صفحات ۳۵ - ۵۲
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی • دوره ۱۷ • شماره ۲ • پاییز و زمستان ۱۳۹۱

زیبایی شناسی سایه پردازی در فیلم-نوآر*

کیانوش جهاندیده[**1]، **حمید دهقان پور**[2]
[1] دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشکدهٔ سینما - تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[2] استادیار دانشگاه هنر، دانشکدهٔ سینما - تئاتر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۱۲/۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۳/۶)

چکیده

سایه در فیلم، یک مفهوم تکنیکی و محتوایی است که گستردگی ابعاد آن در تاریخ سینما، موجب پدیدارشدن تحلیل‌های بسیار متنوعی گشته است. این مسئله که سایه پدیده‌ایست قابل خوانش و تحلیل آنها از ضرورت بالایی برخوردار است، فرض کلیدی این مقاله می‌باشد که به موجب آن به سئوالاتی مانند مفاهیم و کارکردهای ساختاری سایه در فیلم چیست؟ و آیا سایه از ابعادی فرهنگی در هر دورهٔ تاریخی برخوردار بوده است؟، پاسخ داده خواهد شد. سایه بخشی از میزانسن فیلم به شمار می‌آید و در نتیجه تحلیل سایه، بخشی از نقد میزانسن است. این مقاله نخست با ارائهٔ پیشینه‌ای از پیدایش و بهره‌گیری ادبی از سایه، پیش‌زمینه‌های فرهنگی- نمایشی سایه را بررسی می‌نماید. سپس با استفاده از روش نقد میزانسن و با توجه به زمینه‌های تاریخی، به تحلیل مفاهیم سایه در دوران سینمای کلاسیک تا آغاز دههٔ ۱۹۶۰ و با تاکید بر فیلم نوآر می پردازد، به برخی از مهم‌ترین نمونه‌های سبکی سایه‌پردازی اشاره خواهد کرد و با تاکید بر اینکه فرم و اندازهٔ سایه در برگیرندهٔ مفاهیمی پنهان در ارتباط با کاراکتری است که سایه را آفریده، به خوانش این مفاهیم می پردازد.

واژه‌های کلیدی

سایه، نقد میزانسن، شکل(فرم)، اکسپرسیونیسم، فیلم-نوآر.

* این مقاله صورت بازنگری شدهٔ بخشی از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده اول تحت عنوان " زیبائی شناسی سایه پردازی در سینما Film-Noir" می باشد که در سال ۱۳۹۰ در دانشگاه هنر، دانشکدهٔ سینما - تئاتر به انجام رسید.

** نویسندهٔ مسئول: تلفن : ۰۹۱۷۷۱۷۵۳۲۸، نمابر: ۶۶۴۸۸۵۷۶-۰۲۱، E-mail: Kiyanoosh.jahaandideh@gmail.com.

مقدمه

سایه‌ها صرفاً به بحث‌های زیبایی‌شناختی محدود نمی‌شوند؛ بلکه ابزاری برای مطالعهٔ تحولات بیانی سینما هستند. شکل و اندازهٔ سایه، دربرگیرندهٔ مفاهیمی پنهان در ارتباط با شخصیتی است که سایه را پدید آورده است. در کتاب "میزانسن در سینما" نوشته بیل نیکولز اشاره می‌شود که "میزانسن شامل هر چیزیست که در نما دیده می شود"(نیکولز، ۱۳۷۲). بر طبق این تعریف، سایه بخشی از میزانسن و یکی از اساسی‌ترین عناصر آن به شمار می‌آید و در نتیجه تحلیل سایه نیز در حیطهٔ نقد میزانسن قرار می‌گیرد.

نیکولز می‌گوید: "نقد میزانسن، وجوه اشتراک چندی با نقد مؤلف و تجزیه و تحلیل فرم فیلم، در هر دوره دارد. این شکل نقد، به اندازهٔ تئوری مولف، به افشای «شخصیت» کارگردان نمی‌پردازد و در عین حال، بیشتر به الگوهای موضوعی یا مفاهیم نهفته در معانی بصری وابسته به فرم و تصویر ربط دارد تا به تجزیه و تحلیل صرفاً فرمی. نقد میزانسن به کیفیات و نه امکانات بیانی یا سبکی نمای منفرد بستگی دارد" (نیکولز، ۱۳۷۲، ۹). با توجه به تعریف فوق، این نوشته با بررسی شکل و اندازهٔ سایه‌ها، محل قرارگیری آنها در قاب تصویر و اصولاً تاکید یا عدم تاکید فیلمساز بر آنها، به تحلیل کارکردهای نمایشی و روایی سایه در شخصیت پردازی، فضاسازی و آشکارسازی مفاهیم مجازی ایجادشده توسط آنها در فیلم می‌پردازد.

بررسی زمینه‌های پیدایش سایه در طول تاریخ سینما و تغییراتی که در مفهوم آن رخ داده است، از اهداف این مقاله هستند. کریستین تامپسون در کتاب «شکستن حفاظ شیشه‌ای» عنوان می‌کند که "فیلم را نمی توان به عنوان عنصری انتزاعی بیرون از زمینهٔ تاریخی‌اش در نظر گرفت" (اسلامی، ۱۳۸۸، ۳۳). از آنجا که بررسی تحولات تاریخی- اجتماعی فیلم‌ها به درک مفاهیم نهفته در سایه ها و همچنین علل پیدایش و کارکرد آنها کمک شایانی می کند، زمینه‌های تاریخی فیلم‌ها و تاثیرات آنها نیز، بررسی خواهند شد.

در این نوشته نخست پیشینهٔ ادبی سایه در فرهنگ‌های گوناگون برای ایجاد زیربنای تحلیلی مناسب مورد بررسی قرار می‌گیرد و سپس به پیدایش سایه در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان و استفادهٔ خلاقانهٔ این سینما از آن پرداخته خواهد. پس از آن سایه در سینمای گانگستری آمریکا در دهه‌ی ۱۹۳۰ و استفادهٔ ویژه کارگردانان رئالیسم شاعرانه فرانسه از سایه بررسی می شود. در ادامه، بلوغ تکنیکی و قدرت بیان سایه در فیلم‌های نوآر دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ با توجه به تاثیرگیری این فیلم‌ها از اکسپرسیونیسم آلمان، سینمای گانگستری و نیز رئالیسم شاعرانهٔ فرانسه بررسی می‌شود و در نهایت به آثار سه تن از مهم‌ترین سایه‌پردازان سینما (فریتز لانگ، آلفرد هیچکاک و اورسون ولز) و سبک‌های شخصیشان که به ویژه بر فیلم نوآر تاثیر به سزایی داشتند، پرداخته خواهد شد.

روش تحقیق

این مقاله در درجهٔ نخست، متن فیلم‌ها را منابع اصلی خود قلمداد کرده است و با تقسیم بندی آنها به دوره‌ها و سبک‌های مختلف، یافته‌های خود را دسته بندی کرده و به تحلیل آنها پرداخته است. در نتیجه منابع اصلی این پژوهش ابتدا خود فیلم‌ها هستند.

همچنین کتاب‌هایی مربوط به مکتب سینمایی اکسپرسیونیسم آلمان و نیز کتاب‌هایی مربوط به ژانرهای سینمای آمریکا حداقل در ارتباط با ژانر گانگستری و فیلم-نوآر جزء منابع مکتوب این پژوهش هستند. به همین دلیل این مقاله از یک سو توصیفی و از سوی دیگر تحلیلی است.

پیشینه ادبی

برای درک مفهوم سایه و کارکرد ساختاری آن در فیلم، نخست می‌بایست به سایه به عنوان مفهومی عمومی که انسان سال‌هاست با آن مواجه است، پرداخت. پیش از راهیابی به سینما، سایه در برخی زمینه‌های هنری به ویژه در ادبیات و نقاشی بسیار مورد توجه و استفاده هنرمندان قرار گرفته بود. به این دلیل که در بسیاری از ژانرها و چرخه‌های سینمایی نخستین فیلم‌ها، اقتباس‌هایی از متون ادبی بوده‌اند، پیش از بررسی سایه در سینما نخست به طور مختصر به بررسی ریشه‌های سایه در ادبیات و فرهنگ عامه‌ی مردم ایران و جهان پرداخته خواهد شد.

در فرهنگ دهخدا آمده است که: "سایه.[یَ](اِخ). پهلوی «سایک» [...] ظل، تاریکی که حاصل می‌شود از وقوع جسم کثیفی در جلو نور و ظل." دهخدا سایه را در معنای تاریکی حاصل از وقوع مانعی در مقابل نور آورده است. وی سپس به معانی مجازی سایه پرداخته است: "(سایه) مجازاً به معنی حمایت است. چنانکه گویند «در سایه تو» یعنی در حمایت تو. یا قصد از محافظت کامل است. همچنین به مجاز به معنی حشمت و وقار و سنگینی و جلال، [...] و نیز به معنی عنایت و توجه است. این کلمه در قدیم به معنی آرام و سکون می‌آمده است مقابل شیب که به معنی جنبش و حرکت بوده است؛ آسایش." با توجه به این مطالب می‌توان دید که در ادبیات پارسی سایه در مفهوم مجازی عموماً به عنوان نشانی از عنایت و توجه یا محلی برای آرامش و فراغت به کار برده شده است. تقریباً در هیچ اثر کهن پارسی چه به نظم و چه به نثر، سایه به عنوان عامل تیرگی یا پلیدی در پیشبرد داستان نقشی ندارد که این نشان از رویکرد مثبت ایرانیان از روزگار کهن به سایه است. معدود موارد استفاده از سایه در ادبیات مدرن ایران و به ویژه

آثار صادق هدایت از جمله رمان "بوف کور" یا داستان "آفرینگان" دیده می‌شود که البته وی نیز در این موارد بیشتر تحت تاثیر ادبیات رمانتیسم قرن نوزدهم و سینمای اکسپرسیونیسم دهۀ ۱۹۲۰ آلمان قرار دارد.

اما در مورد سایه در سایر نقاط جهان به ویژه در اروپا باید گفت که: "در زبان انگلیسی و سایر زبان‌های هندواروپایی، «سایه» مجموعه‌ای از معانی را دربرمی‌گیرد که عموماً در سه خانواده طبقه‌بندی‌می‌شوند:

۱- تاریکی تطبیقی و در معنای مجازی تیرگی و تاری

۲- نقش تیره‌ای که توسط پیکری که در مقابل نور قرار گرفته است بر روی سطح افکنده می‌شود. در معنای مجازی حضوری غیرواقعی، یک شبح(تصویرتیره یا روح مرده)

۳- جان پناه، به ویژه برای دوری از گزند نور و گرما" (Sei-gneur, 1998, 1195).

"لفظ مورد استفاده برای سایه در بسیاری از زبان‌ها از جمله لاتین «اومبرا» (Umbra) و فرانسه «اومبر» (Ombre) به معنای شبح یا روح است. یکی از فرضیات جهانی و فراگیر ادبیات عامه این است که نشانه‌ها و مشخصه‌های یک فرد مانند نام او، تصویرش درون آینه یا سایۀ وی در جوهرۀ آن فرد سهیم و در سرنوشت او شریک هستند. سایه یا انعکاس تصویر یک فرد، وجودیست که با فرد در ارتباطی تنگاتنگ است و غالباً با جوهرۀ وجودی و روح وی یکسان و معادل پنداشته می‌شود" (Same, 1998, 1196).

"نویسندگان یونانی و رومی به باورهایی در مورد سایه اشاره کرده‌اند و به ویژه توصیف عدم وجود ماده را در مورد آن گسترش داده‌اند. «هیچ بودگی[۱]» سایه به خودی خود یک خصوصیت و باور قدیمی است. این موضوع با اصطلاحاتی مانند "روزگار ما بر زمین چون سایه ایست" از کتاب مقدس مسیحیان یا عبارات کلاسیکی مانند "همچون سایه، همچون رویا" از ادیسۀ هومر وارد فرهنگ عامه شده است" (Same, 1998, 1197) . این مسئله با تمثیل مشهور غار افلاطون در کتاب «جمهوریت[۲]» - که در آن تمامی پدیده‌های جهان عادی، سایه‌های افکنده شده‌ای از واقعیتی متعالی و جهان مُثُل‌اند - شرح و بسط می‌یابد. این ایده که سایه بیشتر نوعی حضور است تا وجودی مادی همچنین توسط نمایشنامه‌نویس بزرگی چون شکسپیر در "مکبث" و بعدها توسط نویسندگانی چون یوهان گوتفرید هِردِر[۳]، یا رابرت لوئیس استیونسن[۴]، و مهمتر از همه توسط فردریش ویلهلم نیچه[۵] در «آواره و سایه‌اش[۶]» از کتاب «انسانی، بسیار(زیاده) انسانی[۷]» گسترش داده شد.

رویکردهای متفاوت و موتیف‌های گوناگون در برخورد با سایه در عصر رومانتیک آغاز شد. اولین ایده‌های فرهنگ عامه در مورد برخورد با سایه به عنوان قدرت و نیروی زندگی، توسط گوته شاعر شهیر آلمانی ارائه شد. درگذشتگان از آنجا که خود روح یا به تعبیری سایه هستند، نمی‌توانند سایه‌ای داشته باشند. به همین علت در برخی فرهنگ‌ها ارواح، دیوان و عفریتان، خدایان، پیامبران (حضرت محمد(ص) در اساطیر عربی)، مردان روحانی (در اساطیر پارسی) یا جاودانگان (در داستآنهای چینی) موجوداتی فاقد سایه تصور می‌شوند. یکی از موتیف هایی که در ادبیات باروک استفاده می‌شد و پس از آن توسط هنرمندان عصر رومانتیک احیا شد، موضوع واگذاردن سایه به "شیطان" به عنوان جریمه و یا هزینه‌ای برای کسب "دانش ممنوعه" است. برای نمونه آدِلبرت فون شامیسو[۸] از شاعران بزرگ عصر رمانتیک آلمان در «داستان شگفت انگیز پیتر شلمیل[۹]» (۱۸۱٤) از این موضوع بهره برده است. "پیتر اشلمیل که مرد جوان فقیریست سایۀ خود را در ازای کیسه‌ای تهی ناشدنی از طلا، به شیطان می‌فروشد. او ثروتمند می‌شود اما همه از مردی بدون سایه پرهیز می‌کنند؛ در نهایت او هدیۀ شیطان را بازپس می دهد اما با این حال زن مورد علاقه‌اش را از دست می دهد و زندگی فلاکت باری را از سر می‌گذراند" (شامیسو، ۱۳۷٦، ۵۳ -۲۱٤).

از دیدگاه داستان‌های عامه‌پسند و بررسی‌های روانشناختی، اوج تکامل موتیف سایه، در نظر گرفتن آن به عنوان همسان یا جفتی برای فرد است. قدیمی‌ترین و قابل توجه‌ترین اثر ادبی از این نوع، داستان کوتاه هانس کریستین اندرسن[۱۰] نویسنده‌ی پرآوازۀ دانمارکی با عنوان «سایه[۱۱]» (۱۸٤۷) است. "مرد دانشمندی در سفری به آفریقا، شبی از سایه خود می‌خواهد که وی را ترک کند. سایه همین کار را می کند و روز بعد مرد درمی‌یابد سایه‌اش را از دست داده است. سال‌ها بعد "سایه" که بدل به وجودی انسانی و فردی بسیار موفق شده است، به نزد مرد باز می‌گردد تا چون از خود سایه‌ای ندارد، دانشمند را به عنوان سایۀ خویش استخدام کند. مرد هرچند در آغاز این پیشنهاد را می‌پذیرد اما در نهایت بر علیه این وضع شوریده و پیشنهاد را رد می‌کند که در نتیجه با ترفند سایه دستگیر و در شب عروسی "سایه" با شاهزاده خانمی زیبا، کشته می‌شود" (اندرسون، ۱۳۸۳، ٤٦۸-٤۵۵). سایه در این داستان از بسیاری جهات سوی تاریک شخصیت اصلی است، اما کارکرد آن از اساس، برداشتن نقاب جامعه‌ای است که در آن ظواهر بر جوهره و ذات، و فرد پست وحقیر بر انسان تحصیل کرده و ایده آل‌گرا ارجحیت دارد.

در رویکرد گستردۀ انسان‌شناختی و حتی فلسفی، سایه یکی از قطب‌های وضعیت دوگانۀ روشنایی و تاریکی است. همچنین سایه، نمادی از ظهور و ناپایداری و در تقابل با مادیت و ثبات است. به لحاظ روانشناختی، سایه جزیی از توانمندی فردی و اغلب سمبل خیالی(اسطوره‌ای) رویا در ناخودآگاه فرد است. کارل گوستاو یونگ[۱۲] زمانی که دو بعد ناخودآگاه - شخصی و جمعی - را بدیهی فرض کرد، سایه را به عنوان یک کهن الگوی ضروری تعریف نمود که شامل نمادهایی است که در رویاها یا فانتزی‌ها دیده می‌شود و به صورت تم‌های اساطیری، مذهبی و یا داستانی ظاهر می‌گردد. "سایه- یا همزاد بد، مرکب از همۀ انگیزش‌های اجتماعی ناساز با جامعه و من آرمانیست" (لوفلر- دلاشو، ۱۳۸٦، ۱٤). از این رو سایه عنصری است که اگر کنترل نشود ممکن است پلید یا مخرب گردد. سایه جفت قهرمان داستان و سویه‌ی تاریک اوست که در ناخودآگاه جمعی نمایندۀ پلیدی مثالی و نمونه ایست.

اکسپرسیونیسم آلمان و پیدایش سایه - دهه‌ی ۱۹۲۰

سینمای اکسپرسیونیسم آلمان در سال‌های پس از جنگ جهانی اول به اوج رسید و در اوایل دهه ۱۹۳۰ آرام آرام رو به افول نهاد. مهم‌ترین دلیل ظهور و سقوط این سینما، وابستگی بیش از حد آن به اوضاع و احوال سیاسی و اجتماعی آلمان در دهه ۱۹۲۰ بود. "اکسپرسیونیسم آینه تمام نمای دغدغه ها، تشویش‌ها و امیدهای مردم یک جامعه در یک دوره بود که با دگرگون شدن زمانه و به قدرت رسیدن نازی‌ها، کارکردش را از دست داد"(رحیمیان، ۱۳۷۰، ۱۸). بسیاری سرآغاز سینمای اکسپرسیونیسم را فیلم «کابینه‌ی دکتر کالیگاری[۱۳]»(رابرت وینه[۱۴]، ۱۹۲۰) می‌دانند. بوردول و تامپسون در این‌باره چنین می‌نویسند: "در ۱۹۲۰، در برلین فیلمی به نمایش درآمد که بلافاصله به عنوان حرکتی نو در سینما شناخته شد: «کابینهٔ دکتر کالیگاری» [...] منتقدان اعلام کردند که سبک اکسپرسیونیستی، که مدت‌ها بود در دیگر هنرها جا افتاده بود، راه خود را به سینما نیز گشوده است" (بوردول و تامپسون، ۱۳۸٦، ۱٤۰).

لوته آیزنر منتقد سرشناس آلمانی در کتاب مشهور خود «پرده جن زده» به این نکته اشاره می‌کند که "واژهٔ اکسپرسیونیسم عموماً در رابطه با تمام فیلم‌های دوره‌ای که به آن سینمای کلاسیک آلمان اطلاق می‌شود به کار برده می‌شود. اما برخی از تاثیرات خاص کار با نورپردازی سیاه و سفید و سایه که اغلب به عنوان خصوصیات اکسپرسیونیستی تلقی می‌شوند، سال‌ها پیش از کالیگاری نیز در سینمای آلمان وجود داشته‌اند" (Eisner, 1973, 39).

فیلمساز اکسپرسیونیست از طریق نورپردازی با کنتراست بالا، زوایای دوربینی خودنما و بازی‌های اغراق آمیز ظاهر واقعیت را درهم می‌شکست و واقعیتی جدید خلق می‌کرد که اعتقاد داشت حقیقت دنیای معاصرش است" (رحیمیان، ۱۳۷۰، ۱۷). اصولاً یکی از مهم‌ترین و بارزترین خصوصیات فیلم‌های اکپرسیونیستی، استفاده بیان‌گرایانه از سایه در جهت پیشبرد دراماتیک داستان است. شاید به جرأت بتوان گفت که صحنهٔ کشته شدن "اَلن" به دست "سزار" خوابگرد در فیلم کالیگاری نخستین استفادهٔ بیان‌گرایانه از سایه در تاریخ سینما است (تصویر ۱).

تصویر۱ - سایه "سزار خوابگرد" بر دیوار اتاق اَلن.
ماخذ: (فیلم "کابینه‌ی دکتر کالیگاری"، ۱۹۲۰)

زیگفرید کراکائر[۱۵] جامعه‌شناس و نظریه‌پرداز نامی سینما در کتاب مشهور خود «از کالیگاری تا هیتلر[۱۶]» به بیشتر آثار مهم سینمای آلمان از ۱۹۱۰ تا ظهور نازیسم در آلمان اشاره می‌کند اما نخستین بار در تحلیل فیلم «کالیگاری» است که به نورپردازی و سایه اشاره می‌کند و آن را از اِلمان‌های مهم اکسپرسیونیسم برمی‌شمرد. لوته آیزنر نیز در فصلی از کتاب خود که به تحلیل سایه در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان پرداخته، به سایه در فیلم‌های پیش از کالیگاری نمی‌پردازد و از این رو با توجه به نوشته‌های کراکائر و آیزنر همچنین بررسی فیلم‌های موجود از آن دوره، به نظر می‌رسد کالیگاری نخستین فیلمی در تاریخ سینماست که سایه را به شیوه‌ای روایی و بیان‌گرایانه به کار بسته و آن را در روایت فیلم دخیل نموده است. کراکائر در مورد نورپردازی فیلم کالیگاری می‌گوید: "کالیگاری، نورپردازی را نیز پویا کرده بود. این یک شگرد نورپردازی است که بدون دیدن قاتل اَلن، تماشاگر را قادر به تماشای آن می‌کند چیزی که روی دیوار اتاق زیر شیروانی این دانشجو دیده می‌شود سایه سزار است که آلن را با دشنه می‌زند" (کراکائر، ۱۳۷۷، ۷٤). استفاده از سایه در این صحنه چند کاربرد دارد: نخست چون صورت مهاجم دیده نمی‌شود و تنها چهره‌ی وحشت زده‌ی قربانی دیده می‌شود، مخاطب نیز در وحشت او سهیم شده و چون منبع سایه را نمی بیند در ذهن خود موجودی هراس‌انگیز متصور می‌شود. دیگر کاربرد استفاده از سایه، پنهان کردن شخصیت مهاجم و در نتیجه رازآمیز کردن داستان است. شیوه‌ای که بعدها به ویژه توسط هیچکاک در بسیاری از آثارش به کار گرفته شد.

کراکائر در کتاب خود تصاویر فیلم‌های آلمانی را نمایشی از شرایط حاکم بر جامعه آلمان می‌داند. او در بررسی خود اکثر فیلم‌های اکسپرسیونیستی مهم پس از کالیگاری را در گروهی قرار می‌دهد که به عقیده او "در به تصویر کشیدن مستبدان تخصص یافتند" (همان، ۱۳۷۷، ۷۷). فیلم‌های «نسفراتو: یک سمفونی وحشت[۱۷]» (ف. و. مورنائو[۱۸]، ۱۹۲۲)، «دکترمابوزه‌ی قمارباز[۱۹]» (فریتز لانگ[۲۰]، ۱۹۲۲) و «نیبلونگن‌ها: زیگفرید[۲۱]» (فریتز لانگ، ۱۹۲٤) از این جمله‌اند. بین فیلم‌های این گروه، «نوسفراتو» که اقتباسی از رمان «دراکولا» اثر برام استوکر[۲۲] و آغاز جریان خون آشام‌های سینمایی بود، از شهرت خاصی برخوردار است. نوسفراتو، خون‌آشامیست که تیرگی حضور خویش و مرگ را از طریق سایه‌اش می‌گستراند. یکی از مشهورترین تصاویر اکسپرسیونیستی تاریخ سینما، صحنه‌ایست که در آن بالارفتن نوسفراتو از پلکان برای رفتن به اتاق "اِلن" همسر "هاتر"، به وسیله انعکاس سایه وی بر دیوار به نمایش گذارده می شود (تصویر۲).

این تصویر که یکی از مشهورترین تصاویر ژانر وحشت است، تاریکی وجود نوسفراتو را به وسیله سایهٔ وی منتقل می‌کند. پشت خمیده، سر طاس و انگشتان و ناخن‌های بلند و ترس آور این خون آشام، همگی در نمود بصری این هیولا بر دیوار به چشم می‌آیند تا تصویر همه جانبه از شری مجسم را به بیننده القا کنند.

فیلم استبدادی مهم دیگری که در همان سال ۱۹۲۲ اکران شد، «دکتر مابوزه‌ی قمارباز» است که اقتباسی سینمایی از رمان

تصویر۲ - سایهٔ شوم "نوسفراتو".
ماخذ: (فیلم "نوسفراتو: یک سمفونی وحشت"، ۱۹۲۲)

نوربرت ژاک[۲۳] بود. دو سال پس از اکران فیلم، خود لانگ این فیلم را سندی از دنیای معاصر خواند، و موفقیت بین‌المللی آن را به ویژگی مستندبودن آن نسبت داد. شخصیت دکتر مابوزه یک حاکم مستبد معاصر بود که عامل تحریک‌کننده‌اش، عطش برای رسیدن به قدرت نامحدود است. او رئیس یک باند جنایتکار است و با کمک آن جامعه را مورد ارعاب قرار می‌دهد و ظهور او ثابت می‌کند که دیگر مستبدهای قدیمی یعنی نوسفراتو و کالیگاری نیز از اهمیتی معاصر برخوردار بوده‌اند. یکی از تاثیرگذارترین نماهای فیلم دکتر مابوزه، نخستین مواجهٔ مابوزه با معشوقه اش "کارا کاروزا" در فیلم است (تصویر۳). دراین تصویر، سایهٔ عظیم مابوزه بر دیوار پشت سر کارا کاروزا افتاده است که هم حاکی از قدرت و احاطهٔ بیش از حد مابوزه بر معشوقه‌اش است و هم نشانگر وجود تیرهٔ این شخصیت هزار چهره. لانگ در این نما با کاربرد هوشمندانهٔ سایه هویت ذاتی شخصیت داستانش را به تصویر می‌کشد.

تصویر۳ - سایه عظیم "دکتر مابوزه" و معشوقه اش "کارا کاروزا".
ماخذ: (فیلم "دکتر مابوزهٔ قمارباز"، ۱۹۲۲)

فیلم بعدی مورد اشاره‌ی کراکائر، حماسه‌ی «نیبلونگن: زیگفرید» است. نیبلونگن اثری درباره سرنوشت است؛ سرنوشتی که انسان‌ها گرفتارش هستند یا خود را گرفتارش می‌کنند. در فیلم، از شخصیت‌پردازی نشان چندانی نیست و قهرمانان فقط جزئی از فضا به شمار می‌آیند چرا که سرنوشت‌شان را محیط رقم می‌زند. زمانی که در ورودی تالاری که بدن زیگفرید در آن آرمیده است، سایهٔ هاگن از خود او پیشی می‌گیرد و او را به عنوان قاتل معرفی می کند (تصویر٤)، سایهٔ این شخصیت که تیپ بسیار آشنایی از رهبران نازی را پیشگویی می‌کند، هم متراکم بودن اساطیری دنیای نیبلونگن را تقویت می‌کند و هم بر محتوم بودن سرنوشت این شخصیت تاکید می‌نماید.

تصویر۴ - سایه "هاگن" در مرکز قاب.
ماخذ: (فیلم "زیگفرید"، ۱۹۲۴)

لوته آیزنر معتقد است که "در فیلم های اکسپرسیونیستی آلمان زمانی که سزار خوابگرد فیلم کالیگاری سایهٔ عظیم خویش را بر دیوار می‌گسترد؛ زمانی که سایهٔ نوسفراتوی خون آشام از پلکان بالا می‌رود؛ زمانی که در ورودی تالاری که بدن زیگفرید در آن آرمیده است سایهٔ هاگن از او پیشی می‌گیرد [...] سایه به تصویری از سرنوشت محتوم بدل می‌شود" (Eisner, 1973, 130-131).

با توجه به تحلیل‌های ارائه شده و همچنین رویکردهای بصری لوته آیزنر و تعبیر وی از سایه به عنوان نشانه‌ای از سرنوشت و با ارجاع به آرا و رویکردهای جامعه‌شناسانهٔ زیگفرید کراکائر که سینمای اکسپرسیونیستی آلمان را آینهٔ منعکس‌کننده شرایط اجتماعی آلمان پس از جنگ جهانی اول می‌دانست؛ می‌توان سایه را سمبلی از حضور تیره‌گی مخوفی بر سر جامعهٔ آلمان در اشکالی چون کالیگاری، مابوزه، نوسفراتو یا اسکاپینللی دانست که به نوعی ظهور نازیسم را پیش‌بینی می‌کند. در فیلم‌های اکسپرسیونیسم آلمان، سایه نشانی از تیرگی وجود انسان‌ها و شر در حال گسترش است. در این فیلم‌ها، سایه نه تنها نشانی از سویه تاریک فرد بلکه نمادی از سویه تاریک و گسترش یابنده‌ی جامعه ایست که از واقعیت روی برتابانده و به خیالات و تصورات خویش پناه برده است. سایه نمادی از سرنوشت محتوم ملتی جنگ زده و سرکوب شده است.

فیلم‌های گانگستری و رئالیسم شاعرانه- دهه‌ی ۱۹۳۰

در دهۀ ۱۹۳۰ با ظهور حزب نازی در آلمان، سینمای اکسپرسیونیسم رو به زوال نهاد اما هم زمان با افول سینمای آلمان، در فرانسه و امریکا به طور مجزا حرکات سینمایی در

جریان بود که در کنار تحولات بیانی و روایی استفاده‌ی خلاقه‌ی آنها از سایه، کار استادان آلمانی را یک قدم فراتر برد. این دو حرکت عبارت بودند از پیدایش چرخهٔ فیلم های گانگستری به ویژه در سال‌های نخستین دهه ۱۹۳۰ در آمریکا و شکل‌گیری جنبش رئالیسم شاعرانه در فرانسه و اوج گرفتن آن در سال‌های پایانی این دهه.

فیلم های گانگستری

"در اوایل دههٔ ۱۹۳۰، ژانر گانگستری با فیلم‌هایی چون «سزار کوچک[۲۴]» (مروین لیروی[۲۵]، ۱۹۳۱) و «دشمن مردم[۲۶]» (ویلیام ای. ولمن[۲۷]، ۱۹۳۱) و «صورت زخمی[۲۸]» (هوارد هاکس[۲۹]، ۱۹۳۲) اهمیت بیشتری پیدا کرد. فیلم‌های گانگستری دربارهٔ موضوعات روز بودند و مادهٔ خام خود را از جنایات سازمان یافته می‌گرفتند که در دورهٔ منع مشروبات الکلی در آمریکا روز به روز گسترش می یافت" (بوردول و تامپسون، ۱۳۸۷، ۳۰۱). در مباحث تحلیلی، چرخه «کلاسیک» سه فیلم سزار کوچک، دشمن مردم و صورت زخمی، نه تنها نسخه‌های اولیه و ترویج‌دهندهٔ تم غالب فیلم‌های گانگستری، بلکه به عنوان نقطهٔ تعیین کننده‌ای که قوانین، قراردادها و پیرنگ ژانر به عنوان یک کل را تعریف می‌کند، شناخته می‌شوند (Mason, 2002, 5). "گانگستر، چهرهٔ نمادین قرن بیستم صنعتی در هر دو فرم مدرن و پسامدرن آن است که فرهنگی سرشار از تحرک، زیاده روی و فردگرایی را به نمایش می گذارد. با این حال، گانگستر چهره‌ای ضداجتماعی در درون این چارچوب است زیرا او مرکزیتی برای رهایی از سلسله مراتب و همچنین از گذشته است و بنابراین جامعه و ایدئولوژی هر دو به نحوی مایل به سرکوبش هستند" (Mason, 2002, vii).

یکی از مهم‌ترین عناصر بصری سینمای گانگستری سال‌های ۱۹۳۰ که ریشه در این رویکرد ضد اجتماعی به گانگستر دارد، سایه است. در فیلم گانگستری، سایه، هم برای فضاسازی و هم برای پرداخت شخصیت به کار گرفته می‌شد. فیلم‌های گانگستری در سال‌های پس از رکود بزرگ اقتصادی امریکا ساخته می‌شدند و حضور سایه در آنها نشانی از تیرگی دنیای تبهکاران دههٔ ۱۹۲۰ و خستگی و فرسودگی عمومی مردم در دههٔ پس از آن است. جهان گانگستر جهانی تیره است و او اسیر این تیرگی است. گانگستر انسانی است که بدل به سایه شده و علیرغم دشمنان عمده‌اش یعنی نیروی پلیس و گروه‌های رقیب، خود بزرگ‌ترین دشمن خویش است. این تیرگی و سایه‌بودگی در صحنهٔ مواجههٔ مجدد "تام پاورز" و "مت دویلز" با رئیس سابقشان "پاتی نوز" برای گرفتن انتقام از او در «دشمن مردم» به خوبی مشهود است (تصویر۵).

در حالی که پاتی در خیابان قدم می‌زند تام و مت در پشت دیواری در انتظار او کمین کرده‌اند به طوری که در ابتدا تنها سایهٔ آنها قابل مشاهده است. دو گانگستر در خفا ایستاده‌اند و تنها با سایه‌شان معرفی می‌شوند. سایه‌هایی که بزرگ‌تر از پیکر "پاتی" هستند و با جای گیری در بالای تصویر، نمایانگر قدرت تسلط دو

تصویر۵- سایه دو گانگستر بر دیوار در سمت راست تصویر. ماخذ: (فیلم "دشمن مردم"، ۱۹۳۱)

گانگسترند اما در عین حال حاکی ازین هستند که این دو مرد با قدم گذاردن به جهان جنایت‌کاران بدل به سایه شده‌اند.

نمونه‌ای‌ترین شیوهٔ استفاده از سایه برای پرداخت شخصیت گانگستر و پیش برد روایی داستان را در «صورت زخمی» می‌توان دید. فیلم با سکانس-پلانی چهار دقیقه‌ای آغاز می‌شود که طی آن "لوئی کاستلو" رئیس فعلی گروهی از مافیای شهر پس از پایان میهمانی مجللی توسط ناشناسی که تنها سایه‌اش دیده می‌شود – و بعدتر مشخص می‌شود "تونی کامونتی" است – به قتل می‌رسد (تصویر۶).

تصویر۶ - سایه "تونی کامونتی" به هنگام شلیک به "لوئی کاستلو". ماخذ: (فیلم "صورت زخمی"، ۱۹۳۲)

در این صحنه استفاده از سایه چندین کارکرد روایی و مفهومی دارد: نخست اینکه همانند صحنهٔ قتل در فیلم کالیگاری، چهرهٔ قاتل دید نمی‌شود و این باعث می شود که مخاطب برای شناختن وی فیلم را دنبال کند. از آنجا که تونی خیلی آهسته به لویی نزدیک می‌شود، استفاده از سایه در این سکانس درست در آغاز فیلم، تعلیقی برای بیننده ایجاد می‌کند که به اوجی شوکه‌کننده منتهی می‌شود و وی را به دیدن ادامهٔ فیلم ترغیب می‌کند. همچنین فیلم و فیلمساز از همان ابتدا رویکرد خود را نسبت به گانگستر و جهان گانگستری مشخص می‌کنند. از آنجا که رئیس بزرگ مافیا «لویی بزرگ» در حالی که آنقدر اهمیت ندارد که حتی سایه‌اش دیده شود، توسط یک سایه به قتل می‌رسد؛ این پیام به مخاطب داده می‌شود که گانگستر در بهترین حالت سایه‌ایست که شاید در

لحظه در قدرت باشد ولی سرنوشتی چون سرنوشت لویی در انتظارش است. مبحثی که پیش‌تر در مورد «هیچ بودگی» سایه در ادبیات مورد اشاره قرار گرفت نیز در فیلم گانگستری و به ویژه در صورت زخمی نمودی بصری می‌یابد. در صحنه‌ای که گانگسترهای گروه "گفنی" در کنار دیوار ردیف شده و توسط افراد تونی به گلوله بسته می‌شوند، این «هیچ بودگی» به اوج خود می رسد (تصویر ۷).

تصویر۷ - به گلوله بستن افراد گروه "گفنی".
ماخذ: (فیلم "صورت زخمی"، ۱۹۳۲)

مخاطب حتی صورت آنها را نمی‌بیند و این دیده‌نشدن چهرهٔ گانگستر به عنوان انسانی که جانش در معرض خطر است، با سپردن بخشی از تصاویر داستان به تخیل مخاطب، هم موجب افزایش میزان ترس و خشونت می‌گردد و هم تلویحاً بر این موضوع تاکید می‌کند که گانگستر موجودی تهی و بی هویت است که در بهترین حالت سایه‌ای از او به مخاطب نمایانده می‌شود.

در فیلم‌های گانگستری ۱۹۳۰، گانگستر انسانی معمولی است که با طی مدارج قدرت به اوج رسیده و نامش بر سر زبان‌ها می‌افتد اما به دلیل نخوت و خودبینی از اوج به فرود آمده و نابود می‌شود. گانگستر با اوج‌گیری از انسانیت دور شده، قدم به جهان تیره جنایت می‌گذارد و در نهایت به قسمتی ازین تیرگی بدل می‌شود. گانگستر بدل به سایه می‌شود و در عین حال ترس اصلی وی نیز نه از جهان بیرون بلکه از درون و از سایه‌هاییست که احاطه‌اش کرده‌اند. ترسی موهوم که سرانجام او را از پای می‌اندازد.

رئالیسم شاعرانه

رئالیسم شاعرانه جنبشی در سینمای فرانسه بود که از اواسط دههٔ سی آغاز شد. فیلمسازان این جنبش، نگاه بسیار بدبینانه‌ای نسبت به جامعه داشتند. فضای اندوه‌بار، تلخ و در عین حال شاعرانه‌ای در فیلم‌های رئالیسم شاعرانه وجود دارد. گرایش به واقعیت و انتقاد شدید اجتماعی همراه با نوعی بدبینی نامشخص، از ویژگی‌های بیشتر فیلم‌های این دوره به شمار می‌رود که جنگی که در راه بود نیز بر آن سایه افکند. پیرنگ اصلی فیلم‌های رئالیسم شاعرانه بر زندگی حاشیه‌نشینانی استوار است که در اوج هرمان و یاس، با درگیری‌های آرمانی یا عاطفی دست و پنجه نرم می‌کنند و اغلب با درک حقیقت تلخ ناگزیر از سوی قهرمان یا مرگ او، به پایان می‌رسند. این سینما به شدت تقدیرگرا است و تقدیر را حاکم بر زندگی قهرمانان می‌داند. این بینش تلخ و نگاه بدبینانه از مهم‌ترین درونمایه‌های فیلم نوآر به شمار می‌رود که بخصوص در فیلم‌های پس از پایان جنگ جهانی دوم قابل ردیابی است.

مهم‌ترین فیلم‌های منتسب به جریان رئالیسم شاعرانه در بحبوحه آغاز جنگ جهانی دوم ساخته شدند. این گونه فیلم‌ها از منظر شخصیت پردازی نیم نگاهی به شخصیت‌های سینمای اکسپرسیونیست آلمان داشتند و لحنشان نیز بیشتر نوستالژیک و یادآور عشق‌های از کف رفته بود. اوج‌گیری این گرایش که از نیمه دهه ۱۹۳۰ آغاز شد، مدیون آثار بزرگانی چون ژان رنوار[۳۰]، مارسل کارنه[۳۱] و ژولین دو ویویه[۳۲] است. آثاری چون دو فیلم «بندر مه آلود[۳۳]» (۱۹۳۸) و «روز بر می‌آید[۳۴]» (۱۹۳۹) اثر مارسل کارنه را می‌توان از نمونه‌های برجسته رئالیسم شاعرانه قلمداد کرد. تعدادی از آثار مطرح ژان رنوار مانند «توهم بزرگ[۳۵]» (۱۹۳۷) و «قاعدهٔ بازی[۳۶]» (۱۹۳۹) که درست پیش از آغاز جنگ جهانی ساخته شد، نیز در زمره این آثار قرار می‌گیرند.

یکی از مهم‌ترین آثار رئالیسم شاعرانه که به لحاظ نورپردازی و میزانسن و استفاده از سایه نزدیکی بسیاری با فیلم‌های سیاه آمریکایی دارد، «بندر مه‌آلود»(یا بندر سایه‌ها) است. نورپردازی مقتصدانهٔ تصاویر، همه چیز این بندرگاه مه‌آلود را با سایه‌ای اضطراب آور می‌بلعد. لحن غم‌خوار و سیاه فیلم، به نوعی بازتاب هراس از حمله قریب‌الوقوع آلمان به فرانسه و شعله‌ور شدن آتش جنگ است. فیلمسازان رئالیسم شاعرانه از طریق نورپردازی‌های خاص حالات شخصیت‌هایشان را به مخاطب منتقل می‌کردند که این امر را شاید تاثیرگذارترین عامل بر سینمای جنایی آمریکا و فیلم‌های سیاه بتوان دانست. از دیگر نکاتی که در مورد میزانسن فیلم‌های رئالیسم شاعرانه می‌توان برشمرد و تحلیل‌گر مطرح سینما آندره بازن در کتاب «سینما چیست؟» به تفصیل به آن پرداخته، برداشت‌های بلند و استفاده از عمق میدان برای افزایش واقع گرایی در این فیلم‌ها است. سرآمد استفاده از این ابزار، بی‌شک ژان رنوار است که این روش را به اوج خود رساند و بازیگران را چنان هدایت می‌کرد که شخصیت‌های داستانی در فضای فیلم به انسان‌هایی واقعی بدل می‌شدند. رنوار به ویژه یکی از تاثیرگذارترین پایان بندی‌های تاریخ سینما را با استفاده از سایه و عمق میدان خلق کرده است که حتی می‌توان آن را چکیده‌ی کل جنبش رئالیسم شاعرانه دانست. در پایان فیلم «قاعدهٔ بازی» در حالی که یکی از شخصیت‌ها کشته شده و یکی دیگر نیز گروه را ترک گفته، سایرین به درون خانهٔ اشرافی که در آن ساکنند، بازمی‌گردند تا شاید با این وقایع کنار بیایند. رنوار در آخرین نمای فیلم، تصویر سایه‌های این افراد را در حین رفتن به درون قصر بر روی دیواری در عمق تصویر در قاب می‌گیرد. گویی زوال بورژوازی که فیلم سعی در تصویرکردن آن دارد، محقق شده است و شخصیت‌ها به سایه‌هایی بدل شده‌اند که در دوران تیره و رو به افول پیش از جنگ جهانی دوم سرگردانند. این

مردمان سایه شدهٔ بورژوا و ثروتمند، عملاً افرادی پوچ، بی‌هویت و رو به زوالند.

فیلم نوآر و بلوغ - دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰

برآیند جهان‌بینی تیره و شیوه‌های نورپردازی بیان گرایانهٔ مکتب اکسپرسیونیسم آلمان، خشونت بی‌بند و بار فیلم‌های گانگستری دههٔ ۱۹۳۰ آمریکا و فضای غم آلود و مه گرفتهٔ فیلم‌های رئالیسم شاعرانه فرانسه سبب شد که از آغاز دههٔ ۱۹۴۰ در سینمای آمریکا، فیلم‌هایی تلخ و تیره با مضمون سرنوشت محتوم و گریزناپذیر انسان و تک‌افتادگی وی در جهانی تیره و پوچ، تولید شود که «فیلم سیاه یا نوآر» نام گرفتند. "فیلم- نوآر اصطلاحی بود که منتقدان فرانسوی برای نامیدن گروهی از فیلم‌های آمریکایی که در سال‌های جنگ جهانی دوم ساخته شدند و بعد از سال ۱۹۴۵ پشت سر هم در کشورهای خارجی به نمایش درآمدند، به کار بردند. [...] شروع فیلم-نوآر را، معمولاً فیلم «شاهین مالت[۳۷]» ساختهٔ ۱۹۴۱ جان هیوستون[۳۸] یا حتی زودتر از آن فیلم ردهٔ ب «غریبه‌ای در طبقهٔ سوم[۳۹]» (بوریس اینگستر[۴۰]، ۱۹۴۰) می‌دانند. بیشتر فیلم نوآرها با جنایت سروکار دارند اما این گرایش ژانرهای گوناگونی را در بر می‌گیرد" (بوردول، ۱۳۸۶، ۳۰۲).

در مورد اینکه ماهیت فیلم نوآر چیست، عناصر مشخص‌کنندهٔ آن کدامند و آیا اساساً فیلم نوآر یک ژانر است یا خیر؟ در میان تحلیل‌گران و صاحب‌نظران اختلافات بسیاری وجود دارد. فاستر هیرش تحلیل‌گر سینما در کتاب معروف خود «سوی تاریک پرده» فیلم نوار را به خاطر لحن ثابت، شیوهٔ داستان‌سرایی و قراردادهای تصویری مشخص موجود در فیلم‌های سیاه، یک ژانر به شمار می آورد(Hirsch, 1981, 72). در رویکردی کاملاً عکس این دیدگاه، جنیفر فِی و ژاستوس نیلند در کتاب خود «فیلم نوآر»، این خصوصیات را مختص فیلم نوآر ندانسته و اشاره می‌کنند که "از آنجا که فیلم نوآر اصولاً وامدار ژانرهای دیگر است، از این رو یک پدیدهٔ سینمایی مشخص و تعریف شده نیست" (Fay, 2009, 185). پل شرایدر در مقالهٔ معروف خود «یادداشت‌هایی بر فیلم نوآر» به همین ترتیب منکر آن است که فیلم نوار یک ژانر است و تعریف خود از فیلم نوآر را بر "عناصر حال و هوا، به خصوص«بدبینی و تاریکی» متمرکز می‌کند." (Schrader, 2004, 53).

با این حال پترسن و پلیس در مقالهٔ «الگوهای تصویری فیلم سیاه» عنوان می‌کنند "این فیلم‌های تیره و بدبینانهٔ دههٔ ۱۹۴۰ و اوایل دههٔ ۱۹۵۰ هالیوود، الگوهای واضحی دارند [...] تقریباً نتیجهٔ تمامی پژوهش‌هایی که در باب تعریف و تبیین فیلم سیاه صورت گرفته، این بوده است که آنچه فیلم‌های گوناگون این گونه را به هم می‌پیوندد، همانا سبک تصویری آنهاست" (نیکولز، ۱۳۷۲، ۳۰). سپس اشاره می‌کنند که این سبک شامل استفاده از لنز واید، زوایای تند و غریب دوربین و به ویژه نورپردازی «مایه تیره» است؛ "سبک مایه تیره در فیلم سیاه، [...] با تعمیم معنی، انگیزه‌ها و شخصیت واقعی افراد را در سایه روشن نشان می‌دهد. این سایه و روشن دال بر رمزآلودگی و ناشناختگی است"(نیکولز، ۷۲، ۳۲). بوردول و تامپسون نیز درباره سبک کلی فیلم نوآر می‌گویند: "بسیاری از فیلم‌های نوآر از زوایای دوربین سربالا و سرپایین، نورپردازی در مایه‌های تاریک، عدسی‌های زاویه باز و فیلمبرداری در محل‌های واقعی بهره می‌گیرند، هرچند برخی از آنها تعداد اندکی از این مشخصات را دارند"(بوردول و تامپسون، ۱۳۸۶، ۳۰۳). به این ترتیب با وجود اختلافات نظری متعدد می‌توان گفت استفاده مکرر از شیوه روایی و ساختار تصویری به سرعت به قرارداد تبدیل می‌شود که در واقع زبان مشترک فیلمساز و تماشاگر محسوب می‌شود و شاید همین زبان خاص نوآر است که آن‌را به عنوان یک گونهٔ سینمایی معرفی می‌کند.

فیلم نوآر آیینه ایست از اوضاع نابسامان و شرایط اقتصادی دوره جنگ جهانی دوم و نامیدی پس از آن، و جامعه‌ای که بیش از پیش به پوچ بودگی و بی‌مفهومی ارزش‌های اجتماعیش پی‌می‌برد. رابرت پُرفیریو حال و هوای نهفته در قلب فیلم نوآر را همان بدبینی می‌داند "که فیلم سیاه را برای ما سیاه می‌کند" و ادعا می‌کند که "این خصیصه‌ها از یک منبع در دسترس بسیار نزدیک یعنی مکتب داستانی سرایی «سرسخت[۴۱]» برآمده است" (Conrad, 2006, 12). "گرایش فیلم نوآر، ریشه در رمان کارآگاهی سرد و غیر احساساتی آمریکایی دارد که در سال‌های ۱۹۲۰ شروع شد. داشیل همت در رمان‌هایش نسبت به داستان کارآگاهی سنتی بریتانیایی، واکنش نشان داد. دیگر نویسندگان مشهور داستان کارآگاهی خشن ریموند چندلر، جیمز ام. کین و کرنل وولریچ بودند که بسیاری از رمان‌های ایشان به فیلم برگردانده شده است؛ اما نخستین در این میان «شاهین مالت» اثر همت بود. از نظر پرداخت سینمایی، این فیلم از اکسپرسیونیسم آلمان، رئالیسم شاعرانهٔ فرانسه و نوآوری‌های سبکی همشهری کین متاثر است." (بوردول، ۱۳۸۶، ۳۰۲) "سام اسپید" (هامفری بوگارت) کاراگاه خصوصی است که باید تصمیم بگیرد آیا زن خیانت پیشه‌ای را که (شاید) او دوستش دارد تحویل پلیس بدهد یا نه. در انتها اسپید به تلخی زن را تحویل می‌دهد و پلیس "بریجیت اوشانسی" (زن مد نظر) را به سوی آسانسور می‌برد و او با سایه - نردهٔ درب آسانسور- ای که بر چهره‌اش افتاده به زن آرکتایپ فیلم نوار بدل می شود(تصویر۸).

تصویر۸- سایه نردهٔ آسانسور بر صورت بریجید اوشانسی. ماخذ: (بوردول، ۱۳۸۶، ۳۰۳)

این سایه که چشم چپ شخصیت را پوشانده، هم حس محصور و زندانی بودن کاراکتر را افزایش می دهد و هم نشان از تسلط سایه بر شخصیت این زن اغواگر دارد. زن مرگ آفرین فیلم نوآر در آخرین تصویر فیلم گرفتار در سایه نمادینی از تیرگی و نیستی است که همچون پنجه‌ای صورت او را دربر گرفته است.

اما چیزی حدود هفت ماه پیش از اکران «شاهین مالت» در ۲۵ مارس ۱۹۴۱، فیلمی بر پردهٔ سینماهای آمریکا نقش بست که شاید به جرأت بتوان آن را اولین قدم در راستای حرکت به سوی گونهٔ فیلم نوآر دانست. فیلم «سیرایِ مرتفع[۴۲]» ساختهٔ رائول والش[۴۳] ترکیب بدیعی از فیلم گانگستریِ و تم سرنوشت محتوم قهرمان فیلم نوآر را به نمایش می‌گذارد. «سیرای مرتفع» شاید دارای برخی نشانه‌های فیلم نوآر از جمله زن اغواگر مرگ آفرین نباشد اما به لحاظ تم تلاش بیهودهٔ انسانی تک افتاده برای بقاء، و درون‌مایهٔ بدبینی و از خود بیگانگی فرد، بی‌شک یک فیلم نوآر است. به لحاظ نورپردازی، فیلم وابسته به سنت فیلم‌های گانگستری است اما در یکی از پرتنش‌ترین صحنه‌های فیلم که به ویژه به لحاظ کار با سایه از اهمیت بسیاری برخوردار است، فیلم خود را از ژانر گانگستری جدا کرده و سایه را در خدمت تم فیلم نوآر به کار می‌گیرد. در صحنه‌ای قهرمان داستان "رُوی ارل" (بوگارت)، گانگستر خرده‌پایی به نام جک کرانمر را در اتاقی تنها گذاشته و به سالن می‌رود تا با شماره‌ای تماس بگیرد. در این حال سایهٔ‌کرانمر با اسلحه‌ای در دست بر روی در اتاقی که پشت سر ارل قرار دارد، می افتد(تصویر۹).

تصویر۹ – سایهٔ "کرانمر" با اسلحه ای در دست.
ماخذ: (فیلم "سیرای مرتفع"، ۱۹۴۱)

ارل قادر به دیدن سایه نیست اما مخاطب فیلم سایه را می‌بیند. آگاهی مخاطب پیش از قهرمان داستان سبب ایجاد تعلیق و افزایش تنش می‌شود. اما کارکرد سایه در این صحنه بیش از این است چرا که درغیر این‌صورت به جای سایه می‌شد خود کرانمر را دید. سایه در این صحنه بر بزدلی این شبه گانگستر دلالت دارد. او آنقدر ترسو است که حتی زمانی که قرار است از پشت به کسی حمله کند سایه‌اش از او پیشی می‌گیرد. در این تصویر هرچند سایهٔ گانگستر دیده می‌شود اما این سایه بر خلاف فیلم‌های گانگستری نه سایهٔ قهرمان داستان است، و نه سایه تهدیدی که در «مقابل» قهرمان قرار دارد. منشأ این سایه خطر پلیدی است که از پشت و بی خبر به قهرمان نزدیک می شود و کاملاً خصوصیت نوآر داشته و متعلق به جهان فیلم نوآر است. جهانی آکنده از تیرگیِ تهدید کننده و مرگ‌آوری که در چندقدمی قهرمان قرار دارد اما ویَ از آن بی‌خبر است.

"فیلم نوآر به شدت مدیون سینمای دههٔ بیست آلمان است. چهار کارگردان مطرح آلمانی سایه را به یکی از مهم‌ترین عناصر میزانسن در فیلم نوآر بدل کردند"(بوردول، ۱۳۸۶، ۳۰۳). این چهار تن عبارتند از فریتز لانگ، اتو پرمینجر[۴۴] و بیلی وایلدر[۴۵] و رابرت سیودوماک[۴۶]. به فریتز لانگ و آثارش بعدتر به طور مفصل پرداخته خواهد شد. اما یکی از فیلمسازان مهاجر و صاحب سبک سینمای آمریکا که با فیلم‌هایی نظیر «مرد بازو طلایی[۴۷]» (۱۹۵۵) به چهره‌ای جهانی بدل شد، اتو پرمینجر است. پرمینجر نخست با ساخت فیلم نوآر مهم و تاثیرگذار «لورا[۴۸]» (۱۹۴۴) به شهرت رسید. در فیلم «لورا» سایه به بهترین وجه در راستای تم جنایی و اسرارآمیز فیلم به کار گرفته شده است. در اواخر فیلم، والدو لیدکر نویسندهٔ بزرگی که مدت‌هاست عاشق لوراست، وی را با کارآگاه پلیس مک فرسون تنها گذاشته و خانهٔ لورا را ترک می‌کند. اما زمانی که قصد دارد از پله‌های خروجی آپارتمان پایین برود حسادت بر وی غلبه می‌کند و تصمیم می‌گیرد که به خانه بازگشته و لورا را به قتل برساند و در این حال سایهٔ وی بر دیوار پشت سرش می افتد (تصویر۱۰).

تصویر۱۰ – سایهٔ "والدو لیدکر" بر دیوار.
ماخذ: (فیلم "لورا"، ۱۹۴۴)

در این صحنه سویهٔ تاریک والدو بر او غالب می‌شود و نقش بستن سایهٔ بزرگ او بر دیوار، تاکیدی بر همین موضوع است. این تاکید بر تیرگی درون شخصیت و پلیدی افکار وی با استفاده از سایه یکی از ویژگی‌های فیلم نوآر است که به شیوه‌ای متفاوت در ژانر وحشت نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت.

یکی از محبوب‌ترین و تحسین‌شده‌ترین فیلمسازان دوران کلاسیک سینمای هالیوود، بی شک بیلی وایلدر است. هرچند تعداد فیلم‌های نوآر او به نسبت سایر فیلمسازانی که در این حیطه کار کرده‌اند کمتر است؛ اما وایلدر یکی از تاثیرگذارترین فیلمسازان چرخهٔ فیلم نوآر است که با فیلم‌هایش به ویژه «غرامت مضاعف[۴۹]» (۱۹۴۴) "نه تنها سبب تثبیت فیلم نوآر و مشروعیت بخشیدن به این گونهٔ سینمایی شد، بلکه با فیلم‌هایی چون «تعطیلیِ از دست رفته[۵۰]» (۱۹۴۵) و «بولوارِ سان سِت[۵۱]» (۱۹۵۰) مرزهاَ و تعاریف این گونه را بسط و توسعه داد" (Mayer , 2007, 440).

«غرامت مضاعف» را می‌توان نمونه شاخص فیلم نوآر سال‌های جنگ جهانی دانست. قصهٔ فیلم در جوی از سوء ظن و خیانت دوجانبه گام به گام پیش می رود و در قالب رشته‌ای از فلاش بک‌ها بازگفته می‌شود. فیلمنامه اثر بسیار قدرتمند است و در عین حال بسیاری از مشخصه‌های فیلم نوآر در فیلم حضور دارند. در این فیلم صحنه‌ها را نوری که از پشت کرکره‌ها یا دیگر اجزای دکور می‌تابد، روشن می‌کند. بسیاری از نمونه‌های فیلم نوآر از پرده‌های کرکره برای ایجاد تضاد صریح و نورپردازی سایه‌دار در صحنه داخلی بهره برده‌اند. خطوط مورب تیرهٔ حاصل از این کار سبب ایجاد ناهمگونی و افزایش تنش فضای فیلم می‌شود. این شیوه که در فیلم‌های گانگستری نیز به کار برده می‌شد، در فیلم نوآر به اوج خود رسید و بدل به یکی از کدهای بصری و قرارداد سبکی این گونهٔ سینمایی شد و به عنوان نمادی از تنش و عدم ثبات در اغلب فیلم‌های نوآر حضوری پر رنگ دارد. اما نمونه‌ای‌ترین کاربرد این شیوه متعلق به فیلم «غرامت مضاعف» است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱ - سایه مورب پرده کرکره به همراه سایه "والتر نف" در مرکز قاب.
ماخذ: (فیلم "غرامت مضاعف"، ۱۹۴۴)

در صحنهٔ رویارویی نهایی والتر نف و فیلیس دیتریکسن در حالی که فیلیس در پیش‌زمینهٔ تصویر بر روی مبل نشسته است، خطوط سایهٔ ناشی از پرده کرکره علاوه بر افزایش تنش، چشم مخاطب را به سمت سایهٔ ناشی از حضور والتر هدایت می‌کند؛ در این تصویر، زن در مقابل سایهٔ مرد قرار گرفته است.

دیگر کارگردان آلمانی تاثیرگذار بر فیلم نوآر، رابرت سیودوماک است که کارش را با ساختن فیلم‌های درجه ب هالیوودی در سال ۱۹۴۱ شروع کرد و با ساخت فیلم‌هایی چون «زن شبح گون[۵۲]» و «مظنون[۵۳]» (۱۹۴۵) به شهرت رسید. او بعد از جنگ این گرایش را با فیلم‌هایی چون «قاتلین[۵۴]» (۱۹۴۶) ادامه داد. نورپردازی سیودماک به ویژه در فیلم «قاتلین» تا حدودی متفاوت اما بسیار به جا و هوشمندانه است. او با نورپردازی ویژهٔ چهرهٔ شخصیت، بیننده را با حالات روحی و روانی وی آشنا می‌کند و نور و سایه را جهت شخصیت پردازی به کار می‌گیرد. در نخستین مواجه با شخصیت اصلی داستان یعنی "سوئید اندرسون" (برت لنکستر) در حالی که وی بر روی تختی دراز کشیده صورتش در سایه قرار دارد و مخاطب آن را نمی‌بیند (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲ - قرارگرفتن چهره "سوئید اندرسن" در سایه.
ماخذ: (فیلم "قاتلین"، ۱۹۴۶)

این امر کاملاً با شخصیت «سوئید» که مدت هاست در شهری کوچک از چشم دیگران پنهان شده، همگون است. همچنین چون این شخصیت در انتظار است تا افرادی او را یافته و به قتل برسانند - یعنی خود را برای مرگ مهیا کرده است - قرار گرفتن سر و صورتش در سایه، نشانی از رضایت وی از مرگ و تا حدودی آرامش به دست آمده ازین مرگ است. سیودوماک برای معرفی "کیتی کالینز" (اوا گادرنر) شخصیت اول زن داستان که از نمونه‌ای‌ترین زنان اغواگر فیلم نوآر است، نیز از شیوه‌ای مشابه بهره می‌برد. در اولین برخورد در نمایی نزدیک از وی، مخاطب چهرهٔ او را در حالی می‌بیند که سایه‌ای سمت چپ صورت وی را پوشانده و نیمی از صورت او در سایه فرو رفته است.

و به این شیوه تاکید می‌کند که تنها بخشی از کاراکتر او بر بیننده آشکار و بخشی دیگر از وجود او تیره و پنهان در سایه است. این امر با شخصیت دورو و نیرنگ باز او که در نهایت "سوئید" را به نابودی می‌کشاند، کاملاً هماهنگ است. سیودوماک چهرهٔ سایر شخصیت‌های فیلم را نیز به شیوه‌ای مشابه با توجه به فضای داستان نورپردازی کرده است.

در آثار نوآر به ویژه پس از جنگ جهانی دوم و در دههٔ ۱۹۵۰، تصاویر خارجی از شهر بسیار دیده می‌شود. این استفادهٔ از لوکیشن خارجی که تحت تاثیر جنبش نئورئالیسم ایتالیا به فیلم نوآر راه یافت، به همراه تصویربرداری در شب و نورپردازی مایه تیرهٔ خیابان‌ها در جهت به تصویر کشیدن فساد و تیرگی موجود در جامعه و فضای شهری است. در «زن درون پنجره[۵۵]» (۱۹۴۴) یا «خیابان سرخ[۵۶]» (۱۹۴۵) هر دو از فریتز لانگ صحنه‌های خارجی عاری از هرگونه مفهوم تراکم شهری است، هیچ کس از خیابان‌ها عبور نمی‌کند و اصولاً زندگی معنای خود را از دست می‌دهد. در «قاتلین» یا «جنگل آسفالت[۵۷]» (جان هیوستن، ۱۹۵۰) سایه‌های ممتد و طولانی سرتاسر خیابان‌های تاریک را دربرمی‌گیرند و ساختمان‌های زاویه‌دار به مثابه نگهبانی شوم از شهر محافظت می‌کنند و در «بوی خوش موفقیت[۵۸]» (الکساندر مکندریک[۵۹]، ۱۹۵۷) خیابان‌های متروک و پرتوهای صبحگاهی با سایه‌های ممتد و طولانی آن همگی به طرز هراسناکی تصویر یک شخصیت شکنجه‌شده را تداعی می‌کنند. شهر محلی ملعون و مکدر، و مملو از دسیسه و خطر است. از بهترین نمونه‌های استفاده از این فضاهای شهری در بیان حالات و شرایط حاکم بر

قهرمان داستان فیلم «آدمکشی مزدور[۶۰]» (فرانک تاتول[۶۱]، ۱۹۴۲) است. فضاهای تیرهٔشهری و برون شهری همواره همانند آوار بر سر شخصیت اصلی داستان فرو ریخته‌اند. در اواخر فیلم، "فیلیپ رِیون" (آلن لد) در حال فرار از پلیس به پلی می‌رسد که از دوسو از جانب پلیس مسدود شده است. سرگشتگی و سراسیمگی رِیون در این فضا توسط سایه‌های مورب و تند نرده‌های پل به خوبی به تصویر کشیده می‌شود (تصویر۱۳).

تصویر۱۳ - "فیلیپ ریون" فراری در احاطه سایه ها. ماخذ: (فیلم "آدمکشی مزدور"،۱۹۴۲)

در فیلم نوآر، از آنجا که دنیای خصومت‌آمیز سرنوشت شخصیت‌ها را به مخاطره می‌اندازد، منابع نور به صورت تهاجمی وارد تاریکی شده و در آن سرایت می‌کنند. هیچ دیوار سفیدی را در فیلم نوآر نمی‌توان بدون سایه مشاهده کرد. خطوط افقی، عمودی یا متقاطع روی دیوار فضایی همانند زندان پدید می‌آورند و بر حصارهای فیزیکی و روانی تاکید دارند. فیلم نوآر اوج کاربست نورپردازی و استفاده از سایه در دوران کلاسیک سینماست که با استفاده از سایه، سعی در انعکاس و به تصویر کشیدن جامعه‌ای تهی از ارزش، گرفتار در مدرنیته‌ای بیهوده و غرق در پوچی و بی ثمری دارد. جامعه‌ای که سایهٔ تیرهٔ جنایت و از خود بیگانگی و پوچی بر سر تمامی افراد آن گسترده شده است و از این تیرگی همه گیر گریزی نیست.

با آغاز دههٔ ۱۹۶۰ در سرتاسر جهان، فیلم های سینمایی به لحاظ فرم روایی و بصری دچار تغییراتی بنیادی شدند. ظهور "موج‌های نو" و "سینماهای نو" در اکثر کشورها، سقوط نظام استودیویی در هالیوود و نوآوری‌های استادان قدیمی سینما، همگی سبب ایجاد تحولات اساسی و عظیم در سینمای آمریکا و جهان شد. همزمان با این تحولات، رویکرد سینما به ژانرهای کلاسیک و سبک‌های فردی فیلمسازان نیز تغییر کرد و این تغییر رویکرد در شیوه‌های استفاده از سایه نیز خود را به نمایش گذارد. در اثر بروز جنبش‌های نوین و علاقهٔ این حرکت‌ها به واقع گرایی، سایه به عنوان عاملی نمایشی از بسیاری از فیلم‌ها حذف شد یا کاربردی محدود یافت؛ با این حال در برخی گونه‌های خاص مانند گونهٔ وحشت یا فیلم نئونوآر سایه کماکان به عنوان عاملی تعیین‌کننده حضور داشت.

اغلب تحلیل‌گران و تاریخ‌نگاران سینما فیلم «نشانی از شر[۶۲]» (اورسن ولز[۶۳]، ۱۹۵۸) را آخرین فیلم چرخهٔفیلم نوآر آمریکا می‌دانند و "فیلم‌هایی را که پس از این دورهٔزمانی با خصوصیات روایی و لحن و درونمایهٔ فیلم نوار ساخته شده‌اند در قالب «نئونوآر» طبقه‌بندی می‌کنند" (Conrad, 2007, 1-2). فیلم نئونوآر (Neo–Noir) در شیوه‌های نورپردازی و میزانسن‌دهی بسیار شبیه به فیلم نوآر است با این تفاوت که با در دسترس قرارگرفتن فیلم خام رنگی و میل بیشتر فیلم‌های پس از دههٔ ۱۹۶۰ به تصاویر رنگی، اغلب فیلم‌های نئو نوآر رنگی هستند. اما عملاً آنچه نئو نوآر را از فیلم نوآر مجزا می‌کند، "وجهٔنیهیلیستی و از بین رفتن خوش‌بینی متظاهرانهٔ سینمای هالیوود در مجازات فرد شرور و بازگشت جهان به ثبات پیش از حضور وی است" (Conrad, 2007, 138) . در فیلم نئو نوآر به مانند چیزی که در جهان واقع نیز بیشتر امکان وقوع دارد، اغلب شر و پلیدی پیروز است. این امر ناشی از تمایل فیلمسازان به واقع گرایی بیشتر در فیلم‌هایشان است. بسیاری از صاحب‌نظران سینما، سرآغاز فیلم نئونوآر را فیلم «محلهٔ‌چینی ها[۶۴]» (رومن پولانسکی[۶۵]، ۱۹۷۴) می‌دانند. فیلم‌های نئونوآر، آثار بسیار متنوعی را از فیلم تریلری مانند «رانندهٔ تاکسی[۶۶]» (مارتین اسکورسیزی[۶۷]، ۱۹۷۶) گرفته تا فیلم علمی تخیلی «تیغ رو[۶۸]» (ریدلی اسکات[۶۹]، ۱۹۸۲) و یا فیلم خون آشامی «گرسنگی[۷۰]» (تونی اسکات[۷۱]، ۱۹۸۳) دربرمی‌گیرد و امکان تلفیق با ژانرهای گوناگونی را دارد.

سال‌های دههٔ ۱۹۶۰ که دوران تغییر و تحولات گسترده‌ای در سطح سینمای جهان بود، در گونهٔنوآر به دوره‌ای گذار برای رسیدن به نئو نوآر بدل شد که سرآمد فیلم‌های این دوره آثار ساموئل فولر[۷۲] همانند «دنیای زیرزمینی تبهکاران آمریکایی[۷۳]» (۱۹۶۱) اند که هم المان‌های فیلم نوآر را به بهترین وجه در خود دارند و هم در عین حال درون مایه‌شان به فیلم های نئونوآر نزدیکی بسیار دارد. درحالی که از سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۷۰ به این سو، پیشرفت‌های روزافزون تکنیکی امکانات صمعی و بصری و روی آوردن سینمای بدنهٔ هالیوود به ساخت فیلم‌های عظیم سینمایی، جایی برای کاربست‌های نوآورانه سایه در این سینما باقی نگذاشته است، فیلمسازان مستقلی چون دیوید لینچ[۷۴] و برادران کوئن[۷۵] کماکان با استفادهٔ خلاقانه از نورپردازی و سایه در فیلم‌های نئونوآر خود، سایه را به عنوان ابزاری پویا برای بیان مفاهیم مورد نظرشان به کار می بندند.

سبک‌های شخصی: فریتز لانگ، آلفرد هیچکاک و اورسون ولز

زمانی که در مورد استفاده از سایه در تاریخ سینما صحبت می‌شود، نام فیلمسازان بسیاری به ذهن می‌آید که در زمینهٔ پرداخت سایه و استفادهٔ دراماتیک از آن، صاحب سبک و ذوق بوده‌اند. اما بی شک سه تن از فیلمسازان دوران کلاسیک در این بین از قدرت و تاثیری بیش از سایرین برخوردار بوده‌اند و حتی می‌توان گفت آنها بیشترین تاثیر را بر شیوهٔ نگرش به سایه در سینما داشته‌اند و سبک‌های شخصی آنها به ویژه تاثیر شگرفی بر چرخهٔ فیلم نوآر گذارده است. این فیلمسازان عبارتند از فریتز

لانگ، آلفرد هیچکاک و اورسون ولز.

فریتز لانگ

در بین کارگردانان مهاجری که نقش مهمی در ایجاد سبک و لحن فیلم نوار کلاسیک بازی کردند، فریتز لانگ، یکی از چهره‌های مرکزی بود. «دکتر مابوزه‌ی قمارباز» ساخته‌ی فریتز لانگ و دیگر فیلم‌های آلمانی طلیعه‌دار فیلم نوآر بودند و لانگ در هالیوود این گرایش را پی گرفت. کاربرد سایه در فیلم دکتر مابوزه، تنها آغاز استفادهٔ خلاقانهٔ لانگ از سایه در فیلم‌هایش بود و سایه به جزیی جدایی ناپذیر از آثار وی بدل شد که در اغلب آثار وی نقشی مهمی در پیش برد داستان دارد.

یکی از تکان‌دهنده‌ترین کاربردهای سایه در آثار لانگ، معرفی شخصیت قاتل بیمار فیلم «اِم[۷۶]» (پیتر لوره) است. لانگ وی را در حالی که سایه‌اش بر روی آگهی جایزه برای دستگیریش افتاده است و الزی بکمن کوچک نیز در زیر آن مشغول بازی با توپش است، به تصویر می کشد (تصویر ۱۴).

تصویر۱۴ - سایهٔ قاتل بیمار و توپ بازی "الزی بکمن".
ماخذ: (فیلم "اِم"، ۱۹۳۱)

در این تصویر، سایه نشانی از وجود تیره‌ایست که مسلط به شرایط و موقعیت خود است. لانگ در «اِم» همچنین در صحنه‌ای که سران گروه‌های تبهکار تصمیم می‌گیرند خود شخص قاتل را دستگیر کنند، آنها و به ویژه سردسته شان را که با مشتی گره کرده در مقابل سایرین ایستاده است، به صورت سایه‌هایی به تصویر می‌کشد (تصویر۱۵) که هم حاکی از نوعی اقتدار تیره است و هم حاکی از ذات غیرقانونی و در سایهٔ این گروه‌ها و به تبع آن تصمیمی که گرفته‌اند.

لانگ در فیلم «وصیت‌نامهٔ دکتر مابوزه[۷۷]» (۱۹۳۳)، از سایه استفاده‌ای جسورانه‌تر می‌کند. رئیس تشکیلات مافیایی قتل و آشوب در فیلم، تنها به صورت سایه‌ای که بر پرده‌ای افتاده دیده می‌شود و هیچ یک از اعضای گروه چهرهٔواقعی این نماد قدرت را ندیده‌اند. سرانجام نیز مشخص می‌شود این سایه تنها ناشی از یک سیلوئت مقوایی است که در پشت پرده قرار داشته و دکتر بائم رئیس اصلی باند که خود دست نشانده دکتر مابوزه دیوانه است، از مکانی دیگر و با استفاده از یک میکروفن با افرادش سخن می‌گفته است. لانگ در این فیلم، مستقیماً نماد فساد و تباهی در

تصویر۱۵ - سایهٔ سران گروه های تبهکار.
ماخذ: (فیلم "اِم"، ۱۹۳۱)

داستان فیلم و در تعبیری گسترده‌تر در کشور آلمان را چون سایه‌ای بی‌هویت، پوچ و تیره می‌داند که از مکانی خارج از دید و دور از مردم سخن می‌گوید..

در «جلادها نیز می‌میرند[۷۸]» (۱۹۴۳)، لانگ از سایه به شیوه‌های گوناگون برای بیان حالات و مفاهیم بهره برد. هنگامی که یکی از افسران اس.اس. از مادر خانواده بازجویی می‌کند لانگ تنها سایهٔ وی را در سمت راست کادر و ایستاده نشان می‌دهد و به این شیوه، فرد صاحب قدرت را به وسیلهٔ سایه به نمایش می‌گذارد (تصویر۱۶).

تصویر۱۶ - سایه افسر ارشد اس.اس در حال بازجویی.
ماخذ: (فیلم "جلادها نیز می میرند"، ۱۹۴۳)

با تاکید بر سایهٔ افسر ارشد نازی، وی را موجودی تیره می‌نمایاند که تنها پلیدی از آن نشأت می‌گیرد؛ موجودی که سایهٔ تیرهٔ قدرتش بر مردم بی‌دفاع افتاده است و از آن گریزی نیست. در بخشی دیگر از فیلم در حالی که یکی از ماموران مخفی آلمان‌ها که به تشکیلات سری نیروی مقاوت نفوذ کرده، سعی در ترغیب آنها برای تحویل دادن قاتل "فردریش" به نازی‌ها دارد، بیننده دو سایه از او بر دیوار پشت سرش می‌بیند. او تنها شخصیت فیلم است که دو سایه دارد که این نشانی از دو رویی وی و تاکید بر ذات ناپاک اوست و لانگ درونیات کاراکتر را به وسیلهٔ سایه وی به مخاطب می‌نمایاند.

لانگ در فیلم نوآرهای خود از سایه برای بیان فضای تیره و مملو از ناراحتی محاط بر شخصیت‌هایش بهره می‌برد. لانگ در «خیابان سرخ» (۱۹۴۶)، خیابان‌های شهر محل زندگی شخصیت اصلی داستان به نام کریستافر کراس را با سایه‌های

تیره پوشانده و آنها را از عابر خالی می‌کند تا هم بر تهی بودن آنها تاکید کند و هم کاراکتر داستان را تنها و رهاشده در انبوهی از تیرگی به تصویر بکشد. لانگ این شیوه را در دیگر فیلم های نوآر مطرحش مانند «التهاب بزرگ[۷۹]» (۱۹۵۳)، نیز تکرار می کند. در صحنه‌ای از «خیابان سرخ» نقاشی‌های "کریس" بدون نام بردن از او و با نام زن جوانی که او دلبسته اش شده در گالری مشهوری به نمایش گذارده می‌شوند. در این حال تصاویر منتقدان و علاقه‌مندان به صورت سایه‌هایی بر روی این تابلوها دیده می‌شود، گویی آنها افرادی موهوم و غیر واقعی‌اند؛ چنان که در ذهن کریستافر کراس چنین است! چرا که او تا بحال هیچ مشوقی نداشته است و از این پس نیز نخواهد داشت. در انتهای فیلم در صحنه‌ای که کریستافر خود را دار زده است، نخستین تصویری که به بیننده نشان داده می شود، سایهٔ پاهای آویزان وی است که هم نشانی از تنهایی بیش از حد اوست و هم تمهیدی برای لانگ که مخاطب خود را شگفته زده کند. با دیدن سایه، مخاطب ناگهان متوجه می‌شود که قهرمان داستان خود را دار زده و تصور می‌کند که این پایان داستان است. استفاده از سایه به لانگ این امکان را می‌دهد که صورت قهرمان داستانش را به مخاطب نشان ندهد که این دیده‌نشدن چهرهٔ قهرمان در لحظهٔ بغرنج هم به بیننده کمک می‌کند که داستان را با احساس ناراحتی کمتر بپذیرد و هم کمک می‌کند زمانی که همسایه ها به کمک کریستافر می‌آیند، مخاطب از زنده بودن او شگفت‌زده شود. با این شیوه لانگ موفق می‌شود در یک صحنهٔ کوتاه، دو بار مخاطب خود را شوکه کند.

آنچه در مورد کابرد سایه در آثار لانگ حائز اهمیت است، استفادهٔ ویژه وی از سایه برای نشان دادن قدرت و تهدید به ویژه در دوران فیلمسازی‌اش در آلمان است. قدرت به عنوان امری تیره و مخرب در سایهٔ تیره و تهدیدکنندهٔ فرد قدرتمند تبلور می‌یابد. وی در عین حال با نسبت دادن سایه به قدرت بر پوچی و ناپایداری آن تاکید می‌کند. لانگ همچنین در دورانی که در هالیوود فیلم می‌سازد، از سایه به عنوان تمهیدی برای غافلگیرکردن تماشاگر و ابزاری برای نشان ندادن چهرهٔ قهرمان به هنگام انجام برخی اعمال نادرست استفاده می‌کند.

آلفرد هیچکاک

هیچکاک نیز همچون فریتز لانگ، از استادان مسلم دوران سینمای کلاسیک است که علاقهٔبسیار به کار با سایه در آثارش به چشم می‌خورد و نخستین بار در فیلم «حق السکوت[۸۰]» (۱۹۲۹) است که هیچکاک این استعداد و علاقه را به رخ می‌کشد. در این فیلم هیچکاک نه تنها برای خلق فضا بلکه برای به تصویرکشیدن ذهنیت شخصیت‌ها نیز از سایه استفاده می‌کند. در فیلم دختری به نام «اَنی» همراه با مرد نقاش غریبه‌ای به منزل او می رود. زمانی که دختر و مرد نقاش در خانه هستند سایهٔ بخشی از لوستر آویزان در اتاق به گونه‌ای بر چهرهٔ نقاش می‌افتد که یادآور لبخند شیطان است و نشان از ذهنیت پلید و نیت شوم او در تعرض به دختر دارد (تصویر۱۷).

تصویر۱۷- سایه ای شیطانی بر چهره نقاش.
ماخذ: (فیلم "حق السکوت"، ۱۹۲۹)

دختر با کشتن نقاش از مهلکه جان سالم به در می‌برد و به خانه باز می‌گردد اما اخبار قتل در همه جا منتشر شده و در نتیجه دختر در تصوراتش طناب دار را به گردن خود می بیند و هیچکاک در تصویری به وسیلهٔ سایه‌ای که روی گردن و دور صورت وی افتاده این حس وی را به مخاطب منتقل می کند.

هیچکاک که فردی به شدت اخلاق‌گراست، صحنهٔ حملهٔ نقاش به دختر به قصد تعرض را به صورت سایه به مخاطب نشان می‌دهد و با این شیوه هم از نشان دادن صحنه‌ای آزار دهنده به مخاطبش پرهیز می‌کند و هم چون مخاطب از سرنوشت دختر جوان آگاه نیست، نوعی تعلیق به داستان می‌افزاید. زمانی که اَنی از خانهٔ نقاش خارج می‌شود پس از لحظه‌ای سایه‌ای شوم که شاهد این اتفاقات و ورود و خروج نقاش و دختر بوده است، از مقابل در خانهٔ نقاش عبور می‌کند و به این صورت هیچکاک به شیوه‌ای مشابه فریتز لانگ از سایهٔ "حق السکوت بگیر" برای معرفی وی استفاده می‌کند.

هیچکاک در فیلم «سی و نه پله[۸۱]» (۱۹۳۵)، به شیوه‌ای کاملاً اکسپرسیونیستی از سایه بهره می‌گیرد. او شخصیت اصلی داستانش را در آغاز فیلم با سایه وی معرفی می کند و ما تنها سایهٔ فردی را که قصد خرید بلیط یک نمایش عامه‌پسند را دارد می‌بینیم و بعد نیز پاها و پشت وی را می‌بینیم. هیچکاک با این تمهید شخصیتش را ناشناس باقی می‌گذارد و سبب می‌شود مخاطب کنجکاو شود تا او را بشناسد. در ادامه هیچکاک با نورپردازی مایه تیره و ایجاد سایه‌های شدید در فضاهای داخلی، بر تنش فضاها می‌افزاید و نوعی نورپردازی را به کار می‌گیرد که بعدها در فیلم نوآر برای فضاسازی بسیار مورد استفاده قرار گرفت. در فیلم «بانو ناپدید می‌شود[۸۲]» (۱۹۳۸)، هیچکاک در اوایل فیلم، مرد نوازنده‌ای را نشان می‌دهد که ناگهان سایه دو دست به آرامی از پشت سر به او نزدیک شده و وی را خفه می کنند (تصویر۱۸).

در این صحنه، ظهور ناگهانی دست‌ها موجب شوکه‌شدن مخاطب و همچنین سبب ایجاد تعلیق می‌گردد زیرا در حالی که مخاطب سایهٔ دست‌ها را می‌بیند نوازنده سایه را نمی‌بیند و از وجود آنها آگاه نیست. هیچکاک با نشان ندادن صاحب دست‌ها، هویت قاتل را پنهان نگاه می‌دارد و انگیزشی در مخاطب ایجاد می‌کند که برای کشف معمای قتل تا انتها فیلم را تعقیب کند.

تصویر۱۸- سایه دستها پشت سر نوازنده.
ماخذ: (فیلم "بانو ناپدید می شود"، ۱۹۳۸)

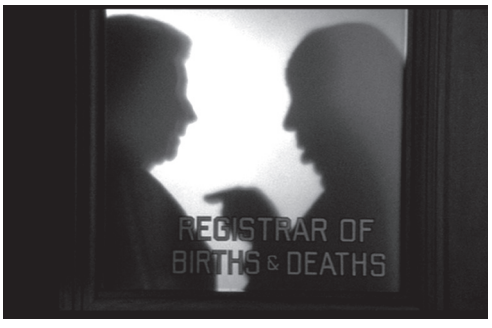
هیچکاک پس از مهاجرت به آمریکا نیز همچنان فضاهای تیره و سایه را در کار خود حفظ می‌کند. در فیلم «سایهٔیک شک[۸۳]» (۱۹٤۳)، هیچکاک از ابتدا سایه را به جزئی جدایی ناپذیر از تصویر بدل می‌کند. مردی به نام "چارلی" که با زنان پولدار ازدواج کرده و سپس برای تصاحب ثروتشان، آنها را می‌کشد، برای دیدار از خواهر و دختر خواهرش "چارلی" به شهری کوچک می رود. در اولین برخورد با "دایی چارلی" مخاطب صورت وی را به حالتی می‌بیند که سایهٔ پردهٔ توری بر چهره‌اش افتاده و به صورتش حالتی ناآرام و رازآلود داده است. در طول فیلم نیز چهره و بدن وی همواره توسط سایه‌هایی احاطه شده است. در صحنه‌ای چارلی جوان پس از صحبت با پلیس، به هویت دایی اش شک کرده و به کتابخانهٔ عمومی شهر می‌رود تا جرایدی را که اخبار مربوط به قتل‌ها در آن نوشته شده است، بخواند. پس از مطالعه و آگاهی از حقیقت، چارلی در حالی کتابخانه را ترک می‌کند که سایه‌هایی عظیم وی را احاطه کرده‌اند و سایه خودش نیز بر روی زمین در مقابل پاهایش کشیده شده است. جهان سادهٔ او به ناگاه به جهانی تیره و آکنده از سیاهی بدل شده و او نیز وارد جهان سایه‌ها شده است. در این تصویر آگاهی موجب احاطهٔ سایه ها بر قهرمان شده است. هیچکاک با تاکید بر سایه و افکندن آن بر شخصیت‌های اصلی داستان یعنی چارلی و دایی اش، در لحظات حساس همواره بر تنش فیلم می‌افزاید تا سرانجام این تنش‌ها با مرگ "دایی چارلی" به اتمام می‌رسد و در سکانس پایانی اثری از سایه دیده نمی شود.

در فیلم «بدنام[۸٤]» (۱۹٤٦)، هیچکاک از سایه استفاده‌ای متفاوت می کند. "آلیشا هابرمن"، جاسوس ایالات متحده، به همسری یکی از هوادارن حکومت نازی در آمده تا اطلاعات محرمانه‌ای از او کسب کند اما شوهر و مادر شوهر وی به هویتش پی‌می برند و سعی می‌کنند او را مسموم کنند. آلیشا به این موضوع پی می‌برد ولی کاری از دستش ساخته نیست. در صحنه‌ای سر آلیشا که بسیار بیمار است گیج می رود و دوربین از نقطه نظر او، شوهر و مادر شوهرش را نخست به طور ضد نور به صورت دو هیکل تیره و سپس آنها را به صورت سایه‌هایی مهیب که لحظه به لحظه به او نزدیک‌تر می شوند، نشان می دهد (تصویر۱۹).

تصویر۱۹- سایه های عظیم شوهر و مادر شوهر "آلیشا هابرمن".
ماخذ: (فیلم "بدنام"، ۱۹۴۶)

در این صحنه، سایه عملاً نشانی از شر و تیرگی درونی دو شخصیت منفی داستان است که آلیشا را تهدید می‌کنند. از آنجا که در هیچ کجای فیلم تاکیدی بر سایه وجود ندارد، استفاده از سایه‌ها در این صحنه بسیار تاثیرگذار است و دیدگاه و شرایط ذهنی شخصیت را به خوبی به مخاطب منتقل می‌کند.

در فیلم «بیگانگان در قطار[۸۵]» (۱۹۵۱) نیز هیچکاک از سایه‌های شدید برای خلق فضاهای پرتنش و از نوارهای مورب و عمودی سایه برای پرداخت شخصیت‌ها و شرایط روحیشان، استفاده می‌کند. در صحنه‌ای که دو شخصیت اصلی داستان "گای" و "برونو" در قطار برای اولین بار یکدیگر را می‌بینند در حالی که نورپردازی صورت گای بسیار آرام و طبیعی است، صورت برونو با سایه‌هایی مورب ناشی از پرده‌های قطار، پیوسته قطع می‌شود که نشانی از ذات ملتهب و ناآرام اوست. پس از «بیگانگان..» اغلب فیلم‌های هیچکاک رنگی هستند و وی بیشتر به کار با رنگ و نور و خلاقیت در شیوه روایت روی می‌آورد تا تصویرسازی‌های بدیع بصری با سایه. اما با این حال در آخرین فیلمش «توطئهٔفامیلی[۸٦]» (۱۹۷٦) و برای به رخ کشیدن استعدادش «سایه هیچکاک» را واقعاً در قالب سایه خودش در پشت در اتاقی در ادارهٔثبت تصویر می کند(تصویر ۲۰).



تصویر۲۰ - سایه هیچکاک در پشت شیشه.
ماخذ: (فیلم "توطئهٔفامیلی"، ۱۹۷۶)

اورسون ولز

اورسون ولز بی شک برترینِ سایه‌پردازان است. سایه در آثار او به جزئی از داستان و بخشی از شیوهٔ روایت بدل می‌شود. ولز

بسیاری از مفاهیم مد نظر خود را بدون کلام و در غالب سایه بیان می‌کند و تحلیل سایه در آثار وی باعث رسیدن به لایهٔ جدیدی از مفاهیم و معانی در آنها می‌شود. ولز از سایه برای تاکید بر جهل و گمراهی شخصیت‌های آثارش بهره می‌برد و تنها با استفاده از جنبه‌های تصویری سایه، احساسات شخصیت‌ها و درونیاتشان را تصویر می‌کند. این رویکرد ولز از همان نخستین فیلم بلندش یعنی «همشهری کین[۸۷]» (۱۹۴۱) به خوبی مشخص است. ولز در این فیلم از سایه برای تاکید بر جهل و نادانی بهره برده است. خبرنگارانی که موضوع "غنچهٔرز" (رز باد) را دنبال می‌کنند به ویژه در ابتدای فیلم در سایه قرار می‌گیرند که نشان از جهل آنها نسبت به مفهوم "غنچهٔرز" و در ابعادی گسترده‌تر زندگی چارلز فاستر کین است. اما سایه در این فیلم به جهلی به مراتب مهم‌تر از بی اطلاعی خبرنگاران نیز دلالت می کند.

در فیلم، دو بار چهرهٔ "کین" در سایه قرار می‌گیرد در حالی که اطراف او به خوبی نوردهی شده است. نخستین بار زمانی است که در جوانی "اعلامیهٔ اصول زندگی" را نوشته و می‌خواهد آن را در روزنامه‌اش چاپ کند (تصویر۲۱).

تصویر۲۱- چهره کین در سایه.
ماخذ: (فیلم "همشهری کین"، ۱۹۴۱)

دومین باری که صورت کین کاملاً در سایه قرار می گیرد، زمانی است که پس از اتمام اولین اپرای "سوزان الکساندر" در حالی که همهٔ مخاطبین از تشویق دست کشیده‌اند او از جای خود بر می‌خیزد و سوزان را تشویق می‌کند. در این حال ابتدا صورت و سپس کل بدن وی برای لحظاتی در سایه قرار می‌گیرد. جهل کین در این صحنه نیز توسط سایه به نمایش گذارده می‌شود. جهلی حتی عمیق‌تر از بار نخست؛ چنانکه برای لحظاتی کل بدن وی در سایه قرار می‌گیرد. ولز تنها با استفاده از سایه بر بارزترین صفت شخصیت اول فیلمش تاکید می‌کند. یکی دیگر از موارد ویژهٔ استفاده ولز از سایه در «همشهری کین»، زمانی است که "کین" به "سوزان الکساندر" دستور می‌دهد کار خواندن را ادامه دهد تا به بقیه "ثابت شود که اشتباه می‌کرده‌اند". در این صحنه سایهٔ عظیم کین بر پیکر سوزان الکساندر که در مقابل او بر زمین نشسته است، می‌افتد و کل هیکل او را در بر می‌گیرد (تصویر۲۲). سایه در این صحنه هم به شیوهٔ فریتز لانگ نمادی از قدرت کین است و هم نمادی از نادانی وی نسبت به تصمیمش است. سوزان نمی‌تواند چیزی را به کسی ثابت کند چون در درجهٔاول استعداد لازم را ندارد. اما کین این مسئله را نمی‌پذیرد و سایهٔ تیرهٔ جهل خود را بر پیکر ضعیف سوزان می اندازد.

تصویر۲۲- سایه "کین" بر پیکر "سوزان الکساندر".
ماخذ: (فیلم "همشهری کین"، ۱۹۴۱)

استفادهٔ ولز از سایه برای تاکید بر نادانی و غفلت، تنها به همشهری کین محدود نمی شود. وی در اثر تحسین شده‌اش «اتللو[۸۸]» (۱۹۵۲) نیز از سایه هم برای ایجاد فضایی ملتهب و هم برای تاکید بر جهل "اتللو" و عواقب ناشی از آن بهره می‌برد. سایه‌ها در جای جای فیلم حضور دارند و بر فضای تیره ناشی از حسدورزی "اتللو" تاکید می‌کنند. سایهٔ عظیم اتللو پس از به قتل رساندن "دزده مونا" در سکانس پایانی تصویرگر فردی است که نادانی و جهل عظیمی او را اسیر کرده و به بند کشیده است. جهلی که نتیجهٔ شوم آن از دست رفتن جان زن نجیبی است که جسدش اکنون کنار بستر بر زمین افتاده است.

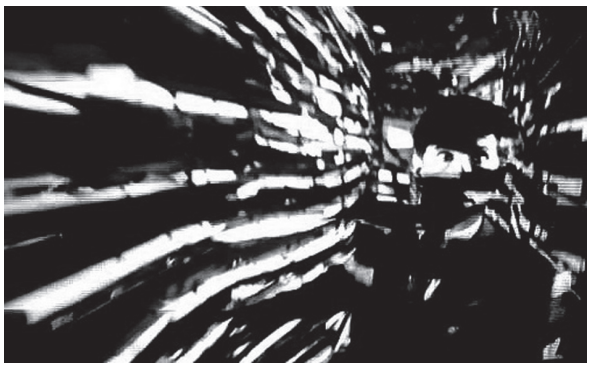
ولز در فیلم نوآرهای خود نیز از سایه برای پرداخت شخصیت‌ها و همچنین بیان وضعیت ذهنی و روحی آنها بهرهٔ بسیار می‌برد. در «بانویی از شانگهای[۸۹]» (۱۹۴۷) زمانی که "مایکل اوهارا" (ولز) در میان اکواریوم‌ها به ملاقات "السا بنیستر" (ریتا هیورث) می‌رود، سردرگم و گیج است و ولز این سردرگمی و جهل ناشی از آن را با تصویر کردن شخصیت به صورت ضدنور به مخاطب منتقل می‌کند. چهرهٔ مایکل در این صحنه کاملاً در سایه قرار دارد و اندک نوری که از پشت می‌آید نیز تنها صورت السا را تا حدی روشن می‌کند. سایه‌ای که این دو شخصیت و به خصوص مایکل را فرا گرفته تا پایان داستان با وی می ماند. نورپردازی پرکنتراست چهرهٔ "هنک کوئینلان" شخصیت منفی فیلم «نشانی از شر» (۱۹۵۸) نیز نمونه‌ای دیگر از شخصیت‌پردازی توسط سایه روشن در آثار ولز و گونهٔ فیلم نوآر است. ولز در «بانویی از شانگهای» علاوه بر کمک گرفتن از سایه در پرداخت حالات روحی شخصیت ها، برای افزایش تنش نیز از سایه استفاده بسیار کرده است. اتاق محل برگزاری دادگاه مایکل به جرم قتلی که مرتکب نشده، به طرز اغراق آمیزی آکنده از سایه‌های مورب ناشی از پرده‌های کرکره است. این افراط در پرداخت سایه سبب ایجاد فضایی پرتنش گشته که در خدمت روایت فیلم است و می‌توان آن را یکی از

برترین موارد استفاده ازین شیوهٔ نورپردازی در فیلم نوآر دانست(تصویر۲۳).

ولز از شیوهٔ نورپردازی اغراق شده در بیشتر آثارش بهره برده است اما یکی از خاص‌ترین نمونه‌های آن مربوط به فیلم «محاکمه[۹۰]» (۱۹۶۲) است. او برای ایجاد فضایی موهومی و غیرواقعی از سایه بهره برده و چهرهٔ متولیان و ماموران قانون را از پایین و به شکل مورب نوردهی کرده است تا حالت رعب‌آوری به چهرهٔ آنها بدهد و بر قدرت آنها تاکید کند. در یکی از مشهورترین صحنه‌های فیلم، شخصیت اصلی داستان "ک." پس از ملاقات با شخصیت "نقاش" در راهرو چوبی بی انتهایی به سمت دوربین می‌آید در حالی که شعاع‌های نور از میان شکاف‌های دیوار بر چهرهٔ او افتاده است و شخصیت در سایه روشن غرق شده است(تصویر۲٤).

این سایه روشن تنها تاکیدی بر سردرگمی هر چه بیشتر کاراکتر پس از مواجه با تنها فردی است که امید بود به او کمک کند، اما او را گیج تر و آشفته تر به حال خود رها کرده است.

تصویر۲۳- سایه پردازی اغراق شدهٔ صحنهٔ دادگاه.
ماخذ: (فیلم "بانوئی از شانگهای"، ۱۹۴۷)



تصویر۲۴ - "ک"، احاطه شده در سایه روشن راهرو چوبی.
ماخذ: (فیلم "محاکمه"، ۱۹۶۲)

نتیجه

سایه در سینما در هر دورهٔ تاریخی و نیز در هر ژانر و سبک فیلمسازی شخصی دربردارندهٔ مفاهیمی مجزا است که با درک آنها می توان به جنبه‌های پنهان یک اثر سینمایی پی برد. کاربرد سایه در سینما عموماً ریشه در ادبیات دارد و به همین دلیل از آنجا که در ادبیات پارسی تقریباً در هیچ اثر کهنی چه نظم و چه نثر، سایه در پیشبرد داستان نقشی نداشته است، لذا در سینمای ایران نیز سایه کاربرد دراماتیک چندانی نداشته و ندارد. اما در سایر نقاط جهان و به ویژه در اروپا، سایه از دیرباز با شبح و روح معادل و همراه بوده و در افسانه‌های عامیانه و داستان‌ها حضور چشمگیری داشته است و لذا در سینما نیز از سایه به عنوان ابزاری برای پیشبرد درام استفاده شده و می‌شود. کاربرد سایه در سینما از فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان آغاز می شود. پس از آن سایه در جنبش ها، گونه‌ها و چرخه‌های گوناگونی به کار گرفته شده که مهم‌ترین آنها در کنار گونهٔ وحشت، فیلم‌های گانگستری سال‌های ۱۹۳۰ و آثار رئالیسم شاعرانه فرانسه هستند. برایند کاربرد سایه در فیلم‌های اکسپرسیونیستی و گانگستری و همچنین آثار رئالیسم شاعرانه منجر به پیدایش فیلم نوآر می‌شود که اوج کاربست نورپردازی و استفاده از سایه در دوران کلاسیک سینماست. فیلم نوآر با استفاده از سایه سعی در انعکاس و به تصویر کشیدن جامعه‌ای تهی از ارزش، گرفتار در مدرنیته‌ای بیهوده و غرق در پوچی و بی ثمری دارد. این غنا در کاربست نور و سایه البته مرهون آثار فیلمسازان بزرگی است که سبک‌های شخصیشان تاثیر عظیمی بر سبک کلی فیلم نوآر گذارده است. این فیلمسازان عبارتند از اورسون ولز، آلفرد هیچکاک و فریتز لانگ.

با آغاز دههٔ ۱۹٦۰ بر اثر بروز رویکردها و جنبش‌های نوین فیلمسازی در بسیاری از کشورهای جهان و علاقهٔ این حرکت‌ها به واقع‌گرایی، سایه به عنوان عاملی نمایشی از بسیاری از فیلم‌ها حذف شد یا کاربردی محدود یافت و استفادهٔ از آن اغلب به برخی فیلم‌های مستقل نئو نوآر یا گونهٔ وحشت محدود شد. در آمریکا نیز پیشرفت‌های روزافزون تکنیکی امکانات صمعی-بصری و روی آوردن سینمای بدنهٔ هالیوود به ساخت فیلم‌های عظیم سینمایی از سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۷۰ به این سو، کمتر جایی برای کاربست‌های نوآورانه سایه در این سینما باقی گذاشت. با این حال، فیلمسازان مستقل کماکان با استفادهٔ خلاقانه از نور و سایه‌پردازی در فیلم‌های خود، سایه را به عنوان ابزاری پویا برای بیان مفاهیم مورد نظر خود به کار بسته‌اند.

پی‌نوشت‌ها

1 Nothingness.
2 Republic (by Plato).
3 Johann Gottfried von Herder.
4 Robert Louis Stevenson.
5 Friedrich W. Nietzsche.
6 Wanderer and his Shadow.
7 Human, All Too Human.
8 Adelbert von Chamisso.
9 Peter Schlemihl's.
10 Hans Christian Andersen.
11 The Shadow.
12 Carl Gustav Jung.
13 Cabinet of Dr. Caligari.
14 Robert Wiene.
15 Siegfried Kracauer.
16 From Caligari to Hitler.
17 Nosferatu.
18 "F. W." Murnau.
19 Dr. Mabuse the Gambler.
20 Fritz Lang.
21 Die Nibelungen: Siegfried.
22 Bram Stoker.
23 Norbert Jacques.
24 Little Caesar.
25 Mervyn LeRoy.
26 The Public Enemy.
27 William A. Wellman.
28 Scarface.
29 Howard Hawks.
30 Jean Renoir.
31 Marcel Carné.
32 Julien Duvivier.
33 Port of Shadows.
34 Daybreak.
35 Grand Illusion.
36 The Rules of the Game.
37 John Huston.
38 The Maltese Falcon.
39 Stranger on the Third Floor.
40 Boris Ingster.
41 Hard-Boiled Fiction.
42 High Sierra.
43 Raoul Walsh.
44 Otto Preminger.
45 Billy Wilder.
46 Robert Siodmak.
47 Man with the Golden Arm.
48 Laura.
49 Double Indemnity.
50 The Lost Weekend.
51 Sunset Boulevard.
52 Phantom Lady.
53 The Suspect.
54 The Killers.
55 The Woman in the Window.
56 Scarlet Street.
57 The Asphalt Jungle.
58 Sweet Smell of Success.
59 Alexander Mackendrick.
60 This Gun for Hire.
61 Frank Tuttle.
62 Touch of Evil.
63 Orson Welles.
64 Chinatown.
65 Roman Polanski.
66 Taxi Driver.
67 Martin Scorsese.
68 Blade Runner.
69 Ridley Scott.
70 The Hunger.
71 Tony Scott.
72 Samuel Fuller.
73 Underworld U.S.A.
74 David Lynch.
75 Joel and Ethan Coen.
76 M.
77 Testament of Dr. Mabuse.
78 Hangmen Also Die!.
79 The Big Heat.
80 Blackmail.
81 The 39 Steps.
82 The Lady Vanishes.
83 Shadow of a Doubt.
84 Notorious.

85 The Strangers on a Train.

86 Family Plot.

87 Citizen Kane.

88 Othello.

89 The Lady From Shanghai.

90 The Trial.

فهرست منابع

آندرسون، هانسن کریستین (۱۳۸٤)، قصه های پریان و داستان ها، ترجمه جمشید نوائی، انتشارات نگاه، تهران.

اسلامی، مجید (۱۳۸۸)، مفاهیم نقد فیلم، چاپ چهارم، نشر نی، تهران.

بوردول، دیوید و تامپسون، کریستین (۱۳۸٦)، تاریخ سینما، ترجمه‌ی روبرت صافاریان، نشر مرکز، تهران.

رحیمیان، بهزاد (۱۳۷۰)، اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما، فیلمخانه ملی ایران: دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران.

شامیسو، آدلبرت فون (۱۳۷٦)، مردی که سایه‌اش را فروخت، یا سرگذشت شگفت پتر شلمیل، ترجمه عبدالله توکل، نشر مرکز، تهران.

کراکائر، زیگفرید (۱۳۷۷)، از کالیگاری تاهیتلر، ترجمه ی فتح ا... جعفری جوزانی، حوزه ی هنری، موسسه‌ی انتشارات سوره، تهران.

لوفلر-دلاشو، م.(مارگاریت) (۱۳۸٦)، زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمهٔ جلال ستاری، انتشارات توس، تهران.

نیکولز، بیل (۱۳۷۲)، میزانسن در سینما، ترجمه‌ی محمد شهبا، بنیاد سینمائی فارابی، تهران.

Conrad, Mark T. (2007), *The Philosophy of Neo- Noir*, The University Press of Kentucky, Kentucky.

Eisner, Lotte H. (1973), *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, California Paperback, L.A.

Fay, Jennifer - Nieland, Justus (2009), *Routledge Film Guide book: Film Noir*, Routledge, Oxon and N.Y.

Hirsch, Forester (1981), Film Noir: *The Dark Side of the Screen*, A DA Capo Paperback, N.Y. or New York: Holt, John (2006), "*A Darker Shade " in The Philosophy of Film Noir*, ed. Mark T. Conard.

Mason, Fran (2002), *American Gangster Cinema*, Palgrave Macmillan , New York, N.Y.

Mayer, Geoff – McDonnell, Brian(2007), *Encyclopedia of Film Noir*, Greenwood Press, Westport, London.

Schrader, Paul (1996), "*Notes on Film Noir*" in Silver and Ursini, *Film Noir Reader* , Limelight, New York.

Seigneur, Jean-Charles (1998), *Dictionary of Literary Themes and Motifs Vol 2*, Greenwood Press, NewYork.