پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه‌نامه سینما تک قلهک

شماره ۹، بهمن ۱۳۹۳

Designed by: www.mirmotahari.com

مروری بر سینمای آلمان

پردیس قلهک
PARDISE GHOLHAK

سینما تک
CINEMA TEQUE

ویژه‌نامه سینما تک قلهک

شماره ۹، بهمن ۱۳۹۳

۲۱ **پیش درآمدی بر هفته سینمای آلمان** پیمان حقانی
۲۲ **سینمای آلمان، سال‌های ابتدایی** حمیدرضا کشانی
۲۳ **انتزاع و تراژدی، از بوم نقاشی تا پرده سینما** فرناز ربیعی
۲۷ **اکسپرسیونیسم؛ ترس در سکوت** سعید رحیمی
۳۴ **نوسفراتو وحشت در خیابان** فرشید گندم کار
۳۸ **فریتز لانگ و نشان ام ، فراز از سایه آزادی** محمدرضا برادری
۴۲ **دروازه های جهانی** آرش ملکی
۴۶ **لطفا موبور ها را جدی بگیرید** سعید سلیقه
۵۲ **شش روی تاس از سینمای آلمان** مجید میرجمالی
۵۴ **موج نوی سینمای آلمان** عرفان گلپایگانی
۵۹ **علی: ترس روح را می‌خورد، امی: چه دلنشین.** بهزاد لطفی
۶۴ **آگیره، خشم پروردگار، در ناممکن دور دست** الهام معدنی
۶۹ **مرگ فرشته، تولد انسان** احمدرضا شعبان‌زاده
۷۴ **سینمای آلمان در عصر جدید** اشکان جباری
۷۶ **یک افسانه مدرن** مژگان شعبانی

دبیر ویژه نامه:
پیمان حقانی
حمیدرضا کشانی

سرپرست تحریریه:
سعید رحیمی
احمد رضا شعبان زاده

گروه تحریریه:
محمدرضا برادری
اشکان جباری
فرناز ربیعی
سعید سلیقه
مژگان شعبانی
عرفان س گلپایگانی
فرشید گندم کار
بهزاد لطفی
مجید میرجمالی
الهام معدنی
آرش ملکی

ویرایش متن:
احمدرضا شعبان زاده

صفحه آرایی:
هیوا شریفی
www.hastnama.com

پیش درآمدی بر هفته سـینمای آلمان

نویسنده: پیمـان حقانـی
peyman_oovoo.yahoo.ca

سعی کردیم همواره در کنار بهترین‌های روز سینما (بعدتر موسیقی جهان و رخدادهای متفاوت ورزشی، تئاتری و ...) فیلم‌های کلاسیک تاریخ سینما را به نمایش گذاریم و نیز بررسی کنیم. با اینکه مخاطبین چنین فیلم‌هایی اندک و محدود به دانشجویان جدی‌تر سینماست ولی وجود چنین اتفاق‌هایی مهم است و تاریخ ساز. تصمیم گرفتیم این نمایش‌ها را هدفمندتر از قبل برای موثرتر واقع شدنش بصورت هفته‌های فیلم پیش بگیریم که هم تفکیک شده باشد و هم زمان برگزاری آن از پیش معلوم باشد. هفته‌های فیلم سینما تک قلهک هفته آخر هر ماه برگزار می‌شود.

در بهمن ماه هزار و سیصد و نود و سه هفته فیلم سینما تک مربوط به سینمای آلمان است و این بار این مهم با همکاری بخش فرهنگی سفارت آلمان برگزار می‌شود. این اتفاق شاید سر آغازی برای جدی‌تر شدن سینمای کشورها به واسطه رایزنی‌های آن دولت با فیلم‌سازها و در اختیار قرار گرفتن فیلم‌های کمتر دیده شده یا حتی کمیاب‌تر باشد. از هم اکنون وعده فیلم‌های کوتاه آلمانی که برگزیدگان جشنواره‌های مهم آلمان از اوبرهازن تا برلین باشند را به شما می‌دهیم. شاید در آینده نزدیک از فیلم‌سازان جوان و شاخص سینمای آلمان دعوت کنیم که با حضور در سینما تک به همراهشان فیلم‌هایشان را ببینیم و به تحلیلشان بپردازیم. اتفاقی که از روز اول جزو آرزوهایمان بود اینکه بشود روزی از طریق ویدئو چت آنلاین با اساتیدی مثل اسکورسیزی یا لینچ در سینما تک صحبت کنیم و از حضور و معاشرتشان لذت ببریم. اتفاقی که با دعوت از اکثر سینماگران ایرانی انجام شد و می‌شود.

سعی کردیم در بررسی سینمای آلمان از تاثیرات جنگ، ادبیات غنی و موسیقی شور انگیز و الهام بخش این کشور نیز بگوییم که معلوم شود سینمای آلمان و اکسپرسیونیسمی که آن‌ها به تاریخ سینما هدیه کردند و این‌قدر مهم و تاریخ ساز بود چگونه پدیدار گردید.

همواره در بررسی مسیر تاریخی هنر باید بستری که جامعه و هنرمند از دل آن گذر کرده و بر او الهام بخش و اثرگذار بوده را نیز بررسی کرد و فهمید که چرا در مواردی مثل فیلمهای لنی ریفنشتال این مسیر منجر به هدایت شدن هنرمند به سمت تبلیغ برای آرمان‌های نازیسم (البته در بهترین حالت سینمایی‌اش) می‌شود. سعی کردیم این مسیر را در مقاله‌ها بازشناسی کنیم.

در این مقالات در می‌یابیم که چگونه اکسپرسیونیسم آلمان بر سینمای وحشت و بعدتر بر فیلم نوآر تاثیر می‌گذارد. در این مقالات پی‌خواهیم برد که سینمای نوین آلمان چگونه از مهاجران تاثیر گرفته هرچند که از نظر بسیاری سینمای امروز آلمان بیشتر سینمایی تجاری است تا سینمایی تاریخ ساز و مکتبی و فیلم‌سازان مهم دوران معاصرشان یا همان چند فیلمساز بزرگ دوران میانی سینمای آلمان هستند که امروزه یا در قید حیات نیستند و یا بیشترشان دیگر در آلمان فیلم نمی‌سازند هر چند که به عقیده من سینمای جدی و تاثیرگذار معاصر آلمان، امروز بیشتر در حیطه فیلم کوتاه و مستند ظهور می‌کند تا فیلمهای بلند.

بررسی سینمای یک کشور بدون ترسیم و فهمیده شدن مقتضیات فرهنگی و سیاسی آن کشورها امکان پذیر نیست چرا که تاثیرات اجتماعی و سیاسی که فرهنگ هر کشور را در دوره‌های زمانی مختلف تحت تاثیر خود قرار می‌دهد حتما بر هنرمندان آن دوران تاثیر می‌گذارد.

دولت‌های ایدئولوژیست، که در دوره‌ای آلمان نازی نیز آن را از سر گذراند بودجه های زیادی را از خزانه های کشور صرف ساخت فیلم‌های آرمان گرایانه کرده و می‌کنند. این دولت‌ها همیشه سعی در ساخت و یا حمایت از فیلم‌هایی دارند که به درست‌ترین شکل و در نزدیک‌ترین حالت ممکن آرمان‌هایشان را تبلیغ کنند اما همانطور که در این مقالات می‌بینید هیچ جایگاهی در بررسی‌های مهم و تاثیرگذار مکاتب هنری ندارند. هرگز در هیچ کتاب تاریخ سینمایی از مکاتب سینمایی که دولت‌های استالین، فرانکو ،موسیلینی و هیتلر بانی‌اش بوده اند گفته نشده اما در عوض تاثیرات بعد از فروپاشی این دولت‌ها بر سینمای هنری بسیار بوده و هست، مکاتبی که تبدیل شدند به نئورئالیسم ایتالیا، سینمای نوین شوروی و همین سینمای نوین آلمان که بزرگانی چون وندرس، هرتزوگ، فاسبیندر و ... را به جامعه هنری تقدیم کرد. دولت‌های دیکتاتور خود عامل یک مکتب هنری نمی‌شوند اما زخم عمیقی که به روح بشری می‌زنند و فجایع عظیمی که در اثر تصمیم‌هایشان به بار می‌آورند اندیشمندان و هنرمندانی را تولید می‌کنند که بعد از فروپاشی‌شان مکاتب و دوران‌هایی بزرگ را حاصل می‌آورند. دوران رنسانس که بعد از تجربه قرون وسطا سر برآورد نتیجه‌ی همین زخم‌ها و رنجش‌های روح بشری بود. شاید بدون آن زخم‌ها و حاصل شدن شناخت و معرفتی جدید از جهان هستی، بشر به چنین شکوفایی دست پیدا نمی‌کرد.

نا برده رنج گنج میسر نمی‌شود. درست مثل همین سینما تک خودمان!

سینمای آلمان، سال‌های ابتدایی

نویسنده: حمیدرضا کشانی
keshani@pardis-gholhak.com

در سال ۱۹۱۸ با اتمام دوره چهار ساله جنگ جهانی اول امپراطوری آلمان دچار فروپاشی و تبدیل به جمهوری‌های مختلف شد. آلمانی که تا قبل از جنگ به عنوان قدرت اول اروپا در رفاه و پیشرفت و اوج زندگی می‌کرد حالا به چنان فلاکتی افتاده بود که از تامین غذای روزانه مردم خود عاجز بود، پول آلمانی‌ها چنان بی‌ارزش شده بود که با گران شدن زغال سنگ مردم ترجیح می‌دادند به جای زغال، اسکناس هایشان را درون آتش بیندازند و گرم شوند. سینمای نوین آلمان از دل چنین شرایطی رشد کرد و جهانی شد. در سال ۱۹۱۶ دولت آلمان قانونی را تصویب کرد که به واسطه آن ورود فیلم‌های خارجی تا سال ۱۹۲۰ به آلمان را ممنوع کرد. این فرصتی مناسبی بود که تا صاحبان صنعت سینما در آلمان بتوانند آثارشان را عرضه کنند. در آن سال‌های رکود و قحطی، سینما هنری ارزان حساب می‌شد که جزو معدود سرگرمی‌های مردم در آن سال‌ها بود. ولی شناخت سینمای آلمان بدون شناخت اکسپرسیونیسم بی معناست. اکسپرسیونیسم نام مکتبی هنری است. در آغاز قرن بیستم، نهضت بزرگی بر ضد رئالیسم و امپرسیونیسم پا گرفت که آرام‌آرام مکتب اکسپرسیونیسم از دل آن بیرون آمد. اکسپرسیونیسم جنبشی در ادبیات بود، که نخست در آلمان شکوفا شد. هدف اصلی این مکتب نمایش درونی بشر، مخصوصاً عواطفی چون ترس، نفرت، عشق و اضطراب بود. به عبارت دیگر اکسپرسیونیسم شیوه‌ای نوین از بیان تجسمی‌ای است که در آن هنرمند برای القای هیجانات شدید خود از رنگ‌های تند و اشکال کج و معوج و خطوط زمخت بهره می‌گیرد. اکسپرسیونیسم به نوعی اغراق در رنگ‌ها و شکل‌هاست، شیوه‌ای عاری از طبیعت‌گرایی که می‌خواست حالات عاطفی را هرچه روشن‌تر و صریح‌تر بیان نماید. عنوان اکسپرسیونیسم در سال ۱۹۱۱ برای متمایز ساختن گروه بزرگی از نقاشان به کار رفت که در دهه‌ی اول سده‌ی بیستم بنای کارشان را بر بازنمایی حالات تند عاطفی و عصیان‌گری علیه نظامات ستمگرانه‌ی حکومت‌ها، مقررات غیر انسانی کارخانه‌ها و عفونت‌زدگی شهرها

و اجتماعات نهاده بودند. این هنرمندان برای رسیدن به اهداف خود رنگ‌های تند و مهیج و ضربات مکرر و هیجان زده‌ی قلم مو و شکل‌های اعوجاج یافته و خارج از چارچوب را با ایجاد ژرف نمایی و بدون هیچ‌گونه سامانی ایجاد می‌کردند و هر عنصری را که آرامش بخش و چشم نواز بود از کار خود خارج می‌کردند. در سال ۱۹۱۸ نزدیک به دویست کمپانی فیلمسازی در آلمان با حمایت دولت فعالیت می‌کردند، دولت آلمان که در شرایط سخت اجتماعی و سیاسی قرار داشت تلاش کرد که با صرف هزینه‌های زیاد و حمایت از استودیوها آن‌ها را در کنار هم قرار دهد. از دل این اتحاد استودیو یوفا فیلم افتتاح شد. یوفا جزو بزرگ‌ترین و تکنیکی‌ترین استودیوهای فیلم سازی آن دوران بود و انواع و اقسام فیلم‌ها در آن ساخته می‌شد. فیلم‌های تاریخی و پرهزینه برای تهییج روحیه ملی آلمان‌های شکست خورده در جنگ تا کمدی‌های سبک و فیلم‌های جنسی عجیب و غریب که افسانه‌های زیادی نیز دور و بر این نوع فیلم‌های آن دوره آلمان بود. این فیلم‌ها به دلیل آن که به قیمت ارزانی به نقاط مختلف دنیا فرستاده می‌شدند با استقبال کشورهای دیگر نیز روبرو بودند. ولی اتفاق اصلی و بزرگ در سینمای آلمان در سال ۱۹۲۰ با فیلم **مطب دکتر کالیگاری** اثر روبرت وینه رقم خورد. فیلم وینه بر خلاف فیلم‌های دیگر هر چیز مربوط به واقعیت را کنار می‌زد و دنیایی گرافیکی و هندسی و غریب را ترسیم می‌کرد که انگار از دل کابوسی تمام نشدنی بیرون می‌آمد. موفقیت فیلم باعث شد که ساخت فیلم‌های اکسپرسیونیستی به این سبک در یوفافیلم جدی‌تر شود. در سال‌های بعدتر مورنائو با ساخت فیلم **نوسفرانو** سینمای آلمان و اکسپرسیونیسم را یک قدم به جلو برد. سایه‌ها تند و تیزتر و فضا وهم آور و ترسناک‌تر شد. بعد از آن **گولم** این راه را ادامه داد ولی در میانه دهه بیست با ساخته شدن فیلم‌های پر هزینه‌ای مانند **متروپولیس و مرگ خسته** فریتز لانگ که هر دو جزو شاهکارهای بی بدیل سینمای آلمان هستند، آرام آرام سینمای اکسپرسیونیستی عمرش تمام شد ولی تاثیر سبکی‌اش تا سال‌ها بر دنیای سینما و ژانرهای ترسناک و نوآر و فیل سازانی چون اورسن ولز، آلفرد هیچکاک، لوئیس بونوئل، ژان کوکتو و اینگمار برگمان باقی ماند. در اواخر سال های دهه بیست هزینه‌های زیاد بعضی از فیلم‌ها و بازنگشتن سرمایه، آرام آرام سینمای آلمان و یوفا فیلم را به ورطه ورشکستگی برد. فیلم‌سازانی مانند ارنست لوبیچ و جوزف فون اشترنبرگ که فیلم‌های کمدی و رومانس های عاشقانه تاریخی می‌ساختند به هالیوود مهاجرت کردند. مورنائو نیز بعد از ساختن **آخرین خنده** به همراه فیلم‌بردارش کارل فروند به سمت آمریکا رفت. آخرین کسی که از دوران طلایی سینمای آلمان در آن جا باقی مانده بود، فریتز لانگ بود که با تاسیس شرکتش فیلم موفقی مانند **ام** را ساخت ولی با فشارهای که بابت ساخت **متروپولیس** بر او بود در تبعیدی خودخواسته او نیز در اوایل دهه سی به آمریکا مهاجرت کرد. با به روی کار آمدن دولت فاشیستی هیتلر و شروع دوران نازی در آلمان صنعت سینمای آلمان کم کم رو به افول گذاشت و جز چند فیلم مانند مستندهای لنی ریفنشال موفقیتی کسب نکرد. ولی فیلم سازان تربیت شده یوفا با ورود شان به آمریکا، شکل سینما را با مغزهای درد کشیده شان عوض کردند و سینما را وارد عرصه جدیدی کردند که به عنوان هنری تاثیر گذار جدی‌تر گرفته شود.

انتزاع و تراژدی، از بوم نقاشی تا پرده سینما

نویسنده: فرناز ربیعی
farnaz.rbi@gmail.com

«برادران، بگذارید جان و فضیلتتان خدمت‌گزار معنای زمین شود و همه‌چیز از نو به دست شما ارزش‌گذاری شود. بدین خاطر باید رزمندگان شوید. بدین خاطر باید آفرینندگان شوید.»

نیچه (چنین گفت زرتشت)

آرم یوفا فیلم

در جنگ جهانی اول تولید صنعت سینمای آلمان نسبتا اندک بود، اگرچه معدود فیلم‌های خوب هم در این کشور ساخته می‌شد. دوهزار سالن سینما در آلمان اغلب فیلم‌های فرانسوی آمریکایی، ایتالیایی و دانمارکی نمایش می‌دادند. هرچند آمریکا و فرانسه بلافاصله (پس از آغاز جنگ) نمایش فیلم‌های آلمانی را تحریم کردند، آلمان در موقعیت مستحکمی نبود که بتواند مقابله به مثل نماید، چون در این سالن‌ها چیزی برای نمایش نداشتند. حکومت آلمان برای مبارزه با فیلم‌های وارداتی و همچنین برای تولید فیلم‌های تبلیغاتی خود، حمایت از صنعت سینما را آغاز کرد. در ۱۹۱۶ واردات فیلم ممنوع شد به استثنای فیلم‌های دانمارکی که در جنگ بی‌طرف بودند و صنعت سینمای آن پیوند نزدیکی با صنعت سینمای آلمان داشت. تولید فیلم به سرعت افزایش یافت و تعداد شرکت‌های سینمایی از یک دوجین در ۱۹۱۱ به ۱۳۱ در ۱۹۱۸ رسید. ولی حکومت این شرکت‌ها را تشویق کرد که به صورت کارتل‌هایی متحد شوند. جنگ، دلخواه بسیاری از مردم آلمان نبود و پس از پیروزی انقلاب روسیه در ۱۹۱۷ گرایش‌های شورش‌گرانه در آلمان شدت گرفت. اعتصاب‌های سراسری و ضد جنگ در طول زمستان ۱۷-۱۹۱۶ سازماندهی شد. برای پر و بال دادن به فیلم‌های هوادار جنگ، حکومت و دویچه بانک و صاحبان صنایع بزرگ، چند مؤسسه سینمایی کوچک را در هم ادغام کردند و شرکت یوفا (UFA) را در اواخر سال ۱۹۱۷ تأسیس کردند. یوفا که از جانب این کانون‌های اساساً محافظه‌کار حمایت می‌شد، حرکتی بود در جهت کنترل نه فقط بازار فیلم آلمان بلکه بازار بین‌المللی بعد از جنگ هم. یوفا به پشتگرمی این حمایت مادی عظیم توانست کارآمدترین تکنسین‌ها را گرد آورده و مجهزترین استودیوها را در اروپا بسازد. این استودیوها بعدها حتی فیلمسازان خارجی (از جمله آلفرد هیچکاک جوان) را هم جذب کرد. این منجر به تولید محصولات بین آلمان و کشورهای دیگر در دهه ۱۹۲۰ شد، که به سرایت سبک آلمانی به خارج کمک کرد. در اواخر ۱۹۱۸ با پایان جنگ، ضرورت تبلیغات صریح میلیتاریستی از بین رفت و صنعت سینمای آلمان فعالیت خود را در سه ژانر متمرکز کرد. هرچند درام‌ها و کمدی‌های عادی هم ادامه یافت. یکی از این سه، ژانری بود که محبوبیت بین‌المللی داشت و عبارت بود از سریال‌های حادثه‌ای متشکل از حلقه‌های جاسوسی کارآگاهان باهوش، یا مکان‌های ناآشنا. دومی، مجموعه کوچکی از فیلم‌های جنسی بود که به عنوان فیلم‌های آموزشی به موضوعاتی مثل همجنس‌گرایی و فحشا می‌پرداخت. سومی، اقتباس‌هایی از فیلم‌های تاریخی حماسی مردم‌پسند قبل از جنگ ایتالیا بود. این آخرین نوع برای یوفا از نظر اقتصادی موفقیت به ارمغان آورد. به‌رغم تحریم و دافعه مداوم علیه فیلم‌های آلمانی در آمریکا و انگلیس و فرانسه، یوفا سرانجام توانست به بازار جهانی راه یابد. در سپتامبر ۱۹۱۹ با نمایش **مادام دوپاری** اثر ارنست لوبیچ که یک فیلم حماسی از انقلاب فرانسه بود، سالن باشکوه یوفا پالاتس برلین افتتاح شد. این فیلم کمک کرد که بازار جهانی فیلم به روی آلمان باز شود. فیلم که در آمریکا با نام **سودا** نمایش داده شد محبوبیت فوق‌العاده‌ای کسب کرد و در بسیاری از کشورهای اروپایی هم تحسین منتقدان را برانگیخت. در فرانسه که اولین نمایش آن با این اتهام که یک تبلیغ ضدفرانسوی است به مدت زیادی به تعویق افتاده بود، با شور و شوق کمتری مواجه شد. ولی در اغلب بازار ها موفقیت کسب کرد و دیگر فیلم‌های تاریخی لوبیچ نیز به خارج صادر شدند. در ۱۹۲۳ لوبیچ اولین کارگردان آلمانی بود که به استخدام هالیوود درآمد. بعضی شرکت‌های کوچک مدت کوتاهی مستقل باقی ماندند؛ در بین آن‌ها شرکت دکلا (دکلابیوسکوپ) متعلق به اریش پومر بود. این شرکت در ۱۹۱۹ ساخت فیلمی بر اساس فیلمنامه‌ای غیرمعمول نوشته دو آدم ناشناخته به نام‌های کارل مایر و هانس یانوویتس را به عهده گرفت. این نویسندگان جوان می‌خواستند فیلم سبکی غیرمتعارف داشته باشد. سه طراح تعیین شده (هرمان وارم، والتر رایمان، والتر روهریک) پیشنهاد کردند که

فیلم به سبک اکپرسیونیستی ساخته شود.

مأوایی برای دل زدگان از واقعیت و جست‌وجوگران حقیقت

سبک اکسپرسیونیسم که در دهه دوم قرن بیستم به اوج کمال و شکوفایی نه‌چندان دیرپای خود رسید، به وسیله نسلی پایه‌گذاری شد و به تدریج قوام گرفت که در دو دهه پایانی قرن نوزدهم پا به عرصه وجود گذاشت و نشانه‌های تکوین و گسترش بحران شدید و انسان‌ستیزی را مشاهده و احساس می‌کرد که در نهایت به شعله‌ور شدن جنگ جهانی اول انجامید. پس از پایان این جنگ خانمان‌سوز و ضدبشری، گروهی از فرهیختگان این نسل بر آن شدند تا با به دست دادن الگویی جدید از انسان و طرحی نو برای نظام اجتماعی، از تکرار این گونه وقایع جانگداز و حیرت‌آور پیشگیری کرده، زمینه را برای رهیدن انسان‌های بلادیده و ستم‌کشیده از قید سنت‌های پوسیده و معیارهای بت‌آفرین و بنده‌پرور فراهم آورند. اکسپرسیونیسم ابتدا در هنرهای تجسمی پدیدار گشت و سپس دامنه آن به موسیقی، ادبیات، تئاتر و سینما کشیده شد. عنوان اکسپرسیونیسم را برای اولین بار منتقدی هنری به سال ۱۹۰۱ در معرفی و توصیف برخی از تابلوهای ژولیان آگوست هروه به کار برد. در سال ۱۹۱۱ منتقدی آلمانی به نام ورینگر آن را به تابلوهای نقاشان دیگری چون سزان، ماتیس و ون‌گوگ نیز تعمیم داد. واژه اکسپرسیونیسم از اکسپرس، به معنای بیان کردن و یا به تعبیری هیجان‌نمایی می‌آید. و به خوبی نشان از این دارد که آثار زیرمجموعه این سبک هنری، بر خلاف ناتورالیست‌ها و رئالیست‌ها نه در پی به نمایش گذاشتن ظاهر هر چیز، که سعی در نشان دادن احساسات و ذهنیات خود نسبت و محیط پیرامون خود داشتند. اکسپرسیونیسم، که ابتدا از بطن جریانی مبتنی بر نظرگاه‌های زیباشناختی و فلسفی زاده شد و رشد یافت، پس از وقوع جنگ جهانی اول به حرکتی کاملاً سیاسی مبدل گردید. اکسپرسیونیست‌های آغازین، که از مشاهده چهره ریاکارانه و تهی از معنی زندگی مدرن به شدت رنج می‌بردند، ضمن ادامه دادن به انتقادهای نیچه‌وار از تمدن مغلوب و رو به انحطاط اروپایی، سعی بر آن داشتند سیمای خوش‌منظری نیز از موفقیت‌های به دست آمده در قرن نوزدهم، به ویژه در زمینه علوم تجربی و صنایع، ترسیم کنند. اینان طبیعت را به مفهومی که از نحوه نگرش و برداشت ناتورالیست‌ها می‌شناسیم و نیز منطق سنتی و علم روان‌شناسی را با جهان‌نگری خود چنان سازگار

نمی‌دیدند. آن‌ها همچنین به دولت، به شهروند (به مفهوم فردی نامستقل و وابسته به نظام اجتماعی خاصی) و به نسل پدران در کل، به چشم نیروهای مخالف می‌نگریستند. لیکن اکسپرسیونیسم در سیر تکاملی‌اش به جایی رسید که کلیه ارزش‌ها و معیارهای رایج زمانه خود را طرد و نفی می‌کرد. احساس کلی اکسپرسیونیست‌ها در رهانیدن فرد از قید و بند سنت‌های کهنه و به زعم آن‌ها ارتجاعی، در ارائه تصویری گویا از ناموزونی و آشفتگی نظام‌های موجود، در نوعی زندگی آکنده از احساسات شخصی و سرانجام در انس با مرگ خلاصه می‌شد. در سال‌های بحرانی و آفت‌زده جنگ جهانی اول، نفی ارزش‌های کهن، این سکه‌های نقش‌باخته و از ارزش و اعتبار افتاده که هنوز به عنوان دست‌ابزاری بسیار کارساز برای خلع سلاح نیروهای اصلاح‌طلب مورد استفاده قدرتمندان قرار می‌گرفت. از سوی نسل جوان فزونی گرفت. فراخوان اکسپرسیونیت‌ها به بازگشت به اصالت انسانی، با دعوتشان به مبارزه با هرگونه افکار جنگ‌طلبانه و اصولاً مخالفت با جنگ از هر نوع و با هر انگیزه و خصیصه‌ای، پیوند تنگاتنگ داشت. برابری و برادری و در یک کلام جهان‌وطنی در مرکز دایره نظریات و تفکرات اکسپرسیونیستی قرار گرفت. هر انسان واقعی، صادق و پاک نهادی وظیفه داشت که ویژگی جنایت‌آفرینی و انسان‌ستیزی جنگ را شناسایی و درک کند، بر احساسات غلوآمیز میهن پرستانه و عصبیت‌های کوردلانه قومی فایق آید و به جای ملی‌گرایانه، بشردوستانه بیندیشد. ایمان راسخ به ضرورت دگرگون کردن و بهسازی جهان، نگرانی شدید از این‌که جنگ‌های ویرانگر و خانمان‌برانداز مشابهی بشریت را تهدید می‌کنند و نیز اعتقاد به این‌که بشر می‌باید در روند این بهسازی ابتدا هیولای انسان‌خوار خفته در درون خویش را سر به نیست کند، وابستگان به این مکتب را بدان‌جا کشاند که پا را از طرح تجربه‌های تلخ شخصی فراتر نهاده، نظر خود را به درد و رنج بشریت در کل معطوف دارد. به این ترتیب، اکسپرسیونیست‌ها اینک به تمام قدرت‌های آشکار و پنهانی که از دیدگاه آنها یوغ بندگی برگردن انسان‌ها می‌نهند و احساسات و آزادی‌های فردی را محدود می‌سازند اعلان جنگ دادند و علیه آن‌ها به مبارزه برخاستند؛ علیه صنعتی شدن، ایجاد کلان‌شهرها، زندگی ماشینی، سرمایه‌داری، روح نظامی‌گری و بالاخره علیه قدرت به هر شکل و شمایلی و در هر هیئت و لباسی. در مقابل کلیدواژه‌هایی چون سوسیالیسم، کمونیسم و آنارشیسم در نظر آنان از جذابیت‌های خاصی برخوردار بودند. پس هنر اکسپرسیونیستی را می‌توان در مجموع حرکت و تلاشی بی‌امان در راستای دگرگون ساختن نظام‌های حکومتی‌ای به شمار آورد که تا آن زمان ارزش و اعتباری برای خود کسب کرده بودند.

بیان احساس به زبان رنگ و نور

تفکر اکسپرسیونیستی جای خود را در دل هنردوستان و هنرمندان و مخاطبانشان باز کرده بود. وقت آن بود که سینما هم درهای خود را به روی اکپرسیونیست‌ها بگشاید. رؤسای شرکت دکلا اتفاق نظر داشتند که ورود این تفکر در سینما، فروش جهانی فیلم‌ها را تأمین خواهد کرد. این فکر درست درآمد و فیلم ارزان تمام‌شده **مطب دکتر کالیگاری** (۱۹۲۰) در برلین و سپس در ایالات متحده، فرانسه و کشورهای دیگر شوری برانگیخت. به دلیل موفقیت این فیلم، اندکی بعد فیلم‌های دیگری در سبک اکسپرسیونیست ساخته شدند. حاصل آن یک جنبش سبک‌شناختی در سینما بود که چندین سال پایید. گرچه عناصر اکسپرسیونیستی را می‌توان پیش از این فیلم در فیلم **آدمک** ردیابی کرد، جنبه‌هایی خاص از آن چون توجه به سرشت دوگانه بشر، قدرت سرنوشت، جذبه مخلوقات هیولایی یا نیمه بشر، مستقیماً از بدبینی و بیمارگونگی موجود در سنت رومانتیک آلمان استخراج گردید؛ وابستگی

بسیار به نثر و کسادی اقتصادی نیز در بنای یک سبک تصویری نمادی مفید واقع گردید. موفقیت کالیگاری و دیگر فیلم‌های اکسپرسیونیستی باعث شد که کارگردان‌های آوانگارد آلمانی، صنعت سینما را محل دلخواهی برای کار بیابند. چند فیلمساز تجربی فیلم‌های انتزاعی ساختند، مثل فیلم **سمفونی- دیاگونال** اثر وایکینگ اکلینگ، یا فیلم‌های دادائیستی متأثر از جنبش هنری دادائیسم مثلَ **ارواح قبل صبحانه** (۱۹۲۸) اثر هانس ریشتر. مؤسسات بزرگی چون یوفا (که دکلابیوسکوپ را در سال ۱۹۲۱ در خود ادغام کرد) همچنین شرکت‌های کوچک‌تر در فیلم‌های اکسپرسیونیستی سرمایه‌گذاری کردند، چون این فیلم‌ها قادر به رقابت با محصولات امریکایی بودند. درواقع در اواسط دهه ۱۹۲۰ فیلم‌های آلمانی جای وسیعی را در بین بهترین فیلم‌های دنیا به خود اختصاص داده بودند. در اوایل دهه ۱۹۳۰، اکسپرسیونیسم آرام آرام به فراموشی سپرده شد. مجموعه‌ای از شرایط باعث افول این جنبش شد. اکسپرسیونیسم، مثل مکتب نئورئالیسم ایتالیا، آینه تمام‌نمای دغدغه‌ها، تشویش‌ها و امیدهای مردم یک جامعه در یک دوره بود و با دگرگون شدن زمانه، کارکردش را از دست داد. برای مردم در جامعه جدید، دنیای اکسپرسیونیستی نمی‌توانست جوابگو باشد. مهم‌ترین دلیل سقوط و حتی ظهور اکسپرسیونیسم را می‌باید در وابستگی بیش از حد آن به اوضاع و احوال سیاسی- اجتماعی آلمان در دهه ۱۹۲۰ جست‌وجو کرد.

تورم شدید اوائل دهه ۱۹۲۰ درواقع به نفع سینمای اکسپرسیونیست بود، بخشی به دلیل این‌که صادرکنندگان آلمانی می‌توانستند فیلم‌هایشان را به قیمت ارزان به خارج بفروشند. با وجود این، تورم واردات را مشکل کرد، چون نرخ تبدیل رو به نزول مارک باعث می‌شد که خرید خارجی به طور بازدارنده‌ای گران تمام شود. ولی در ۱۹۲۴ «طرح دُز» امریکا به تثبیت اوضاع اقتصادی آلمان کمک کرد و امکان واردات فیلم‌های خارجی فراهم شد و صنعت سینمای آلمان رو در روی رقابتی قرار گرفت که نزدیک به یک دهه از آن

برکنار بود. با این حال هزینه فیلم‌های اکسپرسیونیستی رو به افزایش می‌رفت. آخرین فیلم‌های بزرگ این جنبش یعنی **فاوست** (۱۹۲۶) مورنا و **متروپولیس** لانگ حماسه‌های پرخرجی بودند که وضع مالی یوفا را بدتر کردند؛ و کار به جایی کشید که اریش پومر یوفا را ترک کرد تا بخت خود را در آمریکا بیازماید. افراد دیگری هم به هالیوود رفتند. مورنا پس از اتمام آخرین فیلم آلمانی‌اش **فاوست**، رفت. بازیگران بزرگ (چون کنراد فایت و ایمل یانینگس) و فیلمبرداران بزرگی (مثل کارل فروند) نیز رهسپار هالیوود شدند. لانگ ماند، ولی پس از انتقاداتی که بر افراط‌کاری‌های متروپلیس به هنگام نمایش آن در اوایل ۱۹۲۷ شد، شرکت خودش را تأسیس کرد و روی به سبک‌های آخرین فیلم‌های آلمانی خود آورد. او نیز در آغاز حکومت نازی‌ها در ۱۹۳۳ کشور را ترک گفت. به دلیل سخت‌تر شدن رقابت با آمریکایی‌ها پس از ۱۹۲۴، آلمان‌ها هم می‌کوشیدند که از تولیدات آمریکایی تقلید کنند. فیلم‌های حاصل، هرچند اغلب تأثیرگذار بودند، ولی ویژگی‌های منحصر به فرد اکسپرسیونیسم در آنها رقیق شده بود. بدین ترتیب در سال ۱۹۲۷، اکسپرسیونیسم به عنوان یک جنبش از صحنه خارج شد. ولی همان‌طور که ژرژ سادول گفته است، یک گرایش اکسپرسیونیستی در بسیاری از فیلم‌های آلمانی اواخر دهه ۱۹۲۰ و حتی اوایل دهه ۱۹۳۰ مثل ام (۱۹۳۰) و **وصیتنامه دکتر مابوزه** (۱۹۳۲) هر دو از لانگ، دوام آورد. و به دلیل حضور تعداد زیادی فیلمساز آلمانی در آمریکا، فیلمسازهای هالیوودی نیز رنگ و بوی اکسپرسیونیستی گرفتند. فیلم‌های وحشت مثل **پسر فرنکشتاین** (۱۹۳۹) و فیلم نوآرها در صحنه‌آرایی و نورپردازی واجد رنگ و بوی غلیظ اکسپرسیونیستی بودند. از آن‌جا که بسیاری از دست‌اندرکاران سینمای اکسپرسیونیستی بیش‌تر هنرمند بودند تا جامعه‌شناس اهل سیاست و... آثاری به‌وجود آوردند که فقط مصرف روز نداشتند. آنان در اکثر موارد موفق شدند، ورای انسان آلمانی، به انسانی که در کشورها و دوره‌های متفاوت، در چارچوب جوامعی مهاجم، دچار مشکلاتی شده بود که همگون می‌نمودند. بنابراین طبیعی است که تأثیر اکسپرسیونیست‌های آلمانی را در فیلم‌های فیلمسازان متأخر غربی مشاهده کنیم. بدون تردید، آلفرد هیچکاک اورسن ولز و ... و حتی برایان دی‌پالما، اخلاف برحق اکسپرسیونیست‌های کبیر هستند.هر چند این جنبش در آلمان فقط حدود هفت سال دوام آورد، اکسپرسیونیسم به مثابه یک گرایش در سبک فیلم هرگز از بین نرفت.

منابع:

۱- مجله کتاب ماه ادبیات و فلسفه فرودین و اردیبهشت ۱۳۸۱ - شماره ۵۴ و ۵۵ نویسنده : مهدی زمانیان

۲- کتاب هنر سینما - نویسنده : دوید بوردول و کریستین تامسون

اکسپرسیونیسم؛ ترس در سکوت

نویسنده: سعید رحیمی
saeedrahimi1984@gmail.com

مقدمه

از مباحث تاریخی و چگونگی ظهور و افول مکتب اکسپرسیونیسم که بگذریم شاید در اولین قدم شناخت ویژگی‌های این مکتب منظر ورود مناسبی برای نگاهی به چند فیلم کلیدی و تاثیرگذار این مکتب باشد تا بتوان بطور کاربردی‌تر و خارج از مباحث نظری به شناخت این مکتب نشست و خصوصیات ریز و درشت آن را بررسی نمود؛ پس با این رویکرد هدف از این یادداشت را بررسی اجمالی ویژگی‌های مکتب اکسپرسیونیسم و نگاهی از این دریچه به سه فیلم نمونه‌ای آن قرار می‌دهم تا در ادامه با استفاده از این رویکرد بتوان به تاثیرات عمیق و غیر قابل انکارش بر دو گونه‌ی مهم و اساسی در سینما؛ یکی **فیلم‌های ژانر وحشت** و دیگری **فیلم نوآر** پرداخت. فیلم **دانشجویی در پراگ** شاید اولین فیلمی باشد که مایه‌های آشکار اکسپرسیونیستی دارد و **مطب دکتر کالیگاری** نمونه‌ای‌ترین فیلم این مکتب که با ظهور تقریباً همه المان‌های آن همراه است. دو فیلمی که نگارنده از آنها با نام **ترس در سکوت** یاد می‌کند و نقطه شروع بررسی‌ها در مباحث نظری و بنیادین در سینمای وحشت است، اما **متروپلیس** فیلم دیگری است که به زعم نگارنده نمونه‌ای ترین فیلم این مکتب برای شناخت و درک عناصر کلیدی در ژانر نوآر است. ذکر این نکته را در همین ابتدای امر ضروری می‌دانم که به جرات می‌توان گفت ماندگارترین مکتب سینمایی است اکسپرسیونیسم؛ و به طرق و گونه‌های مختلف در هر دوره و عصر در سینما بروز می‌کند.

چندی از ویژگی های مکتب اکسپرسیونیسم

بطور مختصر می‌توان ویژگی‌های این مکتب را این گونه ذکر کرد:
همان‌گونه که از خود واژه بر می‌آید؛ باید بگونه‌ای به نمایش احساس ذهنی و درونی تمایل داشته باشد تا مشاهده عینی و بیرونی، پس **اغراق در توصیف و شرح دادن** را می‌توان اولین و مهم‌ترین ویژگی این مکتب دانست. برای بیان این اغراق **داستان‌هایی با مضامین پیچیده و مرموز** که عموماً در شرایط بدی رخ می‌دهد دستمایه بسیار مناسبی به نظر می‌آید. از دیگر این نشانه‌ها استفاده از **گریم‌های اغراق شده** به جهت نمایش ویژگی‌های درونی شخصیت‌هاست. شخصیت‌هایی که در ماهیت انسانی ایشان توسط نیروهای نامرئی که هدایت می‌شوند تغییر بوجود آمده بگونه‌ای که خود را مسئول انجام اعمالشان نمی‌دانند و بدین ترتیب سرو کله داستان‌های ماورایی به این مکتب باز می‌شود و به نوعی این عملاً یعنی تحریف واقعیت. **اکسپرسیونیست‌ها به جای توجه به جلوه بیرونی چیزها به از ریخت افتادگی افراطی اشیاء به منظور بیان واقعیت عاطفی روی آوردند.** استفاده از دکورهای استیلیزه؛ مرکب از تصاویر ساختمان‌های غریب و از ریخت افتاده‌ای که به شیوه صحنه تئاتر روی پارچه و تخته نقاشی شده‌اند و بازیگران فیلم که هیچ کوششی برای ارائه بازی‌های واقع‌گرایانه نمی‌کنند و برعکس حرکاتی به نمایش می‌گذارند که به جست و خیز و رقص می‌ماند. **اهمیت دکور و ویژگی‌های خاص صحنه پردازی و میزانسن** شاید مهم‌ترین رکن از ویژگی‌های این مکتب است؛ استفاده از **دکورهای دِفرمه و دارای زوایای نوک تیز و نورپردازی با مایه‌های تیره و سایه‌های تیز** و **پرکنتراست** از دیگر خصوصیات است. در این میان **استفاده چشمگیر از لنز واید** و وجود نماهای کابوس گونه بخش عمده‌ای از این ویژگی‌هاست. هرمان وارم (طراح دکور مطب دکتر کالیگاری) به این اعتقاد رسیده بود که «تصویر سینمایی باید به یکی از هنرهای گرافیک بدل شود.»
کنراد فایت (نقش سزار در فیلم مطب دکتر کالیگاری) این گونه می‌گوید: «اگر به دکور چنان اندیشیده شده که گویی همان حالت معنوی را دارد که بر روان بازیگر حاکم است بازیگر یاور بزرگی برای ترکیب و زندگی کردن نقش خود خواهد یافت.» پس دکور نه تنها به عنوان یک عنصر زنده عمل می‌کند بلکه بدن بازیگر نیز به عنصری دیداری بدل می‌شود. سطوح استیلیزه کمک می‌کند عناصر ناهمگون درون میزانسن همانند به نظر بیایند. بیشتر اوقات در فیلم‌های اکسپرسیونیستی از نورپردازی ساده از روبه رو و از دو طرف استفاده می‌شود. با روشن‌کردن صحنه به صورت تخت و هموار بر پیوند آدم‌ها و دکور تاکید می‌شود. در برخی از موارد چشمگیر از سایه‌ها هم برای از ریخت انداختن افزون‌تر اشیاء و آدم‌ها استفاده می‌شود.

مطب دکتر کالیگاری

بی شک، فیلم **مطب دکتر کالیگاری** (یا دفتر دکتر کالیگاری)، یکی از تاثیرگذارترین و نمونه‌ای ترین آثار سینمای اکسپرسیونیست و از درخشان‌ترین فیلم‌های ترسناک در دوره صامت به شمار می‌رود. در این فیلم آلمانی که

توسط **روبرت وینه** و بر اساس فیلمنامه‌ای از **هانتس یانوویتز** و **کارل مه‌یر**، کارگردانی شد، **ورنر کراوس، کنراد فایت، فردریک فهر، لیل داگوفر و هانتس توادورسکی** به ایفای نقش پرداختند. فیلم از جایی شروع می‌شود که جوانی به نام فرانسیس در جایی شبیه پارک با دوستی در حال صحبت در مورد ارواح است و در همین رابطه، تجربه خود را برای دوستش بازگو می‌کند. از اینجا به بعد، روایت؛ فرانسیس را که در حقیقت داستان اصلی فیلم است، به صورت فلش بک نشانمان می‌دهد. **(استفاده از مضامین ماورایی)**. مردی به نام دکتر کالیگاری به شهری که فرانسیس در آن زندگی می‌کند، آمده و غرفه‌ای در قسمت نمایشگاه برپا می‌کند تا چیزی شگفت انگیز به مردم نشان دهد. این شگفتی، خوابگردی به نام سزاراست؛ جوان ۲۳ ساله ای که از آغاز زندگی در خواب به سر می‌برد و قادر است آینده را پیشگویی کند.آلن، دوست فرانسیس، که سخت تحت تاثیر قرار گرفته است، از سزار می‌پرسد تا

کی عمر خواهد کرد؟ و سزار پاسخ می دهد: «تا پیش از بامداد فردا!» **(اغراق در نمایش احساس درونی و ذهنی)**

آلن نیمه شب همان شب به قتل می‌رسد و این قتل دومین قتل از سری قتل‌های زنجیره‌ای است که در آن شهر رخ می‌دهد. اکنون فرانسیس با معمای پیچیده‌ای روبروست: آیا سزار به راستی توانایی پیشگویی دارد؟ قتل آلن کار چه کسی است؟ آیا ممکن است این قتل‌ها با سزار و دکتر کالیگاری مرموز در ارتباط باشد؟ نقش هر کدام از این افراد چیست؟ (داستان‌های مرموز با مضامین پیچیده که در شرایط بدی رخ می‌دهد.)

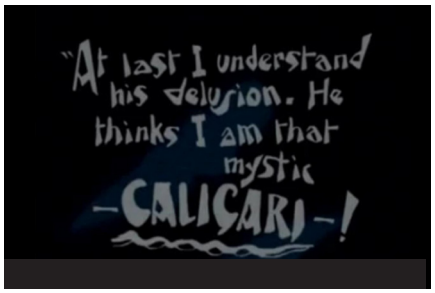
این فیلم مهم که به راستی از فیلم‌های تاثیرگذار تاریخ سینماست، هم از نظر هنری و هم از نظر شخصیت‌پردازی و داستان قابل توجه است. از آنجا که در مطب دکتر کالیگاری، بسیاری از مفاهیم اصولی ژانر وحشت تعریف شدند و علاوه بر آن این فیلم، به ویژه از نظر زاویه‌های دوربین و شیوه نورپردازی، الهام بخش بسیاری از کارگردانان فیلم‌های نوآر و وحشت بوده است، با مطالعه آن می‌توان به شناخت بهتری از فیلم‌هایی که بعداً تحت تاثیر آن ساخته شدند، رسید. یکی از ویژگی‌های فیلم، تعهد کامل به اصول اکسپرسیونیسم، هم از نظر کاربرد نور و سایه در فیلمبرداری و هم از نظر طراحی صحنه و گریم است که می‌توان به این موارد بهره گیری از داستانی گوتیک را نیز افزود. در اینجا با اثری مواجهیم که کارگردان آن به شکلی کاملاً آگاهانه، شیوه هنری خاص خود را نمایش می‌دهد و به راستی در مطب دکتر کالیگاری، چه زیبا جزئیات بصری بیش از واژه‌ها در مورد موضوع مورد نظر می‌گویند. فیلم، همچون تابلویی نقاشی شده با استفاده از قابلیت‌های بصری خاص خود، در کنار داستان و شخصیت پردازی، توجه بیننده را به خود جلب می‌کند. **(از ریخت افتادگی اشیا به منظور بیان واقعیت عاطفی)**

در مطب دکتر کالیگاری، اکسپرسیونیسم با استفاده از اشکال و خطوط و زوایای غیرعادی، احساس هنرمندان سازنده‌اش را بیان می‌کند و به آن شکلی فیزیکی می‌دهد. وینه با تولید یک فضای ذهنی خاص کاری می‌کند که در آن فضا، وحشت و ترسی غیر ممکن، ممکن شود. همه جزئیات میزانسن، از عدم تعادل

حکایت دارند؛ زاویه‌های تند، خطوط مورب، اضلاع نامساوی و لبه‌های نوک تیز و نامنظم.**(تبدیل تصویر سینمایی به یکی از هنرهای گرافیکی)**. در این فیلم، خانه‌ها شکلی غیرعادی و مرموز دارند، درها به شکلی نامتعارف باز می‌شوند و ظاهر آن‌ها طوری است که به نظر می‌رسد اگر باز شوند، شما را به درون خود کشیده و در تله گرفتار می‌کنند. پنجره‌ها اضلاع نامنظم و ساختمان ها شکلی نامتقارن دارند. **(استفاده از دکور های دفرمه و نوک تیز و غیر عادی)**

این شکل غیرعادی را حتی در نوع

نوشته‌های فیلم نیز می‌بینیم:



این آشفتگی‌ها، در واقع نشان دهنده ذهن آشفته و نامنظم شخصیت داستان است که البته دلیلِ آن (روانی بودن این شخصیت) را هم بعداً متوجه می‌شویم. در دنیایی که یک دیوانه کنترل آن را در دست دارد، حتی سایه‌ها نیز ظاهری ترسناک دارند. سایه‌ها حرکتِ نمی‌کنند و روی صحنه و در جهتی ظاهراً مخالف با حالت طبیعی، نقاشی شده‌اند. لبه‌های نوک تیز را نیز در سراسر فیلم شاهدیم. چه در کوه‌های عجیب و غریب و زیگزاگ مانند و چه در برگ‌ها و چمن‌های نوک تیز. همه این‌ها سبب می‌شود که محیط و فضا در فیلم به شکل دشتی از تیغ به نظر برسد که در واقع نشان دهنده عدم آرامش و امنیت شخصیت‌ها در محیط پیرامون می‌باشد.(**نورپردازی‌ها با سایه روشن‌های شدید و پر کنتراست)**

گذرگاه‌ها و ساختمان‌ها نیز ظاهری پیچ در پیچ دارند. در واقع، خیابان‌ها و ساختمان‌ها شکلی دوبعدی و نقاشی شده دارند و این به آن معنی است که افراد که طبیعتاً سه بعدی هستند، در پس زمینه و دنیایی دوبعدی قرار دارند. تنها فردی که ظاهراً دوبعدی به نظر می‌رسد، خوابگرد یا همان سزار با بازی کنراد فایت است که با آن قامت بلند و لاغر و لباس تیره‌اش گویی مانند سایه‌های نقاشی شده بر روی صحنه، بخشی از فضاست. (**سطوح استیلیزه که کمک می‌کند عناصر ناهمگون درون میزانسن همانند به نظر بیایند.)**

این شیوه آشنایی زدایی با فضاهای واقع گرایانه و کاربرد زاویه‌های نامتعارف، وضعیت ذهنی دیوانگان یا به بیان دیگر، افرادی که با واقعیت زاویه دارند، را به بیننده نشان می‌دهد. فیلمبرداری طوری انجام شده است که فیلم مثل خوابی روشن به نظر می‌رسد. بعضی شخصیت‌ها و اشیاء برجسته‌تر هستند و بعضی به حاشیه رانده شده‌اند. این شیوه فیلمبرداری به ایجاد حسی خاص در بیننده کمک می‌کند که شاید همین دکور عجیب و غریب، دنیای واقعی است. (و چه بسا چیزی که توهم یک انسان روانی است، زندگی ما باشد). در مورد داستان فیلم نیز باید گفت که یکی از اولین نمونه‌های غافلگیری در پایان را در این فیلم می‌بینیم. با داستانی تعلیق آور مواجه‌ایم که در آن به شخصیت‌های مختلفی مظنون می‌شویم. معمایی برای ما شکل می‌گیرد و آن این است: چه کسی آلن را کشت؟ ابتدا به فرانسیس مشکوک می‌شویم. آیا او بود که آلن را کشت تا جین را مال خود کند؟ ولی بعداً مشخص می‌شود که این گونه نبوده و احتمالات دیگری شکل می‌گیرد. البته فیلم علاوه بر پاسخ به این سوال که چه کسی این قتل را انجام داد، به این نکته که چرا این قتل انجام شد، نیز پاسخ می‌دهد. هر چند، بعضی از بینندگان، عقیده دارند که پس از برملا شدن دیوانه بودن فرانسیس، در صحنه پایانی فیلم با نگاه معنی دار دکتر روانپزشک دوباره همه چیز زیر سوال رفته است و در نتیجه باید پایانی باز برایِ فیلم در نظر گرفت. (به عقیده این عده، واقعاً داستانی که فرانسیس تعریف کرد، تا چه حد اعتبار دارد؟ آیا کاملاً بی اعتبار است؟ پس آن نگاه خاص دکتر چیست؟). در داستانی که موضوع اصلی آن توهم و ظواهر فریب دهنده و گمراه کننده است، نکاتی ممکن است گمراه کننده باشند و نکاتی که شاید به آنها توجه چندانی نکنیم، مهم باشند، مثل ظاهر خون آشام مانند زنی از خود بیخود به نام جین که در ابتدای فیلم، از مقابل فرانسیس و دوستش رد می‌شود که در آخر فیلم می‌فهمیم این نکته، مهم بوده است. بعضی غافلگیری‌ها هم ممکن است قابل پیش بینی باشند، مثل بد بودن کالیگاری (**بازیگرانی که کوششی برای ارائه بازی های واقع‌گرایانه نمی‌کنند.)**

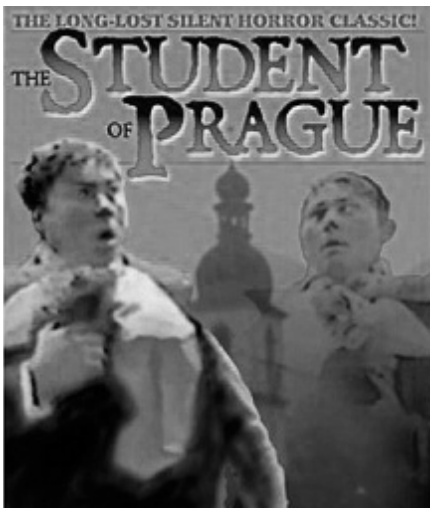
عده‌ای از منتقدان عقیده دارند که وینه در مطب دکتر کالیگاری، در واقع اوضاع آشفته و درهم و برهم آلمان در آن سال‌ها را نشان می‌دهد، اوضاعی که در آن کالیگاری که تحت کنترل هیچ کسی نیست و بر خلاف صحنه و سزار، واقعی و ترسناک است و به عقیده بسیاری از کارشناسان می‌تواند نماد قدرتی دیوانه وار باشد.

به طور خلاصه می‌توان گفت که عناصر وحشت که در این فیلم عبارتند از گریم و حالت چهره شخصیت‌ها به ویژه سزار و دکتر کالیگاری، حالت مرموز میزانسن و داستان پر تعلیق (وجود قضیه قتل‌ها و غافلگیری‌ها در داستان) دست به دست هم داده‌اند تا فیلم به شکلی مبتکرانه و هوشمندانه با بهره‌گیری از ایده‌ای ناب مخاطب خود را سرگرم کند البته برای بیننده‌ای که به دیدن فیلم‌های امروزی عادت دارد، ممکن است ریتم فیلم

کمی کند باشد و به نظر برسد که دوربین به مدت زیادی روی صحنه‌ها و یا چهره‌ها مکث می‌کند، بنابراین، شاید بتوان گفت که یکی

از شروط لذت بردن از مطب دکتر کالیگاری، آشنایی با فیلم‌های ترسناک اولیه است.

دانشجویی در پراگ



فیلم **دانشجویی در پراگ** یا **دانشجوی پراگی**، محصول آلمان در سال ۱۹۱۳، از نمونه‌های اولیه ژانر وحشت محسوب می‌شود که از لحاظ بصری دربردارنده شکل اولیه برخی از مفاهیمی است که در فیلم‌های این ژانر فراوان مورد استفاده قرار می‌گیرد. در این فیلم که کارگردانی آن را **پل وگنر و استلان رای** بر عهده داشتند، **پل وگنر، جان گاتوت و گرت برگر** به ایفای نقش پرداختند. فیلم، داستان دانشجویی به نام بالدوین است که در شهر پراگ تحصیل می‌کند. وی که شمشیرزن ماهری نیز هست و با مشکلات مالی دست و پنجه نرم می‌کند، موفق می‌شود کنتسی را از غرق شدن نجات دهد. بالدوین که دانشجوی فقیری بیش نیست، نومیدانه عاشق کنتس می‌شود تا اینکه روزی ساحری به نام اسکاپینلی به ملاقات بالدوین می‌آید

و به او پیشنهاد امضای یک قرارداد می‌دهد؛ ثروت فراوان در ازای اینکه اسکاپینلی هر چه می‌خواهد از اتاق بالدوین بردارد. بالدوین یک لاقبا که می‌داند چیز به درد بخوری در اتاقش وجود ندارد، با شادی قرارداد را امضا می‌کند و اسکاپینلی در ازای مقدار زیادی پول، تصویر بالدوین را از داخل آینه بیرون می‌آورد و آن را با خودش می‌برد. بالدوین که گیج شده، اهمیت چندانی نمی‌دهد، چون به هر حال یک تصویر در مقابل ثروتی هنگفت اهمیت چندانی نمی‌تواند داشته باشد. البته بالدوین به این فکر نمی‌کند که اگر بخواهد خودش را در آینه نگاه کند و تصویری نبیند، چه احساسی به او دست خواهد داد؟! یا اگر ببیند بالدوین دیگر، برای خودش راست راست در خیابان راه می‌رود و توجهی هم به او نمی‌کند؟! شاید هم این نیمه دوم، در مواقع خاصی سر برسد و بساط عیش او را بر هم بزند.!

فیلم دانشجویی در پراگ که از اولین فیلم‌های سینمای اکسپرسیونیست به شمار می‌آید، با استفاده از مفاهیم به کار رفته در افسانه فاوست و برخی آثار دیگر، با موفقیت رو برو شد و بعضی ایده‌های موجود در آن بعداً نیز در آثاری مثل متروپلیس به کار گرفته شد **یکی از صحنه‌های به شدت اکسپرسیونیستی فیلم، صحنه ایست که بالدوین با عده‌ای سر میز قمار نشسته و نور، افراد دور میز را از پس زمینه تاریک پشت سرشان متمایز می‌کند. افرادی که می‌بازند، یکی‌یکی در تاریکی محو می‌شوند و در نهایت، بالدوین برای چند لحظه تنها باقی می‌ماند و ناگهان تصویر خودش در مقابلش ظاهر می‌شود که او را دعوت به بازی می‌کند.**

یکی دیگر از صحنه‌های معروف فیلم هم زمانی است که تصویر بالدوین قدم به بیرون از آینه می‌گذارد و همراه اسکاپینلی می‌رود. بعداً فیلم‌های دیگر هم از صحنه‌های خروج تصویر از آینه به اشکال مختلف استفاده کردند. به علاوه، نمایش دادن دو بالدوین در یک فریم که در بعضی قسمت‌های فیلم شاهد آن هستیم، سبب می‌شود که این فیلم از نظر جلوه‌های ویژه نیز قابل توجه باشد.

با توجه به پیروزی نیروی شیطانی در پایان فیلم، می‌توان یکی از نقاط قوت دانشجویی در پراگ را (مخصوصاً با توجه به زمان ساخت آن)، کلیشه‌ای نبودن پایان فیلم دانست. اسکاپینلی ساحر با اینکه حضور زیادی در فیلم ندارد، یکی از نمونه‌های اولیه شیاطین در فیلم‌های ژانر وحشت محسوب می‌گردد. شاید یکی از انتقاداتی که بتوان به فیلم مطرح کرد، این باشد که پل وگنر- که بعداً در فیلم‌های دیگری از ژانر وحشت حضور موفق‌تری داشت- چندان مناسب نقش جوان دانشجو نیست، به خصوص اینکه در فیلم می‌شنویم که او شمشیرزن ماهر و شجاعی

است، ولی اثر و نشانه چندانی از این گفته در خود بالدوین نمی‌یابیم.

در یکی از قسمت‌های فیلم بالدوین قرار است با نامزد کنتس دوئل کند، ولی بیننده، تصویری از این مبارزه نمی‌بیند و فقط از طریق نوشته‌های فیلم، از نتیجه آن آگاه می‌شود. در شرایطی که قرارهای کنتس و بالدوین در فیلم، بدون هیچ دلیلی و احتمالاً تنها برای اینکه جو ترسناک‌تری ایجاد شود، در قبرستان صورت می‌گیرد ، که شاید استفاده از صحنه دوئل در فیلم می‌توانست به ایجاد دلهره و ترس بیشتر کمک کند. یکی دیگر از نکته‌های قابل توجه فیلم، حضور شخصیتی به نام لیدوشکا است که دختری است با ظاهری شبیه کولی‌ها که به بالدوین علاقه دارد و نسبت به کنتس حسادت می‌کند. این دختر که همیشه به فکر بالدوین است، از دیوار خانه‌ها بالا می‌رود و دزدکی افراد را نگاه می‌کند و عجیب این است که هیچ کسی متوجه حضور او نمی‌شود، حتی در زمانی که کاملاً مقابل افراد ایستاده و آن‌ها را زیر نظر دارد. آخر داستان هم دیگر او را نمی‌بینیم، ولی طبیعتاً چیزی نباید عایدش شده باشد و مشخص نیست اصلاً چرا چنین شخصیتی در فیلم حضور داشت. فیلم دانشجویی در پراگ، در شهر پراگ فیلمبرداری شده است و در

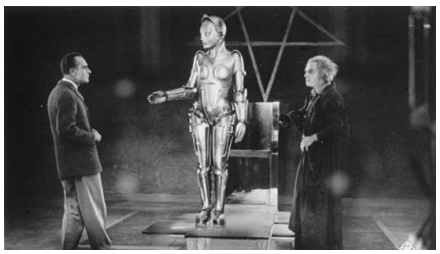
آن مناظری از بناهای تاریخی و قدیمی پراگ نیز دیده می‌شود که تماشای آن‌ها امروزه و با گذشت حدود صد سال از ساخت این فیلم خالی از لطف نیست. با این اوصاف، شاید برای افرادی که علاقه‌مند به مطالعه ژانر وحشت از ابتدای پیدایش آن هستند، این فیلم شروع خوبی باشد.

متـــرو پلیـــس

بسیاری از صاحبنظران، فیلم به یادماندنی متروپلیس محصول ۱۹۲۷ را یکی از درخشان‌ترین فیلم‌های **فریتس لانگ** و گل سرسبد آثار دوره صامت او می‌دانند. البته این فیلم معروف آلمانی، بسیار بحث برانگیز بوده است؛ عده‌ای آن را با ستایش فراوان به عرش رسانده و عده‌ای دیگر تا حد فیلمی تبلیغاتی و فاشیستی پایین آورده‌اند. در هر صورت آن‌چه نمی‌توان انکار کرد، تاثیری است که لانگ با این فیلم بر بسیاری از کارگردانان دیگر گذاشت. در این فیلم، که بر مبنای فیلمنامه‌ای از **تئافون هاربو** ساخته شد و تهیه کنندگی آن را **اریش پومر** برعهده داشت، **آلفرد آبل، بریگیته هلم، گوستاو فروهلیش و رودولف کلاین روگه** به ایفای نقش پرداختند.داستان فیلم، در مورد شهری در آینده است. یوه فردرسن، معمار و طراح شهری بسیار پیشرفته و مدرن با برج‌ها و ساختمان‌های بلند است. البته این شهر که متروپلیس نام دارد، با زحمت و کار عده بیشماری کارگر ساخته شده است که خود در شهری که زیر متروپلیس بنا شده است، به شکلی بسیار محقرانه روزگار

می‌گذرانند. در حالی که برج عاج‌نشین‌های متروپلیس در آسایش و رفاه به سر می برند و از انواع نعمت ها و تفریحات برخوردارند، طبقه کارگر ساعت‌های طولانی به کارهای مکانیکی و خسته کننده مشغولند تا چرخ صنعت و به ویژه دستگاه مرکزی که حیات متروپلیس به آن وابسته است از حرکت باز نایستد.

فردر پسر جوان یوه فردرسن، به دختری به نام ماریا علاقمند شده و با هدف کشف هویت او،



به شهر زیرین که محل زندگی طبقه فرودست است، می رود. وی با دیدن کار طاقت فرسای کارگران، تحت تاثیر قرار می‌گیرد و متوجه می‌شود که ماریا زنی با ایمان است که کارگران خسته از زندگی مکانیکی را در کلیسا گرد هم می‌آورد و به آن‌ها می‌گوید بین طبقه نخبه و ثروتمند و طبقه کارگر باید یک میانجی وجود داشته باشد. **به قول ماریا: «بین سر و دست، قلب باید میانجی‌گری کند»**. ماریا از کارگران می‌خواهد که به آمدن میانجی یا همان نجات دهنده امیدوار باشند و دعا کنند. از سوی دیگر، فردرسن به دانشمندی دیوانه به نام روتوانگ که در حال ساختن یک آدم مصنوعی است، دستور می‌دهد که ربات خود را به شکل ماریا بسازد تا بتواند با استفاده از این ماریای قلابی، چهره ماریای محبوب را خراب کند. این در حالی است که پسر فردرسن یعنی فردر علاقمند شده همان میانجی موعود باشد. با این اوصاف، اوضاع به سوی بحران پیش می‌رود.

متروپلیس، فیلمی است پیشگویانه که از جنبه‌های متعددی می‌توان آن را بررسی نمود. در این فیلم، با چندین تقابل دوگانه مواجهیم: تکنولوژی در برابر زندگی طبیعی، ثروتمند در برابر فقیر، انسان در برابر خدا. یکی از نکات فیلم، هشدار در مورد آفات جامعه صنعتی و مدرن است. از آنجا که تکنولوژی نتیجه تفکر عده‌ای از نخبگان است که در عمل توسط کارگران پیاده می‌شود، در اثر شکاف بین این دو طبقه، نظم نوین جهان ممکن است شکل خطرناکی به خود بگیرد؛ اقلیتی مرفه و نخبه غرق در ناز و نعمت و اکثریتی که هویت انسانی خود را از دست داده و برده و کارگر قشر مرفه هستند. البته لانگ راه حلی ارائه می‌دهد که این نظم نوین چندان به هم نخورد. با اینکه می بینیم این دو گروه با هم «برادرند»، ولی فیلم هرگز به ما نمی‌گوید این دو دسته باید «برابر» هم باشند، چنین چیزی ممکن نیست. به علاوه، تلاش برای هرگونه شورش و خشونت نیز رد می‌شود (فراموش نکنیم که در ذهن تقدیرگرای لانگ، فرد باید جایگاه و تقدیر خود را بپذیرد). نسخه‌ای که متروپلیس برای حل این مشکل، تجویز می‌کند این است که هر دسته سر جای خود باشد ولی بین آن‌ها یک میانجی و به عبارت بهتر، تعامل مثبت و تفاهم برقرار باشد. از این جهت می‌توان گفت مخاطب هدف این فیلم در درجه اول، طبقه نخبه و قدرتمند هستند

که فیلم به آن‌ها توصیه می‌کند به وضعیت زیردستان توجه کنند. و البته طبیعی است که راه حل پیشنهادی مورد پسند قدرتمندان هر کشوری (از جمله نازی‌ها) قرار بگیرد.

در هر صورت، در اینجا سخن از انتظار است و انتظار بیش از هر چیز، مفهومی انتزاعی است. جامعه آلمان در انتظار کسی است که شکاف موجود در جامعه را پر کرده و برای مردم خود، همچون یک نجات دهنده عمل کند. البته از آنجا که این وظیفه بر دوش یک فرد که همان میانجی است قرار دارد، بعید نیست که در آینده همین میانجی تبدیل به فردی مستبد شود. البته در متروپلیس به آینده این میانجی کاری نداریم و فقط ظهور او را انتظار می‌کشیم. از این جهت، عده ای عقیده دارند که متروپلیس، ظهور هیتلر را پیش بینی می‌کند.

اگر هم از بعد فردی به متروپلیس بنگریم، این نکته برداشت می‌شود که انسان نمی‌تواند و نباید فقط عامل و کارگر یا فقط متفکر باشد، بلکه باید بین این دو جنبه تعادل برقرار کند. **متروپلیس از لحاظ بصری، شاهکاری است منحصر به فرد که بر بسیاری از فیلم‌های**

پس از خود از نوآر گرفته تا علمی-تخیلی تاثیر گذاشته است. به گفته لانگ، اولین ایده برای متروپلیس در سال ۱۹۲۴ هنگامی برای اولین بار به آمریکا می‌رفت، به ذهنش رسید. لانگ در این باره می‌گوید: «با اینکه به ساحل نیویورک رسیده بودیم، ولی چون بیگانه محسوب می‌شدیم، اجازه ترک کشتی را نداشتیم. من از روی عرشه، خیابان‌های نیویورک را با آن ساختمان‌های بزرگ و نورهای خیره‌کننده می‌دیدم و آن‌جا بود که اولین ایده‌های متروپلیس در ذهنم جرقه زد...»

اکسپرسیونیسم به شکلی هنرمندانه در لحظه به لحظه فیلم جلوه می‌کند، از شیوه نورپردازی گرفته تا طراحی صحنه و حالات شخصیت‌ها و جلوه‌های ویژه. در شهر متروپلیس، ساختمان‌ها به شکلی اغراق آمیز سر به فلک کشیده‌اند، گویی همین ساختمانهای بلند، راه ارتباط انسان را با آسمان‌ها بسته‌اند، در مقابل در شهر زیرین، خانه‌ها مثل صاحبان آنها یعنی کارگران شبیه به هم و حقیر به نظر می‌رسند. کارگران با سری افکنده از سر تسلیم و بی ارادگی و در حالی که همچون یک ماشین به شکلی مکانیکی راه می‌روند، در هنگام تعویض شیفت جای خود را به کارگران دیگر داده و از دری که شبیه در زندان است خارج می شوند. تصویری که از کارگران ارائه می‌شود، نشان دهنده انسانی است که زندگی ماشینی وی را استحاله کرده و خود نیز تبدیل به بخشی از ماشین آلات شده است. جالب است که حتیٍ نوع کاری که کارگران انجام می‌دهند، کاملاً مکانیکی است و نیاز به هیچ گونه تفکر ندارد. از دیگر تصاویر اکسپرسیونیستی فیلم،

می‌توان به نمای ساعت‌ها اشاره کرد. ساعت بالایی که زمان در متروپلیس را نشان می‌دهد، ۲۴ ساعت و ساعت پایینی که مربوط به شهر زیرین است، تنها ۱۰ ساعت دارد. گویا تنها آن بخش زندگی کارگران که صرف کار می شود، اهمیت دارد. به علاوه برای افرادی که در زیر زمین زندگی می‌کنند و نور خورشید را نمی‌بینند، شبانه روز ۲۴ساعته مفهوم چندانی ندارد.

از آن‌جا که در هر صحنه متروپلیس، دوربین در بهترین نقطه ممکن قرار دارد، این فیلم از نظر فیلمبرداری عالی است. یکی از قسمت‌های به یاد ماندنی، حرکت دوربین در کافه متروپلیس است، جایی که ثروتمندان شهر آمده اند تا رقص ربات را ببینند. همچنین با توجه به سکانس‌های مربوط به تبدیل شدن‌ها (مثلاً تبدیل شدن ربات به موجودی شبیه ماریا)، انفجار، سیل و ... باید گفت لانگ نهایت استفاده را از امکانات جلوه های ویژه در آن زمان برده است. از دیگر امتیازات متروپلیس این است که لانگ به خوبی از پس کارگردانی صحنه‌های شلوغ و پرجمعیت بر آمده است. در اواخر فیلم که مردم شورش کرده و قصد سوزاندن ربات را دارند، زنی را می‌بینیم که مشعلی را چند بار در هوا چرخانده و اوست که اولین آتش را به سمت ربات پرتاب می‌کند. این صحنه یادآور صحنه‌ای مشابه از فیلم خشم محصول ۱۹۳۶ (از آثار دوره آمریکایی لانگ) است که در آن، زنی که بعداً ادعا می‌کرد هنگام آتش زدن زندان در مزرعه نامزدش بوده، به سمت زندان آتش پرتاب کرد و آن را به آتش کشید. ظاهراً لانگ علاقه خاصی به این تصویر (زنان آتش بیار معرکه!) داشته است، چون در چند فیلم او، همین تصویر را می‌بینیم.

جمع بندی

دو ژانری که بسیار تحت تاثیر اکسپرسیونیسم قرار گرفتند سینمای وحشت و فیلم نوآر بودند. استودیوهای مختلف با تولید فیلم‌های ترسناک عصر صامت معروف شدند. اصولاً این سبک صحنه‌سازی‌های تاریک و هنری داشت که برای نسل‌های بعدی فیلم های ترسناک الگو شد. کارگردانانی مانند **فریتز لانگ، بیلی وایلدر، اُتو پره مینجر، آلفرد هیچکاک، اورسون ولز، کارول رید و مایکل کورتیز** سبک اکسپرسیونیسم را به درام‌های جنایی دهه‌ی چهل وارد ساختند و تاثیر اکسپرسیونیسم را در فیلم‌سازی مدرن گسترش دادند.

تاثیر و میراث بر جای نهاده

سینمای صامت آلمان بسیار از سینمای هالیوود فاصله داشت. علاوه بر تاثیر مستقیم فیلم‌سازانی که از آلمان به هالیوود مهاجرت کردند، گسترش سبک و تکنیکی که در اکسپرسیونیسم آلمان رشد کرده بودند نیز فیلم‌سازان معاصر را در بسیاری جاها تحت تاثیر قرار داد و در کارهایشان جای گرفت و در بدنه‌ی سینمای بین‌المللی را از دهه‌ی سی به بعد جا خوش کرد.مثالی خوب از این نمونه را می‌توان در کارهای **آلفرد هیچکاک** یافت.کمپانی فیلم‌سازی هیچکاک در ۱۹۲۴ او را راهی کرد تا به عنوان دستیار کارگردان و کارگردان هنری در استودیوی UFA در برلین بر فیلم **گارد سیاه** مشغول کار شود. می‌توان تاثیر آنی محیط کار را در طراحی صحنه‌های اکسپرسیونیتی وی برای گارد سیاه مشاهده نمود. همین تاثیر را در دیگر آثار هیچکاک نیز می‌توان یافت. در فیلم سومش، **مستاجر**، تاثیر اکسپرسیونیستی در طراحی‌های صحنه، تکنیک‌های نورپردازی و فوت و فن‌های کار با دوربین برای عامه‌ی بریتانیایی‌ها در مقابل تمایلات استودیو نفوذ پیدا می‌کند. این تاثیر در فیلم‌های آخرش به آزمایشات بصری‌اش نیز راه می‌یابد. برای مثال در صحنه‌ی حمام **روانی** تصویر مه‌آلود **نورمن بیتس** از پشت پرده‌های حمام یادآور **نوسفراتو** است که با سایه‌اش نمایش داده می‌شد. ظهور این موضوعات و تکنیک‌ها تصادفی نیستند. هیچکاک می‌گوید :« من با کار در استودیوهای UFA برلین از آلمان تاثیر بسیاری گرفتم.» فیلم‌سازی هیچکاک هم به نوبه‌ی خود بسیاری از فیلم‌سازان دیگر را تحت تاثیر قرار داد و بنابراین به وسیله‌ای برای سوق دادن تکنیک‌های اکسپرسیونیستی آلمان به فیلم‌های امروز تبدیل شد. اکسپرسیونیسم بر فیلم‌های معاصر تاثیراتی بسزا داشته است. فیلم ۱۹۷۹ ورنر هرتزوگ، **نوسفراتو، خون آشام** ادای دینی به فیلم ۱۹۲۲ اف. دبلیو مورنائو **نوسفراتو** بود. این فیلم با بهره‌گیری از تکنیک‌های اکسپرسیونیستی و با نمادگرایی بسیار و رخدادهای سمبلیک، داستانش را روایت می‌کند. خصوصاً افسانه‌ی خون‌آشام را با استفاده از موش‌های سیاه به مرگ سیاه (طاعون) ربط می‌دهد. می‌توان متوجه‌ی رابطه‌ی بین شخصیت شیطان‌صفت خون‌آشام با بازی **کلاوس کینسکی** و ستاره‌ی نوسفراتو، **ماکس شرک** شد. عناصر ادبی اکسپرسیونیسم آلمان امروزه در فیلم‌هایی رایج شده‌اند که ارجاعی به مکان‌های واقعی ندارند، مثل فیلم‌های علمی- تخیلی (خصوصا فیلم **بلید رانر** به کارگردانی **ریدلی اسکات** محصول ۱۹۸۲). اقتباس‌های مبهم این سبک در فیلم‌نگاری **تیم برتون** نمایان است. فیلم **بتمن بازمی‌گردد** محصول ۱۹۹۲، اغلب به عنوان تلاشی مدرن برای رسیدن به ماهیت اکسپرسیونیسم آلمانی یاد می‌شود. طراحی ساختمان‌های زاویه‌دار و میدان‌های عجیب شهر جلوه و چشم انداز شهر و هراسناک بودنش تداعی‌گر متروپولیس فریتز لانگ است. تاثیرات برتون در داستان خیالی ادوارد دست‌قیچی از همه مشهودتر است. ظاهرشدن تدریجی و نه یکباره‌ی **ادوارد دست‌قیچی** مستخدم کالیگاری را یادآور می‌شود که در خواب راه می‌رفت. برتون به‌سختی نقش بازیگران را در حومه‌ی شهر آب‌نباتی رنگش انتخاب می‌کند و این تنش، پرده از چهره‌ی ادوارد و قصر گوتیکی‌اش بر می‌دارد. برتون با روایتی القاء شده و انتخاب نقش خوابگردی پرهیاهو به عنوان قهرمان و انتخاب روستایی‌ها به عنوان آدم‌هایی بدذات کابوس‌های شبانه‌ی کالیگاری را واژگون می‌کند. نگاه آشنای شخصیت اصلی کالیگاری را در فیلم **کلاغ** هم می‌توان دید. کاراکتر **براندن لی** با اسباب سفت و سخت و سیاه و آرایش سفید و چشم‌های تار بسیار شبیه ادوارد دست‌قیچی برتون است. آن‌طور که می‌گویند برتون برای اقتباس فیلمش از **سوینی تاد** تحت تاثیر فیلم‌های صامت و اکسپرسیونیسم آلمان بوده که فیلم موزیکال را فیلمی صامت همراه با موسیقی تعریف می‌کند.

نکته‌ای که نباید فراموش کرد: هر سبک سینمایی می‌تواند هنری باشد هرچند که مطمئناً برخی سبک‌ها جای مانور هنری بیشتری دارند. سینمای وحشت و فیلم نوآر هم از این مقوله مستثنی نیست. اما این ژانر بسیار دستخوش ساخت فیلم‌های تبلیغاتی و سرگرم‌کننده و عامه‌پسند شده است. به قول ایتالو کالوینو «کلاسیک‌ها را فراموش نکنیم.»

منابع:

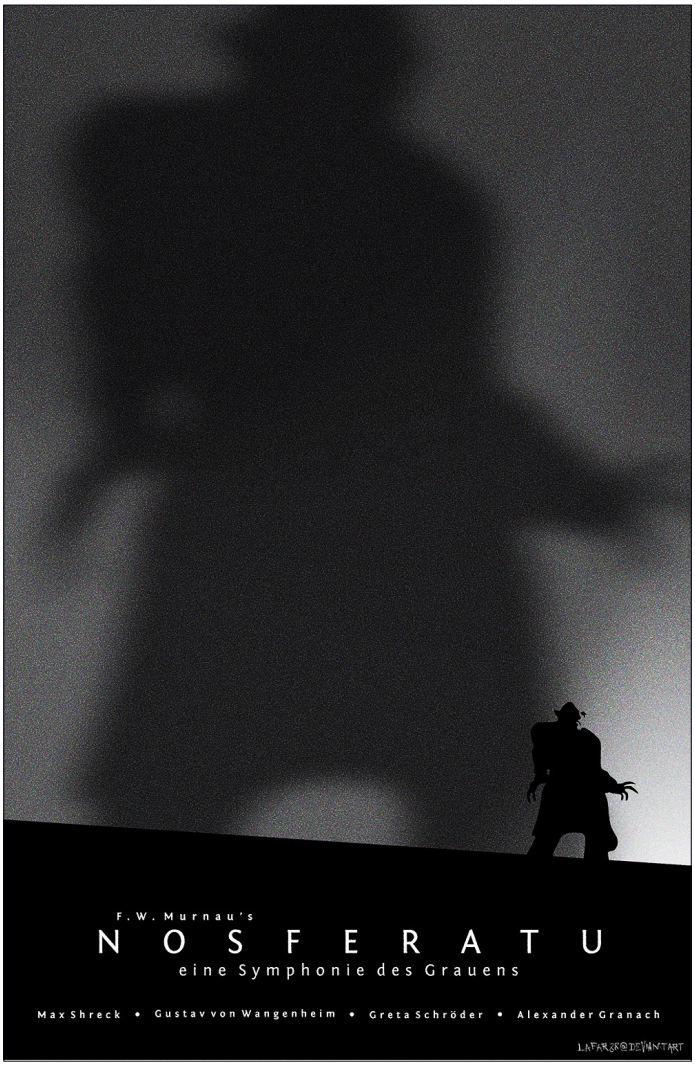
تاریخ سینما دیوید بوردول ، کریستن تامپسن

از کالیگاری تا هیتلر- زیگفرید کراکر ،جعفری جوزانی

The German Expressionism ۱۹۱۵-۱۹۲۵

نوسفـــراتـــو
وحشت در خیابان

نویسنده: فرشید گندم کار
farshidgandomkar@hotmail.com



خلاصه داستان

در قرن نوزدهم (هاتر) کارمند یک بنگاه معاملات ملکی در شهر برمن رهسپار ترانسیلوانیا می شود تا ملکی را به کنت اورلوک بفروشد. هاتر با گذراندن مشقاتی خود را به قصر کنت می‌رساند و در آن‌جا در می‌یابد که او همان نوسفراتوی خون آشام است. نوسفراتو در شب اول حضور هاتر سعی می‌کند خونش را بمکد اما با مقابله‌ی ذهنی الن همسر هاتر که در همان لحظه از خواب می‌پرد موفق نمی‌شود. روز بعد هاتر در زیرزمین قصر تابوتی پیدا می‌کند و متوجه می‌شود نوسفراتو با تابیدن آفتاب خود را در آن از نور در امان نگه می‌دارد ، ...

Nosferatu

Directed By	:	F. W. Murnau
Produced By	:	Enrico Dieckmann
Screenplay By	:	Albin Grau, Henrik Galeen
Based On	:	Dracula by Bram Stoker
Starring	:	Gustav von Wangenheim,Greta Schröder Alexander Granach,Ruth Landshoff Wolfgang Heinz
Music by :		Hans Erdmann
Cinematography	:	itz Arno Wagner,Günther Krampf
Distributed by	:	Film Arts Guild
Release dates	:	4 March 1922 (Germany)
Running time	:	94 minutes
Language	:	Silent film, German and English intertitles

نقد و تحلیل فیلم

آمارهای غیر رسمی حکایت از این دارد که بعد از اتمام جنگ جهانی دوم وقتی مجددا جریان گاز به خانه های برلین راه پیدا کرد، تنها در همان روز نخست، نزدیک به دویست نفر دست به خودکشی با گاز زدند. این تنها بخشی از پیش بینی فاجعه ایی بود که چند دهه قبل، هنرمندان اکسپرسیونیستی سعی در نشان دادن آن داشتند.آن ها با برون ریزی احساسات خود که ناشی از نوعی برخورد تازه با زندگی بود به شیوه و بیانی منحصر دست یافتند که نه تنها دنباله روی بیگانه گان نبود بلکه با توجه به عمر کوتاهش توانست تاثیر بسیاری بر سایر هنرمندان جهان بگذارد.
سینما که هنری نوپا در آن سال‌ها بود، از این **عصیان بر ضد زیبایی** شناختی تا پایان جنگ جهانی اول و فروپاشی امپراطوری وایمار دورماند، سپس در سال ۱۹۲۰ با فیلم **مطب دکتر کالیگاری** منتقدان اعلام کردند که سبک اکسپرسیونیستی که مدت‌ها در سایر هنرها جا افتاده بود، راه خود را به سینما نیز گشوده است و از آن پس بود که فیلم‌های اکسپرسیونیستی به مدت یک دهه با تلاش و نبوغ کارگردانان، طراحان صحنه والبته نویسنده‌ای زبردست و ماهر به نام کارل مایر توانست خود را در اوج نگه دارد. یکی از این کارگردانان که در کنار رابرت وینه و فریتس لانگ از مهم‌ترین فیلمسازان نسل خود می‌باشد، فریدریش ویلهم مورنائو با نام اصلی فریدریش ویلهلم پلومپه، متولد ۱۸۸۸ در شهر وستفال است. وی ابتدا در دانشگاه برلین فلسفه می خواند، سپس برای گرفتن درجه‌ی عالی تاریخ هنر و ادبیات وارد دانشگاه هایدلبرگ می‌شود. در آن‌جا مورد توجه ماکس راینهارت (کارگردان تئاتر) قرار می‌گیرد و به کمک بورسیه تحصیلی وارد مدرسه‌ی نمایش می‌شود، کمی بعد در سمت دستیاری راینهارت به گروه‌اش می‌پیوندد. با شروع جنگ جهانی اول او به عنوان خلبان وارد نیروی هوایی ارتش می‌شود. اما پس از سقوط هواپیمایش در سوییس مدتی را در اسارت به سر می‌برد. مورنائو بعد از پایان جنگ بلافاصله وارد سینما می‌شود و اولین فیلمش تحت عنوان **کودکی در لباس آبی** را در سال ۱۹۱۹ کارگردانی می‌کند. تا سال ۱۹۲۱ شش فیلم دیگر می‌سازد شامل: **شیطان** (۱۹۱۹)، **گوژپشت و رقاصه**

(۱۹۲۰)، **چهره‌ی مضاعف** (۱۹۲۱- بر اساس داستان دکتر جکیل و آقای هاید)،**راهی به شب** (۱۹۲۱- بر اساس نوشته‌ی کارل مایر) **قصر فوگل اود** (۱۹۲۱- نوشته‌ی کارل مایر)،**اشتیاق** -۱۹۲۱) . پس از این فیلم است که مورنائو سرانجام در نمایش شور و حال ، ذوقی از خود نشان می‌دهد، به گفته‌ی بلا بالاژ شور و حالی که در آن، **واقعیت سرشار از رویاست**.

او در سال ۱۹۲۲ **نوسفراتو** را بر اساس درام ترسناک دراکولا نوشته‌ی برام استوکر می‌سازد که در واقع اولین فیلم اکسپرسیونیستی‌اش محسوب می‌شود. مورنائو تا سال بعد سه فیلم با فیلم نامه‌ی تئافون هاربو کارگردانی می‌کند. **شبح**(۱۹۲۲)، **مزرعه‌ی مشتعل و دارایی کنت بزرگ** (۱۹۲۳)، **سقط جنین** (۱۹۲۳) که البته در هیچ یک از این آثار نبوغ و خلاقیت در کارگردانی‌اش ذره‌ای فراتر از فیلم نامه‌ی ملودرام و سطحی خود نمی‌رود. در سال ۱۹۲۴ فیلم **آخرین خنده** را بار دیگر با همکاری کارل مایر می‌سازد. داستان فیلم تراژدی‌ای را توصیف می‌کند از نگهبان پیر یک هتل که او را به دربانی توالتی تنزل مقام می‌دهند. اما اونیفورم باشکوه این مرد تنها مایه‌ی غرور اوست و اورا در میان سایر کارمندان هتل و همسایگانش ممتاز می‌کند. پیرمرد برای زمان کوتاهی قادر خواهد بود این تنزل مقام را از خانواده‌اش مخفی کند، اما برای آن‌که بتواند در یک مراسم عروسی شرکت کند دوباره لباس قدیمی‌اش را می‌پوشد. کشف این فریب او را درهم می‌شکند. دیدگاه فیلم با شخصیت اصلی‌اش یکی است، واقعیت به صورت بازتاب محض حالات متغیر او جلوه می‌کند و این تا زمانی است که خود را مقتدر احساس می‌کند، تا این هنگام سایر انسان‌ها به صورت کوتوله یا اشکالی تو خالی در متن ظاهر می‌شوند. بعدها بر عکس، وقتی که شکسته و مچاله شده در دستشویی نشسته است، خطوط اندام او با باز و بسته شدن لنگه‌ی دری قطع می‌شود.

وقتی سایه‌ی مهمانان عروسی بر سطح پنجره‌ی سفید می‌لرزد، او به صورت تصویری بی‌روح جلوه می‌کند. استفاده از دوربین متحرک در فیلم به شدت به چشم می‌آید تا جایی که بعضی از مورخین این ابتکار را برای مورنائو محفوظ می‌دارند. واقعیت این است که این فن پیش از مورنائو توسط فیلمسازان دیگر نیز مورد استفاده قرار گرفته بود اما آخرین خنده، فیلمی است که حقیقتاً دوربین متحرک را معمول می‌کند. مورنائو با این فیلم در اقتصاد آلمان برای خود چنان کسب اعتبار می‌کند که تنها فریتس لانگ به آن دست یافته بود. پس از آخرین خنده او ابتدا **تارتوف**(۱۹۲۵- نوشته‌ی کارل مایر بر اساس نمایشنامه‌ی مولیر) و سپس **فاوست** را که برداشتی آزاد است از نمایش نامه‌ی گوته، در سال ۱۹۲۶ می‌سازد. در همین سال او به استخدام کمپانی فاکس در می‌آید و به هالیوود نقل مکان می‌کند. در آن‌جا نخستین فیلم امریکایی خود تحت عنوان **طلوع** را بار دیگر با فیلم نامه‌ای از کارل مایر و طراحی صحنه‌ی روکوس گلیزه که در آلمان هم با یکدیگر همکاری کرده بودند، کارگردانی می کند. **طلوع** در واقع فیلمی آلمانی بود که در امریکا ساخته شد. داستانش درباره‌ی زنی شهری است که دهقانی را به تور می‌اندازد و او را تحریک به قتل همسرش می‌کند ولی سر انجام نیکی در وجود مرد پیروز می‌شود. پرداخت مورنائو به این ملودرام حالتی رویایی می‌بخشد. صحنه‌های دهکده شبیه تصاویر قصه‌ای است که به کمک تکنیک نقاشی، از پشت شیشه کشیده شده است. خانه‌هایی با سقف‌های کوتاه که از دودکش‌هایشان دودی پنبه‌ای شکل بیرون می‌آید و ماهیت اسباب بازی بودنشان را جلوه‌گر می‌سازد. البته شهر با همه‌ی سرگرمی‌های ناشی از تمدن در برابر دهکده و متضاد با آن ترسیم می‌شود. فیلم سرشار از میزانسن‌های آلمانی و مایه‌های اکسپرسیونیستی بود حتی بازیگران امریکایی فیلم به بازی‌های اکسپرسیونیستی ترغیب شده بودند. طلوع تنها فیلمی است که او در امریکا توانست مطابق بر تمامی خواسته‌هایش بسازد اما عدم استقبال و سود اندکی که برای استودیو در برداشت مانع از آزادی عملی شد که او برای ساخت آثارش به آن احتیاج داشت. بنابراین اثر بعدی اش **چهارشیطان**(۱۹۲۸) نشانه‌هایی از سازش تجاری با خود به همراه داشت و کار بعدی **نان روزانه‌ی ما** (۱۹۳۰) را حتی نتوانست خود به پایان برساند. مورنائو در سال ۱۹۳۱ پس از پنج سال کار در هالیوود با رابرت فلاهرتی برای ساخت فیلمی مشترک با عنوان **تابو** راهی دریای جنوب و تاهیتی شد. بدیهی است که ابداع رمان گونه‌ی برخی قسمت‌ها و صحنه‌ها توسط مورنائو باتصاویر مستند گونه‌ی فلاهرتی مغایرت داشت. به همین دلیل نیز با یکدیگر اختلاف نظر پیدا کردند و این همکاری تا انتهای فیلم برداری دوام پیدا نکرد. سرانجام در همان سال و کمی قبل از اکران عمومی فیلم، فریدریش ویلهلم مورنائو در تصادف با اتومبیل، درحالی که تنها ۴۳ سال داشت از دنیا می رود.

در یادداشتی چند ماه قبل از مرگش می‌نویسد:

یک سال است که در این جزیره‌ام وقتی در کلبه روبه روی پنجره می‌نشینم و به دریا نگاه می‌کنم، احساس کوچکی می‌کنم و اغلب آرزو دارم در خانه بودم. اما هیچوقت ، هیچ‌جا در خانه نخواهم بود. هرچه مسن‌تر می‌شوم این را بیشتر احساس می‌کنم. نه در هر کشوری و نه در هر خانه‌ای و نه با هیچکس.

او فیلم سازی بود متعلق به هر جایی که هنر بود و اگر چه در همه جا بیگانه بود. مورنائو در میان کارگردانان سینمای صامت بزرگترین گنجینه‌ی لغات را در اختیار داشت و پیشرفته ترین شیوه های مونتاژ را در ترکیب با حرکات پیچیده‌ی دوربین و صافی عمق میدان به کار می‌بست. کاری که پس از مرگش تا مدت‌ها کسی از عهده‌ی انجامش بر نیامد.**کراکوئر** درباره‌اش

می‌گوید: دنیای مادی در فیلم های او در پرده‌ی خیال و ابهام می‌پیچد و اندامی قابل لمس می‌توانست در چشم تماشاگران ناگهان شکلی خیالی به خود گیرد.
نوسفراتو که آغازگر ژانر وحشت محسوب می‌شود و ساختار روایی‌اش الگویی است که بارها توسط فیلم سازان در اقصی نقاط دنیا مورد استفاده قرار گرفته، اقتباسی (اولین) از رمان دراکولا نوشته‌ی برام استوکر است و توسط هنریک گالین به فیلم نامه درآمده، فیلم‌نامه‌ای که بیش از هرچیز به علت تفاوت‌های بسیارش با اصل رمان تبدیل به اقتباسی آزاد می‌شود(هرچند دعواهای حقوقی مزید بر علت این تفاوت‌ها نیز می‌شود). سال‌ها بعد هیچکاک در پاسخ به این سوال تروفو که چرا او هیچ‌گاه از آثار درجه یک ادبیات اقتباس نکرد؟ می‌گوید که ساختن این آثار اشتباه است زیرا که به قدری کامل هستند که هیچ چیز نمی‌توان به آن‌ها اضافه کرد. با توجه به این جواب می‌توان متوجه شد که اقتباس از روی آثار درجه‌ی پایین‌تر دست فیلم ساز و نویسنده را به لحاظ استفاده از خلاقیت، بسیار بازتر می‌گذارد. مورنائو و فیلم‌نامه نویسش نیز با دست مایه قرار دادن یک رمان دسته چندم، خوانش متفاوت خود را از دراکولای خون آشام ارائه می‌دهند و فیلم را بسیار فراتر از رمان می‌برند و این چنین رمان برام استوکر را در مقابل فیلم کم مایه می‌نمایانند. در واقع شاهکار ابدی مورنائو در دنیایی سیر می‌کند که استوکر خوابش را نیز نمی‌توانسته است ببیند.
منتقدان بسیاری در طول تاریخ درباره‌ی نوسفراتو صحبت کرده‌اند اما یکی از بحث‌های همیشه مطرح در بین مخصوصاً تاریخ‌نگاران سینما، صحبت درباره‌ی این مسئله است که آیا به واقع نوسفراتو فیلمی اکسپرسیونیستی است؟ برخی مانند **رابین وود** نوسفراتو را صراحتاً یک فیلم اکسپرسیونیستی تمام عیار می‌خواند و از سویی دیگر **باری سالت** در مقاله‌ی (از کالیگاری تا کی؟)دیدگاه مخالفی درباره‌اش دارد.

به این منظور نگاهی می‌کنیم به مولفه‌های سبکی اکسپرسیونیست در نوسفراتو (سمفونی وحشت).
مشخصه‌ی اصلی و مهم‌ترین وجه فیلم‌های اکسپرسیونیستی میزانسن است که شامل آن جنبه‌هایی است که با هنر تئاتر تداخل می‌کند: صحنه آرایی، نورپردازی، لباس و رفتار بازیگران.
در فیلم‌های کلاسیک میزانسن در جهتی است که مهم‌ترین عنصر بیانی، انسان است و دکورها و نور در مقایسه با بازیگران حالت فرعی دارند اما در فیلم‌های اکسپرسیونیستی حالت بیانگر عنصر انسانی به تمامی وجوه میزانسن تسری پیدا می‌کند و در واقع این‌طور می‌نماید که دکورها نیز بازی می‌کنند. فیلم‌های اکسپرسیونیستی برای این منظور از تکنیک‌های گوناگونی مانند سطوح استرلیزه، تقارن، از **ریخت افتادگی، اغراق** و همنشینی شکل‌های همانند، استفاده می‌کردند. اما غالب‌ترین آن از ریخت افتادگی و اغراق می‌باشد. دراین گونه

فیلم‌ها، خانه‌ها نوک تیز و کج و معوج هستند. صندلی‌ها بلند و راه پله‌ها خمیده و نا استوارند. درست است که بر خلاف مطب دکتر کالیگاری (فیلم نمونه‌ای اکسپرسیونیست) نوسفراتو دارای تعداد اندکی دکور مصنوعی و اغراق آمیز است ولی با وجود این ترکیب بندی‌های بی‌شماری را می‌توان در آن یافت که در آن‌ها آدم‌ها با پیرامون اطراف خود می‌آمیزند. به عنوان نمونه صحنه‌ی استقبال کنت از هاتر که با هیکل خمیده‌ی خود در میان طاق‌های قوسی شکل قرار دارد بر هماهنگی هندسی میان او و قصر نیمه متروکه‌اش تاکید دارد، بعلاوه، فضای سیاه پشت سرش بازتابی از درونیات تیره و تارش است که مورنائو با استفاده از تضاد این سیاهی را به خوبی به نمایش می‌گذارد.
مسئله‌ی بعدی، بازی‌های بازیگران این سبک است که تعمداً اغراق شده بود تا با سبک کلی میزانسن، سازگار باشد. حرکات بازیگران گاه به رقص می‌ماند و بازیگران در مسیرهایی

حرکت می‌کردند که دکور الزام می‌کرد. اصل این اغراق را در نماهای درشت می‌توان دید که بازیگران هیچ کوششی برای خلق جلوه رفتار طبیعی نمی‌کنند. آن‌ها غالباً بریده بریده راه می‌روند. مکث می‌کنند و با دست حرکات ناگهانی انجام می‌دهند. تمامی این ویژگی‌ها را می‌توان در نوسفراتو نیز مشاهده کرد، از رفتار و حرکات

در برخی از موارد از سایه‌ها هم برای از ریخت انداختن افزون‌تر اشیا و آدم‌ها استفاده می‌شد. مورنائو در نوسفراتو در صحنه‌های داخلی از نورپردازی به همین سبک بسیار بهره برد تا جایی‌که بیش از هر فیلم دیگری ما شاهد حضور سایه‌های که با پس زمینه بسیار کنتراست دارند هستیم. سایه‌هایی که حتی در آن‌ها اغراق

توانست مسئله‌ی استفاده از بازیگران با گریم‌های سنگین و لباس‌های ناآشنا در زیر آفتاب را با گزینش محل و نور مناسب حل کند. او بدون این‌که در واقعیت دست ببرد جنبه‌هایی از آن را آشکار می‌سازد که به طور غیر مستقیم گویا هستند. او این توانایی را داشت که بدون برهم ریختن واقعیت در آن دخالت کند. دهشت نوسفراتو

کنت دراکولا تا حالات خوابگردی الن تماشاگر شاهد غلو در بازی‌ها و فرار از واقع‌گرای‌است. در صحنه‌ای که الن نیمه شب از خواب می‌پرد و باعث نجات هاتر می‌شود نه تنها الن به حالتی جنون آمیز و افسار گسیخته دستانش را به هر سو می‌کشد که دوست هاتر و همسرش نیز به همان میزان عکس العملی فراتر از معمول از خود نشان می‌دهند. حالات چهره‌ی هر سه‌ی آن‌ها به شدت اگزجره و غیر طبیعی است.

نورپردازی در فیلم‌های اکسپرسیونیستی را با روش ساده از روبه‌رو و یا از دو طرف استفاده می‌کردند. با روشن کردن صحنه به صورت تخت و هموار،

هم صورت گرفته و کش می‌آیند. یکی از بهترین استفاده‌ها در فیلم لحظه‌ی معروف بالا رفتن دراکولا از پله‌ها و سپس در را باز کردن اوست که مورنائو تمامی این موقعیت را تنها با استفاده از سایه‌ها می‌سازد.

اما تفاوتی که بین نوسفراتو و دیگر آثار اکسپرسیونیستی نمونه‌ای وجود دارد، همانا عدم استفاده از دکورهای مصنوعی است. مخالفین بر این عقیده‌اند که همین دلیل، باعث می‌شود بارزترین جنبه‌ی این سبک که همانا **دخالت در واقعیت** است مختل شود. اما حقیقت این است که مورنائو بر خلاف سایر هم قطاران خود، بی هیچ دشواری‌ای

در مکان‌های واقعی به دست می‌آید و نه از طریق دکورهای مصنوعی. بنابراین اگر سخت‌گیری‌ها را کنار بگذاریم متوجه می‌شویم، نوسفراتو فیلمی است اکسپرسیونیستی و توسط کارگردانی ساخته شده است که در کنار ویژگی‌های سبکی به قالبی منحصر به فرد دست یافته است. دنیای سیاه و تلخی که در نوسفراتو شاهد هستیم همان قدر که مدیون سنت اکسپرسیونیسم است، زایده‌ی دنیای شخصی و درونی خود مورنائو است.

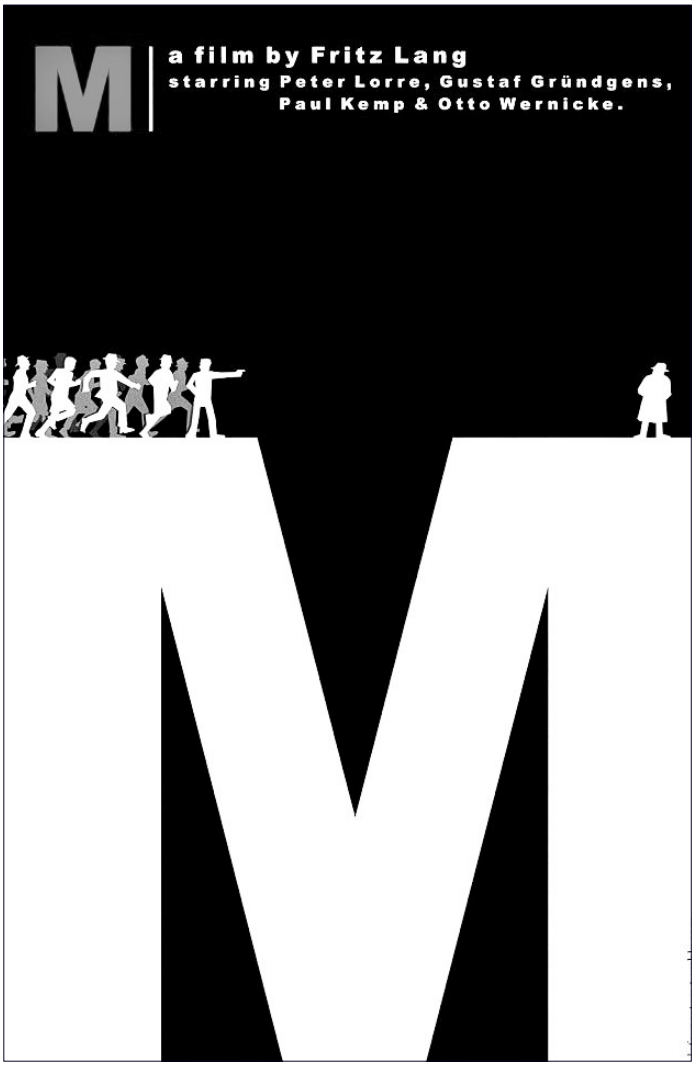
منابع:

تاریخ سینما بوردول تامسون، تاریخ سینمای هنری، تاریخ سینما آرتور نایت، تاریخ سینما آرتور نایت، تارخ سینما اریک رود، هنر سینما بوردول، اکسپرسیونیسم آلمان بهزاد رحیمیان، صد سال

صد فیلم نامه / نوسفراتو، مکتب‌های ادبی

فریتز لانگ و نشان ام ؛ فرار از سایه آزادی

نویسنده: محمدرضا برادری
baradari@pardis-gholhak.com



خلاصه داستان

چند کودک به دست قاتلی مرموز به قتل رسیده‌اند و اکنون با جنایت جدید قاتل و نامه او به روزنامه ها افکار عمومی مشوش شده‌اند و ترسی فراگیر میان مردم پخش شده است. در حالی که پلیس فشارها را برای شناسایی و دستگیری قاتل زیاد کرده است، سندیکای مجرمین شهر تصمیم می‌گیرند قاتل را زودتر از قانون دستگیر کنند.

M

Directed By	:	Fritz Lang
Produced By	:	Seymour Nebenzal
Written by	:	Fritz Lang,Thea von Harbou, Paul Falkenberg,Adolf Jansen,Karl Vash
Based On	:	A newspaper article by Egon Jacobson
Starring	:	Peter Lorre, Otto Wernicke, GustafGründgens
Music by	:	Edvard Grieg
Cinematography	:	Fritz Arno Wagner
Edited by	:	Paul Falkenberg
Production company	:	Nero-Film A.G.
Release dates	:	11 May 1931 (Germany), 3 May 1933 (United States)
Running time	:	111 minutes
Country	:	Weimar Republic
Language	:	German

اتفاق خاصی در کشور ژرمن‌ها در حال رخ دادن بود. آلمان‌ها در دوران گذر از جنگی بزرگ بودند که در آن شکست خورده و بار خسارات و سرزنش دیگر کشورهای اروپا را بر دوش می‌کشیدند. شرایط و مقتضیات اقتصادی دوران بعد از جنگ جهانی اول در کنار فضای فرهنگی هنری که از کمی قبل تر شکل گرفته بود سبب به وجود آمدن دوره‌ای طلایی برای سینمای این کشور شد. دوره‌ای که استودیوهای آلمانی با هزینه‌های ساختی به مراتب کمتر دست به تولید فیلم‌های بزرگی از جمله **مطب دکتر کالیگاری، گولم، زیگفرید** و غیره زدند. این جریان که از لحاظ هنری پیشینه‌ای بیشتر در نقاشی و تئاتر این کشور داشت در سینما برای کسی ناآشنا نبود ولی باعث به وجود آمدن یکی از زیربناهای مهم تاریخ سینما و اثر گذاری بر همه آثار بعد از خود شد. از کارگردانان بزرگ و مهم این دوره فریتز لانگ بود که با همکاری همسر خود تعدادی از مهم‌ترین آن‌ها از جمله دوگانه زیگفرید و متروپلیس را ساخت که تقریباً پایان‌گر این جریان بود. این فیلم‌ها نه تنها در آلمان بلکه در دیگر نقاط جهان طرفداران بسیاری پیدا کردند و حتی تا حد زیادی با آثار هالیوودی به رقابت پرداختند. با این حال رفته رفته با ثبات یافتن ارزش مارک آلمان و اقتصاد این کشور، اوضاع تغییر کرد و این دوران طلایی رو به افول رفت. فریتز لانگ از متولدین و ثمرات چنین برهه‌ای از تاریخ هنر کشورش و کل دنیاست.

فریدریش کریستیان آنتون لانگ ۵ دسامبر ۱۸۹۰ در وین اتریش در خانواده‌ای متوسط متولد شد. او از طرف مادر یهودی محسوب می‌شد ولی از کودکی با تعالیم کاتولیک پرورش یافت. در اوایل جوانی در دانشگاه شهر وین به تحصیل در رشته عمران پرداخت ولی کمی بعد آن را به هنر تغییر داد. چند سالی را در سفر به نقاط مختلف دنیا از آفریقا تا شرق آسیا گذراند و مدتی در پاریس به یادگیری و تحصیل نقاشی مشغول شد تا اینکه با شروع جنگ جهانی اول به وین بازگشت و به ارتش اتریش ملحق شد. در طول سال‌های جنگ او چندین بار زخمی و حتی به موج گرفتگی دچار شد. در سال ۱۹۱۶ در حالی که در دوران نقاهت بعد از زخمی شدن قرار داشت چند سناریو و داستان برای ساخت فیلم نوشت. بعد از سال ۱۹۱۸ که با درجه ستوان از ارتش مرخص

شد چند تئاتر در وین کار کرد و پس از مدت کوتاهی به استخدام یکی از استودیوهای فیلمسازی برلین درآمد. در این سال‌ها که جنبش اکسپرسیونیسم کم‌کم در حال ورود به سینمای آلمان بود لانگ چند فیلم با ترکیب ذائقه عمومی و سینمای هنری ساخت. در ۱۹۲۰ او با همسر آینده خود تئا فون هاربو که بازیگر و نویسنده بود آشنا شد و این دو با هم سفری پر ماجرا از سینمای صامت تا ناطق را آغاز کردند. لانگ با همکاری همسرش تئا از سال ۱۹۲۱ تا ۱۹۳۳ فیلم‌های بسیار مهمی از جمله دکتر **مابوزه قمار باز، دو گانه نیبلونگن، متروپلیس و ام** را ساخت. **دکتر مابوزه و حماسه نیبلونگن** از جمله آثاری بودند که ویژگی‌های سبکی اکسپرسیونیسم را استادانه وارد دنیای قهرمانانه یا ضد قهرمانانه خود کرده بودند و نام لانگ را در کنار مورنائو، وینه و پابست در جرگه هنرمندان صاحب سبک این جریان نوشتند. جنبش اکسپرسیونیسم در بررسی تاریخی با فیلم‌های **فاوست** مورنائو و **متروپلیس** فریتز لانگ که هر دو به گونه‌ای بلک باسترهای زمان خود بودند به پایان راه رسید. متروپلیس پروژه‌ای بسیار بلند پروازانه از سوی لانگ بود که در دیستوپیایی آخر زمانی رخ می‌داد که مردم به دو طبقه کارگر و حکمرانان تقسیم شده بودند. این فیلم که به گونه آشکاری در ادامه دغدغه و ریزبینی های لانگ در خصوص جامعه آلمان و در کل مدرنیته بود، باز هم از تیغ برنده و تشدید شده اکسپرسیونیسم در ترسیم حالات درونی انسانی برای نوع داستانی خود استفاده می کرد. لانگ که پا را از هرگونه محدودیت‌های زمانه فراتر گذاشته بود فیلمی ساخت که تا سال‌ها نمونه و خط مشی آثاری از این دست را تعیین کرده و پدر آن‌ها نام گرفت. لانگ تقریبا از فعال‌ترین کارگردانان این جنبش هنری در سینمای آلمان بود. پس از این دوران و رفته رفته ورود صدا به پالت نقاشی مدیوم سینما، لانگ دوباره برای یک تکان اساسی به چهارچوب سینمایی که تا آن روز می شناخت خیز برداشته بود. فیلم **ام** جدید ترین فرآورده این نوع نگاه بود. لانگ بعد از تجربه‌ای حدوداً ده ساله در تولید آثار اکسپرسیونیستی اکنون سمت اثری میرفت که متعلق به گونه سینمایی خاص نبود و تعهدی نسبت به آن‌ها نیز نداشت. با این حال این‌گونه به نظر نمی‌رسید که او از تجربه گرانبهای خود که به پختگی خوبی نیز رسیده بود در اثر جدیدش بهره نبرد. ساخت **ام** با تحقیقات گسترده لانگ در خصوص داستان قاتلی معروف شروع شد. لانگ در خصوص این پرونده با نشریات و پلیس صحبت کرد و حتی به بیمارستان روانی رفته و با شرایط اینگونه افراد از نزدیک آشنا شد. او که اکنون به جای اختصاص دادن کل داستان خود به کند و کاو یک روح جمعی و تحول اجتماعی (مترو پلیس) به درونیات شخصیتی به ظاهر غیرقابل همزاد پنداری و ناهنجار نیز می‌پرداخت، به شیوه‌های اکسپرسیونستی طراحی قالب‌های بصری روی آورد و از عنصر صدا که پدیده‌ای بسیار نوپا در سینمای آن زمان بود با آزمون و خطا استفاده‌های بسیار برد. **ام** داستان شهر و مردمی است که

با هراس جمعی از یک قاتل کودکان دست و پنجه نرم می‌کنند. این قاتل که به تازگی دختر بچه دیگری را به کام مرگ کشانده اکنون با نامه‌ای به روزنامه‌ها اذهان عمومی را مشوش‌تر از قبل کرده و پلیس را نسبت به این قضیه به مراتب حساس‌تر می‌کند. فیلم ام بدون هیچ مقدمه‌ای با آواز کودکان در حال بازی درباره قاتل شروع می‌شود و ما را با شریک کردن در این برخورد معصومانه و از همه جا بی خبر کودکان با داستان قاتل، به این جریان می‌کشاند. لانگ درباره فیلمسازی جایی گفته است: «به جای تعریف یک موضوع و موقعیت از زبان کاراکترها، من آن را با یک یا چند نما نشان می‌دهم». شروع داستان **ام** با استفاده از همین تکنیک در کمتر از چند دقیقه ما را به اوج بحرانی که شهر با آن درگیر است آشنا می‌کند. کودکان در حال آواز، مادری که در انتظار فرزند خود است و سایه شبح وار قاتل که حتی بر اعلامیه هشدارش نیز نقش می بندد. فیلم داستان یک فرد نیست. گرچه به خصوصیات درونی قاتل داستان وارد می‌شود ولی چیزی که این شهر و همه مردم با آن درگیر و مسئول قسمتی از آن هستند مرکز ثقل داستان است. لانگ با بهره‌گیری از لانگ‌شات‌های متعدد و زاویه‌های بالای دوربین این فضا را ترسیم کرده و رفته رفته با پیشروی داستان و نزدیک شدن به قاتل، دنیای این افراد را از کل به جزء مهندسی کرده و بستری برای یک قضاوت آزاد فراهم می‌کند.

در دنیای سینما که چند دهه بیشتر از عمرش نمی‌گذشت هنوز قابلیت‌ها و توان‌های ابزار در حال بررسی بود با این حال لانگ گویی فراتر از زمان و با غریزه‌ای حیرت‌انگیز از قبل به خیلی از ناشناخته ها دست یافته بود. فیلم **ام** از قابلیت‌های صدا در کنار یک داستان‌گویی بصری منحصر به فرد به گونه‌ای بهره برده است که تا آن زمان بی‌نظیر بود. صدای سوت قاتل بر روی سایه او، صداهای راوی بر روی پروسه تحقیق و همچنین استفاده از صدا در تدوین تداومی از نمونه‌هایی است که

لانگ، مثال زدنی از آن‌ها استفاده کرده است. فیلم جمعی از همه فاکتورهای تکنیکی بدیع است که می‌توانست به لانگ کمک کند تا به هدف چنین روایتی نزدیک شود. لانگ نمی‌خواست مردم با دیدن فیلم به یک ایده و پیام مرکزی برسند و فیلم را به گونه‌ای ساخت که همچون دادگاه‌های آخر داستان محضر قضاوتی شخصی برای بینندگان ایجاد کند. پایان فیلم به این نکته اذعان مضاعفی دارد.

از دغدغه‌های دیگر لانگ که با دقت بیشتر می‌توان نشانه‌هایش را در بطن فیلم **ام** یافت، تصویر جامعه و فضای حاکم بر آلمان آن روزگار است. حزب نازی که در آن سال‌ها در حال قدرت گرفتن مضاعف بود، افکار عمومی زیادی را تسخیر خود کرده بود. حتی همسر فریتز لانگ، تئا فون هاربو نیز عضو حزب شده بود. آن روز ها آلمان به دلایل متعددی پتانسیل این را داشت که زیر دست یک رهبر تندرو و رادیکال دوباره به جنگ تن دهد. این فضا جریان اجتماعی خاصی در آلمان به راه انداخته بود که لانگ می‌خواست در لفافه بخشی از آن را بیان کند. **ام** به راستی نمایانگر جنبه‌ای درونی از روحیه ملت آلمان بود که بازتاب آن ظهور ناسیونال سوسیالیسم بود. روحیه‌ای که می‌توان آن را ترس از آزادی خواند. جامعه‌ای چند وجهی که در آن معلوم نیست قاتل در بند جبر ، پلیس تندرو یا مجرمانی که عرصه نفس کشیدن را بر خود تنگ دیده‌اند و خود را از جنس قاتل داستان نمی‌دانند، گناهکار هستند. تاکنون کارگردانان بسیاری سعی بر این داشته اند که بدون

درگیر قضاوت صریح و مشخص شدن همچین بستری برای فیلم خود بسازند ولی با اینکه بیش از ۸۰ سال از ساخته شدن **ام** می‌گذرد چند تن از آنان به حق به چنین آرمانی دست یافته اند؟ لانگ در فیلم **ام** چهره قاتل را هم قربانی و هم قاتل ترسیم کرده و آشوب درونی این موجود مفلوک را به هنرمندی به جامعه نسبت می‌دهد. باعث قسمتی از این توفیق بخشی از تجربه و سواد بصری فریتز لانگ است. در صحنه‌ای که صورت قاتل در قاب انعکاس قاشق چنگال‌ها جلوی مغاره قرار می‌گیرد و کودک در صحنه بعد در آینه دیده می‌شود می‌توان به دقت شاهد استفاده از قواعد بصری باشیم که اکسپرسیونیست‌ها به آن وفادار بودند و بخشی از نمایش درونیات شخصیت‌هایشان را به کومپوزیسون قاب‌ها و دکور می‌سپردند. استفاده از سایه‌ها که مهمترین آن سایه قاتل است نیز ریشه در سینمای قبل از خود دارد که سایه‌ها نقش مهمی ایفا می‌کردند برای مثال **نوسفراتو** مورنائو. این عنصر که در فضاسازی تاریک شهر در فیلم قابل توجه است در متروپلیس او نیز دیده می‌شود و بعدها به یکی از نمونه‌های اقتباس فیلم‌های نوآر از این تکنیک بدل می‌شود.

سایه و صدای سوت قاتل با توجه به گفته‌ها و اعترافات نهایی او نماینده بعدی از او هستند که در مقابله با آن اختیاری از خود ندارد و مرد کور که سایه را تشخیص نمی‌دهد صدای سوت شوم قاتل را به خاطر می‌آورد. لانگ از همه توان خود برای روایت این بعد سیاه قاتل قبل از اعتراف او استفاده کرده است و نقطه اعتراف همچون تأکید بر واضحات می‌ماند و ما را در نقطه تصمیم گیری سخت نهایی فیلم سخت به تأمل فرو خواهد برد. نشانی که بر پشت قاتل به شکل حرف **ام** گذاشته‌اند فقط در آینه برای قاتل مشخص می‌شود و بنظر می‌رسد ترس او بیشتر از شناخته شدن توسط مجرمین، برای بار دیگر دیدن صورت حقیقی خود است.

هرگونه که به فیلم **ام** بنگریم بی شک نمی‌توان از کنار آن ساده گذشت. چه به عنوان هشداری تاریخی، چه میراثی که برای سینمای بعد از خود بر جای گذاشته است و چه به عنوان جذابیتی که آزمون زمان پس داده است، **ام** فیلم بزرگی است و بی دلیل نیست که لانگ خود **ام** را محبوب‌ترین در میان آثارش می‌دانست.

منابع:

Fritz Lang: The Nature of the Beast - Patric McGilligan

Film History, An Introduction - Kristin Thompson, David Bordwell

From Caligari to Hitler - Siegfried Kracauer

دروازه‌های جهانی

فریتس لانگ

نویسنده: آرش ملکی
arash.malekie@yahoo.com

ترک وطن سینماگران آلمانی و اتریشی محدود به یک دوره و زمان خاص نیست. دوره اول، پیشگامانی بودند مثل ارنست لوبیچ، پل لنی، فردریش ویلهلم مورنائو و اریک فن اشتروهایم. کسانی که در دهه ۲۰، دوران طلایی سینمای آلمان را شکل داده بودند. بعضی مثل لوبیچ، انعطاف بیشتری داشتند و به سرعت خودشان را به عنوان فیلمسازی صاحب سبک و پولساز برای هالیوود جا انداختند و حتی با ناطق شدن فیلم‌ها هم به خوبی کنار آمدند. دیگران اما به اندازه لوبیچ خوش شانس نبودند و اگرچه هنرمند بزرگی مثل مورنائو با **طلوع** توانست جلوه‌های بصری جدیدی به سینمای هالیوود اضافه کند و دیگر فیلمسازان استودیوی فاکس مثل جان فورد و فرانک بورزیج را تحت تاثیر قرار دهد، ولی به لحاظ آزادی هنری و بودجه فیلم هایش، دچار مشکلات فراوان بود. اگر دوره اول مهاجرت سینماگران آلمانی بیشتر به امید دستمزدهای بالاتر و آزادی بیشتر و فرار از تورم افسارگسیخته آلمان بعد از جنگ جهانی اول بود، دوره دوم را باید یک تبعید ناخواسته نامید. از ۱۹۳۳ با به قدرت رسیدن حزب نازی در آلمان، عرصه بر هنرمندان و فیلمسازان آلمانی تنگ تر شد. در یک دوره ۶ ساله تا ۱۹۳۹، حدود ۸۰۰ بازیگر،کارگردان، نویسنده و تهیه کننده از اروپا به امریکا گریختند. آن‌چه از کف رایش سوم رفت را هالیوود جمع کرد تا هنرمندان آلمانی، باعث غنای هنری هالیوود شوند و چهره فیلمسازی آمریکا را برای همیشه دگرگون کنند. جوزف فن اشترنبرگ از کارگردان‌های آلمانی فعال دهه ۳۰ بود که اتفاقا چندان جزو کارگردانان تبعیدی به حساب نمی‌آید. او که از چهارده سالگی با خانواده‌اش از اتریش به نیویورک آمده بود، از ۱۹۲۵ شروع به فیلمسازی در امریکا کرد و **شکارچیان رستگاری**، اولین ساخته او بعضاً بعنوان اولین فیلم مستقل آمریکایی به حساب می‌آید. تخصص اشترنبرگ در ساخت فیلم‌های گنگستری مستقل و کم هزینه بود که در آن زمان، فیلم‌های درجه دو به حساب می‌آمدند ولی تلاش افرادی مثل اشترنبرگ و همین طور قانون ممنوعیت مشروبات الکلی به محبوبیت کنگسترها کمک زیادی کرد. **دنیای زیرزمین**(۱۹۲۷) با نورپردازی از پشت و فضاسازی دودآلود خیابانی‌اش به قول دیوید بوردول «گویی پیش گویی فیلم نوآر است.» وقتی در ۱۹۲۹ فیلم آذرخش باعث افت کاری‌اش در امریکا شد، پیشنهاد فیلمسازی در آلمان را پذیرفت و **فرشته آبی** را در برلین ساخت. اما چون شرایط را در آلمان چندان مساعد ندید، به آمریکا برگشت و ستاره نوپای فیلم **فرشته آبی** یعنی مارلین دیتریش را هم به با خودش به آمریکا آورد. اشترنبرگ و دیتریش در دهه ۳۰ شش فیلم با هم در آمریکا کار کردند که یکی از شاخص‌ترین‌هایشان **ملکه سرخ** (۱۹۳۴) بود. به جز مارلین دیتریش، بازیگران آلمانی زبان زیادی بودند که در این دوره به کالیفورنیای شمالی رفتند. مثل هدی لامار و

پیتر لوره. سوزان کینگ در مقاله‌اش در لوس آنجلس تایمز می‌نویسد: «فیلم برنده اسکار ۱۹۴۲و یک کلاسیک جنگ جهانی دومی یعنی **کازابلانکا**، یکی از بسیار فیلم‌هایی است که با تبعیدی‌های آلمانی پر شده. پل هنرید، کنراد ویت، پیتر لوره، اس ساکال، کئونید کینسکی، هلموت دانتین، مارسل دالیو، لودویگ استوسل و ولفگانگ زیلزر همه از بازیگرانی بودند که برای فرار از سلطه نازی‌ها به آمریکا آمده بودند.» اتو پره مینجر یکی از این بازیگران مهاجر بود. او اگرچه یک یهودی اتریشی بود، اما برای ایفای نقش نازی‌های خبیث به هالیوود آمد و البته یکی از به یادماندنی‌ترین هایشان را هم در **بازداشتگاه شماره ۱۷** (۱۹۵۳) ساخته یک آلمانی دیگر بازی کرد. ولی پره مینجر سودای فیلمسازی داشت و از سال ۱۹۳۱ فیلم می‌ساخت. وقتی در ۱۹۳۶ به آمریکا آمد، بین کارگردانی و بازی در تئاتر برادوی و هالیوود در نوسان بود تا اینکه موفقیت فیلم **لورا** (۱۹۴۴) او را به یک کارگردان درجه یک هالیوودی و یکی از پیشگامان اصلی ژانر نوآر تبدیل کرد. غیر از این، پره مینجر یکی از اصلی‌ترین کارگردان هایی بود که جسارت را با خود به هالیوود آورد. در دو دهه بعدی، او چندین فیلم ساخت که

رابرت سیودماک

هر کدام روی لبه تیغ محدوده‌های سانسور آن زمان هالیوود حرکت می‌کردند و موضوعشان، تابوهای اصلی هالیوود بودند. مثل موضوع اعتیاد (**مردی با بازوی طلایی**، ۱۹۹۵)، تجاوز (تشریح یک جنایت، ۱۹۵۹) و همجنس‌گرایی (**شور و تعصب**، ۱۹۶۲). فیلم‌های پرمینجر همیشه جسورانه قلمداد می‌شدند و چه بسیار آمریکایی‌های جوانی که از شنیدن دیالوگ‌های روراست و صحنه‌های غریب پرمینجر سرخ و سفید می شدند. (چون خیلی از تابوهای تحت سانسور آن زمان آمریکا، الان هنوز در ایران وجود دارند، از آوردن آن دیالوگ ها و تشریح صحنه ها معذوریم!) همان زمانی که افسران سپاه توفان (SA) در آلمان قدرت زیادی داشتند و در میان سایر وظایف مهم شان، آزار و اذیت یهودیان هم گنجانده شده بود، یک جوان یهودی ۲۷ ساله که تازه داشت در کارش پیشرفت می کرد، در زمان استراحت ناهارش، با یک افسر SA درگیر شد و او را با ضربه‌ای به زمین انداخت. مرد جوان که می دانست این کار چه مجازاتی برایش خواهد داشت، از همان جا مستقیم به ایستگاه قطار رفت و به فرانسه گریخت. این خلاصه داستان یک فیلم نیست. جوان فراری هرمن کاسترلیتز نام داشت که در آلمان دو سه فیلم ساخته بود و وقتی از آلمان رفت، در میانه ساخت یک فیلم دیگر بود. در مجارستان، با نماینده یونیورسال ملاقات کرد و همین عامل مهاجرت او به هالیوود در ۱۹۳۶ شد. در آنجا نامش را ساده تر کرد و شد هنری کاستر. چند فیلم موفق برای یونیورسال کارگردانی کرد و ابوت و کستلو را کشف کرد. در دهه های بعدی او موفق ترین فیلم اش، **هاروی** (۱۹۵۰) را با شرکت جیمز استوارت ساخت که تا به امروز با این فیلم در امریکا شناخته می شود. کاتسر اما در ایران با فیلم دزیره (۱۹۵۴) با شرکت مارلون براندو در نقش ناپلئون شناخته می‌شود که یکی از چند فیلم تاریخی کاستر بود.

او همین طور اولین فیلم آمریکایی ریچارد برتون یعنی **دخترعمویم ریچل** (۱۹۵۲) و اولین فیلم سینه اسکوپ، **خرقه** (۱۹۵۳) را کارگردانی کرد.

همان زمانی که هنری کاستر در آلمان فیلم می‌ساخت، یک فیلمنامه نویس و تدوینگر جوان به نام رابرت سیودماک توانست صاحب کارش کورتیس برنهارت را راضی کند تا تهیه کننده اولین فیلم بلندش شود. او شاهکار صامتش، **مردم در یکشنبه** را درسال ۱۹۲۹ ساخت. فیلمنامه **مردم در یکشنبه** نوشته او، برادرش و دوستی به نام بیلی وایلدر بود. موفقیت **مردم در یکشنبه** منجر به عقد قراردادی با UFA (اصلی ترین شرکت فیلمسازی آلمان) شد. او چند فیلم موفق دیگر همراه با بیلی وایلدر نوشت و ساخت. با به قدرت رسیدن هیتلر در آلمان، او به وایلدر در پاریس پیوست و تا ۱۹۴۰ در آنجا ماند. این دوره فیلم‌های فرانسوی سیودماک بود. در شبی که آلمان ها داشتند وارد پاریس می‌شدند، سیودماک با آخرین کشتی فرانسوی راهی امریکا شد. او در هالیوود به ساختن فیلم‌های درجه دو مثل **پسر دراکولا** پرداخت و کم‌کم با فیلم هایی مثل زن **شبح گون** (۱۹۴۴) و **مظنون** (۱۹۴۵) به شهرت رسید. اما نبوغ

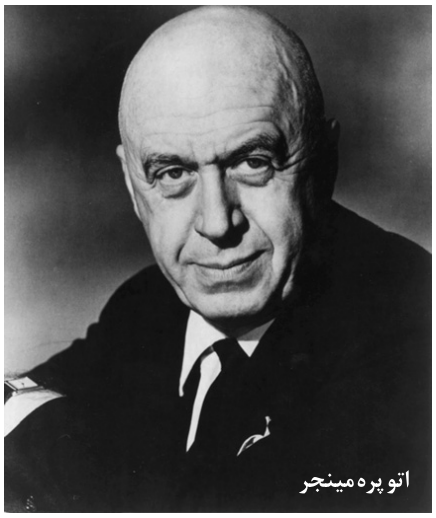
هنری کاستر

اصلی سیودماک در **پله مارپیچ** (۱۹۴۵) جلوه کرد. فیلم درباره یک کمال گرای روانی بود که دخترهای دفرمه و معلول را می‌کشد. فیلم در پرداخت جزئیات و تصویر سازی غنی بود. دختری که از دست قاتل

بیلی وایلدر

می‌گریزد و پروتاگونیست اصلی فیلم می‌شود، لال است و همین باعث شد سیودماک از بازتاب و آینه‌های کج و معوج برای انتقال ترس استفاده کند. همان روشی که مورنائو در نوسفراتو (۱۹۲۲) استفاده کرده بود. موفقیت تصویرسازی‌های سیودماک و تجربه او در فیلم‌سازی با هزینه کم، باعث شد مسیرش هموارتر شود و فیلم بعدی‌اش، **آدمکش‌ها** (۱۹۴۶) یکی از اولین فیلم نوآرهای هالیوود باشد. سیودماک پیش از بازگشت دوباره‌اش به آلمان در میانه دهه پنجاه، به ساخت این گونه فیلم نوآرها مثل **پرونده تلما جردن** (۱۹۵۰) ادامه داد. رابرت سیودماک، در کنار بیلی وایلدر، اتو پره مینجر و فریتز لانگ چهار کارگردانی هستند که ژانر نوآر را با الهام از سینمای دهه ۲۰ آلمان پایه گذاری کردند.

دوست فیلمنامه نویس سیودماک، بیلی وایلدرکه سابقه روزنامه نگاری هم داشت و اوضاع را خوب پیش بینی می کرد، وقتی بوی فاشیسم به مشامش خورد، فهمید که ریشه یهودیش برایش دردسرساز خواهد شد و زود از کشور خارج شد. زمانی که در۱۹۳۳ از فرانسه به هالیوود رفت، حتی یک کلمه انگلیسی نمی‌توانست صحبت کند، ولی این مرد ریزنقش و زرنگ، به برکت همخانه‌ای مثل پیتر لوره و دوست شدن با چارلز براکت توانست خیلی زود به سیستم هالیوود وارد شود و همراه با براکت، فیلمنامه **نینوچکا** (۱۹۳۹) را برای ارنست لوبیچ و **گلوله آتش** (۱۹۴۱) را برای هاوارد هاکس بنویسد. رابطه براکت و وایلدر به زودی به رابطه کارگردان و تهیه کننده بدل شد و **پنج قبر تا قاهره** (۱۹۴۳)، **آخر هفته گمشده** (۱۹۴۵) (برنده اسکار بهترین فیلم، کارگردان و فیلمنامه) و **سانست بلوار** (۱۹۵۰) (برنده اسکار بهترین فیلمنامه) را با هم بسازند. البته براکت تمایلی برای ساخت فیلم سیاه و گناه آلود **غرامت مضاعف** (۱۹۴۴)


اتو پره مینجر

نشان نداد و وایلدر خودش آن را تهیه کرد. فیلم ترکیب فضاهای تاریک و سایه های تند اکسپرسیونیستی با رمان های سرد کارآگاهی امریکایی بود. ریموند چندلر که خود از نویسنده‌های این سبک رمان ها بود، فیلمنامه را از رمان جیمز ام کین مشهور اقتباس کرد. داستان درباره کارمند بیمه‌ای است که توسط زنی اغوا می‌شود تا شوهرش را بکشد. دیوید بوردول فیلم را نمونه شاخص فیلم نوآر سالهای جنگ می‌داند و می‌نویسد: «بسیاری از مشخصه‌های فیلم نوآر در فیلم حضور دارند: هر دو شخصیت اصلی فیلم فاسدند، صدای کارمند بیمه به عنوان راوی روی تصاویر به کار گرفته شده، محل رویدادها فضای تیره و گرفته شهری است و عشق بی‌سرانجام و محتومی در کار است.» شمردن فیلم‌های خوب بیلی وایلدر واقعاً کار سختی است ولی از کمدی **بزرگ و کوچک** (۱۹۴۲) که اولین فیلم هالیوودی‌اش بود تا زمان بازنشستگی در ۱۹۸۱، ۲۵ فیلم بلند ساخت که در بیشترشان شوخ طبعی و رندی زیرکانه خود وایلدر به وضوح دیده می‌شود. در فیلم‌های او، فیلمنامه حرف اصلی را می‌زند و تکنیک فیلمسازی و فرم سینمایی، شدیداً وابسته به قصه و شخصیت‌ها هستند. وایلدر صحنه‌ای که بیش از حد تکنیکی باشد را باعث گمراهی ذهن تماشاگر و دور شدن او از داستان می‌دانست. برای همین هم فیلم‌های وایلدر را بیشتر با شخصیت‌هایی پرداخت شده، موقعیت‌هایی ناب و دیالوگ‌هایی هوشمندانه به یاد می‌آوریم تا حرکت‌ها و زاویه‌های دوربین و میزانسن‌های چشمگیر.

سال ۱۹۲۹ که رابرت سیودماک داشت **مردم در یکشنبه** را با فیلمنامه بیلی وایلدر می‌ساخت، چندان توجهی به یکی از فیلمبرداران تازه کارش نداشت. جوان ۲۲ ساله اتریشی به نام فرد زینه مان. او تصمیم داشت ویولونیست شود، به دانشگاه وین آمد و حقوق خواند و در

دانشگاه به سینما علاقه مند شد. زینه مان پیش از اینکه برای تحصیل سینما به امریکا برود، در چند فیلم آلمانی از جمله **مردم در یکشنبه** فیلمبردار بود. زینه مان در اوایل دهه ۳۰ با مستند ساز مشهور،رابرت فلاهرتی کار کرد. دوره ای که زینه مان از آن به عنوان مهمترین اتفاق زندگی حرفه‌ای‌اش یاد می‌کند. تاثیر فلاهرتی را در اولین فیلم بلند زینه مان، **موج** (۱۹۳۵) هم می‌شد دید که در لوکیشنی واقعی در مکزیک و با بومیان محلی غیرحرفه‌ای ساخته شده بود. با این حساب، زینه مان را شاید نخواهیم جزو مهاجران تبعیدی بیاوریم ولی به هرحال او، با توجه به ریشه یهودی‌اش، امکان بازگشتی برای خودش نمی‌دید. زینه مان در ۱۹۳۴ از مکزیک به هالیوود نقل مکان کرد. او بعد از ساخت چند فیلم درجه دو، با **هفتمین صلیب** (۱۹۴۴) با بازی اسپنسر تریسی و استفاده از مهاجران واقعی آلمانی در فیلم، خودش را مطرح کرد. بعد از پایان جنگ جهانی، فهمید که پدر و مادرش در جریان هولوکاست کشته شده اند. با وجود اندوه از دست دادن والدین و فشارهایی که استودیو روی انتخاب های او می‌آورد، تسلیم نشد و با **جستجو** (۱۹۴۸) (که اسکار بهترین فیلمنامه را دریافت کرد)، توانست موقعیتش را تثبیت کند. **عمل خشونت** (۱۹۴۸) فیلم نوآری بود در مورد یک زندانی جنگی سابق که سعی دارد از فرمانده‌اش انتقام بگیرد. زینه مان، **عمل خشونت** را اولین فیلمی می‌دانست که «در آن احساس راحتی می‌کردم که دقیقاً چه می‌خواهم و دقیقاً چطوری می‌توانم به آنچه می‌خواهم برسم.» او در دهه‌های بعدی به یکی از بزرگ ترین کارگردانان هالیوود تبدیل شد. **مردان** (۱۹۵۰) اولین فیلم مارلون براندو بر پرده سینما، وسترن متفاوت، بحث برانگیز و ماندگار **ماجرای نیمروز** (۱۹۵۲)و **از اینجا تا ابدیت** (۱۹۵۳) (برنده هشت اسکار از جمله بهترین فیلم و کارگردانی)، **مردی برای تمام**

فرد زینه مان

فصول (۱۹۶۶)، **روز شغال** (۱۹۷۳)، **جولیا** (۱۹۷۷) از جمله فیلم‌های ماندگار این کارگردان پیشگام رئالیسم بودند.

اگر بیشتر کارگردان‌های مهاجر آلمانی زبان دهه ۳۰ را جوان‌ترها و کم تجربه‌ترها تشکیل می دادند، ولی در بین آنها کسی مثل فریتز لانگ هم وجود داشت. کسی که در آلمان، فیلمساز مشهور و صاحب سبکی بود و **دکتر مابوزه قمار باز** (۱۹۲۲)، **متروپلیس** (۱۹۲۷)، **ام** (۱۹۳۱) و بسیاری فیلم‌های موفق دیگر را ساخته بود. **متروپلیس** که یکی از آخرین فیلم های اکسپرسیونیستی به حساب می آید، با دکورهای عظیم و سیاهی لشکرهای زیاد و نماهای با عمق میدان کاذب، در امریکا هم مورد توجه و استقبال قرار گرفته بود.

فریتز جوان، به نقاشی علاقه داشت و بعد از اینکه کمی دنیا را گشت، با درگیر شدن اروپا در جنگ، به ارتش پیوست و در ۱۹۱۶ زخمی شد. در این زمان بود که در زمان بهبودی‌اش شروع به نوشتن طرح هایی برای فیلم کرد. بعد از اتمام جنگ، به عنوان نویسنده در شرکت تولید فیلم اریک پومر مشغول کار شد و با همسر آینده‌اش تئا فن هاربو، فیلمنامه **مابوزه، زیگفیرید، متروپلیس** و **ام** را نوشت. او کسی بود که جوزف گوبلز، وزیر تبلیغات هیتلر، به او پیشنهاد ریاست انجمن سینمای آلمان را داد. لانگ که تمایلات ضد نازی داشت، پیشنهاد گوبلز را رد کرد و اندکی بعد، مخفیانه پول‌هایش را به خارج از کشور منتقل و از آلمان به فرانسه فرار کرد و بعد از یک سال، در اواسط ۱۹۳۴ به امریکا رفت. او در بیست سال بعدی، فیلم‌های متعددی در آمریکا ساخت. از جمله **وزارت ترس** (۱۹۴۴)، **زن پشت پنجره** (۱۹۴۴) و **خیابان سرخ** (۱۹۴۵) که از نمونه‌های خوب فیلم نوآر بودند. فیلم‌هایی که از ترکیب خاکستر اکسپرسیونیسم آلمانی و ادبیات معاصر امریکایی، ژانری سراسر تازه به وجود آوردند. اگرچه لانگ در این مدت بسیار پرکار بود و در ژانرهای وسترن، جاسوسی، ملودرام و دلهره آور فیلم ساخت، ولی هرگز به اعتبار و اقتداری که در آلمان داشت نرسید. عموماً کنترل زیادی روی فیلم هایش نداشت و در دهه پنجاه به خاطر افت نسبی صنعت فیلمسازی و بدخلقی‌هایش با عوامل و بازیگران، کم کارتر شد. لانگ در اواخر دهه پنجاه به آلمان برگشت و سه فیلم آخرش را در آنجا ساخت که هیچ کدام مورد اقبال قرار نگرفتند. این سوی دیگر چهره مهاجرت به هالیوود بود. بعضی‌ها در فرهنگ جدید حل شدند و بعضی موفقیت‌های موقت بدست آوردند. بعضی دیگر مثل ویلهلم تیل که در آلمان فیلمساز شناخته شده و محترمی بود، در هالیوود به ساخت فیلم‌های درجه دو راضی شد که بزرگترینشان فیلم‌های تارزانی بود.به جز اینها، چه بسیار استعدادهایی بودند که در زندگی روزمره حل شدند و نامشان به کلی از یادها رفت.

منابع:

کتاب تاریخ سینما نوشته دیوید بوردول و کریستن تامسون، نشر مرکز

کتاب تاریخ تحلیلی سینمای جهان، انتشارات فارابی

مستند «تبعیدی های سینما: از هیتلر به هالیوود»

مقاله آلمانی های در هالیوود در وبسایت روش آلمانی (the German Way)

لطفا موبور ها را جدی بگیرید

نگاهی به فیلم فرشته آبی از ورای دیگر آثار ژوزف فون اشترنبرگ

نویسنده: سعید سلیقه
saligheh.saeed@yahoo.com

خلاصه داستان

روایت دلباختگی استاد خشک و پا به سن گذاشته دبیرستان شهری کوچک به لولا، خواننده اغواگر کافه‌ی بدنام فرشته آبی.

The Blue Angel

Directed By	:	Josef von Sternberg
Produced By	:	Erich Pommer
Written by	:	Heinrich Mann (novel)
Screen Play by	:	Carl Zuckmayer, Karl Vollmöller, Robert Liebmann, Josef von Sternberg
Starring	:	Emil Jannings, Marlene Dietrich
Music by	:	Friedrich Hollaender
Cinematography	:	Günther Rittau
Edited by	:	itz Arno Wagner,Günther Krampf
Distributed by	:	UFA Paramount Pictures
Release dates	:	4 March 1922 (Germany)
Running time	:	99 minutes
Language	:	German / English

با گشت و گذاری در تاریخ سینما کارگردانان معدودی را می‌توان پیدا کرد که در سینمای صامت و هم در عصر ناطق شدن سینما جایگاه خود را حفظ کرده و توانسته باشند حتی سبک بصری خود را نیز به نسبت امکانات و تکنولوژی روز، افزایش دهند. ژوزف فون اشترنبرگ از آن دست فیلم سازانی بود که توانست در سینمای صامت با ساخت درام‌های پرکشش نام خود را به عنوان کارگردانی صاحب سبک در سینمای هالیوود ثبت کند. او که در دو سالگی به همراه خانواده از اتریش به آمریکا مهاجرت کرده بود. مانند اکثر هم نسلان خود کارهای مختلفی را در جوانی از فروشندگی تا تعمیرکاری تجربه کرد تا سرانجام موفق شد تا کاری را در کمپانی جهان فیلم به عنوان تصحیح کننده و متصدی چاپ فیلم پیدا کند. بعد از ساخت چند مستند تبلیغاتی درباره جنگ جهانی اول برای ارتش آمریکا او در اولین تلاش برای فیلم سازی موفق شد نظرهای بسیاری را به خود جلب کند. در **شکارچیان رستگاری** اشترنبرگ داستان سیاه و بد فرجامی که تمی رومانتیک و مثلثی عشقی داشت را چنان با فضاسازی و نورپردازی خاص خود عجین می‌کند که به هیچ کدام از فیلم‌های آن دوره هالیوود شباهت ندارد. عده‌ای حتی فیلم را نخستین اثر مستقل سینمای آمریکا می‌دانند که با بودجه‌ای کم و توسط کاگردانی گمنام ساخته شده که پیش زمینه تئاتری هم در کارنامه خود ندارد. بعد از نمایش فیلم که نقدهای مثبتی را علی رغم لحن کشدار و کندی ریتم که در آن سال‌ها متداول نبود، گرفت و از همه مهم‌تر مری پیکفورد و چارلی چاپلین شیفته شخصیت‌پردازی و کارگردانی اشترنبرگ شدند به گونه‌ای که چاپلین از او دعوت کرد فیلمی مشترک بسازند و در نتیجه فیلم مرغ دریایی ساخته می‌شود که البته هیچ وقت رنگ اکران را نمی‌بینند و سرانجام در انبار استودیو یونایتد آرتیست گم می‌شود. اشترنبرگ فیلم بعدی‌اش را در مترو گلدین مایر به نام **گناهکار زیبا** ساخت که امروزه هر دو فیلم مفقود و با نگاهی به نظرات یادداشت نویسان آن زمان می‌توان دریافت که کیفیت آنها هیچ‌گاه به درخشش فیلم اول نبود. اما با **دنیای زیر زمینی** بود که بار دیگر نام او به عنوان کارگردانی توانا در خلق فضاهای شهری ملموس و در عین حال کنترل شده،مطرح شد. او توانسته بود فیلم‌نامه پر قدرت بن هکت را به شیوه خود و با نورهای

سایه روشن و در فضاهای گرفته و عبوس شکل دهد و از دل این ترکیب مخاطب با فیلمی مواجه می‌شود که در گونه سینمای گنگستری تک/کالت به شمار می‌رود و الگویی می‌شود برای دیگر شاهکارهای این گونه مانند **دشمن مردم** ، **سزار کوچک** و **صورت زخمی** که هر کدام به شکلی خود را مدیون جسارت اشترنبرگ در طرح پیچیده و پر از تباهی دنیای خلافکاران، می‌دانند.

در **آخرین فرمان** اشترنبرگ امیل یانینگز، بازیگر کلاسیک سینمای آلمان را در نقش ژنرال روسی را هدایت می‌کند که از نسل ژنرال‌های امپراطوری تزارهای روسیه حفاظت می‌کردند اما بعد از فروپاشی نظام پادشهای تزار و آمدن بولشویک‌ها بیکار شده و به ناچار در آثار تئاتری و سینمایی نقش دنیای واقعی خود را برای کسب و کار و معاش بازآفرینی می‌کند از اتفاق این بار نقشی به او پیشنهاد می‌شود که درباره انقلاب کمونیستی روسیه است یعنی درست همان اتفاقی که زندگی او را دگرگون کرده بود. جالب این که کارگردانی فیلم را نیز به کسی سپرده‌اند که از انقلابیون سابق است که در هنگام انقلاب توسط او شکنجه شده است داستان در همان ابتدا قابل پیش بینی و رو به نظر می‌رسد اما فون اشترنبرگ با استفاده گسترده از فلاش بک بسیاری از حقایق درباره کاراکترهای داستانش را به آرامی شرح می‌دهد او باز هم سعی می کند با علاقه مند شدن ژنرال به یکی دیگر از بازیگران وجهه انسانی به او ببخشد و مانع تخریب کامل شخصیت او شود. درخشش یانینگز در این فیلم به آن حد بود که در مراسم اسکار توانست اسکار بهترین بازیگر نقش اصلی را در آن سال از آن خود کند و در این میان ویلیام پاول مشهور که خود سمبلی از مردان پر قدرت سینمای صامت محسوب می‌شد و در نقش کارگردان تاتر با فیلم همکاری کرده بود، اعلام کرد که به دلیل سختی‌هایی که در طول فیلمبرداری از جانب اشترنبرگ به او تحمیل شده، دیگر حاضر به بازی در فیلمی از او نیست.

در **اسکله‌های نیویورک** اشترنبرگ باز هم به سراغ درام‌های تلخ اجتماعی رفت و جسارت خود را به عنوان کارگردانی بی‌اعتنا به جریان روز و خلق فضاهایی نامرسوم، نشان داد. او با پرداخت بیشتر شخصیت‌های ناامید که کمبودهای شان در زندگی آن‌ها را از جامعه مدرن شهری فراری می‌دهد، نشان می‌دهد به درک پخته و همچنین ملایم‌تری از وقایع اجتماعی و انعکاس آن در قاب سینما رسیده است. فیلم در یک بازه‌ی بیست و چهار ساعته می‌گذرد و اشترنبرگ سعی در ارائه نوعی رئالیسم دارد که در آن مخاطب در ابتدا به سختی فضای ساخته شده در استودیو را باور می‌کند اما به علت استفاده شگفت انگیز او از عناصر صحنه و میزانسن‌های خلاقانه فضا را برای پیشبرد داستان مورد نظرش به شکلی طراحی می‌کند که بیننده کنترل شدن تمام جزئیات بصری را فراموش و با قصه همراه می‌شود.

اشترنبرگ با دو فیلم **تور** و **مورد لنا اسمیت** که هر کدام جزئی از فیلم‌های گمشده او محسوب می‌شوند پا دوران ناطق گذاشت. اولی درامی با مایه‌های آثار جنایی و دومی فیلمی کوتاه محسوب می‌شود. **صاعقه** اولین فیلم صدا دار او بود که باز نگاهی داشت به دنیای مافیا، این بار با پس زمینه زندان و بازی یکی از سه بازیگر محبوبش جورج بنکرافت که با بازی در فیلم‌های اشتزبرگ در کنار جیمز کاگنی بزرگ به اسطوره‌های آغازین سینمای گنگستری تبدیل شد. به دعوت اریش پومر تهیه کننده

سرشناس آلمانی و کمپانی یوفا، اشترنبرگ برای ساخت اولین فیلم سینمایی ناطق آلمان به آن‌جا می‌رود. **فرشته آبی** که بر اساس رمانی مشهور به همین نام ساخته شد روایتی است از عشق بد فرجام استادی خشک و سخت گیر به خواننده بدنام و دلفریب کافه ستاره آبی. اشترنبرگ با آن‌که هیچ‌گاه در آلمان زندگی نکرده بود اما شناخت دقیقی از ساختار فرهنگی و اجتماعی آلمان داشت و قصه انتخاب شده نیز به مایه‌های بصری آثار پیشین او نزدیک بود.

فرشته آبی در سال ۱۹۳۰ ساخته شد سالی که حزب نازی دومین و البته قدرتمندترین حزب آلمان محسوب می‌شد. افزایش حجم تبلیغات عوام گرایانه و سرکوب محسوس عقاید ضد میهن پرستانه چند سالی بود

در صحنه سیاسی آلمان جا افتاده بود. زنگ خطر را البته هنرمندان به خصوص اکسپرسونیست‌ها به صدا درآورده بودند و تا قبل از ساخت فیلم **فرشته آبی** قشر عمده‌ای از آن‌ها تبعید را به زندگی در جامعه ملتهب ترجیح داده بودند اما بودند کسانی که همزمان از برانگیخته شدن احساسات نژاد پرستانه هیتلر با توجیه کمک به روحیه درهم شکسته جامعه پس از جنگ اول استقبال می‌کردند. اما حتی آنها هم عمق فاجعه در حال رخ دادن را پیش‌بینی نمی‌کردند.

فیلم با نماهایی از محل زندگی استاد (امیل یانگینز) شروع می‌شود که سرخوشانه در تلاش است با سوت زدن جلوی قفس پرنده‌ای، آن را برای خواندن به وجد بیاورد. اما متوجه بدن بی جان پرنده در کف قفس می‌شود. در جواب تعجب استاد پیشخدمت زن به او می‌گوید چند روزی می‌شود که پرنده مرده است. اشترنبرگ از همان صحنه آغازین طعنه را به قشر روشنفکر آلمان می‌زند و انتظار بیهوده و خوش بینانه آنان را به بهترین شکل به تصویر می‌کشد. استاد سخت گیر است دانش آموزان هم این را می‌دانند اما بلاهت استاد در میزان تاکید بر انضباط و جدی بودن است که باعث می‌شود دانش آموزان جدی‌اش نگیرند. دانش آموزان حد را رد کرده‌اند و قرار نیست مرعوب رفتار استاد شوند آن‌ها مدتی است جذب فرهنگ عامه شده‌اند. به قول زیگفرید کراکائر به درستی می‌توان دید ارتش نازی قرار است از چه قشری تشکیل شود. دانش آموزانی که از هر فرصتی برای تفریح و به رخ کشیدن بلوغشان استفاده می‌کنند. اولین قدم، جمع شدن در کافه **فرشته آبی** است. محلی نه چندان خوشنام برای شب نشینی‌های طبقه کارگر و البته دید زدن خواننده وسوسه انگیز آنجا لولا لولا (مارلن دیتریش). استاد شبی مخفیانه به سمت کافه می‌رود و ما او را در کوچه‌های تنگ و تاریک که نور ماه روشن کرده تعقیب می‌کنیم. صدای کشتی‌ها از دور به گوش می‌رسند و در تلالوی نور سفید کمرنگ پاشیده شده در صحنه و جلوه خانه‌هایی که استاد را محاصره کرده‌اند حس کامل و درستی را از بد

فرجامی منتقل می‌کنند.

اشترنبرگ جامعه فرهیخته را به دیر فهمی در برابر خطر بزرگی که در پیش روی آن‌ها بود متهم می‌کند. لولا لولا با ظاهر فرشته مانند خود و در آن دکور پر عظمت کافه به مانند جواهری می‌درخشد او روی صحنه در قابی تمام قد حرکت می‌کند و تفاوت‌اش با دیگر خوانندگان حتی در راه رفتن به رخ می‌کشد. استاد که به قصد مچ‌گیری دانش آموزان به آنجا آمده در اتاق گریم گرفتار احساسات بی‌پروای او می‌شود. اشترنبرگ داستان را نه به شکلی در پرده و ادبی بلکه به روترین شکل پیش می‌برد. قرار نیست لولا لولا بدکاره‌ای فیلسوف و یا رقاصی با جلوه‌های اثیری باشد که از بد روزگار در آن کافه گیر افتاده. نکته در روند چینش استادانه ماجراست که نشان می‌دهد که او به همان شکل و سطح که ابراز علاقه می‌کند می‌تواند استاد را مورد تحقیر هم قرار دهد. او ذاتا دلفریب دم دمی و سطحی رفتار می‌کند.

فرشته آبی سقوط تدریجی اخلاقیات تو خالی و سخت گیرانه را در قالب استاد به آرامی روایت می‌کند او لحظه به لحظه بیشتر عنوان و نشان استادی‌اش را از دست می‌دهد تا جایی‌که در مراسم عروسی در جواب قدقد لولا لولا از ته دل قوقولی قوقو می‌کند. او در ظاهر با از دست دادن موقعیت اجتماعی‌اش به رهایی می‌رسد اما کارگردان هنوز نیمی از فیلم را کنار گذاشته تا تصور بیننده آرمان‌گرا و خوشبین را با نمایش سویه‌ی تاریک این روند خراب کند. در واقع قصد اشترنبرگ نمایش فاصله‌ای است که میان جامعه‌ای از افراد نخبه و مردم متنفر از فرهنگ دیکته شده از جانب نخبگان است که عکس العمل‌اش را با دست انداختن و خرد کردن شمایل استاد نشان می‌دهد. بی جهت نبود که **فرشته آبی** یکی از فیلم‌های محبوب هیتلر هم بود. به واقع سقوط روشنفکری جدا شده از جامعه منجر به تقویت گرایش‌های عامه پسند حزب نازی بود. حزبی که تمام تلاشش را

می‌کرد تا پایه‌های جدیدی از ارزش‌ها را در جامعه سرخورده آلمان بنا کند که موفق هم بود.
فیلم در واقع تلاشی بود برای ستایش هنر بازیگری امیل یانینگز که پیشتر در **آخرین لبخند** و **فاوست مورنائو** توانایی بی نظیر خود را در سینمای آلمان ثابت کرده بود اما در عمل تبدیل به سکوی پرتاب دیتریش شد که تا قبل از **فرشته آبی** شهرتی نداشت و پس از آن یک شبه به جایگاهی رسید که او را با گرتا گاربو بزرگ مقایسه می‌کردند که در آن زمان زن اول سینمای اروپا به حساب می‌آمد. اشترنبرگ به گونه ای از او بازی می‌گرفت و در قاب قرار می‌داد که دیتریش می‌توانست آنچه برای جلب نظر بیننده لازم است را در چهره و اندام خود بروز دهد. او معمولا دیتریش را در موقعیت برتر به تصویر می‌کشد در صحنه‌های آواز اغلب دوربین در جای مخاطب نمایش و با کاشت دوربین در سطح پائین‌تر از دیتریش در لحظه‌های اوج و نورپردازی خاص بر چهره و موهای بور او ستایشی کم نظیر از بازیگر محوری‌اش دارد. حرکات دیتریش چه در صحنه‌های دو نفره با استاد و چه در میان دیگران در میزانسنی ویژه طراحی می‌شود و تاکید بر حرکت‌های اوست اوست تا واکنش‌های استاد. و همین دید تحسین کننده و برتری دهنده اشترنبرگ است که باعث می‌شود با وجود نقش مخرب و خانه براندازی که او ایفا می‌کند در انتها همه همچنان استاد را مقصر بدانند سرزنش کنند و از نظرات منتقدان نیز می‌توان فهمید این روند در میان مخاطب‌های جدی سینما نیز به همان شکل طی شده و چهره زن اغواگر جذاب ماجرا قرار نیست همانند آثار نوآر خراب شود و به سزای عملش برسد و این قهرمان ماست که باید تاوان شیفتگی به بلوند جذاب وسوسه انگیز کافه فرشته آبی را پس بدهد.
سبک کاگردانی اشترنبرگ در بوجود آمدن فضاهای عظیم تیره و تار و مکانیکی، **فرشته آبی** را به مانند نقاشی‌های دوره باروک پر عظمت و مرموز به تصویر می‌کشد او آنچنان به مدیوم سینما و بازسازی فضاهای واقعی در استودیو تسلط داشت که فیلم‌هایش جلوه‌ای خاص در ارائه داستان داشتند. اشترنبرگ تا آنجا تا آنجا که امکان پذیر بود سعی می‌کرد مرز میان واقع گرایی صرف و بازنمایی را در فیلم حفظ کند در عین آن که بیننده را در میان تصویرهای عظیم مکان‌ها و ابزار صحنه تصنعی رها می‌کند تا داستانی تجربه شده و واقعی را دنبال کند. این ترکیب بصری / متنی دیدگاه خاص اشترنبرگ را نسبت به سینما ثابت می‌کند. او نه به مانند هالیوود ساده‌انگاری در فرم و شیرفهم کردن مخاطب در داستان را می‌پسندید و نه به مانند اکسپرسیونیست‌های محبوبش اغراق فرمی و تکنیکی را دنبال می‌کرد. **مراکش** اولین فیلمی بود که اشترنبرگ با دیتریش در آمریکا کارگردانی کرد. رمانسی جذاب و گیرا

بـر پایـه و اسـاس جذابیـت دیتریـش در فضـای اثیـری صحـرا . حکایـت عشـق پـر حـرارت خواننـده‌ای جـذاب و فریبنـده (دیتریـش) بـه لژیونـری خـوش قلـب (گـری کوپـر) و کـه بـا ورود مـرد ثروتمنـد دیگـری شـکلی پیچیـده و اخلاقـی بـه خـود می‌گیـرد . فیلـم بـه اولیـن فیلم‌هـای پـر فـروش و بـلاک باسـتر سـینمای ناطـق تبدیـل می‌شـود و دیتریـش در آن مولفه‌هـای زن محـوری پـر جذبـه‌ای کـه در **فرشـته آبـی** تمریـن کـرده بـود را بـا قـدرت تحکیـم می‌سـازد.

آیزنشـتاین فیلـم را در نامـه‌ای رو بـه اشـترنبرگ، بهتریـن فیلـم او تلقـی می‌کنـد و توصیف‌هـای پـر انـرژی دیگـران جایـگاه اشـترنبرگ را در سـینمای ناطـق هـم مسـتحکم می‌کنـد.

اشـترنبرگ بعـد از سـاختن **رسـوا شـده**، تریلـری پـر هیجـان و جاسوسـی، کـه حـوادث آن در ویـن از جنـگ جهانـی اول اتفـاق می‌افتـد، سـراغ اقتباسـی از درایـر رفـت ؛ یـک تـراژدی آمریکایـی. اشـترنبرگ بـه شـیوه خـود جنبه‌هـای انتقـاد اجتماعـی در اثـر درایـزر را بـه رومانسـی شـهوانی تبدیـل کـرد، کاری کـه موجـب انزجـار درایـزر شـد. (در روایـت دیگـری از ایـن رمـان فیلـم دیگـری بـه نـام **مکانـی در آفتـاب** بـه کارگردانـی جـرج اسـتیونس سـاخته شـد). اشـترنبرگ بـا فیلـم **قطـار سـریع السـیر شـانگهای** نوشـته‌ی فورتهـام، اثـر دیگـری بـا حضـور تاثیرگـذار دیتریـش سـاخت. هرمـن ج.واینبـرگ ایـن فیلـم را سـینمای متعالـی بـاروک خوانـده اسـت و می‌تـوان گفـت فیلـم بـه کل در سـتایش حضـور دیتریـش می‌پـردازد و در نورپـردازی اشـترنبرگ از نورهایـی اسـتفاده می‌کنـد (از بـالای سـر) کـه در سـتایش کامـل چهـره دیتریـش عمـل می‌کننـد. فیلـم داسـتان درگیـری گروهـی از مسـافران یـک قطـار سـریع السـیر اسـت کـه توسـط یـک فـراری ربـوده می‌شـود و محـور

اصلی فیلم برخورد فاحشه جذابی معروف به زنبق شانگهای (دیتریش) با یک افسر نچسب انگلیسی (کلایو بروک) است. قطار سریع السیر شانگهای اساساً ملودرامی متکی بر فریب و وسوسه است که در آن دکور صحنه و لوازم موجود در قطار به مانند سایر فیلم‌های اشترنبرگ خود بدل به یکی از عناصر پیش برنده داستان می‌شوند.
پروژه بعدی تیم اشترنبرگ / دیتریش، **ونوس موطلایی** بار دیگر با سبکی منحصر به فرد به زندگی درهم ریخته‌ی یک خواننده‌ی کاباره می‌پردازد. اشترنبرگ پس از آن بخش‌هایی از **خاطرات روزانه‌ی کاترین کبیر** را به فیلمی زیبا و تخیل انگیز به نام **ملکه‌ی بدنام** تبدیل کرد. در این فیلم نیز مانند قطار سریع السیر شانگهای که چین را به صورت شاعرانه بازسازی کرده بود، به بازسازی روسیه‌یقرن هجدهم و حتی مجلل‌تر از اصل پرداخت.
آخرین فیلم اشترنبرگ با مارلن دیتریش برای کمپانی پارامونت، **شیطان یک زن است**، پایان باشکوهی بود بر همکاری چند ساله او و دیتریش. این فیلم براساس کتاب زن و عروسک نوشته‌ی پی یر لوییس ساخته شده، درباره‌ی مرد میان سالی است که تحت سلطه‌ی زنی وسوسه انگیز قرار می‌گیرد. شیطان یک زن است، که به نظر بسیاری از منتقدان یکی از زیباترین فیلمهای تاریخ سینما به شمار می‌رود و تنها فیلمی است که نام اشترنبرگ در عنوان فیلم به عنوان فیلمبردار (به همراه لوسین بالارد) هم آمده است، در صورتی که او در اتمامی آثارش دقت زیادی در نورپردازی و فیلم برداری هم داشت و اینجا نیز توانست با پرکردن فضاهای خالی ، دکور و درجات نرم نور به قاب دو بعدی سینما را جلوه‌ای روایی و چشم نواز ببخشد.
نمایش فیلم **شیطان یک زن است** مدت کوتاهی پس از افتتاح توسط پارامونت قطع شد، زیرا دولت اسپانیا اعتراض کرده بود که در این فیلم به نیروهای مسلح این کشور اهانت شده است. این فیلم تا پایان جنگ جهانی دوم به نمایش در نیامد، و این زمانی بود که حامی اشترنبرگ در پارامونت. شولبرگ به کلمبیا رفته و جای خود را به ارنست لوبیچ داده بود که به نظر رابطه خوبی با اشترنبرگ نداشت. او پس از گذراندن یک دوره‌ی بد و ساختن نسخه‌ی مدرن و نه چندان چشم‌گیری از **جنایت و مکافات** داستایفسکی، و ساخت فیلم پر ابهت **پادشاه خارج می‌شود**، که در هر دو باز با لوسین بالارد فیلمبرداری کرده بود، به لندن رفت تا روایتی حماسی از رمان رابرت گریوز به نام **من ، کلودیوس** برای الکساندر کردا بسازد. این فیلم اما به انتها نرسید.چرا که نه از نظر زیبایی شناسی توفیقی یافته بود و نه بودجه کافی در اختیار داشت. اما تکه‌های فیلم برداری شده آن در مستندی که بی بی سی با نام **حماسه ای که هرگز واقع نشد**، به تصویر درآمد که همچنان دلیل دیگری در کیفیت دیدگاه بصری اشترنبرگ است. در بازگشت دوباره به امریکا فیلم پلیسی کوچکی به نام **گروهبان مَدن** را کارگردانی کرد. و با اداهای شانگهای تلاش کرد روایت با عظمت و خاص خود را دوباره احیا کند. پس از آن یک مستندی کوتاه جذاب به نام شهرستان درباره‌ی خرده فرهنگ های امریکایی برای دفتر اطلاعات جنگ و با قراردادی ناموفق برای **خلبان جت** و **ماکائو** به کار خود ادامه داد. سرانجام، با فیلم **افسانه آناتاهان** ، که محصول مشترک امریکا و ژاپن بود، آخرین فیلم خود را ساخت. افسانه آناتاهان فیلمی غیرمتعارف بود که در زمان اکران موافقان و مخالفان زیادی داشت. این فیلم داستان جدال چند دریانورد ژاپنی یک کشتی شکسته با مردی است که با معشوقه خود در بیشه‌ای دورافتاده در جزایر پاسیفیک زندگی می‌کند. این آخرین فیلم را اشترنبرگ خود تهیه، کارگردانی، فیلمبرداری و طراحی کرده و فیلمنامه آن را هم خود نوشته و گفتار فیلم را هم خوانده است. این فیلم به صورت سیاه و سفید در یک جنگل مصنوعی با تصاویری رؤیاگرایانه در استودیویی مجهز به صدا در کیوتو فیلمبرداری شده است. اشترنبرگ علی رغم امکان فیلم برداری در فضای خارجی و فراهم بودن امکانات تکنیکی لازم، به روش خاص خود این فیلم را نیز در استودیو ساخت و کلیه صحنه‌های خارجی را در همان استودیو با دقت و وسواس فراوان بازسازی کرد. استاد ما همچنان به دنیایی که همه چیز تمام و کمال در اختیارش نبود اعتماد نداشت.
اشترنبرگ علاوه بر کارگردانی نظریات بسیاری در مورد نورپردازی و مطالبی در خصوص بازیگری داشت و افکار خود را به جزئیات در هر مورد بیان کرده است. او در مسیری که انتخاب کرده بود به اوج رسید و تاثیرهای بسیاری هم بر روی افرادی گذاشت که با او همکار بودند او آنچنان مارلن دیتریش را در نقش‌هایش درست هدایت و کاگردانی کرد که دیتریش علاوه بر ارتقای سطح بازیگری خود در فرهنگ پاپ و دنیای مد هم الگویی شد برای نسل‌های آینده و افرادی مانند مرلین مونرو و حتی مدونا که البته جز شباهت در جذابیت، از هوش و استعداد او بی بهره بودند.
دهه‌های بسیاری از فیلم‌های اشترنبرگ گذشت تا پیشرفت تکنولوژی توانست دوباره این اعتماد به نفس را در به تصویر درآوردن تصاویر با شکوه و به کار بردن معماری عظیم و پیچیده به کاگردانان برگرداند. نداشتن جسارت در تولید فیلم‌هایی به بزرگی آثار اشترنبرگ نکته‌ای بود که بیشتر بزرگان سینما به آن اذعان داشتند اما کم پیش می‌آمد که کسی جز اظهار نظر دست به تجربه هایی همچون ژوزف فون اشترنبرگ بزند.

منابع:

تاریخ سینما بوردول تامسون، تاریخ سینمای هنری، تاریخ سینما آرتور نایت، تاریخ سینما آرتور نایت، تارخ سینما اریک رود، هنر سینما بوردول، اکسپرسیونیسم آلمان بهزاد رحیمیان، صد سال صد فیلم نامه / نوسفراتو، مکتب‌های ادبی

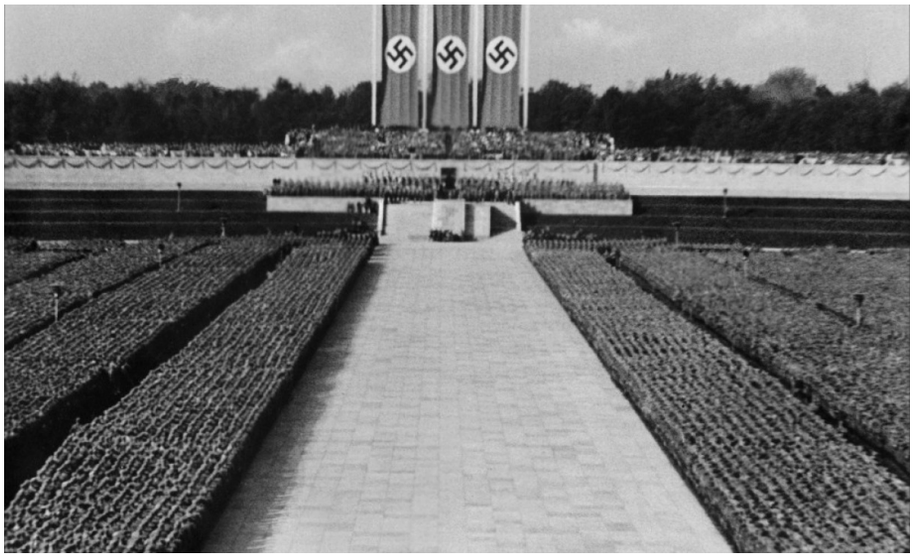
شش روی تاس از سینمای آلمان

نویسنده: مجید میرجمالی
majidleave@yahoo.com.com

سینمای آلمان هم مثل سینمای هر کشور دیگری دارای انواع و اقسام نکات جذاب و غیر جذاب و تاریخی و افسانه‌ای و غیره است. به علت اینکه آلمان، مخصوصاً در جنگ جهانی دوم، جزو راس‌های آن به حساب می‌آمد، حاشیه و اتفاقات بیشتری برای سینمای کشور پیش آمده است. سینمای آلمان با پیشینه تاریخی خود همانند یک قمار بزرگی می‌ماند. در ازای هر برد، مطمئناً یک باخت بزرگ تر را از این کشور شاهد بودیم. تاس سینمای آلمان را در این صفحات محدود پرت می‌کنیم تا ببینیم از گوشه و کنار این تاس چه بیرون می‌آید. ترتیب اعداد پاراگراف‌ها اگر رعایت نشده ربطی به ما و حروف چین و ویرایشگر ندارد. هر بار که تاس را پرت می‌کردیم، حواشی همان عدد را نوشتیم!

۳) افسانه

پیروزی اراده ساخته لنی ریفنشتال یکی از مهم‌ترین فیلم‌های تبلیغاتی و پروپاگاندای حزب نازی است. شاید این تنها فیلمی باشد که آمریکایی‌ها جرات نکنند از روی آن بازسازی به عمل بیاورند. اما تاثیرات هنری خود را داشته است و اتفاقاً یکی از صحنه‌های مهم یکی از هالیوودی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینما (**جنگ ستارگان**)، عیناً از **پیروزی اراده** ساخته شده است. ولی این که تیتر این روی تاس افسانه آمده است دلیل دارد و دلیل هم این است که از بابت فرهنگ سازی و تبلیغات و رسوخ ایدئولوژی‌های سیاسی به ذهن مردم، فیلم **پیروزی اراده** در زمان خود حتی جزو ۱۰ فیلم محبوب آلمانی هم نبود. اصلا



پیروزی اراده به لطف تاریخ نگاران سینمای آمریکا بزرگ‌تر از حد معمول شد و شیوه‌های فنی فیلم سازی بی‌نظیر کارگردان آن. در سال ۱۹۳۵، ۹ فیلمی که در آلمان دوران نازی پرفروش بودند همه آثار آمریکایی بودند. محبوب ترین فیلم آن دوره **زندگی بنگال لنسر** ساخته هنری هاتاوی با بازی گری کوپر بود. فیلمی که جوزف گوبلر (وزیر تبلیغات آلمان نازی) آن را مدل درستی از یک فیلم پروپاگاندا خوانده بود زیرا عنصرهایی در فیلم وجود دارد که بسیار مورد علاقه فاشیست‌ها بود و اتفاقاً سکانس‌های کشتار افراد غیر سفیدپوست در فیلم موج می‌زند.

۶) نجات

اکران **بدو لولا** بدو در سال ۱۹۹۸ باعث شد که سینمای آلمان از دوره سیاه خود بیرون بیاید. این فیلم نجات دهنده صنعت سینمای آلمان شد. جدا از فرم متفاوت فیلم در زمان خود، دویدن‌های مکرر لولا در خیابان‌های برلین، استعاره‌ای بود از آن دوران پر از آشوب که انگار هیچ شهروندی فرصت نفس کشیدن نداشت. از این بابت می‌گوییم نجات دهنده سینمای آلمان، زیرا دورانی که به فیلم مولف معروف بود رو به اتمام بود و یکی از مهم‌ترین کارگردانان آن دوران (ورنر فسبیندر) چشم از جهان فرو بسته بود. بعد از لولا بود که دوباره عینک خوشبینی تماشاگران خارجی به روی فیلم‌های آلمانی زده شد. مثلاً در سال ۲۰۰۳ کارولین لینک برای فیلم **هیچ کجای آفریقا** برنده جایزه اسکار شد. در سال ۲۰۰۷ فیلم ارزشمند **زندگی دیگران** توانست یکی از برنده‌های تقریباً قطعی اسکار فیلم غیر انگلیسی زبان یعنی **هزارتوی پن** را کنار بزند و در همان سال هم فیلم **لبه بهشت** فاتح آکین برنده بهترین فیلم نامه جشنواره کن شد. البته در هزاره جدید سینمای آلمان، فیلم‌های کمدی بود که توانست سینما را در داخل کشور سرپا نگه دارد. اما یک دهه بعد از آن، فیلم‌هایی با تم‌های جدی و اجتماعی توانست تماشاگران خارجی بیشتری را جلب کند.

۲) مهاجران

سینمای آلمان مهاجران زیادی به هالیوود داشت. جدا از عاملی مثل جنگ، استعدادهای ویژه‌ای در سینمای آلمان بود که باعث شد هالیوودی‌ها جذب آن‌ها شوند. از اولین نفراتی که در شکل‌گیری تاریخ سینما موثر بودند می‌توان به کارل لمال آلمانی اشاره کرد که استودیو یونیورسال را راه اندازی کرد. مهاجرت‌ها از سال ۱۹۱۰شروع شد. یعنی تقریباً همزمان با همان دوره‌ای که هالیوود جزو لس آنجلس شد. از دوره صامت کارگردان‌هایی مثل ارنست لوبیچ، ویلیام وایلر و مایکل کورتیز جذب سیستم آمریکایی شدند. موج دوم مهاجرت‌ها به خاطر رایش سوم و نازی‌های خطرناکش بود. در این دوره بهتر

است بگوییم موج مهاجرت‌ها به سیل تبدیل شد. خیلی از استعدادها از کشور فرار کردند. از هنرمندان این دوره می‌توان به فریتز لانگ، بیلی وایلدر، مکس استاینر و پیتر لوره اشاره کرد. البته بودند افرادی که نتوانستند با فرهنگ آمریکایی خود را تطبیق دهند و شکست خورده به حساب آمدند. مثلاً ویلیام تیل که یکی از موفق‌ترین کارگردانان اروپایی در زمان خود به حساب می‌آمد، در آمریکا با ساخت فیلم‌های درجه دو با بودجه‌های بسیار کم روی آورد. از سال ۱۹۴۶ تا زمان حاضر دیگر آلمانی‌های مهاجر به آمریکا قدرت به سزایی در سینما داشتند. موزیسینی مثل هانس زیمر یکی از تاثیرگذارترین‌ها در زیرشاخه هنر خود است. رولند امریش و ولفگانگ پیترسون تقریباً تمام پروژه‌های آمریکایی‌شان فیلم‌های پرخرج و پر ستاره و پر از جلوه‌های ویژه بوده‌اند و تازه باید به آرنولد شوارتزنگر اتریشی هم اشاره کنیم.

۱) سوتفاهم

به لطف فیلم های آمریکایی ، تاریخ آلمان برای خیلی از بیننده ها فقط با تصاویر جنگی و فیلم های بعضا دروغینی شکل گرفت . مثلا یکی از افسانه ها این است که هیتلر و حزب نازی با رای مردم به مسند قدرت نشستند. در خیلی از فیلم های آمریکایی دیدیم که می گویند مردم آلمان در دوران جنگ خوش و خرم بودند و هیچ خبری از جنگ و وحشی گری های نازی ها نداشتند . البته این درست است که محبوبیت هیتلر بعد از فتح فرانسه و لهستان بیشتر شد . اما در اوایل حزب او هیچ محبوبیتی نداشت . صادقانه بگوییم که صدام حسین خیلی بهتر توانسته بود مغز مردمش را شست و شو دهد . محبوبیت حزب نازی شاید به زور به ۴۰ درصد می رسید و هیچ سند مشخصی نیست که نشان دهد این حزب توسط مردم انتخاب شد و هیتلر و یارانش با زور و کلک و حیله توانستند قدرت را به دست بگیرند . یا مثلا به لطف فیلم های آمریکایی خیلی ها نمی دانند که اصلا هیتلر حزب نازی را به وجود نیاورد! این آنتوان درکسلر بود که گروهی به وجود آورد به نام حزب کارگران آلمان. درکسلر به کسی نیاز داشت که سخنران خوبی باشد و کارهای اولیه حزب را انجام دهد و این جوان کسی نبود جز آدولف هیتلر . هیتلر در اصل به عنوان یک جاسوس در حزب کار می کرد که کم کم سخنران هم شد و بدین ترتیب کم کم قدرت را به دست گرفت .

۴) تاس فیلم هفته : نوسفراتو

هفت فیلم سینمای آلمان که در سینماتک پخش می‌شود هم آثار معروف دارد و هم کمتر دیده شده. اگر بخواهیم درباره حواشی همه فیلم‌ها بگوییم صفحات بیشتری می‌طلبید. برای همین دیدیم بهتر است که در اینجا درباره جالب‌ترین اتفاق یکی از فیلم‌ها توضیح دهیم. **نوسفراتو**، این شاهکار که پدربزرگ تمام فیلم‌های خون آشامی به حساب می‌آید با تنبلی و دوز و کلک ساخته شد! وقتی حقوق کتاب **دراکولا**ی برام استوکر به سازندگان فیلم فروخته نشد، سازندگان ماندند که چه کار کنند و در دوران صامت بهترین راه این بود که فقط اسم‌های شخصیت‌ها کتاب **دراکولا** را عوض کنند. یعنی مثلاً کنت **دراکولا** تبدیل شد به کنت اورلاک، جاناتان هارکر تبدیل شد به توماس هاتر و نامزد زیبای او مینا تبدیل شد به نینا. از کلمه خون آشام (ومپایر) هم استفاده نشد و به جایش از **نوسفراتو** استفاده کردند. البته یک چیز دیگر هم از تخیل سازنده‌ها شکل گرفت و آن هم کشته شدن خون آشام‌ها در نور آفتاب بود که در حال حاضر به یکی از عنصرهای ثابت ژانر بدل گردیده است.

۵) تاس کارگردان هفته : ورنر هرتسوگ

ورنر هرتسوگ اگر فیلم ساز هم نبود باز هم خبرساز می‌شد. مثلاً در یوتیوب بگردید کلیپ مصاحبه‌ای از او پیدا می‌کنید که دارد درباره یکی از باحال‌ترین و همزمان تراژیک ترین مستندهایی که ساخته صحبت می‌کند (**مرد گریزلی**) و همان جا توسط یک تک تیرانداز خانگی به اشتباه مورد اصابت گلوله تفنگ بادی قرار می‌گیرد! شاید هنوز باورتان نشده است ولی سند فیلم شده‌اش موجود است. طبق گزارش خبرنگاری که داشت با او مصاحبه می‌کرد هرتسوگ نه شکایتی کرد و نه حتی به بیمارستان رفت و می‌گفت فقط زخم کوچکی برداشته است و وقتی دوربین زخم او را نشان می‌دهد تازه می‌فهمیم که این کارگردان قلدرتر از این حرف‌ها است. یا مثلاً سکانس خوردن کفش در فیلم **جویندگان طلا**ی چاپلین را یادتان می‌آید؟ خب باید بگویم که ورنر هرتسوگ واقعاً چنین کاری کرده است. او با دوست مستند ساز خودش ارول موریس شرط بسته بود که وی نمی‌تواند مستندش را به سرانجام برساند. موریس اما این کار را کرد و فیلمش را ساخت. هرتسوگ شرط را باخته بود و شرط این بود که بازنده باید یک چیز غیر از غذای طبیعی را بخورد! هرتسوگ کفش خود را انتخاب کرد و با سیر و پیاز آن را پخت و خورد. هنوز نمی‌دانم هرتسوگ به فیلم **جویندگان طلا** علاقه دارد یا نه. این دیوانگی به دنیای فیلم‌سازی او هم رسوخ کرده است. مثلا فیلم **فیتزکارالدو** را مثال بزنیم. داستانی مردی که می‌خواهد کشتی ۳۲۰ تنی خورد را از رودخانه‌ای عبور دهد. مشکل این‌جاست که مانعش چوب خرد نیست و تپه عظیمی است. بار دیگر مشکل این‌جاست که هرتسوگ مرد جلوه‌های ویژه نیست. او واقعا دستور داد که یک کشتی ۳۲۰ تنی ساخته شود و گروهی از محلی‌ها را استخدام کرد تا کشتی را واقعاً از کوه‌ها جابه‌جا کنند.

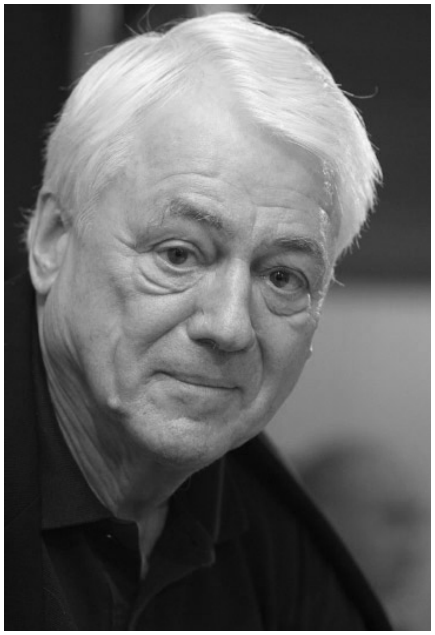
موج نوی سینمای آلمان

نویسنده: عرفان گلپایگانی
golpaygani@pardis-gholhak.com

در این مقاله سعی شده به صورت اجمالی کارگردانان دوره‌ی معروف به موج نوی سینمای آلمان (سینمای نوی آلمان) به مخاطبین محترم معرفی شود. تمرکز اصلی برروی دوره‌ی تاریخی ۱۹۶۲ تا ۱۹۸۲ یعنی دوره‌ی موج نوی آلمان انجام گرفته است، با این وجود در مورد برخی از کارگردانان به علت اهمیت موضوعی به کل دوره‌ی فعالیت آن‌ها پرداخته شده است.

الکساندر کلوگه

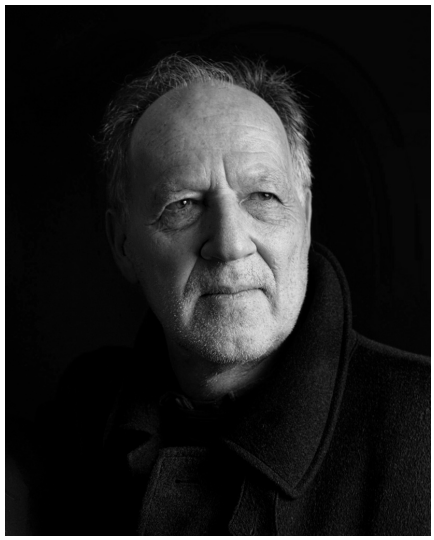
در ۲۸ فوریه سال ۱۹۶۲، بیست و شش کارگردان جوان آلمانی بیانیه اوبرهاوزن را با مفهوم پایان بخشیدن به دوره‌ی فیلم‌سازی دهه‌ی گذشته (معروف به دوره‌ی پدربزرگ‌ها) امضاء کردند. که یکی از این



فیلم‌سازان الکساندر کلوگه بود. او اولین فیلمش را در سال ۱۹۶۰ با عنوان **خشونت در سنگ** ساخت. فیلمی ۱۲ دقیقه‌ای، سیاه و سفید بود که کاملاً برخلاف روش فراموشی دوره‌ی سینمای تجاری آلمان در دهه‌ی قبل ساخته شده بود. این فیلم شروعی بر اکتشاف گذشته‌ی نازی‌ها بود. **خشونت در سنگ** در سال ۱۹۶۱ اکران شد و به ویترینی برای نمایش نسل جدید فیلم‌سازان آلمانی تبدیل شد. بیانیه اوبرهاوزن باعث خروش موج نوی سینمای آلمان شد بیانیه‌ای که بدون شک به خاطر فیلم کلوگه بود که توان بیان پیدا کرد. تمام کارهای کلوگه نقدی ذاتی درمورد سینما و تلویزیون تجاری آلمان دارند؛ که این نقد از طریق ایجاد یک محیط ضد اجتماعی (حوزه عمومی) و استقرار فرم‌های تجربی از جمله مونتاژ حاصل می‌شد. از جمله فیلم‌هایی که کلوگه پیرو این ذهنیت ساخته، می‌شود به **دختر دیروز** (۱۹۶۶)، **هنرمندان تحت تسلط رده‌های بالا: بهت زدگی** (۱۹۶۸)، **یورش حال بر زمان باقی‌مانده** (۱۹۸۵) اشاره کرد.

ورنر هرتسوگ

ورنر هرتسوگ متولد ۵ سپتامبر ۱۹۴۲ در شهر مونیخ آلمان است. او تاکنون به فعالیت‌هایی چون کارگردانی، فیلم‌نامه‌نویسی، بازیگری، کارگردانی اُپرا و تهیه‌کنندگی پرداخته است. نخستین فیلم بلندش به نام **نشانه‌های زندگی**، جایزه معتبر خرس نقره‌ای جشنواره فیلم برلین را در سال ۱۹۶۸ ازآن خود کرد و مهم‌ترین دستاورد سینمایی‌اش تاکنون، جایزه بهترین کارگردانی جشنواره فیلم کن در سال ۱۹۸۲ برای فیلم **فیتزکارالدو** بوده است. او همچنین در سال ۱۹۷۵ نیز به خاطر فیلم **معمای کاسپار هاوزر** برنده جایزه ویژه هیئت داوران از جشنواره کن شد. در چهارده سالگی با خواندن یک دانشنامه‌ی فیلم‌سازی و با دزدین یک دوربین فیلم برداری ۳۵ میلیمتری از مدرسه فیلم مونیخ شروع زندگیش را به عنوان یک فیلم‌ساز رقم زد. هرتسوگ دزدی دوربین را بعدها این‌گونه توجیه می‌کند: «من این مسئله را دزدی قلمداد نمی‌کنم. این فقط یک احتیاج بود. من نوعی حق طبیعی برای داشتن یک دوربین داشتم، وسیله‌ای که بتوانم با آن کار بکنم.» در اوایل دهه‌ی ۶۰ میلادی در یک کارخانه فولاد به عنوان یک جوشکار کار می‌کرد تا سرمایه‌ی اولین فیلمش را تأمین کند. او قبل از تمام کردن مدرسه خانه‌ای در یکی از شهرک‌های منچستر خریداری کرد؛ آن‌جا بود که او انگلیسی یاد گرفت. در سال ۱۹۶۶ به مدت کوتاهی در تلویزیون تحت نظر ناسا کار کرد. او در سال ۱۹۷۱ به جستجوی مکان فیلم‌بردای برای فیلم **آگیره** در پرو می‌پردازد



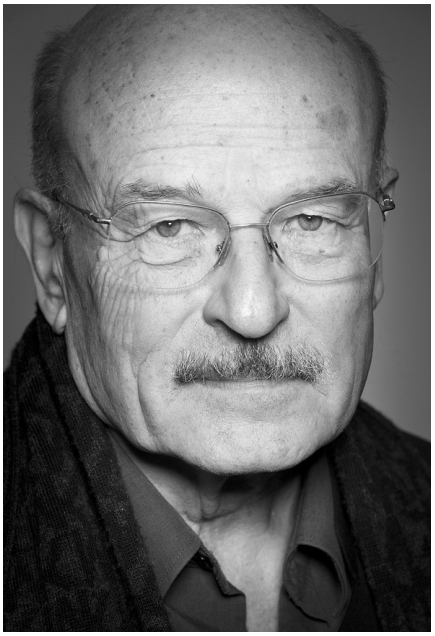
و در همین جستجوها خطر مرگی را از سر می‌گذراند؛ چرا که از سفر با پرواز لانسا ۵۰۸ اجتناب می‌کند، پروازی که بعد از سقوطش به خاطر اصابت رعد و برق تنها یک نفر از آن جان سالم به در می‌برد. هرتسوگ سال‌ها بعد یعنی در سال ۲۰۰۰ مستندی درباره تنها بازمانده‌ای این حادثه با نام **بال‌های امید** می‌سازد.

بیشتر فیلم **آگیره، خشم پروردگار** به مانند چندین اثر دیگر هرتسوگ توسط همان دوربین ۳۵ میلیمتری دزدیده شده در دوران نوجوانی‌اش فیلم‌برداری شده است. هرتسوگ

حقیقاً آثار باارزشی با همین دوربین ساخته و به گونه‌ای، با بهره‌گیری‌های ارزشمند کار ناشایستش را جبران کرده و به قول خودمان دوربین دزدی را حلال کرده است!
او در کنار استفاده از بازیگران حرفه‌ای به خاطر استفاده از مردم بومی در فیلم‌برداری‌هایش مشهور است. هرتسوگ بلاخص در مستندهایش از بومیان برای بیان مفهومی شخصی به نام «حقیقت نئشه شده» بهره می‌برد. او از تصاویر نابازیگران، هم برای نقش‌آفرینی و هم برای این‌که خودشان باشند استفاده می‌کند.
در فیلم **آگیره، خشم پروردگار** برای اولین بار کلاوس کینسکی با ورنر هرتسوگ به عنوان بازیگر هم‌کاری کرد که شروعی برای ۱۵ سال رابطه‌ی کاری طوفانی و گاه خشونت بار بین آن دو بود. کینسکی بارها هرتسوگ را سر فیلم‌برداری اذیت کرده است؛ حتی در سر فیلم‌برداری آگیره هرتسوگ را تهدید کرده که در میانه‌ی فیلم کار را رها خواهد کرد (که البته نتوانست این تهدید را عملی کند).
هرتسوگ حتی برای یک فریم از فیلم آگیره استوری بُرد نزده است و تمام صحنه‌های فیلم بدون تفکر قبلی قاب بندی شده‌اند. او این روش و همین‌طور بداهه پردازی قسمت‌هایی از فیلم‌نامه را در تمام فیلم‌های دیگرش استفاده کرده و بدان افتخار می‌کند. هرتزوگ در اکثر کارهایش از افراد خاصی به صورت مداوم استفاده کرده است. از بازیگرانی چون کلاوس کینسکی و براد دوریف گرفته تا توماس ماخ فیلم‌بردار و جو بینی تدوین‌گر.
او تاکنون افزون بر ساخت فیلم‌های مستند، کوتاه و بلند سینمایی، بیش از ۲۰ فیلم کوتاه و مستند برای تلویزیون نیز ساخته است. آخرین ساخته او به نام **پسرم، پسرم، چه کرده‌ای** در سال ۲۰۰۹ در شصت و ششمین دوره جشنواره فیلم ونیز مورد توجه و ستایش بسیار قرار گرفت. هرتسوگ قرار است در سال ۲۰۱۵ فیلمی به نام **ملکه‌ی صحرا** با بازی نیکول کیدمن، جیمز فرانکو، رابرت پتینسون روانه‌ی سینماها کند.

فولکـر شلونـدروف

او متولد ۳۱ مارچ ۱۹۳۹ در شهر ویسبادن آلمان است، اما در سال ۱۹۵۶ همراه خانواده به پاریس نقل مکان کرد که این نقل مکان باعث تحولات زیادی در کار او شد. شلوندورف بسیار به فلسفه علاقمند بود و چندین بار در دوران تحصیلش جوایزی را در این باب دریافت کرده است. او هم‌زمان با فارغ التحصیلی از دانشگاه سوربُن فرانسه در رشته علوم سیاسی مشغول تحصیل فیلم‌سازی در مؤسسه‌ای سینمایی بود، جایی که او لویی مال را ملاقات کرد. بعد از مدتی لویی مال، شلوندروف را به عنوان دستیار کارگردان فیلمش با نام **زازی در مترو** انتخاب کرد؛ که این همکاری با فیلم‌های **یک عشقبازی بسیار خصوصی**(۱۹۶۲)، **آتش سرکش**(۱۹۶۳) و **زنده باد ماریا!**(۱۹۶۵) ادامه پیدا کرد. او همچنین به عنوان دستیار کارگردان، افراد مشهوری همچون آلن رنه (در فیلم **سال پیش در مارین باد**) و ژان پی‌یر ملویل (در فیلم **لئون مورن، کشیش**) را همراهی کرد. او در این میان در سال ۱۹۶۰ اولین فیلم کوتاهش را با نام چه کسی اهمیت می‌دهد؟ در مورد مردم فرانسوی ساکن فرانکفورت ساخت. شلوندورف در سال ۱۹۶۳ در ساخت فیلم مستندی به نام **مدیترانه** با ژان دنیل پولِت همکاری داشته که از همان ابتدای نمایشش بسیار مورد توجه قرار گرفت و تمجید و ستایش ژان لوک‌گدار را بدست



آورد؛ فیلمی که نامش در کتاب مشهور ۱۰۰۱ فیلم که قبل از مرگتان باید ببینید به چاپ رسیده است.
فولکر نخستین فیلم بلندش به نام **تُرلِس جوان** را در سال ۱۹۶۶ ساخت. فیلمنامه این اثر اقتباسی از رمان مشهور **آشفتگی ترلس جوان** از روبرت موزیل بود. فیلم بسیار ستوده شد و در کن، جایزه فدراسیون بین المللی منتقدین فیلم را دریافت کرد. در سال ۱۹۶۲ و با امضای بیانیه اوبرهاوزن، شلوندورف سریعاً خودش را در ردیف دیگر کارگردانان موج نوی سینمای آلمان قرار داد که سعی در احیاء فیلم‌سازی آلمان داشتند. در آن دوره **ترلس جوان** به عنوان یکی از مهم‌ترین فیلم‌های موج نوی سینمای آلمان مطرح شد.
شلوندورف در طی سال‌های ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۴ فیلم‌های تحسین برانگیزی ساخت اما در سال ۱۹۷۵ بود که با فیلم **آبروی از دست رفته‌ی کاترینا بلوم** بار دیگر نظرها را معطوف خود کرد. فیلمی اقتباسی از رمانی به همین نام از نویسنده‌ی برنده جایزه نوبل، هاینریش بل که با هم‌کاری مارگرته فون تروتا(همسر سابق شلوندورف) در نویسندگی و کارگردانی به انجام رسید.
او پس از این فیلم اپرای دومش و یک فیلم سیاسی دیگر به نام **کشتن از روی ترحم** را در سال ۱۹۷۶ ساخت. شلوندروف در سال ۱۹۷۷ با ۸ کارگردان دیگر (از جمله فاسبیندر، کلوگه، ادگار ریتز و هاینریش بل) مجموعه فیلم **آلمان در پاییز** را ساخت. که در آن تشنج و هرج و مرج سیاسی اتفاقات آلمان غربی معروف به پاییز آلمان، به تصویر کشیده می‌شود.
فیلم بعدی شلوندروف جاه طلبانه‌ترین و در عین حال موفق‌ترین فیلم او با نام **طبل حلبی**(۱۹۷۹) بود. شاید بتوان گفت که این اثر مهم‌ترین فیلم پس از جنگ آلمان است. فیلم‌نامه فیلم براساس رمانی از نویسنده برنده‌ی جایزه نوبل، گونتر گراس، نوشته شده است. گراس برای سالیان متمادی هر نوع پیشنهاد اقتباس از اثرش را رد می‌کرد تا زمانی که شلوندروف به او پیشنهاد ساخت فیلم داد؛ که شلوندروف با موافقت و کمک مستقیم در ساخت فیلم گونتر گراس مواجه شد. نتیجه‌ی کار، فیلمی با مضامین کمدی سیاه سورئالیستی بود و به شکلی نامتعارف خانواده‌ای عجیب با روابط ناهنجار را در دوران پایانی جنگ جهانی اول تا پایان جنگ جهانی دوم را به تصویر می‌کشید. فیلم به صورت گسترده به عنوان یک شاهکار مورد ستایش قرار گرفت و به همراه فیلم **اینک آخرالزمان** جایزه‌ی نخل طلای جشنواره کن را برد. این فیلم همچنین اسکار بهترین فیلم خارجی را ازآن خود کرد. شلوندروف پس از

این فیلم ۱۳ فیلم سینمایی دیگر را ساخت که در میان آن‌ها آثاری چون **مرگ یک فروشنده**(۱۹۸۵) و **افسانه‌ی ریتا**(۲۰۰۰) بیشتر مورد توجه قرار گرفتند. آخرین فیلم او تاکنون فیلم **دیپلماسی** ساخته‌ی سال ۲۰۱۴ است و شلوندروف بعد از آن فیلم خبری مبنی بر تولید فیلمی جدید، علنی نکرده است.

هِلمـا سنـدرز بـرامس

هلما سندرز برامس در ۲۰ نوامبر ۱۹۴۰ در نیدرزاکس آلمان متولد شد. او در سال‌ها ۱۹۶۰ تا ۶۲ در هانوفر به تحصیل رشته‌ی بازیگری پرداخت و در سال‌های ۱۹۶۲ تا ۶۵ در شهر کُلن، در رشته‌های ادبیات آلمانی، انگلیسی و همچنین تعلیم و تربیت تحصیل کرد. حرفه‌ی کاری او در ابتدا تنها به گویندگی تلویزیون و مُدلینگ محدود می‌شد. در طی سفری به ایتالیا در سال ۱۹۶۷ با کارگردانان مشهوری چون پیر پائولو پازولینی و سرجیو کوربوچی آشنا شد، که تجربه‌ای تعیین کننده در انتخاب او برای دنبال کردن حرفه‌ی فیلم‌سازی بود. در سال ۱۹۶۹ او شروع به ساخت فیلم‌های شخصی‌اش کرد؛ فیلم‌نامه‌هایش را خودش نوشت و تهیه کنندگی بسیاری از فیلم‌هایش را خودش انجام داد. فیلم‌هایش هر دو سبک داستانی و مستند را در بر می‌گرفتند و در بسیاری از آثارش به شدت از جزئیات مربوط به شرح حال خودش استفاده کرده است. فیلم‌های اولیه برامس تعاملی انتقادی با تِم‌های رنجش، کوچ و موقعیت زنان در آلمان غربی داشتند. **زیر سنگ‌فرش ساحل قرار گرفته** اولین فیلم بلند سینمایی برامس بود که با بودجه‌ای کم در سال ۱۹۷۵ ساخته شد.

این فیلم برای جنبش زنان آلمان و جنبش دانش‌آموزان و همین‌طور برای خود کارگردان به عنوان یک فیلم‌ساز فمینیست دو آتشه، اهمیت زیادی داشت. برامس در این فیلم دغدغه‌های شخصی‌اش از وضعیت موجود زنان در آلمان غربی را به معرض نمایش گذاشت و فیلمی متفاوت و گیرا به تماشاگران تشنه‌ی سینمای نو تقدیم کرد. او سپس فیلمی تلویزیونی درباره‌ی مرگ تراژیک یک مهاجر ترکیه‌ای ساخت که به موضوع ازدواج اجباری می‌پرداخت. در سال ۱۹۸۰ نام هلما سندرس برامس به واسطه‌ی فیلم **آلمان، مادر رنگ پریده** در جوامع بین‌المللی شناخته شد. موضوع فیلم به تجربیات زنان آلمان در دوره بعد از آلمان نازی می‌پردازد. برامس آخرین فیلم سینمایی‌اش را با عنوان **کلارای دوست داشتنی** در سال ۲۰۰۸ ساخت و آخرین فعالیت هنری‌اش مستندی تلویزیونی در سال ۲۰۱۲ بود. هلما سندرس برامس بعد از گذراندن یک دوره بیماری بلند مدت در ۲۷ می ۲۰۱۴ در شهر برلین دار فانی را وداع گفت.

هانـس یـورگن زوبـابِرگ

زوبابرگ در ۸ دسامبر ۱۹۳۵ در نوسندورف آلمان دیده به جهان گشود. او پسر یک صاحب املاکی بزرگ بود. زوبابرگ تا سال ۱۹۴۵ در روستوک و برلین زندگی می‌کرد. او در سال‌های ۱۹۵۱ و ۱۹۵۳ اولین برداشت‌هایش را به وسیله‌ی دوربینی ۸ میلیمتری از تمرینات پیش از نمایش گروه برلینر انجام داد. او در سال ۱۹۵۳ به آلمان غربی نقل مکان کرد، جایی که او از سال ۱۹۵۶ تحصیل ادبیات و تاریخ هنر را آغاز کرد و در سال‌های آتی این دو رشته را با موفقیت به پایان رسانید. در سال ۱۹۶۳ مستندهایی درباره‌ی فریتس کورتنر و رومی اشنایدر برای رادیو باوارین و دیگر جاها تهیه کرد.

برای زوبابرگ، سینما یک کار تماماً هنری بود که از تمام شاخه‌های هنر در آن می‌شود بهره برد. بسیار مفسران از جمله خود زوبابرگ کارشان را به عنوان ترکیبی سینمایی از برتولت برشت (از نظر اصول تئاتر حماسی) و ریچارد واگنر(از نظر زیبایی شناسی اُپرا) تفسیر می‌کنند.

در سال ۱۹۷۵ زوبابرگ مستندی درباره‌ی وینفرید واگنر، همسر زیگفرید واگنر(پسر ریچارد واگنر بزرگ) که زنی انگلیسی بود، ارائه کرد. این مستند توجهات را به شدت به خود جلب کرد چرا که فیلم تحسین مصرانه‌ی وینفرید به آدولف هیتلر آشکار می‌کرد. این فیلم باعث خجالت خانواده‌ی واگنر شد و وینفرید واگنر به گفتگوهایی از فیلم که او از ضبط آن‌ها مطلع نبوده، اعتراض کرد که نتیجه‌ای در برد نداشت. زوبابرگ در سال ۱۹۷۷ مشهورترین فیلمش به اسم **هیتلر: فیلمی از آلمان** (که در رده فیلم‌های موج نوی سینمای آلمان قرار می‌گیرد) ساخت. فیلمی بسیار طولانی به مدت ۴۴۲ دقیقه که از ۴ بخش تشکیل شده بود. بخش‌های فیلم کاملاً مجزا هستند و هیچ طرح یا شرح

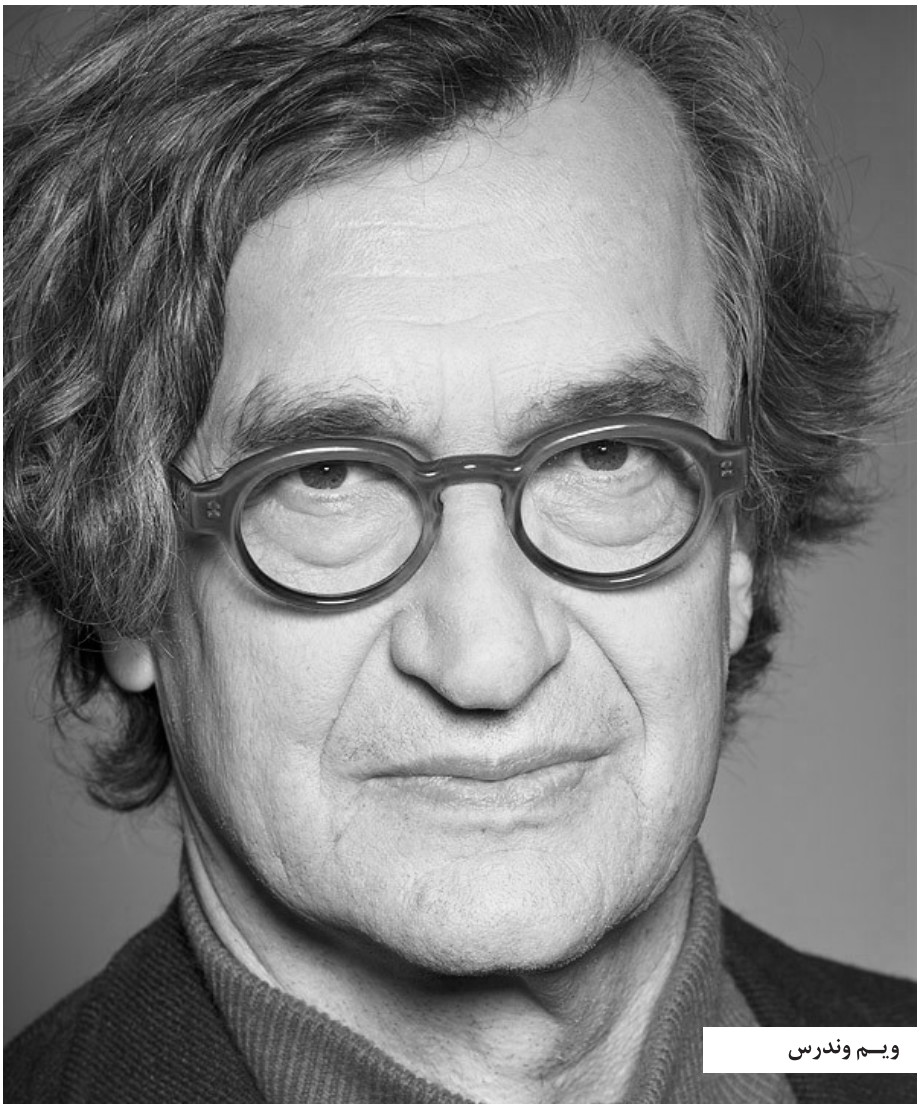
ترتیبی واضحی ندارند، اما در عوض هر قسمت آن، به بررسی یک موضوع خاص می‌پردازد. در فیلم تمسخر شیفتگی و شیدایی پس از جنگ و کلیشه‌هایی درباره‌ی هیلتر و فلسفه نازی به چشم می‌خورد؛ همچنین در فیلم از زندگی‌نامه‌های غیر ساختگی مردمی که در تماس مستقیم با هیتلر و نوع زندگی‌اش بوده‌اند استفاده شده است.
زوبابرگ در سال ۱۹۸۲ بیانی بصری از اپرای پارسیفال واگنر ایجاد کرد که بسیار مورد تحسین قرار گرفت و در جشنواره کن به نمایش درآمد. نظریه پردازان و روشنفکران نام‌آوری چون سوزان سونتاگ، ژیل دلوز و فیلیپ لاکو بارت در مورد آثار زوبابرگ نوشته‌اند.

مارگرته فون تروتا

او متولد ۲۱ فبریه ۱۹۴۲ است و با عنوان نیروی پیشتاز جنبش موج نوی سینمای آلمان شناخته می‌شود. تروتا پیش از آن‌که به صورت مستقل فیلم‌سازی کند در فیلمی از شلوندروف در سال ۱۹۷۱ بازی کرد و در سال ۱۹۷۵ در فیلم مطرح **آبروی از دست رفته کاترینا بلوم** به صورت مشترک با شلوندروف به نویسندگی و کارگردانی پرداخت. تروتا و شلوندروف که در آن زمان با هم زن و شوهر بودند در این فیلم به خوبی تقسیم وظایف کردند و توانستند همدیگر را تکمیل کنند. موفقیت این فیلم به قدری بود که عنوان موفق‌ترین فیلم آلمان میانه‌ی دهه‌ی ۱۹۷۰ شناخته شد. فون تروتا همچنین در فیلم دیگری به نام **ضربه رحمت**(۱۹۷۶) با شلوندروف به عنوان نویسنده هم‌کاری کرد. او اولین فیلم مستقلش را به نام **بیداری دوم کریستا کلاز** در سال ۱۹۷۸ تولید کرد؛ که تمرکز اصلی‌اش برروی افراط گرایی سیاسی یک زن جوان بود. در فیلم‌نامه از اطلاعات حقیقی ربودن معلم مدرسه‌ای به نام مارگرت چِنگی استفاده شده بود. در این فیلم چندین مشخصه‌ای که بعدها فیلم‌های بروتا بدان‌ها شناخته می‌شوند، به چشم می‌خورد: رابطه زنانه، رابطه خواهری و استفاده‌ها و اثرات خشونت. دومین فیلم سینمایی تروتا **خواهران، یا تعادل خوشحالی** (۱۹۷۹) بود. او ناخواسته بعدها با ساخت فیلم‌های **ماریان و جولیان**(۱۹۸۱) و **سه خواهر**(۱۹۸۸)، سه‌گانه‌ی فیلم‌های خواهرانه را تشکیل می‌دهد. زنانی که در این فیلم‌ها حضور دارند همگی در دوره‌ی سنت به دنیا آمده‌اند اما آن‌ها جایگاه‌هایی را که جامعه برای آن‌ها مقرر کرده را نمی‌پذیرند. این سه فیلم رابطه خواهرانه و سهم آن‌ها در جهانی که در اطرافشان متلاشی می‌شود را بررسی می‌کند؛ این ماهیت، کار تروتا را در زمره آثار موج نوی سینمای آلمان قرار داد. تروتا بعد از فیلم **خواهران، یا تعادل** خوشحالی فیلم **ماریان و جولیان** را می‌سازد. که در آن به مانند خواهران به موضوع از دست دادن یک خواهر و چگونگی برخورد با غم و اندوه حاصله، پرداخته می‌شود. شخصیت‌های اصلی فیلم براساس کریستین و گورتُن اِنسلین (Gurdrun Ensslin) شکل گرفته بودند که باعث شد منتقدین فمنیست توجه مضاعفی نسبت به این اثر در مقایسه با دیگر آثار تروتا از خود نشان بدهند. فیلم به وسیله استفاده از چندین سکانس فلش بک، پریدن از زمان حال به دوران کودکی (و هر جایی در این میان) توصیف می‌شود که احتمال وجود هرنوع ساختار خطی را از بین می‌برد. در این فیلم عمدتاً دوره نازی به روش‌های مختلف مارین و جولین را تحت تأثیر قرار می‌دهد. درون مایه‌ی فیلم را می‌شود اینگونه بیان کرد: مسائل شخصی سیاسی است؛ تروتا نه تنها در این فیلم بلکه در تمام آثار دیگرش از این درون‌مایه استفاده کرده است. فون تروتا برای این فیلم جایزه شیر طلایی را از آن خود کرد، که موفقیتی حقیقی برای زنان در دنیای فیلم‌سازی بود؛ چرا که جایزه‌ای با این حد اعتبار و افتخار از سال ۱۹۳۸(که لنی ریفنشتال جایزه معتبر جام موسولینی را دریافت کرده بود) به هیچ زنی اهدا نشده بود. فون تروتا بعد از این ۱۱ فیلم سینمایی دیگر ساخت؛ در میان آن‌ها می‌شود به آثار مطرحی چون **روزن اِستراسر**(۲۰۰۳)، **بصیرت – از زندگی هیلدگارد فون بینگن**(۲۰۰۹) و **هانا آرنت**(۲۰۱۳) اشاره کرد. او هم‌اکنون در مرحله پس از تولید فیلمی به نام **جهان اَبندین است** قرار است در سال ۲۰۱۵ به اکران عمومی درآید.

ویـم ونـــدرس

ویم وندرس متولد ۱۴ اوت ۱۹۴۵ در شهر دوسلدورف آلمان است. نام کامل او ارنست ویلهم وندرس است. ویم کوتاه شده‌ی نام ویلهم و کلمه‌ای هلندی است که منعکس کننده‌ی منشاء هلندی مادر وندرس است. او دوران کودکی و نوجوانی‌اش را در خانواده‌ای کاتولیکی و سنتی سپری کرد. او پس از اتمام دوره‌ی دبیرستان به تحصیل پزشکی از سال ۱۹۶۳ تا ۶۴ و فلسفه از ۱۹۶۴ تا ۶۵ پرداخت. او تحصیلات دانشگاهی را رها کرد و در سال ۱۹۶۶ به پاریس نقل مکان کرد تا یک نقاش بشود. وندرس نتوانست از آزمون ورودی مدرسه‌ی بین المللی فیلم فرانسه سربلند بیرون بیاید و در عوض به عنوان قلم‌زن و حکاک در کارگاه جانی فریدلآندر مشغول به کار شد. در این زمان بود که او مسحور سینما شد و گاه می‌شد که تا پنج فیلم در روز در یک سالن سینمای محلی ببیند. او برای پیگیری علاقه‌اش به فیلم‌سازی در سال ۱۹۶۷ به زادگاهش بازگشت و در دفتری در دوسلدورف مشغول به کار شد. در پاییز همان سال او وارد دانشگاه فیلم و تلویزیون مونیخ شد. بین سال‌های ۱۹۶۷ تا ۷۰ در حین تحصیل به نقد فیلم پرداخت. او در ابتدا برای مجله‌ی بررسی فیلم و سپس برای سه روزنامه و مجله‌ی دیگر نقد نوشت. وندرس قبل از فارغ التحصیلی، چندین فیلم کوتاه و همچنین یک فیلم بلند ۱۶میلیمتری سیاه و سفید به اسم **تابستان در شهر** (۱۹۷۰) ساخت که آغاز حرفه‌اش به عنوان فیلم‌ساز سینمایی، در اواخر دهه ۷۰ و در دوره‌ی موج نوی سینمای آلمان بود.
بسیاری از فیلم‌برداری‌های متمایز فیلم‌هایش، نتیجه هم‌کاری پُرتولید بلند مدت با فیلم‌بردار هلندی، روبر مولر است. موفقیت برخی از آثار مشهور وندرس از جمله **پاریس، تگزاس** و **بهشت بر فراز برلین** درواقع مدیون هم‌کاری مثمر ثمر او با نویسندگان آوانگاردی چون پیتر هاندکه و سام شپارد است. وندرس برای فیلم بلند دومش از رمان پیتر هاندکه اقتباس کرد و **ترس دروازه‌بان از ضربه‌ی پنالتی** را ساخت. هاندکه در دو اثر دیگر وندرس یعنی **بهشت بر فراز برلین** و **تا پایان دنیا** به عنوان نویسنده به هم‌کاری پرداخت؛ در هر دوی این فیلم‌ها سُلوگ دومارتا بازیگر زن آلمانی-فرانسوی خوش سیما به ایفای نقش پرداخته است. ویم وندرس چندین فیلم مستند تحسین برانگیز در کارنامه‌ی کاری خود دارد که از برجسته‌ترین آن‌ها می‌شود به باشگاه تفریحی **بوئنا ویستا**(۱۹۹۹) درباره نوازندگان کوبایی و **روح یک مرد**(۲۰۰۳)



ویـم وندرس

که درباره‌ی موسیقی بلوز آمریکائیست، اشاره کرد. او همچنین ویدئو کلیپ‌های بسیاری برای گروه‌های موسیقی همچون یوتو و تاکینگ هدز ساخته و تبلیغات تلویزیونی برای شرکت‌های تولیدی عظیم را کارگردانی کرده است. وندرس در سال ۲۰۱۱ فیلم مستند سه‌بعدی درباره‌ی طراح رقص معاصر، پینا باوش ساخت. ویم وندرس در مصاحبه‌اش با وبلاگ شبکه‌ی مستند آمریکا در دسامبر ۲۰۱۱ (در دوره‌ی تبلیغات فیلم مستند سه‌بعدی‌اش **پینا**) اعلام کرد که ساخت فیلم مستندی سه‌بعدی درباره‌ی معماری را آغاز کرده است؛ او همچنین اعلام کرد که از این پس در قالب سه‌بعدی کارهایش را ارئه خواهد داد.

رایـنـر ورنـر فاسبینـدر

فاسبیندر در ۱۹۴۵ در بایرن آلمان متولد شد. او بدون شک پرچمدار دوره‌ی موج نوی سینمای آلمان است و از کلیدی‌ترین فیلم‌سازان نسل بعد از دوره‌ی جنگ در آلمان به حساب می‌آید. او از سال ۱۹۶۵ تا آخرین سال زندگی‌اش یعنی ۱۹۸۲(و همچنین سال پایان دوره‌ی موج نو) به فعالیت سینمایی پرداخت. او در فیلم‌سازی آتشین مزاج بود و در طول ۱۷ سال فعالیتش ۴۰ فیلم بلند سینمایی ساخت. او علاوه بر کارگردانی به فیلم‌نامه نویسی و بازیگری علاقمند بود و فعالیت زیادی در این زمینه‌ها داشت. فعالیت‌های هنری فاسبیندر تنها به کارگردانی، نویسندگی و بازیگری محدود نمی‌شد و بارها عناوینی چون فیلم‌بردار، آهنگساز، طراح، تدوینگر، تهیه‌کننده و حتی مدیر تئاتر به او نسبت داده شده است. او فعالیت هنری‌اش را با تئاتر آغاز کرد. سبک سرد و کمینه گرای فاسبیندر را که نتیجه‌ی تجربه تئاتری و تأثیر فیلم‌سازان

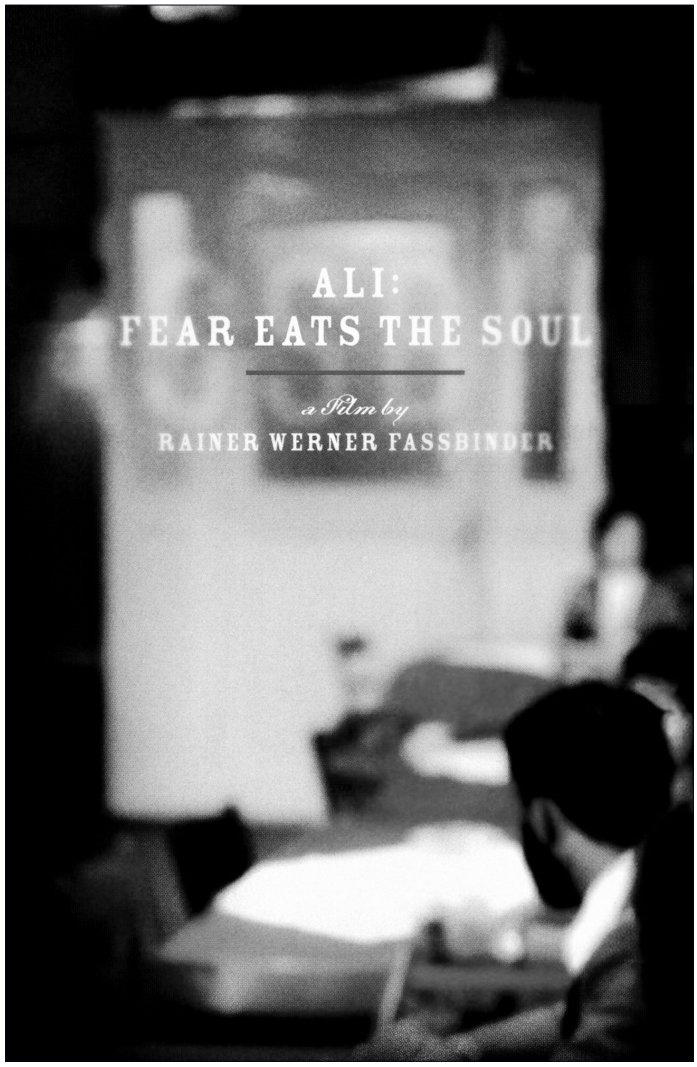
موج نو بر او بود را می‌شود در فیلم‌هایی چون **عشق سردتر از مرگ است**(۱۹۶۹)، **کاتزلماخر**(۱۹۶۹) و **وایتی**(۱۹۷۱) مشاهده کرد. او سپس با الهام گرفتن از ملودرام‌های آمریکایی فیلم‌هایی **تاجر چهار فصل**(۱۹۷۲) و فیلم مشهور **علی: ترس روح را می‌خورد**(۱۹۷۴) را ساخت. فیلم **وایتی** ساخته سال ۱۹۷۱، به مفاهیم نژاد پرستی و وجود رذیلت در تمام انسان‌ها می‌پردازد. عناصر ضد تئاتری در فیلم به وضوح دیده می‌شوند. فاسبیندر با وجود نقش کلیدی‌اش در سینما آلمان به جایگاه مناسب دست نیافت. هم به او هم به آثارش بی‌توجهی شد. راینر ورنر فاسبیندر در بین مردم آن زمان آلمان بیشتر بابت آثار تلویزیونی‌اش چون **برلین آلگزاندرپلاتز**(۱۹۸۰) و سبک زندگی و شخصیت خاص و در عین حال متفاوتش شناخته می‌شد.

منابع:

Bissell, Tom. «The Secret -
Mainstream: Contemplating
the mirages of Werner
2006 Herzog,» Harper's, December
great-/2003/sensesofcinema.com -
/directors/kluge
Wakeman, John. World Film -
The H. W. Wilson .2 Directors, Volume
.987-983 .1988 .Company
www.germanflicks.com -
wim-wenders.com -

علی: ترس روح را می خورد، امی: چه دلنشین.

نویسنده: بهزاد لطفی
bhzd.ltf@gmail.com



خلاصه داستان

یک زن و مرد با چند تفاوت عمده و عمیق عاشق هم می‌شوند و زندگی دو نفره خود را آغاز می‌کنند. علی (الهادی بن سالم) مرد جوان مهاجر سیاه پوست قوی هیکل مراکشی با امی (بریجیت میرا)، یک زن آلمانی سفید پوست میانسال و مُسن.

Directed By	:	Rainer Werner Fassbinder
Produced By	:	Rainer Werner Fassbinder
Written by	:	Rainer Werner Fassbinder
Starring	:	Brigitte Mira. El Hedi ben Salem Barbara Valentin. Irm Hermann
Release dates	:	5 March 1974 (West Germany) 31 October 1974 (U.S.)
Running time	:	93 min.
Language	:	German
Country	:	West Germany

رد حضور زیبایی‌های زندگی برابر موفقیت هیاهویی که بر سر تفاوت‌ها - از دل دوری میان دو شکل متغیر از آن‌چه که خصوصیات انسان را محاط کرده و آستانه‌اش را بر می‌نمایاند - زاده شده، محو می‌شود؛ آن هنگام که دریایی فاصله است بین مرد مراکشی مهاجر و زن آلمانی مقیم. یک حضور گیرا درِ نوشکده‌ای را با فشار نازک دستش باز می‌کند و وارد می‌شود، و علی از لحظهٔ دیدن او تا آخر یعنی دراز کشیدنش بر تخت بیمارستان همه بالقوه‌های خود را بالفعل می‌کند. یک پاتوق که برای عرب زبان‌هاست و یک آلمانی، امی اتفاقی پا داخل آن می‌گذارد و در گوشه‌ای از آن می‌نشیند. آن قدر این حضور نامحتمل است که همه نگاه‌ها روی او سنگین می‌شود و چشم از او بر نمی‌دارند. علی اولین نفری است که به سمت این زن جا افتاده، کمی چاق با صورتی پر از چروک های ناگزیر این سن و سال می‌رود. رابطه‌ای آغاز می‌شود و خیلی زود به ازدواج ختم می‌شود ولی جامعه بیگانه ستیز آلمانی نه یک مهاجر را می‌پذیرد و نه همسر آلمانی آن را مثل سابق پذیرا می‌شود. امی شصت ساله، فرزند یک یهودی روس تبار ولی از سمپات‌های هیتلر

است و ارزش‌های جامعه بورژوایی خود را می‌شناسد؛ از رستوران و غذاهای گران مانند خاویار (امی: تنها شاه ایران می‌تواند از نوعی از آن سفارش دهد) لذت می‌برد و می‌داند انواع نوشیدنی‌ها چه هستند و برای چه مواقعی مناسب. به همراه سه زن دیگر، خدمتکار ساختمانی ۸ واحدی است و سه پسر دارد. شوهرش از دنیا رفته و تنها در خانه‌اش زندگی می‌کند.

علی که جایگزینی برای اسم طولانی الهادی بن سالم مبارک محمد مصطفی است از صبح تا شب را در یک تعمیرگاه کار می‌کند و شب‌ها به آن نوشکده می‌آید. از همان لحظات ابتدایی گفتگو نظرش درباره پذیرفته نشدنش از سوی آلمان‌ها روشن می‌شود دلیل برقراری رابطه‌اش با این زن، لنگ می‌زند، دلیل همراه شدنش با او تا خانه و دلیل ازدواج کردنش از همه بیشتر نامشخص است ولی فاسبیندر این سوالات را بدون عجله جواب می‌دهد و احتمالاً با خود می‌گوید: « باید او را بشناسید.» این جواب تخیلی او به سوال‌ها، فقط به شخصیت علی بر نمی‌گردد و از آن بالاتر و مهم‌تر به شخصیت بن سالم مربوط می‌شود. اسم بلند بالایی که در بالا ذکر شد، نام اصلی بازیگر مرد،و شخصیت امی نیز واجد خصوصیات بازیگر زن است. پیشینه‌ای که در مورد امی ذکر شد هم واقعی است. بریجیت میرا در یک سریال تبلیغاتی نازی‌ها نیز بازی کرده بود که بعدها به خاطر این حضورش مورد سرزنش قرار می‌گیرد.

امی، سر کار و در جمع فرزندانش و همینطور در آپارتمان و مغازه‌ای که همیشه از آن خرید می‌کند، مانند قبل پذیرفته نمی‌شود. علی او را دلداری می‌دهد ولی نگاه از بالا به پایین امی کم کم برایش واضح‌تر می‌شود و زشتی‌اش عریان. امی باید با همه آن‌ها بجنگد و علی می‌بایست همه آنها را نادیده بگیرد تا کمتر فکر کند « هرچه بیشتر فکر کنی، بیشتر گریه می‌کنی.»

راینر ورنر فاسبیندر

کارگردان، تهیه کننده، فیلمنامه نویس، طراح صحنه، تدوینگر و بازیگر (۱۹۴۵، باد ووریشهوفن باواریا– آلمان؛ ۱۹۸۲). سه هفته پس از شکست و تسلیم آلمان در جنگ جهانی دوم و ورود آمریکایی‌ها به باواریا به دنیا آمد. در سه ماهگی، پدر و مادرش که هراس داشتند نتواند زمستان را پشت سر بگذارد، راینر را نزد عمو و عمه‌اش رها کردند. در یک سالگی باز نزد والدینش بازگشت و تا سال ۱۹۵۱ با آن‌ها زندگی کرد. او تنها فرزند آن‌ها بود. مادر راینر که در طول جنگ به همراه تعداد دیگری از آلمانی‌ها به گدانسک رفته بود هنگام بازگشت به مونیخ، گروهی از خویشان را همراه خود آورده بودکه با هم زندگی کنند. او مترجم بود و پدر راینر یک پزشک که در محدوده ممنوعه شهر مونیخ یک مطب داشت که در همان آپارتمانی بود که آنها زندگی می‌کردند و مادرش هم در این کار به پدر کمک می‌کرد. معمولاً روسپی‌هایی که باید گواهی بهداشت دریافت می‌کردند به مطب پدر مراجعه می‌کردند. آمد و رفت آنها و خیلی چیزهای دیگر، تصاویری بودند که برایش این شکل از زندگی را عادی جلوه می‌دادند. پدر از همسر قبلی خود هم دو فرزند داشت که با آن‌ها زندگی می‌کردند. خانه خیلی شلوغ بود. وضع از این هم بدتر شد زمانی که والدین او از هم جدا شدند و پدر به کلن رفت و راینر و مادرش در مونیخ ماندند. اوقات او در خیابان‌ها، گه‌گاه بازی با دیگر پسرها و تماشای دور و اطراف می‌گذشت. آن‌ها اتاق‌های خانه را اجاره می‌دادند ولی مادر که سِل داشت و دلباختگان خرد و کلان، وقتِ زیادی برای تربیت و تیمار راینر نمی‌گذاشت، و او در خانه همسایه‌ها و هم خانه‌ها بزرگ می‌شد و بسیار مستقل و قید گریز و مهارناشدنی بار آمد. یک بار در سن ۹ سالگی با «سیگی» دلباخته جوان مادرش دست به یقه شد و یکبار هم با یک ژورنالیست که بعدها ناپدری‌اش شد مشکل مشابهی را پیدا کرد. مادرش مدام او را به سینما می‌فرستاد تا کمی احساس آرامش کند. تقریباً مصاحبه‌ای از فاسبیندر نمی‌توان یافت که او در آن از دوران کودکی

خود گلایه نکند. او یکبار گفت: « سینما به من زندگی خانوادگی را می‌بخشید که در خانه نداشتم.» پیش آمده بود که او چهار فیلم در یک روز ببیند. او هم مانند بسیاری از فیلمسازان بزرگ، سینما را از طریق فیلم دیدن آموخته بود. در ۱۵ سالگی بدون آن‌که مدرسه را تمام کند فرار کرد و به کلن رفت تا با پدرش زندگی کند. باهم اختلاف داشتند ولی فاسبیندر توانست شبانه درس بخواند و در کارها به پدر کمک کند و با اجاره دادن اتاق‌هایشان نظمی نسبی به زندگی شان داده بودند. در همین زمان بود که شعر می‌گفت و داستان و نمایشنامه‌های کوتاه می‌نوشت.

او در ۱۸ سالگی در سال ۱۹۶۳ به مونیخ بازگشت، با این امید که با تحصیل شبانه و اتمام تحصیلاتش در رشته علوم نمایشی بتواند به سراغ علایق خود برود. با تشویق مادر، در سال‌های ۱۹۶۴ تا ۱۹۶۶ به آموختن دروس بازیگری در استودیو فریدل لئونارد در مونیخ پرداخت و همان جا بود که با هانا شیگولا که بعدها یکی از مهم‌ترین بازیگرهایش شد آشنا شد.

فاسبیندر جوان بر آن بود که به مدرسه فیلم برلین برود و به همین دلیل علاوه بر کارهایی مثل بازیگری، امور صحنه و صدا که در مونیخ پیدا می‌کرد، اقدام به نوشتن چند نمایش و حتی تهیه یک فیلم کوتاه ۸ میلیمتری برای ارائه به هیأت گزینش این دانشگاه کرد که البته پذیرفته نشد. در آن زمان کسانی چون ورنر شروه تر و رزا فون براون هایم که کارگردان تئاتر بودند به همین سرنوشت دچار شده بودند. او در سال ۱۹۶۵ فیلم کوتاه **خیابانگرد** و در ۱۹۶۶ **هرج و مرج کوچک** را ساخت. می گویند تأمین مالی این فیلم‌ها بیشتر از معامله بر سر نقش‌های مهم از جمله نقش اول ها توسط بازیگران آماتور بوده است.

در سال ۱۹۶۷ فاسبیندر در تئاتر به عنوان بازیگر و نویسنده کار می‌کرد و با پشتکار و شخصیتی که از او دیدند به سرعت و ظرف چندماه به عنوان رئیس اکسیون- تئاتر انتخاب شد. حسادت گروهی از بازیگران و دست اندرکاران، و مسائل و مشکلات دیگر هنگام روی صحنه بردن یکی از آثار فاسبیندر موجب انحلال تئاتر شد. داستان این نمایش در مورد کارگر مهاجر خارجی بود و همین موجب بروز مشکلات شد. نهایتاً ماجرا به تأسیس انجمن ضد تئاتر توسط فاسبیندر انجامید. کارگاهی که کمابیش براساس اصول تئاتری برشت پایه گذاشته شد و آن اصول را به قواعدی تبدیل کرد که برای مخاطب معاصر جذابیت داشت.

فاسبیندر که دریافت باید در مدت کمی هم آموزش‌های لازم را ببیند و هم گروه خود را سازمان دهد، از همین فرصت‌های به وجود آمده در تئاتر استفاده کرد و یاران خود را دستچین کرد. به هر حال پشتکار مثال زدنی فاسبیندر موجب شد در مدت ۱۸ ماه، ۱۲ نمایشنامه را کارگردانی کند که از میان آنها چهار نمایشنامه را خودش نوشته و پنج تای دیگر را بازنویسی کرده بود.

با وجود تمرکز در سینما، فاسبیندر ارتباط خود را با تئاتر حفظ و هر از گاهی کاری ارائه کرد.حرکت از تئاتر و حفظ ارتباط با آن سکوی پرتاب و تکیه گاه فاسبیندر بود؛ همچنین تیم هنری که از زمان انجمن ضد تئاتر با او همکاری می کردند، از جمله هانا شیگولا و ایرم هرمان و البته خیلی‌های دیگر. تئاتر، موج نوی فرانسه و شخص ژان لوک گدار و همینطور از مقطعی به بعد، هالیوود از جمله منابع تغذیه فاسبیندر بودند؛ که این آخری باعث می‌شد تعدادی از فیلم‌های او تماشاگر پسند شوند.

او سرانجام در ۱۹۶۹ نخستین فیلم بلند داستانی خود را با نام **عشق از مرگ سردتر است** جلوی دوربین برد. او از چهره‌های اصلی سینمای نوین آلمان به حساب می‌آید و تا آخر عمر کوتاهش ۴۴ فیلم ساخت. مادرش هملیزلوته پمپیت(۱۹۹۳-۱۹۲۲)در بعضی از فیلم هایش بازی کرد.

فاسبیندر، عضو برجسته‌ای از نسل دوم فیلمسازانی به شمار می‌آمد که پس از جنگ جهانی دوم، در آلمان غربی وارد میدان شدند. نسل اول عبارت بودند از الکساندر کلوگه و دیگران که در ۱۹۶۲ بیانیهٔ اوبرهاوزن را منتشر کردند و جریانی را راه انداختند که به سینمای نوین آلمان معروف شد. مهم‌ترین ویژگی فاسبیندر در چارچوب سنت «ضد سینما» گذشته از شهرتش در دهۀ ۱۹۶۰ در مورد پیاده کردن بخش‌هایی از ایدئولوژی چپ در سینما، تغییر و اصلاح ضوابط سینمای سیاسی بازمانده از دهۀ ۱۹۲۰ و هالیوودی بود. او این کار را حتی مؤثرتر از ژان لوک گدار انجام داد که معروف است از همین اصول به منزلۀ محتوای رساله‌های سینمایی‌اش دربارۀ روایت استفاده کرد.

در ۱۹۷۱ فاسبیندر در گفتگویی به نکته‌ای اشاره کرد که به مجاب کننده‌ترین توجیه اش در باب وابستگی مبتکرانه‌اش به داستان تلقی شد: « سینمای آمریکا تنها سینمایی است که می‌توانم واقعاً جدی بگیرم، چون تنها سینمایی است که واقعاً مخاطب پیدا کرده. سینمای آلمان تا پیش از ۱۹۳۳ در چنان موقعیتی قرار داشت و البته در سینماهای کشور های دیگر نیز افرادی هستند که به چنین هدفی دست یافته اند، اما سینمای آمریکا به طور کلی، ارضا کننده ترین روابط را با مخاطبش داشته؛ و علتش هم این است که سعی نکرده «هنر» باشد. سبک روایی اش زیاد پیچیده یا «تصنعی» نیست؛ یعنی البته که تصنعی هست ولی «هنری» نیست.»

این دغدغۀ ذهنی با روایت و بیانگری مردم پسند (بعضی از کارهایش عادت قصه گویی خوب ژان رنوار را به یاد می‌آورد) همان اوایل کارش در تئاتر به چشم می خورد؛ یعنی زمانی که او نوعی زیباشناسی دست و پا کرد که راحت می‌شد اسمش را آمیزه‌ای از خلاقیت «برتولت برشت» و سبک آنتونن آرتو گذاشت که به راضی و مجاب کردن مخاطبان بیش تر تمایل داشتند.

این زیباشناسی در ۱۹۶۷ با روی آوردن فاسبیندر به اجرای نمایش نامه بر روی صحنه، شکل گرفت. اگرچه **عشق از مرگ سرد تر** است سرآغاز جدی حرفۀ سینمایی او به شمار می‌آید، ولی طی سال‌های بعد نیز تا پیش از مرگ زودرسش، همچنان به تجربه‌های تئاتری ادامه داد و در تئاترهای مختلف در چهار گوشۀ آلمان کار کرد و تعدادی هم نمایش رادیویی در اوایل دهۀ ۱۹۷۰ ضبط کرد. پس از دورۀ کوتاه ضد تئاتر، در ۱۹۷۴ با تعدادی از همکارانش گروه تئاتری جدیدی به راه انداخت اما پس از ناکامی در این

تجربه تئاتری اخیر، فاسبیندر کمتر به طرف تئاتر رفت؛ اگرچه کماکان علاقه‌اش به بازی و بازیگری را با ظاهر شدن در فیلم‌های خودش نشان می‌داد. در واقع بین چهل فیلمی که در طول زندگی کوتاهش ساخت، فقط چندتایی از آن‌ها هستند که خود به نوعی در آنها حضور نداشته و در واقع، در ده تایی از آنها نقش مهم بر عهده داشته است.

آمیزهٔ غالب‌های هالیوودی و آوانگارد توسط فاسبیندر شکل‌های متفاوتی به خود گرفت. در فیلم‌هایی که در اوج فعالیت سیاسی در آلمان ساخت (به خصوص **کاتسلماخر** ۱۹۶۹ ، **عشق از مرگ سردتر است** ، **خدایان طاعون** ۱۹۶۹ و **چرا آقای ار دیوانه شده است؟** (۱۹۶۹) قواعد تئاتری، به خصوص آنها که از آموزش‌های برشتی ریشه می‌گرفتند، با نوعی زیباشناسی مینیمالیستی و انرژی ذاتی فیلم‌های روستایی، دست به دست هم‌دادند تا مضامین حساسی چون مشکل کارگران خارجی، تضاد با فرهنگ به اصطلاح انقلابی جوانان و دغدغه هویت کلی را به تصویر کشند. این قطعه «تئاتری های فیلم شدهٔ» اولیه، ناگزیر، به خاطر کمبود بودجه از سبک نماهای ثابت طولانی پیروی می‌کرد. به خاطر ساختار فشرده وجنبه اخلاقی و آموزشی، به قصه‌ها و حکایت‌های قدیمی شباهت داشتند. در عین حالی که همراه با شهرت و موفقیت روزافزون فاسبیندر، حمایت مالی از سوی دولت نیز افزایش می‌یافت، شکل فیلمسازی مردم پسند هالیوودی نیز به الگویش تبدیل شد. تولیدات او از ۱۹۷۰ تا حوادث وحشتناک اکتبر ۱۹۷۷ (سلسله عملیاتی تروریستی که به قتل هانس مارتین شلیرو غیره انجامید)، کندوکاوی است در شکل‌های ملودرام و رمانس‌های خانوادگی با هدف جاانداختن مسائل اجتماعی در چارچوب سیاست‌های جنسیتی. **وایتی**(۱۹۷۱)، **فروشنده میوه و سبزی**(۱۹۷۱)، **اشکهای تلخ پترفون کانت**(۱۹۷۲)، **مارتا**(۱۹۷۴)، **مشت راست آزادی**(۱۹۷۴) و **زنان در نیویورک**(۱۹۷۷)، احتمالاً مهم‌ترین نمونه‌های این سلسله کارها هستند. نوعی بازنگری خویش در اثر تقلیدی **سرباز آمریکایی**(۱۹۷۰) نیز قابل مشاهده است. این گونه توجه به مکاشفه در شکل‌های دیگر، در نهایت سویه‌ای انتقادی نسبت به «فیلم هنری» به خود گرفت: **مواظب یک روسپی مقدس باشید**(۱۹۷۰)، که نوعی **هشت و نیم**(فدریکو فلینی، ۱۹۶۳) روزآمد شده بود، **معجون شیطان**(۱۹۷۶)، نظریه ای در باب زیباشناسی و سیاست و **رولت چینی**(۱۹۷۶)، هجویه‌ای دربارهٔ طبقه اشرافی که فقط بین خودش همسر انتخاب می‌کند. در این دوره، دغدغه ذهنی در باب تداوم طرز تفکر فاشیستی در دوران معاصر، مورد توجه‌اش قرار گرفت (به خصوص در **شکار وحشی**– ۱۹۷۲، **نومیدی**– ۱۹۷۷ و **همسر رئیس ایستگاه**– ۱۹۷۷). اما همین موضوع، در آخرین مرحله از زندگی حرفه‌ای او (۱۹۷۷-۱۹۸۲) به مضمون اصلی آثارش تبدیل شد. در اینجا، آمیزه‌ای حماسی از تمامی ابتکارات اولیه‌اش در خدمت درک فاشیسم و پیامدهایش برای نسل پس از جنگ جهانی دوم، به کار گرفته شده اند. اپیزود فاسبیندر در **آلمان در پاییز**(۱۹۷۸، حاصل تلاش جمعی بسیاری از روشنفکران و فیلمسازان آلمانی) آغازگر این دوره است. این فیلم به علاوه **ازدواج ماریا براون**(۱۹۷۸)، **لیلی مارلین** (۱۹۸۰) و **ورونیکا فاست**(۱۹۸۲)، می‌تواند به عنوان توصیفی از جا افتادن جامعه آلمان و وفق داد خویش با الگوی آمریکایی توسعه اجتماعی و اقتصادی، تلقی شود. **در یک سال با سیزده ماه**(۱۹۷۸)، **برلین میدان الکساندر**(۱۹۸۰-مجموعه تلویزیونی ۱۴ اپیزودی) و **کورل**(۱۹۸۲)، توصیف بحران‌هایی در هویت جنسیتی هستند و نیز در باب دنیاهای مکارانه و ضد فرهنگی که در رابطه با «بحران سرمایه داری»، به آن فرایند پیوند می‌خورند. **نسل سوم** (۱۹۷۹) جمع بندی بد بینانه‌ای است از فعالیت‌ها و نظریه پردازی‌های نهضت چپ نوین آلمان، پس از یک دهه فعالیت‌های تروریستی. در این مرحله پایانی، درخشان‌ترین کار سینمایی فاسبیندر شاید همانی باشد که در سالهای آینده بیشترین توجه نقادانه را به سوی خود جلب خواهد کرد. آنکه پرشورترین آگاهی را نسبت به فضاهای روشنفکرانه که آلمان از ظهور فاشیسم (به خصوص از نیمه دهۀ ۱۹۶۰ به این سو) تجربه کرده، از خود بروز می‌دهد و از موثرترین ادغام میراث شکل‌های مرتبط با هنر و سینمای سیاسی پرده بر می‌دارد.

فاسبیندر در مدت ۱۵ سال یعنی از ۲۱ سالگی در سال ۱۹۶۷ تا ۱۹۸۲ که آخرین فیلم خود (**کورل**) را ساخت بالغ بر ۴۰ فیلم و سریال تلویزیونی ساخت. به اینها باید تعداد بیشتری نمایشنامه و داستان را نیز اضافه کرد. اغلب فیلم‌ها دارای فیلمنامه‌هایی بودن که یا نوشته بود و یا بازنویسی کرده بود. در بیشتر فیلم‌ها به خصوص در نیمه اول ۱۹۷۰، کارگردان هنری، تدوین و کارهای دیگر را شخصاً بر عهده داشته است (گاه با نام مستعار فرانتس والش)، در ۱۹ فیلم از فیلم‌های خودش به عنوان بازیگر هم بازی کرده و در بیش از ۱۰ فیلم از کارهای کارگردان‌های دیگر نیز بازیگر بوده است. ۱۴ نمایش نوشته و شش نمایش کلاسیک را با سبکی متفاوت بازسازی کرده است. چهار نمایشنامه رادیویی را نوشته و کارگردانی کرده است، ترانه‌ها و آوازهای این نمایشنامه‌ها را نیز شخصاً نوشته است. ۳۳ فیلمنامه نوشته و در ۱۳ تای دیگر نیز به طور مشترک با نویسنده دیگر فیلمنامه نویس بوده است. کارهایش را ارزان و جلوتر از زمان بندی‌ها به سرانجام می‌رسانده.

و شاید بتوان گفت غیر ممکن را ممکن کرده است، زمان ساعتی را پس زده و از خود جلو زده تا آنجا که خود را جا گذاشته در یک لحظه قبل و به پیش رفته است.

در بامداد دهم ماه ژوئن ۱۹۸۲ - زمانی که او در حال فیلمبرداری فیلم آخرش بود - فاسبیندر را در تختش، در حالی بی جان یافتند که هنوز سیگاری بر گوشه لبانش بود و رد خونی از بینی‌اش سرازیر شده بود. در کنارش متن فیلمنامۀ بعدی‌اش درباره روزا لوکزامبورگ قرار داشت.

نقد و تحلیل فیلم

این ملودرام دقیقاً قوتی را دارد که هیچ ملودرام در جایگاه هالیوودی‌اش قدرت و هنر دست درازی به ساحت آن را ندارد. دست یافتن فاسبیندر به نطقه تلاقی ملودرام و فیلم آوانگارد قدرتی است که او را بیشتر به جایگاه یک پیشرو تکیه می‌دهد تا یک شیفته هالیوود. « آنچه من در سینمای آمریکا می‌بینم قدرت ساخت فیلم‌های شگفت انگیز و جهانی

است که همزمان خصلت ریاکارانه‌ای دارند. روش فیلمسازی در آمریکا جز شور و احساسات چیزی به تماشاگر ارزانی نمی‌دارد. هدف من این است که علاوه بر تهییج احساسات تماشاگر به او امکان تأمل و تحلیل آن را نیز بدهم.» فاسبیندر زن و مردی که عاشق هم می‌شوند، می‌رقصند و نگران هم می‌شوند و چتر را در زیر باران برای هم نگه می‌دارند تصویر نکرده است، به امپرسیون آنها چشم چرانی می‌کند و روی نگاتیو ثبت می‌کند.

در فیلم، شخصیت‌ها به شکلی امپرسیونیستی در معرض شناخت و نگاه ما ظاهر می‌شوند. باز هم تحت تأثیر نوع بازیگری خاصی که روبر

برسون طرح افکند و بازیگران را در قالب آدم کوکی‌های کنترل شده نگاه داشت، فاسبیندر هم برای بازیگرانش محدودیت‌های مشخصی تعیین می‌کند؛ محدوده شخصیت واقعی خودشان، به اضافه باز پس گرفتن حرکات اضافی از آن‌ها. یک نقاش امپرسیونیستی مانند کلود مونه برای کشیدن یک منظره از ضربه‌های بسیار نرم و تماس‌های بی‌نظم قلم مو بر سطح بوم استفاده می‌کند که به جای تماسها در ترسیم کلاسیک، فقط اشاره‌ای دارد، همه چیز محو است، زمین و زمانی که کش آمده است. در فیلم محدوده شخصیت علی بین دو مرز ترسیم شده پس خطوط محیطی ندارد، مرز بین مراکش و آلمان، یک سیاه پوست در کشور سفیدپوست‌ها، یک عرب در مملکتی اروپایی و یک بربر در شهری

متمدن. اعجاز او در خلق شخصیت علی با فیزیک نمایان و پر جلوه او، آن است که اگر چه در یک کشور با مرزهای خاکی مشخص زندگی می‌کند ولی به نظر می‌آید تا ابد در آستانه قرار گرفته و او را هنوز به داخل راه نداده‌اند. حرکت‌های نرم دالی که نسبت به فیلم‌های قبلی او برای ایجاد حال و هوا و فضای پیوسته و یکنواخت بیشتر به کار رفته است، به شخصیت‌پردازی‌ها، به شیوه‌ای که شرح داده شد بسیار یاری رسانده است. اثر آن نه بر روح و دل امی که بر بیننده و حتی خود کارگردان ابدی می‌شود و یا از قبل شده است. الهادی بن سالم مبارک محمد مصطفی در سال ۱۹۷۴ (یعنی همان سال که فیلم اکران می‌شود) بدون حالت طبیعی، به مکانی در برلین رفته و سه نفر را با چاقو زخمی می‌کند. فاسبیندر و دوستانش به او کمک می‌کنند تا قاچاقی از مرز رد شود و وارد فرانسه شود. شاهدان می‌گویند فاسبیندر در تمام مسیر می‌گریست. آنجا به زندان می‌رود و در زندان در سال ۱۹۷۷خود را حلق آویز می‌کند. تا سالها بعد، به عمد این خبر از فاسبیندر مخفی می‌شود تا کمی مانده به پایان آخرین فیلمش (کورل ۱۹۸۲) – که آنرا به سالم تقدیم کرده است – خبر خودکشی سالم را به او می‌گویند و فاسبیندر هم چند وقت بعد (در همان سال) می میرد.

فیلم در دو هفته فیلم برداری شده است و برای فاسبیندر تمرینی به حساب می‌آمد که قرار بود برنامه زمان بندی وی را در فاصله خالی میان دوفیلم، **مارتا** و **افی بریست** پر کند. فیلم دو جایزه از جشنواره کن دریافت می‌کند و همینطور بریجیت میرا جایزه بازیگری را از جشنواره فیلم آلمان می‌گیرد.

منابع:

دانشنامه سینمایی، کارگردانان، بهزاد رحیمیان، نشر روزنه کار، ۱۳۹۰.

سایت رسمی راینر ورنر فاسبیندر

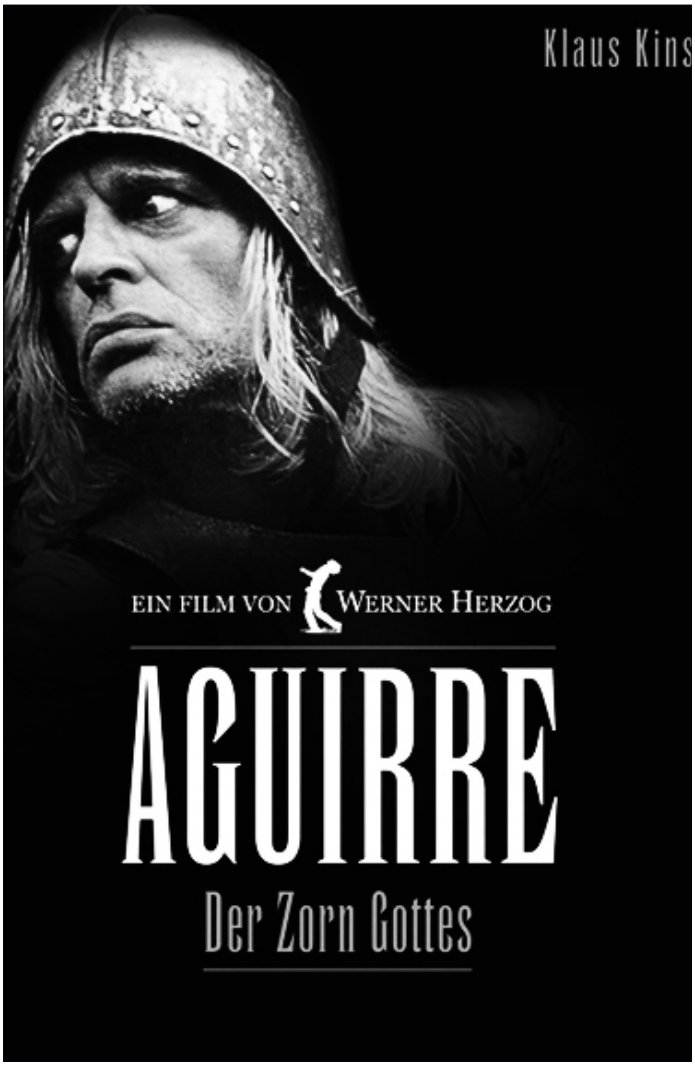
Wallace Steadman Watson, Understanding Rainer Werner Fassbinder: Film as Private and Public Art.

Fassbinder: The Life And Work Of A Provocative Genius,Christian Braad Thomsen (Author), Martin Chalmers (Translator), February ,18 2004.

Fassbinder Filmmaker, Ronald Hayman, November 1st 1984.

آگیــره، خشــم پــروردگار، در نامکــن دوردســت

نویسنده: الهام معدنی



خلاصه داستان

سال ۱۵۶۰؛ اسپانیایی‌ها به رهبری گونزالو پیزارو (آلخاندرو رپولس) بعد از غارت امپراطوری اینکا، راهیِ سفر پرماجرای خود برای کشف شهرِ افسانه‌ای الدرادو می‌شوند. پیزارَو یک گروه چهل نفره را، به فرماندهیِ اورسوا(رای گوئرا) و آگیره (کلاوس کینسکی) به منظور پیدا کردن آذوقه و کسب اطلاعاتی دربارهٔ سرخپوستان که خطری جدی تلقی می شوند و همچنین یافتن محل دقیق الدرادو مأمور می‌کند...

Directed By	:	Werner Herzog
Produced By	:	Werner Herzog
Written by	:	Werner Herzog
Starring	:	Klaus Kinski, Helena Rojo, Ruy Guerra Del Negro
Music by	:	PopolVuh
Cinematography	:	Thomas Mauch
Edited by	:	BeateMainka-Jellinghaus
Distributed by	:	Werner Herzog Filmproduktion
Release dates	:	29 December 1972
Running time	:	94 minutes
Language	:	English / German
Country	:	West Germany

نقد و تحلیل فیلم

آگیره: نمی‌تونیم به پائین رودخونه بریم.
پیزارو: ولی من میگم می‌تونیم، از اینجا آسونتره.
آگیره: نه هممون کشته میشیم.
این‌ها اولین جملاتی هستند که از زبان آگیره فیلم بی‌نظیرِ ورنر هرتسوگ شنیده می‌شوند. آگیره‌ای که زیر سایهٔ خودخواهی و میل به قدرتِ جنون آمیزش، مردانِ تحت فرمانِ او و حتی تنها دخترش، در اوج درماندگی، به ناچار تن به تجربهٔ مرگ می‌سپارند.
کوهستان مه آلود پرو گذرگاه آدم‌های فیلم هرتسوگ است؛ کوهستانی که از همان ابتدای سفر، شروع به گرفتن قربانی کرده است و دست در دست تقدیر بر آن ها حکم می‌راند. فیلم **آگیره، خشم پروردگار** با همین تصاویر آغاز می‌شود. هرتسوگ کوهستان را طوری پیش روی تماشاگرش به تصویر می‌کشد که گویی با خساست تمام، راهی به این خیل امیدوار داده است تا هر چه به اعماق می‌کشاندشان بیشتر و بیشتر آن‌ها را ببلعد.
موسیقیِ آغازین فیلم با سقوط توپ از صخره‌ها و انفجار آن، به یکباره قطع می‌شود و صدای وحشیِ رودخانه جای آن را می‌گیرد؛ صدایی که در پس زمینهٔ گفتگوی پیزارو و آگیره به نوعی حکم هشدار دهنده را دارد. در ادامه وقتی هرتسوگ با چند نما از رودخانهٔ گل آلود، چهرهٔ طبیعتِ ناساز را کمی عریان می‌کند، دوباره موسیقی به تصاویر می‌پیوندد. در واقع از همین ابتدا هرتسوگ ازآینده‌ای که آدم‌هایش با اشتیاق و امید به سمت آن می‌روند، پرده برداری می‌کند.
با وجود آن که آگیره برده‌های به زنجیر را به باد تازیانه می‌گیرد تا به کار بیشتر وادارشان کند، آن‌ها مطیع و بی چون و چرا از مرداب

عبور می‌کنند و توپ و سایر وسایل را حمل می‌کنند؛ بی هیچ اعتراض و ناله‌ای حتی. آدم‌های فیلم‌های هرتسوگ همگی همین ویژگی را دارند: مثلاً درفیلم **استروژک**، برونو زمانی که به خاطر حمایَت از اوا، از آن دو مرد کتک می‌خورد هیچ دفاعی از خود نمی‌کند و کاملاً عروسکِ دست آن‌ها می‌شود. شخصیتِ کاسپار در فیلم **معمای کاسپار هاوزر** هم همین گونه است؛ جوانی

که تمام عمر خود را در یک سرداب به دور از آدمیان گذرانده است و هرگز با موجودی به اسم آدم مواجه نشده، وقتی به میان آن‌ها می‌آید موجود سرخوردهٔ بی‌دفاعی است که بارها و بارها مورد سوءاستفاده و آزار قرار می‌گیرد و هیچ عکس العملی از خود نشان نمی‌دهد. در فیلم دیگر هرتسوگ یعنی **ویتسک** نیز کاراکتر ویتسک، فردِ ضعیفِ دچار ماخولیاست، که چون قادر به دفاعِ از خود نیست سرانجام دست به خودکشی می‌زند. شخصیت‌های او همه در فضایی نمایش داده می‌شوند که هیچ واکنشی به قدرت برتر از خود نشان نمی‌دهند. این ویژگی در فیلم **آگیره، خشم پروردگار** به اوج خود رسیده است. همان طور که در اشاره رفت برده‌ها و سربازان هیچ اراده‌ای از خود ندارند، اگر هم داشته باشند، باید بین اطاعتِ محض و مرگ یکی را انتخاب کنند. این نوع نگاه هرتسوگ قطعاً می‌تواند متأثر از نازیسم و بحران‌های جنگ دوم جهانی باشد؛ جنگی که عواقبش دامن گیر این فیلم ساز و خانواده ش نیز بوده است. آلمانِ بعد از جنگِ دوم جهانی، تا سال‌ها اسیرِ اثراتِ این جنگ بود و هرتسوگ خود نقشیِ اساسی در بیرون آوردنِ سینمای این سال‌ها از رکود داشت.

زمانی که پیزارو از تصمیم جدید خود، پیرامون فرستادن گروهی برای یافتن آذوقه و راه الدرادو سخن می‌گوید، نگاه نگرانش حول و حوش دوربین می‌چرخد؛ اما به دوربین نگاه نمی‌کند تا جایی که پایانِ حرف‌هایش جملهٔ «باید از همان راهی که آمدیم برگردیم» است که آن را چشم در چشم دوربین می‌گوید. جمله‌ای که آگیره از آن سرپیچی می‌کند و سرنوشتِ خود و دیگران را تغییر می‌دهد. هرتسوگ در کارگردانی تمامی این صحنه‌ها دقیق و حساب شده عمل کرده است. او بلافاصله بعد از این نما با نماهایی که در ادامه می‌آورد، به یک تقسیم بندی زیرکانه از شخصیت‌ها دست می‌زند: نخست برده‌ها و سربازان را نشان می‌دهد که کاملاً از هم تفکیک شده‌اند ولی در نهان یعنی ذاتِ بردگی با یکدیگر فرقی ندارند. سپس در نمای بعدی اورسوا و معشوقه‌اش اینز را نشان می‌دهد، در کنار یک برده و یار وفادارشان که در جریانِ فیلم موفق به فرار از دست آگیره می‌شود. تصویر بعدی هرتسوگ آگیره است در کنار دخترش و همین طور به مانند نمای قبلی یک سرباز که از کادر خارج می‌شود و برده‌ای دیگر. بعدی تصویر کشیش است و در نهایت بقیه افرادی که برای مأموریت انتخاب شده‌اند به ترتیب در نماهای بعدی می‌آیند. هرتسوگ نماها را به شیوه‌ای جلو چشم مخاطبش

می‌آورد که از کیفیتِ استعاریِ آن‌ها، کم نشود. چرا که جهانِ او و فیلم‌هایش جهانِ استعاره است.

در حالی که آگیره دومین فرمانده است و در مرتبهٔ بعد از اورسوا قرار دارد، به واقع اوست که برای گروه تعیین تکلیف می‌کند؛ وقتی اورسوا دستور می‌دهد افراد کشته شده توسط سرخپوست‌های مخفی در جنگل، دفن شوند، تا روح‌شان آرام گیرد، آگیره با توپ به آن‌ها شلیک می‌کند و اجساد را از بین می‌برد. یا زمانی که قایق‌ها را جریان آب با خود می‌برد، اوست که دستور ساخت قایق جدید را می‌دهد؛ تنها و تنها به دلیل آن‌که می‌خواهد علی رغم دستور پیزارو و اورسوا به سمت ناکجا آبادِ خیالی‌اش ادامه دهد. کار هرتسوگ هویت بخشیدن به زشتی است؛ کشتن زیبایی در دیدگاه او، با نابودیِ اورسوا متجلی می‌شود. اورسوایی که مشتِ گره کرده‌اش را کسی قادر نیست باز کند و همین موضوع یکی از دلالیل محکومیتش توسط کشیش می‌شود. حقیقت در مشت گره کرده‌ی اورسوا است؛ مشتی که هرگز باز نمی‌شود. کاراکتری که سکوت اختیار کرده و می‌داند سرانجامِ همهٔ اهالی قایق مرگ و نابودی است؛ کسی که می‌خواهد برگردد و آگیره مانع است. هرتسوگ به ندرت از بازیگران زیبا در فیلم‌هایش استفاده کرده است و حال که برای نقش اورسوا «رای گوئرا» را انتخاب کرده که ظاهری آرام و دلنشین دارد، او را در فیلم خود جایگزین زیبایی یا بهتر است بگوییم آگاهی می‌کند؛ شخصیتی که باید از سر راه آگیره برداشته شود تا او به سمت الدرادو، خوش باورانه پیش رود و همین طور در مورد اینز که هرتسوگ مرگ را برازندهٔ او نمی‌داند و ترجیح می‌دهد به جای کشته شدن توسط آگیره یا سرخ پوست‌ها، در جنگل ناپدیدش کند. آگیره که نقشش را «کلاوس کینسکی» بازی می‌کند؛ با آن چشم‌های درشتِ ترس زا و اندامِ لاغرِ کج و کوله‌اش. بازیگری که هرتسوگ مجبور می‌شود به زور اسلحه او را به ادامهٔ کار وادارد. کینسکی در واقع به دلیل فیزیک خاص خود بازیگر مورد علاقهٔ هرتسوگ است. تنها کارگردانی که جرأت آن را دارد تا در فیلم **معمای کاسپار هاوزر** و **استروژک** از یک بیمار شیزوفرنی استفاده کند، می‌تواند در چند پروژه با کینسکیِ غیر قابل تحمل، همکاری کند. هرتسوگ در گفتگو با جفری براون می‌گوید: کینسکی فکرمی‌کنم چیزی حدود ۲۵۰ فیلم بازی کرده بود. در بیشتر این فیلم‌ها که وسترن‌های اسپاگتی بودند او تنها حدود یک‌ونیم یا دودقیقه بر پرده ظاهر

می‌شد که معنایش این است که این فیلم‌ها در نهایت در یک روز فیلمبرداری شده بودند، یعنی کسی نمی‌توانست او را بیش از یک روز تحمل کند. با این حال من چیزی غیرعادی در کینسکی دیدم؛ یک قدر تو حضور بر پرده که نظیرش را در بازیگر دیگری به ندرت می‌توان سراغ گرفت. درتعداد بسیار کمی این قدرت حضور بر روی پرده وجود دارد. شاید یکی از بازیگرانی که از این توانایی برخوردار است مارلون براندو، آن هم در فیلم **درباراندازِ** باشد. دیگر کسی مثل او را نداریم. برای همین به خودم گفتم، خب

که چی؟ من می‌توانم همه کارهایی را که او می‌کند تحمل کنم، با او کنار می‌آیم و در عوض یک فیلم خوب می‌سازم.»

روایتِ یک قصه یا افسانه توسط شخصیت‌های فیلم، یکی از دیگر مواردی است که تبدیل به جزء جدایی ناپذیر فیلم‌های هرتسوگ شده است. به عنوان مثال، درفیلمِ **ویتسک** وقتی کودکانی که مشغول بازی در کوچه هستند از ماری می‌خواهند تا برایشان آهنگی بخواند، او داستان زندگی خود را مثل یک افسانه برای آن‌ها روایت می‌کند؛ داستانی که بار استعاریِ خودش را دارد. این نوع روایت در معمایِ **کاسپار هاوزر**، **فیتزکارالدو** و نیز **استروژک** و دیگر آثار هرتسوگ هم تکرار می‌شود. این روایتِ افسانه گون، درفیلمِ **آگیره، خشم پروردگار**، تبدیل به ساختار کلی فیلم می‌شود؛ اینجاست که افسانه و واقعیت به هم می‌پیچند و یکی می‌شوند، و در عین حال در این کلِ بزرگ، روایت‌های کوچک تر از زبان شخصیت‌ها هم، همچنان به حیاتِ هرتسوگی خود ادامه می‌دهند. آن جا که سرخپوستِ جوان برای دختر آگیره تعریف می‌کند که پیش از حملهٔ اسپانیایی‌ها، او شاهزاده‌ای بوده که کسی جرأت نگاه کردن به چشم‌هایش را نداشته است و حالا... یا زمانی که خودِ آگیره از پیروزی و فتح مکزیک توسط هرناندو کورتز حرف می‌زند. این شکل از روایت و ارجاع به گذشته، از ویژگی‌های مشترکِ فیلم‌هایِ هرتسوگ است.

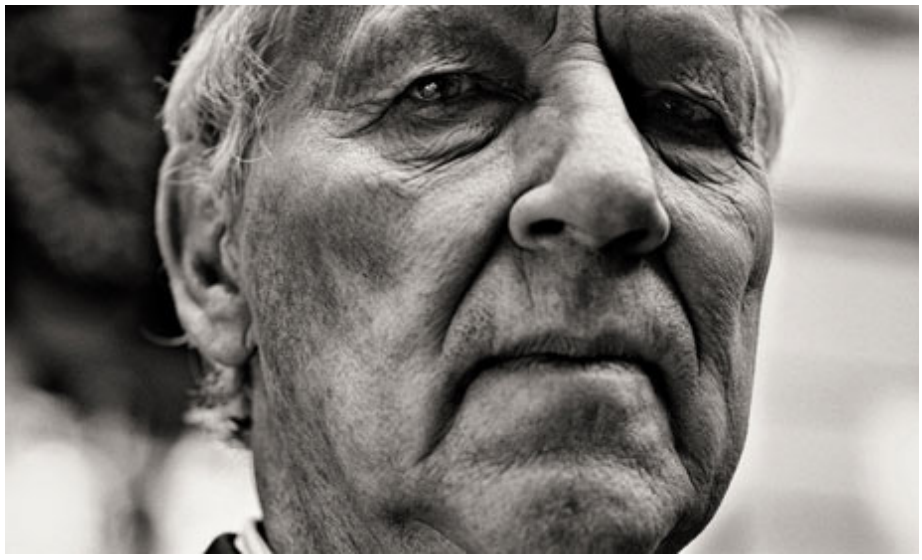
هرتسوگ در فیلم خود، با توسل به شخصیتِ کشیش ، هوشیارانه ماهیتِ واقعی و نقشِ کلیسا را در مواجهه با قدرت فاش می‌کند. اینز که معشوقهٔ اورسوا است، تنها راه نجات را رفتن نزد کشیش می‌داند؛ اما کشیش با بیان این که کلیسا همواره از قدرت طرفداری می‌کند آب پاکی را روی دست اینز می‌ریزد. تصمیم آگیره اعدامِ اورسوا است و این کار را به گازمن که او را به عنوان پادشاه الدرادو انتخاب کرده است واگذار می‌کند؛ آن‌ها برای موجه جلوه دادن عمل خود، دادگاهی ترتیب می‌دهند و کشیش حکم را به خواست آگیره، صادر می‌کند؛ کشیشی که صلیب خود را که نشانِ مسیح و پاکی است، در طول سفری موهوم گم کرده است و این از نظرگاهِ هرتسوگ یعنی کلیسایی که از نقش اصلی خود لحظه به لحظه فاصله می‌گیرد. و نیز زمانی که دو سرخپوست با قایقِ خود به آن‌ها نزدیک می‌شوند و کشیش کتابِ مقدس را به آن‌ها می‌دهد و در ادامه از آن دو سوالاتی می‌پرسد و مرد سرخ پوست کتاب را به زمین می‌اندازد، در واقع فوراً نسخهٔ مرگ خویش را می‌پیچد؛ چرا که از سلطهٔ بی‌رحمانهٔ کلیسا خبر ندارد. در دقایق پایانی فیلم زمانی که کشیش سرانجام، از وجود شهری به نام الدرادو ناامید شده است، با تصویری که برایش از یک صلیب طلای مزین به جواهرات می‌سازند، دلگرم می‌شود و صورتش را برمی‌گرداند تا کسی لبخندش را نبیند. همهٔ این‌ها تعاریفی است که هرتسوگ از کلیسا به ما ارائه می‌دهد.

آگیره، خشم پروردگار داستانِ رفتن به ناکجا آبادِ ناممکن است؛ سفر به پوچی و زیستن در بیهودگیِ مطلق است. آرمان شهری که خواب آن را هم نمی‌توان دید. و این سفر در خوابِ خواب فرو رفتن است. وقتی همه چیز در یک نقص ابدی شناور است، آرمان شهر یا آن حقیقتِ بی کم و کاست، چیزی به جز یک سرابِ به خواب آلوده نیست. مفهوم سفرِ پوچ و بازگشت به نقطهٔ شروع باز از آن مفاهیم مشترک فیلم‌های هرتسوگ است. کاسپار در **معمای کاسپار هاوزر** که هیچ شناختی از دنیای پیرامونش ندارد، وقتی تلاش می‌کند در راستای همسو شدن با محیط اطرافش و آموختن آداب زندگی، از لیوانِ خالی آب بنوشد، پسر بچهٔ خانواده‌ای که به او جا داده‌اند، مفهوم تهی بودن را به او می‌آموزد. او در سفری است از درون به بیرون و کشفِ زندگی‌ای که با آن بیگانه است؛ فیتز کرالدو هم برای محقق شدن رویای خود، یعنی آوردن اپرا به جنگل‌های آمازون با کشتی به سفر می‌رود؛ سفری که در آن بعد از ماه‌ها تلاش و زحمت برای حرکت دادن کشتی

روی خشکی، دوباره سرخ پوست‌ها آن را به نقطهٔ آغاز باز می‌گردانند. قایقِ آگیره هم سرانجامش الدرادو نیست؛ سرگردانی و پوزخند تقدیر است. رو در رویی انسان و رویاهایش با طبیعتی است که هزاران شمشیرِ بی نیام، در دل نهفته دارد.
کشف الدرادو برای همراهان آگیره، کشف طلای بی پایان است ولی آگیره چیزی بیش از این‌ها می‌خواهد: این مردم ثروت را با طلا قیاس می‌کنند، در حالی که مهم‌تر از ثروت، قدرت و شهرته. ولعِ مهار نشدنی آگیره، همچون زهری به تن مردانِ همراهش ریخته می‌شود و از آن‌ها آدم‌هایی می‌سازد که به توهم و جنون آغشته‌اند. آدم‌هایی که در مرز هستی و نیستی دست و پا می‌زنند. مانند مرد سیاهی که بی حال روی قایق افتاده و بعد از اصابت تیر به پایش، که از جانب سرخ پوست‌های داخل جنگل رها شده است، خیال می‌کند این تیر واقعی نیست و توهم است. یکی دیگر از تصاویر زیبایی که هرتسوگ در روند فروپاشی آدم‌های آگیره می‌سازد، تصویر مردی است که پروانه‌ای

روی دستش نشسته و او با لبخندی که برای تماشاگر بارِ معناییِ سنگینی دارد به آن می‌نگرد.
قایق آگیره در رودخانه شناور است در حالی که همه مرده‌اند و کشیش زخمی بی‌رمق به او نگاه می‌کند؛ کلیسا با نفس‌های آخرش به خشم خدا می‌نگرد. میمون‌ها این قلمروِ ویران را تسخیر کرده‌اند و آگیره با خشم و جنونی چند برابر بر آن‌ها حکم می‌راند: «من خشم پروردگار، با تنها دخترم ازدواج می‌کنم و خالص ترین خاندانی را که تا به حال بشر شناخته به ارمغان خواهم آورد؛ و با هم بر تمام این قاره حکومت خواهیم کرد.» این مونولوگ وقتی دیوانه‌وار از زبان آگیره شنیده می‌شود که او لحظاتی پیش، دخترش را در حالی که تیری در زهدانش فرو شده است، به دنیای مردگان می‌سپارد و در نهایت دوربینِ هرتسوگ است که با چرخش ۳۶۰ درجهٔ خود به دور این ویرانیِ مسلم، امید را به سخره می‌گیرد.

ورنر هرتسوگ



کارگردان، تهیه کننده و فیلمنامه نویس (۱۹۴۲، زاشرانگ باواریا- آلمان)
با نام ورنر اشتپتیچ به دنیا آمد. هرتسوگ نام پدرش بود. کودکی را با مادر مطلقهٔ یوگسلاوی الاصل خود در فقر گذراند. از نوجوانی علاقه مند سینما بود و با کارگری هزینهٔ تولید فیلم‌هایی آماتوری را تأمین می‌کرد. در سال ۱۹۶۱، در مقام دانشجوی سال اول دانشگاه مونیخ، نخستین فیلم کوتاهش را با نام **هراکلس** (با دوربینی سرقتی!) کارگردانی کرد. چهار سال بعد به آمریکا رفت، وارد دانشگاه دوکن در پیستسبرگ شد و در خدمت یک ایستگاه تلویزیونی محلی بود. هم چنین مدتی برای ناسا فیلم می‌ساخت. پس از بازگشت به آلمان با فیلم کوتاه **آخرین کلمات** (۱۹۶۸) در جشنواره ابرهاوزن برندهٔ جایزه شد و امکان پیدا کرد تا در ۱۹۶۸ نخستین فیلم داستانی بلند خود را با نام نشانه‌های زندگی جلوی دوربین ببرد. از معدود پیشگامان سینمای نوین آلمان به شمار می‌آید که هنوز با انرژی و بلند پروازی به کارش ادامه می‌دهد. بسیاری از فیلم‌هایش در جشنواره‌های بین المللی با استقبال روبرو شده‌اند؛ از جمله در جشنواره برلین، **نشانه‌های زندگی**، برندهٔ جایزهٔ خرس نقره‌ای نخستین اثر؛ در جشنواره کن، **معمای کاسپار هاوز** (۱۹۷۴) برندهٔ جایزهٔ بزرگ هیأت داوران و منتقدان بین المللی و **فیتس کارالدو** (۱۹۸۲)، برندهٔ جایزهٔ بهترین کارگردانی؛ در جشنوارهٔ ونیز، **آبی وحشی دوردست** (۱۹۸۵)، برندهٔ جایزهٔ منتقدین بین المللی. تعدادی کتاب به چاپ رسانده و چندین اپرا نیز روی صحنه برده است.
هرتسوگ بیش از دیگر کارگردانان هم نسلش، از طریق فیلم‌های خود، تاریخ، شخصیت و غنای فرهنگی آلمان را بازتاب داده است. در حالی که در مورد بسیاری فیلم‌سازان، ارجاع‌های کلامی و اشاره به سایر هنرهای تصویری بی‌جا به نظر می‌رسد، برای درک هرتسوگ، همین ارجاع‌ها و اشاره‌ها، نقشی اصلی ایفا می‌کنند. در مورد تکنیکش، او به اوایل قرن بیستم، به نقاشان و فیلم سازان اکسپرسیونیست و در باب روشنگرانه بودن و جنبهٔ استعاری مناظر و چهره‌های انسانی، به نقاشان و نویسندگان رمانتیک و حتی به مدت‌ها قبل ترش، به قرن شانزدهم و اغراق‌های با ادا و اصول ماتیاس گرونوالتِ نقاش؛ و برای آن جنبه‌ی خاص گروتسک آلمانی، به کل میراث فرهنگی کشورش ارجاع می‌دهد. در تمامی این مایه‌های تکنیکی و بیان‌گری، می‌توان کیفیت‌های اغراق، تحریف و جلوه بخشی به زشت را یافت.
برای توصیف کار هرتسوگ، گروتسک بیش از هر صفت دیگری، منظور را می‌رساند. استفاده از بازیگری مثل کلاوس کینسکی، که چهره‌ی خاص و زشت او توسط دوربین هرتسوگ تعالی بخشیده شده، می‌تواند به بهترین وجه با چنین اصطلاحی توصیف

شود. آدم‌هایی با نقص‌های فیزیکی، مثل ناشنوایی ونابینایی، و کوتوله‌ها، از دیدگاه هنری هرتسوگ، نوعی عظمت بخشیده شده‌اند. هرتسوگ، به عنوان آلمانی معاصری که در سایهٔ خاطرهٔ قساوت‌های نازی‌ها زندگی کرده، تمایل خاصی برای کند وکاو در جنبه‌های تاریک‌تر رفتار بشری از خود نشان می‌دهد. بینش هرتسوگ، زشت و وحشتناک را تعالی می‌بخشد و در همان حال، زیبایی را نادیده می‌گیرد، و تازه وقتی هم از آن حرف می‌زند، نابودش می‌کند یا (مثل آن اشراف زادهٔ زیبای اسپانیایی در آگیره، خشم پروردگار ۱۹۷۳) ناپدیدش می‌کند. یکی از جنبه‌های برجستهٔ فیلم‌های هرتسوگ که با گروتسک پیوند نزدیک پیدا می‌کند، تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان بر کارهایش است. دو تن از بازیگران محبوب هرتسوگ، کلاوس کینسکی و برونوس. با کونرات فایت و فریتس کورتنر، نمونه‌های بارز بازیگران تئاتر و فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمان در دهه‌های دوم وسوم قرن بیستم مقایسه شده‌اند. بازیگران هرتسوگ حرکاتی به شدت استیلیزه و غالباً کلیشه‌ای انجام می‌دهند و در نماهای درشت، چهره‌هایشان به ادا و اطوارهای اغراق آمیز مزین شده. شخصیت‌های هرتسوگ غالباً فاقد اراده و آزادی عمل‌اند و صرفهٔ به دنیایی «پوچ»، واکنش نشان می‌دهند. هر تلاشی برای به دست گرفتن اختیار عمل، ناگزیر به مرگ، نابودی یا دست کم به سرخوردگی در برابر نامنتظر، می‌انجامد. کارگردان، طنزپردازی است که عیب دنیا را نشان می‌دهد و رد همان حال، نمی‌تواند یا نمی‌خواهد راه و روش اصلاح این عیب را بیان دارد؛ در واقع، در جهان بینی او ردپایی از امید نمی‌یابیم، چه رسد به آن که برای اصلاح دنیا نسخه بپیچد.

برخی منتقدان، روش عرضهٔ کار هرتسوگ را رمانتیک و برخی دیگر، واقع گرایانه توصیف کرده اند. این تضاد ظاهری با رویکردی که او را با هنرمندان رمانتیکی مقایسه کند که ابتدا عناصری از رویکرد واقع گرایانهٔ متأخر خود را ارائه دادند، قابل حل است. منتقدان در نقاشی های عکس مانندِ کاسپار داویت فریدریش، وجه مقایسه ای با سوپر رآلیسم هرتسوگ یافتند. در رآلیسم هرتسوگ نیز مثل کار آن هنرمندان، هاله ای از «ناواقعی» وجود دارد. همه چیز از طریق دوربینی نگریسته شده که به ندرت تمرکز سفت و سخت خود را وامی نهد. غالباً به نظر می رسد که گویی دوربینش، محروم است از حوزهٔ دید انسانی و تنها می تواند از ورای یک تله سکوپ یا میکروسکوپ، به درک و دریافتی برسد. در این معجون غریب رمانتیسیسم و واقع گرایی، کیفیت پر تناقض استعداد هرتسوگ نهفته است: او نیز مانند ژان لوک گدار، آلن رنه یا رابرت آلتمن، ابتکارات بزرگی در زبان فیلم عرضه نکرده؛ اگر قرار باشد تعریفی از سبک او به دست دهیم، باید گفت که سبکی است التقاتی؛ ولی در عین حال، فیلم هایش، کیفیت سبکیِ متمایزی دارند. او ظاهر واقعی چیزها را با چنان قدرتی به نمایش می گذاردکه تماشاگر، حس غریب دیدن جوهر ه شان را در فراسوی شان دارد.به عنوان مثال، آگیره، تمرکزی بی وقفه بر روی کثافت، مرض، و خشونت دارد؛ ولی ضمناً، استعاره‌ای است که خوانش‌های متعددی می‌تواند داشته باشد: در مورد آلمان تحت تسلط نازی‌ها، امریکا و جنگش در ویتنام، و به طور کلی در مورد سبعیتی که در پس ِ ظاهر ضوابط متمدنانه قابل ردگیری است. در یکی از تمهیدهای رمانتیکش، هرتسوگ در همان چارچوب بینش واقع بینانه‌اش، یک خانم اشراف زادهٔ اَسپانیایی را نشان می‌دهد که در میانهٔ نکبت و کثافت، جامهٔ فاخرِ مخملیِ تروتمیزی به تن دارد؛ به علاوه، او تنها کَسی است که به گونه‌ای خشونت بار نمی‌میرد و اجازه داده شده تا به گونه‌ای اسرار آمیز در جنگل ناپدید شود؛ آشکارا، او آن کیفیت متعالی در ذات بشر را نمایندگی می‌کند که بی خدشه و فاسد نشده، برجای باقی می‌ماند. این چهره، حالت تلنگری را دارد که به ما گوشزد می‌کند به فراسوی ظواهر توجه داشته باشیم. و اما در **فیتس کارالدو**، اوج والای ابعاد معنوی جنگل‌های باران زای هرتسوگ را می‌یابیم. چه در چند و چون تولید فیلم و چه در داستانش، ارادهٔ امپریالیسم غربی برای رام کردن طبیعت، مدام با مقاومتی روبرو می‌شود که آن اراده را بی معنا می‌سازد. تلاش اسطوره‌ای قهرمان ماجرا برای بالا کشاندن کشتی بزرگی به بالای تپه و انتقالش از این رودخانه به آن یکی، با قطع طناب‌ها توسط بومی‌ها، که آن را به پایین تپه و داخل آب‌های خروشان رودخانه سرنگون کرده و به پای الههٔ رودخانه شان قربانی‌اش می‌کنند، خنثی می‌شود. قایق برزگ، نمادی بزرگ از بیهودگی تلاش‌های بشر، بی مصرف، به همان جا که بود بازمی‌گردد. تنها، گراموفونی کهنه که در سراسر سفر جنگلی، صفحه‌های خوانندهٔ افسانه ای اپرا، کاروزو را پخش می‌کند، مانند همان خانم همان خانم اشراف زادهٔ اسپانیایی در آگیره، بینشی از زیبایی هرتسوگ در برابر دنیایی در واقع پوچ، به ندرت می‌تواند بی‌معنا و بیهوده جلو نکند.

فیلم استرالیایی هرتسوگ، **جایی که مورچه های سبز رویا می‌بینند**(۱۹۸۴)، برای هر اشارتی که **فیتس کارالدو** در باب ننگ امپریالیسم غربی مطرح کرده، اظهار ندامت می کند. در اینجا کارگردان به شدت در مقابل راه وروش‌های مدرن زندگی جبهه گرفته و تنها چیزی که فیلم را از یک سونگری نجات داده، حرکت۳۶۰درجهٔ دوربین بر روی دشت‌های بی‌انتهای استرالیا و نیز، کمدی انسانی آن است که به واسطه‌اش، قهرمانی دوست داشتنی از بومی‌های استرالیایی چیز یاد می‌گیرد. هرتسوگ از حرکت‌های ۳۶۰ درجهٔ دوربین، در **وودابه: چوپان‌های خورشید**(۱۹۸۹) نیز برای انتقال حس بی‌انتهایی و گستردگیِ از هوش برندهٔ افریقای سیاه استفاده کرد. فیلم، ستایشی شاعرانه از مردان قبیلهٔ وودابه است، که طبق سنت، زن‌های شان از مردها دلبری می‌کنند و به این ترتیب، توقعات غربی را وارونه اجرا می‌کنند. در اینجا نیز هرتسوگ با پی‌گیری ردپای افریقاییِ بزرگترین و مشکل‌دارترین فیلم‌ساز هم میهنش، لنی ریفنشتال، میراث آلمانی‌اش را به رخ می‌کشد، سینماگری که آخرین کارش، مستندی بود دربارهٔ قبیله‌ای افریقایی که در شرق قبایل وودابه زندگی می‌کردند.

منابع:

دانشنامهٔ سینمایی، کارگردانان، نوشتهٔ بهزاد رحیمیان، نشر روزنهٔ کار ۱۳۹۰

مرگ فرشته، تولد انسان

نگاهی وجودگرایانه به فیلم بهشت بر فراز برلین ساخته‌ی ویم وندرس

نویسنده: احمدرضا شعبان زاده
ahmad2a22@gmail.com

یک

جایگاه انسان و انسانیت مسئله‌ای است که همواره در طول تاریخ ذهن اندیشمندان و متفکران هر دوره‌ای را به خود مشغول کرده است. اهمیت این موضوع جایی به حد اعلای خود می‌رسد که انتهای آن به خودشناسی نیز منجر می‌شود. انسان به عنوان موجودی متفکر، به شناخت خود علاقه‌مند است. حسن‌ها و عیب‌های خود را می‌شناسد، برای هرکدام فضیلت و رذیلتی قائل است و آن‌ها را در چارچوبی مشخص طبقه بندی می‌کند. از مطالعه‌ی دیرین‌ترین فرهنگ‌های بشری بابل و یونان تا متاخرترین نظریات فلاسفه‌ی عصر جدید شاید بتوان بزرگترین سوال هستی شناسانه را در حول محور انسان و ذات انسان جستجوکرد. در تاریخ مکتوب غرب، «انسان»، «هستی»، «خدا» موضوعات اصلی جریان تفکرات جهان شناسی آنان را شکل می‌داد. هستی(کیهان) شاه کلید درک رابطه‌ی بین اجزای شناختی آنان بودند. کیهان به عنوان قدرت مطلق زندگی حتی بر رابطه‌ی بین خدایان و انسان‌ها هم تاثیر می‌گذاشت. زندگی انسان، مرگ وی، حالات و رفتار او، حوادث گذشته و آینده همه تحت تاثیر روابط ستارگان و اجزای کیهانی بودند. به عبارتی دیگر انسان همواره تحت تاثیر اعمال کیهان و خدایان بود. اما آیا خدایی برای انسان ظهور و بروز می‌کرد؟ آیا ستارگان و فلک با انسان سخن می‌گفتند؟ پس برای عیان شدن اینان انسان به چه وسیله‌ای دست می‌زد؟ اولین تفکرات توجه به انسان به عنوان موجودی مجرد و کامل از همین دوران آغاز شد. دورانی که برای خدایان مجسمه‌هایی به مانند انسان می‌ساختند و شمایل انسانی برای آنان قائل می‌شدند. آنان انسان کامل را خدا می‌پنداشتند. زنی در نهایت زیبایی خدای زیبایی می‌شد و مردی در نهایت قدرت خدای توانایی. این تفکرات حتی رابطه‌ی انسان با خدایان را نیز در تفکرات قدما تحت تاثیر قرار داده و روابط انسانی از جمله حسد و دروغ و جاه طلبی را در میان خدایان نیز قرار می داد؛ آنان خدایان را انسان‌هایی کرده بودند در اوج صفت خود. این تفکر تا ظهور انسان شناسی فلسفی که دور از خرافات به بررسی چیستی و چرایی انسان بپردازد ادامه داشته است. انسان شناسی فلسفی به عنوان مبحثی جدید در تفکرات فلسفی نوعی خود مختاری و اختیار برای نوع انسان قائل می‌شود. این تصور ایجاب می‌کرد تمام تفکرات سرنوشت گرایی و جبر مطلقی که از کیهان و خدایان بر انسان مسلط است را به کناری گذاشته و انسان را به عنوان فاعلی مستقل و نه مفعولی متصل مطالعه کنند. هرچند این تفکر نیز گویی از خواست خود انسان سرچشمه گرفت که دوست داشت پس به این شکل فکر کرد که این بحث در حوصله‌ی این متن نمی‌گنجد. تفکراتی که منجر به نادیده گرفتن عقل انسانی تا دوران رنسانس شده بود بعد از این جای خود را به کوششی داد که حالا مرکز توجه آن به انسان و شئون انسانی بود. مرز تفکر انسان تمام مرزهای ساختگی قبل از آن مانند کلام کتاب مقدس و نظرات و آرای کلیسا را به کناری نهاده و خود می‌اندیشید؛ تفکری که منجر به خلق اومانیسم شد. اومانیسم[1] در اصل از واژه‌ی لاتینی به معنی انسانی[2] مشتق شده است. نگره ی اومانیستی منجر به انقلابی بزرگ در نوع تفکر انسان شد. مارتین لوتر با قیامی علیه کلیسای کاتولیک زمان خود، تمام انگاره‌های مستحکم شده‌ی کلیسا در قرون وسطی را زیر سوال برد و گذاره‌ی انسان به ذات گناهکار کلیسا را به کناری زد و انسان را پاک قلمداد کرد. اومانیسم نو واژه‌ای بود که بر جریانی اطلاق می‌شود که

در آلمان پدید آمد و تا دوره‌ی کلاسیک آلمان منحصر به آلمان بود لذا آن را به عنوان تولد دوباره‌ی اومانیسم از روح آلمان معرفی کرده اند. این جریان با اومانیسم دوره‌ی رنسانس در علاقه‌مندی به فرهنگ کلاسیک باستان مشترک است اما از جهت عمق فلسفی‌اش با آن تمایز دارد. بدین صورت که با اعتقاد به عدم کفایت اندیشه معاصر لزوم رجوع دوباره به فرهنگ باستان را مطرح می‌کند. این اومانیسم درصدد طراحی فرهنگ انسانی جدید با تکیه بر جنبه‌های ادبی زیبایی شناختی و تاریخی دارد. دراین تصویر از انسان، فردیت[3] بالاترین مقام را دارد. غایت همه‌ی عالم در کمال یافتن فردیت است. هرچند این تفکر با آغاز مطالعه‌ی جدی زبان به کناری زده می‌شود اما پایه های آن در فرهنگ آلمان و حتی فرهنگِ شناختی اومانیسم باقی مانده و تفکرات جدیِ اومانیستی- اگزیستانسیالیستی بعدی را شامل شود.

دو

((فلسفه به انتهای خود رسیده و سینما جایگزین آن شده است.)) این یکی از جملات آغازین نظریه‌ی مایکل بیشوف[4] به نام پایان فلسفه و آغاز سینما است. نظریه‌ای که با طرح دیدگاه مارتین هایدگر[5] (۱۹۷۶ -۱۸۸۹) در بعد فلسفی‌اش و بررسی فیلم **بهشت بر فراز برلین**[6] در بعد سینمایی سعی بر شرح و بسط دید نویسنده دارد که فیلم چگونه جایگزین فلسفه می‌شود. داستان فیلم در مورد فرشته‌ای است که برفراز شهر برلین پرسه می‌زند و تصمیم می‌گیرد به انسانی فانی بدل شود. فیلم با صحنه‌ی نوشتن آغاز می‌شود. «وقتی بچه بود ... کوچولو بود. با بازوهایی آونگ گونه راه می‌رفت. آرزو داشت مثل رود جاری باشد. رودی که خروشان است و نوید سیلاب را می‌دهد. و برای رسیدن به دریا هیچ چیز نمی‌تواند متوقفش کند. وقتی بچه بود... کوچولو بود. نمی‌دانست که بچه است. همه چیز زندگی بود. زندگی یک چیز بود. وقتی بچه بود... کوچولو بود. نظری نداشت، وابسته به نظری نبود.» تصویری از آسمان و ابرهای در حال گذر و چشمی که در حال نظاره است. فرشته‌ای با بال‌های خود بر فراز یکی از ساختمان‌های برلین در حال نظاره‌ی مردم و شهر است و بچه‌های معصومی که حضور فرشته را احساس و حتی او را می‌بینند. حدیث نفس مردمی که در درون خود از مشکلات خود سخن می‌گویند. دوربینی که در این مدت سوبژکتیو است و زاویه‌ی دید فرشته است به تمام آدم‌هایی که با آن‌ها مواجه است. سخنان باطن آن‌ها را می‌شنود رنج‌های آن‌ها را می‌بیند و از درون آنان باخبر است. «وقتی بچه بود ... کوچولو بود. سوال‌های بدون جواب داشت: من چرا من هستم؟، من چرا کس دیگری

نیستم؟ من کجا هستم ؟ چرا این‌جا هستم؟ نقطه شروع و نقطه توقف زمان کجاست؟ زندگی یک رویا یا تصور نیست؟ آیا این زندگی توهم و خوابی نیست که ما در دنیای دیگری آن را می‌بینیم؟ شیطان کیست ؟ آدم است؟ دنیا ثابت است یا تغییر می‌کند؟» وقتی دمیل با دیگر فرشته (کاسیل) مشغول صحبت در مورد امور روزانه‌ی خود می‌شود کاسیل از طلوع آفتاب تا صحبت کردن خاص دو فرد با یکدیگر و اتفاقات همچین روزی در پنجاه سال قبل را بازگو می‌کند. اتفاقاتی روتین و بدون احساس که بعنوان یک فرشته آن‌ها را می‌بیند و گزارش می‌کند. اما وقتی نوبت دمیل می‌شود وی با بیان موارد احساسی‌تر مثل بستن چتر و خیس شدن زیر باران، بیان کردن روییدن یک گیاه توسط دانش آموز و حیرت معلم را تعریف می‌کند و بیان می‌کند دلیل وجودشان که اثبات فضای روحانی و معنوی برای مردم است خوب است ولی او هم دوست دارد وزن خود را حس کند و سپس آغاز می‌کند به بازگویی برخی حسادت‌هایی که به نوع بشر در جایگاه فرشته دارد؛ اینکه از ابدیت خسته است و احساس در زمان حال بودن را می‌خواهد. اما این تفکرات و به نوعی عصیان از کجا آغاز شد؟ از همان پلان اول که چشمی دیده شد که نظاره می‌کرد. دیدن، حس کردن، سوال کردن، فهمیدن و سپس ادراک. این همان دیدی است که بعد از رنسانس و در غالب اومانیسم و دیگر تفکرات فلسفی نشات گرفته از آن چون تفکرات دوره‌ی روشنگری و در دوران جدیدتر اگزیستانسیالیسم بروز کرد. تجربه‌گرایی که فرانسیس بیکن مطرح می‌کند همان چشم و مشاهده‌ای است که در ابتدای فیلم مطرح می‌شود. تمام سوالات و خواست‌ها و حتی عصیان از همان مشاهده نشات می‌گیرد. رویکرد حسی‌ای که آغاز فیلم است؛ فیلم زندگی گذشته‌ی دمیل را نشان نمی‌دهد وندرس با باز شدن چشم وی و دیدن که در واقع آغاز فهمیدن است داستان خود را آغاز می‌کند. فیلم تا پایان فرشته را نظاره‌گر نمایش می‌دهد؛ در صحنه‌های بعدی که فرشتگان وارد کتابخانه‌ای می‌شوند و دمیل سخنان کودکی را می‌شنود که به بخشی مهم از فلسفه‌ی هستی‌گرایی را شامل می‌شود. یک آغاز بود؛ یک بود؛ یک بعلاوه‌ی یک میشه یک ...! به گفته‌ی اگزیستانسیالیست‌ها همبودی یا همزیستی فقط توام با مفهوم رابطه با تو (مارسل) ارتباط(یاسبرس) یا با دیگری بودن(سارتر) زمانی میسر می‌شود که یک وجود دیگری را درک می‌کند و ارتباط برقرار می‌کند.[7] فردگرایی شالوده‌ی انسان‌گرایی است. فرشته‌ای که می‌خواهد بعنوان«یک» و فرد قرار گیرد باید انسان باشد چون فقط این انسان است که قادر بین تشخیص «یک» نبودن و بودن است. یک بعلاوه‌ی یک هم که در سخن کودک یک می‌شود مبین همین مطلب است. به گفته ی سارتر: ((یک به اتکای نظراتش از دیگری جدا می‌شود با وی ارتباط برقرار می‌کند و این مفهومی است برابر با یک مقوله، در نظرگرفتن و در نظر گرفته شدن بدین معناست که شخص خودش را به شکل مفعولی دیگر یا به بیان دقیق دیگری را به شکل مفعول خودش می‌بیند. دانشی که

به من می‌گوید من دیگری نیستم از بدنی سرچشمه می‌گیرد که آن چه را دنیای من است تشکیل می‌دهد.[8]
((فرشته دنیای شخصی می‌خواهد. آن سوالاتی که در بالا هم آورده شد :« من چرا من هستم؟ ، من چرا کس دگری نیستم؟ » اوج فردگرایی است که مورد سوال اگزیستانسیالیسم است سوالی پیشرفته‌تر از سوال معمول «من چرا هستم؟» به «من چرا من هستم» تغییر کرده! منیت بر چرایی بودن ارجحیت داده شده و این چیزی نیست جز سخن سارتر: ((وجود مقدم بر ماهیت است.))[9] دمیل وارد سیرکی می‌شود و دختر بندبازی را می‌بیند با لباس فرشته و بال که روی طناب تاب می‌خورد. انسانی که فرشته شده است و فرشته‌ای که می‌خواهد انسان باشد اما آیا از دید وندرس خواست انسان بودن با انسان شدن یکی است؟ فیلم در تمام طولی که دمیل را بصورت ذات فرشته گونش نمایش می‌دهد سیاه و سفید است اما موقعی که انسانیت (که بعد در ادامه، نوع این دید به انسان در جهان بینی فلسفی فیلم بیشتر توضیح داده خواهد شد) در وی با عشق جسمانی به زن آغاز می‌شود فیلم لحظه‌ای رنگی می‌شود. مفهوم فرشته‌ی سقوط کرده

در همین نما به طرز درستی عینیت می‌یابد. لحظه‌ای که دمیل کنار ماریون قرار گرفته و اعضای سیرک با توجه به حضور ماریان لفظ «یه فرشته‌ی سقوط کرده‌ی دیگه» را بیان می‌کنند و دمیل در این لحظه دچار ترسی می‌شود از بودن و حضور داشتن. موضوعی که همواره با بیان واژه‌ی اومانیسم و انسان‌گرایی متبادر می‌شود نوعی دور شدن از مفهوم خدا و خالق است که در پس این مفهموم جبر محتوم نیز به چشم می‌خورد. اما فیلم وارد بعد جدیدی از فلسفه‌ی دیداری و شهودی شده و با دستکاری برخی مفاهیم تغییرناپذیر برخی تفکرات، دریچه‌ای جدید به درک مفهوم آزادی و اختیار می‌بخشد. اگزیستانسیالیسم بیش از هر چیزی بر وجود تکیه دارد. ارثیه‌ای که از رمانتیسم گرفت و توسط کیرکگارد بازآفرینی شد و به اگزیستانسیالیسم مبدل شد. وجود با احساسات در این فلسفه گره خورده است برای بودن و هست بودن چیز، سوژه باید ابژه شود. فرشته ذاتی است نامحسوس و سوبژکتیو برای فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم. پس وجود ندارد اما فیلم از زاویه‌ی دید یک فرشته بیان می‌شود و داستان اوست. فلسفه‌ی اومانیسم الحادی سالهاست جای خود را به فلسفه‌ی جدیدی داده که خدا و بعد ماورالطبیعه را نفی یا سرکوب نمی‌کند اما با آن کاری ندارد. زندگی انسانی از زندگی معنوی هستی جدا شده است. در قرن هفدهم این آموزه‌ها نفی نمی‌شود بلکه نادیده گرفته می‌شود و چون دانشمندان به علت‌های طبیعی معطوف شده بود رفته رفته نقش خداوند تا حد علت نخستین تنزل می‌یابد و انسان با تمام غرایز افسار گسیخته‌ی خود حکومت بالاتری را نمی‌پذیرد. اما در **بهشت بر فراز برلین** این فلسفه رنگ و بویی جدید به خود گرفته است و فرشتگانی که می‌خواهند انسان باشند؛ اما این رویه با تمام آثار عرفانی‌ای که در شرق بازتولید می‌شود متفاوت است. فرشتگان نمی‌خواهند به درک مفهوم وجودی انسان کامل برسند آنانان تجربه‌گرایی را سرلوحه‌ی خواسته‌ی خود قرار داده و با انتهای این تجربیات که عشق زمینی است خواستار انسان شدن هستند و یک سره انسانیت درگیر با تکنولوژی عصر جدید را ستایش می کند. هرچند دید بیننده و خود فرشته برای تغییر، سوبژکتیو است اما نقاط حساس داستان گویا قضاوتی است که بیننده باید برای فرشته انجام دهد و دلیل خواستن برای تغییر را در فرشته به نظاره بنشیند که وندرس تمهید نمای POV را برای این بخش‌ها بکار برده است. فاعل (اغلب فرشته) و مفعول هر دو در صحنه قرار می‌گیرند و بازخورد فرشته دلیلی است برای حس کردن و شک کردن و انسان شدن.

به زعم مارتین هایدگر برای وفاداری به این مسیر انتخاب شده یعنی پرسش‌گری از وجود مجبوریم طریقه‌ای نو از سخن گفتن و اندیشیدن را بیاموزیم سخن گفتن و تفکری از درون و بیرون از تجربه موجود به ماورای وجود تا سخن گفتن و تاملی ناشی از سیطره‌ی وجود (آنچه هایدگر مابعدالطبیعه می‌خواند.) عمده آثار دوران متاخر هایدگر با یکسری نکات بحث برانگیز پس از تالیف وجود و زمان، شاهکار دوران آغازین تفلسفش، شروع می‌شود که بر جنبه‌های مختلف سخن گفتن از درون وجود یا آن‌چه هایدگر سکنی گزیدن می‌نامد و متمرکز است. در قیاس با هایدگر وندرس به شیوه‌ای استعاری این تغییر و تفسیر را در فیلم جای می‌دهد. او ناامیدی فرشته‌ای را که همیشه محدود به نگریستن از بالاست و همیشه مفارغ از وجود است را نشان می‌دهد تا نقطه‌ی آغازی باشد برای گذر به درون وجود. این فرشته به نحوی غیر عادی عاشق زنی که در یک سیرک در نقش فرشته بازی می‌کند می‌شود و انتخاب می‌کند تا موجودی فانی شود و قدم در راه تجربه فناپذیری بگذارند. گذاری از ساحت فرشته بودن به ساحت فانی شدن، فیلم ابتدا منظری شناور رها و عالمانه از نگاه فرشتگان را به تصویر می‌کشد و سپس در ادامه با نگاهی بشری به درون زندگی فناپذیر قدم می‌گذارد.[10] فیلم از نظر مفاهیم تصویری، گذر آرام زمان با تصویر، سیال بودن کاراکترها به آثار آندره‌ی تارکوفسکی متعهد است؛ شاعرانگی فیلم حتی بخشی از عناصر اصلی فیلم‌های تارکوفسکی مانند تکرار اشعاری انتزاعی را نیز در بر می‌گیرد.

تارکوفسکی فیلمسازی است با تفکرات وسیع زیبایی شناختی و اخلاقی و با تمایلات عارفانه‌ای نسبت به تولستوی. او در اظهارات فراوان درباره‌ی هنر و فردیت و در بحث‌هایش درباره‌ی آزادی و ضرورت‌های اخلاقی تندوری می‌کند. فیلمهایش از تصاویری پیچیده و میزانسنی نئواکسپرسیونیستی و برداشت‌های

بلند ساخته شده اند که تدوین را راهی تنها برای انتقال از یک بخش دکور به بخش دیگر می‌داند و آن را واپس می‌راند. اتاق‌های عظیم روبه زوال لبریز از آب، نمادهای مذهبی و مسلسل‌های کف جویبار آب روان، اسب‌ها و چوپان‌های آلمانی، عروج‌ها، نماهای حرکت آهسته‌ای که به طرز هیجان زده مردی را در عبور از میان چشم اندازی تاریک دنبال می‌کند. همگی در سراسر اسلوب فیلمسازی تکرار شده اند به لحاظ موضوعی اینگمار برگمان نزدیک‌ترین فیلمساز قابل قیاس با تارکوفسکی در غرب است گرچه پیچیدگی اخلاقی و بصری فیلم‌های تارکوفسکی بر آثار برگمان برتری دارد و وندرس نیز جسارت تصاویر روسی را ستایش می‌کند.[11] اما فیلم به جد دنبال تعریف عناوینی زیر پرچم دلهره‌ی اگزیستانسیالیسم است؛ «زمانی که بچه یک بچه بود همه چیز پر از زندگی و حیات بود و زندگی سراسر یک چیز بود» . فیلم تهدید موجودات دیگر و دوری از اجتماع را مترادف گذشته و بودن و بدون عقلِ پرسشگر بودن قرار می‌دهد و دلهره را با ندانستن مترادف می‌نماید. اما فیلم جز شخصیت‌های نامبرده شده شخصیت زنده‌ی دیگر هم دارد که نامحسوس در طی روند فیلم تاثیر گذار است. شهر برلین؛ روح برلین در سراسر فیلم موج می‌زند. تصاویر خرابه‌های بعد جنگ همراه با صحبت‌هایی از مردم خسته که اینجا دیگر برلین نیست... و دیواری که در تمام طول مدت فیلم خودنمایی می‌کند. وندرس می‌گوید: ((تمام تصاویری که از گذشته به صورت فیلم درآمده به دوران کودکی‌ام مربوط هستند نه اینکه من فقط جنگ را دیده باشم بلکه اولین شهرهایی که نظاره گرشان بوده‌ام شبیه همین خرابه‌هایی هستند که شما در فیلم می‌بینید. خاطره من از خیابان‌ها و خانه‌ها به شکل دیوارهایی است با حفره‌هایی به صورت پنجره در آن بدون آنکه در پشت آن‌ها چیزی باشد و چون بچه‌ای پیش نبودم مسلم فرض می‌کردم که دنیا بدین گونه است خیابانهایی با کوهی از ویرانه‌ها.[12])) فرشته‌های فیلم گویی جنگ را در میان آدمیان پذیرفته‌اند و این خود مسئله‌ای است که می‌توان از گذرگاه آن نقبی به جریان یک سویه‌ی فیلم زد. بدل شدن فرشته به انسان در فیلم رنگ هبوط و سقوط ندارد و بیشتر گویی با دید قضاوت مندانه‌ی خود، کمال را در انسان شدن جستجو می‌کند هرچند اینٍ نکته بر طبق آموزه‌های تحت تاثیر فیلم کاملاً به جا و درست است اما قضاوت کارگردان در این برهه عیان است. قسمت‌های سرد و خشک و سیاه و سفید زندگی فرشتگان در مقابل دنیای رنگی و با احساس و عطش انسان‌ها. هرچند با توجه به صحبت‌های گذشته و بیان این نکته که فیلم فراتر از اومانیسم و اگزیستانسیالیم قرون گذشته بحث می‌کند سیر درستی است اما درک این جمله‌ی آندرو مالرو در کتاب **زورآزمایی با فرشته** با این مضمون که هر ایدیولوژی‌ای دروغی بیش نیست و آن‌چه ما عقاید و آرا می‌نامیم اسباب فریب و سرگرمی است، نه وسیله‌ی درک حقیقت. ((هیچ گونه آرمانی وجود ندارد که ما خود را فدای آن کنیم زیرا مایی که نمی‌دانیم حقیقت چیست از دروغین بود همه‌ی آرمان‌ها باخبریم.)) می‌توانست به درک درست فلسفه‌ی کلام کمک کند، هرچند بعد از انسان شدن فرشته هنگام مزه مزه کردن خون یا قهوه‌ی تلخ واکنش منفی‌ای از او سر نمی‌زند نوعی اشتیاق زیبا برای تجربه کردن در دنیایی نسبی است که به قول لائوتسه فیلسوف مشهور چینی با نام گذاری چیزی به عنوان زیبا زشتی خلق می‌شود و بر عکس؛ ذهن را عاری از قضاوت می‌کند. اما نفس انتخاب فرشته هم در فیلم جای بحث دارد اگزیستانسیالیست‌ها به شکل عجیبی قدرگرایی را با اراده گرایی آشکار در هم می‌آمیزند و طرز اجتناب پذیری تفکر تاریخی را نابود می‌کند. هایدگر می‌گوید: آزادی عرصه‌ی سرنوشت است و این فکر در اگزیستانسیالیسم طبیعی است زیرا شعور بیگانه شده همواره احساس نا آزادی می‌کند. در همان حال آزادی را به شکل اراده‌ی شخصی در نظر می‌گیرند زیرا فرد در برابر دنیا و کل نیروهای اجتماعی و اقتصادی قرار دارد و وابسته آن نیست، هرچند این خودآگاهی هایدگر منجر به متافیزیکی خواندن اومانیسم شده است. نتیجه‌ی منطقی این گونه خودآگاهی این حکم سارتر است که

می‌گوید انسان محکوم به آزاد بودن است . اما چگونه فیلم خصلت آزادی طلبی و اختیار خواهی انسان را به فرشتگان هم تسری می‌دهد و خواست انسان شدن را در آنان متبلور می‌کند؟ جواب این سوال در همان پرسش ها و جملاتی است که در طول فیلم مطرح می‌شود لذت حس فریادی کوتاه، چشیدن مزه‌ی شوری و خواستن بر اینکه وارد تاریخ شود و از خارج بودن خسته شده همه و همه از همان سوال اول و پرسشگری نشات می‌گیرد. انسان محکوم به آزادی باید پرسشگر باشد و شک ندانستن داشته باشد. «وقتی بچه بود... کوچولو بود. اون تصور واضح از بهشت داشت اما الان بهشت برای او مبهم است. وقتی بچه بود... کوچولو بود. مفهوم پوچی را نمی‌دانست، الان در مورد هیچ نظریه می‌دهد.» وقتی که زن در هیبیت فیلسوفی در فیلم ظاهر می‌شود واسطه‌ی عشق و تاریخ و نجات دهنده‌ی میل مردانه فرشته است که حالا مانند مادری که فرزند تازه متولد شده‌اش را دوست دارد او را در آغوش می‌کشد.[۱۳]

سه

«بار دیگر شب به سرم فرو می‌آید ... ترس از مرگ ... چرا نه! مهم‌ترین چیزها گاهی اوقات زیبا هستن با این‌که مطلقاً پوچ هستند . دیدن خود در آینه نگاه کردن به تفکرات خود است». اینها جملات ماریان در قسمتی از فیلم است که بیان‌گر یکی دیگر از جنبه‌های اساسی ادبیات اگزیستانسیالسیتی است که همیشه مرگ بر صحنه‌ی حیات سایه افکنده است نویسنده‌ی اگزیستانسیالیست که در زندگی مفهوم عمیقی نمی‌یابد و کوشش‌های خلاقانه‌ی انسانی را موجب فراموشی یا تخفیف مرگ نمی‌پندارد به تجلیل مرگ دست می‌زند آن را مقدر کننده‌ی حیات می‌شمارد و بدین ترتیب به ترسی که از مرگ دارد جنبه‌ی رمانتیک و صوفیانه‌ای می‌دهد.[۱۴] اما فیلم مرگ را نه برای انسان که برای فرشته به ارمغان می‌آورد. مرگ فرشته و زاده شدن انسان از این طریق است و مرگی که به تولد منجر می‌شود. در انسانیت نوعی کوشش برای به بهترین رسیدن (نه بهتر شدن) وجود دارد که این در جملات دمیل بعد از انسان شدن (با هم اکنون نیز چنین است...) مشخص است. « وقتی بچه بود ... کوچولو بود. نون و سیب زمینی او را سیر می‌کرد، هم اکنون نیز چنین است. وقتی بچه بود ... کوچولو بود. حبه رو به شکل حبه می‌دید، هم اکنون نیز چنین است. گردوی تازه زبانش را گس می‌کرد، هم اکنون نیز چنین است. هر قله‌ای را که فتح می‌کرد فکر تصرف قلل جدید بود، هم اکنون نیز چنین است.» وندرس در مصاحبه‌ای گفته است: ((فرشته‌ها در ذهن من فیلسوفانی دلتنگند. فرشته‌ها جز یک فرضیه و توهم چیز دیگری نیستند موجوداتی که در عالم افکار ما وجود دارند و خود را با آنان تطبیق دادن در واقع غیر ممکن است وجودی مصنوعی.))[۱۵]

پس از آنکه فرانسیس فورد کاپولا در سال ۱۹۷۸ از ویم وندرس درخواست کرد تا فیلم هَمِت را که درباره‌ی نویسنده داستانهای پلیسی و هاردبویلد آمریکایی است کارگردانی کند او به آمریکا رفت. وندرس می‌گوید زمانی که اولین فیلم‌هایم را می‌ساختم و به خاطر اینکه سبک کارم سینمای آمریکا بود همیشه خود را به عنوان یک کارگردان آمریکایی تصور می‌کردم. بنابراین وقتی فرانسیس از من دعوت کرد تا به آمریکا بروم و همت را بسازم احساس کردم کاملاً منطقی به نظر می‌آید و من بزودی یک کارگردان آمریکایی خواهم شد. با وجود این تعلق خاطر وندریس به آمریکا در سال ۸۴ با فیلم **پاریس تگزاس** به پایان رسید. ((سرانجام این مجذوبیت آمریکایی موجود در تمام کارهای گذشته‌ام را کنار گذاشتم احساس کردم در **پاریس تگزاس** هرآنچه لازم بود گفتم و دیگر از شرش خلاص شدم.[۱۶] این گفته‌های کارگردانی است که به گفته‌ی خود از طریق موسیقی و فیلم و ادبیات آمریکا به خلاقیت خود پی برده و بیشترین تفریحات دوران کودکی‌اش به چیزهای آمریکایی مربوط می‌شد.... ولی هرچه بیشتر در آمریکا ماندم بیشتر از آمریکایی شدن فاصله گرفتم و بیشتر به این واقعیت پی‌بردم که قلباً می‌خواهم یک آلمانی و کارگردان اروپایی باشم.[۱۷] وندرس نقطه‌ی آغاز فیلم شدن **بهشت بر فراز برلین** را این‌گونه بیان می‌کند: راستش اول می‌خواستم یک قصه‌ی عاشقانه تعریف کنم یا بهتر بگویم مقدمه‌ی یک عشق ... بعد ایده‌ی فرشته آمد که بخاطر این عشق بزرگترین ایثار را می‌کند. چون برای وصل محبوب باید ابدیت را قربانی کند.[۱۸] که فیلمی شد در لوکیشن آلمان و با محوریت برلین. فانی شدن تصمیمی از سر اختیار است برای جرات داشتن، مانند هنگامی‌که ماریون با دامیل در اولین لحظه دیدارشان صحبت می‌کند بعد از اینکه دامیل قدم به عالم فنا می‌گذارد با ماریون در بار یک کلوب موسیقی برخورد می‌کند قبل از آن‌که دامیل بتواند سخن بگوید ماریون صحبتی را آغاز می‌کند که هریک از آن دو در حضور دیگری حقیقتاً زنده می‌شود یا به مثال هایدگری ندای وجود را می‌شنود.((من نمی‌دانم سرنوشتی هست یا نه، اما می‌دانم تصمیم وجود دارد تصمیم بگیر بازی را در دستان خود بگیر ... یا اکنون یا هیچ وقت))[۱۹] فیلم امر پارادوکسیکالی است که با کلمات آغاز می‌شود و کلمات تعیین می‌کنند که آیا تصاویر اجازه شدن دارند یا ندارند. کلمات همانند پرتگاهی هستند که فیلم باید آن را دور بزند تا به تصویر برسد.. این فیلم نکته را آشکار می‌سازد که رستگاری با نزولی درون واقعیت اتفاق می‌افتد. در این کار وندرس به قراردادهای مسلم فیلم های آمریکایی نزدیک‌تر می‌شود که درآن فرشتگان که بیشتر مانند مردگانی تصویر شده‌اند که مشتاق بازگشتن به سوی آن چیزایی هستند که در زمین دوست می‌داشته‌اند. بهشت بر فراز برلین بر سکنی گزینی که هایدگر معرفی می‌کند غلبه می‌کند زیرا که آن یک فیلم است و نه کلمات. در فیلم امکان هست که با تجربه ارتباط برقرار کینم. وندرس وسیله‌ای را به کار می‌بندد که می‌تواند زبان را به کناری نهاد و مستقیماً ما را از طریق تصاویر متحرک سینما با معنا آشنا کرد.

یادداشت‌ها :

1 -Humanism
2 -humanus
3 -individualit
4 -Michael Bischoff
5 -Martin Heidegger
6 -Wings of Desire (Der Himmel über Berlin, translated literally as The Sky over Berlin or Heaven above Berlin

۷-بوریس ساچکوف: تاریخ رئالیسم، ترجمه‌ی محمد تقی فرامرزی،چاپ اول، انتشارات تندر،۱۳۶۲،ص ۲۲۶

۸-دکتر نظام الدین نوری: مکاتب ادبی و هنری جهان،چاپ اول، انتشارات یادواره اسدی، ۱۳۸۹،ص ۵۸۷

۹- ژان پل سارتر: رساله ی اگزیستانسیالیسم صورتی از اومانیسم ،۱۹۴۶

۱۰-مایکل بیشوف : پایان فلسفه و آغاز سینما ، ترجمه و آماده سازی : گروه ترجمه کتاب ماه هنر بهمن و اسفند۱۳۸۰

۱۱- بال‌های آرزو ، گلستانه ، شماره‌ی چهل و هشتم ص ۷۹

۱۲-رابرت سیدنبرگ: مردی که هبوط کرد، ترجمه‌ی حمید خضوعی ابیانه

۱۳- بال‌های آرزو ، گلستانه ، شماره‌ی چهل و هشتم ص ۸۲

۱۴- دکتر نظام الدین نوری: مکاتب ادبی و هنری جهان،چاپ اول، انتشارات یادواره اسدی، ۱۳۸۹،ص ۵۸۴

۱۵-فرشته‌ها، معصومان دلتنگ، ماهنامه‌ی فیلم، سال هفتم، خرداد ۶۸، ص ۲۶

۱۶و ۱۷- رابرت سیدنبرگ: مردی که هبوط کرد، ترجمه‌ی حمید خضوعی ابیانه

۱۸- فرشته‌ها، معصومان دلتنگ، ماهنامه‌ی فیلم، سال هفتم، خرداد ۶۸، ص ۲۶

۱۹- مایکل بیشوف : پایان فلسفه و آغاز سینما ، ترجمه و آماده سازی : گروه ترجمه کتاب ماه هنر بهمن و اسفند۱۳۸۰

سینمای آلمان در عصر جدید

نویسنده: اشکان جباری
ashkanjabbari@yahoo.com

کشور آلمان از بدو تولد سینما تا امروز نقش مهمی را در هنر سینما ایفا کرده است و با اینکه در دورانی سینمای این کشور دچار فراز و نشیب شده است، اما همیشه با حضور فیلم سازان مهمی از جمله فریتس لانگ،رابرت وینه و... در ارتقای صنعت سینما کمک بسیاری کرده است. عموماً سینمای آلمان را با نام اکسپرسیونیسم می شناسند.اکسپرسیونیسم در تاریخ سینمای این کشور از اهمیت زیادی برخوردار است، اما همه‌ی کارگردانان این کشور پیرو این مکتب نیستند. در دورانی هنر آلمان تحت تاثیر سیاست فاشیستی بود که بعد ها این عامل به سینمای این کشور آسیب زد. مثلاً در دوره‌ای که هیتلر به قدرت رسید، فیلمساز بزرگی مثل رابرت وینه مجبور به ترک کشورش شد. اما این اتفاق باعث نشد که سینمای آلمان در جای خودش بایستد و حرکتش همیشه رو به جلو بوده است.

بعد از جنگ جهانی دو و با تقسیم شدن آلمان به قسمت غربی و شرقی در سال ۱۹۴۹ حکومت آلمان غربی کوشید تا با اعطای تضمین‌های اعتباری چرخه‌ی تولید فیلم را به حرکت درآورد. اما این فیلم‌ها که تا سال ۱۹۵۶ ادامه داشت، فیلمهای چندان خوبی از آب در نیامد. بعد از سال ۱۹۵۷، در رقابت با تلوزیون این فیلم‌ها حتی آن اعتبار سابق را نداشتند. تا اینکه در دهه‌ی ۶۰ فیلم‌سازان جوان آلمانی دست به کار شدند و جنبشی را به راه انداختند. این جنبش را نمی‌توان با نئورئالیسم یا موج نو فرانسه مقایسه کرد. چرا که فیلم‌سازهای این جنش، از نظر سبکی با هم تفاوت داشتند. راینر ورنر فاسبیندر، ویم وندرس، ورنر هرتسوگ و... از فیلم‌سازان مهم این دوره اند. این فیلم‌سازان با فیلم‌سازی دوران کهن آلمان مخالف بودند. مرگ زود هنگام فاسبیندر، رفتن وندرس به آمریکا و غیره عواملی بود تا این جنبش تا حدی افت کند و باعث شد تا همگان نگران آینده‌ی سینمای آلمان باشند.

ظهور سینماگران جدید

بعد از همه‌ی این پستی و بلندی‌ها، بالاخره نوبت رسید به سینماگران نسل جدید. سینماگرانی که دوباره به سینمای کشورشان رونق دادند و شاید بشود آن‌ها را موج جدید سینمای آلمان دانست. فیلمسازان خلاقی چون هانس کریستین اسمیت(کارگردان فیلم **رکوئیم**)، تام تیکور (سازنده فیلم های **عطر و بدو لولا بدو**)، فلورین هنکل ون دونرسمارک (کارگردان فیلم درخشان **زندگی دیگران**)، کریستین پتزولد (سازنده فیلم‌های **یلا و ارواح**) و الیور هرش بیگل (کارگردان فیلم موفق **سقوط**) در آلمان ظهور کردند. کریستین پتزولد کارگردان فیلم زیبای **یلا** و از سینماگران نوظهور آلمان، زمانی فیلم **آلیس در شهرها**ی ویم وندرس را دید که یک نوجوان بود و پس از آن بود که تصمیم گرفت فیلمساز شود. وی در گفتگوی مطبوعاتی خود به هنگام نمایش فیلم یلا در فستیوال ادینبورو گفت که به اعتقاد او فیلم‌سازان آن نسل دیگر انرژی و خلاقیت خود را از دست داده‌اند و بسیاری از آن‌ها فریب موفقیت‌های بین المللی را خورده‌اند. وی که از سینمای دهه هشتاد آلمان متنفر است، می‌گوید هالیوود خلاقیت آن فیلم‌سازان را نابود کرده و هویت آلمانی را که وجه مشخصه فیلم‌های اولیه و اصیل آن‌ها بوده از آن‌ها گرفته است.

برخی از این فیلمسازان مخالف کار کردن

در هالیوود بودند اما برخی دیگر نه. فیلمسازی چون استفان روزویتزکی سازنده فیلم **جاعلان اسکناس** کارکردن در هالیوود یک رویای دوران کودکی است. برای تیکور سازنده فیلم **عطر و بدو لولا بدو** نیز همین‌طور. الیور هرش بیگل کارگردان فیلم سقوط پس از موفقیت جهانی این فیلم پایش به هالیوود باز شد و فیلم اشغال را با بودجه کلان و بازیگرانی چون نیکول کیدمن و دنیل کریگ ساخت.

پتزولد یکی از مهم‌ترین چهره‌های سینمای نوین آلمان است. وی فارغ التحصیل تئاتر از دانشگاه آزاد برلین و فارغ التحصیل آکادمی فیلم و تلویزیون آلمان است. به نظر او بسیاری از فیلم‌سازان جدید آلمان فارغ التحصیل یک مدرسه سینمایی‌اند و از زمان تحصیل همدیگر را می‌شناسند و با هم دوستی دارند اگرچه ممکن است با هم هم‌فکر نباشند.

پتزولد یکی از منتقدان فیلم‌های جدیدی است که در سینمای امروز آلمان درباره هیتلر و نازیسم ساخته می‌شود و به نظر او تنها یک چهره مسلط بین‌المللی در سینمای آلمان وجود دارد و آن هیتلر است که برای فیلمسازان آلمانی مثل الویس پریسلی است. به اعتقاد او علت واقعی تمرکز فیلم‌سازان جدید آلمانی بر روی سوژه جنگ جهانی دوم و سقوط هیتلر، نقد گذشته و برخورد با آن نیست: « تو می‌توانی آدولف هیتلر را به همه جای دنیا بفروشی و پولت را به دست بیاوری. اینطوری است که همه دارند راجع به هیتلر فیلم می‌سازند. من دیگر تحمل دیدن این همه هیتلر، این همه گشتاپو و یونیفورم را روی پرده سینما ندارم».

به اعتقاد پتزولد، بورژوازی نئولیبرال آلمان که دیگر نمی‌تواند به مسئولیت‌هایش عمل کند، فیلم را به صورت کالا درآورده است در حالی که فیلم باید فضایی برای بحث پیرامون مسائل بزرگ عصر ما باشد به ویژه در دورانی که نه حکومت و نه مخالفان آن دیگر آمادگی انجام این بحث ها را ندارند.

شاخ به شاخ ساخته فاتح آکین

شاید مهم‌ترین تمایز بین مکتب برلین و مکتب مونیخ در این باشد که مکتب برلین بیشتر به دنبال طرح مسائل حساس و پرتنش امروز آلمان است در حالی که مکتب مونیخ بر تاریخ و گذشته این کشور متمرکز شده است.

از سوی دیگر نقش و تاثیر فیلمسازان غیرآلمانی تبار مقیم آلمان را نیز نباید نادیده گرفت. سنتی سینمایی که از دهه هفتاد با فیلمسازان خارجی تباری چون سهراب شهیدثالث و توفیق باصر شکل گرفت و امروز با فیلمساز مستعد و توانایی چون فاتح آکین(کارگردان فیلم شاخ به شاخ) دنبال می‌شود. سینمایی که به دنبال طرح مسائل پیچیده اقلیت‌های قومی و نژادی در دل جامعه‌ای است که با هویت‌های قومی متنوعی ساخته شده است.

برخی از جوایز و افتخارات فیلم‌سازان نوظهور آلمان

فاتح آکین

آکین با فیلم **در مقابل دیوار** جایزه خرس طلایی جشنواره ی برلین را از آن خود کرد. وی اولین کارگردان ترک بود که بعد از چهل سال این جایزه را دریافت می‌کرد.

بهترین فیلمنامه‌ی فستیوال کن را برای فیلمنامه فیلم **لبه بهشت** دریافت کرد.

وی همچنین سابقه‌ی داوری در جشنواره‌ی کن را دارد

تام تیکور

فیلم **بدو لولا بدو** در بخش فیلم غیر انگلیسی زبان بفتا نامزد شد.

فیلم **بهشت** در جشنواره‌ی برلین در بخش بهترین فیلم نامزد شد.

فیلم **اطلس ابر** نامزد گلدن گلوب شد.

کریستین پتزولد

برای فیلم **باربارا** در قسمت بهترین کارگردانی جشنواره‌ی برلین خرس نقره‌ای گرفت.

برای فیلم **یلا** در جشنواره‌ی برلین نامزد شد.

استفان روزوویتسکی

فیلم **جاعلان** در بخش زبان غیر انگلیسی اسکار برنده شد و در برلین نامزد شد.

منابع:

هنر سینما. دیوید بوردول، کریستین تامسون-فتاح محمدی

New German Cinema- Thomas Elsasser

یک افسانه‌ی مدرن

نویسنده: مژگان شعبانی
mojganshabany@yahoo.com

خلاصه داستان

سیسی، پرستار جوان آسایشگاه بیماران روانی، در خیابان تصادف می‌کند و بودو او را از مرگ نجات می‌دهد. او پس از بهبود، درصدد یافتن جوان به محل تصادف باز می‌گردد و ...

The Princess and the Warrior

Directed By	:	Tom Tykwer
Produced By	:	Stefan Arndt، Katja De Bock، Gebhard Henke، Maria Köpf
Written by	:	Tom Tykwer
Starring	:	Franka Potente، Benno Fürmann
Music by	:	Reinhold Heil، Johnny Klimek، Tom Tykwer
Cinematography	:	Frank Griebe
Edited by	:	Mathilde Bonnefoy
Distributed by	:	Sony Pictures Classics
Release dates	:	Venice Film Festival: 2 September 2000
Running time	:	99 minutes
Language	:	German
Country	:	Germany
Box office	:	871,058$ (USA)

تام تیکور تهیه‌کننده، فیلم‌نامه‌نویس، آهنگساز و کارگردان معاصر سینمای آلمان که شهرتش به خاطر میزانسن‌های خلاقانه، سینمای بصری و مضمون عاشقانه‌ی فیلم‌هایش است، در ۲۳ می سال ۱۹۶۵ در آلمان غربی متولد شد، او از همان دوران کودکی به فیلم و سینما علاقه‌مند شد ودر یازده سالگی اولین فیلم‌های خود را با استفاده از دوربین سوپر ۸ ساخت.

او برای آن‌که بتواند فیلم‌های بیشتر را ببیند (حتی آن دسته از فیلم‌ها که مناسب سن او نبودند و بلیتشان فقط به بزرگسالان فروخته می‌شد) به کار در خانه‌ی سینما مشغول شد. بعد از اتمام مقطع تحصیلی دبیرستان، برای مدارس بسیاری در اروپا درخواست پذیرش داد، اما همه‌ی آن‌ها با شکست مواجه شدند سپس به برلین نقل‌مکان کرد و در یک سینما به‌عنوان آپاراتچی مشغول به کار شد. در سال ۱۹۸۷ با کارگردانی آلمانی به نام رزا فون پراون هیم آشنا شد کسی که در مسیر فیلم‌نامه‌نویسی تیکور بسیار مشوق او بود و از او خواست تا بر اساس تجربیات شخصی‌اش شروع به نوشتن کند، حتی به او پیشنهاد داد که حرف‌ها و بحث‌های روزمره‌اش را ضبط کرده و آن‌ها را به فیلم‌نامه‌ای کوتاه تبدیل کند که این کار باعث تولید فیلم کوتاه **چونکه** ۱۹۹۰ شد. این فیلم در جشنواره فیلم هاف مورد پسند تماشاگران قرار گرفت و او را علاقه‌مند به ساخت فیلم‌های بیشتری کرد. تیکور دومین فیلم کوتاهش را در ۱۹۹۲ به نام **اپیلوگ** ساخت که او را با مشکلات مالی بسیاری درگیر کرد اما باعث افزایش تجربه‌ی فیلم‌سازی‌اش شد.

اولین فیلم بلند تیکور **ماریای مرگبار** در ۱۹۹۳ از تلویزیون آلمان پخش شد و پس از آن در تعداد محدودی از سینماهای آلمان به نمایش درآمد، تریلر روان‌شناسانه‌ای که با کنار هم قرار دادن تکنیک‌های سینمای اکسپرسیونیستی آلمان، مخاطب را در دنیای عجیب و غریب ماریا غرق می‌کند. فیلم داستان زنی است که از سوی همسری شیاد، پدری مفلوک و معشوقه‌ای خونسرد مورد آزار قرار می‌گیرد. تیکور توانست با این فیلم جایزه‌ی بهترین کارگردان جوان را از دو جشنواره‌ی فیلم هاف و باواریان از آن خود کند. تام تیکور در سال ۱۹۹۴ به همراه ۳ نفر دیگر، کمپانی تولید فیلم X Filme Creative Pool را پایه‌ریزی کردند. فیلم بعدی او که در این کمپانی ساخته شد **زمستان خواب‌ها** ۱۹۹۷ بود. این فیلم برنده جایزه‌ی طلایی بهترین تصویربرداری و همچنین جایزه‌ی نقره‌ای بهترین فیلم داستانی از جشنواره فیلم آلمان شد. داستان رنه، آپاراتچی سینما که ماشینی را می‌دزدد، تصادف می‌کند و باعث کشته شدن دختر کشاورزی به نام تئو می‌شود، در ادامه رنه بعد از یک دوره‌ی فراموشی با دختری به نام لارا وارد رابطه‌ی عاطفی می‌شود، درحالی‌که تئو و صاحب ماشین به دنبال او می‌گردند. از زمان ساخت این فیلم آهنگسازی تمام فیلم‌های تیکور، به‌جز **بهشت** ۲۰۰۲ ، توسط گروه Pale 3 متشکل از خود

کارگردان، رینولد هیل و جانی کیلمک انجام شده است.

تیکور فیلم **بدو لولا بدو** را در سال ۱۹۹۸ ساخت. این فیلم لقب موفقیت‌آمیزترین فیلم سال آلمان را به خود اختصاص داد و در گیشه آمریکا نیز ۷ میلیون دلار فروخت و شهرت بین‌المللی را برای تیکور به همراه آورد، فیلمی با جلوه‌های ویژه و تکنیک‌های سینمایی پیشرفته. **بدو لولا بدو** نامزد شیر طلایی جشنواره ونیز و برنده هفت جایزه‌ی طلایی (بهترین فیلم سال آلمان، بهترین فیلم داستانی، بهترین کارگردانی، بهترین تصویربرداری، بهترین تدوین، بهترین بازیگر نقش‌های مکمل مرد و زن) از جشنواره فیلم آلمان شد و همچنین جایزه‌ی بهترین فیلم خارجی از انجمن ملی منتقدین آمریکا و برنده جایزه‌ی بهترین فیلم از نگاه تماشاگران جشنواره فیلم ساندنس است. فیلم ماجرای دختری به نام لولا است که برای کمک به نامزدش زمان بسیار کوتاهی دارد. مانی نامزد لولا، پولی را که متعلق به رییس یک باند قاچاق است در قطار مترو جا می‌گذارد. لولا بیست دقیقه فرصت دارد تا پول ازدست‌رفته را تهیه کند و به او برساند، در غیر این صورت مانی مجبور می‌شود برای تهیه پول به صندوق یک فروشگاه دستبرد بزند. این فیلم موفق شد شهرتی جهانی برای تیکور به ارمغان بیاورد.

تیکور در سال ۲۰۰۰ فیلم درخشان **پرنسس و جنگجو** را ساخت که در ادامه به بررسی آن می‌پردازیم.

او در سال ۲۰۰۲ فیلم **بهشت** را بر اساس فیلم‌نامه‌ای مشترک از کریستف کیشلوفسکی و کریستف پیسویچ ساخت. این فیلم نامزد جایزه‌ی خرس طلایی بهترین فیلم جشنواره برلین و برنده جایزه‌ی ویژه‌ی انجمن ملی منتقدین آمریکا و همچنین جایزه‌ی نقره‌ای بهترین فیلم داستانی جشنواره آلمان شد. درام جنایی رمانتیک و دلهره‌آوری که تیکور آن را پس از درگذشت کریستف کیشلوفسکی فیلم‌ساز بزرگ لهستانی و بر اساس فیلم‌نامه‌ای از او به روی پرده برد، این فیلم محصول مشترک پنج کشور آلمان، ایتالیا، آمریکا، فرانسه وانگلیس است. کیشلوفسکی قصد داشت این فیلم را به‌عنوان اولین قسمت از سه‌گانه **بهشت**، برزخ، دوزخ بسازدکه عمرش کفاف نداد و در ۱۹۹۶ درگذشت.

داستان فیلم درباره‌ی یک معلم انگلیسی به نام فیلیپا است که بمبی را در دفتر کارخانه‌داری جای می‌دهد که به تصور او مواد مخدر در اختیار بچه‌مدرسه‌ای‌ها قرار می‌دهد. اما به‌طور اتفاقی، بمب در یک آسانسور منفجر و باعث مرگ چهار فرد بی‌گناه می‌شود. فیلیپا بی‌خبر از این موضوع، بدون مقاومت تسلیم می‌شود و مصرانه می‌خواهد که به زبان انگلیسی شهادت دهد. فیلیپو ژاندارم جوان ایتالیائی آنجاست تا شهادت‌های او را ترجمه و به روی کاغذ بیاورد. پیوندی بین او و فیلیپو به وجود می‌آید که خیلی زود به شیفتگی فیلیپو نسبت به فیلیپا تبدیل می‌شود...

باوجود اینکه فیلم **بهشت** نتوانست محبوبیتی به‌اندازه‌ی سه‌گانه‌ی کیشلوفسکی به‌دست بیاورد اما بااین‌حال از سوی منتقدان نشریات معتبر آمریکایی مورد توجه قرار گرفت. استفان هولدن، منتقد نیویورک‌تایمز دراین‌باره می‌گوید: «تام تیکور و کیشلوفسکی ازنظر مفهومی بسیار به هم نزدیک هستند، مکاشفه‌های ظریف و دقیق تام تیکور درباره‌ی همزمانی رویدادها از یک‌سو و از سوی دیگر تأملات خیال‌انگیز ماورای طبیعی کیشلوفسکی درباره‌ی همزمانی تعاملات انسانی، با هم ترکیب‌شده‌اند و نتیجه‌ی آن فیلمی است که زیبایی فرمی و معنای عمیق را همزمان در خود جای داده است.»

همچنین رنه رودریگز منتقد میامی هرالد درباره‌ی این فیلم نوشته: «اگرچه تام تیکور در **بهشت** نتوانسته به‌طور کامل به قدرتی که کیشلوفسکی در کارگردانی دارد برسد، اما بسیار به آن نزدیک شده است. به‌خصوص در نمایی که سایه‌های زوجی را در زیر درخت به تصویر کشیده است، این نما نمونه‌ای از زیبایی باشکوهی است که هرگز نمی‌توان آن را در قالب کلمات بیان کرد.»

تیکور در سال ۲۰۰۴ فیلم کوتاه **حقیقی** را با بازی ناتالی پورتمن ساخت، او فیلم را یک اثر نمادین از تمامی زندگی که تنها در ده دقیقه به تصویر کشیده شده است می‌داند، شاهکاری که مورد تحسین منتقدان قرار گرفت. این فیلم نامزد جایزه‌ی خرس طلایی بهترین فیلم جشنواره برلین و برنده جایزه طلایی جشنواره فیلم‌های کوتاه آلمان است.

در سال ۲۰۰۶ فیلم بلند اپیزودیکی با موضوع عشق در پاریس، به نام **پاریس دوستت دارم** ساخته شد. این فیلم شامل ۱۸ اپیزوداست و ۲۲ کارگردان از ملیت‌های مختلف در آن همکاری داشته‌اند که فیلم کوتاه **حقیقی** نیز با نام **بیرون شهر سنت دنیس**، در این مجموعه قرار گرفت.

او در سال ۲۰۰۶ فیلم **عطر،قصه‌ی یک آدمکش** را ساخت که اقتباسی از رمانی آلمانی نوشته‌ی پاتریک زوسکیند بود و در اسپانیا فیلم‌برداری شد. این فیلم که شاید متفاوت‌ترین فیلم تیکور باشد، برنده پنج جایزه‌ی طلایی بهترین تصویربرداری، بهترین تدوین، بهترین صدا و بهترین طراحی صحنه و لباس از جشنواره فیلم آلمان و همچنین دو جایزه‌ی بهترین کارگردانی و بهترین طراحی صحنه از جشنواره فیلم باواریان و دو جایزه‌ی بهترین تصویربرداری و بهترین طراحی صحنه از جشنواره‌ی فیلم‌های اروپایی شد. داستان این فیلم درباره‌ی مردی است که در گنداب‌های پاریس قرن هیجدهم به دنیا آمده و شامه‌ای بسیار تیز و غیرعادی دارد. مادرش را ازدست‌داده و کودکی سختی داشته است، او برای یافتن عطری جاودانه دست به هر کاری می‌زند، زن‌ها را شکار می‌کند و رایحه خوش تن آنها را استخراج می‌کند.

تیکور در سال ۲۰۰۸ موسسه خیریه One Fine Day را به منظور ترویج آموزش رشته‌های هنری، در نایروبی کنیا تأسیس کرد، او در همان سال برای حمایت از فیلم‌سازان جوان کشورهای شرق آفریقا، شرکت فیلم‌سازی One Fine Day را نیز تأسیس کرد، اولین پروژه آزمایشی این شرکت که با کارگردانی مشترک تیکور و هوا عثمان در سال ۲۰۱۰ ساخته شد **پسر روح** نام داشت و برای اولین بار در جشنواره فیلم گوتنبرگ به نمایش درآمد.

تیکور فیلم بعدی خود با نام **بین‌المللی** با مضمون فساد در بانک‌ها را در سال ۲۰۰۹ در هالیوود ساخت که اولین ساخته او در هالیوود محسوب می‌شود. این فیلم که از سوی بینندگان و منتقدین با برخوردی معمولی روبرو شد، یک فیلم جاسوسی تبهکاری محصول آمریکا، آلمان و بریتانیا است.در این فیلم مسئولان یک بانک در معاملات کثیف و جنایت‌باری نظیر قاچاق انسان غرق شده‌اند، مأمور پلیس بین‌المللی می‌خواهد فعالیت‌های آن‌ها را به کمک دوستش افشا کند، درحالی‌که بانک متوجه آن‌ها شده و سعی دارد آن‌ها را از سر راه بردارد.

تیکور در سال ۲۰۱۰ بار دیگر پس از **پرنسس و جنگجو**، فیلم‌نامه‌ای را که خود نوشته بود به نام **سه** جلوی دوربین برد. این فیلم از طرف آلمان برای حضور در بخش بهترین فیلم خارجی جوایز اسکار ۲۰۱۲ معرفی شد. فیلمی سه اپیزودی که نامزد جایزه شیر طلای جشنواره ونیز سال ۲۰۱۰، برنده سه جایزه‌ی طلایی بهترین کارگردانی، بهترین تدوین و بهترین بازیگر زن از جشنواره فیلم آلمان و همچنین بهترین کارگردانی و بهترین بازیگر زن از جشنواره فیلم

باواریان است. اشتفان آرندت، تهیه‌کننده‌ی **سه**، درباره‌ی این فیلم می‌گوید: « فیلم **سه** به همکاری‌های قبلی من و تیکور شباهت‌های بسیاری دارد. ما همواره به فیلم‌نامه‌های عاشقانه علاقه‌مند بودیم و نخستین فیلم تیکور با نام ماریای مرگبار نیز چنین حال و هوایی داشت.» تیکور در سال ۲۰۱۱ یک اپیزود از فیلم **شصت ثانیه تنهایی در سال صفر** را کارگردانی کرد. این فیلم مجموعه‌ای از شصت فیلم کوتاه یک‌دقیقه‌ای است که درون‌مایه‌ی تمامی آن‌ها مرگ هنر سینماست و به‌منظور حمایت از آزادی بیان در این هنر ساخته‌شده‌اند. این فیلم تنها یک‌بار و در اختتامیه مراسم پایتخت فرهنگی اروپا در تالین، پایتخت استونی، به نمایش درآمد. تیکور در سال ۲۰۱۲ با همکاری برادران واچفسکی فیلم **اطلس ابر** را ساخت. این فیلم که برنده چهارجایزه‌ی طلایی بهترین طراحی صحنه و لباس، بهترین گریم، بهترین تدوین و بهترین تصویربرداری از جشنواره فیلم آلمان است، عنوان بهترین فیلم جشنواره‌ی باواریان را نیز به دست آورد. فیلمی تو در تو، فلسفی و علمی تخیلی که اقتباسی از رمانی به همین نام از دیوید میچلاست و ارتباط، ویژگی‌ها و شباهت انسان‌های مختلف رادر شش عصر متفاوت به تصویر می‌کشد. در علم اسطوره‌شناسی یونان آمده است که جمعی به نافرمانی از خدایان اقدام کردند و خدایان برای تنبیه اطلس او را مجبور کردند که تا ابد آسمان را بر سر و شانه‌ی خود حمل کند. در قرن ۱۶ میلادی در کتاب جغرافیا نقشه‌ای منتشر شد که صورت اطلس را در پشت کتاب چاپ کردند و از آن به بعد نقشه‌ی جغرافی را اطلس می‌گویند.

تیکور برای سال ۲۰۱۵ سریال **حس هشتم و فیلم تصویری سه‌بعدی برای پادشاه** را در دست‌ساخت دارد. سریال **حس هشتم** روایتی از زندگی هشت شخصیت است که بعد از یک اتفاق تراژیک، از طریق روحی و حسی به هم ارتباط پیدا می‌کنند و می‌توانند از عمیق‌ترین احساسات و پنهان‌ترین رازهای هم باخبرشوند، فیلم‌نامه آن را نیز خود تیکور بر پایه رمان پرفروشی از دیو اگرز، نویسنده آمریکایی نوشته است، این فیلم محصول مشترک هالیوود و سینمای آلمان محسوب می‌شود و دومین همکاری تام هنکس و تیکور خواهد بود.

نقد فیلم پرنسس و جنگجو

در روزگاری که استفاده از ستاره‌های مشهور، طرح‌های تو در تو و همچنین به‌کارگیری بیش از حد جلوه‌های ویژه‌ی بصری، برای برانگیختن احساسات تماشاگران معمول و رایج است، ساخت فیلمی همچون **پرنسس و جنگجو** ۲۰۰۰ قابل‌تحسین است، فیلمی که برخلاف جریان معمول سینما حرکت می‌کند و به‌هیچ‌وجه تلاش نمی‌کند تا مخاطب را از طریق احساسات به صندلی سینما زنجیر کند و یا مجموعه‌ای از رویدادهای پوچ را در مقابل مخاطب قرار بدهد.

تام تیکور همانند برخی از کارگردانان هم‌نسلش به پرداخت روایت‌هایی که به‌نوعی با مفهوم زمان بازی می‌کنند علاقه دارد و در این فیلم همانند **ممنتو** (کریستوفر نولان-۲۰۰۰) و **عشق سگی** (گونزالس اینااریتو-۲۰۰۰) از روایت مستقیم و پی‌رنگ خطی اجتناب می‌کند و تلاش می‌کند تا رویدادها را از زوایای گوناگون به تصویر بکشد. **پرنسس و جنگجو** راوی شگفتی‌های پی‌درپی است و با استفاده از فرم دوار و رویدادهای همزمان به ما نشان می‌دهد که دست سرنوشت چطور انسان‌ها را به هم مرتبط می‌کند. تیکور این بار نیز همچون **زمستان خواب‌ها** و **بدو لولا بدو** به ماجراجویی‌هایش درباره‌ی مفهوم سرنوشت ادامه داده است. شخصیت‌های فیلم او همچون سرباز، روی میز شطرنجی که سرنوشتش از پیش مقدر شده، قرارگرفته‌اند. در این فیلم مفاهیم متافیزیکی بسیاری نهفته است، فیلم باوجود ظاهری سرد و بی‌روح، ساختار پازلی استادانه و تأمل‌برانگیزی را در لایه‌های عمیق و خیال‌انگیزش جای داده است، زمانی که فیلم زنجیره‌های ارتباطاتش را باز می‌کند، به ما نشان می‌دهد که گویی تنها نیرویی که روند زندگی شخصیت‌ها را کنترل می‌کند، سرنوشت آن‌هاست. فیلمی که مرز باریک میان مرگ و زندگی، خیر و شر، پیروزی و شکست و عشق و واهمه را به تصویر می‌کشد.

اگرچه در این فیلم موقعیت‌های آشنای سینما همچون تصادف، دزدی از بانک و آسایشگاه بیماران روانی دیده می‌شوند اما کارگردان هرگز از این موقعیت‌ها به شکل معمول و مشابه دیگر فیلم‌ها استفاده نکرده است، تیکور از ویژگی‌های گونه‌ی تریلر رمانتیک استفاده کرده اما به‌هیچ‌وجه اسیر ساده‌انگاری‌های معمول آن نشده است، او از عناصر فیلم تریلر استفاده می‌کند اما نه برای برانگیختن هیجان بلکه برای اینکه بتواند شخصیت‌هایش را با چالش‌های بیشتری مواجه کند. در سکانس دزدی از بانک او از قراردادهای معمول این صحنه‌ها پیروی کرده اما نه به‌خاطر ساخت فیلمی با موضوع سرقت از بانک بلکه به دلیل اینکه بتواند با استفاده از نقشه‌ی روایی فیلم، نشان دهد که شخصیت‌ها چطور در تنگناهای عاطفی، از مسیرشان منحرف می‌شوند. اگرچه دو ساعت و هفت دقیقه، برای چنین فیلمی در ژانر تریلر رمانتیک زمان بسیار زیادی محسوب می‌شود اما این زمان برای **پرنسس و جنگجو** که حتی برای لحظه‌ای هم از ریتم نمی‌افتد کاملاً مناسب است.

پرنسس و جنگجو درباره‌ی زنی است که تصور می‌کند عشق جاودان زندگی‌اش را پیداکرده، درحالی‌که مرد درست برعکس او فکر می‌کند. تام تیکور دراین‌باره می‌گوید: «برای من مهم‌ترین نکته‌ی این فیلم تقابل دو شخصیت اصلی بود، سیسی که هیچ‌چیز درباره‌ی عشق نمی‌داند و بودو که دیگر هرگز میانه‌ای با عشق ندارد. جایی که محل تلاقی برخوردها و گرایش‌های آگاهانه و پخته در برابر ناآگاهی و بی‌تجربگی است، به همین علت است که کشمکش اصلی میان این دو شخصیت، بیشتر درونی است تا فیزیکی. آن‌ها باید ابتدا یکدیگر را بفهمند. در نگاه اول هردوی آن‌ها بسیار عجیب و پیچیده به نظر می‌رسند و من بسیار خوشحال می‌شوم وقتی مردم را در سینما می‌بینم که در ابتدا کاملاً غیرطبیعی به نظر می‌رسند اما به مرورزمان فیلم آن‌ها را وادار می‌کند تا شخصیت‌ها را بفهمند، با آن‌ها مأنوس شوند و حتی آن‌ها را دوست داشته باشند. به نظر من بهتر است که شما آدم‌هارا به‌آرامی بشناسید و کم‌کم به آن‌هاعلاقه‌مندبشوید تا اینکه در ابتدای فیلم و حتی قبل از اینکه بدانید کدام شخصیت را دوست دارید و از کدام شخصیت متنفرید با نماها و سکانس‌های پرتنش روبرو شوید. من ترجیح می‌دهم که فیلم به مخاطب اجازه بدهد که آرام‌آرام شخصیت‌ها را بشناسد. به اعتقاد من تنها مرهم زخم‌های درونی ما عشق است. عشق به ما کمک می‌کند که با قدرتی که شگفت‌انگیز بر مشکلات زندگی غلبه کنیم. بنابه تجربه‌ی من حتی کسانی مثل بودو که مورد بی‌مهری قرارگرفته‌اند و یا به علت حادثه‌ای، دیگر هیچ اعتقادی به عشق ندارند هم اگر خوش‌شانس باشند می‌توانند دوباره باورشان را به دست بیاورند. گاهی اوقات غلبه به سرخوردگی و یأس بسیار مشکل است اما من موارد زیادی را دیده‌ام، کسانی که حتی در ۶۰ سالگی دوباره عاشق می‌شوند و عشق با آن‌ها همان کاری را می‌کند که برای اولین بار کرده است. انگار ناگهان دوباره تمام درهای بسته باز می‌شوند و بار دیگر عشق بر تمام بدبختی‌های

زندگی پیروز می‌شود.»
یکی از به‌یادماندنی‌ترین سکانس‌های تاریخ سینمای آلمان، صحنه‌ای است که بودو برای نجات جان سیسی، به او تنفس مصنوعی می‌دهد. سکانس تأثیرگذاری که گاه از زاویه دید سیسی به تصویر کشیده شده و توانسته فراتر از تمام فیلم‌های مشابه، سکوت ترسناک و دلهره‌آورلحظه‌ی جدال میان مرگ و زندگی را به بیننده القا کند، صحنه‌ای که ترس، اضطراب و عشق را توأماً در خود جای داده است، لحظه‌ای که با نگاه‌های معنادار سیسی مرز میان تنفس مصنوعی و معاشقه از بین می‌رود و ما می‌توانیم ندای درون او را بشنویم: «دلم می‌خواست به اون مرد بگم، این خوشبوترین بوی عرقی‌ست که تا حالا حس کردم.» شاید کمی عجیب به نظر برسد که سیسی درحالی‌که حتی توانایی نفس کشیدن هم ندارد به چشم‌های بودو خیره می‌شود و به او نه‌تنهابه‌عنوان ناجی زندگی‌اش بلکه به‌عنوان سرنوشت عاشقانه‌ی زندگی‌اش نگاه می‌کند، کسی که باید کمی بعد جانش را نجات بدهد، معادله‌ی برابری که تیکور در ادامه‌ی افسانه‌ی متافیزیکی‌اش آن را شرح می‌دهد. در ادامه رویدادهای همزمانی که بعد از حضور بودو در زندگی او رخ می‌دهد، افزایش می‌یابد و زنجیره‌ای عجیب از ارتباطات شکل می‌گیرد که تمام آدم‌های اطراف سیسی از بیماران آسایشگاه روانی گرفته تا دوستی که در ابتدای فیلم برایش نامه فرستاده را شامل می‌شود.
به گفته‌ی کارگردان، مهم‌ترین عنصر این فیلم، فضای آن است.«به اعتقاد من در **پرنسس و جنگجو** اولین عنصری که شما را درگیر می‌کند فضای فیلم است. فضایی متفاوت که ترکیبی از دو بخش است، قسمتی که حال و هوایی افسانه‌ای دارد و بخشی که بر اساس واقعیت و درباره‌ی سختی و غم‌انگیز بودن زندگی واقعی است. شخصیت اصلی فیلم، سیسی هم دوروی کاملاً متفاوت دارد، از یک‌سو نسبت به جریان عادی زندگی کاملاًبی‌تجربه و ناآگاه است و از سویی در تیمارستان و در برخورد با بیماران روانی با تجربه‌هایی عجیب و متفاوت روبرو شده است. درحالی که بیننده‌ها اغلب با این فیلم ارتباط عمیقی برقرار می‌کنند اما معمولاًدرباره‌ی آن به نکته‌ی خاصی اشاره نمی‌کنند. آن‌ها بیشتر درگیر فضای کلی می‌شوند، رویکرد کلی فیلم که شما را به سفری عجیب می‌برد.»
برای درک ماهیت داستان **پرنسس و جنگجو** می‌توان بخشی از دیالوگ‌های سونیا، شخصیت فیزیکدان فیلم،**خواندن ذهن** (بنت آمادئوس کاپرا-۱۹۹۰) را مرور کرد، سونیا: ماهیت طبیعی و حیاتی عناصر در وجود آن‌ها قرار ندارد بلکه در ارتباطات میان آن‌ها نهفته است. درنتیجه همگی ما خواسته یا ناخواسته، بخشی از شبکه‌ی جدایی‌ناپذیر روابط انسانی هستیم.
راشل نائومی ریمن در کتابش می‌نویسد: روزها و سال‌ها می‌گذرند و ما همچنان مثل انسان‌هایی کور در میان معجزه‌های اطرافمان قدم برمی‌داریم و روابطی که می‌توانند ما را به هم متصل بکنند و به زندگی ما معنا ببخشند نیز در میان همین معجزه‌های پنهان نادیده گرفته می‌شوند.
تیکور در این فیلم برای ایجاد تعلیق از اصول فیلم‌سازی هیچکاک پیروی کرده است. آلفرد هیچکاک در مصاحبه مشهور خود با فرانسوا تروفو صراحتاً اشاره می‌کند که تعلیق زمانی رخ می‌دهد که مخاطب نسبت به موقعیت‌ها از شخصیت فیلم اطلاعات بیشتری داشته باشد. در **پرنسس و جنگجو** ما در زمانی بسیار کوتاه می‌فهمیم که چرا بودو سر صحنه‌ی تصادف و بالای سر سیسی قرار می‌گیرد و جان او را نجات می‌دهد، همچنین در ادامه‌ی فیلم نیز اطلاعاتی که ما درباره‌ی بودو به دست می‌آوریم همواره بیشتر از آن چیزی است که سیسی درباره‌ی او می‌داند، اگرچه نه آن‌ها و نه ما که تماشاگر فیلم هستیم تا آخرین لحظه نمی‌دانیم که در انتها چه اتفاقی خواهد افتاد.
کارگردانی چنین تریلر رمانتیک جسورانه‌ای تنها از فیلم‌سازی بااستعداد، زیرک و شجاع همچون تیکور برمی‌آید، کارگردانی که نگاه عمیقی نسبت به شخصیت‌های فیلم دارد. بودو، سیسی و بیماران تیمارستان، ازلحاظ روانشناسی سه گونه‌ی مختلف شخصیتی را به تصویر می‌کشند. بیماران آسایشگاه ثبات روانی ندارند، بیش از اندازه حساس هستند و تنها می‌توانند در مواردی خاص رفتارهای عقلانی و خلاقانه داشته باشند. بود و برعکس بیماران، توانایی انجام هرکاری را دارد اما به دلیل اینکه از لحاظ روانی پریشان شده و دچار تکرار است، تمامی رفتارهایش مخرب هستند. سیسی پرستار مهربان تیمارستان نیز پس از مواجهه با دنیای بیرون، دنیای محدود و نامتعارف تیمارستان را رها می‌کند و با همراهی بودو دست به تجربه‌های جدید می‌زند. پس از آن، رفتارهای سیسی نه با قراردادهای معمول اجتماع و نه با مرزهای فردی‌اش محدود نمی‌شوند. تیکور برای شخصیت زن فیلم برای دومین بار از فرانکا پوتنت، ستاره‌ی محبوب فیلم **بدو لولا بدو** استفاده کرده است. ستاره‌ای که در این فیلم تنها به دویدن‌های سریع **بدو لولا بدو** اکتفا نکرده و از تمام توانش در هنر بازیگری استفاده کرده تا بتواند تصویری باورپذیر از زن جوانی ارائه دهد که ظاهری آرام و محتاط دارد اما به‌اندازه‌ی زنان قهرمان در داستان‌های کمدی، بی‌پروا و شجاع است. فرانکا پوتنت: دو روز اولی که من برای تحقیق در خصوص شخصیت سیسی به‌عنوان پرستار در تیمارستان مشغول به کار شدم به‌شدت خسته و ناامید بودم. من با اسم و ظاهری جدید، با عینک و لباس فرم پرستاری، وارد تیمارستان شدم. بعد از مدت کوتاهی، با دیدن رفتار پرستارهای دیگر و الگوبرداری از آن‌هابه‌مرور بیشتر احساس راحتی کردم. کمی بعد تصمیم گرفتم که وارد محوطه‌ی مخصوص بیمارها بشوم و بیشتر با آن‌ها معاشرت کنم تا اینکه یک روز ناگهان یکی از بیماران به سمت من آمد و گفت که همین الان ماست خورده و احساس می‌کرد که ماست در حال حل شدن در جریان خونش است، من بعد از شنیدن صحبت‌های او با تعجب گفتم واقعاً؟ و او گفت تو پشت چشم هات دوربین داری. و من به‌هیچ‌وجه منظورش را نمی‌فهمیدم، شاید به خاطر دیدن عینک من این حرف را زده بود اما به‌هرحال این اتفاقات در محیط تیمارستان کاملاً طبیعی بود و شما باید همیشه برای نشان دادن عکس‌العمل مناسب آماده می‌بودید.
بودو ریمر با بازی بنو فورمن نیز شخصیتی سخت و زمخت است که دلایلش برای ناامیدی و فرار از عشق بسیار بزرگ‌تر از آن چیزی است که ما در ابتدای داستان تصور می‌کنیم. برای پی بردن به پیچیدگی‌های این شخصیت کافی‌ست سکانسی را به یاد بیاورید که در آن بودو به‌عنوان مسئول کفن‌ودفن در مراسم خاک‌سپاری مشغول کار بود و سپس از کار برکنار شد، به نظر شما علت برکناری او چه بوده است؟ بدون شک در اولین برخورد به ذهن هیچ‌کس نمی‌رسد که تنها علت برکناری، گریه کردن بودو باشد.
تام تیکور درباره‌ی شخصیت‌پردازی فیلم می‌گوید: تعادل وزن دو شخصیت اصلی فیلم یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های من بود و دوست نداشتم که فیلم به‌عنوان اثری تک شخصیتی شناخته شود اگرچه می‌دانستم که تمام مسیر فیلم تحت تأثیر شخصیت سیسی است، او بودو را تعقیب می‌کند و ما منتظر می‌مانیم تا بودو نیز به او روی خوش نشان بدهد. شخصیت بودو بسیار به من نزدیک است، درواقع بخشی ازشخصیت خود من است. من تمامی مشکلات او را درک می‌کنم، نگرانی از باز شدن زخم‌ها و

دیواری که به دور خودش می‌کشد تا مبادا دوباره همه‌چیز تکرار شود و او آسیب ببیند، چیزی که باعث می‌شود دیگر هرگز احساساتش را بروز ندهد و من این را به‌خوبی می‌فهمم، درواقع این معمولی‌ترین واکنشی است که همه‌ی مردها در این مواقع نشان می‌دهند.
درست مثل لولا و مانی در **بدو لولا بدو** و مثل فیلیپا و فیلیپو در **بهشت**، سیسی و بدو هم در حبابی آمیخته از صمیمیت، توهم و خیال به یکدیگر نزدیک می‌شوند. سرنوشت آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند و تیکور به‌قدری هنرمندانه این دو را خلق کرده که در صحنه‌ای که آن‌ها برای فرار، دست در دست هم از بالای پشت‌بام می‌پرند، نفس همه‌ی ما در سینه حبس می‌شود، همانند **بوچ کسیدی و ساندنس کید**(جورج

روی هیل-۱۹۶۹) و یا **تلما و لوئیز**(ریدلی اسکات-۱۹۹۱). همچنین فیلم **پرنسس و جنگجو** بی‌شباهت به فیلم‌های لارس فون تریر نیست، سینمایی که با بهره‌گیری از رویدادهای همزمان، چینش اتفاق‌های پی‌درپی و فرم دایره‌ای شکل، ما را با فرمی مدرن و جذاب روبرو می‌کند.
موسیقی ماندگار **پرنسس و جنگجو** که در لحظه‌های مهم باعث افزایش تنش و تعلیق شده است، کار گروه Pale 3 متشکل از رینولد هیل، جانی کیلمک و خود تام تیکور است، گروهی که توانستند در سال ۲۰۱۳ برای فیلم **اطلس ابر** نامزد جایزه‌ی بهترین موسیقی متن فیلم خارجی گلدن گلوب شوند. تام تیکور«موسیقی فیلم وظیفه‌ی مشخصی داشت، باید روی مسیر پیشرفت داستان و دو شخصیت اصلی تأکید می‌کرد. ساخت موسیقی این فیلم در مقایسه با بدو لولامشکل‌تر بود چراکه نوسان‌های احساسی و رؤیاها نقش بسیار مهم‌تری داشتند.»
تیکور، فرانک گریب را به‌عنوان فیلم‌بردار انتخاب کرد، نابغه‌ای که گاهی می‌تواند حتی نماهایی که غیرممکن به نظر می‌رسند را به تصویر بکشد، برای پی‌بردن به هنر گریب کافی‌ست اولین صحنه‌ی حضور بودو در فیلم را به یاد بیاورید، جایی که بودو در ابتدا سروته دیده می‌شود و سپس دوربین آرام آرام با حرکتی تماشایی به بالای سر او می‌رسد، مردی با ژاکتی کهنه که از لبه‌ی پل بالای اتوبان آویزان شده است و به پسر کنجکاو می‌گوید که خودش را برای پرواز آماده می‌کند، پیش‌بینی‌ای که به‌نوعی در انتهای فیلم به تحقق می‌رسد، یا یکی دیگر از زیباترین صحنه‌های فیلم، جایی که سیسی و بودو در یکی از اتاق‌های تیمارستان روبروی هم نشسته‌اند، اتاقی که تمامی دیوارهایش با بالش پوشیده شده و درست شبیه رحمی امن و آرام، برای تولد دوباره‌ی سیسی و بودو آماده است، دوربین با چرخشی ۳۶۰ درجه تمامی زوایای این دو شخصیت را به ما نشان می‌دهد. سیسی رؤیایش را برای بودو تعریف می‌کند: «ما با هم بودیم، برادر و خواهر، پدر و مادر، زن و شوهر... هردوی ما جای هم بودیم»، بودو: «تو دیوانه‌ای» سیسی«بله البته، شاید همه‌ی این‌ها اشتباه باشه اما ما خوشبخت بودیم»، بودو: «من اعتقادی به خوشبختی ندارم» و بعد از این مکالمه بودو دوباره ماجرای کشته شدن همسرش را به یاد می‌آورد اما این بار برخلاف گذشته می‌تواند با کمک سیسی خودش را ببخشد و دوباره به زندگی بازگردد، گویی تولد دوباره‌ی بودو در این سلول شبیه به رحم، پاداشی است که سرنوشت در قبال نجات جان سیسی به او می‌دهد.
در **پرنسس و جنگجو** نیز همانند فیلم‌های دیگر تیکور، نماهای بسته نقش بسیار پررنگی دارند. او و فرانک گریب، نماهای بسته را به شکلی فیلم‌برداری می‌کنند که بتوانند نهایت استفاده را از فرمت اسکوپ ببرند. در این نماها، صورت انسان تبدیل به منظره‌ای شگفت‌انگیز می‌شود، چشم‌هایی که معلوم نیست لرزش آن‌ها به خاطر ترس است و یا شرم، موهایی که گویی توسط استادی چیره‌دست نقاشی شده‌اند، گونه‌ای سرخ‌رنگ و اشکال مارپیچ گوش این نماها آرام‌آرام شخصیتی را برای ما به تصویر می‌کشند.
تیکور برای نمایش زندگی آدم‌های داخل تیمارستان نیز از نماهای بسیار بسته‌ی دست‌ها، چشم‌ها و لب‌ها استفاده کرده است، تیمارستانی با حال و هوایی متفاوت که هرگز نمی‌توان آن را در فیلم‌های مشابهی که از این موقعیت استفاده کرده‌اند جستجو کرد. تام تیکور: «حال و هوای متفاوت تیمارستان نتیجه‌ی تجربه‌های من و فرانکا(بازیگر نقش سیسی) است، هردوی ما برای تحقیق زمان زیادی را در آسایشگاه‌های روانی گذراندیم. آدم‌ها در آنجا زندگی می‌کنند و مراسم روزانه را برگزار می‌کنند، درست مثل مراسمی که تمام خانواده‌های عادی دارند. اغلب اوقات در تیمارستان اتفاق عجیبی نمی‌افتد اما اکثر بیمارها پتانسیل بروز رفتارهای نامعمول را در خود دارند و به همین علت همیشه امکان بروز هر اتفاقی وجود دارد. به اعتقاد من ارتباط عمیقی بین تیمارستان و ساختار کلی فیلم وجود دارد که ناخودآگاه به بیننده نیز منتقل می‌شود.»
علاوه بر لوکیشن تیمارستان، نماهای فیلم‌برداری شده در شهر نیز بسیار چشم‌گیر و تأثیرگذار هستند. تیکور زادگاهش را برای تصویربرداری این فیلم برگزیده است، شهر ووپرتال که در کرانه‌ی رود ووپردر شرق دوسلدورف و در امتداد دره شکل گرفته است. باران‌هایی که در این فیلم به تصویر کشیده شده‌اند در کنار تصاویر لانگ شات مزارع، جاده‌ها و کلبه‌ی بالای دریاچه به تیکور کمک کرده‌اند تا بتواند حال و هوای این رومنس مدرن را هرچه بهتر به مخاطب منتقل کند. تام تیکور: «ووپرتال شهری جذاب، رازآلود و اغواکننده است، با جغرافیایی که تو را به سمت خودش می‌کشد و به سفری دور و دراز می‌برد و به همین دلیل است که این شهر برای سینما لوکیشن بسیار مناسبی است. به نظر من شما می‌توانید همان‌گونه به ووپرتال

بنگرید که مردم آمریکا به سانفرانسیسکو نگاه می‌کنند. شهری بسیار کوچک با جمعیتی بسیار کم که باوجوداینکه در اطرافش پنجاه شهر بزرگ‌تر وجود دارند اما شما همچنان اغلب آن را در فیلم‌های سینمایی می‌بینید.»

پرنسس و جنگجو که متعلق به سینمای هنری آلمان است، از هر دو حیث فرم و محتوا نشانه‌هایی از یک افسانه‌ی مدرن را در خود جای داده است، اگرچه فیلم نامی افسانه‌ای دارد و در زادگاه نویسندگانی همچون برادران گریم ساخته‌شده است اما داستان آن به شکلی مدرن و سورئال گسترش می‌یابد. در افسانه‌های قدیمی، روابط بسیار شفاف‌تر بودند و موقعیت‌ها به ساده‌ترین شکل ممکن روایت می‌شدند، جایی که جنگجوهای سلحشور پرنسس‌های زیباروی را از زندان‌های ترسناک قصرها نجات می‌دادند. اما در جریانِ فیلم **پرنسس و جنگجو** مسیر روایت کاملاً برعکس می‌شود، زمانی که پرنسس داستان، سیسی، با نوعی بصیرت معنوی جان جنگجوی قصه، بودو را نجات می‌دهد و او را از بند نگرانی‌ها و ناامیدی‌های ناشی از مرگ همسرش نجات می‌دهد. در خصوص نام فیلم تحلیل‌های بسیاری وجود دارد، تام تیکوردرباره‌ی نام فیلم این‌طور توضیح داده است: «به نظر من نام فیلم کاملاً گویا است چراکه فیلم همان ابعادی را برای شخصیت‌های اصلی‌اش در نظر می‌گیرد که ما معمولاً از قهرمان‌های افسانه‌های تاریخی انتظار داریم. هر دو شخصیت فراتر از مرزهایشان رشد می‌کنند و من به همین دلیل احساس کردم که چنین توصیفی برازنده‌ی آن‌هاست. سیسی که پرنسس داستان است، به طرزی مخفیانه رهبری آسایشگاه روانی را بر عهده دارد و بودو که جنگجوی فیلم است، در طول فیلم با خودش و احساس‌های درونی‌اش در نبرد است.»

پی‌رنگ فیلم‌نامه‌ی **پرنسس و جنگجو** با رخ دادن سه اتفاق گسترش می‌یابد: تصادف، دزدی از بانک و فرار از دست مأمورین پلیس. در رویداد اول بودو برای پنهان شدن از دست مأموران به زیر کامیون می‌رود اما برحسب اتفاق و از روی سرنوشت با سیسی مواجه می‌شود و درحالی‌که به‌نوعی خودش باعث این تصادف شده، جان سیسی را نجات می‌دهد. این اتفاق باعث می‌شود که سیسی و بودو در ادامه، دو سفر شگفت‌انگیز را تجربه کنند، بودو از جنون و سرگشتگی به آرامش و سکون می‌رسد و سیسی نیز سفری را از بی‌تجربگی و ناآگاهی تا آگاهی و عشق طی می‌کند. در ادامه و در رویدادی موازی که برای چندمین بار اهمیت تقدیر را به ما یادآوری می‌کند، هر دو شخصیت اصلی کابوسی شبانه را تجربه می‌کنند و از خواب بیدار می‌شوند، بودو به خاطر به یادآوردن همسر از دست‌رفته‌اش و سیسی نیز به علت یادآوری ماجرای نجات جانش توسط سربازی ناشناس.

کمی بعد رویداد دوم شکل می‌گیرد و سیسی که این بار هم از روی سرنوشت درست در روز سرقت بودو و برادرش از بانک در آن محل حضور دارد، به او کمک می‌کند تا از دست مأموران فرار کند. در ادامه بودو که به کمک سیسی در آسایشگاه بیماران روانی پنهان‌شده، با شنیدن خبر مرگ برادرش از خود بی‌خود می‌شود و به‌طور اتفاقی با دادوفریادهایش زمینه را برای اینکه در همان آسایشگاه بستری شود فراهم می‌کند.

سومین رویداد کلیدی فیلم، فرار سیسی و بودو از دست مأموران است، در صحنه‌ای که بودو پاسخ اعتماد سیسی در ابتدای فیلم را می‌دهد، به او اطمینان می‌کند و هر دو با هم از روی پشت‌بام می‌پرند. تا قبل از افتادن آن‌ها در آب ما هرگز نمی‌دانیم که آیا آن‌ها هم همچون استینی، برای فرار تصمیم به خودکشی گرفته‌اند و یا مسیر دیگری را در پیش خواهند گرفت تا اینکه نوبت به صحنه‌ی حیرت‌انگیز افتادن در آب و حرکات آهسته‌ی آن‌ها در زیر سطح آب می‌رسد، گریزی که در عین به تصویر کشیدن لحظات قبل از تولد نوزاد، تداعی کننده‌ی غسلی فراواقعی است، جایی که گویی هر دو شخصیت گذشته‌شان را در آب می‌شویند و دوباره متولد می‌شوند. تولدی دوباره که هنوز کامل نشده است، شاید این نقطه پایان مناسبی برای فیلم بود اما بودو هنوز هم تا حدی درگیر گذشته است. بنابراین فیلم ادامه پیدا می‌کند و آن‌ها به همان پمپ‌بنزینی که بودو همسرش را در آنجا از دست داده می‌رسند، بخشی از وجود بودو که هنوز در آنجا از حادثه پمپ بنزین به‌جا مانده است، پس از چند لحظه بیرون می‌آید و روی صندلی راننده می‌نشیند. بودوی جدید روی صندلی عقب می‌نشیند و پس از مدتی بودوی قدیمی را از ماشین پیاده می‌کند و با او خداحافظی می‌کند،در واقع بخش تاریک وجود بدو که هنوز درگیر عشق همسر از دست رفته‌اش است از ماشین پیاده می‌شود و بودوی جدید با سیسی مسیر را ادامه می‌دهند، در طول مسیر بودو دست‌های سیسی را می‌گیرد و برای اولین بار با صورتی که دیگر اشک‌آلود نیست، لبخند می‌زند.

در نسخه‌ی آلمانی فیلم، برخلاف نسخه‌ی آمریکایی، بودوی قدیمی نیز پس از پیاده شدن از ماشین، سوار اتوبوس برادرش والترکه در میانه‌ی فیلم مرده است، می‌شود و آن‌ها که حالا هر دو مرده‌اند، مسیرشان را با هم به سمت افق ادامه می‌دهند. در ادامه‌ی فیلم سیسی و بودو از کنار کارگرهای مزرعه که علوفه‌ها را در میانه‌ی مزارع جمع کرده‌اند عبور می‌کنند، تصویری که نمادی از آشتی دوباره‌ی آن‌ها با چرخه‌های ازلی و ابدی طبیعت است، درست همان‌طور که در انتها چرخه‌ی فیلم با رسیدن سیسی و بودو به کلبه‌ای که فیلم از همان‌جا شروع شده بود، کامل می‌شود. در انتهای فیلم سیسی و بودو که بر تمامی عقده‌هایی که زندگی‌شان را احاطه کرده بود فائق آمده‌اند، مسیرشان را به سمت جایی در دوردست در انتهای دنیا در پیش می‌گیرند، خانه‌ای دنج و دوست‌داشتنی بر فراز ساحل فرانسه که متعلق به دوست سیسی است، جایی که جامعه و تمام قوانینش کنار می‌روند و این زوج عاشق، آزادانه افسانه‌ی عاشقانه‌شان را به پایان می‌رسانند، درست همان‌طور که جوان‌های تبعیدشده‌ی فیلم بعدی تیکور سرانجام به **بهشت** می‌روند.

پرنسس و جنگجو پیشرفت بسیار بزرگی در کارنامه‌ی تیکور به‌حساب می‌آید، اثری که پس از **بدو لولا بدو** ۱۹۹۸ جایگاه او را به‌عنوان کارگردانی خلاق و هنرمند در سینمای آلمان تثبیت کرد. این فیلم نامزد جایزه طلایی بهترین فیلم و برنده‌ی جایزه نقره‌ای بهترین فیلم از جشنواره فیلم آلمان شد. این فیلم که در سال ۲۰۰۱ نامزد دریافت جایزه بهترین فیلم از نگاه تماشاگران جشنواره فیلم‌های اروپایی شد و در سال ۲۰۰۱ نیز عنوان بهترین فیلم از نگاه تماشاگران جشنواره ترومسو نروژ را به دست آورد، در سال ۲۰۰۰ جایزه‌ی بهترین بازیگر زن جشنواره‌ی ژوپیتر را برای فرانکا پوتنت به ارمغان آورد.

منابع:

Tom Tykwer's Official Website
Stephen Holden›s essay, The New York Times
Kevin Thomas's essay, Los Angeles Times
Desson Thomson's essay, Washington Post
Roger Ebert's essay, Chicago Sun-Times
Useless Beauty by Robert K. Johnston
Tom Tykwer and Franka Potente interview with PopMatters E-Magazine