اکسپرسیونیسم

رولاند شنایدر

از نظر والتر بنجامین (در منشاء درام باروك آلمان)، باروك منبع تجدد است، زیرا، ورای زیباشناسی مفرط، مالیخولیای فرهنگی را بیان می کند که سوگواری نظم الهی اش را به انجام نرسانده است. مفهوم زیباشناسی بر نشانه و جستجوی مطلق متمرکز می شود.

در سال ۱۸۹۲ در مونیخ توسط امپرسیونیستها «ماکس اسلوگت» و «لویس کورنیس» انشعاب پدید آمد که در سال ۱۸۹۳ به برلن و در سال ۱۸۹۷ به وین رسید، و در سال ۱۸۹۶ به شیوه گرایی فیلم *شیوه جوانی* منتهی شد.

در سال ۱۹۱۱، اکسپرسیونیسم تصویری، با الهام از «مونش» نروژی، «انسور» فلاماندری و «هولدر» سوئیسی، و تغذیه شده از «کی یرکگارد»، «نیچه»، «استریندبرگ» و «ایبسن»، متولد شد. مدّاحان آن، «ارنست بارلاش»، «بوکلین» که رمانتیک را می ستود، «پلامدرسن بکر»، صوفیانی منزوی و درك نشده بودند. بین سالهای ۱۹۰۵ و ۱۹۱۳، *بروکه* (از نظر ادبی: *پل*)، «امیل نولده» و «ماکس پختاین» و «اریک هکل» و «کارل اشمیت-راتلوف» را پیرامون «ارنست لودویگ کیر خنر» در «درسده» گرد آورد. بین سالهای ۱۹۰۹ و ۱۹۱۲، *نوی کونستلر فراینگونگ* در مونیخ، مخالفین *انشعاب*، نظیر «واسیلی کاندینسکی»، «هانس آرپ»، «لیونل فینینگر» و «اوگوست ماکه» را در «سوار کار آبی» گرد هم آورد. اگر «بروکه» به *عینیت جدید* و رئالیسم سوسیالیسم انجامید، «*سوار کار آبی*» به سوی رمانتیسم تجریدی روی آورد، البته ضمن خاطرنشان ساختن «ضرورت درونی» ذهن، نظیر «کاندینسکی»، یا «جنبهٔ معنوی و درونی» طبیعت نظیر «مارك».

اکسپرسیونیسم که در سال ۱۹۰۸ توسط «ویلهلم وورینگر» در *انتزاع و حسّاسیت*، و در سال ۱۹۱۲ در *مسائل صوری گوتیک* تعریف شده بود، بر «خصوصیت متعالی بیان گوتیک» تأکید می کرد، و از عینیت خشک و درون نگر حساسیت شمالی، در سرما و تاریکی، تغذیه شده بود. نیروی بیان گرافیکی، ناسازگار با آرامش موزون روشنایی مدیترانه ای، برای هیجان برتری تأمل می شد. «شور اضطراب آور که به جنب و جوش غیر آلی وابسته است»، در مقابل ماهیتی غیر انسانی، به تغییر شکلی احساسی از واقعیت تسلیم می شد. در این سرگیجهٔ رهائی بخش، «همه چیز غریب و خیالی می شود. در پشت ظاهر مشهود یک چیز، کاریکاتور آن پرسه می زند». این «انگیزش به سمت خود-از خود بیگانگی»، «هرگونه ترجمان واقعیت به شناخت آشکار» را ممنوع کرده و «نهایتاً در گسترش ناسالم تصور خیالی، تخلیه می شود». فقط تجرید است که از آشفتگی رها می شود. اگر *شیوه گرایی* عکس العملی مفرط علیه بی روحی رئالیسم بود، *بروکه* کامجویی بیمارگونه را تغذیه می کرد. درك هراس طبیعت به فردگرایی مفرط منتهی می شد. منظره های متعفن فیلم ***Krummau an der moldau*** خبر از ظواهر اضطراب آور انبارهای نوسفراتو می داد، و خانه های مخروبهٔ *دختر جوان و مرگ*، الهام بخش دکوراتورهای استودیو بود، کاملاً نظیر مضمون مرگ رهائی بخش که توسط «لانگ» از سرگرفته شد. مجلهٔ «*در استورمر*» از «رنه شیکله» در سال ۱۹۰۲ اکسپرسیونیسم ادبی را بر سر زبانها انداخت که شاعرانی نظیر «ایوان گل» «گوتفرید بن»، «استفان جورج» و رمان نویسانی نظیر آلفرد دولین، «استفان زویگ»، «ماکس برود»، «هنریش مان»، «فرانتس کافکا»، «فرانتس ورفل» و «گوستاومیرینک» را به خود جلب نمود. «تئاتر آرتیستیک» که در سال ۱۹۱۳ توسط «جورج فوش» در مونیخ بنا نهاده شد، یک «تئاتر کامل» را توصیه می کرد، یعنی بازگشتی به «تئاتری بودن ناب» که در آن، درام در وحدت فضا زمان ادغام می شد، ضمن نمایش دادن فضا از طریق سمبولیک صوری و نه ساختاری. تأکید بر اشکال، «محیطی گویا» را خلق می کرد که در آن دکوراسیون عبارت بود از نقاشی و نه دیگر معماری. اضطراب اگزیستانسیالیستی که *آشفتگی و انگیزش* رمانتیك را گسترش می داد، جوهر اشیاء را به تماشا می گذاشت، و تئاتر اکسپرسیونیستی، از طریق ایجاد ارتباط بین فرد بی اختیار و مطلق استاتیک، در جستجوی مفهومی ماوراء الطبیعه برمی آمد.

جنبش که پس از ۱۹۱۱ با فیلم *شلوارك* اثر «کارل استرنهایم» اعلام شده بود، در سال ۱۹۱۷، با نمایش فیلم *گدا* اثر «راینهارد سورگه»، و با *میزانسن* «فردریش هولاندر» مانیفست خود را عرضه داشت. این جریان توسط «جورج کایسر»، «فرانتس ود کیند» «لئوپولد جسنر» در مونیخ، و «آرتور فن گرلاش» در وین معرفی شد.

اکسپرسیونیسم سینمایی، تصویری و دکوراتیو، با الهام اندك از ادبیات، در ذهن «هولدرلین»، به مثابهٔ فریاد نوجوانی جامعه ای رها شده بود. اکسپرسیونیسم، متأثر از «موسن» و «گاد» دانمارکی، و «وگنر» و «گالین» آلمانی، هرگز رهبری نداشت و مکتبی هم تشکیل نداد. در واقع، اکسپرسیونیسم به عناصر صوری خلاصه می شد، نظیر نورپردازی، دکور، بازی بازیگران و سازماندهی زمینهٔ بصری؛ اما، محتوای آن می بایست به رمانتیسم تخیلی و افسانه ای، و سپس رئالیسم تئوریک محدود می شد که هر دو از «ماوراء الطبیعه» فاصلهٔ زیادی داشتند. برخورد بین محتوا و فرم، انفجار تصویری بین فرمالیسم و رمز و راز گرایی سوررئالیستی را موجب می شد. جستجوی مطلق، به جای رهاکردن دینامیسم اشیاء، بر طرح گرایی دکوراتیو و تجریدی منتهی می شد که نمایش را تابع «تمامیت»ی با مفهوم می نمود. اما، «کالیگاریسم» می باید تنزل ناپذیری یک هنر عینی، واقع در فضا و زمان را، تا حد مفاهیم گرافیکی دکوراسیونی تئاتری، ثابت می کرد. اکسپرسیونیسم سینمایی، برای ترجمان «مفهوم درونی جهان»، بی تفاوت نسبت به امپرسیونیسم و ناتورالیسم، باید رؤیایی می شد، یعنی خیالی. نسل جوان، به سمبولیسم معماری گرا متوسل می شد؛ ضمن تأمل کردن به جای دیدن، و احساس کردن به جای وصف کردن. این هنر ناشی از خلسه که در شکست، جنب و جوشهای جنبش چپ اسپارتاکیستی و

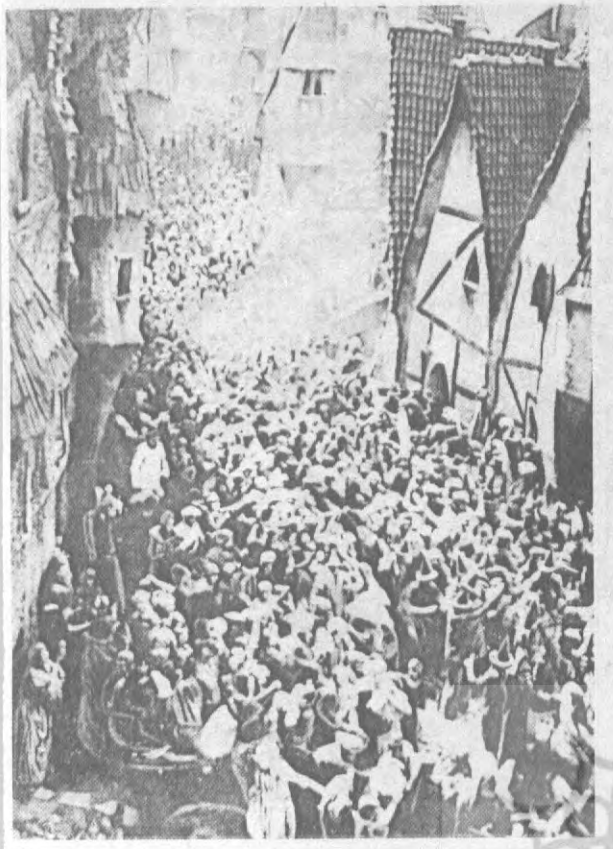
مطب دکتر کالیگاری و سایه های هشدار دهنده

تورم، و به واسطهٔ تفکری تجریدی، وابسته به *خودنمایی درون‌نگر* آلمانی تسهیل شده بود، بازسازی «واقعیت کاذب» را که «جوهر اشیاء» را مخفی می داشت، رد می کرد.

آهنگ مقطّع خودنمایی مبتنی بر ژست، فوق العاده کهنه بود، اما به همان شکل که پیچ و تاب خوردگی اشیاء، خصوصیات ساختار فضا را معرفی می کرد. واقعیت دارد که پس از ۱۹۱۲، نمای درشت اندکی مانع از تکلف بیانی می شد. از طرفی، «گوتیک» بدیع و جالب شهرهای قرون وسطایی، غرابت معماری «گودی» را منعکس می کرد. اکسپرسیونیسم، بحران شناخت تجدد، بیش از یک گسستگی بود. اگر *پرندگان شکاری* از «استروهایم» امکان نزدیکی با ناتورالیسم را به نمایش می گذاشت، بیان رئالیستی انتقاد اجتماعی را مشکل تر می نمود. معذالک، این جنبش در بلندمدت هنرمند بزرگی را به وجود آورد: اورسن ولز. اکسپرسیونیسم، در صدد بیان غیر قابل بیان، در تضادهایش ضایع می شد، و مبالغه کنندگان در صحت واژه ها، آن را فقط به ساختارهای «کالیگاریسم» محدود می کردند، حال آنکه اثرات صوری آن را در سایر اعصار و سایر کشورها نیز بازمی یابیم. اکسپرسیونیسم که از سوی «وگنر»، «پیک»، «لانگ» رد می شد، پس از ۱۹۱۷، «لنی» دکوراتور را برای رها کردن خود از مخمصهٔ «تصویری»، به سمت دکوراسیون مستقل سوق داد. دکور «واقعی» و سه بعدی «لنی» به استیلیزه کردن احجام، و جان دادن از طریق تحرك نورپردازی، بسنده می کرد. در هر حال، *کالیگاری*، با فیلم *از مورگان تا میترناخت*، تنها نمونهٔ اکسپرسیونیسم خالص را تشکیل می داد.

الف ـ اکسپرسیونیسم ساختاری: کالیگاریسم

اهمیت فیلم دفتر *دکتر کالیگاری* اثر وینه، بیشتر از نظر تاریخی است تا از نظر زیبائی شناسی. این مانیفست اکسپرسیونیسم کهنه شده است، زیرا این فیلم بازتاب زوایای پنهانی روح یک کشور و یک عصر بود. در حالیکه سوئدیها به روی طبیعت آغوش می گشودند، سینمای آلمان تا ۱۹۲۴ خود را در استودیوها زندانی کرده بود. سینمای آلمان در استودیوها گونه ای نورپردازی غیر واقعی را می یافت که ویژهٔ ترجمان تمایلات روحی نهانی به سوی نور بود. این «ساختار گرایی استودیو»، آنطور که «روتا» از آن نام می برد، واقعیت را رد می کرد. فیلم، در سنت شیطانی فیلم *هوموتکولوس*، رئیس یک تیمارستان را نشان می دهد که توسط کتابی جادویی با ماجرای معرکه گیری آشنا می شود که به واسطهٔ دستیار خوابگردش، جنایتکار است. عنوان فیلم از استاندال گرفته شده بود، اما استدلال بر پایهٔ کارهای ناصواب یک سادیسمی در سال ۱۹۱۳ متکی بود؛ این فیلم امریکائیها را متقاعد ساخت که تمامی یک ملت تسلیم دیوانگی شده اند در واقع، مضمون «اهریمنی مضاعف» از *تصاویر بازتابی* ناشی می شد، و امکان تقلیل من را نشان می داد. ساختار اثر توسط «وارم» (دکوراتور)، «رنیمان» و «روثه ریگ» (نقاش)، از محفل اکسپرسیونیستی برلین به نام *توفان*، و همچنین توسط «کراس» و «ویدت» (بازیگر)، طرح ریزی شده بود. فیلم که در استودیوهای «ویسن سی» ساخته شد، نخستین بار در «مارمورهاوس» برلن به نمایش درآمد. «لانگ» کارگردانی آن را نپذیرفت، زیرا مشغول فیلمبرداری *عنکبوتها* و شدیداً در فکر *مابوزه* بود. در جامعه ای تشبیه شده به یک تیمارستان، خودکامگی قدرت، خود را به هرج و مرج بازار مکاره ای تحمیل می کرد، و به نظر زیگفرید کراکائر، سزار خوابگرد سمبول ملتی بود که توسط خواب مصنوعی دولتی، تشویق به آدمکشی میهن پرستانه می شد. از طرفی، «یانوویتس» در پراگ بزرگ شده بود، در جایی که رؤیا، واقعیت را اشباع می کند؛ «مابر» پس از خودکشی پدرش، تحت درمان



گولم

روانی قرار گرفته بود، و پدر «وینه» غرق در دیوانگی بود. این مردان که در اثر جنگ تغییر مکان داده بودند، بر روی هجونامه ای ضد استبدادی همکاری می کردند که البته پایان قراردادی «وینه» از شدت آن می کاست، زیرا آشکار می کرد که کالیگاری فقط یک رئیس بی عرضه بوده، و دلمشغول اجابت کردن نامعقولی بیمارگونهٔ یکی از بیمارانش.«وارم»، تمایلات «رئالیستی» فیلمنامه نویسان را به جانب داستان مصور منحرف ساخت که ضمن آن «تصویر سینمایی باید به گرافیسم تبدیل شود». این مانیفست پلاستیک، آنتی ناتورالیست اما مبتنی بر رئالیسم، در میان دستهای او (وارم) به تصوّر خیالی تبدیل می شد. بنابراین، برای ساختار روح در رابطه با فضا از طریق نشانه های مرموز، آرشیتکت بر کارگردان چیره می شد. در دراماتیزه کردن پرشور روشنایی ها، نوشتهٔ گرافیکی و استیلیزه، با تصویر ادغام می شد، اما پیچ و تاب، استقلال مفرطی به اشیاء می داد. دگرگونی اشکال، سنتزی تجریدی ایجاد می کرد. «توشولسکی»، شیوه گرایی زیگزاگهای درخشان خطوط را می ستود، و این در رابطهٔ نزدیک با «فینتینگر» که ضمن به مبارزه طلبیدن قوانین پرسپکتیو، اضطراب را تحریک می کرد. «کالیگاریسم»، متولد و متوفی در ۱۹۲۰، فقط اجرای تصنعی اکسپرسیونیسم تصویری و تئاتری را تشکیل می داد. منظور از بزرگ و عظیم شدن دکور، متزلزل ساختن «واقعیت» بود، ضمن بیان حالتهای روحی مربوط به دیوانگی.

سمبولیسم خطی فیلم *شیوهٔ جوانی*، اشباح را مطیع ابعاد پردهٔ رنگی می کرد. با فیلم *اصیل* اثر «مایر» و «وینه»، بازی ناتورالیستی بازیگران، دیگر قادر به ادغام خود در دکورهای سرشار از نقاشی کوبیسم «سزار کلین» نبود.

آلگول فیلمی علمی تخیلی از «هانس ورکمیستر»، صغیر نفرین شده ای را نشان می داد که تشنهٔ تسلط بر جهان بود. وینه، در فیلم *راسکولنیکف*، بازیگران روسی «استانیسلاوسکی» را در دکورهای استیلیزهٔ خیالی ادغام می کرد. فیلم *از مورگان تا میترناخت* اثر «کارل هاینس مارتن»، با بازیگری «ارنست دوتش»، ماجرای یک صندوقدار نادرست و توبه کرده را مطیع گرافیسم به سبک کالیگاری می کرد.

به طور خلاصه باید گفت که فقط *کالیگاری* در مورد آمیزش دکور، لباسها و بازی کاملاً موفق بود.

ب ـ اکسپرسیونیسم افسانه ای و اهریمنی

ساختار اکسپرسیونیسم با اقتباس از محتوای افسانه ای رمانتیسم خیالی، خود را به محتوایی مجهز ساخت، و در سال ۱۹۱۳ با فیلم *دانشجوی پراگی* و *گولم* بر سر زبانها افتاد، و در سال ۱۹۱۶ با فیلم *هومونکولوس* به سوی هراس شیطانی متمایل شد. «موهوم» که قبلاً توسط «هاین»وخانم «استائل» خاطرنشان شده بود، در فیلم *مرگ خسته* شکوفا شد. جنبهٔ اهریمنی که با استفاده از مجموعهٔ مردمی دربارهٔ جادوگران و اشباح غنی شده بود، در *نوسفراتو* به اوج رسید؛ و با مبالغه از طریق تروکاژ، ایجاد هیجان فوق العاده در اثر تند و کند شدن ریتم، اضطراب، هراس و تأکید به گرایش غیر عقلایی، سوسپانس سودآور تجاری و همچنین طغیانهای درونی و رها شدهٔ عصری سرشار از آشفتگی را تغذیه می کرد. به این ترتیب، جذبه ـ انزجار یک نظم مستبد، در سال ۱۹۲۴ ـ ۱۹۲۰ بین هرج و مرج و استبداد راه گریزی می یافت. با فیلم *Torgus* اثر «هانس کوب»، اقتباس شده از یک افسانهٔ ایسلندی توسط «مایر»، ساختارهای کالیگاریسم در رمز و راز گرایی مستور در فضای رئالیستی، غرق می شد. *گولم* دوم، این بار هم با بازیگری «وگنر» و «سالمونوا» که در سال ۱۹۲۰ توسط «وگنر»، «گالن» و «یوئس» ساخته شد، تحول آشکاری را در مضمون نشان می داد. هیولا، به یک رباط علمی تبدیل شده بود که نظیر فرانکشتین، از اختیار خالق آن خارج می شد، با آرزوی پرومته ای برای قدرت، که رهایی ملت یهود از طریق نابودی آن صورت می پذیرفت.

«وگنر» سرانجام توانست افسانه را در چارچوب پراگ قرن ۱۶ قرار دهد، اما دکوراتورها از آن یک شعر ساختند. فیلمی که در آن معماری محلهٔ یهودی نشین، بازیگران را در خود می آمیخت. این فیلم متورم، با خطوط موّاج که تولید خالص استودیو بود، به فیلم *شیوهٔ جوانی* نزدیک تر بود تا به *کالیگاری*، و دکور اکسپرسیونیستی آن در نوری امپرسیونیستی غوطه ور بود، نزدیک به «راینهارت» و شایستهٔ رامبراند. «وگنر»، بی تفاوت نسبت به تجرید، اکسپرسیونیسم را از طریق احجام برجسته و فضای ایجاد شده در عمق، رد می کرد. از نظر «میتری»، رؤیاگرایی دکوراتیو جانشین جادوی سیاه فاوستی می شد، نزدیک به اسطورهٔ آلمانی و منجی گرایی یهودی. «بدوی گرایی»* افسانه ای، جانشین

سایه های هشدار دهنده

«کالیگاریسم» می شد.

بازسازی *دانشجوی پراگی* توسط «گالین»، بر مبنای سناریوی «اورس»، که زمانش دو برابر طولانی تر از الگوی آن بود، در سال ۱۹۲۶ هیجان درونی را در میان منظره های اضطراب آور، تشدید می کرد. اما، روانشناسی و دینامیسم رویداد، به فضای اهریمنی پراگ قدیمی لطمه می زد، حال آنکه دوباره سازی فیلم توسط «روبیسون» در سال ۱۹۳۵، غرق در مالیخولیای بیمارگونه بود. در سال ۱۹۲۹، اقتباس از «زوئیگ» توسط «بالاز»، یعنی فیلم *نارکوزه* از «آلفرد آبل»، آخرین فیلم از تبار *کالیگاری* بود.

ج - اکسپرسیونیسم شعبده باز

اکسپرسیونیسم، به شیوهٔ گوتیک درخشان و باروك از مد افتاده، تا حد ممکن از شیوه گرایی بهره می گرفت. اوج هنر اهریمنی در سال ۱۹۲۳ با فیلم *سایه های هشدار دهنده* «روبیزو»، بسیار مدیون فیلمبرداری «فریتس آرنو واگنر» و بازیگری «فریتس کورتنر» بود. آرتور روبنسون، با اصیلت آلمانی-آمریکایی، ابتدا در مونیخ به تحصیل پزشکی پرداخت، سپس در سوئیس بازیگر شد، و سرانجام در آلمان به فیلمنامه نویسی مشغول شد. فیلم *سایه های هشدار دهنده*، هجونامهٔ روانشناسانهٔ سینما، اخلال یک نمایشگر سایه ای چینی، گرایش جامعه ای مرفه به شهوترانی را نشان می دهد که محرومیتهایش سر به عصیان می گذارند. رؤیا و واقعیت در رئالیسمی اکسپرسیونیستی، مبتنی بر وحدت دکور و زمان، به هم می آمیختند. شفافیت مبهم لباسها در روشنایی نور شمعها، به قول «لوته ایزنر» شهوتگرایی بی همتایی را به نمایش می گذاشت. این فیلم که از نظر «آدوکیرو» اوج اکسپرسیونیسم بود، به عنوان «فانوس خیال» برای تبدیل سایه به سمبول به کار می رفت. اما، بی نامی اندامها، آنها را تا حد تمثیلهای تزیینی تنزل می داد، و رؤیاگرایی خیالی این فیلم به درمان عقلایی منتهی می شد. قدرت سایه ها که پس از ۱۹۰۶ توسط «رینهارت» در میزانسن *شبح ایبسن* کشف شد، تا ***M*** جاودانه ماند.

د - اکسپرسیونیسم دکوراتیو

با فیلم *موزهٔ مجسمه های مومی* اثر «لنی»، کالیگاریسم، که عنوان مزبور به آن استناد می کرد، در سال ۱۹۲۴ درگیر شیوه گرایی استیلیزه شد، خالی از هرگونه جوهر، زیرا کارگردان، دکورهایش را در رابطهٔ با فیلمنامهٔ «گالین» طرح ریزی کرده بود. این الگوی «کمدی وحشت» و سینمای «کورمن»، از نظر ژانر به سمت نقاشی میل می کرد، و پرسوناژها به سمت الگوی ابتدائی.

ر - اکسپرسیونیسم صوری

سینما تا حد ممکن از اشکال اکسپرسیونیسم بهره برده است. در فیلم *سوارکار سنگی* اثر «فریتس واندهازن»، دکور، با بازی ناتورالیستی و یک اماجرا، ترکیب شده بود، و ماجرای آن توسط «تئاتر هاربو» فیلمنامه نویس، از فیلمهای ماجرایی لانگ الهام گرفته شده بود. زیبائی تراژیک منظره خبر از شاهکار «آرتورفن گرلاش» در سال ۱۹۲۴ می داد. این ترانهٔ جذاب و رمانتیک در مورد نفرت و پشیمانی، اقتباس شده از نوول «تئودور استورم» با بازیگری «لیل داگورر» و «پاول هارتمن»، اسکاندیناوی ترین فیلم آلمان است. منظرهٔ بوته زار «لونه بورگ»، پوشیده از مهی محزون که باد آن را از هم می درید، «استیلو» و *نوسفراتو* را به یاد می آورد. در این شاهکار اکسپرسیونیسم افسانه ای، منظرهٔ طبیعی به «حالت روحی» تبدیل می شد.

«واگنر» کششی درونی از تصویر ایجاد می کرد که در سایه روشن امپرسیونیستی و در تطابق با رمز و راز گرایی «اسپنگلر»، ناتورالیسم کالبدها را محو می کرد، و انسان را در تنهایی شامگاهی، منزوی می کرد. «راینهارت»، به دلیل عدم استطاعت مالی، نور را جانشین دکور کرد.

«گرلاش»، تصویر را تابع آهنگ طبیعت می کرد. او، با خروج از استودیو، خویشاوندی میان رومانتیسم و اکسپرسیونیسم را نشان می داد. این کارگردان تئاتر اکسپرسیونیستی، قدر ناشناخته ترین سینماگر آلمانی باقی می ماند. مرگ زودرس او، آثارش را به دو فیلم محدود کرد، اما نبوغ او با نبوغ «مورنا» و یا «لانگ» قابل مقایسه است. ■

ترجمهٔ گیلدا ایروانلو

* Primitivisme