اکسپرسیونیسم و سینما : تأملاتی در باب فانتاسماگوریای تاریخ فیلم

سابینه هاکه

شروین طاهری

سابینه هاکه استاد ادبیات و فرهنگ آلمانی در دانشگاه تگزاس است. حوزه پژوهش‌هایش عبارتند از: سینمای وایمار، فرهنگ نازی و مطالعات فرهنگی. از او کتاب‌هایی مانند «مکان نگاری طبقات»، «سینمای ملی آلمان»، «سینمای عامه‌پسند در رایش سوم»، «نازی‌ها بر پردهٔ نمایش: سینما، تاریخ و دمکراسی»، «سینمای ترکی-آلمانی در هزارهٔ جدید» و ... به چاپ رسیده است. این مقاله ترجمه‌ای است از: A Companion to the Literature of German Expressionism/Edited by James Hardin Expressionism and Cinema: Reflections on a Phantasmagoria of Film History By Sabine Hake/p 321-341

در دنیای سینما هیچ فیلم دیگری همچون *مطب دکتر کالیگاری*[1] با سبک ویژه و جنبشی خاص این‌گونه گره نخورده است که این فیلم با اکسپرسیونیسم همانند گشته. به همین ترتیب ، هیچ فیلم دیگری به اندازهٔ مطب دکتر کالیگاری تا این اندازه با استناد مکرر به جامعه و فرهنگ وایمار ، آنها را معنادار نساخته ، تا آنجا که به‌صورت حیرت‌آوری بر جذبهٔ توده‌ای ناسیونال‌سوسیالیسم روشنی می‌افکند. جایگاه تقریباً اسطوره‌ای

[1] *Das Kabinett des Dr. Caligari* /The Cabinet of Dr. Caligari

کالیگاری در شرح‌های رقیب دربارهٔ شکل تولید و نحوه پذیرش‌اش ادامه پیدا می‌کند، دعاوی متعارضی دربارهٔ نسبت‌اش با فرم و معنا در سینمای صامت، و بالاترین توجهات نظری دربارهٔ جایگاه‌اش در تاریخ فیلم آلمانی (Budd 1990). در مسیری مشابه همان‌طور که کالیگاری پایان‌بندی راحت[۲] را انکار می‌کند، فیلم اکسپرسیونیستی نیز به‌صورت کلی دربرابر تعریفی آسان مقاومت نشان می‌دهد. درعین حال، این گریزپایی در رابطه با چارچوب‌های انتقادی مانع تداوم تکرار و تشدید این مفاهیم در تاریخ فیلم و انتقادات فرهنگی نمی‌شود، همان‌طور که در شیوه‌های سینمایی و چندرسانه‌ای متأخر چنین است. با نظربه مطالعات فرهنگ وایمار، لغزش اجتناب‌ناپذیر معنا را می‌توان به‌روشنی در دو چشم‌انداز «سینمای وایمار» و «فیلم اکسپرسیونیستی» به مشاهده نشست (Elsaesser 2000, 34) و مشارکت آنها را در رابطه با بازسازی تاریخی، نظری و سینمایی مدرنیتهٔ آلمانی دید.

با طراحی والتر روهریگ[۳]، هرمان وارم[۴] و والتر رایمان[۵]، کالیگاری به بهترین شکل به‌خاطر نقاشی پس‌زمینه، چشم‌اندازهای مصنوعی، زوایای شکسته، نورپردازی دراماتیک و تأثیرات گرافیکی شناخته می‌شود (Robinson 1997). همان‌طور که هانس یانوویتس[۶] و کارل مایر[۷] فیلمنامه‌نویس می‌گویند، داستان با تعقیب‌کردن دکتر کالیگاری مرموز که از حاشیه‌های شهر کوچک به‌همراه سزار خواب‌گرد آمده، آغاز می‌شود. مجموعه‌ای از قتل‌ها، ترس را در شهر و میان مردم پخش می‌کند و بر سه دوست جوان که در مثلثی عشقی گرفتار شده‌اند تأثیری ویرانگر می‌گذارد؛ وقتی که یکی از مردان، آلن، کشته می‌شود و زن، ینا، به‌دست خواب‌گرد ربوده می‌شود. چارچوب داستان، از جایگاه مردی که نزدیک‌ترین دوست فرانسیس در دیوانه‌خانه است شکل می‌گیرد، هنگامی که او آنجا را ترک می‌کند و قربانی آماده‌ای برای دکتری دیوانه یا توهمات خودش می‌شود. یافته های اخیر مطرح می‌کنند که ساختار روایت پیچیدهٔ فیلم محصول زنجیره‌ای سنجیده‌شده از تصمیمات هنری و اقتصادی بوده است. به همین دلیل کالیگاری نمی‌تواند به یک بیان از گرایشات اقتدارگرایانه در جامعهٔ آلمان تقلیل داده شود، و حتی از آن کمتر نمی‌تواند همچون پیشگویی هیتلر در نظر آورده شود. برای حاضرساختن رخدادهای روایی در بالاترین تنظیمات سبکی، رابرت وینه[۸] کارگردان و اریک پومبر[۹] تهیه‌کننده استودیوی دکلا[۱۰] به‌دنبال تحقق دو هدف بودند: متمایزساختن محصول‌شان از جریان اصلی ژانر فیلم‌های تولیدی در زمان‌شان و علاوه بر آن، محکم‌کردن چارچوب‌های فیلم در میان دیگر هنرها از طریق تأکید بر کیفیت‌های زیباشناختی. بنابراین همان‌طور که تاریخ سینمای وایمار نشان می‌دهد، ارجاع به اکسپرسیونیسم، به فیلم‌های هنری ساخته‌شده پس از کالیگاری در بازارهای خارجی و بومی مزیتی آشکار بخشید و به تحول بعدی سینما در درون تفریحات مشروع طبقهٔ متوسط یاری رساند.

اما، ویژگی اکسپرسیونیستی کالیگاری چیست؟ از نظر روایی، داستان ترجمانی از خشم و اضطراب جنگ و سال‌های پس از جنگ به منظومهٔ ملودراماتیک ویژه‌ای بود. ظهور امر غریبه و بیگانه پدیدار هماهنگی و نظم را نابود می‌کند. در همان زمان، دیگری از سوی کالیگاری تجسد می‌یافت و به‌میانجی او لحظهٔ عصیان و طغیان تسهیل می‌شد، طغیانی که شامل امر اروتیک هم می‌شد. از نظر درون‌مایه، این آشوب به‌واسطهٔ شیدایی همراه با دیوانگی که هم‌زمان جایگزینی برای استقرار وجود و استعاره‌ای از تقلا بود، مفصل‌بندی می‌شد. درحالی که اولی به رمانتیسم آلمانی و نقداش از عقلانیت بازمی‌گشت، دومی به نقد بنیادن مدرن از اقتدارگرایی مدرن منجر می‌شد (Donahue 1994). به‌صورتی مشابه، انکار تعریف مرسوم از واقعیت از طرف فیلم می‌توانست الهام‌بخش آزادی‌خواهی یا آسیب‌زایی شود، همچنان‌که گسترهٔ جهان مرئی را به‌سوی خیال هدایت می‌کرد و تلاشی مطلق تمایز سنتی میان سوژه و ابژه را به تصور در می‌آورد یا خبر می‌داد. چندگانگی و تزلزل عمیق پیرامون

---

[2] the comforts of closure
[3] Walter Röhrig
[4] Hermann Warm
[5] Walter Reimann
[6] Hans Janowitz
[7] Carl Mayer
[8] Robert Wiene
[9] Erich Pommer
[10] the Decla studio

مدرنیته در اطراف چهرهٔ مرکزی کالیگاری به اوج می‌رسد، کسی که همچون ناجی و جبار نقش دوگانه دارد، رابطهٔ مخاطره‌آمیز میان دانش و قدرت را مفصل می‌بندد و مشابهت میان جادو/سحر و سینما را که می‌بایست به‌عنوان کانون تصورات اکسپرسیونیستی به فهم درآید برهم‌می‌زند.

تمهیدات نوِ تصویرپردازی در آنچه می‌تواند به‌مثابه نیروهای پیشرو پشت سر اکسپرسیونیسم در سینما توصیف شود نقش کلیدی را بازی می‌کنند و این اصلاً تعجب‌برانگیز نیست: گرایش‌اش به سبک‌پردازی، کشف ابهام، و افسون چشم‌انداز همچون محل بنیادین هویت‌های مدرن. پیش‌زمینهٔ بصری و تأثیر بی‌ثبات‌کننده‌اش بر مفهوم سنتی هویت در فاصله‌گرفتن از چشم‌انداز اول شخص به‌وضوح آشکار می‌شود، با نظم‌بخشی، جهان‌بینی ثابت و در اتکای عظیم بر سناریوهای دیدن: عینک تیرهٔ کالیگاری، چشمان بزرگ سزار و نگاه‌خیرهٔ ینای هیپنوتیزم‌شده. به‌میانجی جذابیت‌های حاشیه، کالیگاری دربارهٔ خواست توده برای سینمای اولیه و مخاطرات تماشاگرشدن نظر می‌دهد. خودهمانندسازی فیلم با سنت نمایشی واریته با سبک بازی ملودراماتیک و موقعیت تئاتری، برجسته می‌شود. در عین حال، از طریق افکت‌های منحصربه‌فرد سینمایی، که شامل تصویر متحرک می‌شود، کالیگاری همچنان لذت تازه‌ای را نشان می‌دهد که از خلال منظومه‌های تماشایی الگوبرداری‌شده پس از ناخودآگاه شکل گرفته‌اند، یک ارجاع روشن و واضح به قرابت‌های میان سینمای اولیه و تحلیل روانشناسانه. مدخل و مقدمهٔ یک راوی غیرقابل‌تعین برخی از پژوهشگران را برانگیخت تا رابطهٔ میان روایت مبهم و بحران عمیق معنا پس از شکست در جنگ و فروپاشی امپراتوری را کاوش کنند (Murphy). به همین ترتیب، با اضافه‌شدن چارچوب داستان، دیگران نیز متقاعد شدند تا فیلم را به‌عنوان تأکیدی مجدد بر میراث رمانتیسم برعلیه گسستگی بنیادین که به سبب فرهنگ توده‌ای و مدرنیته روی داده مورد مطالعه قرار دهند (Kasten 1990, 39–51).

این موقعیت دردنشان اختلاف برداشت انتقادی است که کالیگاری و سینمای اکسپرسیونیستی را به‌طور کل به تاریخ سینمای وایمار پیوند می‌زند و تصاویر رقیب از فیلم را همچون بازتاب واقعیت اجتماعی یا بیان فرایند هنری نمایان می‌کند. این دو نظر با دو مطالعه تأثیرگذار مشخص می‌شوند، از کالیگاری تا هیتلر[11] (1947) اثر زیگفرید کراکائر[12] و پردهٔ جن‌زده[13] (1952) اثر لوته آیزنر[14]. در مطالعه روان‌شناسانه-اجتماعی سینمای وایمار، کراکائر بر درون‌مایه‌ها و مضامین اکسپرسیونیستی در آشکارکردن «خصوصیات یا گرایشات روان‌شناختی که در میان ملت در مرحلهٔ اصلی از توسعه‌اش غالب است» بیشترین تکیه را دارد (6) – در این مورد، آلمان پس از جنگ اول. بدون دسترسی به متن اصلی کالیگاری، تفسیر کراکائر بر چارچوب داستان به‌مثابه مرزبندی گرایشات دردشناسانه در جامعهٔ آلمان در سرکوب‌کردن تمامی چالش‌های واقع در ساختار اقتدار و سلسله‌مراتب اجتماعی‌اش افزوده شد. اکسپرسیونیسم خصیصه‌ای در نوسان میان طغیان و فرمانبرداری بود و از این منظر به او اجازه می‌داد تمایلات پیشافاشیستی را در پشت آنچه او همچون دلمشغولی سینمای وایمار به مسئلهٔ تضاد پدر-پسر و دلبستگی نامعمول به انسان دیوانه و سلطه‌گر می‌دید آشکار کند. درنتیجه، سلطه‌گری و استبداد از کالیگاری تا مابوزه بود که نهایتاً با هیتلر به‌مثابه حلولش در زمان واقعی متحقق شد. از جانب تاریخ هنر، آیزنر رویکردی صورت‌گرایانه را برگزید و تمرکز اصلی را بر مشخصه‌های سبکی و تماتیک قرار داد؛ بنابراین نتیجه گرفت: «سینمای آلمان توسعهٔ رمانتیسم آلمانی است و این تکنیک‌های مدرن یکسره صورت‌های قابل‌مشاهدهٔ تخیل رمانتیک را وام می‌گیرند» (106). هردو نقد دست‌کم فیلم اکسپرسیونیستی را همچون محصول زمانه‌اش می‌بینند که همچون اظهار هویت آلمانی و وضعیت خطیر ذاتی آن است، در نظرگاه آیزنر به مرکزیت Damonische (شر) (در مفهوم گوته‌ای آن) در تخیل ملی تأکید می‌شود و در نظرگاه کراکائر غایت‌شناسی را می‌سازد که بر ناخودآگاه ملی در برآمدن ناسیونال‌سوسیالیسم دلالت دارد. اخیراً توجه به چالش کراکائر و آیزنر در تاریخ سینمای وایمار به روابط بین‌المللی و سنت‌های مردمی نقل‌مکان کرده و توسعه یافته است و همچنین این تفاسیر را به روی چشم‌اندازهای نوین دربارهٔ فیلم اکسپرسیونیستی گشوده است.

جفت‌شدن فیلم و اکسپرسیونیسم همیشه مسئله‌ساز بوده است، برخی از پژوهشگران بیشتر فیلم‌های ساخته‌شده در دورهٔ وایمار را اکسپرسیونیستی تشخیص می‌دهند (Courtade). بسیاری دیگر این اصطلاح را به نیمهٔ اول آن دهه محدود می‌کنند (Cooke) و عدهٔ کمی

---

[11] *From Caligari to Hitler*
[12] Siegfried Kracauer
[13] *The Haunted Screen*
[14] Lotte Eisner

اعتبار این اصطلاح را به چالش می‌کشند و به‌استثنای مورد کالیگاری، باقی ساخته‌ها را در سرمشق قراردادن اکسپرسیونیسم دارای توفیق اندک ارزیابی می‌کنند (Salt). برخی فیلم اکسپرسیونیستی را از اساس همچون پاسخی به مسائل اجتماعی در نظر می‌گیرند، درحالی که دیگران بر کیفیت زیباشناختی آن تأکید دارند (Scheunemann). برخی این فیلم‌ها را به‌مثابه نقطهٔ اوج نوآوری زیباشناختی سینمای ویلهلمی می‌بینند، حال آنکه دیگران بر حضور چهرهٔ شبح‌وار آنها در میان سینمای وایمار تأکید دارند. و در اینجا توافق کمی باقی می‌ماند که تحلیل اکسپرسیونیسم در میان ایدئولوژی نقد یا زیباشناسی فیلم بهتر است تقسیم‌بندی شود یا نه. با یک نگاه فراگیر به پژوهشگران در این محدوده حتی پرسش‌های بیشتری شکل می‌گیرد که باید پاسخ داده شود. مهم‌ترین نقاط مورد پرسش شامل این موارد است: آیا اکسپرسیونیسم در سینما یک جنبش، یک سبک یا یک دوره است؟ یک سبک است یا حرکتی ریلی معطوف به سبک (*Kunst wollen*)؟ یک زیباشناسی است یا یک معرفت‌شناسی؟ یک کیفیت متنی است یا تأثیری تماشایی؟ مجموعه‌ای از مایه‌ها و درونمایه‌های روایی است یا محصول ویژهٔ تصویر و منظومه‌ای خیالین؟ خودآشکارسازی یک عصر از طریق ابزاری بصری است یا اظهار شخصیت ملی در صورتی روایی؟ طغیانی زیباشناختی برعلیه فرهنگ و میثاق اجتماعی است یا پاسخی حساب‌شده به محدوده‌های تبعیض‌آمیز تولید؟ مشارکتی فعال است در مرزبندی‌های مبهم فرهنگ والا و پست یا تبلور مستقیم تضادی شدید و مقابله‌جویانه با جامعه وایمار؟ کشف رسانه‌ای ذاتاً واقع‌گرایانه است مانند آنچه با عکاسی طبیعت عرضه می‌شود یا اولین مرحله در توسعهٔ فناوری‌های تازهٔ وهم‌ساز، شبیه‌ساز و واقعیت مجازی؟ مشارکت آلمان است در جریان فیلم آوانگارد اروپایی یا محصول سینمایی راهی ویژه (*Sonderweg*) که سینمای آلمان را از دیگر سینماهای ملی جدا می‌کند؟

پدیدهٔ کالیگاری موفق شد راه را برای شماری از فیلم‌های هنری که از همه بالاتر به‌واسطهٔ تنظیمات مصنوع، شخصیت‌های مرموز و خط عجیب داستانی‌شان متمایز بودند هموار سازد . آنچه در بسیاری از این فیلم‌ها اشتراک داشت تکیه بسیار بر اتمسفر یا *Stimmung* همچون نیروی یکتایی بود که ناهمگونی مایه‌های ادبی، سنت‌های بصری، حالت‌های ادراکی، وضعیت‌های هیجانی و احساسات فرهنگی را ترکیب می‌کرد. اولویت کیاروسکورو یا سایه‌روشن[15]، تنها آشکارترین علامت کارکردی این اتمسفر را به‌روشنی معرفی می‌کند. تا آنجا که عناصر اکسپرسیونیستی در شماری از گونه‌ها و آثار ظاهر شده است، تنها اندک فیلم‌هایی موفق شده‌اند جهان مرئی را از طریق فرافکندن نهایی‌ترین وضعیت روان‌شناختی بر روی فضاهای درونی و بیرونی بسیار تنظیم‌شده تغییر شکلی رادیکال دهند.

بیشتر فیلم‌های اکسپرسیونیستی در میان سال‌های 1920 و 1923 تولید شده‌اند. در این سال‌ها بی‌ثباتی وسیع سیاسی و اقتصادی موجب شکست قیام‌های انقلابی و ایجاد توطئه‌های نظامی، بیکاری توده‌ای و تورم، و فقر فراگیر و سرگردانی شد، و درنهایت در 1924 بود که گردش پولی تثبیت شد. اغلب همراه با پایان اکسپرسیونیسم، دوران به‌اصطلاح ثبات، خوشبینی، عمل‌گرایی، بی‌طرفی را پدید آورد و چشم‌انداز نفع‌طلبانه مبتنی بر فرایندهای تکنولوژیک و تغییرات اجتماعی را موجب شد که بیانش را در سبکی واقع‌گرایانه در مشارکت با *Neue Sachlichkeit*، اصطلاحی که معمولاً به عینیت نو یا جدیت نو ترجمه می‌شود، پیدا کرد (McCormick, 15–37).

در میان فیلم‌هایی که به‌صورت گونه‌شناختی اکسپرسیونیستی شناخته می‌شدند، تنها درصد اندکی جهان‌نگری نوین یکدستی داشتند، بیشترشان عناصر اکسپرسیونیستی را در سنت ژانری و سبک‌های سینمایی موجود ترکیب می‌کردند. در یک معنای ضعیف، برچسب «اکسپرسیونیست» برای تمامی فیلم‌هایی که به فراسوی معنای مرسوم واقع‌گرایی آن‌طور که از طرف رئالیسم و ناتورالیسم تثبیت شده بود و فیلم‌هایی که به‌دنبال آفرینش تأثیری قوی‌تر از واقعیت بر اساس هیجان، ادراک و احساس بودند، می‌توانست به‌کار برده می‌شد. این فیلم‌ها شامل فیلم *از صبح تا نیمه شب*[16] (1920) اثر هرگز نمایش داده نشده کارل هاینس مارتین[17] ، اقتباس نمایشنامه تحسین‌شدهٔ گئورگ کایزر[18] که گم شده است، *خانه‌ای*

[15] chiaroscuro, or *clair-obscur*
[16] *Von morgens bis mitternachts*
[17] Karl Heinz Martin
[18] Georg Kaiser

روی ماه[19] (1920) که دربارهٔ خانه‌ای مرموز و ساکنان عجیب‌وغریبش بود؛ فیلم از نو کشف شدهٔ علمی-تخیلی *الگل*[20] (1920) هانس ورکمایستر[21]، و ملودرام روستایی تاحدی ناشناختهٔ *تورگوس*[22] (1921) به کارگردانی هانس کب[23]می‌شد. دیگر فیلم‌هایی که اغلب در این مجموعه ذکر می‌شوند عبارتند از: اصل[24] (1920)، *راسکولنیکف*[25] (1923) و *دست‌های اورلاک*[26] (1924) سه فیلم وینه که از موفقیت ناچیز تجاری برخوردار شد. فیلم‌هایی که بیشتر به عنوان اثر کلاسیک شناخته می شوند، قطعه[27] (1924) و *سال جدید حوا* [28](1924) به کارگردانی لوپ بیک[29] بارها به‌مثابه اکسپرسیونیست توصیف شده‌اند چراکه این آثار به شکل نمادین به امر درونی پرداخته‌اند. اما تأکید قوی بر انگیزش‌های روان‌شناختی همچنان این فیلم‌ها را به ظهور ژانری که ***Kammerspielfilm*** (فیلم‌های آپارتمانی) خوانده می‌شدند متصل می‌کند، ژانری که بخش مهمی از سینمای وایمار را شامل می‌شود و بازجویی انتقادی از ساختارهای خانوادگی و محیط اجتماعی را مدنظر دارد. در سایه‌های هشداردهنده[30] (1923) آرتور رابینسون[31] قرابت و نزدیکی میان فیلم و تئاتر را کاووش می‌کند، و در پیکره‌های مومی[32] (1924) پل لنی[33] با اولین کارگردانی موفق از پس سال‌ها کار به‌عنوان طراح صحنه، اولویت‌های اکسپرسیونیستی در روایت‌های بخش بخش[34]، استعاره‌های فضایی و مجازهای بصری به اشتراک می‌گذارد. در عین حال این فیلم‌ها به‌صورت مساوی مرهون تکنیک‌های خیالی‌ای بودند که اول بار در سرگرمی‌های پیشاسینمایی مثل سایه‌بازی و شعبده‌بازی پرورش یافت.

دشواری تثبیت یک پیکره برای فیلم اکسپرسیونیستی نمی‌بایست از تأثیرات شناخته‌شده جریان اکسپرسیونیسم منحرف گردد، چراکه انقلابی‌کردن تئاتر، ادبیات و هنرهای بصری در دههٔ 1910 در ابعادی گسترده بر تلاش‌های سینمایی دههٔ 1920 اثربخش بود. شاید حتی بسیار مهم باشد که منحصربه‌فردبودن اصطلاح اکسپرسیونیسم ضرورتاً در تضاد با کاربردش به‌مثابه ابزاری اکتشافی در یکپارچه‌کردن تضاد معمول زیباشناسی و تأثیرات فرهنگی و در بازسازی اتحاد متغیر میان جنبش آوانگارد و سلیقهٔ عمومی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم دارد، قرار نگیرد. از لحاظ تاریخی جنبش اکسپرسیونیستی می‌بایست به‌مثابه پاسخی هنری به بحران بنیادین در نهاد قدرت و سازماندهی فرهنگی توصیف شود، بحرانی که در کشتار جنگ اول جهانی به اوج خود رسید و در سقوط سلطنت ترکیب شد و در برپایی جمهوری وایمار و تلاش متزلزل برای تثبیت فرایند پارلمانتاریستی و دفاع از اصول دمکراتیک ادامه یافت. اکسپرسیونیست‌ها در طول دههٔ 1910 دست به‌کار ساختن معیاری برای بهت ناشی از مدرنیته که از تجربهٔ کلان‌شهر، بحران در نهادهای قدرت، تغیرات دراماتیک در مناسبات نسلی و طبقاتی، تغییرشکل ازدواج و زندگی خانوادگی و چیزهایی از این دست حاصل شده بود، قرار داشتند. درد ناشی از جنگ به‌صورت عمیقی از طریق واردآوردن اضطراب بیشتر، فاجعه و بدبینی این منظر از مدرنیته را تحت‌تأثیر قرار داد. بنابراین جایی که هنرمندان و نویسندگان اکسپرسیونیست آرمانشهر اجتماعی رادیکال و رویای آزادی فردی را احضار می‌کردند، فیلم‌سازان از اصول برانگیزانندهٔ اکسپرسیونیستی برای انعکاس محدودیت‌ها و شکست‌های خودتحقق‌بخشی مدرن بهره می بردند.

---

[19] *Das Haus zum Mond*
[20] *Algol*
[21] Hans Werckmeister
[22] *Torgus*
[23] Hanns Kobe
[24] *Genuine*
[25] *Raskolnikow*
[26] *Orlacs Hände*
[27] *Scherben*
[28] *Sylvester(New Year's Eve)*
[29] Lupu Pick
[30] *Schatten* (Warning Shadows)
[31] Arthur Robison
[32] *Das Wachsfigurenkabinett*
[33] Paul Leni
[34] episodic narratives

به‌عنوان پدیده‌ای زیباشناختی، اکسپرسیونیسم به فیلم‌سازان وایمار اجازه می‌داد تا با توجه به تدوین تدریجی روایت کلاسیک با قاطعیت فیلم هنری را تصدیق کنند. موقعیت میان «سینمای برانگیزانندهٔ اولیه[۳۵]» (Tom Gunning) و سینمای روایت‌محور که کالیگاری بسیاری از خصلت‌هایش را به نمایش گذاشت، فرهنگ فیلم آلمانی در طول دههٔ 1910 را مشخص می‌ساخت، این فرهنگ شامل سنت خیال‌انگیزی که با نام‌هایی چون هنریک گلین و پل وگنر و مطالبهٔ کیفیت هنری با مشارکت فیلم-مؤلف (*Autorenfilm*)، گونه‌ای از فیلم که با مشارکت ویژهٔ فیلمنامه‌نویس یا مؤلف ادبی ساخته می‌شد، شناخته می‌شود. درواقع سبک اکسپرسیونیستی برمبنای مفصل‌بندی ناکامل قواعدی که روایت کلاسیک را هدایت می‌کرد و برخی منتقدان را برآن داشت در توصیف سینمای اولیه آلمان آن را به‌عنوان سینمای عقب‌مانده یا جامانده از استانداردهای جهانی در نظر بگیرند، مشخصه‌هایش را (برای مثال تأکید بر چارچوب ترکیب‌بندی، توجه به طراحی صحنه) توسعه داد (Salt). در عین حال، می‌توان این‌طور هم ادعا کرد که این تمایزات به هنرمندان فیلم‌ساز وایمار اجازه داد از سینمای اولیه متداول برای دغدغه فرمال آوانگارد بهره برند و به مسائل معاصر از خلال چشم انداز سوبژکتیو بپردازند و جهانی بدون مزاحمت قوانین کلاسیک روایت را متصور شوند. بدین‌سان ترکیب دوبارهٔ سنت و تولید خلاقانه تصویری ذاتاً مدرن از سینما و تصویری عمیقاً سینمایی از مدرنیته که، تضادها را نیز دربرداشت، اغلب به‌میانجی داستان‌ها و تصاویر فریبندهٔ ضدمدرن به‌دست می‌آمد و با اکسپرسیونیسم هم‌هویت بود.

از منظر اقتصادی، فیلم اکسپرسیونیستی واکنش استودیوهایی بود که نیازمند به‌دست‌آوردن تماشاگران تازه از طریق تولید فیلم‌هایی بودند که همچنان‌که در فرم، ابداع، نوآوری و برانگیزش را تبلیغ می‌کردند، در محتوا نیز چنین باشند. به‌ویژه در دکلابیوسکوپ، استودیوی تولیدکنندهٔ کالیگاری و چند فیلم دیگر وینه، این فیلم هنری نو به مهمترین جنبهٔ تولید متمایزاش مبدل شد. منبع بازبینی و تبلیغات تجاری اکسپرسیونیسم فعالیت فیلم‌بین‌ها با هاله‌ای از همبستگی فرهنگی بود، استراتژی‌ای که بالاترین تأثیر را در اجتماع محافظه‌کار طبقهٔ متوسط از طریق حفظ قانونی که فاصله میان فرهنگ والا و پست را صریح‌تر می‌کرد فراهم می‌آورد. در طول این دوره برای تثبیت شتاب صنعت فیلم، عنوان «فیلم هنری» رواج یافت که همچنان به تولیدات آلمانی یک هویت یکتا در بازارهای خارجی می‌داد. کالیگاری جرقهٔ گرایش هنری را زد، که به‌عنوان کالیگاری‌گرایی در فرانسه معروف شد، جنبش سینه‌کلوپ را در انگلستان ایجاد کرد و مسبب برخی دغدغه‌ها دربارهٔ هجوم آلمانی در میان بزرگان هالیوود بود. به همراه مادام دوباری[۳۶] (1919) ارنست لوبیچ[۳۷] (در آمریکا تحت‌عنوان اشتیاق به نمایش درآمد) و گولم: او به جهان آمد[۳۸] (1920) پل وگنر[۳۹] (در آمریکا با نام گولم نمایش داده شد)، فیلم مشهور وینه بخشی از یک بسته فیلم آلمانی شدند که به دستگاه پخش آمریکا در اوایل دههٔ 1920 فروخته شد. در ایالات متحده، این فیلم‌ها موقعیت دلخواهی برای اولین موج مهاجرت به هالیوود ترتیب دادند، مهاجرتی که تحت‌تأثیر موفقیت بین‌المللی فیلم هنری آلمانی میسر شد – لوبیچ، مورنائو، یاننیگ و پمبر.

تعادل متزلزل فعالیت‌ها میان فیلم به‌عنوان هنر و فیلم به‌عنوان کالا در هیچ کجا به اندازه پوسترهای فیلم‌های اکسپرسیونیستی آشکار نبود. آنها بخشی از فعالیت تبلیغاتی پر زرق و برقی بودند که در مورد کالیگاری، شامل نمایش فیلم برای صدراعظم برلین در عمارت سلطنتی کورفوراشتدام، تفسیرهای پردامنه در مجلات هنری و نشریات ادبی، و به‌نمایش‌گذاشتن بنر عجیبی با این مضمون «تو می بایست کالیگاری شوی ! [۴۰]» درسراسر شهر می‌شد. پوسترهای دوتا از مشهورترین تولیدات دکلا (که در این حجم تکثیر شده بود) *مطب دکتر کالیگاری* و *اصل*، با نزدیکترین نسبت به مفهوم مرکزی فیلم اکسپرسیونیستی به‌طور کلی تصویر شده بودند. پوستر با استفادهٔ التقاطی بین صورت‌های ناهمگون، سبک‌ها و سنت‌ها، هم مرکزیت گروه مشتاقان سینما را خطاب قرار می‌داد و بیشتر از آن طبقهٔ مردد تحصیل‌کردهٔ متوسط را. برای پوستر کالیگاری شرکت طراحی گرافیکی لدل برنهارت[۴۱] از سطوح تخت، اشکال ساده و رنگ‌های تند (برای مثال، آسمان نارنجی، پیاده‌رو آبی) شناخته‌شده از بستر پوستر شیئی

---

35 cinema of attractions
36 *Madame Dubarry*
37 Ernst Lubitsch
38 *Der Golem: Wie er in die Welt kam*
39 Paul Wegener
40 Du mußt Caligari werden!
41 Ledl Bernhard

(*Sachplakate*) مشهور لوسین برنهارد[۴۲] بهره برده بود که برای تبلیغ لامپ‌های روشنایی *AEG* و شمع موتور Bosch استفاده می‌شد. جهان شرق‌شناسانهٔ فیلم *اصل*، تحت‌تأثیر هنرمند گرافیست جوزف فنکر که صورت‌های کشیده *Jugendstil* (سبک جوانان) و هنر نوگرا (*art nouveau*) را با نگاه طراحانه مورد علاقهٔ نقاشان تجزیه‌طلب وینی ترکیب می‌کرد، احضار شد. هر دو پستر تخیلات اروتیکی را نمایان می‌کردند که در پیوستگی میان هیجان و دیوانگی، وسوسه و خشونت، زیادروی و انحطاط رشد می‌کرد. درحالی که برخی استفاده‌ها از خطوط اریب، زوایای تند و تضادهای قوی به‌صورت نوعی با اکسپرسیونیسم شناخته می‌شوند، برنهارد و فکنر بخش عمده‌ای از درونمایه‌ها و عناصر سبکی‌شان را از سنت غنی اغراق قرن نوزدهم برگرفتند. این نوع استفاده به‌ویژه در هم‌نشینی زن روشن و مرد تاریک نمایان می‌شد، اولویت صورت‌های فالیک و اشکال سازمند، آمیزش جان‌دار و جهان بی‌جان، و پرداخت نمادین به اشتیاق جنسی همچون میلی متجاوز که همچنان ظرفیت این را دارد که به تجربه‌ای مرگ‌آور مبدل شود.

فیلم اکسپرسیونیستی می‌بایست به‌مثابه پدیده‌ای زیباشناختی و اقتصادی به‌طور همزمان مورد ارزیابی قرار گیرد و به همان شکل می‌بایست به‌عنوان بازتاب اصلی وضعیتی تلقی شود که در آن شرایط فیلم‌سازی در طول دههٔ 1920 تغییر کرد. در بسیاری از کمپانی‌های کوچک همچنان که در کارگاه تهیه‌کنندگان مستقل Ufa (جهان سینمایی AG) مدل تولید براساس کار جمعی بود که بر مفهوم سنتی خلاقیت انفرادی ارجحیت داشت. در این خصوص، نقش فقدان ماده کار در پدیدآمدن امضای سبکی کالیگاری همان‌قدر مؤثر بود که فزونی هوش خلاق، همان‌طور که در هر اسطوره‌ای این‌گونه است. نزدیکی هویت فیلم اکسپرسیونیستی با غنی‌ترین تنظیمات سبکی، تأثیرات سازنده طراحانی چون روهرینگ، هرالت و وارم[۴۳] را اثبات می‌کند، کسانی که اغلب با هیچ‌چیز مگر گچ، کاغذ، مقوا و رنگ آنچه را که گهگاه محیط کار مصنوعی[۴۴] مدرن، ناخودآگاهی تاریخی یا تصور ملی خوانده می‌شد را ساختند. برگرداندن ستودنی برای بیشتر داستان‌های معمولی دربارهٔ ترس و میل، اشتیاق و چشم‌پوشی، طغیان و فرمانبرداری به درون تأثیرات منحصربه‌فرد سینمایی با سناریوهای کلاسیکی چون کالیگاری، اصل، شربن و سیلوستر که مایر می‌نویسد میسر می‌شوند (1994, Frankfurter Kasten). به نظر می‌رسد نیروی وحدت‌بخش، پشت چشم‌انداز اکسپرسیونیستی در تنوع خیال‌انگیز، طبیعت‌گرا، و تظاهرات واقع‌گرایانه‌اش مایر بود که با همکارش فریدریش ویلهلم مورنائو بیشتر شناخته می‌شود. در همین حال وینه به‌عنوان کارگردانی ظهور کرد که به معنای دقیق کلمه بسیار بیشتر با اکسپرسیونیسم نزدیک بود. پس از موفقیت شگفت‌انگیز کالیگاری، او فیلم *اصل*، ملودرام ترسناک شرقی دربارهٔ خون‌آشام افسونگر مؤنث را کارگردانی کرد و با یک اقتباس از جنایت و مکافات داستایوفسکی، راسکولنیکف و داستان دکتر جکیل و مستر هاید در *دست‌های اورلاک* به کار ادامه داد. در این فیلم‌ها ، وینه درونمایه‌های اصلی معیار در اکسپرسیونیسم را جلوتر برد: بحران مردانگی و تهدید جنسیت زنانه، قدرت ناخودآگاه و گسستگی خود و آسیب‌شناسی اجتماعی شر و خشونت (Jung and Schatzberg).

کارگردانان مشهوری چون ارنست لوبیچ، فردریش ویلهلم مورنائو[۴۵]، گئورگ ویلهلم پاپست[۴۶] و فریتس لانگ[۴۷] تنها نقش کوچکی در خلق تصویری اکسپرسیونیستی برای صحنه سینما بازی کرده‌اند. درواقع آنچه اینان را این‌طور درخور درخشیدن ساخته بیان‌شان از تخیل، میل و هویتی است که از حاشیه‌ها می‌گیرند. برای نمونه، در مرحلهٔ طراحی صحنه، دربارهٔ سبک قنادی گونهِ دکور[۴۸] در فیلم *گربه کوهستان*[۴۹] (1921) لوبیچ می‌توان گفت معرف سبکی شوخ‌طبع، عمیقاً زنانه، و جایگزینی برای تمایل و شیفتگی اکسپرسیونیستی به بحران مردانگی است. به همین شکل،

---

[42] Lucien Bernard
[43] Röhrig, Herlth, and Warm
[44] mise-en-scène : برای تولید آثار تئاتری و فیلم اکسپرسیونیسم از این اصلاح به معنای طراحی بصری یا بیان قصه استفاده می‌برد. در مسیر هنری نمایشی شامل استوری بورد، طراحی صحنه می‌شود. در اصطلاح نقد سینمایی: «اصطلاح وسیع غیر قابل تعریف» گفته می‌شود. م
[45] Friedrich Wilhelm Murnau
[46] Georg Wilhelm Pabst
[47] Fritz Lang
[48] the confectionery-style decor
[49] *Die Bergkatze*

نوسفراتو[۵۰] (1922) مورنائو عدم قطعیت ادراکی و ابهام روان‌شناختی اکسپرسیونیستی را در ناب‌بودگی شاعرانه تصویر حل می‌کند، چیزی که به‌طور مساوی مدیون نقاشی رمانتیک قرن نوزدهم و عکاسی واقع‌گرای قرن بیستم است. در *گنج*[۵۱] (1923) به کارگردانی پاپست، تاریکی و روشنایی نمادین رایج در ملودرام روستایی مورد کاوش قرار می گیرد، گونه‌ای که به‌کلی از اولویت زمینه‌ای کلان‌شهر در درام اکسپرسیونیستی دور است و آن را رد می‌کند. سرانجام در *دکتر مابوزهٔ قمار باز*[۵۲] (1923) لانگ از مزیت وابستگی اکسپرسیونیسم به ادبیات سطحی، که شامل تمایل به عمل جنسی، جرم و خشونت است استفاده می‌برد، و به‌طور هم‌زمان در پاسخ به حرکت وسیع ژست‌های مبتکرانه اکسپرسیونیسم به‌مثابه بازی ناب کنایه‌ای سنجیده می‌زند.

جاه‌طلبانه‌ترین تلاش برای تعریف فیلم اکسپرسیونیستی در طول دوران که این سینما در اوج قرار داشت، از سوی رودلف کورتز[۵۳] ویراستار روزنامه تجاری تأثیرگذار *Lichtbild-Bühne* (صحنه –عکس) به انجام رسید. در اکسپرسیونیسم و فیلم[۵۴] (1926)، کورتز به فراگیری رسانهٔ توده‌ای مدرن خوشامد گفت و جنبش نوین هنری را همچون بخش ذاتی و مکمل تصورات مدرنیستی دانست. برای او، فیلم اکسپرسیونیستی به‌طور همزمان محصول زیباشناسی مدرنیسم و پاسخی به دلزدگی رشدیابنده با مدرنیته بود. کورتز استنباط می‌کرد همانند فوتوریسم، کوبیسم، برساختگرایی و سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم میان هنر و تکنولوژی میانجی‌گری کرده و در جستجوی استعلای خویش به‌واسطهٔ زیباشناختی‌کردن واقعیت فیزیکی است. در عین حال، این فرایند نیازمند ظهور هنرمند فیلم‌ساز حقیقی است که ایماژ را به چشم‌انداز تغییر شکل دهد. دفاع وی از خلاقیت فردی به تأثیرات قدرتمند آلوئیس ریگل[۵۵] که در بالا به مفهوم ارادهٔ هنری‌اش اشاره رفت مربوط می‌شد، ارادهٔ نیچه‌ای به بیان هنرمندانه که کورتز درک آن را از هر دریافت سبکی و صوری مهمتر می‌دانست. مقاومت فیلم در برابر گرایشات مقلدانه و تعهد کاذب‌اش به بی‌واسطگی، اکسپرسیونیسم را به ابزاری ضروری برآمده از تأثیرات نوری که در فراسوی محدودهٔ دسترس‌پذیر در عکاسی قرار داشت مجهز کرد (84)، اما تنها تا جایی که فیلم‌سازان بعد متافیزیک تصویر سینمایی را تصدیق می‌کردند. از طریق واردشدن اکسپرسیونیسم به لیست مترقی فیلم به‌مثابه هنر، کورتز به پیش‌داوری نوعی طبقهٔ متوسط بر علیه فیلم به‌عنوان دریافتی بی دردسر، تفریحی ارزان برای توده‌ها خیانت کرد (126). با این حال و در همان‌زمان، او با تکیه بر ابزار فنی پیشرفته، رسانهٔ تازه را در شمار ابزاری که جهان را از نو افسون می‌کند قرار داد. به‌جای تقلیل فیلم اکسپرسیونیستی به ابزاری صرفا فرمال، او آنرا به ابعادی معنوی ارتقاء داد. اما به‌عنوان یک عمل‌گرا، او همچنان از نیاز به سازش اقتصادی دفاع می‌کرد؛ او به‌طور کامل آگاه بود که «آنچه ستایش توده را برنیانگیزد برای صنعت فیلم آلمانی مضر است» (129).

بر اساس این اشارات مقدماتی آیا ممکن است تعریفی کاربردی از فیلم اکسپرسیونیستی به‌دست آورد؟ با آغاز از مقولات صوری، کالیگاری و جانشینان‌اش از خلال رویکرد بسیار اصیلشان در محیط مصنوعی کار، نورپردازی و عمل دوربین و ساختار متمایز روایت و میراث تصویری، شخصیت‌ها و نمادها احتمالاً بهتر تعریف می‌شوند. فیلم اکسپرسیونیستی با بریدن از قواعد سینمایی در دو مسیر به یک اندازه مهم معین می‌شود: از طریق شکل‌دادن دربرابر ثبت‌کردن ناب جهان مرئی و از طریق ترکیب‌کردن پارادایم بازنمایانه نمایش و بیان. پیش‌فرض زیربنایی دربارهٔ واقعیت همچون برساختی در نظر گرفته می‌شود که از طریق شخصیت‌های درام‌ها، هذیان‌هاشان و اوهام‌شان به‌واسطهٔ ترفندهای نوری و فنی به شکل مداوم درونمایه قرار می‌گیرد (برای مثال، سوراخ کلیدها، سایه‌ها و آیینه‌ها) و از طریق استفاده وسیع از پوشاندن و نماهای آیریس این و اوت[۵۶] در ساختن تمرکز و حفظ تداوم آن تحقق می‌یابد. این رویکرد غیرقطعی فراگیر که عمل تصویرکردن را محاصره کرده، در مرحلهٔ روایی از طریق

---

[50] *Nosferatu*
[51] *Der Schatz*
[52] *Dr. Mabuse, der Spieler*
[53] Rudolf Kurtz
[54] *Expressionismus und Film*
[55] Alois Riegl
[56] iris-in/ iris-out : تکنیکی در سینمای صامت که پایان هر سکانس با دایره‌ای سیاه در حال بسته‌شدن مشخص می‌شود و آغاز برخی سکانس‌ها هم با بازشدن دایره آغاز می‌شود. م

اولویت فیلم‌های اکسپرسیونیستی برای قاب‌بندی داستان‌ها و ساختار قطعه‌قطعه فلاش‌بک‌ها و ساختار دایره‌ای، راوی نامعتبر و توضیحات خود منعکس در عملِ تعریف داستان ادامه می‌یابد.

در پرداختن به این تنش زیباشناختی میان واقعیت سوبژکتیو و ابژکتیو و اندیشیدن به مرزهای آن که به جامعهٔ توده‌ای مدرن اشاره دارد، فیلم اکسپرسیونیستی بیشترین اتکا را بر درونمایه‌های روایی و مایه‌های برگرفته‌شده از رمانتیسم آلمانی قرار می‌دهد، و با فیگور همزاد (*Doppelgänger*) کارش را می‌آغازد. مهمترین منابع الهام‌بخش شامل نقاشی‌های نیمه اول قرن نوزدهم (فریدریش ، اشپیتزوگ) و ادبیات آن دوره (هولدرلین، نووالیس، ای. تی. ای هافمان) می‌شود؛ به همین طریق سبک حس‌پردازانه رمان گوتیک و پیام‌های اخلاقی داستان‌های پریان می‌بایست به‌طور مساوی در رابطه با تولید اتمسفر اکسپرسیونیستی در نظر گرفته شود (Schütz). همان‌طور که پیشتر اشاره شد، این تأثیرات ناهمگون معمولاً از طریق جریان احساسی تغییر قرن با همکاری سمبولیسم، زیباشناسی‌گرایی و سبک جوانانه، روی داده است. این موضوع نیز کاملاً درست است که، فیلم اکسپرسیونیستی همچنان شماری از خصوصیاتش را با درام اکسپرسیونیستی شریک است. چیزهایی مثل، شیفتگی به بحران مردانگی و خطر جنسیت مؤنث، اولویت قائل شدن برای گونه‌های قومی و اجتماعی دربرابر توسعهٔ جنبه‌های روان‌شناختی، مجذوب دیوانگی، خشونت و انحطاط شدن و همان‌طور که پیشتر گفته شد، حرکت پاندولی میان طغیان و فرمانبرداری (von Cossart). سرانجام نسبت میان فیلم و تئاتر اکسپرسیونیستی آشکارا در قواعد صحنه تئاتری، بازی جلوی صحنه شخصیت‌ها، چیدمان بسیار سبک‌پردازانه و اولویت کلی به ژست‌ها، حرکت‌ها و بازی‌های چهرهٔ اغراق‌آمیز، نمایان است. این گرایشات گلچین‌شده و تأثیرات ترکیبی، فیلم اکسپرسیونیستی را به بخش مهمی از اتحادی نو میان فرهنگ توده‌ای و مدرنیته تبدیل می‌کند و از آن رسانه‌ای ممتاز برای صورت‌بندی آرزوها و امیال تولیدشده از طرف این مواجههٔ خطیر می‌سازد. ارجاعات گسترده به دیگر هنرها فیلم اکسپرسیونیستی را به‌عنوان سرنمون با اهمیتی از بینامتنیتی برای تمام فرهنگ وایمار تثبیت می‌کند، که اصلاً باعث تعجب نخواهد بود (Hoesterey). فیلمنامه‌نویسانی که این اصول یکپارچه‌ساز را به‌صورت موفقیت‌آمیزی به‌کاربسته‌اند – هانس هاینز اورز[۵۷] با *دانشجوی پراگ*[۵۸] (1912و1926) و *مهر گیاه*[۵۹] (1928و1930) مشهور است و تئا فن هاربو[۶۰] مؤلف چندین فیلم لانگ که مهم‌ترین آنها *متروپلیس* (1927) است – همچنان کسانی‌اند که به‌صورت گسترده‌ای به ادبیات و تئأتر متعهد بودند و بیشترین مسئله را با سیاست داشتند.

با مشارکت در آنچه باز اجرای غیرعادی مدرنیته خوانده می‌شود، فیلم اکسپرسیونیستی بالاتر از همه همچون عملی تجربی یا تجلی ادراکی ظاهر شد، که به‌وسیله سبک بصری معینی که پس از تأثیرات بصری نامتعین حاصل می‌آید تعریفی حداقلی می‌شود. به همین دلیل است که این فیلم‌ها اغلب به وضعیت سینما همچون تکنیک وهم‌گرایی و تکنولوژی نور می‌پردازند (Guerin). وقتی تضادهای درونی و میل، به جهان خارج بازتابیده می‌شوند، بیرونی و غریبه می‌نمایند. این فرایند بیانش را در متزلزل‌ساختن سوژهٔ اصلی روایت پیدا می‌کند. ارجاع به تماشاگر و خطر حضور همه‌جایی آن، در صورت رؤیاها و وهم، دیدزنی و تمایلات نمایشی، یا گونه‌ای از جستجو، نظارت و تماشا صورت می‌پذیرد. این ارجاعات خودنمایانگر به‌وسیلهٔ تنش مفهومی میان تصویر به‌مثابه وهم و الهام و موقعیت ستیزه‌گر بصری به‌مثابه بنیاد شناخت یا جهل، کوری یا بصیرت، تقویت می‌شود. هردو تعریف از تصویر مرزهای امر واقع را به فراسوی نسبت جدایی سوژه و ابژه گسترش می‌داد. از این‌رو، قرابت نزدیکی با امر رؤیاگون، امر گروتسک، امر عینی و امر فراطبیعی داشت.

بسیاری از فیلم‌های اکسپرسیونیستی فضای رؤیاگون خلق می‌کردند که نزدیکی رسانه با فرایندهای روان‌شناختی مثل فرافکنی، درون‌افکنی و فشرده‌سازی[۶۱] را به روی صحنه می‌آورد. این واقعیت‌زدایی از فضا از محدوده‌های ساختمان ابژه‌های مورد استفاده هرروزه بهره می‌برد و شامل تئأتری‌کردن اجرا از طریق اغراق در ژست‌ها و بیان در چهره و بیشترین طراحی بدن برای حرکت می‌شد. واقع امر این بود که فناوری‌های نو به

---

[57] Hanns Heinz Ewers
[58] *Der Student von Prag*
[59] *Alraune*
[60] Thea von Harbou
[61] projection, introjection and condensation

ابزاری برای فرار از شرایط پیشاصنعتی تبدیل شدند، تنها ابزاری که جهان پیشامدرن با تأکید بر وضعیت متزلزل فیلم اکسپرسیونیستی در رابطه‌اش با سنت، مدرنیته و اسطوره بدان دست می‌یافت. نتایج تأثیرات خیالین به قدرت تصویری اکسپرسیونیستی در صورت‌بندی و غلبه بر تمایزات گفتمانی (برای مثال، سوژه دربرابر ابژه، درون دربرابر بیرون) که از تضادمندی ذاتی‌اش برمی‌خواست، گواهی می‌دهند. به‌خاطر این کیفیت‌ها، فیلم‌ها می‌بایست همچون هم‌زمانی ناهنجاری و هنجار، فرعی و اصلی، و توده‌ای و نخبه‌گرا توصیف می‌شدند. البته این ساختار تضادمند ذاتی و راهکارهای دردسترس برای بازآشتی‌دادن آنها، از اکسپرسیونیسم برای مفصل‌بندی چندگانگی‌های گسترده که میان فیلم‌سازان وایمار و مخاطبان‌شان مشترک بود، در مسیر فرهنگ توده‌ای مدرن ایده‌آلی مناسب می‌ساخت.

ترجمهٔ اکسپرسیونیسم به فرایند خلاق، مسبب تقابل اکسپرسیونیسم و فیلم در دو مسیر ذاتاً متفاوت می‌شود: از یک سو، رمان‌نویسان، شاعران و درام‌نویسان احساس می‌کنند به‌واسطهٔ سینما مجبور شده‌اند، آینده ادبیات را در عصر رسانه‌های توده‌ای مدرن منعکس کنند؛ از سوی دیگر فیلم‌سازان با متحدکردن عناصر گوناگون از هنرهای دیگر در رابطه با فیلم‌سازی متداول کارشان را متمایز جلوه می‌دهند. با توجه به سال‌های پیش از جنگ رابطهٔ ادبیات با سینما برپایهٔ همکاری نزدیک آنها با جنبش اکسپرسیونیستی بود (Vietta; Zmegac). آنچه به‌عنوان مجادلات سینما (*Kinodebatte*) شناخته شده، نوشتارهای جدلی بودند دربارهٔ کاوش و ارزیابی کیفیت‌های هنری سینما در فیلم صامت و تشریفات جمعی سینماروها (Hake, 61–88). درعین حال بحث‌های داغی نیز در جریان بود که در خدمت دغدغه‌هایی عمیق‌تر قرار داشتند، دغدغه‌هایی که تنها دربارهٔ رقابت شدید حاکم بر مخاطبان برسر ادبیات و فیلم نبود بلکه همچنان دربارهٔ دگردیسی رادیکال فضای عمومی بورژوازی به‌میانجی احساسات تصویری تازه و سرگرمی‌های عمومی جریان داشت. در کینوتوپ‌ها (*Kientopp*[62]) نویسندگان و روشنفکران با شبح زندگی اجتماعی و انحطاط فرهنگی مواجه بودند – و به شکل هم‌زمان قدرت لذت بصری و بازتابندگی ترس‌هایشان از انحطاط فرهنگ والا بر مخاطبین فیلم را ستایش می‌کردند، چراکه سینما را همچون تجسد فرهنگ توده‌ای مدرن می‌دیدند. همان‌طور که آلفرد دوبلین[63] می‌گفت: کسی نباید توده‌ها را از فیلم‌های آشغال و رمان‌های مبتذل محروم کند. آنها به این وعدهٔ غذایی آغشته به خونابه بسا بیشتر از حلیم غیرقابل‌هضم و دم‌کردهٔ آبکی ادبیات محلی که تحت تظاهر به اخلاق متعالی دم شده، نیازمندند. اما آموزش بهتر این ساختمان را متروک خواهد کرد، بیشتر خوشی‌هایی که از فیلم برمی‌خیزد – صامت است. (Kaes 1978, 38)

در همین حال، شماری از نویسندگان اکسپرسیونیست از نو در سینما جنبه‌های کلیدی ادبیات مدرنیستی را کشف کردند. این عناصر کلیدی شامل وابستگی کلان‌شهر به خطر و جذابیت بود. رسانه نو در تب جنبش، پذیرفتگی امر قطعه‌قطعه و تأکید بر تصویر، به نظر می‌رسید از پیش آنچه این نویسندگان در صدد به‌چنگ‌گرفتن‌شان در اشعار و نمایش‌های‌شان – به تعبیر دیگر جوهر مدرنیسم – بودند را به‌کار می‌بست. همان‌طور که یاکوب فن هودیس[64] و آلفرد لیشتشتاین[65] امکانات مونتاژ را در شعر توضیح داده‌اند، این امکان خالق سبک جایگزینی است که به آن همچون«سبک سه‌تایی-دوتایی[66]» «سبک تلگرام[67]» یا «سبک سینمایی» (*Kinostil*) ارجاع داده می‌شود. نثرنویسانی همچون رنه شیلکله[68] استفاده از دوربین را به‌مثابه مدلی برای روایت که ظرفیت نشان‌دادن مسئلهٔ بیگانگی از طریق انفصال ادراکی را داراست طبقه‌بندی می‌کند. درام‌نویسانی مثل گئورگ کایزر، درام مدرن فرد منتشر را از طریق سناریوهای سینمایی دیدن، مضمون‌پردازی می‌کند، در نگرهٔ کایزر نوواژهٔ *Kinoismus* (سینمایی‌کردن) فیلم را به‌عنوان سرنمونی برای تجربه زیباشناختی تازه اعتبار می‌بخشد.

---

[62] کینوتوپ‌ها، قهوه‌خانه‌ها یا بارهایی بودند که فیلم نمایش می‌دادند و اکثر فیلم‌بین‌ها در نیمهٔ اول قرن بیستم در آلمان در این مکان‌ها به تماشای فیلم می‌نشستند. م

[63] Alfred Döblin
[64] Jakob van Hoddis
[65] Alfred Lichtenstein
[66] three-second style
[67] telegram style
[68] René Schickele

درعین حال هنگامی که نوشتن سناریو برای صنعت فیلم پیش می‌آید، اکثر مؤلفان نسبت به رهاکردن خواست‌های درونی‌شان دربارهٔ بازافسون‌کردن سینمایی جهان به‌نفع گرایشات ضدطبیعت‌گرایان و ضدامپرسیونیست‌ها که در جنبش اکسپرسیونیسم در طول دههٔ 1910 سربرآورد بی‌میل می‌مانند. بدین‌سان تنش میان انتزاع و همدلی، که در عنوان کتاب تأثیرگذار مطالعات تاریخی هنر 1908 نوشتهٔ ویلهلم وورینگر[۶۹] (با جزئیاتی بسیار در مقدمه‌ای که نیل. اچ. دوناهو نوشته موردبحث گذاشته شده) آمده بود، نتایج بسیار متفاوتی در تئاتر و فیلم اکسپرسیونیستی به همراه آورد. درام درون‌گرا صحنه مدرن را از محدودیت‌های قراردادی آزاد ساخت، در تصویر، اغلب رویکرد مشابه اشتقاقی و مصنوعی به نظر می‌آمد. تنها کتاب سینما[۷۰] (1913) بسیاری عناصر خلاقانه مربوط به مدیوم سینما را در دسترس قرار داد. در ادامه درخواست کرت پینتاوس[۷۱]، چند نویسنده جوان، شامل والتر هاشن کلور، الیه لاکر-شولر، ماکس برود و آرنولد هولریگل[۷۲] سناریوهاشان را با منتخبات او ترکیب کردند، آنها معتقد بودند: ما نمی‌بایست با سینما بجنگیم (حتی اگر آن دشمن هنر والا باشد). در کاوش برای یافتن جانشین برای درام استاتیکی فیلم[۷۳]، بسیاری از این نویسندگان داستان‌های با گام سریع و تأثیرات خیالین بصری را مطرح کردند. برای آنها، ظرفیت هنری فیلم یکسره در گرو خلق امکان حرکت و سرعت بود، متمایز از فیلم‌های موجود اکسپرسیونیستی که نمی‌توانستند بزرگتر باشند.

درحالی که اولین برخورد ادبیات با سینما از مجادلات فرهنگی و اجتماعی بزرگ دوران ویلهلمی جدایی‌ناپذیر بود، عناصر سینمایی اختصاص‌یافته به اکسپرسیونیسم بالاتر از همه تحت‌تأثیر فشار فزاینده اقتصادی استودیوهای فیلم‌سازی در طول سال‌های وایمار بود. دغدغه‌ای نهادی در پشت مردمی‌سازی درام اکسپرسیونیستی در حین دوران طولانی بحران تئاتر بورژوایی از یک سو و از سوی دیگر ترویج و ترفیع فیلم هنری در نقطه حیاتی بورژوازی‌سازی سینما، ایستاده بود. در عین حال این رابطه با درام اکسپرسیونیستی نمی‌توانست به‌آسانی در الگوی تأثیرگذاری خلاصه شود، بلکه می‌بایست به‌واسطهٔ فرایند بسیار پیچیده‌تر همکاری و دگردیسی توضیح داده می‌شد. انتقال مستقیم از صحنه نمایش به تصویر تنها یک‌بار رخ داد، در فیلم *از صبح تا نیمه‌شب* اقتباسی از نمایشنامهٔ مشهور کایزر از سوی کارگردان تئاتر کارل هاینس مارتین. الگوهای آشکارا مؤثر به‌نوعی دغدغل مضمون‌پردازانه محدود ماند که از طرف کایزر در گاس 1 و گاس 2 و *متروپلیس* به اشتراک گذاشته شد. دین فیلم اکسپرسیونیستی به درام اکسپرسیونیستی بیشتر در اولویت کلان‌الگوی هیجان به بیان درمی‌آمد (برای مثال، پدر، پسر، زن) اما به‌ندرت به گرایشات حیات‌مند واپسینش گسترش می‌یافت. بازنمایی بحران سوژگی مردانه از طریق تطمیع‌شدن از سوی کلان‌شهر، تهدید جنسیت زنانه و طبیعت ستمگر زندگی خانوادگی بیشتر متعلق به درام اکسپرسیونیستی بود اما همچنین ریشه‌های متعددی در الهامات طبیعت‌گرایانه و تأکید قوی بر محیط به‌مثابه عنصر متعین در صورت‌بندی هویت داشت.

در عین حال تأثیر تولیدات تئاتر مدرن بر قواعد صحنه مرسوم و سبک بازی فیلم اکسپرسیونیستی به‌راستی قابل‌تشخیص بود و می‌توانست به‌سادگی ردیابی شود. ابداعات کارگردانان با گستراندن صحنه نمایش به‌واسطهٔ دو شیوه صحنه‌پردازی برابر به‌دست می‌آمد: انتزاع‌گرایی بیشتر، برای مثال، فضای تخت و پس‌زمینه تاریک، بیشترین استفادهٔ سمبلیک از چیزها، روش‌های گرافیکی با هدف تنظیم صحنه و لباس و بیان‌گرایی بیشتر (برای مثال، از طریق غلوآمیزکردن ژست‌ها و حرکات). بسیاری از این تجربیات اول بار در برلین آزمایش شد، مرکز صنعت سینمایی آلمان و جهان تئاتری. دو تولیدکننده، ماکس راینهارت[۷۴] از دویچه تئاتر و لئوپلد یسنر[۷۵] از اشتاتس تئاتر، تأثیری قوی بر فیلم‌سازان اکسپرسیونیست گذاشتند. این تأثیرات از خلال روش‌های‌شان در نورپردازی و طراحی صحنه، تأکیدشان بر بازی کامل و شخصیت خودشان که احتمالاً کمتر مورد

---

[69] Wilhelm Worringer
[70] *Das Kinobuch*
[71] Kurt Pinthus
[72] Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler, Max Brod, and Arnold Höllriegel
[73] the static film drama : این مفهوم از the static drama می‌آید. موریس مترلینگ در نمایشنامه‌های اولیه‌اش یک سبک تازهٔ دیالوگ‌نویسی را ابداع کرد که بسیار موجز بودند و خود گفته‌شدن از چیزی که گفته می‌شد مهمتر بود . کاراکترها هیچ آینده‌نگری نداشتند و دانش‌شان محدود به تجربیات خود و یا جهان اطرافشان می‌شد. م
[74] Max Reinhardt
[75] Leopold Jessner

توجه قرار گرفته، یعنی تلاش کارگردانانه اعمال شد. پس از *پلکان عقبی*[۷۶] (1921) یک خوانش محیطی طبیعت‌گرایانه با هنری پورتن، یسنر *روح زمین*[۷۷] (1923) را کارگردانی کرد، علی‌رقم بازی آستا نیلسن[۷۸]، اقتباسی ناامیدکننده از نمایشنامه مشهور ودکیند[۷۹] از آب درآمد. راینهارت که چندین بار کارگردانی‌کردن را تجربه کرد، بیشتر از طریق کار با بازیگران مشهوری چون ورنر کروس، فردریش کورتز و امیل یانینکز[۸۰] ماندگار شد. آنها به‌واسطه سبک شدت‌یافته در بازی بدن بود که مشهور بودند، از طریق راهکارهای دوگانه بیرونی‌سازی و درونی‌سازی، بحران بسیار مورد بحث سوژه مردانه را نمایش می‌دادند که به‌صورت برابر در صحنه و تصویر تأثیرگذار بود. حالت مذکر (فیزیوگومی مردانه) آنها، انواع حالات بدن، رمزهای مندرج در ژست ها و سبک اجرا ارتباط نزدیک‌شان به جنبش اکسپرسیونیسم در سال‌های پیش از جنگ را تأیید می کرد. اما آنچه آشکارا در شخصیت تصویری بازیگران جوانی چون ارنست دویچ، کنراد ویدت و بعدتر پتر لوره نمایان بود، گواهی بود بر اینکه فیلم اکسپرسیونیستی درعین حال فضای بیشتری برای آگاهی بدنی که در ثبت ناهمگونی و عدم‌تعین زیباشناختی مفصل‌بندی می‌شد، فراهم می‌آورد. تأکید بر بدن به‌عنوان محل منازعه دائمی برای حقانیت و صحت تمایز سبک اجرای بازیگران پیشرو اکسپرسیونیست آنها را از بیشتر سبک‌های واقع‌گرای معاصرشان جدا می‌کرد و توجه به تأثیرات سازنده جنبش رقص مدرن که در طول دهۀ 1910 متداول بود ترسیم می‌کرد. این تأثیرات به تجربیات اولیۀ صحنه‌ای که با صحنه پانتومیم همراه است بازمی‌گشت (برای مثال، از طریق راینهارت). دلالت‌های اضافه‌شده از جنبش رقص مدرن می‌آمد که از طریق رقصنده/آموزگار مری ویگمان برای مثال تشخص یافت، مهمترین نمایندۀ رقص بیان‌گرای آلمانی (*Ausdruckstanz*). این جنبش علاقۀ گسترده‌ای در جنبه‌های مرسوم اجرا که در سبک ضدروان‌شناسی‌گرا طنین‌انداز بود، و بازیگران پیشرو اکسپرسیونیست را از نمایش ستارگان مورد توجه عموم فیلم‌ها در کمدی‌ها و ملودرام‌های مرسوم تمایز می‌بخشید. مسئلۀ بزرگتری در به‌کاربردن این تمایز در آنچه می‌بایست کشش اکسپرسیونیستی به رمزگان ژست‌های آلمانی‌بودن خوانده شود و مصرف آنها در معرفی هویت ملی آلمانی و دیگر جنبه‌ها (مثلاً کنایه به یهودیت) ظاهر می‌شد.

نسبت میان فیلم اکسپرسیونیستی و معماری می‌بایست از طریق فاصلۀ مشابهی که میان تأثیر مستقیم و پیوستگی‌های کلی وجود دارد به‌دست آید. چند معمار در همکاری با جنبش اکسپرسیونیسم توجه فعالانه به سینما را گسترش دادند، که قابل‌اشاره‌ترین آنها هانس پولزیگ[۸۱] بود، کسی که فضای غار مانند تئاتر بزرگ برلین در 1919 را ساخت و در تولید فیلم *گولم* در 1920 کارکرد (1997a Reichmann). طراح صحنه پل لنی تحت‌تأثیر هنر اکسپرسیونیستی به سینما آمد، در آخرین فیلم‌اش بر فضای مصنوعی صحنه همچون محل اولیه و اصلی برای تجربیات زیباشناختی متمرکز شد (Bock). اشوینگ[۸۲] چهرۀ بسیار رادیکال معماری اکسپرسیونیستی اولویت معماری فیلم را به روش‌های بسیار التقاطی داد، روشی که با ترکیب اشکال و صورت‌های نوعیِ سازمند با عناصر برگزیده از سبک جوانان و طراحی ورکبوند[۸۳] کار می‌کرد، درست به‌مانند معماران دوره گرونزایت[۸۴]. این تأثیرات ناهمگون الگویی کامل از یکپارچگی در مفهوم فضا سینمایی بنیاد کرد که بر مفهوم راست‌نمایی به‌جای استفادۀ تولیدی از نوسان میان امر واقع و تصور، فیلم و تئاتر و امر نقاشانه و معمارانه، ایستادگی می‌کرد (Kessler).

عناصر مشابهی شکاف عینی و قابل‌درک در ارتباط میان نقاشی و فیلم اکسپرسیونیستی را توضیح می‌دهد. هرسه طراح صحنه که در فیلم کالیگاری کارکردند پیش‌زمینۀ نقاشانه داشتند. همان‌طور که دورل کاری والتر ریمان نشان می‌دهد، میان طراحی صحنه اکسپرسیونیستی و

---

[76] *Hintertreppe*
[77] *Erdgeist*
[78] Asta Nielsen
[79] Wedekind
[80] Werner Krauß, Fritz Kortner, and Emil Jannings
[81] Hans Poelzig
[82] Eschewing
[83] *Werkbund* : مؤسسه صنعتگران آلمان که در 1907 و با گردهم‌آمدن معماران، هنرمندان و طراحان شکل گرفت . این گروه نقش تعیین‌کننده‌ای در پیشرفت‌های معماری و طراحی داخلی مدرن داشتند، به‌ویژه که بعدتر خانۀ طراحی باوهاس را پایه گذاشتند. م
[84] *Gründerzeit* historicism : معمولاً به مروجان اقتصاد صنعتی در آلمان و اتریش در قرن نوزدهم تا پیش از سقوط بزرگ بازار در 1873 گفته می‌شد. در مفهوم تاریخی گروندزایت به معنای تغییر قرن بود. معمولاً به معماری دوره‌های 1850 -1914 نیز گفته می‌شود. در متن منظور این استفاده سوم است. م

نقاشی قرن نوزدهم وابستگی نزدیکی وجود داشت (Reichmann 1997b). اغلب خاطرنشان می شود عناصر فیلم‌سازی اکسپرسیونیستی مانند زوایای مورب، پرسپکتیو شکسته، اعوجاج گرافیکی و انتخاب رنگ‌های مکمل (مانند انتخاب رنگ سایه‌ها) تنها همشکلی سطحی درحد نوعی امضا را می‌رساند آن‌طور که گئورگ گروتز یا لئونل فاینینگر[۸۵] می‌گفتند. علی‌رغم اینکه آنها راهکارهای صوری متفاوتی داشتند، نقاشان و فیلم‌سازان در پاسخ به دگردیسی دراماتیک مشابهی در فضا و مکان و هویت عمل می‌کردند، دگردیسی که همچون نتیجهٔ تکنولوژی‌های نو ارتباطات توده‌ای و حمل‌ونقل توده‌ای بودند و فرایند مدرنیزه‌شدن، صنعتی‌شدن و شهرنشینی را تسریع می‌کردند. اما آنجایی که نقاشان اکسپرسیونیست قالب قطعه‌قطعه و انتزاع را همچون بخش اصلی وضعیت مدرن می‌پذیرفتند، برای نمونه از طریق جشن‌گرفتن هم‌زمانی و تصادف، فیلم‌سازان از امکانات فنی فیلم برای تشخیص‌دادن بحران سوژهٔ مدرن از طریق سنت خیال و اعجاب قرن نوزدهم بهره می‌بردند.

در مسیری مشابه سینماگران پیشرو وایمار بر تکنولوژی‌های بصری پیش از سینما (برای مثال، تاریک‌خانه، سایه‌بازی، پاناروما) به همان اندازه تکیه می‌کردند که بر پیشرفت‌های نو در طراحی دوربین و فناوری‌های مربوط به آن (برای مثال، دوربین سیال کارل فروند[۸۶]). گذشته از فروند، که در چند فیلم مورنائو کار کرد، این گروه برگزیده شامل کارل هوفمان[۸۷] (*از صبح تا نیمه‌شب*، *دکتر مابوزهٔ قمارباز*) فریتز آررنو واگنر[۸۸] (*سایه*) و گویدو سبر[۸۹] (*سیلوستر*) می‌شد. بسیاری از مورخان فیلم به فیلم اکسپرسیونیست برای ترویج سایه‌روشن نوری که روبروی صحنه و پشت صحنه را متمایز می‌کند و ابژه‌ها و شخصیت‌ها را برجسته می‌نماید و با این کار فضای روایت را تحرک می‌بخشید و جابه‌جا می‌کرد اعتبار می‌بخشند. فعل و انفعال دراماتیک نور و تاریکی اغلب برای تثبیت دوگانه‌های مفهومی مثل آگاهی دربرابر ناخودآگاه، امر روحانی دربرابر امر جسمانی و خوب دربرابر بد که البته قابل پیشبینی است، مورد استفاده قرار می‌گرفت. تمامی این متقابلان تمایل مضمون‌پرداز فیلم اکسپرسیونیستی به برجسته‌کردن نسبت‌های روان‌شناسی را القا می‌کرد (Franklin). البته تجلی تکنیک‌های نوری مشابه در ملودرام دانمارکی حاضر بودند، درست به‌مانند فیلم‌های خیالی واگنر و گالن. از آنجا که نورپردازی در لیست خلاقیت بالای هنری قرار می‌گیرد، و به‌واسطهٔ گسترش‌اش، تأثیرات خودانعکاس‌گرانه می‌بایست به‌عنوان ویژگی یکتای فیلم اکسپرسیونیستی مورد پذیرش قرار گیرد.

در سینمای اکسپرسیونیستی ، اجرای دوربین دو کارکرد مهمِ برابر دارد. کارکردن برعلیه تقسیم فضایی از طریق ایجاد فضای اثیری. سینماگران به‌دنبال ترکیب‌کردن پس‌زمینه‌های نقاشانه با فضای صحنه منحصربه‌فرد سینمایی بودند که از طریق قاب‌بندی نامعمول، نماهای زاویه باز و زاویه بسته و نماهای بسیار نزدیک خلق می‌شد. با کمک تکنیک‌های پیچیدهٔ تدوین (برای مثال، ایریس اوت و این، سوپر ایمپوز، مونتاژ مشترک)، متخصصان صاحب مهارتی مانند فروند و هوفمان به بسط رادیکال فضای روایت از طریق حرکات منحصربه‌فرد دوربین نایل می‌شدند. بازیگران با تنظیمات مصنوعی که به‌واسطهٔ سایه‌ها و ضدنورهایی که بر وجه بصری بدنشان به‌جای کیفیت جسمانی تأکید داشت، وحدت می‌یافتند. سینماگران اغلب به رؤیا و خیال نظر داشتند، با ارجاعات فراوان به کابوس‌ها و توهمات، و آگاهی حادشان از روایت ناهمگون و عدم اطمینان بصری در ارتباط با کنارهم‌نشاندن نیروهای غیرقابل‌جمع که بزرگترین زمینهٔ بصری در فیلم اکسپرسیونیستی را تشکیل می‌داد.

تمامی این الگوهای تأثیرگذار در سه‌گونهٔ سینمایی گردهم آمدند که معمولاً در پیوستگی با اولویت‌های مضمون‌پردازانه اکسپرسیونیسم بدان‌ها اشاره می‌شود: فیلم‌های رؤیاگون[۹۰]، فیلم‌های آپارتمانی[۹۱] و فیلم‌های خیابانی[۹۲]. تمامی گونه‌ها نقش کلیدی در اظهار خود سینمای آلمان به‌عنوان سینمایی ملی و یک سینمای هنری بازی می‌کردند، و تمامی اجزاء به‌طور مساوی در انتقال درام‌پردازی قراردادی دههٔ 1910 به قراردادهای

[85] Lionel Feininger or George Grosz
[86] Karl Freund
[87] Carl Hoffmann
[88] Fritz Arno Wagner
[89] Guido Seeber
[90] the fantastic film
[91] the chamberplay film
[92] the street film

روایی دهۀ 1920 نقش داشتند. ریشه‌های فیلم رؤیاگون به موج فیلم مؤلف که با فیلم دیگری[۹۳] (1912) ساختۀ ماکس ماک[۹۴] آغاز شد برمی‌گشت. یک اقتباس از نمایشنامۀ مشهور پل لیندا[۹۵] با نام همزاد. در حالی که مجذوب‌شدن به شکاف آگاهی در فیلم‌های رؤیاگون پیوستگی میان رمانتیسم و اکسپرسیونیسم را تأیید می‌کرد، بازنمایی بصری دوگانه آن مکرراً سبک احساسات‌گرایانۀ رمان‌های مبتذل را سرهم‌بندی می‌کرد. این آمیختگی صورت‌های فرهنگ والا و پست در تشریک مساعی های مختلفی کامل می‌شد که شامل کاوش امر فراطبیعی، جادو، خیال و امر وهمی می‌شد که به‌میانجی قراردادهای روایی و بصری گوتیک‌های ترسناک، محلی و اسطوره‌شناختی تحقق می‌یافت. در اینجا سهم ادبیات پریان نمی‌تواند نادیده گرفته شود (Jörg). برای اینکه چند مثال به‌دست داده شود، دست‌مایۀ همزاد مرکز اقتباس دانشجوی پراگ استالن ری با وگنر در نقش اصلی در 1913 بود و در نسخۀ 1924 گالن با نقش‌آفرینی ویدت نام فیلم شد. چهرۀ اسطوره‌ای یهودی گولم از فیلم اولیه گولم (1914و1917) الهام گرفته شده بود و در سال 1920 به‌دست گالن و وگنر بازسازی شد. علاقه به پرسیدن از زندگی مصنوعی، نخست شش قسمت سریال کوتوله[۹۶] (1916) اتو ریپلت[۹۷] را الهام بخشید و بسیار استادانه تر در دست‌های اورلاک و اقتباس‌های چندگانه آلراون (مهر گیاه) بازگشت. سرانجام مسئلۀ تکنولوژی مدرن اثر تقریباً ناشناخته الگول را به فیلم بسیار مشهور متروپلیس وصل کرد، و بدین‌سان وضعیتی را برای تمامی انتقال‌های بعدی میان فیلم‌های علمی‌تخیلی و رؤیاگون تثبیت کرد.

در ادامه سنت ملودرام‌های اولیه، فیلم‌های آپارتمانی از نهایت محدودیت‌های زمانی، مکانی و شخصیت برای نشان‌دادن مسئلۀ سوبژکتیویتۀ مدرن از چشم‌انداز محدوده‌های خانگی بهره بردند (Risholm). اما بار دیگر جذبۀ اکسپرسیونیستی به سناریوهای اودیپی در میان دامنۀ گستردۀ تأثیرات دیگر واسطه شد. تحت‌تأثیر سفر اکتشافی جنسی، روان‌شناختی آگوست استریندبرگ[۹۸] و فرانک ویدکند، فیلم اصل[۹۹] از چهرۀ اغواگر مؤنث برای بیرون‌کشیدن جو ناسالم ثروت، تجمل و فساد برآمده در تغییر قرن استفاده برد. نظریۀ طبیعت‌گرایانه از محیط تنگ خرده‌بورژوازی به درون فیلم *قطعه*[۱۰۰] وارد شد، که شرح ازهم‌پاشیدگی روابط مادر، پدر و دختر پس از ورود یک غریبه بود، و این تأثیر در فیلم *سیلوستر* که روایت خودتخریبی مرد جوانی که در میان مادرش و همسرش گرفتار شده بود، ادامه یافت. نقادی‌های بیشتر در خیال‌پردازی افراطی متمایز در روایت قطعه‌قطعه فیلم *سایه* میسر شد، روایت کاویدن امیال ناخودآگاه در قالب سایه‌بازی و در فیلم *پیکره‌های مومی*، که دیوانگی و استیلا را با الهام از کمدهای ترسناک[۱۰۱] محبوب منعکس می‌کرد. قراردادهای غالب صحنه و نورپردازی اکسپرسیونیستی در هر زمان مسئلۀ جنسیت را در مرکز صحنه فرض می‌کرد: به عبارت دیگر همچون مسئلۀ اصلی در خانواده پدرسالار، و از طریق بسط آن در سنت‌های اجتماعی و همچون رمزگان قدرتمندی برای نیروهای غیرعقلانی که قواعد خرد را در تمدن مدرن تهدید می‌کرد. در عین حال تا آنجا که ژانر آپارتمانی از درونمایۀ روان‌شناختی ساخته می‌شد به قراردادهای پذیرفته‌شده بی‌توجه بود، برای مثال فیلم کرونیکل فن گرنیشهاوس[۱۰۲] آرتور فن گرنیش[۱۰۳] با ترکیب یکتایش میان طبیعت‌گرایی، سمبولیسم و عناصر اکسپرسیونیستی.

درجایی که فیلم‌های آپارتمانی از عناصر اکسپرسیونیستی برای انعکاس فرمال قدرت فضای خصوصی بهره می‌گرفتند، فیلم‌های خیابانی بر پایۀ سنت نقد اجتماعی که با درام طبیعت‌گرایانه آغاز شده بود، برای کاویدن رابطۀ میان فضای مدرن کلان‌شهر و تغیرات مکان‌نگارانۀ طبقه و نوع ساخته می‌شدند. انتقال هم‌زمان از اکسپرسیونیسم کلاسیک که در کالیگاری تجسم یافته بود به آنچه آیزنر «سبک‌پردازی طبیعت‌گرا» می‌خواند

---

[93] *Der Andere*
[94] Max Mack
[95] Paul Lindau
[96] *Homunculus*
[97] Otto Rippert
[98] August Strindberg
[99] *Genuine*
[100] *Scherben*
[101] cabinet of horrors
[102] *Die Chronik von Grieshuus*
[103] Arthur von Gerlach

با راه پله خدمات[۱۰۴] آغاز شد، که خیال‌پردازی خدمات‌چی مؤنث رمانتیکی را با آگاهی بحرانی و حاد از فشارهای وضعیت زندگی فقرای شهری و بدون گونه‌شناسی تطبیقی موجود در فیلم متقدم‌تر پلکان روبرو، پلکان پشتی[۱۰۵] (1915) نمایان می‌کرد. فاصلهٔ فضایی میان حوزه عمومی و خصوصی و یکی‌بودن کلان‌شهر با تمایلات جنسیتی خطرناک، (برای مثال در شخصیت روسپی) در فیلم‌های خیابانی اولیه مثل *خیابان*[۱۰۶] (1923) به کارگردانی کارل گرون[۱۰۷]غالب بود. فیلم‌های خیابانی بعدی از موقعیت اکسپرسیونیستی کلان‌شهر به‌مثابه «فاحشهٔ بابل» اهدافی به مراتب تقادانه‌تر را برگرفتند. و همان‌طور که در فیلم *خیابان بی‌شادی*[۱۰۸] (1925) پاپست آشکار است توجه به مراتب بیشتری به مسائل اجتماعی مثل بیکاری، فقر، جرم و استثمار نشان می‌دهد. این گرایش به‌سوی رئالیسم اجتماعی در سمفونی شهر در نیمهٔ انتهایی 1920 اوج گرفت و در چند نمونه از فیلم‌سازان طبقه کارگر از ابتدای دهه 1930 ادامه یافت.

با ظاهرشدن فیلم‌های ناطق، چشم‌انداز اکسپرسیونیستی در سینما نسبت‌های زیباشناختی، اقتصادی و اجتماعی‌اش را گم کرد و سرانجام به بخشی از جهان سینما مبدل شد. این فرایند با اولین موج مهاجرت‌ها در دههٔ 1920 آغاز شد که درمیان دیگران، موجب شد پل لنی در هالیوود *گربه و قناری*[۱۰۹] (1927) را در قالب یک جانی مرموز اکسپرسیونیستی بسازد. اثر ادگار المر[۱۱۰] در *گربه سیاه*[۱۱۱] (1937) و دیگر کلاسیک‌های ژانر وحشت با همکاری بعدی اکسپرسیونیسم با جهان زیرزمینی جریان اصلی جامعه و جهان تاریک رانه‌ها و غرایز ترکیب شد. دومین موج مهاجرت پس از 1933 با انتقال عناصر اکسپرسیونیستی به درون ژانرهای تثبیت شده هالیوود تکمیل شد و در طول دهه‌های 1940 و 1950 با زیادشدن بدبینی، کلبی‌مسلکی و اغلب چشم‌انداز بسیار خشن زندگی مدرن که بعدتر به‌عنوان«فیلم نوآر[۱۱۲]» طبقه‌بندی شد را موجب گردید. مشهورترین کارگردانان جلای وطن کرده در شکل نوآر کارکردند که عبارت بودند از: فریتس لانگ، کسی که با وسواس نقشهٔ خشونت، قدرت و سرنوشت صحنه‌های شهری را از *وزارت ترس*[۱۱۳] (1945) تا *هنگامی که شهر می‌خوابد*[۱۱۴] (1956) کشید، و روبرت سیدرماک[۱۱۵] که فضای داخلی تنگ ترس و میل را در *آیینهٔ تاریک*[۱۱۶] (1946) و *پلکان مارپیچ*[۱۱۷] (1945) به صحنه برد.

خط سیر از فیلم اکسپرسیونیستی به فیلم نوآر به صورت موضوع مجادلات پژوهشگران ادامه یافت (Elsaesser 1996a). برخی پژوهشگران تأکید می‌کردند مشارکت کارگردانان، بازیگران و سینماگران آلمانی در مضمون‌پردازی و سبک‌پردازی مورد توجه فیلم نوآر آمریکایی نتیجه تمایل به مسئلهٔ تمایلات جنسی خطرناک زنانه بود (Wager, 69–19). دیگران از تجربه جلای وطن آنان برای اتصال درونی اکسپرسیونیسم و فیلم نوآر بهره می‌بردند، تجربه‌ای که نمایش مجدد احساس گسستگی و جداافتادگی ذاتی وضعیت مدرنیته بود. برخی روش‌ها مرور تاریخی گسترده را ایجاد کرده که به سینای وایمار در ریشه‌شناسی فیلم ترسناک جایگاه مرکزی می‌بخشد (Prawer, 165–200) و تأثیرات اکسپرسیونیستی را هرجا که درجه‌ای از اعوجاج در میدان دید یافت شود قرار می‌دهد (Barlow). به همان اندازه فرض‌گرفتن برخی پیوستگی‌های عاطفی دربارهٔ استعارهٔ مدرنیته به‌عنوان ترس/فاجعه میان سینمای صامت اکسپرسیونیستی و زیباشناسی سکوت در مدرنیسم بیان‌گرای اورسن ولز، اینگمار برگمان و دیگران بلندپروازانه است (Coates). مهم نیست این خوانش‌ها چگونه مسئله می‌سازند، آنها نمی‌توانند این عنوان اکسپرسیونیستی را

---

[104] Hintertreppe
[105] *Vordertreppe — Hintertreppe*
[106] *Die Straße*
[107] Karl Grune
[108] *Die freudlose Gasse*
[109] *The Cat and the Canary*
[110] Edgar Ulmer
[111] *The Black Cat*
[112] film noir
[113] *Ministry of Fear*
[114] *While the City Sleeps*
[115] Robert Siodmak
[116] *The Dark Mirror*
[117] *The Spiral Staircase*

که همه‌جا در توصیف فیلم‌هایی حاضر می‌شود که زیباشناسی بیگانگی را پرورش می‌دهند بدون اینکه ضرورتاً درگفتمانی که از ابتدا به این جنبه سبک‌پردازی شکل بخشیده باشند را انکار کنند. اما این پرسش در برخورد تاریخی یا برخوردهای مخالف می‌ماند و در بازخوانی‌های معاصر با مقصودهای مختلفی از طرف تماشاگران، منتقدین و فیلم‌سازان تولید می‌شود.

بخشی از الگوهای جهانی نیز هستند که عملکرد فیلم اکسپرسیونیستی را به‌عنوان نقطهٔ ارجاع مهمی در دگردیسی در حال پیشرفت سینمای آلمان از سال‌های پس از جنگ ادامه‌دار می‌دانند. این دریافت تا تداوم فیلم‌های کم‌ارزش نخستین و فیلم‌های ضدفاشیستی تولیدشده در شرق آلمان از سوی استودیوی DEFA عقب می‌رود، فیلم‌سازان مکرراً از سایه‌روشن و ابژه‌های سمبولیستی برای اتصال مجدد به میراث فرهنگ وایمار که شامل چشم‌انداز آرمانشهری از فرهنگ توده‌ای سازنده بود، بهره می‌بردند. بعدتر، در زمینهٔ سینمای نوین آلمان، ورنر هرتزوگ به تجلیل از مورنائو با فیلم *نوسفراتو*، شبحی در شب (در آمریکا به نام نوسفراتو منتشر شد 1978) پرداخت و از این طریق، امکان فیلم مؤلف نوینی را در نسبت با سنت رمانتیک امر والا گسترش داد. بار دیگر و با مقصودی کاملاً متفاوت، فیلم‌ساز فعال همجنس‌گرا رُزا فن پانهایم[۱۱۸] در آنیتا، رقص گناه[۱۱۹] (1987) که شوخی بود با سبک کالیگاری، اکسپرسیونیسم را به صحنه آورد، شوخی که اکسپرسیونیسم را به‌عنوان تنها سبک فیلم‌سازی که بسیار ساده می‌تواند برای راهکارهای پست‌مدرن حاضرسازی[۱۲۰] و مشابهت‌سازی[۱۲۱] قابل اقتباس باشد ستود. تمامی این مثال‌ها – شماری از فیلم‌هایی که با احساسات مبهم اکسپرسیونیستی ساخته شده‌اند فراوانند و شامل اثر اخیر اسکار روهلر[۱۲۲] هم می‌شود – تصدیق می‌کند که مجادلهٔ تاریخی میان فیلم و اکسپرسیونیسم در برابر توضیح ساده همچنان مقاومت می‌کند. اما همچنان نشان می‌دهد که چشم‌انداز اکسپرسیونیستی در سینما با فراهم‌کردن فضای متنی ناهمگون که پرسش‌های تحریک‌برانگیزی دربارهٔ محدوده‌های بازنمایی و تفسیر و نامحدودبودن میل و تخیل ایجاد می‌کند، ادامه دارد.

منابع:

Barlow, John D. *German Expressionist Film*. Boston: Twayne, 1982.

Bock, Hans-Michael, ed. *Paul Leni: Grafik, Theater, Film*. Frankfurt am Main:

Deutsches Filmmuseum, 1986.

Budd, Michael, ed. *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New

Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1990.

Coates, Paul. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the*

Image of Horror. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Cooke, Paul. *German Expressionist Films*. Harpenden: Pocket Essentials, 2002.

Cossart, Axel von. *Kino-Theater des Expressionismus: Das literarische Resümee*

einer Besonderheit. Essen: Die blaue Eule, 1985.

---

[118] Rosa von Praunheim
[119] *Anita, Tänze des Lasters*
[120] citation
[121] simulation
[122] Oskar Roehler

Courtade, Francis. *Cinéma expressioniste*. Paris: Henri Veyrier, 1984.

Donahue, Neil H. “Unjustly Framed: Politics and Art in *Das Cabinet des Dr. Caligari*.” *German Politics & Society* 32 (Summer 1994): 76–88.

Eisner, Lotte. *The Haunted Screen*. Trans. Roger Greaves. Berkeley: U of California P, 1977. Originally published as *L’Ecran Démoniaque*. Paris: Le Terrain Vague, 1952. In German: *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt am Main: Fischer, 1975.

Elsaesser, Thomas. “A German Ancestry to Film Noir? Film History and its Imaginary.” *Iris* 21 (1996a): 129–51.

———. *Weimar Cinema and After: Germany’s Historical Imaginary*. London: Routledge, 2000.

———, ed. *Early German Cinema: The First Two Decades*. Amsterdam: U of Amsterdam P, 1996b.

Frankfurter, Bernhard, ed. *Carl Mayer: Im Spiegelkabinett des Dr. Caligari: Der Kampf zwischen Licht und Dunkel*. Vienna: Promedia, 1977.

Franklin, James C. “Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Film.” *German Quarterly* 54, 2 (March 1980): 176–88.

Galeen, Henrik. *Das Wachsfigurenkabinett: Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. With an essay by Thomas Koebner and materials by Hans-Michael Bock. Munich: text _ kritik, 1994.

Guerin, Francis. *In a Culture of Light: Cinema and Technology in 1920s Germany*, Minneapolis: U of Minnesota P, 2005.

Hake, Sabine. *The Cinema’s Third Machine: German Writings on Film, 1907–1933*. Lincoln and London: U of Nebraska P, 1993.

Hoesterey, Ingeborg. “Intertextuality of Film and other Visual Arts in Weimar Culture.” *Kodikas/ Code Ars Semeiotica* 14, 1/2 (1991): 163–75.

Jörg, Holger. *Die sagen- und märchenhafte Leinwand: Erzählstoffe, Motive und narrative Strukturen der Volksprosa im “klassischen” deutschen Stummfilm*

(1910–1930). Sinzheim: Pro Universitate, 1994.

Jung, Uli, and Walter Schatzberg. *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene*. New York and Oxford: Berghahn, 1999.

Kaes, Anton, ed. *Kino-Debatte: Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1929*. Munich and Tübingen: Niemeyer, 1978.

Kasten, Jürgen. *Carl Mayer: Filmpoet; Ein Drehbuchautor schreibt Filmgeschichte*. Berlin: VISTAS, 1994.

Kasten, Jürgen. *Der expressionistische Film: Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Münster: MAKS, 1990.

Kessler, Frank. "Les architectes-peintres du cinéma allemand muet." *Iris* 12 (1991): 47–54.

Kracauer, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1974.

Kurtz, Rudolf. *Expressionismus und Film*. Berlin: Verlag der Lichtbild-Bühne, 1926.

Mayer, Carl. *Das Cabinet des Dr. Caligari: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20*. With an essay by Siegbert S. Prawer and materials by Uli Jung and Walter Schatzberg. Munich: text _ kritik, 1995. For an English translation of the film script, see Robert Wiene, *The Cabinet of Dr. Caligari*, trans. R. V. Adkinson. London: Lorrimer, 1997.

McCormick, Richard W. *Gender and Sexuality in Weimar Modernity: Film, Literature, and "New Objectivity."* New York: Palgrave, 2001.

Murphy, Richard. "Carnival Desire and the Sideshow of Fantasy: Dream, Duplicity and Representational Instability in *The Cabinet of Dr. Caligari*." *Germanic Review* 66, 1 (1991): 48–56.

Pinthus, Kurt. *Das Kinobuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 1983.

Prawer, S. S. *Caligari's Children: The Film as Tale of Horror*. Oxford: Oxford UP, 1980.

Reichmann, Hans-Peter, ed. *Hans Poelzig: Bauten für den Film*. Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum, 1997a.