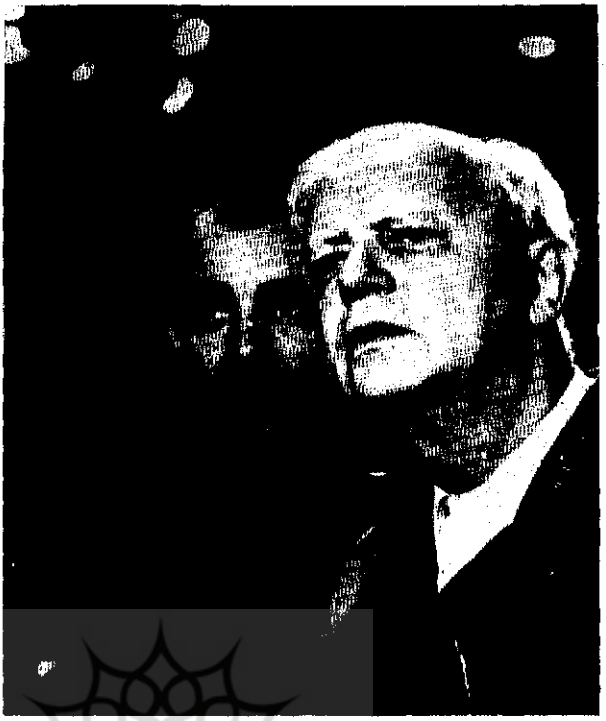
رامین جهانبگلو

در جست و جوی دنیای نامرئی

نگاهی به سینمای کارل تئودور درایر

۲۵ سال پیش، در ۲۰ مارس ۱۹۶۸، در حالیکه اروپا در تب تلاطمهای سیاسی و جریانهای انقلابی می‌سوخت، جهان سینما یکی از بزرگترین انقلابی‌های خود را از دست داد. انقلابی که کارل تئودور درایر در زمینهٔ هنر سینما از پایه گذاران آن بود، بافتی سیاسی نداشت، بلکه کوششی بود در جهت تکوین و تحول زیبایی شناسی سینما. به طور مسلم، آنچه که در سینمای درایر از ارزش و اهمیتی بسزا برخوردار است. سعی او در جهت شکل تصویری بخشیدن به یک ایدئولوژی سیاسی خاص نیست، بلکه سیاست تصویری جدیدی است که او در فیلمهای خود در جستجوی آن می‌باشد. به عبارت دیگر، سینمای درایر شیوه‌ای خاص از نگریستن است به واقعیت جهان. آنچه که از دیدگاه درایر در سینما مهم جلوه می‌کند، نشان دادن حس و ادراکی است که در نگاه فرد در برخورد با واقعیت رخ می‌دهد. به این اعتبار، سینمای درایر به ما می‌آموزد که چگونه با نگاه کردن به تصاویر دنیای بیرون، به ژرفای وجدان بشری پی ببریم. پس می‌توان گفت که درایر سینماگر واقعیت بلاواسطهٔ جهان نیست، بلکه نقاش و تصویرساز درون‌نگر زندگی انسانهایی است که همواره با مسائلی چون عشق، مرگ، تنهایی، ایمان و ناشکیبایی دست به گریبانند. سؤالی که درایر در همهٔ فیلمهای خود، از رئیس جمهور (۱۹۱۸) تا گرترود (۱۹۶۴) مطرح می‌کند، این است: چگونه می‌توانیم در زندگی عادی هر روز خودمان به معنویت دست بیابیم. بدون اینکه قربانی تعصب و عقب‌ماندگی و ناشکیبایی همنوعان خود بشویم؟ درایر پاسخ به این سؤال را در مفهوم «عشق» می‌یابد. در حقیقت جوهر سینمای درایر در این جمله شخصیت اصلی فیلم گرترود خلاصه



می‌شود: «عشق همه چیز است». سینمای درایر سینمای عشق و زندگی است. برای درایر آنجا که عشق پیروز است، زندگی نیز جاری است. به این اعتبار، شخصیت اینگر در فیلم کلام به یاری ایمان به عشق به زندگی باز می‌گردد و همین اینگر در صحنه‌ای دیگر از فیلم به مورتن بورگر می‌گوید: «مهم این است که یکدیگر را دوست بداریم». جالب اینکه در فیلمنامه «عیسای ناصری» درایر (که او متأسفانه فرصت ساختن آن را نیافت) به جمله‌ای از حضرت مسیح برمی‌خوریم که رو به حواریون می‌گوید: «فریضهٔ دینی جدیدی را به شما می‌دهم. یکدیگر را دوست بدارید. بدین‌گونه همهٔ انسانها خواهند دانست که شما مریدان من هستید. همدیگر را به همان اندازه دوست بدارید که من شما را دوست داشتم».

جستجوی دشوار گرترود درپی عشق را در این گفتهٔ فیلم درایر می‌یابیم: «در عشق، شادمانی وجود ندارد. عشق رنج است، عشق درد است.» در واقع سه تصویری که درایر در فیلم خود از شخصیت گرترود در آینه نشان می‌دهد، هر یک به نوعی، به خوبی منعکس کنندهٔ رنج و درد و ناکامی گرترود در عشق است. گرترود در جستجوی عشق خیالی خویش است، ولی تراژدی این عشق از خود او موجودی خیالی می‌سازد که فراسوی واقعیت قدم می‌گذارد. در اینجا به این گفته ژاک ریوت می‌رسیم که می‌گوید: «گرترود شاید از دیدگاه صوری همچون رویا به نظر نیاید، اما کلامی دارد خوابزده...». این کلام خوابزده تنها متعلق به شخصیت گرترود نیست، بلکه کلام اکثر شخصیتهای فیلمهای درایر است. حتی شخصیتهای فیلمهای صامت درایر هم کلامی خوابزده دارند، چون

همگی در جستجوی مطلق هستند و به این منظور قدمی به دنیای نامرئی فراسوی واقعیت جهان هر روز می‌گذارند. دیوید گری در فیلم **خون‌آشام**، آن پِدْر سدوته در فیلم **روزخشم**، شخصیت ژان در **مصائب ژاندارک**، اینگرو یوهانس در کلام و گرترود در فیلم **گرترود**، هر یک به نوبهٔ خود در جستجوی مطلق هستند و به همین جهت در حاشیهٔ جهان خود قرار می‌گیرند. آنجا که ایمان به عشق، از گرترود شخصیتی حاشیه‌ای می‌سازد، در فیلم **مصائب ژاندارک** عشق به ایمان است که شخصیت ژان را به پذیرش مرگ دعوت می‌کند. ژان برای عشق به خدا می‌میرد، ولی آن در **روز خشم** برای عشق به مارتن به سوی مرگ می‌رود. همانطور که می‌بینیم، اکثر شخصیتهای درایر، شخصیت‌های حاشیه‌ای هستند، زیرا مدام در جستجوی مطلق از فضای موجودی که در آن قرار دارند، به فضای معنوی درونی در حرکتند. همچنین این وضعیت حاشیه‌ای شخصیت‌های درایری را در وجدان فردی هر یک از آنان می‌یابیم که به نوعی نفی‌کننده واقعیت اخلاقی و اجتماعی موجود است. ولی جالب اینجاست که روند دراماتیکی که درایر شخصیتهای خود را در آن قرار می‌دهد، به هیچ عنوان از یک سبک رئالیستی پیروی نمی‌کند. به همین دلیل هیچیک از شخصیتهای درایر هدف سیاسی و یا اجتماعی مشخصی را دنبال نمی‌کنند، بلکه همچون شخصیت‌های تراژدیهای آتنی درگیر تقدیر و سرنوشتی هستند که به کلام و رفتار آنان معنی می‌دهد. زیبایی‌شناسی سینمایی درایر برمبنای بینشی تراژیک از زندگی قرار گرفته است. درایر خود در این باره می‌گوید: «من شخصیتهایم و بینش شخصی خودم از زندگی را در تراژدی راحت‌تر وارد می‌کنم.» به عبارت دیگر، تراژدی شکل دراماتیکی است که درایر برای بیان تجربه‌های انسانی و معنوی شخصیتهای سینمایی خود انتخاب می‌کند. شکی نیست که تأکید درایر برای استفاده از زیبایی شناسی تراژیک در سینما به نفی رئالیسم می‌انجامد. پس به جرأت می‌توان گفت که هدف درایر از دوباره زنده کردن شخصیتها و حوادث تاریخی، بازسازی عینی و رئالیستی آنها نیست. به همین دلیل، درایر در جواب منتقدانی که به شباهت کلاه خودهای سربازان فیلم **مصائب ژاندارک** به کلاه‌خودهای سربازان انگلیسی جنگ جهانی اول خرده می‌گرفتند، پاسخ می‌دهد: «من در مورد طرز لباس پوشیدن و دیگر ویژگیهای دوران ژاندراک تحقیق نکردم. زیرا سالی که این اتفاق رخ داده به همان اندازه برای من کم‌اهمیت است که فاصله آن با زمان حال». به عبارت دیگر، درایر در تصویر سینمایی که از شخصیتی چون ژاندارک به تماشاگر خود عرضه می‌کند، از فاصلهٔ بین گذشته و حال تا حدی می‌کاهد که صحنه‌های دادگاه ژاندارک هر لحظه ما را به یاد محاکمه‌های استالینی قرن بیستم می‌اندازد. به همین جهت، آنچه که در فیلمهای درایر اهمیت دارد، زمان تاریخی‌ای نیست که داستان در آن اتفاق می‌افتد، بلکه کلیت ذهنی و معنوی فراتاریخی است که شخصیت اصلی فیلم و از طریق او تماشاگر درایر با آن روبرو می‌شود. پس می‌بینیم که درایر تماشاگر خود را در برابر یک واقعیت تاریخی قرار نمی‌دهد، بلکه بیشتر او را با حقیقت درونی بشری رودررو می‌کند که متعلق به تمام دورانهاست. به گفتهٔ خود درایر: «آنچه که دارای ارزش است، حقیقت هنری است، یعنی حقیقتی که از زندگی تجربه شده سرچشمه

Carl Dreyer, Denmark DAY OF WRATH روز خشم

گرفته است. به همین دلیل، آنچه که تماشاگر روی پرده می‌بیند، واقعیت نیست و نباید باشد، زیرا اگر چنین بود، نمی‌توانستیم آن را هنر بنامیم». بنابراین از نظر درایر هدف هنر تقلید از واقعیت نیست، بلکه کوششی است برای نگاه کردن به درون چیزها. موریس مرلوپونتی در کتاب **خود چشم و روح** توضیحی در مورد هنر نگاه کردن نقاش به واقعیت جهان می‌دهد که آن را در مورد سینمای درایر هم می‌توان به کار برد. مرلوپونتی می‌نویسد: «نقاش هر کس که باشد، در زمانی که نقاشی می‌کند، نظریه جادویی دیدار را به کار می‌گیرد. پس باید پذیرفت که چیزها به درون او می‌روند، یا بنا به قیاس تقریباً طعنه‌آمیز ملبرانش (Malebranche) روح از چشمها خارج می‌شود تا در چیزها تفرج کند...» بنابراین آنچه که برای درایر اهمیت دارد، گذر از واقعیت بیرون به دنیای درون از طریق تصویر است. زیرا به قول او «مردم از طریق تصویر می‌اندیشند و تصویر مهمترین عامل یک فیلم است». درایر با ذهنی کردن واقعیت جهان بیرون، دنیای درونی قهرمانهای خود را از طریق هنری چون سینما بیان می‌کند که به قول برسون هنری اساساً بیرونی است. به گونهٔ دیگر، نگاه درایر به واقعیت عینی جهان به مثابه کاوشی است درون ذهنیت آدمی. به همین دلیل، در پشت هر فیلم درایر، وجدان شوربخت شخصیتی را می‌یابیم که با روح زمان خود در مقابله و برخوردار است. از این‌رو، آنچه که برای درایر مهم جلوه می‌کند، تنها نشان دادن یک اتفاق بیرونی نیست، بلکه تأثیر درونی آن بر روانشناسی شخصیتهایی است که در فیلم حضور می‌یابند. بدین معنی، حقیقت جوهری سینمای درایر در نماهایی خلاصه می‌شود که او از انعکاس احساس درونی شخصیت‌هایی چون ژاندارک، گرترود،

آن و یا اینگر در چهرهٔ آنها، به ما عرضه می‌کند. درایر در مقاله‌ای در این باره می‌نویسد: «هرکس فیلمهای من را دیده باشد، می‌داند که من اهمیت زیادی برای چهرهٔ انسانی قائل هستم. چهرهٔ انسان همچون زمینی است که هرگز از اکتشاف آن خسته نخواهیم شد. اصیل‌ترین تجربه‌ای که در یک استودیو می‌توان داشت، ثبت بیان چهره‌ای است که به نیروی مرموز وحی و الهام، حساس است...» نیروی مرموزی که درایر از آن سخن می‌گوید، حقیقت نامرئی است که دوربین درایر در اعماق نفس انسانها در جستجوی آن است پس همانطور که می‌بینیم، دوربین در سینمای درایر منعکس کنندهٔ حرکت عینی واقعیت دنیای بیرون نیست، بلکه بازتاب وجدان درونی شخصیتی است که در برابر معماهای متافیزیکی زندگی قرار می‌گیرد. به همین جهت، تجربهٔ تصویری خاصی که تماشاگر فیلمهای درایر از روش بیان سینمایی او دارد، در مخالفت مستقیم با چهارچوب کلاسیک و سنت‌گرای سینمای هالیوود است. به گفتهٔ دیوید بُردول، فیلم کلام درایر از ۱۱۴ نما شکل گرفته است و میانگین زمانی هر نما در آن بیش از یک دقیقه و نیم است. همچنین به حساب او، برخی از نماها در کلام بین دو تا هفت دقیقه طول می‌کشند. پس هنر درایر در پس زدن پردهٔ واقعیت هر روز زندگی‌مان است و دعوت ما به درون فضای فراواقعی‌ای که در آن انسانها و اشیاء معنای دیگری دارند. لذا آنچه از نظر درایر اهمیت دارد، ماده و شئی بی‌واسطه نیست، بلکه فرآیند دیالکتیکی است که نفس انسان به واسطهٔ آن، واقعیت جدیدی به آن شئی در جهان می‌دهد. از این‌رو هنر درایر در حرکت متعالی نفس خلاصه می‌شود که به واسطهٔ نوری معنوی، زیبایی طبیعی اجسام را باز می‌آفریند. به عبارت دیگر، درایر با ارتقاء نگاه از مرتبهٔ روزمرگی و عامیانه به مرتبهٔ متعالی و معنوی آن، در جستجوی بیان «تصویر حقیقت» است، ولی در واقع «تصویر حقیقت» از دیدگاه درایر چیزی جز «حقیقت تصویر» نیست. و «حقیقت تصویر» زمانی برای تماشاگر نمایان می‌شود که عنصر معنوی نور، ما را فراسوی دنیای احساسات سوق دهد، تا حدی که جهان فانی را همچون شخصیت‌های درایری با روحی لبریز از ایمان به عشق و عشق به زندگی دریابیم. درایر رفعت از بُعد ظاهری جهان به بُعد معنوی را از طریق تجریدی زیبایی شناختی به انجام می‌رساند. او در این باره می‌نویسد: «تجرید، عملی است که از هنرمند می‌خواهد تا با برای قدرت بخشیدن به محتوای معنوی اثرش خود را در ارتباط با واقعیت، مجرد سازد. بدین‌گونه فیلمهای او فقط بُعد دیداری نخواهند داشت، بلکه معنوی هم خواهند بود... تنها خواست من از این کار، نشان دادن جهانی است که به منزلهٔ جهان انگارش و خیال، فراسوی ناتورالیسم بی‌رنگ و خسته کننده وجود دارد».

بهترین گواه این سخن درایر را در استفادهٔ او از نور مرموزی می‌توان دید که در اکثر فیلمهایش موجود است و هالهٔ روحانی خاصی به شخصیتها می‌دهد.

در حقیقت درایر برای منعکس ساختن وجدان دردکشیدهٔ شخصیتهای خود از نوری استفاده می‌کند که عمقی رازآمیز و جوهری متعالی دارد. در اینجا به رابطهٔ بین سینمای درایر و هنر نقاشی می‌رسیم. از دیدگاه بسیاری از منتقدان سینمای درایر، او در نورپردازی فیلمهای خود تحت‌تأثیر

مصائب ژاندارک

JOAN OF ARC
Carl Dreyer, France

مستقیم نقاشی چون ورمیر (Vermeer) است که پُل کلودل (Paul Claudel) نقاشیهای او را به هنر عکاسی تشبیه می‌کند. ولی دیوید بُردول بر این عقیده است که درایر در هر یک از فیلمهای خود به نقاشی خاص نزدیک است. برای مثال در **مصائب ژاندارک** به بروگل و مینیاتورهای قرون وسطایی، در **روز خشم** به «درس تشریح» رامبراند و استادان اهل فلاندر و در **کلام و گرترود** به ویلهلم هامرشوی نقاش دانمارکی و جیمز ویستلر نقاش آمریکایی. به طور مسلم، زمانی که به نورپردازی داخلی فیلم **گرترود** توجه می‌کنیم، خود به خود به یاد تابلوی «آفتاب صبحگاهی در اتاق هامرشوی» و تابلوی «مرد در کنار زنی در حال اجرای کلاوسن» ورمیر می‌افتیم. لئوناردو داوینچی می‌گفت: «آنجاکه روح با دستها همراه نباشد، هنری در کار نیست». در سینما نیز چنین است. سینمای بی‌روح، همچون قدیسی مزور و دروغگو، بی‌اعتبار است. ولی در سینمای درایر آنجاکه تصویری یا کلامی از تقدیس وجود دارد، انگار نور عشق و زندگی هم تصویر را روشن می‌کند. پس عنصر نور در سینمای درایر حضوری فراطبیعی دارد که شخصیتهای فیلمهای او با قرار گرفتن در پیرامون آن از عالم واقع و بیرونی پدیدارها به عالم ذات و درونی نفس گذر می‌کنند. لذا، درایر برای نشان دادن این فرازش به سوی معنویت شخصیتهای خود از نماهای نزدیک چهره‌ها استفاده می‌کند. چهرهٔ شخصیتها بیانگر فضای دراماتیکی است که در آن برخوردی دیالتیکی بین دنیای غیرمجرد و دنیای مجرد صورت می‌گیرد. برای مثال، در فیلم **مصائب ژاندارک**، ژان در طول محاکمه نگاهی از پایین به بالا دارد، در حالی که قضات از بالا به پایین به او نگاه می‌کنند. زمانی که دوربین درایر چهرهٔ ژان را

نشان می‌دهد که از پایین به بالا نگاه می‌کند، این حس را در تماشاگر بیدار می‌کند که او فراسوی رنج‌ها و دردهایش با عالمی فراطبیعی و نامرئی در ارتباط است که او را در هاله‌ای نورانی قرار می‌دهد. نوری که در اینجا «بر چهره» یا بهتر بگوییم «از چهره» ژان می‌تابد. بیانگر خلوص و صفای نفس اوست. به قول دیوید بُردول: «در فیلم **مصائب ژاندارک** تمامی حرکات ذهن و قلب ژان را در چهرهٔ او می‌توان خواند.» شاید به همین دلیل، آندره بازن **مصائب ژاندارک** را «فیلمی مستند از چهره‌ها» می‌نامد. بسیاری بر این عقیده‌اند که **مصائب ژاندارک** فیلم تصاویر است و نه فیلم واژگان. ولی درایر، خود بر این عقیده است که در **مصائب ژاندارک** کلام نیز نقش مهمی را ایفا می‌کند. کلام **مصائب ژاندارک** کلام نفس است. همان‌طور که تصویر در این فیلم بیانگر فضای معنوی است که فراتر از فضای حضوری دادگاه، ژان با آن ارتباط دارد. به همین دلیل، نوری که در طول فیلم ژان را از صحنهٔ «دادگاه تا صحنهٔ» اعدام همراهی می‌کند، نور مرگ نیست، بلکه نور زندگی است. هرچند که مرگ عنصر مهمی در بسیاری از فیلمهای درایر است، ولی آنجا که جسم خاموش می‌شود، نفس به زندگانی خود ادامه می‌دهد. و شاید درست به همین دلیل حضور رازگونهٔ زندگی، فیلمهای درایر سرشارند از عشق، ایمان و معجزه. حتی در فیلمی چون **گرترود** (که ژان دوشه (Jean Douchet) آن را «یکی از مدرن‌ترین فیلمها» می‌داند)، آنجا که اشاره‌ای به ایمان و بخشش خدایی نیست و معجزه‌ای از راه نمی‌رسد، باز هم گرترود دفتر زندگی خود را با کلام عشق می‌بندد و می‌گوید: «به من نگاه کن، زنده‌ام آیا؟ نه اما عاشقم» شاید عظمت و معنای سینمای درایر هم در بیان این راز عشق باشد که قادر به درهم شکستن قانون جهان ماست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی