Archive of SID

نامه هنرهای تجسمی و کاربردی
سال سیزدهم • شماره ۲۸ • تابستان ۹۹

نوع مقاله: پژوهشی
شماره صفحه ۶۰-۴۹

بررسی تأثیر نقاشی اکسپرسیونیستی بر فیلم مطب دکتر کالیگاری

جواد نوبهار
عضو هیئت‌علمی دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: nobahar@art.ac.ir

اسدالله غلامعلی
استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران
Email: A.golamali@du.ac.ir

بهنام زنگی
استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
Email: zangi@modarres.ac.ir

چکیده

از زمان تولد سینما در اواخر قرن نوزدهم میلادی، ارتباط بین نقاشی و سینما در حوزه‌های زیباشناسی موضوع بحث بوده است. رابطه، شباهت و تفاوت‌های این دو هنر نه‌تنها جذاب، بلکه بحث‌برانگیز است. جنبش اکسپرسیونیسم آلمان که امروزه از آن به‌عنوان یک سبک یاد می‌کنند، نقش مهمی در تحول و تکامل آثار و سبک‌های هنری داشته است. اکسپرسیونیسم به همان اندازه که در تاریخ نقاشی جایگاه رفیعی دارد، در تاریخ سینما نیز بسیار حائز اهمیت است. سینمای اکسپرسیونیستی بر جریان و سبک‌های سینمای زیادی همچون ژانرهای وحشت، جنایی و نوآر تأثیر مستقیم و غیرمستقیم گذاشته است. مطب دکتر کالیگاری ساخته رابرت وینه (۱۹۲۰) مهم‌ترین و مشهورترین فیلم اکسپرسیونیستی است که تمام عناصر اکسپرسیونیسم را در خود دارد. به نظر می‌رسد این سبک سینمایی، بیش از هر چیز وامدار نقاشی اکسپرسیونیستی باشد. پژوهش حاضر به‌صورت توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و منابع آن به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است.در این مقاله تأثیر سینمای اکسپرسیونیستی از نقاشی اکسپرسیونیسم مورد مطالعه بوده و برای این مقصود، فیلم مطب دکتر کالیگاری که یکی از برجسته‌ترین آثار سینمای جهان است و موجب پدید آمدن جریانی به نام کالیگاریسم گردیده است، براساس عناصر اکسپرسیونیستی در نقاشی مورد تحلیل و بررسی قرار گرفت. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که فیلم مطب دکتر کالیگاری به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های اکسپرسیونیستی به‌طور مستقیم از نقاشی اکسپرسیونیستی الهام گرفته است و عناصری همچون دکور، بازیگری، شخصیت‌پردازی و استفاده از نور و سایه در این فیلم، وامدار هنرنقاشی اکسپرسیونیستی است.

کلیدواژه‌ها: سینما، نقاشی، اکسپرسیونیسم، فیلم مطب دکتر کالیگاری

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

سینما به‌عنوان هنری که در عصر مدرن و قرن بیستم میلادی متولد شده است، درواقع از شبکیه انسانی سود می‌جوید. چشم نمی‌تواند فاصله تصاویر را در سرعت‌های زیاد نشان دهد و سینما به کمک ۲۴ فریم در ثانیه از این ضعف بهره می‌برد و به کمک مونتاژ، تصاویری را که به‌وسیله یک ماشین مکانیکی به‌نام دوربین گرفته‌شده، پشت سر هم می‌چیند و به حرکت درمی‌آورد. بی‌تردید نمی‌توان سینما را بی‌شناخت و درک مفهوم تصویر، تحلیل و تأویل کرد. تصویر مهم‌ترین عنصر این هنر است؛ هنری که از تمامی هنرها به‌ویژه عکاسی و نقاشی سود می‌جوید. بهره‌وری سینما از عکاسی به‌واسطه دوربین، لنز و فیلتر و غیره مشهود است، اما نزدیکی آن به نقاشی جای بحث و تفسیر بیشتری دارد. اولین نقاشی‌ها و تصاویر که امروزه آثار هنری خوانده می‌شوند (شاید در آن روزها اصلاً کاربرد هنری نداشته‌اند) در دیواره غارها یافت شده‌اند. از طرف دیگر، نقاشی درعین‌حال که در بسیاری از سبک‌ها همچون فوتوریسم، کوبیسم و حتی دیوارنگاره‌های تمدن‌های باستان همچون مصر و خط هیروگلیف، تلاش کرده است که حرکت را پدید بیاورد، ولی معمولاً موفق نبوده است و این یعنی مهم‌ترین و بزرگ‌ترین تفاوت سینما و نقاشی! بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت انسان در کنار قصه و قصه‌گویی، همواره دغدغه تصویر و حرکت را داشته است. در رنسانس و دوران بعد تلاش‌های وافری از سوی نقاشانی همچون مازاتچو[۱] صورت گرفت تا مسئله زمان، عمق میدان و حتی روایتگری و حرکت را در نقاشی نشان بدهند. فوتوریست‌ها تلاش جدی در راستای خلق حرکت کردند که از آن میان می‌توان به کارهای مارسل دوشان[۲]، بوتچونی[۳]، جاکوموبالا[۴] و غیره اشاره کرد. «جنبش فوتوریست‌های ایتالیا، تقلید هجوآلود آشکاری از تصاویر متحرک تولید کرده است؛ نقاشی هایپررئالیسم[۵] معاصر، هنوز هم توضیح و تفسیر شاخه‌های متعدد زیبایی‌شناسی دوربین را ادامه می‌دهد. پاسخ اولیه نقاشی به فیلم، گرایش به‌نوعی مفهوم‌گرایی است که نخستین بار کوبیسم آن را رها ساخت و امروزه در همه هنرها مشترک است» (موناکو، ۱۳۸۵: ۴۲). نقاشی در مکان وجود دارد و در زمان جان نمی‌گیرد که –البته یکی از دغدغه‌های نقاشی مدرن حضور و حرکت در زمان است– درحالی‌که سینما چنین دغدغه‌ای ندارد؛ هم در مکان و هم در زمان حضور دارد و زندگی می‌کند. سینما چنین امتیازی را به کمک تدوین و مونتاژ و همچنین تکنیک‌هایی مانند اسلوموشن، فست‌موشن، فلاش‌بک، فلاش فوروارد و غیره به دست آورده است. در حقیقت در سینما سه نوع زمان نمایشی، روانی و مادی وجود دارد. «زمان مادی، طول ثابت فیلم است، یعنی تعداد مشخص دقیقه‌هایی که فیلم فضای پرده را اشغال می‌کند. زمان نمایش، توصیف‌کننده زمان روایی است که توسط رویدادها و حوادث فیلم ارائه می‌شود، مانند فیلم ۲۰۰۱: ادیسه فضایی (۱۹۶۸) که از ماقبل تاریخ تا ۲۰۰۱م را نشان می‌دهد، زمان روانی، ذهنی‌تر و غیرقابل‌کنترل‌تر از دو شکل زمانی قبلی است و زمان تجربه‌شده، توصیف‌کننده حس بیننده از ضرباهنگ و ریتم فیلم است» (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۹۴).

نقاشی به کمک رنگ، قلم‌مو و تابلو به وجود می‌آید؛ همچون نویسندگی که ابزارش مداد و کاغذ است، ولی سینما به‌جای این‌ها به ابزار متفاوت‌تر و بیشتری نیاز دارد. از طرفی، فیلمنامه خلق می‌شود و از طرف دیگر، کارگردان به کمک عواملی همچون مدیر فیلمبرداری و غیره فیلمنامه را اجرا می‌کند و جلوی دوربین می‌برد. از طرف دیگر، سینما هم می‌تواند از نور طبیعی سود ببرد و هم نور مصنوع، هم می‌تواند از رنگ استفاده کند و هم از فضای سیاه و سفید و در کنار این‌ها می‌تواند از ابزاری به نام تدوین سود جوید و به کمک آن انواع فضاها، ریتم و ضرباهنگ‌ها و

www.SID.ir

Archive of SID

همچنین روایت‌های مختلف را بیافریند. در این میان سینما هرگز رابطه‌اش را به‌طورکلی با نقاشی قطع نکرد (شاید هم نمی‌تواند قطع کند) و از روزنه‌های مختلفی به این جهان وارد شد؛ به‌عنوان‌مثال فیلم‌های مستند و داستانی که درباره نقاشان همچون ونسان ون‌گوگ[۶]، ویلیام ترنر[۷] و غیره ساخته‌شده است و یا فیلم‌های که سعی کرده‌اند برهه‌های تاریخی را به تصویر بکشند و در این راه از تابلوهای نقاشی در طراحی صحنه سود جسته‌اند، اما مهم‌تر از این بهره‌گیری موضوعی سینما از نقاشی وامدار بودن سینما از سنت تصویری نقاشی است. آندره بازن از مهم‌ترین نظریه‌پردازان سینما و پدر معنوی موج نوی سینمای فرانسه مطالب ارزشمندی در مورد رابطه نقاشی و سینما گفته است. او در مقاله «هستی‌شناسی تصویر عکاسی» رابطه نقاشی، عکاسی و سینما را واکاوی می‌کند. همچنین در مقاله «نقاشی، سینما» درباره اعتراض برخی منتقدین به تولید فیلم درباره نقاشی و نقاشان گفته است: بهتر نیست به‌جای شکوه از ناتوانی سینما در ارائه شکل واقعی آثار نقاشی، حیران و شادمانه شویم که بالاخره راهی پیدا کرده‌ایم که توده‌ها به‌واسطه آن می‌توانند به گنجینه‌های جهان هنر نزدیک شوند؟ (بازن، ۱۳۷۳: ۲۴۵).

گونه‌های هنری محدویت‌های خاص خود را دارد که آن را در آفرینش دچار مشکل می‌کند، اما گاهی به کمک همین محدودیت‌ها، خلاقیت خودش را نشان می‌دهد و آثاری بی‌نظیر و حیرت‌انگیز خلق می‌شود. در حقیقت همین محدودیت و ضعف‌های انفرادی هنرها است که آن‌ها را به‌هم نزدیک می‌کند. نقاشی و سینما نیز به همین صورت‌اند. فقدان حرکت و زمان در نقاشی، آن را کمتر یا کوچک‌تر از سینما نمی‌کند، همان‌طور که سینما دور از مخاطبش نسبت به مخاطب تابلوی نقاشی می‌ایستد و این موجب قرارگیری‌اش در مرتبه‌ای پایین‌تر نمی‌شود. در مقاله حاضر، تأثیرپذیری سینمای اکسپرسیونیستی از جنبش نقاشی اکسپرسیونیسم آلمان موردبررسی قرارگرفته است و برای مطالعه تأثیرات سینمای اکسپرسیونیستی در زمینه فرم، رنگ، نور و ترکیب‌بندی از نقاشی‌های اکسپرسیونیستی، فیلم مطب دکتر کالیگاری موردبررسی قرارگرفته است. همچنین، علاوه بر سینمای اکسپرسیونیستی و فیلم مطب دکتر کالیگاری[۸]، چگونگی تأثیر سبک اکسپرسیونیسم آلمان از لحاظ رنگ، دکور، مضمون و جنس شخصیت‌پردازی بر فیلم موردنظر موردمطالعه قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

درباره دو موضوع اکسپرسیونیسم و سینمای اکسپرسیونیسم تاکنون پژوهش‌ها و مقالات مختلفی منتشر شده است. ازسوی دیگر درباره مطب دکتر کالیگاری نیز، به عنوان یکی از فیلم‌های شاخص سینمای اکسپرسیونسیتی نوشتارها ونقدهایی موجود است، ازجمله اینجا مطب دکتر کالیگاری است، نوشته اسدالله غلامعلی، اما موضوع این تحقیق به طور اعم همپوشانی و تاثیرات نقاشی و سینمای اکسپرسیونیستی و به طوراخص، فیلم مطب دکترکالیگاری که نقطه بارز این تاثیرات است، کمتر موردتوجه قرارگرفته و تاکنون تحقیق منتشر شده‌ای در این زمینه وجود ندارد.
قرار گیرد.

روش پژوهش

این تحقیق از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری اطلاعات و مطالب آن از مشاهده فیلم و روش کتابخانه‌ای است.

www.SID.ir

Archive of SID

اکسپرسیونیسم آلمان

اکسپرسیونیســـم جنبشـــی در فرهنگ، هنر و ادبیات آلمان بود که در سال‌های آغازین قرن بیستم میلادی متولد شـــد. «کلمه اکسپرســـیون Expression از دو قسمت EX که پیشوند به معنی خارج است و کلمه Pression به معنی فشار و فشردگی، تشکیل شده است. این کلمه در زبان‌های اروپایی معانی متعدد دارد: هم به معنی بیان، عبارت، اصطلاح- حالت قیافه است و هم به معنی ابراز حالات درون و بالاخره به معنی فشـــردن اســـت، از آن نوع که میوه‌ای را بفشارند تا آبش دربیاید. عنوان اکسپرسیونیسم درواقع ناظر به دو معنی اخیر است» (سیدحسینی،۱۳۸۵: ۷۰۲). درباره تاریخ تولد چنین ســـبک و جنبشی به‌دشـــواری می‌توان نظر دارد. اگر مقصود اکسپرسیونیستی به معنای عام باشد، رد پای آن را می‌توان در آثار ونسان ون‌گوگ دید، امّا اگر صرفاً اکسپرسیونیسم آلمان مدنظر باشـــد، آغاز آن را معمولاً در ۱۹۰۳م می‌دانند. اگرچه اکسپرسیونیسم آلمان را با هنر می‌شناسند، ولی باید اعتراف کرد که این جنبش پیش از آن‌که مسئله‌ای هنری و فرهنگی باشد، واکنشی انتقادی اســـت در برابر مدرنیته، جامعه، جنگ، فقر و خشـــونت انسان‌ها. «اکسپرسیونیسم آلمانی مسئله‌ای صرفاً هنری نبود، بلکه تقریباً نتیجه جنبشـــی معنوی به‌حســـاب می‌آمد که نگاهش نسبت به جامعه شدیداً انتقادی بود، به‌عبارت‌دیگر هدف آن تماماً سیاسی به شمار می‌رفت» (دوبه، ۱۳۹۴: ۱۱۱).

اکسپرسیونیســـم فریاد و طغیانی علیه جهانی اســـت که در جنگ و پلیدی، معنا و اصالتش را از دســـت داده اســـت. نمایش اعوجاج در فضاسازی و ترســـیم اندام‌ها و صورت‌های انسانی گویای وحشـــتی اســـت که تمام جهان را در بر گرفته است. در میان آثار بی‌شماری که در این جنبش پدید آمد، شاید بتوان گفت تابلوی جیغ اثر ادوارد مونش به بهترین شکل ممکن گویای مفهوم و جهان‌بینی اکسپرسیونیسم باشد. سال‌های ۱۹۱۹م تا ۱۹۲۴م که آلمان در جنگ اول جهانی شکست خورده بود و فقر، خشـــونت، ویرانی، هراس و کابوس زندگی مردم را در برگرفته بود، اکسپرسیونیسم بیشتر از همه شکوفا شـــد چراکه این جنبش هنری و فرهنگی، تلاشی آنارشیستی علیه تمام این بحران‌ها بود. «بیانیه‌های جنگجویانه یکی به دنبال دیگری منتشر می‌شد. یکی از مجله‌هایی که ناشر افکار و آثار این نهضت بود، نام نمادین "طوفان" را داشت که درعین‌حال، یادآور طوفان و شور قرن پیش بود. مجله دیگر "عمل" نام داشت.

اشتورم برای نخستین بار ترجمه اشعار رمبو[۹] و بلز ساندرار[۱۰] را چاپ کرد و «آکسیون» اولین مجله‌ای بود که بحث درباره آثار کافکا را شروع کرد و گذشته از اکسپرسیونیست‌ها، دادائیست‌های آینـــده و منتقـــدی مانند والتر بنیامین[۱۱] نیز در آن مقاله می‌نوشـــتند» (سیدحســـینی، ۱۳۸۵: ۷۰۴). بسیاری از پژوهشگران پل گوگن و ونسان ون‌گوگ را نخستین اکسپرسیونیست‌ها می‌دانند. آن‌ها پیش از آن‌که طبیعت را الگوی خود قرار بدهند، بازنمایی طبیعت در ذهن و روح خود را سرمشـــق می‌دانستند. به این معنا که اولویت دنیای روحی و روانی نقاش بود نه طبیعت. آن‌ها از دریچه خود به طبیعت نگاه می‌کردند و همان را به‌عنوان حقیقت می‌پذیرفتند، نه آنچه در واقعیت وجود داشـــت. «ون‌گوگ فطرتاً هیجانگر (اکسپرسیونیســـت) بود نه امپرسیونیست، چراکه تنها هدف هنری‌اش نه دریافت ظواهر بیرون (همچون امپرسیونیســـت‌ها) که تجســـم بخشیدن به انفجارها و آشفتگی‌های عالـــم درونش بود» (مرزبان،۱۳۸۸: ۲۴۴). گروه‌های پل[۱۲] و ســـوارکار آبی[۱۳] از مهم‌ترین گروه‌های اکسپرسیونیستی آغاز قرن بیستم هستند. اولین گروه نقاشی که در آلمان باهدفی مشترک به خلق آثار هنری به شیوه اکسپرسیونیستی دست زد گروه پل بود که در ۱۹۰۵م دردرسدن آلمان شکل گرفت. ارنست کیریشنر[۱۴] سردســـته این گروه بود و اشمیت روتلوف[۱۵]، اریک هکل[۱۶]، امیل نولده[۱۷]

www.SID.ir

Archive of SID

و ماکس پخشـــتاین[۱۸] بعدها به آن‌ها پیوســـتند. این گروه که تحت تأثیر نقاشی‌های فوویستی قرار داشت، تأثیر مستقیمی نیز از آثار ون‌گوگ و پل گوگن گرفت.

این گروه، به پیشنهاد روتلوف، نام خود را از آن رو «پل» گذاشته بود که معتقد بود پلی به‌سوی هنر آینده اســت. البته گروه هرگز بیانیه و یا تعریف مشـــخصی از هنر آینده ارائه نکرد، بلکه افراد گروه در مفهوم کلی کارشـــان، بیانی پرشور و احساسی نهفته داشتند. از ویژگی‌های کار گروه پل ساده کردن اشکال با تأکید بر زوایا و یا تغییر در فرم‌هایی بود که ایجادگر حالت‌های عاطفی بودند. کاندینســـکی[۱۹] ، مارک[۲۰] و ماکه[۲۱] با گرایش‌های اکسپرسیونیســـتی گروهی را راه‌اندازی کردند که هنرمندانی چون امیل نولده و پل کله نیز بدان پیوســـتند. نام این گروه به علت وابستگی کاندینسکی به رنگ آبی و علاقه مارک به اســـب، ســـوارکار آبی (۱۹۱۱) خوانده شـــد. در گروه سوارکار آبی اهداف گروه پل به‌تمامی دنبال نشـــد، بلکه نظریات گروه متأخر محققانه‌تر و جســـتجوگرانه‌تر بود. گروه سوارکار آبی برای بیان اندیشه‌ها و اهداف خود نشریه‌ای با همین نام (۱۹۱۲) انتشار داد که در آن بیش از همه کاندینســـکی و مارک مقاله می‌نوشتند. «هنرمندانی که گروه سوارکار آبی را به وجود آوردند در مقایســـه با جمع هنرمندانی که گروه پل را تشکیل دادند دارای پیشینه‌های بسیار مختلفی بودند. رابطه میان اعضای این گروه بســـیار ســـســـت‌تر از روابط گروه پل بود و حدود دو سال بعد پراکنده شدند. هنرمندان سوارکار آبی هرگز سبک مشخصی را به وجود نیاوردند و از این نظر با هنرمندان گروه پل که دست‌کم در ابتدای کار، سبک بسیار همسانی داشتند، متفاوت بودند» (schmied, ۱۹۸۵: ۳۲). بســـیاری از این نقاشـــان تلاش کردند که ایده‌هـــای خود را در مدیوم‌های متفاوتی همچون تئاتر پیاده کنند. اســـکار کوکوشکا از آن دسته بود. «در ۱۹۰۸ میلادی نمایشنامه قاتل، امیدزنان نوشته اسکار کوکوشکا به شیوه اکسپرسیونیستی بر صحنه رفت. دکور این اجراهای تئاتری غالباً به نقاشی‌های اکسپرسیونیســـتی می‌ماند؛ قطعه‌های بزرگ رنگ بدون سایه‌روشن بر پرده‌های پس‌زمینه» (بردول، ۱۳۸۶: ۱۴۰).

سینمای اکسپرسیونیستی

در ســـینما نیز همچون نقاشـــی بین رویکرد رئالیســـتی به جهان و دیدگاه اکسپرسیونیستی جدال مشـــخصی وجود دارد. تاریخ ســـینما را در ابتدایی‌ترین حالتش می‌توان به دو دســـته تقسیم کرد: فیلم‌های رئالیســـتی مثل آثار برادران لومیر و فیلم‌های فانتزی و اکسپرسیونیســـتی مانند فیلم‌های ژرژ ملی‌یـــس[۲۲]. ایـــن فیلم‌ها را با عنوان عینی و ذهنی نیز می‌تـــوان توصیف کرد. «برادران لومیر سبک واقعگرا به‌کار گرفتند. سبک مخالف واقعگرایی، یعنی اکسپرسیونیسم در فیلم‌های ژرژ ملی‌یس که شـــعبده‌بازی حرفه‌ای بود، دیده می‌شـــود. این فیلم‌ها به‌جای ضبط رویدادهای واقعی یا ترتیب دادن موقعیت‌هایی از زندگی واقعی، می‌کوشیدند چیزی فی‌نفسه جذاب بیافرینند» (کیسبی‌یر، ۱۳۸۳: ۲۱۶). با تمام این تفاســـیر، امروزه ســـینمای اکسپرسیونیســـتی را به آثاری می‌گویند که در ادامه مکتب هنری اکسپرسیونیسم آلمان ساخته شدند؛ مکتبی که زاده وحشت و هراس پس جنگ جهانی بود. «شـــروع آن هرچند در دیگر کشـــورهای اروپایی اتفاق افتاده بود، اما نیرومندترین جلوه‌های خود را در آلمان یافته بود» (بردول، ۱۳۸۶: ۱۴۰). سینمای اکسپرسیونیستی سینمای شهرها است. شهرهایی که شباهتی به تمدن و شهر ندارند، ویرانه‌هایی هستند که بیشتر ترس و دلهره را بازتاب می‌دهند تا امنیت. عوامل فیلم ازجمله کارگردان، فیلمنامه‌نویس، طراحان دکور و غیره تمام تلاششان را کرده‌اند که چنین شـــهری را بازنمایی کند که درعین‌حال، هم شـــبیه به آلمان آن دوران اســـت

www.SID.ir

Archive of SID

و هـــم مختـــص فیلم مطب دکتر کالیگاری اســـت. این فیلم به‌اندازه‌ای تأثیرگـــذار بوده که موجی به نام کالیگاریســـم را پایه‌گذاری کرد. «اکسپرسیونیســـم باهدف تمرکز بر کابوس‌ها، روان‌پریشی‌ها و هراس‌های آدمی شـــکل گرفت. نمود معماری در این فیلم‌ها ازجمله مطب دکتر کالیگاری معوج و غیرطبیعی بود و با تبعیت موجی از فیلم‌ها از آن در ســـینمای آلمان به کالیگاریســـم معروف شد» (طوسی و همکاران، ۱۳۹۵: ۹).

بیشـــتر سینماگران دوران صامت ســـینمای آلمان در زمره فیلمســـازان اکسپرسیونیست قرار می‌گیرند؛ رابـــرت وینه با فیلم‌هایی همچون مطب دکتر کالیگاری (۱۹۲۰) وراســـکولینکف (۱۹۲۳)، فریدریش مورنائو با فیلم‌هایی همچون نوســـفراتو[۲۳] فریتز لانگ[۲۴] با فیلم‌های مثل دکتر ماربوزه و قماربار[۲۵] به اشکال مختلف تلاش کردند که به کمک سینما و اکسپرسیونیسم قصه‌هایشان را روایت کنند. بدون تردید هیچ‌کدام از این فیلم‌ها فارغ از توانایی‌شـــان در تکنیک و روایتگری، به‌اندازه مطب دکتر کالیگاری، اکسپرسیونیستی نیستند.

ســـینمای اکسپرسیونیستی به‌واسطه مضمون و فرم بصری بر ســـبک‌ها و ژانرهای سینمایی بسیاری تأثیر گذاشته است که از آن میان می‌توان به ژانر جنایی، گنگستری، فیلم نوآر اشاره کرد. البته باید تأکید کرد که این شباهت‌ها یا تأثیرپذیری‌ها بیشتر از لحاظ فرم بصری است نه مضمون. جزییاتی که شاخصه‌های مهم سینمای نوآر بودند همچون زمین‌های خیس باران‌خورده، سیگار و آدم‌های ســـیگاری، کارآگاهان خسته و زنان زیبا و فریبنده تنها در شکل تصویری می‌توانستند تا آن حد تأثیرگذار باشند و بستر مناسبی را برای بروز کنش‌ها و آغاز داستان فراهم آورند. نکاتی که در رمان‌های نوآر مهجور می‌ماندند، حالا به شکلی نسبتاً مبالغه‌آمیز که ملهم از اغراق‌های سینمای اکسپرسیونیستی آلمان بودند خود را به ظهور می‌رساندند و آن‌قدر خود را مهم جلوه می‌دادند که به‌عنوان شاخصه‌هایی همیشـــگی در ذهن مخاطبین فیلم‌های نوآر حک می‌شدند. «سبک دیداری و پرداخت سینمایی فیلم‌های نوآر باوجود تأثیراتی که از سینمای شاعرانه فرانسه، فیلم‌های گنگستری دهه ۳۰، ملودرام‌های شهری و نوآوری‌های فیلم سینمایی همشهری کین (۱۹۴۱) گرفت، بیش از هر چیز از اکسپرسیونیسم آلمان تأثیر پذیرفت» (عادل و توحیدی، ۱۳۹۴: ۸۵).

مطب دکتر کالیگاری

مطب دکتر کالیگاری نخستین فیلم اکسپرسیونیستی نیست، بلکه شکل تکامل‌یافته این سبک است. «در ۱۹۲۰ میلادی در برلین فیلمی به نمایش درآمد که بلافاصله چونان کاری نو در سینما شناخته شد. تازگی این فیلم تخیل عموم را تسخیر کرد و فیلم به موفقیتی قابل‌ملاحظه دست پیدا کرد» (بردول و تامسون، ۱۳۸۶: ۱۴۰). این فیلم چه از نظر مضمون و چه از نظر فرم سینمایی، یادآور مشخصه‌های اکسپرسیونیســـم است. «مطب دکتر کالیگاری از آن نوع نمونه ناب یک سبک است که به‌طور عادی یافت نمی‌شود، یعنی تجسم‌بخش اکثریت عظیم خصایص اکسپرسیونیستی است» (کیسبی‌یر، ۱۳۸۳: ۲۲۰). هرمان وارم، والتر رورگ و والتر ریمان طراحی صحنه و دکور فیلم را به عهده داشت. هر سه با نقاشی اکسپرسیونیستی آلمان آشنا بودند و حتی والتر ریمان خودش نقاش بود. فرم به کار رفته در فیلم مطب دکتر کالیگاری بازنمایی دقیقی از فرهنگ و اجتماع مثله شده آلمان است. جامعه آلمانی پس از جنگ، نه‌تنها از نظر ظاهر مکان‌ها و شهرها، بلکه از لحاظ انسانی و فرهنگی، ویرانه‌ای است که شـــباهتی به جامعه انسانی ندارد. بنابراین کارگردان و فیلمنامه‌نویس برای بیان چنین مسئله‌ای، در طراحـــی صحنه، لباس، نورپردازی و به‌طورکلی میزانســـن تلاش کرده‌اند از هرگونه واقع‌گرایی

www.SID.ir

Archive of SID

بپرهیزند. زاویه دید آن‌ها سوبژکتیو است. به این معنی که از دریچه دوربین دنیای نادیدنی انسان را به تصویر کشیده‌اند. هیچ سطح صاف، مستطیلی یا مربعی و زاویه قائمه در فیلم دیده نمی‌شود. «بام‌های شیب تندی دارند، شیشه پنجره‌ها کج است، دیوارها به طرز خطرناکی به‌طرف بیرون شیب دارند، درخت‌های جاده پیچ‌خورده و حالتی غیرطبیعی به خود گرفته‌اند» (همان: ۲۲۰). دوربین سینمای اکسپرسیونیستی سوبژکتیو است. واقعیت، شبیه واقعیت جهان نیست، بلکه در این فیلم‌ها واقعیت همان واقعیت فیلم است. بنابراین، در این‌گونه فیلم‌ها نباید به دنبال توهم واقعیت همچون فیلم‌های رئالیستی بود. در این نوع سینما به‌جای نمایش واقعیت و بازنمایی دقیق آن، واقعیت بدیع و ذهنی خلق می‌شود. رحیمیان معتقد است فیلمساز اکسپرسیونیست از طریق نورپردازی با کنتراست بالا، زوایای دوربینی خودنما و بازی‌های اغراق‌آمیز ظاهر واقعیت را در هم می‌شکند، و واقعیت جدیدی را خلق می‌کند که اعتقاد داشت حقیقت دنیای معاصرش است (رحیمیان، ۱۳۷۰: ۱۷). همچنان‌که اکسپرسیونیسم یک جنبش سیاسی است، فیلم مطب دکتر کالیگاری نیز سیاسی است و حکومت دیکتاتوری (تیمارستان به‌مثابه جامعه) را نقد می‌کند.

اگرچه فیلم با نام «مطب» دکتر کالیگاری شناخته شده است، اما «کابینه» دکتر کالیگاری ترجمه بهتری است. کابینه هم فضای سیاسی فیلم را منتقل می‌کند و هم مطب یک دکتر روانکاو را. عنوان دقیق فیلم به زبان آلمانی Das Kabinett des Doktor Caligari است. کابینه می‌تواند استعاره‌ای از کابینه دولت وقت آلمان باشد. «واژه Cabinett در آلمانی اشاره به شکلی از نمایش دارد، قابل قیاس با مفهوم کابینه یا کابین در فرانسه که به معنای اتاقی است که معمولاً در موزه‌ها شیء خاصی را در آن نگهداری می‌کنند. گرچه فیلم آلمانی است اما در پوسترها و میان‌نویس‌های چاپ‌های اولیه فیلم صورت انگلیسی و فرانسوی این واژه یعنی Cabinet به‌کاررفته که در فرانسه معنای اول آن دفتر کار فردی حرفه‌ای و در اینجا منظور، مطب یک دکتر است. کابینه دکتر کالیگاری هم اشاره به اتاقک خیمه‌شب‌بازی یک شعبده‌باز دوره‌گرد دارد که شکل تحریف یافته‌ای از روانکاوی است» (اصلانی، ۱۳۹۴: ۹).

خلاصه فیلم

مطب دکتر کالیگاری روایت یک زندگی از نگاه شخصی به نام فرانسیس است. فرانسیس با شخصی صحبت می‌کند که زنی پریشان به نام «جین» از کنار آن‌ها می‌گذرد. فرانسیس وی را «نامزدم» خطاب می‌کند و داستان جالبی را که او به همراه جین داشته‌اند، نقل می‌کند. فرانسیس داستانش را با سخن گفتن از خود و دوستش آلانکه هر دو برای ازدواج با جین رقابتی سالم را دارا هستند، آغاز می‌کند. این دو دوست از کارناوالی در دهکده‌ای کوهستانی در آلماندیدن می‌کنند. در این کارناوال، آن‌ها با شخصیتی جالب به‌نام دکتر کالیگاری و شخص خوابگرد به نام سزار برخورد می‌کنند. دکتر کالیگاری سزار را در کابینی تابوت مانند و در حالت خواب قرار داده و با استفاده از داروهای خواب‌آور وی را تحت کنترل خود نگه می‌دارد و به‌عنوان جاذبه‌ای دیدنی به نمایش می‌گذارد. مرگ خشن آلن به دست موجودی مرموز به جدیدترین مورد از سلسله قتل‌های اخیر هلستنوال تبدیل می‌شود. فرانسیس به بیمارستان روانی هولستنوال می‌رود تا جویای وجود مریضی به‌نام دکتر کالیگاری شود و با یافتن این‌که دکتر کالیگاری درواقع مدیر تیمارستان است، شوکه می‌شود. فرانسیس از طریق نوشته‌های قدیمی متوجه می‌شود که شخصی که به اسم دکتر کالیگاری شناخته می‌شود، شیفته داستان راهب مرموزی به‌نام کالیگاری است. دکتر کالیگاری خود را در جایگاه

www.SID.ir

Archive of SID

کالیگاری قرار می‌دهد و قتل‌هایی را به‌صورت نیابتی و از طریق سزار به انجام می‌رساند.

عناصر اکسپرسیونیستی؛ نقاشی و سینما

اعوجاج در چهره و اندام بازیگر

در فیلم‌های اکسپرسیونیستی به‌ویژه مطب دکتر کالیگاری، نماهای درشت از صورت بازیگران ارائه می‌شود که معمولاً همچون دکور فیلم، حالتی از ریخت افتاده، کج و معوج و انتزاعی است. شبیه این وضعیت را در بازنمایی چهره در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی می‌توان مشاهده کرد (تصاویر ۳-۱). این انتزاعی بودن از طرفی به‌واسطه نور با کنتراست بالا و گریم غلیظ است و از طرفی به دلیل جنس بازی بازیگر است که در نقطه مقابل بازی‌های رئالیستی قرار می‌گیرد. در حقیقت بازیگری و اندام بازیگر جزئی از دکور محسوب می‌شود. «مکس راینهارت[۲۶] با به‌کارگیری معیارهای نقاشی‌های اکسپرسیونیستی در قالب نورپردازی و دکور در پیکره هنر نمایش تلاش کرد این قواعد را در بازی بازیگرانش نیز به‌کار ببرد» (الستی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۰۰). سرگئی آیزنشتاین[۲۷] از بازی‌های اکسپرسیونیستی استقبال کرد و ازآنجاکه از واقع‌گرایی پرهیز داشت «با اشراف بر اندیشه‌های روانشناختی تلاش کرد از بازیگری فیزیکی بهره ببرد» (همان: ۱۰۱). اگرچه فیلم‌های آیزنشتاین را در مکتب مونتاژ روسی بررسی می‌کنند اما باید گفت آیزنشتاین یکی از فیلمسازان مهم سبک اکسپرسیونیستی است.

تصویر ۱. مطب دکتر کالیگاری، رابرت وینه، ۱۹۲۰

تصویر ۲. طراحی کته کلویتس، بازمانده‌ها، ۱۹۲۳ (URL1)

تصویر ۳. جیغ، ادوارد مونش، 1893(Jose Maria Faerna, 1996: 17)

www.SID.ir

Archive of SID

وحشت

تصویر ۴. مطب دکتر کالیگار، رابرت وینه، ۱۹۲۰

تقریباً تمام فیلم‌های اکسپرسیونیسم در ژانر وحشت قرار می‌گیرند و این امر موجب شده که اساساً ژانر وحشت را به‌طور مستقیم زاده‌ی سینمای اکسپرسیونیستی بدانند. بسیاری از پژوهشگران فیلم نوسفراتو ساخته مورنائو را یکی از نمونه‌های برجسته ژانر وحشت می‌دانند. اکثر کارهای فریتزلانگ وفردریش مورنائو در ژانر وحشت جای می‌گیرند. وحشت یکی از موتیف‌های همیشگی و ثابت سینمای اکسپرسیونیسم به شمار رفته است. فیلم اکسپرسیونیستی نه‌تنها سعی در نمایش مستقیم این وحشت دارد، بلکه این وحشت در تمام فیلم، از تم و درون‌مایه گرفته تا حرکت دوربین وجود دارد. سینماگران اکسپرسیونیستی در تلاش بودند تا مخاطب بدون آن‌که موضوع فیلم را بداند، دچار هراس شود. یکی از راه‌های رسیدن به این مهم، اغراق بود. آن‌ها در هر چیزی به‌ویژه دکور، نورپردازی، رنگ و حتی بازیگری اغراق می‌کردند.

اغراق در نمایش شهر و خانه

اغراق یکی از مهم‌ترین خصیصه‌های اکسپرسیونیسم است. اکسپرسیونیسم به کمک اغراق در فضای زندگی مردم، تلاش دارد آن را نقد کند. ویرانی شهر، سایه‌ها، ترس و اضطراب در وجود انسان به کمک دکورهایی بازتاب داده می‌شود که با روان پریشان انسان مدرن آلمانی همخوان است. درواقع می‌توان گفت فیلم اکسپرسیونیستی در برابر واقع‌گرایی و امپرسیونیسم، رویکردی روانکاوانه در پیش گرفته است و به کمک اغراق این رویکرد را تقویت می‌کند. دکور در چنین فیلم‌هایی، نقش اصلی را ایفا می‌کند. در حقیقت خطوط تیز و زاویه‌دار، گریم اغراق‌شده و فضای گوتیک‌واربر ساخته ویرانی جهان ذهنی و روانی شخصیت‌ها است (تصویر ۴). الگوی این نوع استفاده از فضای اغراق‌شده را به‌وفور در آثار نقاشان اکسپرسونیست می‌توان مشاهده کرد (تصاویر ۶-۵)

تصویر ۵. داخلی، اثر ارنست کیرشنر، ۱۹۱۵ (URL2)

تصویر ۶. عصرانه در خیابان کارل یوهان، ادوارد مونش، ۱۸۹۲ (Jose Maria Faerna, 1996: 17)

www.SID.ir

Archive of SID

رنگ/ سایه

فیلم اکسپرسیونیستی به‌واسطه این‌که در زمانی ساخته می‌شد که هنوز رنگ جایگاهی در سینما نداشت، سیاه و سفید است. درحالی‌که رنگ و اغراق در رنگ‌آمیزی از شاخصه‌های اساسی در هنر اکسپرسیونیسم است. نورهای پر کنتراست و استفاده از سایه‌هایی که همچون ارواح در کنار آدم‌ها هستند، جایگزین رنگ می‌شود. در مقابل نقاشی‌های سرشار از رنگ ون گوگ و کاندینسکی، کیرشنراز قلمزنی‌های تند، خطوط زمخت و در هم شکستن طبیعت و اندام انسانی استفاده کرده است (تصاویر ۸-۷). در فیلم نیز همین اتفاق می‌افتد با این تفاوت که سایه و بازی با نور، جایگزین رنگ می‌شود. سایه‌ها بهتر اضطراب و تشویش روحی شخصیت‌ها را نشان می‌دهند. «در فیلم‌های اکسپرسیونیستی با توجه به دامنه روشنی و تاریکی در فیلم‌های سیاه و سفید، نورپردازی و طراحی نیز بر این عنصر تضاد تأکید می‌کرد و در زمینه تاریک، چهره و دستان بازیگران با نور سفید تند به همراه گریم بیشتر نمود می‌یافت» (الستی و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۰۶).

تصویر ۷: ارنست کیرشنر، پنج زن در خیابان (URL3)

تصویر ۸: واسیلی کاندینسکی، مسکو (URL4)

شخصیت

در این دسته از فیلم‌ها آدم‌ها و قهرمانان همچون فیلم‌های کلاسیک وجود ندارند. شخصیت‌های این فیلم‌ها در چند دسته‌ی قاتل، منزوی، دیوانه و بیمار یا هیولا خلاصه می‌شوند. برای مثال می‌توان به فیلم‌های مطب دکتر کالیگاری (شخصیت دیوانه و دکتر) و نوسفراتو (دراکولا/هیولا) در فیلم M قاتلی که می‌گوید من مجبورم بکشم و غیره اشاره کرد. در تمام این فیلم‌ها آدم‌ها از حالت طبیعی خارج‌شده‌اند و شخصیت آن‌ها در همان مکان‌های کابوس‌گونه معنا پیدا می‌کند. در نقاشی‌های اکسپرسیونیستی هم به همین‌گونه است. نقاشی‌های امیل نولده، ادوارد مونش و ون‌گوگ سرشار از شخصیت‌های تنها، منزوی و یا هیولاگونه است. شخصیت‌ها در رمان‌ها و فیلم‌های اکسپرسیونیستی بخشی از دکور هستند؛ ویران و مثله شده، شیءوار، معوج و درعین‌حال که صاحب هویت‌اند، اما هویتشان را تحقیر و تخریب کرده‌اند. شخصیت‌های آثار فرانتس کافکا (۱۹۲۴-۱۸۸۳م) نمونه‌های قابل‌توجهی هستند. در روایت اکسپرسیونیستی، حادثه و شخصیت‌ها غریب و نامتعارف‌اند، ولی موقعیت‌ها به‌گونه‌ای هستند که همه‌چیز در عین غیرواقعی بودن، واقعی به نظر می‌رسد. مسخ شدن گرگور سامسا در رمان مسخ نمونه‌ای برجسته و ماندگار از این دسته

www.SID.ir

Archive of SID

محسوب می‌شود.

جدول شماره ۱. عناصر و ویژگی‌های اکسپرسیونیستی در فیلم مطب دکتر کالیگاری نقاشی و سینمای اکسپرسیونیستی

	رنگ	دکور	بازیگری/ شخصیت	نور/سایه	شخصیت اصلی	وحشت	اندام/چهره
نقاشی اکسپرسیونیستی	رنگ‌های تند	ساختمان نوک‌تیز/ زاویه‌دار/ معوج	غیر رئالیستی	رنگ	تنها/ ترسناک/ روان‌پریش	وحشت ذهنی	از ریخت افتاده/ پریشان
سینمای اکسپرسیونیستی	سیاه و سفید	ساختمان نوک‌تیز/ زاویه‌دار/معوج	غیر رئالیستی	نورپرکنتراست	قاتل/ دیوانه/ منزوی/عجیب و غریب	وحشت ذهنی و عینی	از ریخت افتاده/ پریشان
مطب دکتر کالیگاری	سیاه و سفید	ساختمان نوک‌تیز/ زاویه‌دار/معوج	غیر رئالیستی	نور و سایه	دیوانه/ ترسناک	وحشت ذهنی و عینی	از ریخت افتاده/ پریشان

نتیجه‌گیری

سینمای اکسپرسیونیستی از مهم‌ترین سبک‌های سینمایی است که تأثیر آن در تاریخ سینما مشهود است. به همان اندازه که نقاشی اکسپرسیونیسم از اجتماع دوران خود و همچنین زندگی بشر در جهان مدرن تأثیر گرفته است، سینمای آلمان نیز از چنین جریانی متأثر است. نقاشی هیجانگری یا اکسپرسیونیسم به‌واسطه لحن خود و همچنین هنرمندانی که علاوه بر نقاشی به هنر معماری، دکوراسیون و نمایشنامه‌نویسی علاقه داشتند، بر تئاتر، بازیگری، ادبیات و سینما اثر گذاشت و موجب تحول سبک‌های هنری بی‌شماری شد. مطب دکتر کالیگاری نه‌تنها یکی از برجسته‌ترین آثار سینمای جهان محسوب می‌شود، بلکه موجب پدید آمدن جریانی به نام کالیگاریسم شد. این فیلم در تاریخ سینما نمونه اعلا و تکامل‌یافته اکسپرسیونیسم است، به‌گونه‌ای که تمام مؤلفه‌های اکسپرسیونیسم را در خود دارد. پژوهش حاضر از طریق بررسی تأثیرات رنگ، فرم، نور و سایه در آثار نقاشان اکسپرسیونیسم نشان داد که فیلم مطب دکتر کالیگاری به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین فیلم‌های اکسپرسیونیستی به‌طور مستقیم از نقاشی اکسپرسیونیستی الهام گرفته است و عناصری همچون دکور، بازیگری، شخصیت‌پردازی و استفاده از نور و سایه در این فیلم، وامدار هنر نقاشی اکسپرسیونیستی است.

پی نوشت‌ها

1. Masaccio
2. Marcel Duchamp
3. Umberto Boccioni
4. Giacomo Balla
5. Hyperrealism
6. Vincent van Gogh
7. Joseph Mallord William Turner
8. The Cabinet of Dr. Caligari
9. Arthur Rimbaud

www.SID.ir

Archive of SID

10. Arthur Rimbaud
1 . Walter Benjamin
2. The Bridge
3. The Blue Rider
4. Ernst Ludwig Kirchner
5. Karl Schmidt-rottluff
6. Erich Heckel
7. Emil Nolde
8. Max Pechstein
9. Wassily Kandinsky
20. Franz Marc
21. Paul Klee
22. Georges Méliès
23. Nosferatu
24. Fritz Lang
25. Dr. Mabuse the Gambler
26. Max Reinhardt
27. Sergei Eisenstein
Raskolnikow
2. F.W. Murnau

فهرست منابع

– الستی، احمد، و همکاران. (۱۳۹۳). «تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان بر بازیگری در سینمای آیزنشتاین». *کیمیای هنر*. (شماره ۱۲)، ۹۹–۱۰۹.
– بازن آندره. (۱۳۷۳). «نقاشی، سینما». ترجمه مهران مهاجر. *کلک*. (شماره ۴۹–۵۰)، ۲۴۳–۲۴۷.
– بردول، دیوید، و کریستین تامپسون. (۱۳۸۶). *تاریخ سینما*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مرکز.
– سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۸). *مکتب‌های هنری*. ج۲. تهران: نگاه.
– رحیمیان، بهزاد. (۱۳۷۰). *اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
– رحیمیان، مهدی. (۱۳۸۹). *سینما: معماری در حرکت*. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
– طوسی، مریم، و همکاران. (۱۳۹۵). «تأثیرات متقابل معماری و سینما در دوران معاصر؛ بررسی تطبیقی سبک‌های معماری معاصر و سینما». *چهارمین کنگره بین‌المللی عمران، معماری و توسعه شهری*. دانشگاه شهیدبهشتی تهران
– عادل، شهاب‌الدین، و سپیده توحیدی. (۱۳۹۴). «بررسی خصوصیات بنیادی سینمای تکنوآر». *هنرهای زیبا*. (شماره ۲)، ۸۳–۹۲.
– کیسبی‌یر، الن. (۱۳۸۳). *درک فیلم*. ترجمه بهمن طاهری. تهران: چشمه.
– مرزبان، پرویز. (۱۳۸۸). *خلاصه تاریخ هنر*. تهران: علمی فرهنگی.
موناکو، جیمز. (۱۳۸۵). *چگونگی درک فیلم*. ترجمه حمیدرضا احمدی لاری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
دوبه، ولف دیتر. (۱۳۹۴). «اکسپرسیونیسم آلمان: هنر و جامعه». ترجمه غزاله ابراهیمی. *حرفه هنرمند*. (شماره ۵۸)، ۱۰۹.
- Wieland Schemed. (1985). *GermanArt in the 20thCentury:Painting and Sculpture* 1905- 1985. Munich: Prestel.
- URL1: www.culturematters.org.uk/index.php/arts/visual-art/item/2616-never-agian-war-the-life-work-of-kaethe-kollwitz
URL2: www.wikiart.org/interieur
URL3: www.wikiart.org/Five
URL4:https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting-by-vasily-kandinsky-moscow-the-red-square

www.SID.ir