@Ciinematheque

کلامی درباره‌ی روش بیان سینمایی

کارل تئودوردرایر

گونه‌ای تشابه میان یک اثر هنری و یک انسان یافتنی است. همانطور که می‌توان از روح یک انسان سخن راند، قادریم از روح یک اثر هنری، یا شخصیت آن نیز یاد کنیم.

روح را می‌توان در روش بیان (استیل) که شیوه‌ی هنرمند در بیان ادراکش از ((جهان)) مادی است یافت. روش بیان در گذر الهام به شکل هنری اهمیت دارد. هنرمند با روش بیان، جزییات فراوان را در پیکر یک کلیت گردهم می‌آورد و به‌دیگران امکان می‌دهد تا همه‌چیز را با چشم‌های او بنگرند.

روش بیان را نمی‌توان از یک اثر هنری کامل جدا کرد. روش، به‌دل اثر هنری رخنه و آن را اشباع می‌کند، با این همه نادیدنی است و نمایش‌ناپذیر.

تمامی آثار هنری دستامد کار یک شخص هستند. اما هر فیلم آفریده‌ی یک گروه است، و گروه ناتوان از آفرینش هنری است مگر آنکه مسوولیت کار را پذیرا شود و چونان نیرویی پیش‌برنده عمل کند.

نخستین انگیزه‌ی آفریننده‌ی یک فیلم از سوی نویسنده می‌آید، که کار او مبنای راستین فیلم است. اما از لحظه‌ای که مبنای شاعرانه را رها کنیم، کارگردان وظیفه‌ی شکل‌بخشیدن به‌روش بیان را به‌عهده‌ی خویش خواهد گرفت. جزییات هنری بی‌شماری زاده‌ی نیروی ابداع او هستند. احساس و روحیه‌ی اوست که فیلم

را رنگ می‌زند ، و احساس وروحیه‌ای همبسته با خود در ذهن تماشاگر می‌آفریند . از راه روش بیان ، او به‌کار روح می‌بخشد و درست همین نکته است که از کار ، هنر می‌سازد . بر عهده‌ی کارگردان است که به‌فیلم سیمایی خاص ــ و ویژه‌ی خویشتن ــ بخشد .

به‌همین دلیل ، ما کارگردان‌ها مسوولیتی عظیم را پذیرفته‌ایم . برماست که فیلم را از صنعت به‌هنر گذر دهیم ، از اینرو ، باید با کار خود به‌گونه‌ای جدی رویارو شویم ، باید *خواهان* چیزی باشیم و *شهامت* انجام کاری را داشته باشیم ، و آنجا که کار سهل می‌نماید ، خود هیچ چیز را به‌سهولت از سر نگذرانیم . اگر خواهان آن نیستیم که سینما به‌مثابه‌ی یک هنر به‌سکون کشیده شود ، باید تلاش کنیم تا به‌نشانی از روش بیان و شخصیت ((ویژه)) در فیلم دست یابیم . تنها از این راه می‌توانیم امیدی به‌بازیابی ((هنر فیلم)) ببندیم .

اینک ، شرحی از چند عامل که در روش بیان فیلم *روز خشم* تعیین‌کننده بودند می‌آورم ، پس سخن را از تصاویر و ضرباهنگ فیلم آغاز کنم .

منش فیلم‌های گویا چنین است که تصاویر را به‌حاشیه رانند و به‌کلام گفتاری الویت بخشند . بر بسیاری از فیلم‌های گویا ، گفتار ــ یا بهتر بگویم پرگویی ــ سلطه دارد ، در حالیکه چشم ((تماشاگر)) کمتر امکان می‌یابد تا تصویری درست را جذب کند . فیلمسازان ، اینجا ، از یاد می‌برند که سینما پیش از هرچیز ــ و مهمتر از همه ــ هنری بصری است ، و فیلم خود را پیش و مهمتر از همه ، به‌چشم مرتبط می‌کند ، و تصویر به‌مراتب *ساده‌تر* از کلام گفتاری ، به‌گونه‌ای ژرف در آگاهی تماشاگر جای می‌گیرد . من در روز خشم سعی کردم تا جایگاهی برای تصویر فراهم آورم که باید در سینما داشته باشد ، جایگاهی که هنوز به‌تصویر اختصاص نیافته است . من تصویر را تنها به‌سودای خود تصویر ، و یا زیبایی آن ، ارائه نکردم ، گمانم این است که اگر تصویر نتواند کنش را تعالی بخشد ، به فیلم لطمه می‌زند .

تصویر ، تاثیری عظیم بر ذهن تماشاگر دارد . اگر با مایه‌های روشن همراه شود ،

ذهن را به‌سوی ملایمت پیش می‌راند، و اگر مایه‌های آن تیره باشند، موجد حالتی جدی در ذهن می‌شود. فیلمبردار و من، بسته به‌زمان و کنش در روز خشم، هم‌رای شدیم تا تصویر را با مایه‌های خاکستری ملایم یا سیاه همراه کنیم. چشم خواهان نظم است. پس، این نکته اهمیتی بسیار داردکه تاثیرات تصویری با یکدیگر همخوان شوند و حتی در زمان حرکت نیز چنین باقی بمانند. خطوط درهم، چشم تماشاگر را آزار خواهند داد.

چشم خطوط افقی را آسان و به‌سرعت درک می‌کند. اما خطوط عمودی را دیر می‌پذیرد. چشم، بی‌اراده مجذوب هرچیز متحرک می‌شود و در برابر مواد ساکن مقاومت می‌کند. به‌این دلیل است که، با لذت، حرکات سریع دوربین را دنبال می‌کند، و به‌ویژه مواردی را که حرکات نرم و آهنگین انجام می‌شوند، ترجیح می‌دهد. همچون یک قاعده، می‌توان گفت که باید در فیلم حرکتی مداوم، پیگیر، افقی و سریع ایجاد شود. اگر ((در این حالت)) ناگهان خطوط عمودی را وارد تصویر کنیم، به‌تاثیر نمایشی فوری ((و قدرتمند)) دست می‌یابیم، همچون تصویر نردبام عمودی در روز خشم، درست پیش از آنکه به‌درون آتش پرتاب شود.

اکنون باید درباره‌ی ضرباهنگ فیلم بحث کنیم. فیلم‌های گویا در چند سال گذشته به‌گونه‌ای آگاهانه به‌سوی دست‌یابی به‌ضرباهنگی نوین که ویژه‌ی سینمای گویاست، پیش رفته‌اند. من، خاصه به‌چند فیلم مهم خارجی که مهر روش بیانی ویژه را دارند، نظر دارم، یعنی فیلم‌های امریکایی و نیز فیلم‌های روانشناسانه‌ی فرانسوی. هدف این فیلم‌هاست که گونه‌ای ضرباهنگ دقیق ایجاد کنند که به‌تماشاگر امکان دهد تا دقت خود را بر تصویر متمرکز کند و به‌واژگان گوش سپارد. اما از آنجا که منش این فیلم‌ها چنین است که تصویرشان دشوار به‌چشم آید و واژگان آن‌ها دشوار شنیده شوند، کاملا" به‌هدف خود دست نیافته‌اند.

من تلاش کردم تا در این‌مسیر پیش‌روم. در پاره‌ای از کنش‌ها ــ به‌عنوان مثال در صحنه‌ای از روز خشم که میان دو جوان در کنار تابوت آبسالون می‌گذرد ــ به‌جای استفاده از تصاویر کوتاه، سریع و متناوب، از آنچه که خود تصاویر

درشت، طولانی و نرم خوانده‌ام ــ که میان هنرپیشه‌ها به‌گونه‌ای آهنگین تقسیم شده ــ استفاده کردم. این تصاویر احساس دو جوان از یکدیگر را به‌موازات تاکید کنش فیلم بر هریک از آنان نشان می‌دهند. برخلاف ــ و شاید درست‌تر باشد که بگویم به‌دلیل ــ این ضرباهنگ موج‌گونه، صحنه‌ای که میان آن‌دو، کنار تابوت آبسالون می‌گذرد، یکی از آن بخش‌های فیلم است که تاثیری نیرومند بر تماشاگر دارند.

مرا سرزنش کرده‌اند که ضرباهنگ روز خشم بسیار سنگین و آهسته است.

من در فیلم‌های بسیاری با ضرباهنگی سریع روبرو شده‌ام که تاثیری عظیم بر فیلم داشت، آنجا چنان آهنگی با شرایط فیلم هماهنگ بود. اما فیلم‌هایی هم دیده‌ام که تصویر با ضرباهنگی مصنوعی، به‌سرعت پیش می‌رود، آهنگی که کنش خواهان آن نیست: این آهنگی است که تنها به‌سودای خود ضرباهنگ ایجاد شده باشد. چنین کاربردی ((در سرعت جایگزینی تصاویر)) میراث دوران فیلم‌های خاموش است، میراثی که سینمای گویا هنوز از آن رها نشده است. این بازمانده‌ی دورانی است که در آن، فیلم متوقف می‌شد تا میان‌نوشته‌ها بر پرده ظاهر شوند. فاصله‌ی بین میان نوشته‌ها خالی بود و خود نوشته‌ها نیز خالی بودند، برای پوشاندن تمامی این فضای تهی، افراد از تصاویر به‌سرعت می‌گذشتند و تصاویر نیز از پرده به‌سرعت گذر می‌کردند ــ راستی که "آهنگ" بسنده بود! اما این آهنگ فیلم‌های خاموش بود.

زمانی که فیلم‌های خاموش دانمارکی در بالاترین نقطه‌ی تکامل خویش قرار داشتند ــ یعنی دستکم بیست و پنج سال پیش از این ــ چند فیلم درخشان در سوئد تهیه شدند. منظورم آثار سلما لاگرلوف است. به‌یاد دارم که وقتی فیلم ویکتور سیوستروم؛ *پسران اینگرمان* برای نخستین بار در کپنهاگ نمایش داده شد، سینماگران دانمارکی آن را نپذیرفتند، زیرا سیوستروم به‌راستی با جسارت به‌کشاورزان فیلم خود امکان داده بود تا با همان سنگینی و دشواری یک کشاورز گام بردارند. آری، آنان به‌زمانی جاودانه نیازمند بودند تا طول اتاقی را بپیمایند.

چنان که گفتم ، فیلمسازان دانمارکی سر خود را به‌علامت نفی تکان می‌دادند ((و می‌گفتند)) : "این کاری درست نیست ، تماشاگر هرگز این را نخواهد پذیرفت ." اما ما همه ، خوب می‌دانیم که چه پیش آمد . فیلم سوئدی با ضرباهنگ طبیعی و زنده‌اش نه‌تنها سوئد و دانمارک بل تمامی اروپا را فتح کرد . اروپا از سینمای سوئد بسیار چیزها آموخت ، مثلا " میان همه‌ی آموزه‌ها ، این نکته را نیز فراگرفت که ضرباهنگ هر فیلم زاده‌ی کنش و محیط آن فیلم است . بدین‌سان ، یک کنش درونی و بسیار مهم آفریده شد ، چرا که نمایش ضرباهنگی را ایجاد کرده که به‌سهم خود حامی لحن کنش است و در همین‌حال برذهن تماشاگر اثر می‌گذارد ، تا آنجا که این آهنگ با خود نمایش ، یکی پنداشته می‌شود .

کنش و محیط روز خشم تعیین کننده‌ی ضرباهنگ کند این‌اثر است . اما این آهنگ به‌کار اهداف دیگری نیز می‌آید : از یکسو بر ضربان آرام شنوایی تاکید می‌کند و از سوی دیگر یادبودی تاریخی که هدف نویسنده در نمایش بود را برجسته می‌کند ، و من کوشیدم تا این یادبود را به‌سینما بازگردانم .

در هنر ، افراد انسان مورد اصلی دانسته می‌شوند . در فیلم‌های هنری ، می‌خواهیم افراد را ببینیم و مخاطره‌ی معنوی آنان را تجربه کنیم . می‌خواهیم به درون آن زندگی‌ها که بر پرده ظاهر می‌شوند رخنه کنیم . امیدواریم که سینما روزنه‌ای بر این جهان دیگر بگشاید . مایلیم که خویشتن را در حالتی تعلیقی بیابیم که کمتر از کنش بیرونی و بیشتر درگیری‌های آشکار درونی سرچشمه می‌گیرد . و در روز خشم درگیری‌های روحی و معنوی کم نیستند . از سوی دیگر ، باید به‌جستجوی دارازمدت ماده‌ای همچون نمایش بیرونی برآییم که در کار بیان بیشتر وسوسه‌گر باشد . من ــ و نیز هنرپیشه‌هایم ــ کوشیدیم تا به‌دام وسوسه درنیاییم . ما ، با اشتیاق ، کوشیدیم تا اغراق‌های نادرست و اشکال بیان قالبی (کلیشه‌ای) را رد کنیم . خود را ناگزیر کردیم که در پی حقیقت کامل برآییم .

آیا حقیقت جز این است که نمایش‌های بزرگ به‌آرامی اجرا می‌شوند ، و هنرپیشه‌ها می‌کوشند تا احساسات خود را پنهان کنند ، و نمی‌گذارند که بر

چهره‌شان نشانی از توفانی نمایان شود که به‌راستی درون آنها به‌پاست؟ تنش در ژرفا و آن سوی سطح جریان دارد و خود را از همان لحظه‌ای که فاجعه شکل گرفته، رها می‌کند. من به‌جد کوشیدم تا آن تنش ناپیدا، آن عذاب خاموشی که در پشت زندگی خانوادگی همه‌روزه‌ی هر صاحب‌مقامی نهفته است را طرح کنم.

این‌همه، چه‌بسا برای آنان که خواهان خشونت آشکارای کنش هستند نابسنده باشد. اما بگذار که آنها به‌پیرامون خویش نظر کنند، تا دریابند که تا چه‌حد بزرگترین تراژدی‌ها از مایه‌ی نمایشی اندکی برخوردارند. این شاید تراژیک‌ترین سویه‌ی این تراژدی باشد.

اطمینان دارم که افرادی نیز یافت می‌شوند که ترجیح می‌دهند تا صحنه‌ها به گونه‌ای واقع‌گرایانه‌تر تهیه شوند. اما، واقع‌گرایی، در خود، هنر نیست. تنها واقع‌گرایی روانشناسانه یا معنوی و روحانی هنر محسوب می‌شود. حقیقت هنری، چیزی با ارزش است، حقیقتی چکیده‌ی زندگی راستین که از تمامی جزییات غیر ضروری رها شده، حقیقتی که از صافی ذهن هنرمند گذشته است. آنچه بر پرده می‌گذرد واقعیت نیست، و نمی‌تواند چنین باشد، چرا که اگر واقعیت بود، دیگر نمی‌توانست هنر به‌حساب آید.

با این دیدگاه، من و هنرپیشه‌هایم کوشیدیم تا سینما را *تآتر زدایی* کنیم و هنری در خود، از راه صحنه‌های فشرده و چکیده، بیآفرینیم. پیش ازادامه‌ی بحث، مایلم تا تمایز میان‌تآتر و سینما را یادآور شوم، و تذکر دهم که به‌سهم خویش، واژه‌ی تآتر را به‌هیچ رو موهن نمی‌دانم. تنها باید یادآور شوم که یک هنرپیشه می‌تواند به‌دو گونه‌ی متفاوت در صحنه‌ی تآتر و استودیوی فیلمبرداری ایفای نقش کند. در صحنه، او ناگزیر، حساب می‌کند که هر واژه باید به‌گونه‌ای کامل‌تر توسط آنان که از نخستین تا واپسین ردیف نشسته‌اند، شنیده شود. این نکته، نه‌تنها کیفیت عالی صدا و فن‌بیان را خواهان است، بل این ضرورت را نیز ایجاد می‌کند که به‌حرکات چهره تاکید شود تا از فاصله‌ای دور به‌چشم آیند. در مقابل، در استودیوی فیلمبرداری، تنها به‌زبانی معمولی و همه‌روزه و حرکاتی یکسر طبیعی نیاز است. در فیلم *روز خشم* به‌هیچ تلاش خاصی نیازمند نبودیم تا

به‌کنشی بیش و کم قدرتمند، یا کم و بیش رام دست یابیم. خیر، کار دشوار برای ما اجرای نقش به‌گونه‌ای واقعی بود، یعنی آفرینش افرادی زنده و باور کردنی. ما به‌یکدیگر در مورد کنش‌های نادرست و خارجی تذکر می‌دادیم.

مهمترین ابزار بیان یک هنرپیشه‌ی سینما حرکات و کلام است.

زمانی که فیلم‌های گویا تازه پدید آمده بودند، بیان استوار به‌حرکت ((بدن و چهره)) در پس‌زمینه شکل می‌گرفت. ((چرا که)) دیگر کلام گفتاری دراختیار بود. واژگان، بدین‌سان، از چهره‌های تهی برمی‌آمد. در فیلم‌های روانشناسانه‌ی فرانسوی یا امریکایی در سال‌های اخیر، ارج و اعتبار شکلک‌های چهره دوباره دانسته شد، و این کار نتایج خوبی نیز به‌دنبال داشت. این‌گونه حرکت چهره، عنصری مهم در سینمای گویا به‌حساب می‌آید. حرکت، چهره را با روح کمال می‌بخشد و شکلک‌های چهره عنصری بسیار مهم‌تر از واژگان کلامی به‌حساب می‌آیند. ما بارها، کل شخصیت یک فرد را از راه یک حالت، آژنگ‌های سیما، و یا یک چشمک‌زدن باز شناخته‌ایم. شکلک چهره ابزار اصیل بیان حالت درونی است و عمر آن بارها بیش از کلام گفتاری است. حالات چهره تنها ویژه‌ی آدمی نیست. اگر یک سگ داشته باشید، خوب می‌دانید که سگ نیز دارای سیمایی بیانگر است.

حال که سخن به‌حالات بیانی چهره رسیده، باید به‌آرایش نیز اشاره کنم. من در روز خشم به‌این هدف که کوچکترین لحظه‌ی حالت بیانی چهره را از کف ندهم، چهره‌های آرایش کرده را یکسر کنار گذاشتم. واقعیت آنچه که شما بر پرده می‌بینید این است که هنرپیشه‌خود را برای فیلمبردار آرایش می‌کند و فیلمبردار نور را چنان تنظیم می‌کند که آرایش دیده نشود. امروز، همگان آموخته‌اند که زیبایی را در چهره‌های طبیعی با تمامی خطوط و آونگ‌های آن بیابند. اگر چهره‌ای با آرایش پنهان شود، بخشی از منش ویژه‌اش از میان می‌رود. آژنگ‌های یک چهره، بزرگ یا کوچک، درباره‌ی منش و شخصیت آن‌کس، به شما گزارشی کامل می‌دهند. بر سیمای آدمی خوش‌دل و مهربان که همواره لبخند می‌زند، از پس سال‌ها، شماری از خطوط زیبا پیرامون چشم‌ها و دهان شکل می‌

گیرند. این چین‌ها به‌ما از فاصله‌ای دور، در لحظه‌ی دیدار، لبخند می‌زنند. و اگر کسی، برعکس، ترشرو، بد دل، یا کج‌خلق باشد، آژنگ‌های چهره‌اش شیارهایی ژرف و عمودی خواهند بود. در هر دو حالت، شیارها به‌ما چیزی از درون انسان ارائه می‌کنند. اما اگر کسی به‌یاری آرایش در پی پوشاندن شیارها برآید، بخشی از منش خویش را پنهان داشته که چهره، به‌راهی دیگر آن را بیان خواهد کرد. به‌گمانم ضرورت ندارد که اهمیت این نکته را در فیلمبرداری از نزدیک، شرح دهم.

ساختن فیلمی که در آن هنرپیشه‌ها به‌هیچ رو آرایش نشده باشند ــ همچون روز خشم ــ یگانه کار طبیعی و آشکارا درست است. اینجا، در کل روحیه‌ی فیلم، آن بیان حقیقی را می‌توان بازیافت که تنها با هنرپیشه‌های آرایش نکرده دست‌آمدنی است، خاصه آنجا که به‌زبانی آشنا و همه‌روزه سخن می‌رانند.

آرایش و شیوه‌ی بیان، به‌ارزش‌های تآتری وابسته‌اند. زمانی از کارل آلستروپ پرسیدند که آیا خواهان ایفای نقش در تماشاخانه‌ی سلطنتی کپنهاگ هست یا نه، او گفت که به‌راستی مایل به‌این کار نیست، چرا که "نمی‌توان ناگهان ایستاد، فریاد سر داد، و همچنان انسان باقی ماند." اشاره‌ی آلستروپ به‌آن پرسش اصلی است که هنرپیشه‌های تآتر با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. در همین حال نظر او به‌گونه‌ای تکان‌دهنده ژرف‌ترین معنای واژه‌ی "سینمایی" را پیش روی ما مطرح می‌کند. بزرگترین امتیاز سینما به‌تآتر این است که هنرپیشه می‌تواند صدای خویش را در وضعیتی طبیعی به‌کار گیرد. آری، او می‌تواند بنا به‌ضرورت نقش نجوا کند. میکروفن به‌یقین نجوای او را ضبط خواهد کرد. اینجا هر واژه و هر حرکت کوچک دارای معنا هستند. اما، درست به‌همین دلیل، نباید واژگان غیر ضروری را به‌کار گرفت. واژگان گفتاری نمی‌توانند نقشی مستقل داشته باشند. آن‌ها، باید، همخوان با ماهیت نمایش، بدل به‌بخش ساختاری تصویر شوند. باید چنین شوند. خاصه، نمی‌توانند بی‌هدف بیان شوند. گفتار فیلم باید تا حد امکان خلاصه و متمرکز گردد.

کارگردان فیلم‌های گویا، در گزینش هنرپیشه‌ها، باید به‌صدای آنان دقت بسیار

کند . مهم است که صدای هر هنرپیشه با صدای دیگری سازگار باشد و مجموعه‌ی صداها با یکدیگر هماهنگ باشند . اینجا ، مایلم نکته‌ای را یادآور شوم که کارگردان باید بدان بپاندیشد ، و شاید ، این نکته برای شما تازه باشد . گونه‌ای هماهنگی میان گام‌برداشتن و سخن‌گفتن یک انسان وجود دارد . به‌لیزبت موین دقت کنید : عالیترین هماهنگی میان ضرباهنگ راه رفتن او و آهنگ صدایش وجود دارد .

نکته‌ی آخر ، جمله‌ای معترضه بود . اکنون به‌وظیفه‌ی راستین‌وتعیین‌کننده‌ی‌کارگردان یعنی رابطه‌ی او با هنرپیشه‌ها می‌رسیم . اگر بخواهیم به‌یاری تمثیل کنش کارگردان در این مورد را بشناسیم ، می‌توانیم او را با یک قابله قیاس کنیم . این ، درست ، تصویری است که استانیسلافسکی در کتاب خویش درباره‌ی هنرپیشه‌ها ارائه کرده و به‌راستی هم که بهترین مثال است . هنرپیشه سخت درگیر خویشتن است و کارگردان مراقب اوست . همه کاری می‌کند تا زایمان را سهل‌تر سازد . نوزاد به‌عمیق‌ترین معنا ، کودک خود هنرپیشه است ، محصول احساس او و زندگی درونی او پس از تماس با واژگان نویسنده است . هیجان درونی هنرپیشه ، همواره نقش را برای او می‌آفریند .

از اینرو ، کارگردان باید مراقب باشد تا به‌هیچ رو تفسیر خویش را بر هنرپیشه تحمیل نکند ، زیرا هنرپیشه نمی‌تواند حقیقت و هیجان ناب را بنا به‌دستور کسی بیآفریند . نمی‌توان احساس را به‌زور ایجاد کرد . احساس باید از خویشتن پدید آید و تنها همدلی کارگردان و هنرپیشه می‌تواند ، آنان را به‌پله‌ی پیدایی احساس برساند . اگر این همدلی ایجاد شود ، اشکال بیان راستین و درست ، خود پدید خواهند آمد .

برای یک هنرپیشه‌ی‌جدی ، این حکم بسیار مهم است که هرگز نباید با بیانی تحمیل شده از خارج ، کار خویش را آغاز کند ، بل باید وابسته به‌هیجانی که زاده‌ی درون خود اوست ، باقی بماند . اما از آنجا که هیجان و بیان به‌گونه‌ای جدا ناشدنی همبسته‌ی‌یکدیگرند ، و از آنجا که این دو سازنده‌ی یک واحد هستند ، می‌توان گاه ــ بسته به‌اقبال ــ از راهی دیگر وارد شد ، یعنی نخست از

حالت آغاز کرد تا بعد احساس فرا رسد. می‌توانم مقصود خود را با یک مثال روشن کنم. پسر بچه‌ای را در نظر آورید که از مادر خویش به‌خشم آمده باشد. مادر، با مهربانی به‌او می‌گوید: "خب دیگه، لبخندی بزن." پسرک لبخندی می‌زند، خشک و بی‌لطف، اما زود، لبخندی روشن در پی آن می‌آید. اندکی بعد شادمان می‌خندد. خشم ناپدید شده است. می‌توان گفت که نخستین لبخند، زاینده‌ی احساس است و این احساس به‌حالتی تازه منجر شده است. این بازی مناسبات درونی را می‌توان ((آگاهانه)) آفرید. اگر برای یک هنرپیشه گریستن آسان باشد ــ و بسیاری کسان دیگر هم هستند که آسان می‌گریند ــ کار درست آن است که به‌اشک‌ها اجازه‌ی طغیان دهیم، بی‌آنکه چشم‌انتظار احساس *راستین* باقی بمانیم، زیرا آن احساس جسمانی که در پی گریستن می‌آید به هنرپیشه یاری خواهد کرد تا احساس راستین را به‌دست آورد، که این یک، به سهم خود، حالت درست را خواهد آفرید. **یگانه** حالت درست را، زیرادر هر حرکت ساده تنها ***یک حالت*** وجود دارد که درست است، تنها ***یک حالت درست***. بزرگترین شادی کارگردان و هنرپیشه دستیابی به این حالت است.

نمی‌توانم از فیلم سخن بگویم، اما از طرح چند واژه در مورد موسیقی‌خودداری کنم. هاینریش هاینه گفته آنجا که واژه‌ها کم می‌آیند، موسیقی آغاز می‌شود. این درست وظیفه‌ی موسیقی است. دقیق‌تر بگویم، موسیقی قادر است که از تکامل روانشناسانه‌ی ((فیلم)) حمایت کند و آن چارچوب ذهنی که پیشتر از تصویر یا گفتار به‌دست آمده است را ژرف‌تر سازد. آنجا که موسیقی به‌راستی معنا دارد و با با نیت هنرمندانه خواناست، امتیازی برای فیلم محسوب می‌شود. اما ما باید امیدوار باشیم ــ و چنان کار کنیم تا به‌این نتیجه دست یابیم ــ که فیلم‌های گویا محتاج به‌موسیقی نشوند. باید به‌فیلمی برسیم که در آن واژه‌ها کم نیایند.

من، تا آنجا که می‌توانستم به‌گونه‌ای مشخص بیان کنم، آن روند فنی و معنوی که برای روش بیان فیلم الزامی است (و در روز خشم چونان ضرورتی نمایان شد) را شرح دادم. معترفم که بیشتر از فن سخن گفته‌ام، اما از تلاش جهت آموختن فنون حرفه‌ی خویش ــ آنهم مبانی آن فنون ــ شرمسار نیستم. هر هنرمند می‌داند که نخستین شرط برای تبدیل شدن به‌هنرمند، آشنایی با رموز حرفه‌ی

خویش است، اما هرکس که فیلم مرا دیده باشد، در این نکته تردید نخواهد کرد که نزد من، فن در حکم ابزار است و نه هدف. و هدف من این است که به تماشاگر تجربه‌ای غنی‌تر ارائه کنم*.

(۱۹۴۳)

---

* مقاله‌ی کارل درایر از کتاب زیر ترجمه شده است:

DREYER IN DOUBLE REFLECTION, (ED : DONALD SKOLLER), NEW YORK, 1973 PP.127-142.

@Ciinematheque