آشپزی و سینما

آناهیتا مداحی

بیش از نیم قرن است که در سراسر جهان، مردم به سینما می‌روند و جادوی مرغوب تصویرهای زنده‌ای که در تالاری تاریک روی پرده پدیدار می‌شود، آن‌ها را مسحور می‌کند. می‌روند تفریح می‌کنند و لذت می‌برند: مانند وقتی که کتاب می‌خوانند یا به موسیقی گوش می‌دهند. ولی درباره‌ی موسیقی و کتاب به عنوان هنر بحث می‌شود، حال آن‌که سینما را فقط سینما می‌دانند. احولاً شرایط و اوضاع سهل و ساده‌ی دیدن فیلم، سینما را امری سرسری جلوه می‌دهند: چنان سرگرم‌کننده و چنان عادی است که نمی‌توان آن‌را «هنر» دانست. بنابراین اگر سینما ریشه دوانده است، به سبب شاهکارهای هنری‌اش نیست، بلکه نقل داستان و نمایش زندگی در سینما و هم‌دلی تماشاگر با سینماست که انگیزه‌ی اصلی کارگردان، تهیه‌کنندگان و مخترعان بوده، و سبب شده است که این‌ها فیلم سینما را از صورت خام و لرزان نخستین، به کمال فنی و قدرت عاطفی امروزی‌اش برسانند. ولی نخست سال آزمون و خطا و ساختن فیلم‌های برمنفعت و پرضرر، دستگاه نوظهور سال ۱۸۹۵ م. رفته‌رفته به هنر قرن بیستم تبدیل شده است.

در سال ۱۹۲۹ میلادی، هنگامی که فیلم ناطق در صنعت سینما تحول پیدا کرد. باز هم اختراعات بی‌شماری انجام شد که همه‌ی آن‌ها برای یک هدف به‌کار می‌رفتند، و آن نشان دادن تصویر بود، همراه صداهایشان.

در طول تاریخ کوتاه سینما، انسان به موج خروشان این تغییرات فنی برمی‌خورد که به روی زمینه‌ی کار می‌ریزند. شکل آن را تغییر می‌دهند، و برای هنرمندان مشکلات تازه‌ای ایجاد می‌کنند. در حقیقت، تاریخ سینما به‌طور کلی عبارت است از شرح کارهای کارگردانان که با استعمال دستگاه‌های تازه، راه‌های نویی برای ساختن فیلم‌های مهیج و سرگرم‌کننده برای تماشاگران پیدا کرده‌اند. بعضی وسیله‌ی کار خود را همچنان که هست، به بهترین وجهی به‌کار می‌برند، و بعضی تخیل و کاردانی خود را به آن می‌افزایند تا هنری گویاتر و مؤثرتر به وجود آورند. نوابغ انگشت‌شماری نیز راه‌های تازه‌ای برای به‌کار بردن دوربین فیلمبرداری و روش‌های نوبری پیوند «نما»ها، و وظایف تازه‌ای برای هنرپیشه‌ها و دکورها و

رشد آموزش هنر
۲۹
دوره‌ی سوم، شماره‌ی ۲
پیاپی ۱۳۸۵

صدای فیلم می‌یابند و دید آن‌ها، جریان خلق فیلم را به کلی عوض می‌کند [روایت، ۵-۷ : ۱۳۵۱].

مکتب اکسپرسیونیسم

هنر اوایل قرن بیستم را به گونه‌ای عام، اکسپرسیونیسم نامیده‌اند و در حقیقت، مبنای اکسپرسیونیسم، تجربه‌ی حسی و معنوی هنرمند در برخورد با واقعیت است: هنرمندی که از ابزار و وسایل سایر هنرمندان، به شیوه و روش خود سود می‌برد [آ. ۱۳۶۲-۶۳].

این سبک در مغرب زمین تا حدودی محصول جدال‌های طرفداران و مخالفان استفاده از تصویر در کلیسا بود [دانریس، ۱۳۶۸]. جست‌وجو برای بیانگری سبک، به وسیله‌ی مبالغه و اعوجاج خطوط و رنگ، با ترک عمدی طبیعت‌گرایی تاویحی امپرسیونیسم، در جهت سبکی ساده شده که دارای تاثیر عاطفی بسیار بیش‌تر است، در این مفهوم عمومی نیروی عاطفی اکسپرسیونیسم، یک ویژگی هنر تمیز مدیترانه‌ای به‌طور کلی است که نمونه‌ی بارز آن را باید در کار گرونوالد جست. در قالب محدودتر، هنر مدرن نهضت اکسپرسیونیستی را می‌توان خسته از استفاده‌ی ون‌کوک از خطوط شدیداً ساده و رنگ بسیار تند تلقی کرد [سوری و سوری، ۳۱۱؟ :].

جریانات هنری فوق، گرچه در دامان امپرسیونیسم پرورده شده‌اند، اما نهایتاً با امپرسیونیسم رودررو گشتند و سیر خود را به جانب دیگری سوق دادند؛ چرا که امپرسیونیسم حرکتی است از خارج به درون، و هنر آن و لحظه است و عمدتاً مسأله‌ی نور و رنگ و تجربه و ترکیب این عناصر را مورد توجه قرار می‌دهد. ولی اکسپرسیونیسم را می‌توان هنر بروز احساسات درونی هنرمند قلمداد کرد؛ هنر بهره‌وری از رنگ و فرم برای بروز حالات ویژه‌ی درونی و به بیانی دیگر، عینیت بخشیدن به سوره‌ذهنی به عنوان جوابیه‌ای در قبال مخدوش شدن ایده‌آل‌های انسانی و ظهور معنای تازه‌ای از اضطراب بشری.

اکسپرسیونیسم، زمینه‌های گوناگونی هنری را به سرعت در می‌نورد و بر آنان تاثیر می‌گذارد. ادبیات، موسیقی، تئاتر، سینما، هنرهای تجسمی و صحنه‌پردازی تئاتر، به‌طور وسیعی تحت نفوذ این مکتب جدید قرار می‌گیرند. زمینه‌ی باروری و گسترش بیش‌تر اکسپرسیونیسم در سنت و فرهنگ آلمان قرار دارد.

اکسپرسیونیسم در سینما

این مکتب در سینما واقعیت را طرد کرد و گونه‌ای از شکل تصویری قوی‌تر را

همراه با مایه‌های مذهبی و انتزاعی برگزید. بنابراین، هیچ صحنه‌ی خارجی به کار گرفته نمی‌شد، و فقط از دکورهای داخل کارگاه استفاده می‌کردند؛ جایی که نور، لباس‌ها و دکور به هر شکل که می‌خواستند تغییرپذیر بودند. مشکلات اجتماعی و سیاسی موردنظر نبودند [خرسند، ۴۰۲ : ۱۳۶۱].

اکسپرسیون‌ها، واقعیت خارجی دنیای دوروبر را کنار می‌گذاشتند تا واقعیت درونی آن را کشف. ابزارشان برای این رویکرد، قبل از هرچیز طراحی صحنه و لباس، شیوه‌ی بازیگری و فیلم‌نامه بود؛ به طوری‌که فیلم‌ساز اکسپرسیونیست، از طریق صحنه‌های به شدت استیلیزه شده، دکورهای عجیب و غریب، نورپردازی با کنتراست قوی، حرکات و زوایای دوربین خودنما و بازی‌های اغراق‌آمیز، ظاهر واقعیت را در هم می‌شکست و واقعیتی جدید خلق می‌کرد که اعتقاد داشت، حقیقت دنیای معاصرش است [رحیمیان، ۱۳۷۰]. این مکتب، سینما و تئاتر آلمان را بین سال‌های ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۳ شدیداً تحت تأثیر قرار داد [خرسند، ۴۰۲ : ۱۳۶۱]. بلافاصله پس از جنگ جهانی اول، سینمای آلمان دوران شکوفایی اقتصادی کاذب و کوتاهی را طی کرد [گرگور، ۷۷ : ۱۳۶۸].

در اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰، اکسپرسیونیسم از صحنه‌ها به فراموشی سپرده شد. مهم‌ترین دلیل ظهور و سقوطش را می‌باید در وابستگی بیش از حد آن به اوضاع و احوال سیاسی/اجتماعی آلمان در دهه‌ی ۱۹۲۰ جست‌وجو کرد. اکسپرسیونیسم، مثل مکتب نئورالیسم ایتالیا، آینه‌ی تمام‌نمای دغدغه‌ها، نشویش‌ها و امیدهای مردم یک جامعه در یک دوره بود و با دگرگون شدن زمانه، کارکردش را از دست داد. برای مردم جامعه‌ی جدید، دنیای اکسپرسیونیستی نمی‌توانست جوابگو باشد.

اما از آنجا که بسیاری از دست‌اندرکاران سینمای اکسپرسیونیستی بیش‌تر هنرمند بودند تا جامعه‌شناس اهل سیاست و... آثاری به‌وجود آوردند که فقط مصرف روز نداشتند. آنان در اکثر موارد موفق شدند، ورای انسان آلمانی، به انسان غربی بپردازند؛ انسانی که در کشورها و دوره‌های متفاوت، در چارچوب جوامعی مهاجم، دچار مشکلاتی شده بود که همگون می‌نمودند. بنابراین طبیعی است که تأثیر اکسپرسیونیست‌های آلمانی را در فیلم‌های فیلم‌سازان متأخر غربی مشاهده کنیم. بدون تردید، آلفرد هیچکاک، اورنس ولز و... و حتی برایان دی‌پالما، اخلاف برحق اکسپرسیونیست‌های کبیر هستند.

سرآغاز این هنر در سینما را معمولاً با فیلم «دفتر دکتر» کالیگاری می‌دانند (روبرت وینه، ۱۹۲۰) [رحیمیان، ۱۳۷۰]. اگرچه عناصر اکسپرسیونیستی را می‌توان پیش از این فیلم، برای مثال، در فیلم‌های «آدمک» [آیزنر، ؟]، «دانشجو پراگی» (استلان ریه، ۱۹۱۳)، و سریال «هومونکولوس» (اوتوریبرت، ۱۹۱۶)، مشاهده کرد [آیزنر، ؟].

وابستگی بسیار به نثر و کسادی اقتصادی نیز در بنای یک سبک تصویری نمادی، مفید واقع شد. مصنوعی بودن دکورهای نقاشی شده و نیرگی که از کمبود نیروی برق ناشی می‌شد، در فیلم کالیگاری و دنباله‌روان اولیه‌اش این گونه توجیه گردید. تحریف شیئی خارجی به منظور نمایش شرایط روانی بشر است و سایه‌های اریب که شاخص این نوع طرز بیان است، اشاره به دنیای محل تردد قهرمانان فیلم دارد. اغلب کارگردانان بزرگ سینمای صامت آلمان، در جلسات گروه فیلم‌سازان اکسپرسیونیست شرکت داشتند.

به‌هر حال، اکسپرسیونیسم به عنوان عاملی مؤثر بر سبک تصویری در سینما، دارای اهمیتی مستمر است. لانگ و استرنبرگ به اکتشاف در کیفیات فضایی نورپردازی و طراحی صحنه پرداختند و به نتایج متفاوتی دست یازیدند. مهاجرت بسیاری از هنرمندان آلمانی به هالیوود، در انتقال قراردادهای این نوع سینما به فیلم‌های آمریکایی کمک کرد. فیلم‌های گانگستری و ترسناک سال‌های ۱۹۳۰، به‌ویژه تحت شعاع تأثیر اکسپرسیونیسم بودند و نورپردازی اریب، کمپوزسیون‌های زاویه‌دار و موضوعات رغب‌آور، به عنوان شیوه‌هایی در عرصه‌ی تعلیق، ترس و حالات روانی غیرعادی هم اینک پذیرفته شده‌اند.

منابع

۱. ربانت، ارتور. تاریخ سینما. ترجمه‌ی نجف دریابندی. با همکاری مؤسسه انتشارات وانگلین. تهران. چاپ سوم، ۱۳۵۱.

۲. ؟، ؟. فصل‌نامه‌ی هنر شماره‌ی ۵ زمستان و بهار ۱۳۶۲-۶۳.

۳. دانریس، دونیس ر. مبانی سواد بصری. ترجمه‌ی مسعود سپهر. انتشارات سروش، تهران. چاپ اول، ۱۳۶۸.

۴. سوری، پیتر و سوری، لیندا. فرهنگ هنر و هنرمندان. ترجمه‌ی سوسن افشار. انتشارات روشنفکران.

۵. خرسند، بیژن. دایرةالمعارف سینمایی. انتشارات امیرکبیر. تهران. چاپ اول، ۱۳۶۱.

۶. رحیمیان، بهزاد. اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما. فیلم‌خانه‌ی ملی ایران با همکاری دفتر پژوهش‌های فرهنگی. تهران. چاپ اول، ۱۳۷۰.

۷. گرگور، اوتریس و تالاس، ایزتا. تاریخ سینمای هنری. ترجمه‌ی هوشنگ طاهری. مؤسسه فرهنگی طاهور. تهران. چاپ اول، ۱۳۶۸.

۸. ایزنر، لوته. اکسپرسیونیسم در سینما. ترجمه‌ی امیر میناتی. فصل‌نامه‌ی هنر. شماره ۹.

پرتال جامع علوم انسانی