معرفت ادیان ـــــــــــــــــــــــ سال ششم، شماره اول، پیاپی ۲۱، زمستان ۱۳۹۳، ص ۶۹ ـ ۸۴

تأملی بر نسبت اکسپرسیونیسم با مذهب پروتستان

✍ **جواد امین خندقی** / دانشجوی دکتری حکمت هنر دینی دانشگاه ادیان و مذاهب a.khandaqi@gmail.com
سیدمحمدحسین نواب / استادیار دانشگاه ادیان و مذاهب
دریافت: ۱۳۹۳/۸/۲۰ ـ **پذیرش:** ۱۳۹۴/۱/۱۸

چکیده
یکی از زمینه‌های پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در حوزهٔ فرهنگ، مطالعات مربوط به نسبت دین و هنر است. در میان نهضت‌های دینی، «پروتستانتیسم» به دلیل گره خوردن با «جریان اصلاح دینی» از اهمیت بالایی برخوردار شده است. در همین بستر فرهنگی، «اکسپرسیونیسم»، به عنوان یکی از مهم‌ترین مراحل تکامل اشکال هنری است. این نوشتار، درصدد بررسی وجوه ارتباط و اشتراک این دو جریان با استفاده از روش گردآوری اسنادی است. مبانی نظری در قالب بررسی موردی، با فیلم «اتاق کار دکتر کالیگاری»(۱۹۲۰) تطبیق داده شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اکسپرسیونیسم و پروتستانتیسم، در یک وجه عام و سه وجه خاص با یکدیگر اشتراک دارند. بر این اساس می‌توان خوانش‌های دینی از آثار هنری ارائه داد. وجود تأثیر و تأثر میان دین، فرهنگ و هنر بر اساس فهم وجودی دین، وجه عام این ارتباط است. همچنین وجود اشتراک فرهنگی ـ تاریخی، عنصر بیانی و محتوای تنش‌زا و تاریک در اکسپرسیونیسم، که نظیر آنها در الهیات پروتستانی نیز دیده می‌شود، بیانگر وجوه خاص این ارتباطند.

کلیدواژه‌ها: اکسپرسیونیسم، پروتستانتیسم، سبک هنری، عنصر بیانی، اتاق کار دکتر کالیگاری.

مقدمه
یکی از زمینه‌های مطالعات میان‌رشته‌ای هنر، یافتن ارتباط میان ادیان و مذاهب و مکاتب هنری می‌باشد. در همین زمینه می‌توان بحث از هنر دینی را مطرح کرد. در میان سبک‌های هنری، اکسپرسیونیسم(expressionism) فرانسه و آلمان، به عنوان یکی از مهم‌ترین مراحل تکامل اشکال هنری جدید، حدود ۱۹۱۰ به عرصهٔ فرهنگ بشری وارد شد. این مکتب می‌کوشید بیش از نمایش ظاهر بیرونی یک موضوع، به جوهرهٔ عاطفی آن دست یابد(اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۰، ص ۳۸۲). تلاش برای یافتن حقیقتی ژرف‌تر از ظاهر و ویژگی‌های منحصر به فرد دیگر این جریان، سبب شد که این مکتب دارای اهمیت ویژه‌ای در مطالعات هنر دینی شود. از سوی دیگر، در میان نهضت‌های دینی که در غرب به وقوع پیوسته، «پروتستانتیسم» از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا این نهضت در قرن شانزدهم با اصلاح دینی به‌عنوان یکی از نقاط آغازین دورهٔ مدرن و یکی از ارکان تحولات چشم‌گیر در غرب آغاز گردید و امروزه گسترهٔ آن شامل غالب فرقه‌های مسیحی غیر از کلیساهای کاتولیک رومی و ارتدوکس شرقی می‌شود(وحیدی مهرجردی، ۱۳۸۹، ص ۱۳). ویژگی‌هایی در این دو جریان هنری و دینی به عنوان دو عنصر فرهنگی وجود دارد که بیانگر وجود ارتباط نزدیک میان این دو و قابلیت اکسپرسیونیسم به عنوان هنر پروتستان است. در این نوشتار با بهره‌گیری از روش گردآوری اسنادی، ارتباط میان مذهب پروتستان و اکسپرسیونیسم بررسی می‌شود. این ارتباط در قالب تبیین رابطهٔ دین و سبک هنری به عنوان وجه عام و تبیین اشتراک فرهنگی ـ تاریخی، عنصر بیان و محتوای تاریک و تنش‌زا در اکسپرسیونیسم به عنوان وجوه خاص ارتباط میان مذهب پروتستان و اکسپرسیونیسم بررسی می‌شود. در پایان، نتایج نظری در قالب یکی از آثار شاخص سینمای اکسپرسیونیسم تطبیق داده می‌شود.

وجه عام: ارتباط دین و سبک هنری
تلاش‌هایی که برای تعریف دین صورت گرفته، هیچ‌یک جامع و مانع نیست و هیچ حکم کلی‌ای در این خصوص نتوانسته به اصل تکافو نزدیک شود(اسمیت، ۱۹٦٤، ص ١٦). با وجود این، می‌توان گفت: اکثر این تعاریف، عنصری مشترک دارند که «آگاهی از امر متعالی» نام دارد. این تعاریف، حسب اینکه شامل کدام گونهٔ آگاهی هستند و منظور از امر متعالی چیست، با هم تفاوت‌هایی دارند(گیسلر و کوردان، ۱۳۹۱، ص ۲۹). اما تعریفی که در بررسی ارتباط میان دین و هنر به آن نیاز داریم، باید از منظری خاص باشد، ازاین‌رو، آنچه در اینجا باید مورد توجه قرار گیرد، مفهوم نظری دین نیست. اگر مفهوم دین را از فرمان الوهی انتزاع کنیم،

می‌توان گفت دین یعنی «تعلق‌خاطر غایی» نسبت به آن چیزی که مسئلهٔ غایی ماست و باید باشد. به تعبیر *تیلیش*، این تعریفِ دین، نوعی فهم وجودی(existential) از دین به‌شمار می‌رود و نه فهم نظری آن(تیلیش، ۱۹۷۰، ص ٤٠). یکی از پیامدهای این نوع تلقی، ناپدید شدن قلمرو قدسی و دنیوی است. این تعریف دین، دیگر محدود و منحصر به قلمروی خاص نیست؛ حالتی است که در آن، رها شدن به دست نوعی تعلق‌خاطر غایی، عنصر اصلی به‌شمار می‌آید. در تمام تعلق‌خاطرهای کوچک، آن تعلق‌خاطر غایی حضور دارد و آنها را تقدس می‌بخشد و ازاین‌رو، قلمرو دینی و دنیوی، به لحاظ ذاتی در درون یکدیگرند. پیامد دیگری که بر مفهوم وجودی دین مترتب می‌گردد، این است که دین در مقام مسئله یا تعلق‌خاطر غایی، گوهر معنابخش فرهنگ، و فرهنگ نیز کلیت صوری است که در متن آن، مسئلهٔ بنیادین دین، خود را آشکار می‌سازد. ازاین‌رو، می‌توان گفت: دین جوهر فرهنگ، و فرهنگ صورت دین است(همان، ص ٤١ـ٤٢). چنین دیدگاهی، مانع دوگانگی میان دین و فرهنگ می‌شود. بر این اساس، تنها آنچه در قلمرو منسجم و سازمان‌یافتهٔ دین حضور دارد، عمل دینی به‌شمار نمی‌رود، بلکه دین در تمام کنش‌های انسان حضور دارد. بر همین اساس، در همهٔ جنبه‌های حیات بشری، به نوعی مسئلهٔ دلبستگی غایی حضور دارد که چگونگی مواجههٔ انسان با آن، دورهٔ فرهنگی منحصر به فردی را رقم می‌زند. اگر کسی بتواند سبک و شیوهٔ یک فرهنگ را درک کند، قادر خواهد بود جوهر دینی یا همان دلبستگی غایی را نیز کشف نماید. فرهنگ در این عرصه عبارت است از: «مجموعهٔ تافته و تنیده و سازوارشده‌ای از بینش‌ها، منش‌ها و کنش‌های پایدار در بستر زمینی و بازهٔ زمانی مشخصی که همچون هویت و طبیعت ثانوی جمعی طیفی از انسان‌ها صورت بسته باشد»(رشاد، ۱۳۹۱). اما چگونه می‌توان بر اساس در نظر داشتن ارتباط میان دین و فرهنگ، ارتباط میان دین و هنر را تبیین کرد؟ پاسخ را باید با بررسی مفهوم «سبک هنری» و جایگاه آن در بیان دینی پی‌گیری کرد.

هر اثر هنری بیانگر سه عنصر موضوع، فرم و سبک است. در رویکرد توصیفی به هنر، موضوع همان افراد یا امور بازنمایی‌شده است و نیز تجربه‌های هنرمند است که منبع الهام اوست. در شکل‌های انتزاعی هنر، موضوع صرفاً به نشانه‌های بصری به‌کارگرفته‌شده توسط هنرمند اطلاق می‌گردد(اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۰، ص ۲۱). یکی از عوامل مهم گزینش موضوع، فرم و سبک است. فرم سازمان یا آرایش خلاق تمامی عناصر بصری بر طبق اصولی است که منجر به وحدت(Unity) در اثر هنری می‌شوند(همان، ص ۲۱). آفرینش هنری توسط فرمی که مواد خام بخصوصی همچون اصوات، کلمات، سنگ‌ها و رنگ‌ها را به کار گرفته و آنان را به سطح اثری مستقل ارتقا می‌دهد، معین می‌شود. ازاین‌رو، فرم از نظر هستی‌شناسی، عنصر تعیین‌کنندهٔ هر آفرینش هنری است. اما فرم، خود توسط عنصر دیگری که آن را

«سبک» نامیدیم، تشخص و اعتبار می‌یابد. سبک ویژگی هنری خاص و گرایش‌های غالب فرم است که طی دوره‌های تاریخی و جریان‌های هنری ملاحظه می‌شود(همان، ص ۲۰) و نشانگر سنت و مکتب هنرمند است که در ورای آن، سبک شخصی او گسترش می‌یابد(رید، ۱۳٦۷، ص ۲)؛ بدین معنا که شیوهٔ نگاه هنرمند به هستی، در قالب سبک او بروز می‌یابد و بر اساس بررسی سبک او، می‌توان بخشی از سنت و فرهنگ نهفته در ورای اثر هنری را کشف کرد؛ زیرا هر هنرمندی آنچنان، به شدت و گاه آگاهانه، در قید ضوابط و قواعد جامعه‌ای معین است که این فرهنگ و نه خود هنرمند است که اثر هنری و سبک آن را می‌آفریند(ایچن‌برگر، ۱۹۹۷، ص ٦).

بنابراین، باید گفت: پذیرفتن ارتباط تنگاتنگ میان فرهنگ و دین در قالب صورت و جوهر، موجب می‌شود که هنر مبتنی بر فرهنگ نیز با دین ارتباط یابد. به عبارت دیگر، در واقع منشأ هر اثر هنری، فرهنگ است که خود فرهنگ نیز صورت دین محسوب می‌شود، به همین ترتیب، هر اثر هنری از دین(جوهر فرهنگ) منشأ می‌گیرد. برای نمونه، مردم کشور الف به واسطهٔ اعتقاد به دین ب، انقلاب می‌کنند و حکومت وقت را سرنگون می‌سازند و کارگردانی فیلم ج را در بستر این انقلاب خلق می‌کند. طبق آنچه بیان شد، در این نمونه، در واقع ج با الهام و تأثر از ب خلق شده است؛ زیرا انقلاب مردم و سرنگونی حکومت، محتوا و درون‌مایهٔ خود را از ب گرفته است و صورت سیاسی ب است که به صورت انقلاب و سرنگونی ظهور یافته است. فیلم ج نیز مبتنی بر فرهنگ خلق شده است. ازاین‌رو، ج با واسطهٔ انقلاب از ب تأثر یافته است. این همان تأثیر دین و تأثر هنر از آن است. به عبارت دیگر، می‌توان گفت: آثار هنری که خود بخشی از فرهنگ به‌شمار می‌روند، صورت دین هستند که در قالب آثار هنری ظهور یافته‌اند.

طبق تعریف دین به تعلق‌خاطر غایی نسبت به آن چیزی که مسئلهٔ غایی ماست، در اینجا نیز می‌توان گفت: هر اثر هنری بیانگر تعلق‌خاطر غایی انسان است و هر سبک هنری نشانگر نوعی تفسیر انسان از این مسئلهٔ است. اگرچه در اکثر موارد، هنرمند به چنین تفاسیری آگاه نبوده است. هنرمند هر موضوعی را برمی‌گزیند و هر مقدار فرم هنری‌اش قوی یا ضعیف باشد، باز هم به ناچار مسئلهٔ غایی خود و دورهٔ خود را در سبک خویش افشا می‌کند. او نمی‌تواند از دین بگریزد، حتی اگر آن را طرد کند؛ زیرا دین حالتی است که متوجه غایت است. بر همین اساس، در هر سبکی مسئلهٔ غایی گروهی انسانی یا دوره‌ای تاریخی نمایان است(تیلیش، ۱۹۷۰، ص ۷۰ـ۷۱). سبک تبیین‌کنندهٔ تفسیر انسان از خود، به‌صورتی خاص است و پرسش معنای غایی زندگی را پاسخ می‌گوید. هیچ سبکی نیست که شامل بیان هنری مسئلهٔ غایی انسان نباشد؛ زیرا مسئلهٔ غایی در بند هیچ شکل خاصی از اشیا یا تجارب نیست و

می‌تواند در هر وضعیتی حاضر و یا غایب باشد. این امر در بارهٔ جنبش اکسپرسیونیستی نیز صادق است. این نخستین وجه ارتباط میان اکسپرسیونیسم و مذهب پروتستان به‌شمار می‌رود؛ زیرا هنرمند پروتستان در واقع بر اساس بینش پروتستانی به بیان هنری مسئلهٔ غایی انسان می‌پردازد. اما این وجه خاص اکسپرسیونیسم یا پروتستانتیسم نیست و دربارهٔ دیگر مصادیق نیز صدق می‌کند. برای نمونه، می‌توان گفت: مکتب هرات در نگارگری ایران نیز تحت تأثیر اسلام است.

وجوه خاص ارتباط میان اکسپرسیونیسم و مذهب پروتستان

اشتراک فرهنگی ـ تاریخی

در سنت آلمانی، ارتباط ویژه‌ای میان اکسپرسیونیسم و مذهب پروتستان می‌توان یافت. اکسپرسیونیسم، بر خصوصیت متعالی بیان گوتیک(Gothic) تأکید می‌کرد و از عینیت خشک و درون‌نگر حساسیت شمالی، در سرما و تاریکی تغذیه شده بود(شنایدر، ۱۳۷٤). این سبک هنری، که به نوعی با پیشینهٔ گوتیک مرتبط بود، به عنوان یک گرایش ضدماتریالیستی مدرن در هنر تعریف شد؛ یعنی تجلی نوعی معنویت جدید که در آن بیم و امیدهای انسان مدرن شکلی ساختاری می‌گیرد و یک سبک مدرن عام شمول از آن پدید می‌آید(کلی، ۱۳۸۳، ص ۱۰۱). ازاین‌رو، با آنکه ابتدا شیوهٔ اکسپرسیونیستی در اتحاد جماهیر شوروی پذیرفته شد، اما وجود عناصری همچون ذهن‌گرایی، عرفان و اشتغال ذهنی به روح انسان در اکسپرسیونیسم، که تلاش می‌کند خود را از زنجیرهای سرمایه‌داری و از قید خود زندگی رها سازد، آشکارا با ایدئولوژی مارکسیستی بیگانه بود. همین امر موجب شد که این جریان از حیات فرهنگی شوروی بیرون رانده شد(فرنس، ۱۳۹۰، ص ۱۰۸ـ۱۰۹). و با سنت آلمانی، که مهد پروتستان است، همگام شد. بر همین اساس، آن‌گونه که تاریخ نیز گواهی می‌دهد، اکسپرسیونیسم غالباً با سنت شمالی پیوند داشته است تا با سنت لاتینی. پیش‌گامان این سنت عبارت بودند از: *ون گوگ*(Gogh) هلندی، *مونک*(Munch) نروژی و *انسور*(Ensor) فلاندری. مرکز اصلی این جنبش آلمان بود و هنرمندان یا تقریباً جملگی آلمانی بودند یا از فرهنگ آلمانی متأثر بودند و *کاندیسنکی*(Kandinsky) و *یاولنسکی*(Jawlensky) روس نیز بخش بزرگی از سال‌های شکل‌گیری شخصیت هنری‌شان را در آلمان گذرانده بودند(آرناسن، ۱۳۸۸، ص ۱٦۸). از منظر تاریخی، رابطهٔ فوویسم(fauvism) با اکسپرسیونیسم آلمانی و هنر انتزاعی کاندینسکی همانند رابطهٔ کوبیسم(cubism)، با هنر ساختاری *موندریان*(Mondrian)، *د استایل*(de stijl) و *مالویچ*(Malevich) است. در هر دو مورد، دستاوردهای بدیع هنرمندان جنوبی را پروتستانیسم شمالی(اکسپرسیونیسم آلمانی، موندریان، د استایل) و رازورزی روسی(کاندینسکی، یاولنسکی، مالویچ) در خود جذب می‌کنند و به خدمت ذهنیتی عارفانه

می‌گیرند(بکولا، ۱۳۸۷، ص ۱۸٦). بررسی چنین روابطی نشان می‌دهد که اکسپرسیونیسم و پروتستانتیسم، هر دو در سنتی واحد بودند. این امر موجب آن شد تا نقاط اشتراک مهمی بیابند.

علاوه بر آن، عنصر مشترک دیگری که از فرهنگ آلمانی نشئت می‌گیرد، در هر دو جریان اکسپرسیونیسم و پروتستانتیسم جایگاه ویژه‌ای یافت. *ویلهلم وورینگر*(Worringer) در رسالهٔ دکتری خود نشان می‌دهد که اصول زیبایی‌شناختی اکسپرسیونیست‌ها تا چه حد با جهان‌بینی آلمانی قرابت دارند. او بیان می‌کند که تجرید(abstraction) که مؤلفه‌ای مشترک در اکسپرسیونیسم و پروتستان آلمان است، از اضطرابی شدید ناشی می‌شود و هنگامی به انسان دست می‌دهد که خود را محصور پدیده‌هایی می‌بیند که از هر سو او را احاطه کرده‌اند. همین امر او را در مقابل پدیده‌هایی که قادر نیست روابط و حدود متقابل آن را به درستی تشخیص دهد، به وحشت می‌اندازد. همین دل‌شورهٔ پر سابقه، که انسان در رؤیارویی با فضای نامتناهی حس می‌کند، او را ناگزیر می‌سازد تا به این سمت تمایل یابد که اشیاء جهان بیرونی را از قالب‌های طبیعی آنها جدا کند، یا بهتر از آن، هر شیء منفرد را از پیوندهای آن با سایر اشیا رها کرده، مجرد سازد. انسان اهل شمال اروپا، همواره از حضور حجابی میان خود و طبیعت آگاه است. به همین دلیل، او به دنبال تجرید در هنر، چنین آرزویی را در سر می‌پروراند. او که در درون ناسازگاری حس می‌کند و همواره مشتاقانه در پی کسب دست‌نیافتنی‌هاست، به ناآرامی روحانی‌ای نیاز دارد. *وورینگر*، این امر را قاعدهٔ متناقضی می‌داند که از عرفان‌گرایی خاص اکسپرسیونیستی سرچشمه می‌گیرد(وورینگر، ۲۰۰۷، ص ۱۰٦ـ۱۰۹). برای اکسپرسیونیست‌ها، واقعیت فی‌نفسه فاقد معناست. اکسپرسیونیسم، بیرون آوردن خویش است و شاید کامل‌ترین هنر خودمداری باشد که تاکنون ظهور کرده است(شیخ مهدی، ۱۳۷۷، ص ٤۱). در آیین پروتستان، بر اساس مؤلفه‌هایی همچون تعالی مطلق خدا، دوری او از انسان و جهان و نقش حیاتی ایمان به شخص عیسی مسیح، به‌منزلهٔ میانجی آنها یا به‌منزلهٔ وحدت نامتناهی و متناهی و تقاطع جاودانگی و زمان که خود هم لحظه‌ای از زمان و هم بنیاد آن است(تیلیش، ۱۹۷۰، ص ٦۸)، خویش را بیان کردن از طریق درون‌گرایی است که به تجربهٔ دینی جنبه‌ای شخصی بخشیده، با کنار گذاردن مرز میان قلمرو دینی و قلمرو دنیوی، همهٔ ابعاد زندگی بشری را با دین پیوند می‌زند و این همه تنها با عنصر تجرید محقق می‌شود.

بیان در اکسپرسیونیسم

یکی از مهم‌ترین عناصر جنبش اکسپرسیونیسم، عنصر «بیان»(expression) است که ارتباط این جریان با هنر دینی پروتستان را قوت می‌بخشد. همان‌گونه که این جنبش در شعار خود می‌گفت آنچه در هنر اهمیت دارد، شبیه‌سازی طبیعت نیست، بلکه بیان احساسات از راه گزینش رنگ‌ها و خطوط

است(گامبریج، ۱۳۹۰، ص ۵۵۷). این بیان، مبتنی بر شور و هیجانی نیست که در چهره‌ای بدرخشد یا حرکتی خشن آن را تصدیق کند، بلکه بیان در تمامی چیدمان یک تابلو حضور دارد(پارمزانی، ۱۳۸۹، ص ۱۹) و هر کنشی در ایجاد هر بخش از اثر هنری، بیان به‌شمار می‌آید. به عبارت دیگر، در واقع بیان آشکارسازی یک فکر، هیجان یا کیفیتی معنایی از طریق فرم هنری است؛ به همین دلیل گاهی در هنر مترادف اصطلاح محتوا نیز خوانده می‌شود(اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۰، ص ۲۰). عنصر بیان در اکسپرسیونیسم، با یکی از متداول‌ترین آراء در مورد چیستی هنر ارتباط دارد که می‌گوید هنر ذاتاً صورتی از بیان و آن هم بیان احساس است. این دیدگاه، آنقدر شایع است که محققان، ناقدان و خود هنرمندان آن را نظری مهم فرض کرده‌اند(گراهام، ۲۰۰۵، ص ۱۳۳). *کروچه*(Croce) و *کالینگوود*(Collingwood)، این دیدگاه را به صورت دقیق‌تر مطرح کردند. آنها تفکر مبتنی بر مفاهیم را با آنچه *کروچه*، «شهود»(intuition) و *کالینگوود*، «تخیل»(imagination) می‌نامد، از اساس متفاوت می‌دانند و هر دو فعالیت ذهنی را به چند مرحله تقسیم می‌کنند که از دریافت داده‌های خام احساس و ادراک ما آغاز می‌شود و در مرحلهٔ شهود یا تخیل است که از این داده‌ها، آگاهی درستی به‌دست می‌آوریم؛ یعنی هنگامی که آنها را بر خود و دیگران بیان می‌کنیم. *کروچه*، شهود و بیان را معادل می‌گیرد و می‌گوید هنر یا شهود است یا بیان. در دیدگاه *کالینگوود*، هنر بیان است در سطح تخیل. ازاین‌رو، از منظر این دو، آنچه بیان نباشد، هنر نیست(شپرد، ۱۹۸۷، ص ۲۱ـ۲۳).

هنرمند اکسپرسیونیست، با بیان کردن در خلق اثر هنری، طبیعت را دست‌کاری می‌کند، اما تنها نه در جهت زیباتر کردن، بلکه گاهی آن را زشت‌تر می‌کند. با آنکه فریاد برخاسته از ترس و اضطراب نمی‌تواند زیبا باشد، اما از منظر فردی همچون *مونک*، که آن را به تصویر می‌کشد، صرفاً نظر کردن به جنبهٔ زیبا و دلپذیر زندگی، از واقعیت و صداقت به دور خواهد بود. اکسپرسیونیست‌ها ازآنجاکه دربارهٔ رنج‌های انسان، فقر و خشم و شهوت آدمی احساس عمیقی داشتند، بر این باورند که تأکید بر هماهنگی و زیبایی در هنر، حاصل چشم بستن بر واقعیات است. ازاین‌رو، هنر استادان بزرگ پیشین همچون *رافائل*(Raphael) و *کوردجو*(Correggio) در نظر آنان، فریب‌کارانه و فاقد صداقت بود. آنها می‌خواستند با واقعیات عریان هستی انسان روبه‌رو شوند و همدلی خود را با محرومان و زشت‌رویان ابراز کنند (گامبریج، ۱۳۹۰، ص ۵۵۲ـ۵۵۴) و به بیان این احساس بپردازند. از منظر یک اکسپرسیونیست، این دست هنرمند است که از لابه‌لای آنها، آنچه را که در پس پشتشان وجود دارد، بیرون می‌کشد و به ما فرصت می‌دهد تا شکل واقعی آنها را رها از قید و بند خفه‌کنندهٔ واقعیت دروغین بشناسیم. هنرمند

اکسپرسیونیست صرفاً گیرنده نیست، بلکه خالقی واقعی است که به جای شکل فانی و تصادفی، معنای ازلی و جاودانهٔ حقایق و اشیا را می‌جوید (رحیمیان، ۱۳۷۰، ص ۱۱ـ۱۲).

اما پرسش این است که عنصر بیانی در اکسپرسیونیسم، چه ارتباطی با مفاهیم دینی، بخصوص مذهب پروتستان دارد؟ آن‌گونه که پیش‌تر بیان شد، هر هنری ناگزیر مسئلهٔ غایی را تجسم می‌بخشد و هنری که از عنصر بیان برخوردار است، در این امر صداقت بیشتری خواهد داشت. *تیلیش* در این‌باره نشان می‌دهد که اگر هنرمند بخواهد برخوردی اصیل با واقعیت را ژرف‌تر از سطح ظاهری‌اش بیان کند، به ناچار از عنصر بیانی استفاده خواهد کرد. درحالی‌که عناصر دیگر سبک‌های هنری، تنها به شکلی غیرمستقیم نمایانگر امر غایی‌اند، عنصر بیانی آن را مستقیماً نمایش می‌دهد. البته معمولاً این عنصر به‌تنهایی در اثر هنری ظاهر نمی‌شود و سایر عناصر می‌توانند بیان دینی آن را تعدیل می‌کنند. در حقیقت، آنچه در سبکی مبتنی بر عنصر بیانی، همچون اکسپرسیونیسم بیان می‌شود، ذهنیت هنرمند به معنای عنصر ذهنی سبک هنری نیست، عنصری که در امپرسیونیسم(impressionism) و رمانتیسیسم(romanticism) غالب است، بلکه آنچه بیان می‌شود، ساحت عمق واقعیت است، بنیان و مغاکی که همه چیز در آن ریشه دارد. این امر، دو واقعیت مهم را توضیح می‌دهد: تسلط عنصر بیانی بر سبک هنری همهٔ ادواری که در آنها هنر دینی آفریده شده است و تأثیر دینی هر سبکی که عنصر بیانی در آن غالب است، حتی اگر هیچ نشانی از هیچ سنت دینی در آن نباشد(تیلیش، ۱۹۷۰، ص ۷۲ـ۷۴). طبق باور پروتستانی، کسی که می‌تواند بار گناه را بر دوش کشیده و آن را بیان کند، نشان می‌دهد که از قبول حق، علی‌رغم گناهان باخبر است و کسی که می‌تواند پوچی و بی‌معنایی را تاب آورد و «بیان» کند، نشان می‌دهد که معنا را در درون برهوت بی‌معنایی خود تجربه می‌کند. این امر، مؤلفه‌ای به‌شمار می‌رود که در اکسپرسیونیسم، به گونه‌ای دیگر جلوه کرده است. عنصر بیانی در اکسپرسیونیسم تغییر و تبدلی بنیادین در واقعیت معمول را با استفاده از عناصر موجود در این واقعیت طلب می‌کند. اما آنها را به شکلی به کار می‌برد که در واقعیت معمول و همیشگی وجود ندارد و نفسِ بیان کردن ظاهر طبیعی چیزها را بر هم می‌زند. با این رویکرد، اکسپرسیونیست‌ها از زندگی کابوس‌وار و غرق در نشانه‌های تهدیدکننده با معماری و فضاهای تاریک و روشن و با شوری برخاسته از خودآزاری، خود را درون عرصه‌هایی از معنویت، عقل و امر مقدس پرتاب می‌کنند که به مسئولیت خود، که نفی و انکار پاره‌ای از جدی‌ترین ارزش‌هاست، پاسخ دهند (آژل و آیفر، ۱۳۸۰). بر همین اساس، عنصر بیانی که از یک‌سو، مؤلفه‌ای کلیدی در اکسپرسیونیسم است و از سوی دیگر، مؤلفهٔ هنر دینی، ارتباط میان اکسپرسیونیسم و

پروتستانتیسم را نشان می‌دهد. مراد نگارنده این نیست که اکسپرسیونیسم مولود پروتستانتیسم است، بلکه این وجوه شواهدی برای تبیین نسبت و ارتباط میان این دو جریان است.

بی‌قراری انسان و تصویر تاریک از هستی

اصل مذهب پروتستان، تأکیدی بر فاصلهٔ نامتناهی میان خدا و انسان است. در نگرش پروتستانی، خدا روحی است که در وجود، صفات و حقیقتش نامحدود، ابدی و لایتغیر است(تیسن، ۱۳۵۶، ص ۲۵) و قوای انسان در اثر گناه نخستین کاملاً فاسد گشته و در نتیجه، او برای نجات خود، هیچ کاری نمی‌تواند انجام دهد(الامیرکانی، ۱۸۹۰، ج ۲، ص ۸۷). ازاین‌رو، آموزه‌ای به نام فیض به معنای خلاصی بخشیدن و نجات دادن گناه‌کاران در حالتی که لیاقت و استحقاق آن را ندارند، از سوی خدا مطرح می‌شود(نامهٔ اوّل پولس رسول به تیموتائوس، ۱: ۲). وجود فاصلهٔ نامتناهی میان خدا و انسان، تأکیدی است بر ذات متناهی انسان و انقیادش به مرگ و بالاتر از همه، جدایی و بیگانگی او و نسبت به وجود حقیقی خود و وابستگی‌اش به نیروهای اهریمنی؛ نیروهایی که آدمی را به دست خویش نابود می‌کنند. ناتوانی انسان در رهایی خویش از این اسارت و بندگی، مصلحان دینی را متوجه آموزهٔ وحدت مجدد با خدا ساخته است؛ وحدتی که در آن تنها خدا فعّال است و انسان فقط دریافت می‌کند. البته چنین دریافتی، نه‌تنها بر اساس دیدگاهی منفعل، ناممکن است، بلکه مستلزم والاترین شجاعت است؛ یعنی شجاعت قبول این متناقض‌نما که «گناهکار عادل شمرده شده(justification) است» و این انسان است که در عین اضطراب، گناه و یأس، مورد قبول نامشروط خداست(تیلیش، ۱۹۷۰، ص ۶۸). از منظر مذهب پروتستان، ایمان، حقیقی و واقعی، همانا اطمینانی سرشار و بی‌محابا به فیض خداست و طبق این ایمان، باید با تمام وجود به خدا و وعده‌های او اعتماد کنیم و به آنها اطمینانی راسخ داشته باشیم(براون، ۱۳۸۲، ص ۱۳۶ـ۱۳۷). انسان می‌تواند صبورانه در شکنجه‌ها، گرسنگی‌ها، سرماها، تحقیرها، سرزنش‌ها و شرایط نامطلوب دیگر، و تنها با اعتماد بر اینکه پادشاه هرگز او را ترک نخواهد کرد و نیازهای او را برآورده خواهد کرد، تا از این زندگی گذر کند، تا اینکه دورهٔ نبرد خود را کامل کرده، فاتح و پیروز خوانده شود(دانستن، ۱۳۸۱، ص ۱۰۸).

عناصری همچون وجود انسان در جهانی سرشار از گناه، اضطراب، یأس، روح در زیر فشار و عذاب و در آتش التهاب و گداختگی هولناک اشتغال‌های ذهنی اکسپرسیونیستی نیز هستند(فرنس، ۱۳۹۰، ص ۱۳)، که نشان از ارتباط با مذهب پروتستان دارد. تحت تسلط سبک بیانی اکسپرسیونیستی در اوایل قرن بیستم، تلاش در جهت بازآفرینی هنر دینی، عموماً منجر به کشف دوبارهٔ نمادهایی شد که بیانگر سویهٔ منفی و تاریک

سرنوشت بشری بودند. این امر، نشانگر حضور عنصر پروتستان در وضعیت این دوران است: هیچ راه‌حل ناتمامی را نباید به کار بست، بلکه باید وضعیت بشری را با تمام کشمکش‌هایی شجاعانه بیان کرد؛ زیرا اگر بیان شود، در حال، پشت سر گذارده شده است(تیلیش، ۱۹۷۰،ص ۷۵). تنش‌های درون اکسپرسیونیسم که با رویکرد پروتستانی همخوانی دارد، متأثر از *نیچه* و قطب‌های مثبت و منفی روان انسان نیز است. تنش‌هایی که لبریز از بی‌قراری و دل‌شوره است و مَثَل این انسان بی‌قرار، به تعبیر *نیچه* همچون دیوانه‌ای است که سروکارش با بازار است و در روز روشن، با چراغ و در ملأ عام به دنبال خدا می‌گردد و فریاد می‌زند و نمی‌تواند دانش هول‌انگیز خود را پنهان دارد که پس از مرگ خدا، انسان به نیست‌انگاری سرد و منجمد سقوط می‌کند(نیچه، ۲۰۰۱، ص ۱۱۱۹ـ۲۰). تأکید *نیچه* بر خودآگاهی، خودسروری و به کمال رساندن پرشور خویشتن، نیروی محرکهٔ سرشاری برای شیوهٔ تفکر اکسپرسیونیسم شد. نویسندگان اکسپرسیونیست؛ با آن گرایش‌شان به وضعیت‌های تنش‌آلود، وجد یا درماندگی حاد ظاهراً بیشتر اهل مبالغه‌اند. فریاد که غالباً در هنر اکسپرسیونیستی با آن روبه‌رو می‌شویم، همیشه فریاد شادی نیست. *مونک* در چاپ سنگی معروف سال ۱۸۹۴ خود نشان داد که ممکن است جیغ ناشی از دهشت وجودی نیز باشد(فرنس، ۱۳۹۰، ص ۱۱ و ۱۳). شاعر امپرسیونیست، مجذوب جنبه‌های بساوشی و حسی پدیده‌ها می‌شد، حال آنکه شاعر اکسپرسیونیست، نیاز به اشارتی دورتر را احساس می‌کند؛ نیاز به اینکه با استفادهٔ دقیق از ایماژها و نمادها نشان دهد که معنای غایی جهان شاید ورای صرف ظاهر بیرونی آن نهفته باشد(همان، ص ۲۷). این همان بیان مسئلهٔ غایی در دیدگاه پروتستانی است که در سبک اکسپرسیونیسم تجلی یافته است. البته این امر به معنای آن نیست که هنرمندان اکسپرسیونیست، آگاهانه چنین موضعی را نسبت به هستی اتخاذ کرده‌اند، بلکه ازآنجاکه هر سبک و هر دوره بیانی متفاوت از مسئلهٔ غایی را می‌پذیرد، این سبک در ارتباط موثر و متأثر با فرهنگ و دین چنین تجسم یافته است که در این دوره با دیدگاه پروتستانی همخوانی دارد.

مطالعهٔ موردی: تطبیق مبانی نظری بر فیلم «اتاق کار دکتر کالیگاری»

تطبیق مبانی نظری را می‌توان دربارهٔ مصداق‌های هریک از هنرها انجام داد. در اینجا سینما را انتخاب می‌کنم که در هنرهای معاصر جایگاه بسیار مهمی دارد، به‌گونه‌ای‌که *بنیامین*، بر این باور بود که همهٔ مسایل هنر معاصر در رابطه با سینماست که به صورت‌بندی نهایی خود می‌رسند(پین و باربرا، ۲۰۱۰، ص ۶۵). در میان فیلم‌های اکسپرسیونیستی نیز فیلم «اتاق کار دکتر کالیگاری» (۱۹۲۰) ساختهٔ *روبرت وینه* انتخاب شده است؛ زیرا با آنکه این اثر نخستین فیلم اکسپرسیونیستی نیست، اما به طور قطع می‌توان گفت این اثر مشهورترین فیلم سبک اکسپرسیونیسم است. داستان این فیلم از این قرار است که در سال

۱۸۳۰، *کالیگاری*(Krauss)، به یک شهر کوچک آلمان وارد می‌شود و نمایشی در یک بازار مکاره برپا می‌کند. همزمان، قتل‌هایی مرموز در شهر رخ می‌دهد. در نمایش کالیگاری، خوابگردی به نام *سزار*(فایت)(Veidt) آیندهٔ افراد را پیش‌گویی می‌کند. سزار در شبی که *آلن*(*تواردوسکی*) (Twardowski)، *فرانسیس*(*فهئر*)(Fehér) و *جین*(*داگوفر*)(Dagover) به دیدن نمایش آمده‌اند، طالع آلن را می‌بیند و پیش‌بینی می‌کند که او به زودی خواهد مرد و در همان شب *آلن* به قتل می‌رسد. فرانسیس، که به کل قضایا مشکوک شده است، در زمانی که *سزار* *جین* را می‌رباید، سر می‌رسد. در تعقیب و گریز، *سزار* از حال می‌رود و می‌میرد. با پی‌گیری ماجرا مشخص می‌شود که *سزار* دیوانه‌ای فراری از یک تیمارستان بوده و *کالیگاری*، دکتری از همان تیمارستان است که از قدرتش سوءاستفاده می‌کرده و بیمارش را وادار به جنایت می‌کرده است. اما این پایان داستان نیست؛ زیرا مشخص می‌شود تمام فیلم از زبان فرانسیس که دیوانه‌ای در یک تیمارستان است، تعریف می‌شده و *جین* و *سزار* هم ساکنین دیگر تیمارستان هستند و دکتر *کالیگاری* ریاست آن تیمارستان را بر عهده دارد.

منتقدان مختلفی خوانش‌های متفاوتی از این فیلم ارائه کرده‌اند: برخی، فیلم را بازتابی از روحیهٔ آلمانی در شرف جنون دانسته‌اند که دل‌مشغولی مرگ دارد و آمادهٔ استقبال از فاشیزم است(کراکائر، ۲۰۰٤؛ ایزنر، ۱۹٦۹). برخی دیگر، این فیلم را مظهر میل به گریز از پیامدهای هولناک بحران اقتصادی و تورم و حتی گریز به بطن وحشت دانسته‌اند(منو و فرنکل، ۱۹۷۱). آنچه در این بخش اهمیت بیشتری دارد، ارائهٔ خوانشی از این فیلم است که چهار وجه ارتباط میان اکسپرسیونیسم و مذهب پروتستان را بیان دارد. هدف از این امر این نیست که فیلم «اتاق کار دکتر کالیگاری» را اثری پروتستانی معرفی کنیم، بلکه هدف بیان امکان خوانش پروتستانی از این فیلم اکسپرسیونیستی، به دلیل وجود مؤلفه‌های مشترک میان این سبک هنری و مذهب پروتستان است. چنان‌که پیش‌تر بیان شد، هر اثر هنری خواسته یا ناخواسته، تفسیری از مسئلهٔ غایی انسان ارائه می‌دهد. این امر، در سینما نیز صادق است و در «اتاق کار دکتر کالیگاری» بنابر الگوی سینمای اکسپرسیونیستی، جابه‌جایی‌هایی میان نشانه‌ها صورت می‌گیرد تا از آنها احساسی از گرایش به امر قدسی ایجاد شود(آژل و آیفر، ۱۳۸۰). بدین منظور، سبک، در فیلم‌های اکسپرسیونیستی به شدت انتزاعی است. زوایای اُریب دوربین، اندام‌ها، شکل‌ها و صحنه‌ها را از فرم می‌اندازد. صحنه‌آرایی‌ها عجیب و غریب و ناهماهنگ و از نظر قاب‌بندی که تقریباً گوتیک هستند، نورپردازی هم به علت استفاده از وضوح شدیدی که سایه‌های دراماتیک ایجاد می‌کند، به شدت انتزاعی است(هیوارد، ۲۰۰۰، ص ۱۷٦). این خصوصیات، دست به دست هم می‌دهند که فیلم «اتاق کار دکتر کالیگاری» را بتوان خارج از خوانش روان‌شناسی یا سیاسی، بیانگر تفسیری از مسئلهٔ انسان و

تعلق‌خاطر غایی او دانست که در پی «بیان» تفسیری ژرف‌تر از ظاهر، نسبت به انسان و جامعهٔ انسانی است. شیوهٔ «اتاق کار دکتر کالیگاری»، در آشنایی‌زدایی با فضاهای واقع‌گرایانه و کاربرد زاویه‌های نامتعارف، وضعیت ذهنی خاصی را به تصویر می‌کشد که با واقعیت، زاویه دارد و در قالبی انسان‌شناسانه، با پرداختی تلویحی به این مسئله می‌پردازد که انسان چگونه باید زندگی کند(مایلز، ۱۳۸۵، ص ۲۷) و اکنون در چه موقعیتی قرار دارد. بر اساس تفسیر پروتستانی، فیلم انسانی را به تصویر می‌کشد که می‌تواند بار گناه را بر دوش کشیده و در دنیایی سرشار از گناه، آن را «بیان» کند. کسی که می‌تواند پوچی و بی‌معنایی را تاب آورد، بیان کند و معنا را در درون برهوت بی‌معنایی خود تجربه می‌کند، دنیای فانتزی و تاریک فیلم به مخاطب گوشزد می‌کند.

ازآنجاکه یک فیلم بر خلاف نقاشی و نمایش‌نامه، شیء‌ای بی‌زمان و ابدی نیست، بلکه در بستر شرایط تاریخی عینی تولید می‌شود و واکنش مخاطبان را برمی‌انگیزد، فیلم‌ها را نمی‌توان بدون ارجاع به آن آرمان‌ها و نگرانی‌های اجتماعی که موجب تولید و موفقیت یا عدم موفقیتشان در گیشه می‌شود، به درستی تحلیل کرد(همان، ص ٤۲). «اتاق کار دکتر کالیگاری»، از همان فرهنگی سرچشمه گرفته است که بستر ظهور پروتستان به‌شمار می‌رود. ازاین‌رو، ارتباط فرهنگی ـ تاریخی میان این سینما و پروتستان می‌توان یافت که تجرید و پرداخت ذهنی داستان در فیلم نشانگر آن است. علاوه بر این، مؤلفه‌های دیگری نیز در این سینما مؤثر است. شکست آلمان در جنگ جهانی اول و به دنبال آن، محاصرهٔ اقتصادی ـ فرهنگی این کشور موجب شد صنعت سینمای وایمار، برای دستیابی به هویتی مستقل کوشش کند. در این تلاش، با رجوع با سنت‌های سده‌های پیشین، سینمای اکسپرسیونیسم آلمان پدید آمد که ظاهر دنیای واقعی را در هم می‌ریخت، یعنی هویت واقعی آن را نشان نمی‌داد و با اعتراض به ازخودبیگانگی و استبداد، از طریق عشق و محبت، ندای صلح سر می‌داد (رحیمیان، ۱۳۷۰، ص ۲٦). «اتاق کار دکتر کالیگاری»، محصولی از این بستر اجتماعی ـ فرهنگی است که نشان می‌دهد یک جامعه چگونه خود را به خود نمایش می‌دهد(مایلز، ۱۳۸۵، ص ۳۱) و یک خودکاوی برای انسان آلمانی به‌شمار می‌رود. این امر بیانگر وجه دوم از وجوه ارتباط میان اکسپرسیونیسم و پروتستانتیسم است که در وجوه خاص ارتباط بیان شد.

بر اساس مبانی نظری که ارائه شد، بررسی دو عنصر بیان و محتوای تاریک و تنش‌زا در فیلم خوانش پروتستانی را تکمیل می‌کند. آنچه قدرت «بیان» در فیلم «اتاق کار دکتر کالیگاری» را قوت می‌بخشد، سبک اکسپرسیونیستی آن است. در این فیلم، طبق الگوی اکسپرسیونیستی، واقعیت خارجی دنیای دور و بر کنار گذاشته می‌شود تا واقعیت درونی آن کشف و تبیین شود. ابزار لازم برای این رویکرد، پیش از هر چیز، طراحی صحنه و لباس، شیوهٔ بازیگری و فیلم‌نامه است. به‌طوری‌که *وینه* از

طریق صحنه‌های به شدت استیلیزه‌شده، دکورهای عجیب و غریب، نورپردازی با وضوح قوی، حرکات و زوایای دوربینی خودنما و بازی‌های اغراق‌آمیز، ظاهر واقعیت را در هم می‌شکند تا واقعیتی جدید خلق کند که در واقع، این واقعیت حقیقت دنیای معاصرش است. فیلمنامه‌های اکسپرسیونیستی نیز در جهت خدمت به تصویر کشیدن این دنیای حقیقی نوشته می‌شدند(رحیمیان، ۱۳۷۰، ص ۱۷). ازاین‌رو، عنصر بیان امری بسیار مهم در این فیلم است که ارتباط تنگاتنگی با هنر دینی پروتستان دارد. نفس بیان کردن، ظاهر طبیعی چیزها را بر هم می‌زند و موجب دخالت در واقعیت می‌شود که به عنوان یکی از بارزترین ویژگی‌های سینمای اکسپرسیونیستی برای دستیابی به یک شیوهٔ بیانی مستقیم مطرح است(همان، ص ٤٧) و برای برخورد اصیل با واقعیت در قالبی ژرف‌تر از سطح ظاهری‌اش استفاده می‌شود. درحالی‌که عناصر دیگر سبک‌های هنری، تنها به شکلی غیرمستقیم نمایانگر امر غایی‌اند؛ عنصر بیانی آن را مستقیماً نمایش می‌دهد و سایهٔ پروتستانی این دیدگاه نمایان است(تیلیش، ۱۹۷۰، ص ۷۲ـ۷۳).

وجه آخر خوانش منطبق با دیدگاه پروتستانی در فیلم «اتاق کار دکتر کالیگاری»، بررسی عناصری همچون وجود انسان در جهانی سرشار از گناه، اضطراب، یأس، روح در زیر فشار و عذاب است که اشتغال‌های ذهنی اکسپرسیونیستی به‌شمار می‌روند(فرنس، ۱۳۹۰، ص ۱۳). این امر نمایانگر دهشت وجودی انسان در دیدگاه پروتستانی است که از یک‌سو، در اضطراب، گناه و یأس به دلیل عدم توانایی برای فرار از گناه به سر می‌برد و از سوی دیگر، تناقضی را پذیرفته که مورد قبول نامشروط خدا قرار گرفته است(تیلیش، ۱۹۷۰، ص ٦٨). در دنیای فیلم که ممکن است تصویر ذهنی دیوانه(فرانسیس)، یا محلی برای کنترل انسان‌ها و سوءاستفاده از آنها توسط دیوانه‌ای دیگر(کالیگاری) باشد، حتی سایه‌ها نیز ظاهری ترسناک دارند. سایه‌ها حرکت نمی‌کنند و روی صحنه و در جهتی ظاهراً مخالف با حالت طبیعی، نقاشی شده‌اند. خانه‌ها، شکلی غیرعادی و مرموز دارند. درها به شکلی نامتعارف باز می‌شوند و ظاهر آنها به گونه‌ای است که گویا اگر باز شوند، انسان را به درون خود کشیده و گرفتار می‌کنند. پنجره‌ها، نامنظمند و ساختمان‌ها شکلی نامتقارن دارند. لبه‌های نوک تیز اشیا، گیاهان و اجزای ساختمان‌ها، کوه‌های عجیب و غریب و زیگزاگ مانند، در کنار نیروی قدرتمندی همچون کالیگاری که سزارها را به بردگی کشیده و به جنایت در قالبی جبرآمیز می‌کشاند، همه موجب می‌شود که فیلم، دنیایی فاقد آرامش و امنیت را به تصویر کشد که ترس و اضطراب جزو جدایی‌ناپذیر آن است. فیلم، به مخاطب نشان می‌دهد که جامعه انسانی می‌تواند همان تیمارستانی باشد که فرانسیس‌ها و جین‌ها را در موقعیتی توأم با ترس، یأس و اضطراب قرار داده، سزارها را بازیچهٔ استبداد و سوءاستفادهٔ کالیگاری‌ها کرده است و این همه فقط مسائلی زودگذر از جریان جامعه نیست.

انسان پروتستان، به واسطهٔ فاصلهٔ نامتناهی با خدا(تیسن، ۱۳۵٦، ص ۲۵) و فساد قوای آن در اثر گناه نخستین و عدم توانایی برای نجات خویشتن(الامیرکانی، ۱۸۹۰، ج۲، ص ۸۷) و مواجه با محدودیتی به نام مرگ، راه فراری از این جریان نخواهد داشت. تنها کسانی در این گام موفق می‌شوند که در برهوت بی‌معنایی، صبورانه در شکنجه‌ها، گرسنگی‌ها، سرماها، تحقیرها، سرزنش‌ها و شرایط نامطلوب دیگر، و تنها با اعتماد بر اینکه پادشاه هرگز او را ترک نخواهد کرد و نیازهای او را برآورده خواهد کرد تا از این زندگی گذر کند، تا اینکه دورهٔ نبرد خود را کامل کرده، فاتح و پیروز خوانده شود(دانستن، ۱۳۸۱، ص ۱۰۸). «اتاق کار دکتر کالیگاری»، با داشتن مولفهٔ کلیدی «بیان» دنیای واقعی را بر هم می‌زند تا حقیقتی ژرف‌تر از ظاهر را به مخاطب یادآور شود. نوع فیلم‌برداری و میزانسن‌های خاص اکسپرسیونیستی فیلم، خوابی وهم‌آلود از واقعیت ژرف‌تر از ظاهر را برای مخاطب به نمایش می‌گذارد که در پی پرده‌برداشتن از حقیقت دنیای معاصر است؛ حقیقتی که ریشه در باورهای پروتستانی نسبت به هستی و دهشت وجودی انسان دارد.

نتیجه‌گیری

پذیرفتن وجود ارتباط و تأثیر میان دین، فرهنگ و هنر و فهم دین، به صورت وجودی و نه نظری، موجب از بین رفتن چندگانگی میان ساحت‌های دینی، فرهنگی و هنری می‌شود و این ساحت‌ها را در یک راستا و در تأثیر و تأثر با یکدیگر قرار می‌دهد. حاصل این دیدگاه، قابلیت دینی تمام سبک‌های هنری در باب آن چیزی است که به عنوان تفسیر و بیان مسئلهٔ غایی انسان بیان می‌شود. اکسپرسیونیسم، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جنبش‌ها و سبک‌های هنری قرن بیستم، به دلیل دارا بودن برخی از خصوصیات منحصر به فرد، سبکی قابل تطبیق بر اندیشهٔ دینی پروتستانی به‌شمار می‌رود. علاوه بر ارتباط میان دین و سبک‌های هنری، که اکسپرسیونیسم را در ارتباط مستقیم با دین و از جمله مذهب پروتستان قرار می‌دهد، وجود اشتراک فرهنگی ـ تاریخی، عنصر بیانی که موجب صداقت هنری می‌شود و همچنین محتوای تنش‌زا و تاریک آثار هنری اکسپرسیونیستی که در الهیات پروتستانی نیز نظیر آن دیده می‌شود، این ارتباط را قوت می‌بخشد. البته جست‌وجوی ارتباط میان اکسپرسیونیسم و مذهب پروتستان در این نوشتار، بدین معنا نیست که هر اثر هنری اکسپرسیونیستی، نمونه‌ای از هنر دینی پروتستانی به‌شمار می‌رود، بلکه وجوه ارتباطی میان این دو بیانگر قابلیت ظهور هنر دینی مبتنی بر آموزه‌های پروتستانی در آثار اکسپرسیونیستی است. حاصل این پژوهش نشان می‌دهد که می‌توان بر این مبنا، خوانش‌های دینی از آثار هنری ارائه داد که هم در جهت فهم اثر هنری و هم در جهت رسیدن به مبانی هنر دینی باشد.

منابع

الامیرکانی، جیمس انس، ۱۸۹۰، ***نظام التعلیم فی علم اللاهوت القویم***، بیروت، مطبعه الامیرکان.

اوکویرک، اتو جی و دیگران، ۱۳۹۰، ***مبانی هنر: نظریه و عمل***، ترجمهٔ محمدرضا یگانه‌دوست، تهران، سمت.

آرناسن، یوروواردور هاروارد، ۱۳۸۸، ***تاریخ هنر نوین***، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران، نگاه.

آژل، هانری و آیفر، آمده، ۱۳۸۰، «سینما و امر قدسی»، ترجمهٔ گروه ترجمهٔ کتاب ماه هنر، ***کتاب ماه هنر***، دورهٔ اول، ش ۴۱ و ۴۲، ص۴۸ـ۵۳.

براون، رابرت مک آفی، ۱۳۸۲، ***روح آیین پروتستان***، ترجمهٔ فریبزر مجیدی، تهران، موسسهٔ نگاه معاصر.

بکولا، ساندرو، ۱۳۸۷، ***هنر مدرنیسم***، ترجمهٔ رویین پاکباز و دیگران، تهران، فرهنگ معاصر.

پارمزانی، لوردانا، ۱۳۸۹، ***هنر قرن بیستم: جنبش‌ها، نظریه‌ها، مکاتب و گرایشات ۲۰۰۰ـ۱۹۰۰***، ترجمهٔ مریم چهرگان و سمانه میرعابدی، تهران، نظر.

تیسن، هنری، ۱۳۵۶، ***الهیات مسیحی***، ترجمهٔ طاطه‌وس میکائیلیان، تهران، حیات ابدی.

دانستن، جی. لسلی، ۱۳۸۱، ***آیین پروتستان***، ترجمهٔ عبدالرحیم سلیمانی، قم، موسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

رحیمیان، بهزاد(گردآوری)، ۱۳۷۰، ***اکسپرسیونیسم آلمان***، تهران، فیلم‌خانهٔ ملی ایران.

رشاد، علی اکبر، ۱۳۹۱، «تأملی در باب فلسفهٔ فرهنگ: تعریف فرهنگ(۲)»، ***زمانه***، ش ۲۷ و ۲۸، ص ۱۰ـ۱۱.

رید، هربرت(ویراستار)، ۱۳۶۷، ***کتاب هنر***، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی.

شنایدر، رولاند، ۱۳۷۴، «اکسپرسیونیسم»، ترجمهٔ گیلدا ایروانلو، ***نقد سینما***، دورهٔ اول، ش۵، ص ۲۰۴ـ۲۰۷.

شیخ‌مهدی، علی، ۱۳۷۷. ***نظریهٔ انتقادی و سینمای آلمان***، تهران، حوزهٔ هنری.

فرنس، ریموند استفان، ۱۳۹۰، ***اکسپرسیونیسم***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

کلی، مایکل(ناظر)، ۱۳۸۳، ***دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی***، سرویراستار مشیت علایی، تهران، گسترش هنر.

گامبریچ، ارنست هانس، ۱۳۹۰، ***تاریخ هنر***، ترجمهٔ علی رامین، تهران، نی.

گیسلر، نورمن ال. و کوردان، وینفرد، ۱۳۹۱، ***فلسفهٔ دین***، ترجمهٔ حمیدرضا آیت‌اللهی، تهران، حکمت.

مایلز، مارگارت روت، ۱۳۸۵، ***دیده و ایده: جایگاه مذهب و ارزش‌ها در فیلم‌های سینمایی***، ترجمهٔ حسن بلخاری، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.

وحیدی مهرجردی، شهاب‌الدین، ۱۳۸۹، ***درآمدی به آیین پروتستان***، قم، ادیان.

Eichenberger, Ambros, 1997, "Approaches to Film Criticism", ***New Image of Religious Film***, John R. May(ed.), Kansas City: Sheed & Ward, pp.3-16.

Eisner, Lotte, 1969, ***The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and The Influence of Max Reinhardt***, trans. Roger Greaves, London: Thames & Hudson.

Graham, Gordon, 2005, "Expressivism: Croce and Collingwood", ***The Routledge Companion to Aesthetics***, 2nd Edition, Berys Gaut and Dominic McIver Lopes(eds.), London: Routledge, pp.119-130.

Hayward, Susan, 2000, ***Cinema Studies: The Key Concepts***, Second edition, London: Routledge.

Kracauer, Siegfried, 2004, ***From Caligary to Hitler: A Psychological History of the German Film***, Leonardo Quaresima(ed.), Princeton: Princeton University Press.

Manvell, Roger and Fraenkel, Heinrich, 1971, ***The German Cinema***, London: J.M. Dent & Sons.

Nietzsche, Friedrich, 2001, ***The Gay Science***, Bernard Williams(ed.), trans. Josefine Nauckhoff and Adrian Del Caro, Cambridge: Cambridge University Press.

Payn, Michael and Barbera, Jessica Rae(eds.), 2010, ***A Dictionary of Cultural and Critical Theory***, Second Edition, London: Wiley-Blackwell.

Sheppard, Anne, 1987, ***Aesthetics: An Introduction to the Philosophy of Art***, Oxford: Oxford University Press.

Smith, Wilfred Cantwell, 1964, ***The Meaning and End of Religion***, New York: New American Library of World Literature.

Tillich, Paul, 1970, ***Theology of Culture***, Robert C. Kimball(ed.), London: Oxford University Press.

Worringer, Wilhelm, 2007, ***Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style***, Trans. Michael Bullock, Chicago: Elephant Paperbacks.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی