

نوع مقاله: پژوهشی

شماره صفحه ۶۰-۴۹

## بررسی تأثیر نقاشی اکسپرسیونیستی بر فیلم مطب دکتر کالیگاری

جواد نوبهار

عضو هیئت‌علمی دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

Email: nobahar@art.ac.ir

اسدالله غلامعلی

استادیار گروه سینما، دانشکده هنر، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران

Email: A.golamali@du.ac.ir

بهنام زنگی

استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Email: zangi@modarres.ac.ir

### چکیده

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

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

## مقدمه

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

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

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

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

### پیشینه پژوهش

درباره دو موضوع اکسپرسیونیسم و سینمای اکسپرسیونیسم تاکنون پژوهش‌ها و مقالات مختلفی منتشر شده است. از سوی دیگر درباره مطب دکتر کالیگاری نیز، به عنوان یکی از فیلم‌های شاخص سینمای اکسپرسیونیستی نوشتارها و نقدهایی موجود است، از جمله اینجا مطب دکتر کالیگاری است، نوشته اسدالله غلامعلی، اما موضوع این تحقیق به طور اعم همپوشانی و تأثیرات نقاشی و سینمای اکسپرسیونیستی و به طور خاص، فیلم مطب دکتر کالیگاری که نقطه بارز این تأثیرات است، کمتر مورد توجه قرار گرفته و تاکنون تحقیق منتشر شده‌ای در این زمینه وجود ندارد. قرار گیرد.

### روش پژوهش

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

## اکسپرسیونیسم آلمان

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

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

اشتورم برای نخستین بار ترجمه اشعار رمبو<sup>۱</sup> و بلز ساندرار<sup>۲</sup> را چاپ کرد و «آکسیون» اولین مجله‌ای بود که بحث درباره آثار کافکا را شروع کرد و گذشته از اکسپرسیونیست‌ها، دادائیست‌های آینده و منتقدی مانند والتر بنیامین<sup>۳</sup> نیز در آن مقاله می‌نوشتند» (سیدحسینی، ۱۳۸۵: ۷۰۴). بسیاری از پژوهشگران پل گوگن و ونسان ون‌گوگ را نخستین اکسپرسیونیست‌ها می‌دانند. آن‌ها پیش از آن‌که طبیعت را الگوی خود قرار بدهند، بازنمایی طبیعت در ذهن و روح خود را سرمشق می‌دانستند. به این معنا که اولویت دنیای روحی و روانی نقاش بود نه طبیعت. آن‌ها از دریچه خود به طبیعت نگاه می‌کردند و همان را به عنوان حقیقت می‌پذیرفتند، نه آنچه در واقعیت وجود داشت. «ون‌گوگ فطرتاً هیجانگر (اکسپرسیونیست) بود نه امپرسیونیست، چراکه تنها هدف هنری‌اش نه دریافت ظواهر بیرون (همچون امپرسیونیست‌ها) که تجسم بخشیدن به انفجارها و آشفتگی‌های عالم درونش بود» (مرزبان، ۱۳۸۸: ۲۴۴). گروه‌های پل<sup>۴</sup> و سوارکار آبی<sup>۵</sup> از مهم‌ترین گروه‌های اکسپرسیونیستی آغاز قرن بیستم هستند. اولین گروه نقاشی که در آلمان باهدفی مشترک به خلق آثار هنری به شیوه اکسپرسیونیستی دست زد گروه پل بود که در ۱۹۰۵ م در رسدن آلمان شکل گرفت. ارنست کیریشنر<sup>۶</sup> سردسته این گروه بود و اشمیت روتلوف<sup>۷</sup>، اریک هکل<sup>۸</sup>، امیل نوله<sup>۹</sup>

و ماکس پخشتاین<sup>۱۸</sup> بعدها به آن‌ها پیوستند. این گروه که تحت تأثیر نقاشی‌های فوویستی قرار داشت، تأثیر مستقیمی نیز از آثار ون‌گوگ و پل گوگن گرفت.

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

### سینمای اکسپرسیونیستی

در سینما نیز همچون نقاشی بین رویکرد رئالیستی به جهان و دیدگاه اکسپرسیونیستی جدال مشخصی وجود دارد. تاریخ سینما را در ابتدایی‌ترین حالتش می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: فیلم‌های رئالیستی مثل آثار برادران لومیر و فیلم‌های فانتزی و اکسپرسیونیستی مانند فیلم‌های ژرژ ملی‌یس<sup>[۲۲]</sup>. این فیلم‌ها را با عنوان عینی و ذهنی نیز می‌توان توصیف کرد. «برادران لومیر سبک واقع‌گرا به‌کار گرفتند. سبک مخالف واقع‌گرایی، یعنی اکسپرسیونیسم در فیلم‌های ژرژ ملی‌یس که شعبده‌بازی حرفه‌ای بود، دیده می‌شود. این فیلم‌ها به‌جای ضبط رویدادهای واقعی یا ترتیب دادن موقعیت‌هایی از زندگی واقعی، می‌کوشیدند چیزی فی‌نفسه جذاب بیافرینند» (کیسبی، ۱۳۸۳: ۲۱۶). با تمام این تفاسیر، امروزه سینمای اکسپرسیونیستی را به آثاری می‌گویند که در ادامه مکتب هنری اکسپرسیونیسم آلمان ساخته شدند؛ مکتبی که زاده وحشت و هراس پس‌جنگ جهانی بود. «شروع آن هرچند در دیگر کشورهای اروپایی اتفاق افتاده بود، اما نیرومندترین جلوه‌های خود را در آلمان یافته بود» (بردول، ۱۳۸۶: ۱۴۰). سینمای اکسپرسیونیستی سینمای شهرها است. شهرهایی که شباهتی به تمدن و شهر ندارند، ویرانه‌هایی هستند که بیشتر ترس و دلهره را بازتاب می‌دهند تا امنیت. عوامل فیلم از جمله کارگردان، فیلمنامه‌نویس، طراحان دکور و غیره تمام تلاششان را کرده‌اند که چنین شهری را بازنمایی کند که درعین حال، هم شبیه به آلمان آن دوران است

و هم مختص فیلم مطب دکتر کالیگاری است. این فیلم به اندازه‌ای تأثیرگذار بوده که موجی به نام کالیگاریسم را پایه‌گذاری کرد. «اکسپرسیونیسم باهدف تمرکز بر کابوس‌ها، روان‌پریشی‌ها و هراس‌های آدمی شکل گرفت. نمود معماری در این فیلم‌ها از جمله مطب دکتر کالیگاری معوج و غیرطبیعی بود و با تبعیت موجی از فیلم‌ها از آن در سینمای آلمان به کالیگاریسم معروف شد» (طوسی و همکاران، ۱۳۹۵: ۹).

بیشتر سینماگران دوران صامت سینمای آلمان در زمره فیلمسازان اکسپرسیونیست قرار می‌گیرند؛ رابرت وینه با فیلم‌هایی همچون مطب دکتر کالیگاری (۱۹۲۰) و راسکولینکف (۱۹۲۳)، فریدریش مورنائو با فیلم‌هایی همچون نوسفراتو<sup>۳۳</sup> فریتز لانگ<sup>۳۴</sup> با فیلم‌های مثل دکتر ماربوزه و قمارباز<sup>۳۵</sup> به اشکال مختلف تلاش کردند که به کمک سینما و اکسپرسیونیسم قصه‌هایشان را روایت کنند. بدون تردید هیچ‌کدام از این فیلم‌ها فارغ از توانایی‌شان در تکنیک و روایتگری، به اندازه مطب دکتر کالیگاری، اکسپرسیونیستی نیستند.

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

## مطب دکتر کالیگاری

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

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

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

### خلاصه فیلم

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



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

### عناصر اکسپرسیونیستی؛ نقاشی و سینما اعوجاج در چهره و اندام بازیگر

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



تصویر ۱. مطب دکتر کالیگاری، رابرت وینه، ۱۹۲۰



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



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





تصویر ۴. مطب دکتر کالیگار، رابرت وینه، ۱۹۲۰

## وحشت

تقریباً تمام فیلم‌های اکسپرسیونیسم در ژانر وحشت قرار می‌گیرند و این امر موجب شده که اساساً ژانر وحشت را به‌طور مستقیم زاده‌ی سینمای اکسپرسیونیستی بدانند. بسیاری از پژوهشگران فیلم نوسفراتو ساخته مورنائو را یکی از نمونه‌های برجسته ژانر وحشت می‌دانند. اکثر کارهای فریتزلانگ و فردریش مورنائو در ژانر وحشت جای می‌گیرند. وحشت یکی از موتیف‌های همیشگی و ثابت سینمای اکسپرسیونیسم به‌شمار

رفته است. فیلم اکسپرسیونیستی نه تنها سعی در نمایش مستقیم این وحشت دارد، بلکه این وحشت در تمام فیلم، از تم و درون‌مایه گرفته تا حرکت دوربین وجود دارد. سینماگران اکسپرسیونیستی در تلاش بودند تا مخاطب بدون آن‌که موضوع فیلم را بداند، دچار هراس شود. یکی از راه‌های رسیدن به این مهم، اغراق بود. آن‌ها در هر چیزی به‌ویژه دکور، نورپردازی، رنگ و حتی بازیگری اغراق می‌کردند.

## اغراق در نمایش شهر و خانه

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

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

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

## رنگ / سایه

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



تصویر ۸: واسلی کاندینسکی، مسکو (URL4)



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

## شخصیت

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

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

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

## نتیجه‌گیری

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

## پی‌نوشت‌ها

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

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

## فهرست منابع

- الستی، احمد، و همکاران. (۱۳۹۳). «تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان بر بازیگری در سینمای آیزنشتاین». *کیمیای هنر*. (شماره ۱۲)، ۹۹-۱۰۹.
- بازن آندره. (۱۳۷۳). «نقاشی، سینما». ترجمه مهران مهاجر. کلک. (شماره ۴۹-۵۰)، ۲۴۳-۲۴۷.
- بردول، دیوید، و کریستین تامپسون. (۱۳۸۶). *تاریخ سینما*. ترجمه فتاح محمدی. تهران: مرکز.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۸). *مکتب‌های هنری*. ج ۲. تهران: نگاه.
- رحیمیان، بهزاد. (۱۳۷۰). *اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- رحیمیان، مهدی. (۱۳۸۹). *سینما: معماری در حرکت*. تهران: صدا و سیما جمهوری اسلامی ایران.
- طوسی، مریم، و همکاران. (۱۳۹۵). «تأثیرات متقابل معماری و سینما در دوران معاصر: بررسی تطبیقی سبک‌های معماری معاصر و سینما». *چهارمین کنگره بین‌المللی عمران، معماری و توسعه شهری*. دانشگاه شهیدبهشتی تهران
- عادل، شهاب‌الدین، و سپیده توحیدی. (۱۳۹۴). «بررسی خصوصیات بنیادی سینمای تکنوآر». *هنرهای زیبا*. (شماره ۲)، ۸۲-۹۲.
- کیسبی‌یر، الن. (۱۳۸۳). *درک فیلم*. ترجمه بهمن طاهری. تهران: چشمه.
- مرزبان، پرویز. (۱۳۸۸). *خلاصه تاریخ هنر*. تهران: علمی فرهنگی.
- موناکو، جیمز. (۱۳۸۵). *چگونگی درک فیلم*. ترجمه حمیدرضا احمدی لاری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- دوبه، ولف دیتز. (۱۳۹۴). «اکسپرسیونیسم آلمان: هنر و جامعه». ترجمه غزاله ابراهیمی. *حرفه هنرمند*. (شماره ۵۸)، ۱۰۹.
- Wieland Schemed. (1985). *German Art in the 20th Century: Painting and Sculpture 1905- 1985*. Munich: Prestel.
- URL1: [www.culturematters.org.uk/index.php/arts/visual-art/item/2616-never-agian-war-the-life-work-of-kaethe-kollwitz](http://www.culturematters.org.uk/index.php/arts/visual-art/item/2616-never-agian-war-the-life-work-of-kaethe-kollwitz)
- URL2: [www.wikiart.org/interieur](http://www.wikiart.org/interieur)
- URL3: [www.wikiart.org/Five](http://www.wikiart.org/Five)
- URL4: <https://en.opisanie-kartin.com/description-of-the-painting-by-vasily-kandinsky-moscow-the-red-square>