساخته شده‌اند و این واقعیت، نیاز به کتمان ندارد. اما اظهار این مطلب که این دو فیلم-یاحتی طناب - فقط نمایشنامه‌هایی هستند که به صورت فیلم به خود گرفته‌اند واکنشی بسیار سطحی است و از برداشتی خام و محدود دربارهٔ مصالح «سینما» مایه می‌گیرد. حتی گفتگویی ساده میان دو یا سه تن بر سر یک میز می‌تواند عمیقاً کیفیتی سینمایی داشته باشد. (در این زمینه صحنه‌ای از فیلم **پیروزی تلخ**[۳۰] ساختهٔ نیکلاس رِی[۳۱] را شاهد مثال می‌گیرم. منظورم صحنه‌ای است که ریچارد

برتون و روث رومن، در حالی که شوهر روث، کورت یورگنز، به آنها می‌نگرد، با یکدیگر ملاقات می‌کنند. در این صحنه نگاهها، از رهگذر کادربندی و تدوین در قالبی عرضه می‌گردند که جوهری عمیقاً سینمایی دارد.) می‌توان اثبات کرد ارزش و اعتبار فیلم، به عنوان ابزاری که در خدمت بیان هنری قرار می‌گیرد، به آن است که از تمامی امکانات فنی دوربین به بهترین وجه سود جوید. به همین منوال نیز می‌توان اثبات کرد درایر در لحظه به لحظهٔ **گرترود** از تمامی امکانات دوربین استفاده کرده و این امر حتی زمانی که او به فیلمبرداری از اشیا و افراد بی‌حرکت می‌پردازد نیز صادق است. برای مثال دوربین دو نفر را که بر روی یک کاناپه در کنار هم نشسته‌اند در قاب می‌گیرد، سپس حدود نیم متر به سمت یکی از طرفین حرکت می‌کند تا آنها را از زاویه‌ای جدید نشان دهد یا بر حرکت، حالت چهره یا لحن صدای آنها تأکید کند. کوتاه سخن اینکه **کلام و گرترود** هر دو آثاری هستند که در تسلط خالق آنها بر رسانهٔ سینما هیچ تردیدی نمی‌توان داشت.

درایر در **گرترود** به موضوعی می‌پردازد که یکی از ابعاد کار او را نشان می‌دهد و من پیش از این تنها به طور گذرا به آن اشاره کردم - منظور من گرایش درایر به زنان و طرفداری از حقوق آنهاست. در سراسر زندگی هنری درایر، زنان در مرکز فیلمهای او قرار دارند و این گرایش نتیجهٔ منطقی جالب توجهی به دنبال دارد: بد جلوه دادن غالب مردان - گاهی به تلویح و گاهی هم به تصریح، که در **گرترود** حالت دوم را شاهد هستیم. یکی از راههای نشان دادن وحدت درونی در آثار درایر این است که **گرترود** را با فیلم کمدی **ارباب خانه** (۱۹۲۵) مقایسه کنیم. این فیلم حقارت مردی را در دستهای چند زن - همسر، دختر و پرستارش - به تصویر می‌کشد.

در اولین بخش **ارباب خانه** تصویری از یک

روز خشم

خانواده ترسیم می‌شود که خوشبختی بورژواییش در نتیجهٔ خودپرستی زایدالوصف پدر خانواده زایل گردیده است. در صحنه‌های گوناگون این فیلم، زندگی خانوادگی با جزئیات بسیار و با چنان دقتی ترسیم می‌گردد که بسیار بعید است بعدها در نظر درایر زاید و اضافی جلوه نکرده باشد. در این فیلم، بویژه رابطهٔ میان مادر و فرزندان به نحوی بسیار خوشایند از غنای بالقوهٔ چنین زندگیی حکایت دارد. آنچه در این بخش از فیلم حالتی پیچیده پدید می‌آورد (و در بخشهای بعدی برطرف می‌شود) القای تلویحی این نکته است که خست و سختگیری پدر به واسطهٔ آن است که احساس می‌کند در بیرون از خانه در شرف ورشکستگی قرار دارد. پدر در نگاه اول درونگرا و مستبد به نظر می‌رسد و می‌خواهد با او همانند یک شاه رفتار کنند. کاملاً آشکار است او از خوشبختی بهره‌ای نبرده است. امّا در فصول بعدی فیلم، این برداشت، غلط از کار در می‌آید و پدر در موقعیتی ساده‌تر قرار می‌گیرد، بدین معنی که به نظر می‌رسد رفتار او با خانواده‌اش تنها از لجاجتی آگاهانه سرچشمه می‌گیرد. اینک مسئله ساده شده است: مردی مستبد باید تحقیر شود. او گمان می‌کند همسرش او را ترک کرده است؛ اما در واقع همسر او به خانه بازگشته و با کمک پرستار خانواده در کمد پنهان شده است. زن از شکاف بالای کمد به پایین، به شوهر خود نگاه می‌کند. مرد پیش از آنکه از وجود همسرش آگاه شود، در موقعیتی تحقیرآمیز قرار گرفته است؛ بدین معنی که در گوشه‌ای ایستاده و دستهایش را در پشت سر خود قرار داده است - درست مانند حالتی که معمولاً برای تنبیه بچه‌های شیطان به کار می‌رود. مرد سرانجام در مقابل همسرش به زانو در می‌آید و درایر نشان می‌دهد که پرستار از دیدن خاک بر زانوان او احساس رضایت می‌کند. این رویکرد نهایی فیلم به مرد، ساده و افراطی و تاحدی باعث شرمندگی است؛ زیرا درایر گویی احساس می‌کند ناگزیر است خود را در مقابل زنان تحقیر کند و برای طلب بخشایش در برابرشان برخاک بیفتد.

جانبداری درایر از زنان تنها به ژاندارک محدود نمی‌شود، بلکه در **روز خشم** و کلام نیز زنان از نقشی اساسی برخوردارند و شخصیتهای مرد - بویژه در **روز خشم** - رفتاری نامناسب از خود بروز می‌دهند. **گرترود** نیز که حاصل دوران پیری درایر است، ثمرهٔ منطقی همین گرایش به شمار می‌آید. به گمان من، تلاش تمامی کسانی که می‌کوشند فیلم **گرترود** را اثری علیه شخصیت گرترود معرفی کنند، محکوم به شکست است. زیرا برخی گرترود را شخصیتی نجیب و زیبا می‌بینند، چراکه به ظاهر حکم می‌کنند و سازش-ناپذیری او و نیز پافشاریش برای کسب «همه یا هیچ»، در نظرشان قدر و منزلت بسیار دارد. اما گرترود در نظر من موجودی است شریر و تلاش درایر برای گرامی داشتن او، عملی است نابهنجار. نگرش گرترود و به تبع او نگرش درایر به روابط انسانی آن‌گونه‌ای که به وضوح از فیلم در می‌یابیم، اساساً ضد حیات و خفقان‌آور است؛ چراکه او نه تنها می‌خواهد در زندگی مرد از اهمیتی محوری برخوردار باشد بلکه آرزو دارد همه چیز مرد از جمله کار و خلاقیتش تابع او شود و از آنجاکه مرد چنین تحقیری را نمی‌پذیرد، گرترود ترجیح می‌دهد در تنهایی عقیم و بیحاصل، روزگار را بسر کند.

به نظر من، میان تحقیر مردان و عقیم بودن فیلم به لحاظ سبک شناختی، چنان ارتباطی برقرار است که نمی‌توان آن را نادیده گرفت - بویژه آنکه کارگردان خود از همان جنسی است که مورد تحقیر قرار می‌گیرد. در میان تمامی فیلمهای درایر، **گرترود** براساس معیارهای سبک شناختی، بیش از همه سرکوب شده می‌نماید. علی‌رغم آنکه هر فیلمی به واسطهٔ موضوع خاص خود، تغییر و

اصلاحات ویژه‌ای را در سبک ایجاب می‌کند؛ در تمامی آثار درایر میان آزادی روان‌شناختی و حرکت دوربین نوعی رابطهٔ متقابل به چشم می‌خورد. با بررسی فیلمهای بلند او از **خون آشام** گرفته تا **گرترود** در می‌یابیم که در همهٔ آنها خود انگیختگی و بینش شهودی به نحوی نظام‌مند انکار می‌شود و ارادهٔ نامعقول و نابهنجار بر فطرت و غریزهٔ سالم پیروز می‌گردد. به یک معنی می‌توان گفت مرد درون وجود درایر، ندانسته از گرترود انتقام می‌گیرد و از همین رو می‌بینیم شخصیت او تلفیقی است از خون آشام و زومبی[۳۲]: با تماشای بازیگری نینا پنزرود[۳۳]، این احساس به ما دست می‌دهد که زنی زیبا و هنرپیشه‌ای مستعد، استعدادهایش تا سرحد تباهی کامل سرکوب شده و از شور و نشاط ذاتی خویش یکسره محروم گردیده است. اما این انتقام مرد درون وجود درایر، در بهبود فیلم چندان تأثیری ندارد.

همین امر که احساس می‌کنیم در فیلمهای درایر، زندگی به گونه‌ای فزاینده، واپس رانده و سرکوب می‌شود، عامل دیگری است که می‌توان از رهگذر آن تشابهات میان آثار او و هیچکاک را تبیین و توجیه کرد. هر دو کارگردان، جهان را به دیدهٔ تردید و بدگمانی می‌نگرند و بخشی از انگیزهٔ خلاقیتشان از آرزوی تسلط بر جهان ریشه می‌گیرد. هر دو کارگردان نشان می‌دهند از امیال غریزی سرکوب شده به سختی هراسانند. هیچکاک با این امیال به گونه‌ای آشکارتر روبه‌رو می‌شود، و به فریبندگی آنها اذعان دارد. شاید دلیل اینکه هیچکاک به خود چنین اجازه‌ای می‌دهد آن است که با خودآگاهی کامل، کار خویش را یکسره جدی تلقی نمی‌کند و چون برای خویش مقامی در حد مجری نمایش و سرگرمی قائل است، این امر بهانه‌ای در اختیارش قرار می‌دهد که شیاطین ساخته و پرداختهٔ خویش را بر همگان آشکار سازد. اما درایر در مقام هنرمندی عمیقاً آگاه که کار خویش را بسیار جدی قلمداد می‌کند، هیچ گاه برای خود چنین آزادیی قایل نیست و از همین رو احساس می‌شود واپس راندن امیال در فیلمهای او همواره فزونی می‌یابد. در فیلمهای درایر، حرکات خود انگیخته و شورانگیز اغلب مجازاتی سخت در پی دارند. از همین رو می‌بینیم: تنها کسانی که با شادی به رقص و پایکوبی می‌پردازند اشباح نفرین شده در فیلم **خون آشام** هستند؛ قهرمان زن در فیلم **روز خشم** که علیه زندگی شیطانی و غیرطبیعیش طغیان کرده است، سرانجام می‌پذیرد که اعدام او با نیزهٔ چوبی عین عدالت است؛ موتور سواری پرتحرک زن و مرد فیلم **آنها به زورق رسیدند** نیز سرانجام به مرگشان منتهی می‌شود و تابوتهایشان را می‌بینیم که به سوی سرزمین مردگان روان‌است.

در اینجا می‌توان به مسئلهٔ دیگری پرداخت: چرا در کار درایر، در مقایسه با برگمن، تغییر و تحول چندانی به چشم نمی‌خورد؟ نخست باید توجه داشت که در مورد فیلمهای درایر، تحول در ابعادی که برای افراد قابل تشخیص باشد، امری خطیر به شمار می‌آید و اصولاً بعید به نظر می‌رسد «تحول» در این زمینه واژه‌ای مناسب باشد. به هر حال آنچه در ساخته‌های درایر شاهد هستیم عبارت است از افزایش مداوم استحکام و انعطاف‌ناپذیری در سبک و دور شدن از آزادی و سیّالیّت. وقتی از **خون آشام** یعنی آزادانه‌ترین فیلم درایر که در آن تمایلات خودانگیخته و ناخودآگاه بر اقع آزادی یافته‌اند، آغاز کنیم و سپس به **روز خشم** و **کلام** و **گرترود** برسیم، رفته رفته خود را در جهانی می‌یابیم که همواره کم ثمرتر می‌گردد و تنفس در آن دشوارتر می‌شود. اما تحول در کار برگمن را براساس دیگری می‌توان سنجید: براساس خودداری فزایندهٔ او از واپس‌راندن و سرکوب تمایلات خویش، یا به عبارت دیگر براساس عزم و اراده‌اش برای بیان مافی‌الضمیر

خود. بدین ترتیب می‌بینیم فیلمی مانند مراسم[۳۳] در کل آثار برگمن حادثه‌ای گذرا بوده و او برای آن چندان بهایی نپرداخته است. اما در کار درایر بیان آزادانه، به نحوی فزاینده سرکوب شده و پیشرفت و تحول در مفهوم راستین آن ناممکن گردیده است. اینک به وضوح بیشتری می‌توان دریافت که چرا حفظ ایمان دینی برای درایر به همان اندازه حایز اهمیت بوده است که ترک آن برای برگمن. خدای درایر، خدایی است که او را از همه چیز «نهی» می‌کند و سینمای او، با تمامی برتریهای خارق‌العاده‌اش، سینمایی است اساساً مرگ - محور.

فیلم کامنت
مارس ۱۹۷۴

پاورقیها

1 - Now About These Women
2 - Two People
3 - thematic
4 - tone
5 - plot
6 - Max Ophuls
7 - Madame de
8 - Under Capricorn
9 - elliptical
۱۰ - pantheism اعتقاد به اینکه خدا عبارت است از کل عالم وجود و خدا را نمی‌توان از عالم وجود جدا پنداشت - م.
11 - Letter From an Unknown Woman
12 - Master of the House
13 - They Reached the Ferry
14 - compositions
15 - David Gray
16 - Lila Crane
17 - Vera Miles
18 - The Wrong Man
19 - The Terial of Joan of Arc
20 - Sheridan LeFanu
21 - filter
22 - James Whale
23 - motif
24 - Gisèle
25 - I Walked with a Zombie
26 - Jacques Tourneur
27 - Jungian
28 - collective unconscious
29 - Puritanical Christianity
30 - Bitter Victory
31 - Nicolas Ray
۳۲ - Zombie . جادوگری که براساس افسانه‌های نیجریه - کنگویی، مردگان را زنده می‌کند؛ و نیز مرده‌ای که بدین ترتیب حیات دوباره یافته است - م.
33 - Nina Pens Rhode
34 - Ritual

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی