نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۷(۹۰)، ۱۹-۳۴ / آذر ۱۳۹۹
DOI: 10.22034/bagh.2020.198964.4307

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
The Impact of Architectural Spaces on Iranian Expressionist Films
A Comparative Study with German Expressionist Cinema
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

تأثیر فضاهای معماری در فیلم‌های اکسپرسیونیستی ایران
مطالعهٔ تطبیقی با سینمای اکسپرسیونیست آلمان

محمدتقی راسفیجانی[1*]، ابوالفضل کربلایی حسینی غیاثوند[2]

۱. پژوهشگر دکتری معماری، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قزوین، ایران.
۲. دکتری تخصصی معماری، باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد قزوین، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۶/۲۵ تاریخ اصلاح: ۱۳۹۹/۰۱/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۲/۲۱ تاریخ انتشار: ۹۹/۰۹/۰۱

چکیده
بیان مسئله: سینما و معماری به‌عنوان دو مقولهٔ متناظر که از زمان حیات سینما مدام بر یکدیگر تأثیرات دوسویه داشته‌اند شناخته می‌شوند. در قرن اخیر تأثیرات کالبد معماری بر سینمای جهان مورد توجه بسیاری از پژوهشگران قرارگرفته است. از آنجا که سینمای ایران جزو سینماهای صاحب سبک در جهان به‌شمار می‌آید، طبیعتاً تأثیرپذیری این سینما از فضاهای معماری می‌تواند ضرورت مطالعه در این زمینه را نشان دهد. شاید شاخص‌ترین سبکی که تأثیرات معماری آن در سینما فرمی جدانشدنی را آفرید، تأثیر معماری اکسپرسیونیست بر سینمای بین دو جنگ جهانی بود؛ جایی که معماری و سینما بی‌اندازه به یکدیگر نزدیک می‌شوند. اکسپرسیونیست به‌عنوان یکی از جلوه‌های قرن بیستم در سینمای ایران نیز بروز داشته است. چه در فیلم‌های هم‌دورهٔ اکسپرسیونیست آلمان و چه در دهه‌های اخیر، اما فقدان پژوهش در این زمینه سبب ناشناخته‌ماندن تأثیرات این نوع معماری بر فیلم‌های اکسپرسیونیستی ایران شده است.
هدف پژوهش: در این پژوهش، هدف بررسی سینمای اکسپرسیونیستی ایرانی در دورهٔ معاصر و نحوهٔ تأثیرپذیری فیلم‌ها از فضاهای معماری است.
روش پژوهش: این مطالعه با رویکرد کیفی و با روش مطالعهٔ تطبیقی و تحلیل محتوایی انجام‌گرفته است. در این گذر، ابتدا به شناخت اکسپرسیونیست و مفاهیم آن در معماری و سینما پرداخته می‌شود سپس با بررسی نمونه‌ها و تحلیل محتوا، نقش فضاهای معماری در سینمای اکپرسیونیست ایران مورد بررسی قرار می‌گیرد.
نتیجه‌گیری: بررسی‌ها نشان می‌دهد که تأثیر فضاهای معماری در فیلم‌های اکسپرسیونیستی در فیلم «شب‌نشینی در جهنم» به علت دکورسازی عظیم آن و وفادار ماندن به ارکان اکسپرسیونیست، ارجاعات ملموس و قابل درکی (از نظر بصری) به فضاهای معماری دارد. برخلاف نمونه‌های دیگر که اثرات کالبدی فضاهای معماری تا حد مینیمالی کاهش پیداکرده است، اما همچنان دیگر عوامل نظیر سایه و نور مورد توجه قرارگرفته است.
واژگان کلیدی: *فضاهای معماری، فیلم اکسپرسیونیست، سینمای ایران، معماری و سینما.*

* نویسندهٔ مسئول: ۰۹۱۲۷۴۹۰۴۴۳، Mohammad.rasfijani@gmail.com

مقدمه

اکسپرسیونیسم آلمان در ارتباط با هنر نقاشی ظاهر و سپس وارد مقولهٔ ادبیات و سینما شد (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۷۷، ۳۷). تاریخ جنبش اکسپرسیونیسم به اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم برمی‌گردد، جایی که مدارس اکسپرسیونیست آلمانی تحت تأثیر آثار هنرمندانی نظیر «وینسنت ونگوگ»[۱] ، «ادوارد مونک»[۲] و «جیمز انسور»[۳] بودند. ریشه‌های اکسپرسیونیسم را به‌نوعی می‌توان آلمانی دانست که بعدها به‌سرعت به‌عنوان جایگزینی برای امپرسیونیسم[۴] و ناتورالیسم[۵] در دیگر شهرهای مهم اروپا گسترش یافت و بعد از جنگ جهانی اول محبوبیت نیز پیدا کرد (Kennedy, 2015, 6). پیشگام نخستین جنبش‌های اکسپرسیونیستی در آلمان را «پائولا مادرسون بکر»[۶] (۱۸۷۶-۱۹۰۷) می‌دانند (دیویس، جاکوبز، دنی، هفریچر، روبرتز، و سیمون، ۱۳۸۸، ۹۴۳). نکتهٔ مهم دربارهٔ دوران نامبرده این است که جنبش اکسپرسیونیست زمانی در اروپا مطرح شد که این قاره سراسر مملو از پریشانی و بی‌اعتمادی بود. اکسپرسیونیسمی که قبل از جنگ جهانی اول در آلمان شروع شده بود کار خود را با نوعی هراس از گسترش مدرنیته آغاز کرد و به‌دنبال شکل جدیدی از آزادی برای فرد و اجتماع بود (Kennedy, 2015, 6). بسیاری از هنرمندان شروع جنبش اکسپرسیونیسم را از «گروه پل» می‌دانند. چهار دانشجوی آلمانی در سال ۱۹۰۵ دفتری تأسیس کردند که نقش عمده‌ای در شکل‌دادن به فرم‌های اکسپرسیونیستی در معماری ایفا کرد (.ibid). دومین گروه مهم «سوارکار آبی»[۷] بود. نقاشان این گروه همانند «گروه پل» علاوه بر فرم‌های هنری برآمده از تاریخ هنر غربی، به فرم‌های هنری غیرغربی و سنت‌ها هم تمسک می‌جستند تا تصاویری خلق کنند تا تردیدها را نسبت به زندگی مدرن شهری نشان دهند (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۹۴۶). مهم‌ترین شخصیت این گروه را می‌توان «واسیلی کاندینسکی»[۸] دانست. او امیدوار بود که از طریق هنرش بتواند دورهٔ جدید معنوی برای انسان مدرن آغاز کند (کاندینسکی،۱۳۸۱، ۲۲).

پیش از حضور دیگر سبک‌های هنری در سینمای تازه‌پاگرفته، معماری همواره عنصری دائمی برای خلق فرم‌های محتوایی مختلف در سینما برشمرده می‌شده است. عمیق‌ترین پیوند میان این دو دسته از ابتدای خلقت سینما تا کنون وجود و شانه‌به‌شانه در سبک‌های مختلف ادامه داشته است. شاید پررنگ‌ترین حضور فضاهای معماری در فیلم‌های اکسپرسیونیسم میان دو جنگ جهانی آلمان روی داد؛ هنگامی که پیوند سینما و معماری توانست از زمان خود جلو بزند و هشدار از آینده را برای مخاطبش ارائه دهد. همین نکته در سبک امپریالیسم و در سال‌های بعد نیز ادامه یافت، اما در اکسپرسیونیسم نکته‌ای که حائز اهمیت است حضور آن در ایران در هم‌زمانی با درخشش جهانی آن است که لزوم بررسی تطبیقی حضور این فضاها در سینمای ایران را می‌رساند. بنابراین هدف مطالعهٔ حاضر دست‌یافتن به مؤلفهٔ استانداردِ فضاهای معماری ملموس در ژانر سینمای اکسپرسیونیست است، مؤلفه‌هایی که بازگوکنندهٔ نماد این تأثیرات باشند. در واقع این تحقیق به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که فضاهای معماری چه حضوری در سینمایِ اکسپرسیونیستی ایران داشته‌اند و آیا این اثرگذاری صرفاً کالبدی بوده و یا وارد بار معنایی نیز شده است. بدین منظور از میان فیلم‌های محدود ساخته‌شده و نزدیک به سینمای اکسپرسیونیست، چهار فیلم ایرانی به‌عنوان نمونه انتخاب و براساس مؤلفه‌های پیاده‌شدهٔ این سبک در سینمای جهان به مطالعهٔ قیاسی و تطبیقی این فیلم با عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن پرداخته شد.

اکسپرسیونیست

اکسپرسیونیسم واکنشی دوجانبه است. یکی جنبهٔ روانشناختی که ترس، وحشت و طردشدن ناشی از جنگ جهانی اول بود و جنبهٔ دوم به بحث‌های فرهنگی مرتبط می‌شد. هنری که پس از امپرسیونیسم، که بیانگر بازتاب فضایی از تأثیرات حسی بود، درونی‌ترین احساس و امیال درونی هنرمند را بیان می‌کرد (بانی مسعود، ۱۳۹۲، ۲۴۱). نوع دیگری از اکسپرسیونیسم که سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم و در امریکا ظهور کرد به اکسپرسیونیسم انتزاعی[۹] شهرت یافت و دلمشغولی‌هایش همانند سورئالیست‌ها آشکارکردن حقایق جهانی بود. از این رو آنها را میراث‌دار «کاندینسکی» و «مالویچ»[۱۰] می‌دانند. اکسپرسیونیسم‌گراهای انتزاعی عمدتاً تحت تأثیر باورهای اگزیستانسیالیسم[۱۱] بودند؛ فلسفه‌ای که با افسردگی و محرومیت‌های بعد از جنگ ظهور کرده بود، زیرا جنگ نه‌تنها باور مردم به علم و منطق را زیر سؤال برده بود، بلکه مفهوم پیشرفت برای دنیایی بهتر را همراه با شک کرده بود (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸، ۱۰۲۶). «نیچه»[۱۲] را شاید بتوان مهم‌ترین کسی دانست که مبانی نظری این جنبش به او نسبت داده می‌شود. نیچه در کتاب «چنین گفت زرتشت» بحث اعتقاد به اصالت فرد و تقدس ادراک حسی را مطرح می‌کند که از موضوعاتی بودند که مبانی فلسفی اکسپرسیونیسم را تشکیل داد (بانی مسعود، ۱۳۹۲، ۲۴۱).

اکسپرسیونیسم در سینما

اکسپرسیونیست در برابر امپرسیونیست قد علم کرد، چرا که نمی‌خواست دنیای پرزرق‌وبرق بیرون را نشان دهد، بلکه مایل به نمایش دنیای آشفتهٔ درونی بود. نقاط تیز، میله‌های

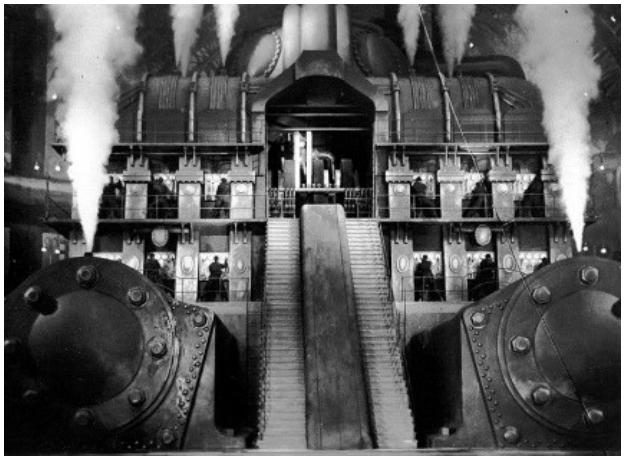
بلند، تکاپوی منحنی‌ها، علائم فرمول‌مانند، نقاب‌های باستانی، بازخوانی علائم کج و معوج لرزه‌نگار، همه چیز دور می‌زند و مانند رسوبی بر پرده می‌افتد. آنچه نقاشی اکسپرسیونیستی بیان می‌کرد به‌عنوان فیلم متحرک در تصاویری همچون «مطلب دکتر کالیگاری» واقعیت یافت. تأثیر ملودراماتیک یک تابلوی رنگ روغن آویزان در موزه شاید فراتر از جعبهٔ سیاه سینما باشد (پناهی، ۱۳۸۳، ۱۰). پنج سالی را که آلمان به‌خاطر شکست در جنگ به سخت‌ترین شکل ممکن طی کرد و در نتیجهٔ شورش‌ها و کودتاها، مداخله‌های نظامی، کاهش ارزش پول و گرسنگی، به‌شدت متزلزل شد، از نظر هنری، غنی‌ترین دوران سینمای آلمان به‌شمار می‌رود. این دوران کافی بود که کسی به سینمای آلمان نظری بیفکند تا بتواند به کاربرد حقیقی قلمرو سینما پی ببرد (گرگور و پاتالاس، ۱۳۹۴، ۷۷). بسیاری سرآغاز سینمای اکسپرسیونیسم را فیلم «کابینهٔ دکتر کالیگاری»[۱۳] (۱۹۲۰) می‌دانند (جهاندیده و دهقانپور، ۱۳۹۱، ۴). در این دوران منتقدان اعلام کردند سبک اکسپرسیونیستی، که مدت‌ها بود در دیگر هنرها جا افتاده بود، راه خود را به سینما نیز پیداکرده است (بوردول و تامسون، ۱۳۹۴، ۸۴). در فیلم اکسپرسیونیستی، بازیگران، موضوعات و طرح‌های صحنه‌ای، به‌عنوان عناصری که وظیفهٔ انتقال حس و فضای روانشناسانهٔ فیلم را دارند، طراحی و پرداخت می‌شوند. تضاد رنگ‌های سیاه و سفید درصحنه‌آرایی‌ها و اشکال عجیبی که بر پرده‌های دکور نقش شده این حالت را تشدید می‌کند. همچنین سایه‌های عجیب که به‌خاطر حالت خاص نورپردازی بر پرده دیده می‌شود در هرچه وهم‌انگیزترکردن صحنه‌ها نقش عمده‌ای دارند.

کارگردانان بعدی توانستند خصوصیت هشداردهندهٔ کنگره‌ها، درختان، پشته‌های کشتزارها، سایه‌ها، مثلث‌ها و خطوط دندانه‌دار را نمایان کنند، بی‌آنکه نیازی به پناه‌آوردن به دکورهای نقاشی‌شده را داشته باشند. جذبه و افسون تصویر انسان برتر تا زمانی در سینمای آلمان دوام پیدا کرد که عدم اطمینان اجتماعی و سیاسی پابرجا بود. فیلم‌های موفق آن دوران نمایشگر کابوس ستمگری و ترور بودند که همگی ستمگرانی خشن، ظالم و تصاویری دردناک از خودکامگی‌های سیاسی را نشان می‌دادند (گرگور و پاتالاس، ۱۳۹۴، ۸۱). فیلم‌ساز اکسپرسیونیست از طریق نورپردازی با کنتراست بالا، زوایای دوربینی خودنما و بازی‌های اغراق‌آمیز (تصویر ۱)، ظاهر واقعیت را در هم می‌شکست و واقعیتی جدید خلق می‌کرد که اعتقاد داشت حقیقت دنیای معاصرش است (رحیمیان، ۱۳۷۰، ۴۲). در فیلم‌های اکسپرسیونیسم آلمان، سایه نشانی از تیرگی وجود انسان‌ها و شرّ در حال گسترش است. در این فیلم‌ها، سایه نه‌تنها نشانی از سویهٔ تاریک فرد، بلکه نمادی از سویهٔ تاریک و گسترش‌یافتهٔ جامعه‌ای است که از واقعیت روی برتابانده و به خیالات و تصورات خویش پناه برده است. سایه نمادی از سرنوشت محتوم ملتی جنگ‌زده و سرکوب‌شده است (جهاندیده و دهقانپور، ۱۳۹۱، ۵). از این رو ویژگی‌های جنبش اکسپرسیونیست در هنرهای نمایشی را می‌توان در تصویر ۲ مشاهده کرد.

اکسپرسیونیسم در معماری

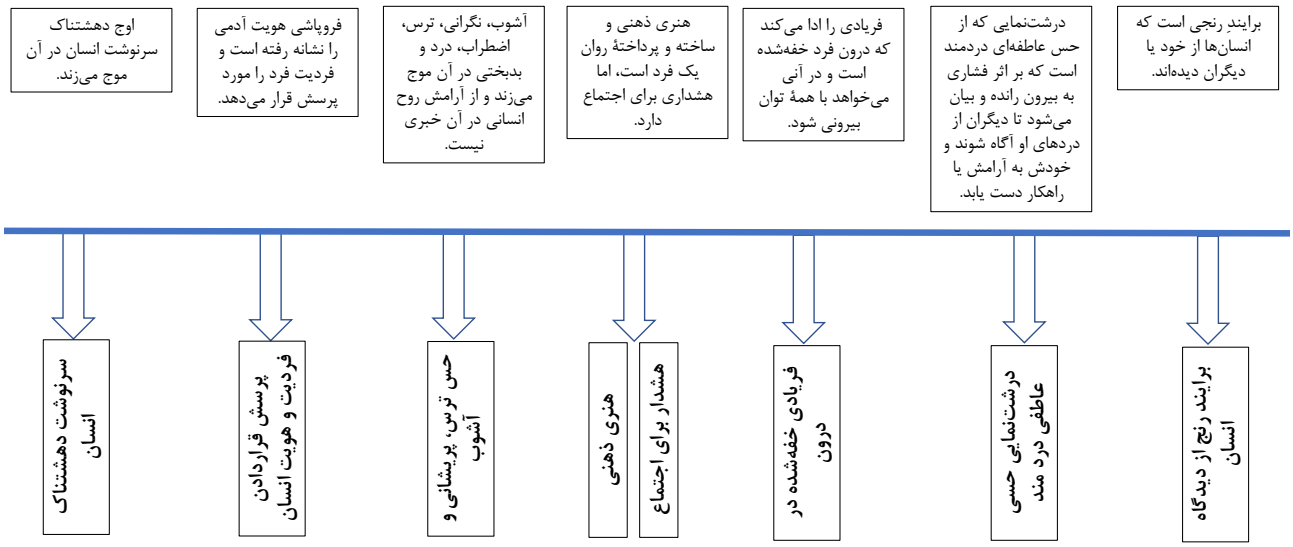
واژهٔ اکسپرسیونیسم در معماری بر معمارانی اطلاق می‌شود

الف



ب

تصویر ۱. الف و ب) نماهایی از فیلم «متروپولیس» (۱۹۲۷) ساختهٔ «فریتز لانگ» که دکورهای عظیم اغراق‌شده بیان اکسپرسیونیستی کارگردان را نشان می‌دهد. درفیلم نوعی اعتراض و بیزاری نسبت به صنعتی‌شدن و مدرنیسم وجود دارد. مأخذ: آرشیو نگارندگان.



تصویر ۲. شاخص‌های سینمای اکسپرسیونیستی. مأخذ: نگارندگان به نقل از خاکی‌نژاد، ۱۳۹۲، ۸.

که بین سال‌های ۱۹۱۰ تا ۱۹۲۵ در سرزمین‌های سلفی مشغول به‌کار بودند به‌کار می‌رود که ویژگی اصلی آن درتضادبودن با هنر التقاطی قرن نوزدهم و خردورزی کارکردگرایی رایج آن سال‌ها بود (دمارتینی و پرینا، ۱۳۹۲، ۳۲۶). تحولات سیاسی، اقتصادی و هنری زمینه‌ای بود برای جلوه‌های اولیهٔ معماری اکسپرسیونیستی، به‌ویژه در آلمان، جایی که ویژگی‌های آرمان‌گرایانهٔ اکسپرسیونیسم با یک جامعهٔ هنری چپ‌گرا، شدت بیشتری داشت که مشتاقانه به‌دنبال پاسخی به آشفتگی‌های در طول و بعد از وقایع جنگ جهانی اول بود (Sharp, 1966, 9). شکست در جنگ، حذف «کایزر ویلهلم دوم»، محرومیت‌ها، ظهور سوسیال-دموکرات‌ها و خوش‌بینی به جمهوری ویمار، تمایلی در معماران برای پیگیری پروژه‌های آغازشده قبل از جنگ ایجاد کرد. معماران ازجمله پیروان مکاتب هنری‌ای بودند که به‌دنبال انقلاب مشابه روسیه بودند. بازسازی‌هایی گران بیشتر یادآور گذشتهٔ امپراتوری بود تا زمان جنگ و افسردگی ناشی از آن (Pehnt, 1973, 20). بسیاری از نویسندگان در ایدئولوژی معماری اکسپرسیونیستی نقش داشتند. منابع فلسفی‌ای که برای معماران اکسپرسیونیست مهم بودند شامل آثار «فردریش نیچه»، «سورن کیرکگارد» و «هنری برگسون» بود، به‌ویژه «چنین گفت زرتشت» که شخصیت اصلی آن تجسم آزادی برای اکسپرسیونیست‌ها بود؛ آزادی برای ردّ جهان بورژوایی، آزادی از تاریخ و قدرت روح در انزوای فردگرایی (Sharp, 1966, 41). نظریه‌های هنری «واسیلی کاندینسکی» مانند معنوی‌بودن هنر و نقطه و خط محورهای تفکر اکسپرسیونیستی بودند.

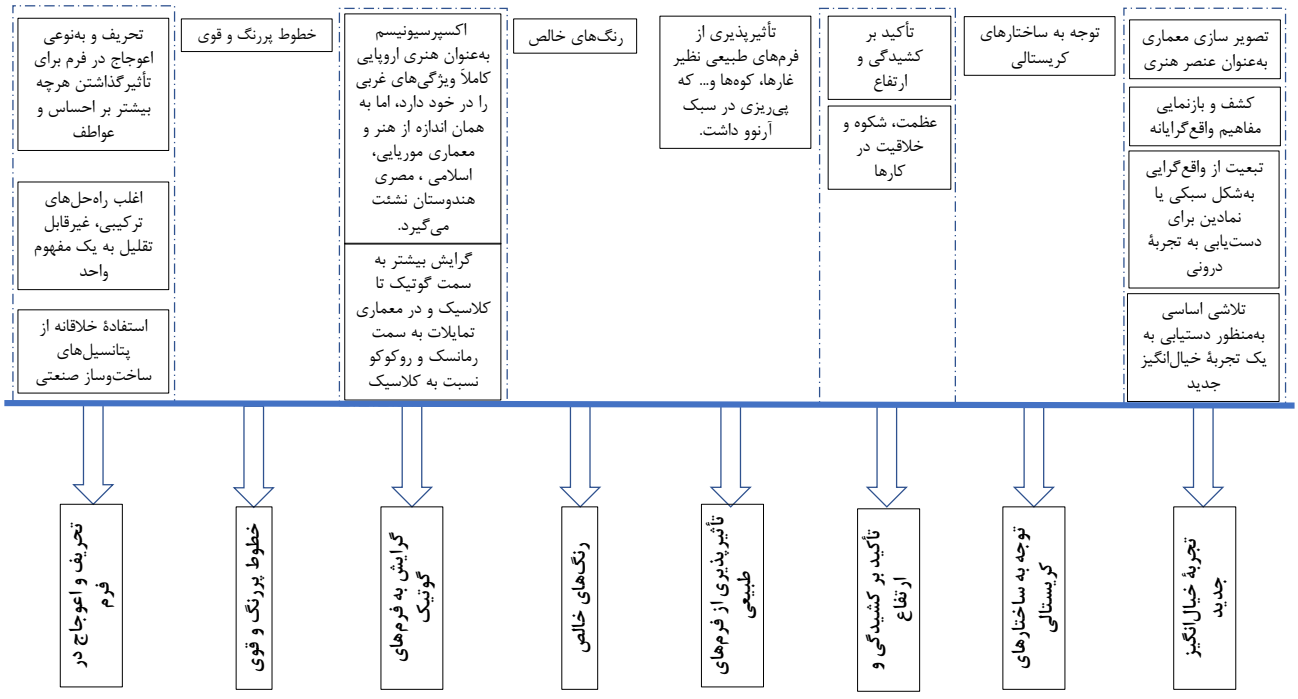
ریشهٔ معماری اکسپرسیونیسم را می‌توان در جنبش‌های صنایع و حرف ورکبوند و آرنوو جست. کارهای «برونو تاوت»[۱۴] در ورکبوند و آثار «گائودی»[۱۵] در آرنوو همسو و هم‌خوان اندیشه‌های اکسپرسیونیستی بود (بانی مسعود، ۱۳۹۲، ۲۴۱). گویش معماری اکسپرسیونیستی در رواج فرم‌های برگرفته از طبیعت مانند فرم‌های مارپیچ و خمیده و نیز ارزش‌های بصری مصالحی مانند آجر و شیشه به‌خصوص در سطوح خارجی بنا تأثیر به‌سزایی داشت. همچنین در بین معمارانی که سبک کاری‌شان به اکسپرسیونیسم نسبت داده می‌شود، شاید «آنتونی گائودی» را بتوان تأثیرگذارترین آنها دانست. «گائودی» با حداکثر استفاده از آزادی عمل موجود در ترکیب‌بندی‌های سبک التقاطی، به تغییر شکل‌هایی در ساختار فیزیکی بنا دست یافت و به همین دلیل تفکیک سازهٔ ساختمان و تزئینات آن کاری غیرممکن می‌نمود. ساختمان‌های «گائودی» را می‌توان به‌نوعی پیشگام مضامین اکسپرسیونیستی در معماری دانست. گائودی در اظهارنظری گفته بود «خط راست به انسان تعلق دارد و خط منحنی به خداوند» و سپس اصول هندسی خاص خود را درمورد منحنی‌ها، سهمی‌ها و هذلولی‌ها بیان کرد. طرح‌های «گائودی» ضمن بیان طرح‌های پیچیده دارای بار معنایی پرشور و خیال‌انگیز است و سبکی شبیه به شمایل‌نگاری ارائه می‌دهد که هم واقع‌گرایانه است و هم استعاری (کریپا، ۱۳۸۷، ۱۳؛ دمارتینی و پرینا،۱۳۹۲، ۲۹۲).

معماری اکسپرسیونیست خصوصیاتی فردگرایانه داشت و از بسیاری جهات مخالف تعصبات گسترده در باب

زیبایی‌شناسی بود، در حالی که خود اصولی مشخص داشت (Sharp, 1966, 166)، اصولی که گرچه متمایز و فراوان است، در کارهای منتسب به این سبک قابل شناسایی است و این شاخص‌ها در تصویر ۳ قابل مشاهده است.

تأثیر معماری بر سینمای اکسپرسیونیسم

بسیاری از منتقدان بر این باورند که پیوند عمیقی میان معماری و سینما از ابتدای شروع فیلم‌سازی برقرار بوده است. آنها بیان می‌کنند که طراحی صحنهٔ فیلم‌های هنری اکسپرسیونیستی اغلب زوایای تیز ساختمان، ارتفاع‌های زیاد و محیط‌های شلوغ را نشان می‌دهد و برای مثال می‌توان به فیلم «متروپلوس» اشاره کرد که به تعداد و ازدحام برج‌ها در آرایهٔ آن مکرر توجه شده است (Darsa, 2013). نقاشان اکسپرسیونیست آلمانی تصویریِ ناتورالیستی از واقعیت عینی ارائه کردند که در آن اغلب به‌تصویرکشیدن چهرهٔ تحریف‌شده از ساختمان‌ها و مناظر - به‌شیوه‌ای که عملاً اصول پرسپکتیو در آن نادیده گرفته می‌شد - مردود بود. این رویکرد همراه با استفاده از اشکال دندانه‌دار و خشن و رنگ‌های غیرطبیعی و ترکیب آنها برای انتقال احساسات ذهنی استفاده می‌شد. به‌عنوان مثال می‌توان به فیلم شاهکار «مطب دکتر کالیگاری» اشاره کرد که در آن کارگردان با انتخاب نقاش و طراح صحنه به ایجاد محیط رؤیاگونه از کابوس‌های فانتزی پرداخت که با ساختارهای پیچیده و مناظری توأم با اشکال تیز و مورب درآمیخته بود. فیلم‌های مطرح‌شدهٔ اکسپرسیونیستی عموماً مربوط به اکسپرسیونیست آلمان است که در آنها معماری نقش به‌سزایی در ایجاد هیجان داشته است. با بررسی فصل مشترک مفاهیم معماری و سینمای اکسپرسیونیست می‌توان تأثیرات معماری بر فیلم‌های اکسپرسیونیستی را به‌اختصار به این شکل بیان کرد: فرم‌های غیرعادی، سقف‌های سنگین و کوتاه، راهروهای پیچ‌درپیچ و تاریک، پله‌های ترک‌خورده، خیابان‌هایی با چراغ‌های رنگین و فریبنده و بازی نور و سایه و آسفالت خیس، تالارهای قدیمی، ایجاد فضای روانی، خرابه‌های قلعه‌ای، ایجاد سایه‌های بسیار بزرگ بر لبه‌های دیوار، خصوصیات هشداردهندهٔ کنگره‌ها، درختان، پشته‌های کشتزارها، سایه‌ها، مثلث‌ها و خطوط دندانه‌دار، سایه‌های نقاشی‌شده، نورپردازی پراکنده، تصاویر خیالی از شهری در آینده، که هرکدام به‌نحوی در ایجاد هیجان در فیلم‌های اکسپرسیونیستی نقش به‌سزایی داشتند (پناهی، ۱۳۸۳، ۱۰). تناظر شاخص‌های سینما و معماری اکسپرسیونیست در این تحقیق بیانگر چهار شاخصهٔ کالبدی شاخص در شناخت تأثیر فضاهای معماری در این سینماست. در ادامه این شاخصه‌ها به‌صورت خلاصه معرفی و در نمونه فیلم‌های انتخاب‌شده به همراه شاخص



تصویر ۳. شاخص‌های معماری اکسپرسیونیستی. مأخذ: نگارندگان به نقل از Taut, 1919, 87; Pehnt, 1973, 20; Sharp, 1966, 199؛ آهنگر، ۱۳۸۴، ۴۹؛ رید، ۱۳۶۲.

معنایی بررسی می‌شوند تا از این گذر، نحوهٔ تأثیرپذیری سینمای ایران از این شاخص‌ها و فضای اکسپرسیونیست مشخص شود:

نور به‌عنوان یکی از بارزترین ویژگی‌های معماری اکسپرسیونیستی نقش عمده‌ای در شناسانیدن این مدل سینما به جهان داشته است. از این رو نورپردازی به‌عنوان یکی از عوامل مهم، همانطور که به جان‌دادن کلیساهای گوتیک کمک شایانی کرد، به امضای خاص این ژانر از سینما نیز بدل شد.

فرم به‌عنوان شاخصهٔ دوم در معماری اکسپرسیونیستی عناصر آشکار خود را داشت که تناسبات، کشیدگی و سنگین‌بودن فرم فضایی از ویژگی‌های آن است. عملکرد فرم نیز در این سینما بیانگر شخصیت فیلم است که از طریق آن پیام حسی منتقل می‌شود.

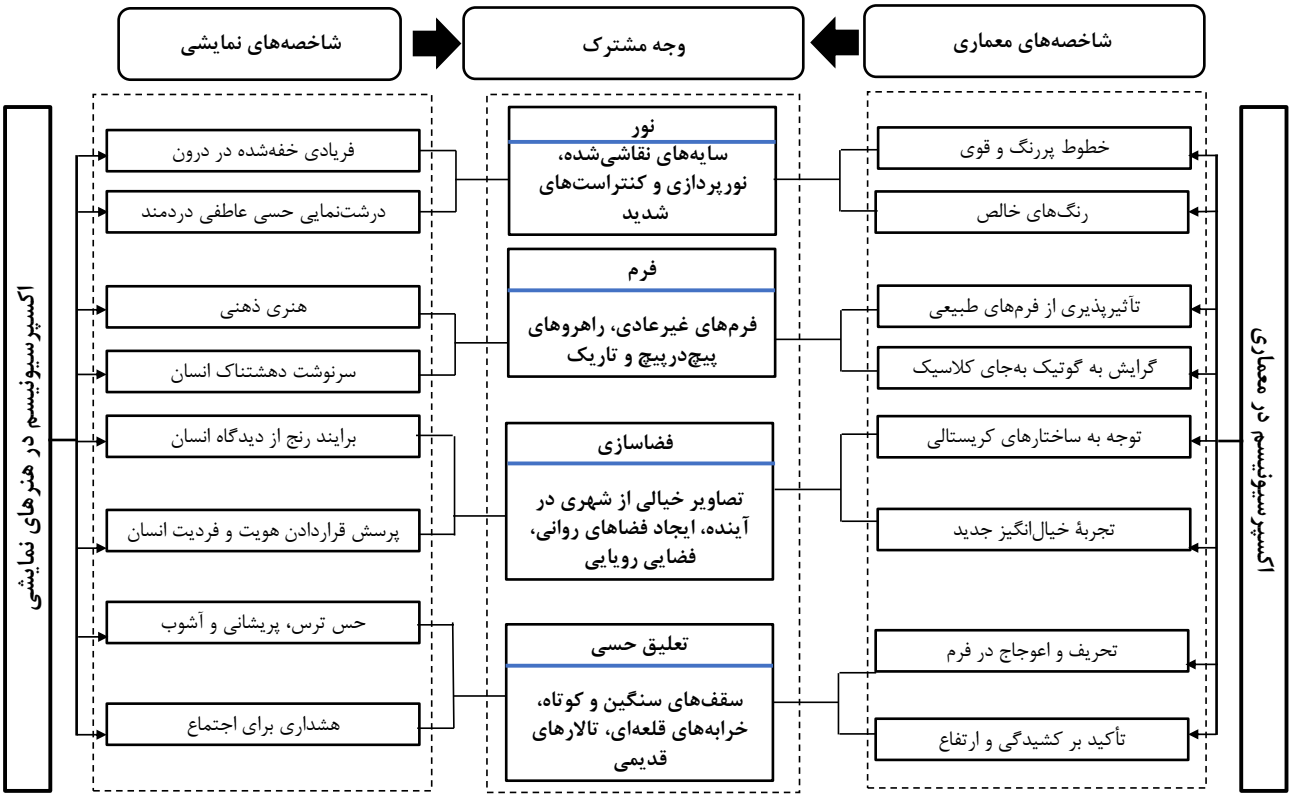
شاخص سوم که فضاسازی نام دارد و در اکسپرسیونیست «گائودی» نمود بارزتری دارد بیانگر ورود تخیلات و فضاهای ذهنی مؤلف به ساختمان است؛ مواردی که پیشتر سابقه نداشتند. این امر در سینما با خلق تصاویری رؤیایی و گاه در تقابل با رئالیسم ظهور کرد؛ از خلق آرمان‌شهرهای تخیلی تا خرابه‌های فروپاشیده از انسانیت.

در آخرین معیار بحث تعلیق حسی مطرح است که چه در معماری و چه در سینمای اکسپرسیونیست با فرم‌های هندسی از حالت ایستای آن خارج می‌شود و تناسبات رنگ و بوی انسانیش را از دست می‌دهد تا حواسی بیش از حواس بینایی را متأثر کند.

در کنار این چهار شاخصهٔ کالبدی که با عنوان اصولی برای این تطبیق در نظر گرفته می‌شود، اکسپرسیونیست در معماری و در سینما دارای پشتوانهٔ فلسفی و معنایی است؛ پشتوانه‌ای که عمدتاً در بیان و انعکاس شرایط سیاسی-اجتماعی جامعه به‌کار رفته است، از خفقان کلیسا تا انسان متخاصم در نیمهٔ اول قرن بیستم. این شاخصه به‌عنوان دسته‌ای جدا و در کنار شاخصه‌های کالبدی در نظر گرفته و بررسی می‌شود (تصویر ۴).

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر از نوع مطالعات کیفی است که به‌شیوهٔ



تصویر ۴. چارچوب نظری تأثیر معماری بر سینمای اکسپرسیونیستی. مأخذ: نگارندگان.

توصیفی-تحلیلی با تأکید بر نشانه‌شناسی بصری به‌انجام رسیده است. از آنجا که این پژوهش به مطالعهٔ تطبیقی فضاهای معماری در ژانر سینمای اکسپرسیونیست بین سینمای جهان و ایران می‌پردازد، از نظر هدف، در ردیف پژوهش‌های کیفی قرار دارد. ضمن اینکه پارادایم تحقیق از نوع پژوهش کیفی (از تئوری به نمونهٔ مورد مطالعه) انتخاب شد، به‌گونه‌ای که گزاره‌های تحقیق، در بخش اول مسیر فکری پژوهش را تعیین و هدایت می‌کند و در بخش دوم موارد مطالعاتی‌ای که به‌عنوان نمونه‌های انتخابی مطرح‌شده است، طبق جداولی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در فرایند انجام این تحقیق از منابع کتابخانه‌ای و بررسی‌های تطبیقی استفاده شده است. انتخاب نمونه‌ها براساس یک نمونهٔ مرجع تأییدشدهٔ جهانی («مطب دکتر کالیگاری») و دو فیلم از دورهٔ پیش از ۱۳۵۷ در ایران در ژانر اکسپرسیونیست («شب‌نشینی در جهنم» و «داش آکل») و دو فیلم بعد از انقلاب اسلامی ایران («خفگی» و «اژدها وارد می‌شود») است. سپس جهت بررسی دقیق‌تر با استخراج عوامل فیلم مرجع و همراه‌سازی با مستندات کتابخانه‌ای و درنهایت با استدلال منطقی نگارندگان به بررسی تأثیر فضاهای معماری در این چهار فیلم ایرانی پرداخته می‌شود.

یافته‌های پژوهش

«کاسیمیر اشمیت» اکسپرسیونیسم را به‌عنوان واکنشی که ضد امپرسیونیسم مطرح شد و نشان‌دهندهٔ ابهامات، تنوع نگرانی و تصویر زودگذر از طبیعت است تعریف می‌کند. اگرچه ممکن است آثار اکسپرسیونیستی در نگاه بیننده خوش به‌نظر نرسد، این خود بسته به واکنش احساسی عاطفی‌ای است که بیننده به آن نشان می‌دهد. این دقیقاً همان جایی است که فیلم «مطب دکتر کالیگاری» تأثیرگذار است. فیلم «مطب دکتر کالیگاری» انکار سنت بورژوایی را با قدرت ایمان انسان به‌منظور شکل‌دادن به جامعه و طبیعت ترکیب می‌کند. بدین منظور فیلم «مطب دکتر کالیگاری» به‌عنوان استانداری اصیل برای تمام فیلم‌های این ژانر تعریف می‌شود که خالص‌ترین لحظات اکسپرسیونیستی را به‌تصویر می‌کشد. بدین‌منظور چهار فیلم از دو نسل سینمای ایران به‌نام‌های «شب‌نشینی در جهنم» و «داش آکل» به‌عنوان نمایندهٔ سینمای پیش از انقلاب و فیلم‌های «خفگی» و «اژدها وارد می‌شود» به‌عنوان نمایندگان سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران، که بیشترین غرابت‌ها را با عناصر اکسپرسیونیسم دارد، تحلیل و بررسی می‌کنیم و با نمونهٔ مرجع آن یعنی «مطب دکتر کالیگاری» در مقام قیاس قرار می‌دهیم.

تحلیل نمونه‌ها

• «مطب دکتر کالیگاری» (۱۹۲۰)

این فیلم را می‌توان کامل‌ترین فیلم اکسپرسیونیستی تاریخ دانست. در فیلم «مطب دکتر کالیگاری» معماری ساختمان‌ها لبه‌دار و چین‌دار است و بی‌تعادل به‌نظر می‌رسد. این نگاه بصری غیرمعمول، که البته تعمدی صورت گرفته است، بیننده را به‌جای رئالیسم به توجه به واقعیت عواطف درونی ترغیب می‌کند. این امر مجموعه‌ای نگران‌کننده از احساس‌های بی‌ثباتی و احساس ترس از بودن در فضاهای بسته را به بیننده منتقل می‌کند (Ebert, 2015). «مطب دکتر کالیگاری» مترادف با اکسپرسیونیسم سینمایی معنا و تعریف‌شده است. تصاویری را که این فیلم به‌نمایش می‌گذارد می‌توان ادای احترام به نقاشی‌های اکسپرسیونیستی خلق‌شده بین سال‌های ۱۹۰۰-۱۹۱۰ دانست (Reimer & Reimer, 2012, 144). نتیجهٔ این هماهنگی فیلمی می‌شود که هم آشناست و هم غریبه و تجارب و روحیات مردم وحشت‌زدهٔ آلمان را در بعد فیزیکی و روحی بعد از جنگ جهانی اول بیان می‌کند. به‌نظر می‌رسد فیلم «مطب دکتر کالیگاری» انکار سنت بورژوایی را با قدرت ایمان انسان به‌منظور شکل‌دادن به جامعه و طبیعت ترکیب می‌کند (Kracauer & Quaresima, 1947, 61) (تصاویر ۵ تا ۷؛ جدول ۱).

• «شب‌نشینی در جهنم» (۱۳۳۵)

«شب‌نشینی در جهنم» فیلم سینمایی ایرانی ساخته‌شده در ۱۳۳۵ به‌کارگردانی «ساموئل خاچیکیان» و «موشق سروری» است. جلوه‌های ویژه این فیلم در دوران تولید خود چشمگیر بوده است. این فیلم به‌خاطر ساخت آرایه‌های عظیم در آن زمان مورد توجه است. «خاچیکیان» که از نیمه‌های فیلم «بازگشت» تدوین فیلم‌هایش را خود به‌دست گرفته بود، در نورپردازی و کار فیلم‌بردارانش دخالت می‌کرد و موسیقی فیلم‌هایش را خود برمی‌گزید. به‌گفتهٔ خودش، او همهٔ اینها را بر پایهٔ برداشت و دریافت درونی انجام می‌داد (بهارلو، ۱۳۸۲، ۳۹). او یکی از تأثیرگذارترین کارگردان‌ها در سینمای ایران به‌شمار می‌رود، تا آنجا که به او لقب «هیچکاکِ ایران» داده شده است. همچنین از او به‌عنوان «استاد دلهره و وحشت» سینمای ایران نام برده شده است (لازاریان، ۱۳۸۸، ۴۴). البته موفقیت و شهرت «شب‌نشینی در جهنم» مرهون «موشق سروری» بود، چراکه دکورهای عظیم فیلم را او ساخته بود و سبب فروش خوب فیلم شد. در فیلم همچنین از رقص راک‌اندرول استفاده‌شده بود (مهرابی، ۱۳۸۸، ۸۸) (تصاویر ۸ تا ۱۱؛ جدول ۲).

الف

ب

تصویر ۵. الف و ب) شاخص نور در سکانسی از فیلم «مطب دکتر کالیگاری». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۶. شاخص فضاسازی در سکانسی از فیلم «مطب دکتر کالیگاری». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۷. شاخص تعلیق حسی در سکانسی از «مطب دکتر کالیگاری». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

جدول ۱. تحلیل سکانس‌های انتخابی از فیلم «مطب دکتر کالیگاری». مأخذ: نگارندگان.

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل سکانس	فضای معماری سکانس
صحنهٔ دزدی مرد شبگرد	فشار و دلهره	سزار و لیل	سزار اسیرشده مجبور به تحقق فرمان است. بی‌اراده و ناخواسته مجبور به سرکوب حواسش است.	مسیری با مقیاسی نامتوازن و فرم‌هایی تهدیدکننده که سنگین است همراه با پرسپکتیوی تند که نمادی از تزلزل است.
پرسه	گیج و نامطمئن	شخصیت فرعی	ایجاد شک و بسترسازی برای گسترش آن	فرم‌هایی کریستال‌شکل و تهدیدکننده و هندسه‌هایی نافرم و سایه‌هایی تهدیدکننده
فرار دزد از مردم	تنگنا و بن‌بست	سزار و لیل	تلاشی نافرجام و محکوم به شکست	فرم‌هایی همگرا با تمرکز بر کنتراست و اشکال تیزگوش
بیدارکردن مرد دزد از قبر	فشار و جبر	کالیگاری و سزار	جبر و خفقان. برده‌داری مدرن	سقف کوتاه و اتاقی خارج از مقیاس با تمرکز بر سایه‌روشن

تصویر ۸. شاخص نور در سکانسی از «شب‌نشینی در جهنم». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۹. شاخص فرم در سکانسی از «شب‌نشینی در جهنم». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۰. شاخص فضاسازی در سکانسی از «شب‌نشینی در جهنم». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۱. شاخص تعلیق حسی در سکانسی از «شب‌نشینی در جهنم». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

جدول ۲. تحلیل سکانس‌های انتخابی از فیلم «شب‌نشینی در جهنم». مأخذ: نگارندگان.

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل سکانس	فضای معماری سکانس
بزم در جهنم	نامطمئن، هم‌زمانی تضاد	گروه بازیگران	بهت و شک در مواجهه با ندانستن و تردید درمورد پیش‌زمینه‌ها	فرم‌هایی ناهمگون، اشکالی خارج از تصور قومیت
دالان ادراکی	مرحلهٔ گذار	گروه بازیگران	تردید از مسیر و وحشت پیش رو	فرم‌هایی کریستال‌شکل و تهدیدکننده و مسیری تنگ و تاریک
معبد در جهنم	خیال‌پردازی از ندانستن	گروه بازیگران	تصوری از حکمرانی خدا، داور در جهنم	فرم خارج از قواعد کلاسیک مرسوم و تأکید بر عظمت و ارتفاع
دالان فیزیکی	فشار و تردید	گروه بازیگران	ترس و فشار	سقف کوتاه و اتاقی خارج از مقیاس با تمرکز سایه و نور

• «داش آکل» (۱۳۵۰)

با فاصله‌گرفتن از دوران جنگ‌های جهانی و مکتب اکسپرسیونیسم سینمای آلمان، رفته‌رفته آن سینمای اکسپرسیونیست خالص پرمفهوم تغییر چهره داد و لابه‌لای تصاویری صرفاً بصری گم شد. از این رو نمی‌توان «داش آکل» را فیلمی اکسپرسیونیستی دانست. اما در آن رگه‌هایی از قاب‌ها و فضاهای اکسپرسیونیستی دیده می‌شود که بخشی از این دوران گذار از دوران اولیه اکسپرسیونیسم آلمان است. کارگردان در این فیلم سعی کرده است صرفاً با تأکید بر نورپردازی با کنتراست بالا به فضا کالبدی

متفاوت ببخشد و دیگر از دکورسازی‌های عظیم فیلم‌های اکسپرسیونیستی خبری نیست (جدول ۳؛ تصاویر ۱۲ و ۱۳).

• **«خفگی» (۱۳۹۶)**

فریدون جیرانی کارگردان فیلم «خفگی» در این اثر خود تلاش کرده است تا به مرزهای اکسپرسیونیست نزدیک شود. با کنتراست‌های شدید در صحنه‌ها و گریم بازیگران و حتی اغراق در بازی‌ها و نهایتاً فضاسازی‌هایی که در فیلم صورت گرفته است (جدول ۴؛ تصاویر ۱۴ تا ۱۶).

• **«اژدها وارد می‌شود» (۱۳۹۵)**

این فیلم نیز همانند «داش آکل» ادعای اکسپرسیونیستی‌بودن ندارد، اما بی‌شک رگه‌های از تأثیر این سبک در آن مشاهده می‌شود؛ از اغراق در بازی‌ها تا نورپردازی‌های نمادین با کنتراست بالای آن (جدول ۵؛ تصاویر ۱۷تا ۱۹).

جمع‌بندی یافته‌ها

در جمع‌بندی تحلیل این پژوهش و در پاسخ به سؤال مطرح‌شده که فضاهای معماری چه نوع حضوری در سینمای اکسپرسیونیستی ایران داشته‌اند و آیا این اثرگذاری صرفاً کالبدی بوده و یا وارد بار معنایی نیز شده است، باید اشاره کرد که با توجه به یافته‌های جدول ۶، این تأثیر در دوران

جدول ۳. تحلیل سکانس‌های انتخابی از فیلم «داش آکل». مأخذ: نگارندگان.

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل سکانس	فضای معماری سکانس
نزاع در شب	تهدید، ارعاب	گروه بازیگران	فوران بغض و دارای هشدار، آشوبی نهان	تأکید بر ارتفاع و کنتراست نور و سایه
خرابه‌ها	مرحلهٔ گذار	گروه بازیگران	ترسی نهان پیش از وقوع	فرم‌های نوک‌تیز و کنتراست شدید همراه با شکل‌های تخریب‌شده

تصویر ۱۲. شاخص نور در سکانسی از «داش آکل». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۳. شاخص تعلیق حسی در سکانسی از «داش آکل». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

جدول ۴. تحلیل سکانس‌های انتخابی از فیلم «خفگی». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل سکانس	فضای معماری سکانس
دفتر تیمارستان	ترس، طردشدن و جرمی نهان	صحرا مشرقی مسعود سازگار	وهم ناشی از ترس با تمرکز بر درشت‌نمایی سرنوشت شوم	کنتراست تیره به همراه بی‌مقیاس‌بودن اتاق و سقفی که فشار می‌آورد
دالان تیمارستان	دلهره، آشوب و فوران احساسات	گروه بازیگران	عدم اطمینان، بحران فردی و پرسش‌هایی از چیستی	ابعاد عظیم همراه بارنگ‌بندی خنثی و سایه‌های تهدیدآمیز
اتاق بستری	جبر، ارعاب و فشار	نسیم سازگار	خفقان اجتماعی همراه با فوران احساس	سقف کوتاه و فرم‌های خارج از محور

تصویر ۱۴. شاخص نور در سکانسی از «خفگی». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۵. شاخص فرم در سکانسی از «خفگی». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۶. شاخص تعلیق حسی در سکانسی از «خفگی». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

جدول ۵. تحلیل سکانس‌های انتخابی از فیلم «اژدها وارد می‌شود». مأخذ: نگارندگان.

توصیف	تفسیر	شخصیت	تحلیل سکانس	فضای معماری سکانس
داخل کشتی	تردید و بی‌اعتمادی	بابک حفیظی	تردید، انتظار سرنوشت شوم و ناشناخته	رنگ‌بندی گرم با سقفی نسبتاً کوتاه
نمایی از گورستان	غیرملموس و وهم‌آمیز	گروه بازیگران	تردید به وقایع و ساختهٔ خیال	مکانی خیال‌انگیز، طراحی‌شده برای سؤال از چیستی
نمایی از درون کشتی	خیال‌انگیز	بابک حفیظی	بحران، پرسش از هویت آدمی و فوران احساس	سقف کوتاه و فرم‌های تحریف‌شده و متزلزل

تصویر ۱۷. شاخص نور در سکانسی از «اژدها وارد می‌شود». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۸. شاخص فضاسازی در سکانسی از «اژدها وارد می‌شود». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

تصویر ۱۹. شاخص تعلیق حسی در سکانسی از «اژدها وارد می‌شود». مأخذ: آرشیو نگارندگان.

جدول ۶. تحلیل سکانس‌ها و تطبیق آن با شاخص‌ها. مأخذ: نگارندگان.

	نمونه	فیلم‌های قبل از ۱۳۵۷		فیلم‌های بعد از ۱۳۵۷	
	مطب دکتر کالیگاری	شب‌نشینی در جهنم	داش آکل	خفگی	اژدها وارد می‌شود
شاخص‌های کالبدی	نور	نورپردازی به‌شدت اغراق‌شده و همراه با کنتراست شدید بین تونالیتهٔ رنگی سفید و مشکی نوعی احساس ترس را به بیننده منتقل می‌کند (بنگرید به تصویر ۳).	نورپردازی جالب و کنتراست شدید روی مجسمهٔ طراحی‌شده فضا را ترسناک‌تر کرده و تعلیق آن را بالابرده است (بنگرید به تصویر ۷).	کنتراست بالا و نورپردازی اغراق‌شده، هم بار تعلیق و هم ترس را درصحنه بالا برده است (بنگرید به تصویر ۱۱).	کنتراست بالا میان پیش‌زمینه و کاراکترها، عملاً فضای معماری را با افراد ترکیب کرده است و از فرم سه‌بعدی آن خارج شده و شبه‌تخت می‌نماید. القاکنندهٔ تنش و ترس پنهان در اتمسفر اتاق (بنگرید به تصویر ۱۳).	همان سایه‌های نقاشی با استفاده از رنگ‌های خالص که تنش و ترس موجود درصحنه را بالا می‌برد (بنگرید به تصویر ۱۶).
	فرم	راهروی هزارتومانند که همراه با فرم‌های غیرعادی کف و دیوارها همراه است. فرم‌های طبیعی و در بین آن گوتیگ با آن ساختار عظیم و باشکوهش (بنگرید به تصویر ۴).	فرم‌های طبیعی و کریستالی‌شکل در آن دیده می‌شود و خطوط شکسته و قوی از ویژگی‌های آن است. شاید هدف کارگردان خلق فضایی به‌منظور دهشتناک‌بودن سرنوشت انسان در جهنم بوده است (بنگرید به تصویر ۸).	پرسپکتیو تیز آن نوع دیگری از فرم‌های دندانه‌دار را تداعی می‌کند. تمرکز تمام فضای معماری، معطوف نتیجهٔ انتهایی است. کثیفی و کهنگی همراه با کنتراست خنثی در این فضا تأکید بیشتری بر انتهای راهرو دارد (بنگرید به تصویر ۱۴).		
	فضاسازی	نورپردازی، زاویهٔ قرارگیری دوربین و فرم‌های تیز با خطوطی پررنگ و قوی سرنوشت انسان مدرن را به‌چالش می‌کشد. راهرویی بی‌انتها شاید تقدیر مدرنیسم باشد (بنگرید به تصویر ۵).	جهنم فرضی متفاوت با تصورات جامعه. ابراز افکار و امیال درونی کارگردان. فضایی برآمده از ذهن از دادگاه‌های عدل خدا و به‌نوعی تصور هویت خود (بنگرید به تصویر ۹).			فضای رؤیایی از موجودی که وجود دارد و آن کشتی است. به تعبیر کارگردان خانه اژدهایی است که از دید او همان گنج نهفته و یا استعاره‌ای از ایران است (بنگرید به تصویر ۱۷).
	تعلیق حسی	ترس، اضطراب و پریشانی از وضع حال جامعه آلمان را نشان می‌دهد. حس «خفگی» که توسط سقف سنگین و کوتاه و مقیاس غیرانسانی آن غیر قابل انکار است (بنگرید به تصویر ۶)	فضایی سنگینی را مشاهده می‌کنیم که سایهٔ ترس و وحشت بر آن تا حدی مستولی است (بنگرید به تصویر ۱۰).	نه مانند پیشینیان خود و صرفاً حالتی از خرابه‌ای است که همراه با کنتراست بالا و سایه‌اندازی سعی بر سنگین‌شدن فضا دارد (بنگرید به تصویر ۱۲).	کارگردان با غیرانسانی‌کردن اندازهٔ فضای درمانی به‌نوعی تردید تأکید می‌کند. تردیدی که از عدم اعتماد درونی و عمومی نشئت می‌گیرد (بنگرید به تصویر ۱۵).	از تالارهای قدیمی و خراب خبری نیست، اما درون کشتی سمبولیک متروکه و تخریب‌شده به‌تصویر کشیده شده است که با توجه به معنای خود بیانی اکسپرسیونیستی دارد (بنگرید به تصویر ۱۸).
شاخص معنایی		کنتراست‌های شدید بیانگر ترس‌های جنگ جهانی اول هزارتوهایی که بیانگر سرنوشت مبهم انسان بوده و تقدیری است که از پس فرم در حال سقوط است و دلهره‌ای که همسو با زمان وجود دارد.	نورپردازی و کنتراست سایه‌ها اغلب کارکردی کالبدی دارند و معناساز نمی‌شوند. در حالی که فضاسازی و فرم‌های معماری شدیداً حال و هوای شرایط اجتماعی و درگیری بین سنت و مدرنیسم و جهل انسان را گوشزد می‌کنند.	نه نورپردازی و نه تعلیق حسی که در فیلم مشاهده می‌شود کارکرد معنایی پررنگی ندارند و صرفاً نمود کالبدی از تأثیر را به نمایش می‌گذارند.	اگرچه فیلم در زمینهٔ فضاسازی مشکلاتی دارد، اما دیگر المان‌های موجود در فیلم نظیر نور و سایه و تعلیق‌های حسی، کارکرد معنایی خود را از دست نمی‌دهند و ترس، بی‌اعتمادی و سرنوشت محکوم‌شده جامعه و اطرافش را هشدار می‌دهد.	تمام المان‌های کالبدی طراحی‌شده در این فیلم کارکردی سمبولیک دارد و دارای معناست. مرز باریکی میان سمبولیک‌بودن و اکسپرسیونیست‌بودن دارد. هشدار معنایی که در سرتاسر فیلم به‌واسطهٔ عناصر وجود دارد.

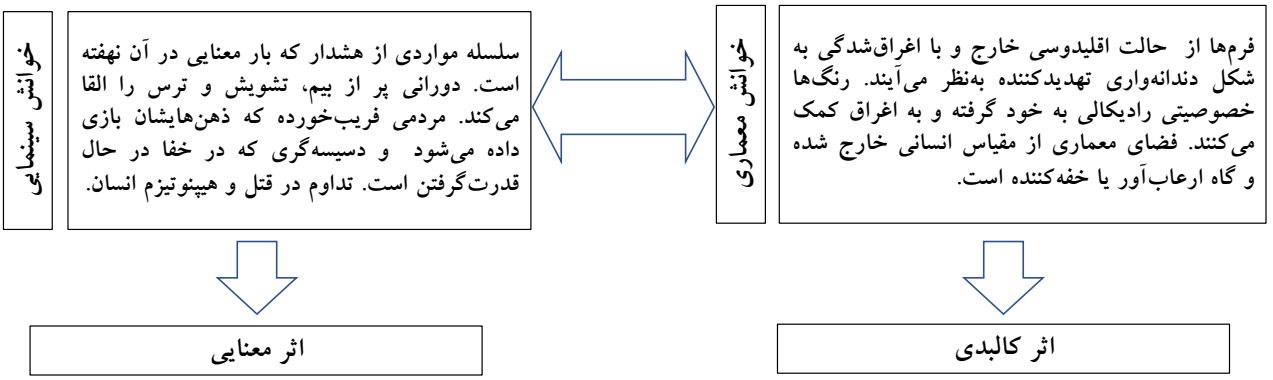
ابتدایی ساخت چنین فیلم‌هایی نمود بارزتری داشته است. نفوذ تأثیر این فضاها در معماری درونی و نماهای بیرونی سبب پیوستگی فرمی در فضا، نور و کالبد معماری است که در دو فیلم «مطب دکتر کالیگاری» و «شب‌نشینی در جهنم» نمود پررنگی دارد. همانطور که در جدول ۶ به‌تفصیل گفته شد مفهوم سینمای اکسپرسونیستی در تناظر با معماری تأثیرگذار بر آن فرمی جدایی‌ناپذیر آفرید که بعدها به‌عنوان شاخص سینمای اکسپرسیونیستی در کالبد و معنا شناخته شد. نکته‌ای که اگرچه در فیلم‌های ایرانی در باب کالبد نمود یافت، هیچ‌گاه آنچنان که باید از فرم فراتر نرفت و به تأثیرگذاری معنایی منجر نشد (تصویر ۲۰).

اکسپرسیونیسم در سینما با ترکیب برگه‌های نمایشی و فضاهای معماری به بیانی جدید دست‌یافت تا بتواند دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی را از طریق این زبان جدید عرضه کند. به همین دلیل سکانس به سکانس فیلم‌های اوج اکسپرسیونیست آلمان از طریق فضاسازی‌های نامعمول معماری سعی در رساندن پیامی به مخاطب دارند. نکته‌ای که در سال‌های بعد هم در سینمای جهان رو به کمرنگ‌شدن نهاد و صرفاً به نمادگرایی‌ای نوستالژیک بدل شد و در سینمای ایران هم تنها تقلیدی از آن باقی ماند. در جدول ۷ چهار فیلم ایرانی بررسی‌شده در متون بالا همراه با نمونهٔ ارزشمند خارجی آن در قیاس تطبیقی با یکدیگر مورد ارزیابی قرارگرفته‌اند تا معیاری کمی برای حضور شاخص‌ها در آنها مشخص شود.

نتیجه‌گیری

مطالعهٔ حاضر با هدف بررسی سینمای اکسپرسیونیستی ایران و نحوه تأثیرپذیری آن از فضاهای معماری صورت پذیرفت و در واقع به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که فضاهای معماری چه نمودی در سینمای اکسپرسیونیستی ایران داشته‌اند و آیا این اثرگذاری کالبدی و یا معنایی بوده است؟ در ادامهٔ پژوهش و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با تأکید بر نشانه‌شناسی بصری، شاخص‌ترین اثر در این ژانر در سینمای جهان یعنی فیلم «مطب دکتر کالیگاری» به‌عنوان نمادی از سینمای اکسپرسیونیستی که از فضاهای معماری استفاده کرده است، به‌عنوان معیار تجزیه و تحلیل انتخاب شد و دیگر فیلم‌های ایرانی، که خود به دو دورهٔ سینمایی ایران تقسیم می‌شوند، در مقام تطبیق با آن استاندارد قرار گرفت. فیلم‌های «شب‌نشینی در جهنم» و «داش آکل» به‌عنوان نمونه‌های قبل از انقلاب اسلامی، فیلم‌های «خفگی» و «اژدها وارد می‌شود» به‌عنوان نمایندهٔ سینمای مدرن ایران به ترتیب در جدول‌های ۲ تا ۵ به شکل مستقل تفسیر شدند و در نهایت در جدول ۶ به‌صورت کامل مورد تحلیل قرار گرفتند.

نتایج این تحقیق مشخص کرد که آنچه در ایران به سینمای اکسپرسیونیستی شناخته می‌شود، به‌نظر تنها برداشتی سطحی نسبت به ذات سینمای اکسپرسیونیستی اولیه است؛ جایی که در آنجا دکورها و فضاهای معماری خلق می‌شدند تا به کمک هنر نمایشی تأثیرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بگذارند. همچنین نمونه‌های تولیدی در ایران بیشتر از دوران دوم موج اکسپرسیونیستی در جهان تقلید کرده‌اند. جدول ۶ این فرض را نشان می‌دهد که سینمای اکسپرسیونیستی ایران در بهره‌گیری از فضاهای معماری در رویکرد معنایی عمدتاً منفعل عمل کرده و این فضاها را، که ذات جدایی‌ناپذیر کالبد و معنی‌دهی به سینمای اکسپرسیونیستی هستند، سبک شمارده‌اند. همانطور که در جدول ۷ آمده است، فضاسازی معماری در فیلم‌های ایرانی در مقام قیاس کماکان فاصلهٔ زیادی در زمینهٔ به‌کارگیری معماری در فیلم‌هایشان دارند. این‌طور به‌نظر می‌رسد که فیلم‌سازان اکسپرسیونیستی از نظر فضاسازی معماری، خواسته یا ناخواسته، شامل دو تقسیم‌بندی می‌شوند. گروه



تصویر ۲۰. نحوهٔ تعامل سینما و معماری در دوپوسته کالبد و معنا در فیلم مطب دکترکالیگاری. مأخذ: نگارندگان.

جدول ۷. ارزیابی ۵ فیلم «مطب دکتر کالیگاری»، «شب‌نشینی در جهنم»، «خفگی» و «اژدها وارد می‌شود». مأخذ: نگارندگان.

شاخص‌ها	معیارها	نمونه: مطب دکتر کالیگاری		فیلم‌های قبل از ۱۳۵۷: شب‌نشینی در جهنم		داش آکل		فیلم‌های بعد از ۱۳۵۷: خفگی		اژدها وارد می‌شود	
		تأثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تأثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تأثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تأثیر کالبدی	تأثیر معنایی	تأثیر کالبدی	تأثیر معنایی
نور	سایه‌های نقاشی‌شده	●	●	●	●	●	-	●	●	●	●
	نورپردازی پراکنده	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
	کنتراست‌های شدید	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
فرم	فرم‌های غیرعادی	●	●	-	-	-	-	-	-	-	-
	راهروهای پیچ‌درپیچ و تاریک	●	●	●	-	-	-	●	-	-	-
فضاسازی	تصاویر خیالی از شهری در آینده	●	●	●	●	-	-	-	-	●	●
	ایجاد فضای روانی و فضای رؤیایی	●	●	●	●	-	-	-	-	●	●
تعلیق حسی	سقف‌های سنگین و کوتاه	●	●	●	-	-	-	●	●	-	-
	خرابه‌های قلعه‌ای	-	-	-	-	-	+	-	-	●	●
	تالارهای قدیمی	●	●	●	-	-	-	●	-	-	-
جمع هر الگو		۱۸		۱۳		۶		۱۰		۱۲	

اول شامل فیلم‌سازان وابسته به فرم در تمام اجزای فیلم و دومی فیلم‌سازانی که تقلیدکننده از دیگر فیلم‌سازان بوده‌اند. درمورد سینمای ایران می‌توان گفت که فیلم‌سازان بیشتر تقلیدکننده به‌حساب می‌آیند و پیش‌تفکر منسجمی نسبت به تأثیر دکورهای معماری در آثارشان ندارند. در فیلم‌هایی که آنها را به جنبش اکسپرسیونیسم نسبت می‌دهند، پیش‌زمینه (فضای معماری و طراحی‌شده) و بازی بازیگران بر هم منطبق شده و حالتی دوبعدی می‌گیرند، به‌نحوی که پیش‌زمینه و پس‌زمینه غیر قابل تفکیک‌اند. شاخص‌های بررسی‌شده در این مقاله، که شامل نور، فرم، فضاسازی و تعلیق حسی است و با زیرمعیارهای این چهار شاخص به ۱۰ مورد می‌رسد، عملاً این نکته را در سینمای اکسپرسیونیست ایران در بخش فضاهای معماری ثابت می‌کند که عملاً به‌جز فیلم «شب‌نشینی در جهنم» که تقریباً هم‌دورهٔ اکسپرسیونیسم آلمان است، عملاً دیگر فیلم‌های ساخته‌شده در این وادی چنان به ساخت فضاهای معمای به‌عنوان یکی از عناصر اصلی این سبک اهمیت خاصی نداده‌اند و توجه خود را معطوف به نورپردازی، گریم و دیگر نکات کرده‌اند. این نکته‌ای است که در سینمای جهان نیز شاهد بودیم، اما در سال‌های اخیر دوباره دکورسازی و فضاهای معماری به‌عنوان رکن اصلی در ساخت فیلم در چنین سبک‌هایی رونق گرفته است. در حالی که سینمای ایران در این بخش تغییر چندانی نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Vincent van Gogh
۲. Edvard Munch
۳. James Ensor
۴. impressionism
۵. naturalism
۶. Paula Modersohn-Becker
۷. Der Blaue Reiter
۸. Wassily Kandinsky
۹. abstract expressionism
۱۰. Kazimir Malevich
۱۱. existentialism
۱۲. Friedrich Nietzsche
۱۳. The Cabinet of Dr. Caligari
۱۴. Bruno Taut
۱۵. Antoni Gaudí

فهرست منابع

• آهنگر، میثم. (۱۳۸۴). *از رومانتیک تا کیهانی: سیر تکامل سبک‌های معماری معاصر*. همدان: فن‌آوران.
• بانی مسعود، امیر. (۱۳۹۲). *معماری غرب، ریشه‌ها و مفاهیم*. تهران: هنر معماری قرن.
• بوردول، دیوید و تامسون، کریستن. (۱۳۹۴). *تاریخ سینما* (ترجمهٔ روبرت صافاریان). تهران: مرکز.
• بهارلو، عباس. (۱۳۸۲). *صد چهرهٔ سینمای ایران*. تهران: قطره.
• پناهی، سیامک. (۱۳۸۳). بررسی تأثیرات معماری بر سینمای اکسپرسیونیست. *معماری و فرهنگ*، ۵(۱۷)، ۴۴-۵۳.
• جهاندیده، کیانوش و دهقانپور، حمید. (۱۳۹۱). زیبایی‌شناسی سایه‌پردازی در فیلم-نوآر. *هنرهای زیبا-هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۱۷(۲)، ۳۵-۵۲.
• خاکی‌نژاد، بهزاد. (۱۳۹۲). کارگاه تئاتر/اکسپرسیونیسم. *ماهنامهٔ انشا و نویسندگی*، (۳۸)، ۱۱۲-۱۱۸.
• دمارتینی، النا و پرینا، فرانچسکا. (۱۳۹۲). *هزار سال معماری جهان: راهنمای مصور* (ترجمهٔ آبتین گلکار). تهران: هنر معماری قرن.
• دیویس، پنه‌لوپه؛ جاکوبز، جوزف؛ دنی، والتر؛ هفریچر، فریما؛ روبرتز، آن و سیمون، دیوید. (۱۳۸۸). *تاریخ هنر جنسن* (ترجمهٔ فرزان سجودی). تهران: فرهنگسرای میردشتی.
• رحیمیان، بهزاد. (۱۳۷۰). *اکسپرسیونیسم آلمان و پیشگامان سینما*. تهران: فیلمخانهٔ ملی ایران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
• رید، هاروار. (۱۳۶۲). *فلسفهٔ هنر معاصر* (ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی). تهران: نگاه بامشاد.
• کاندینسکی، واسیلی. (۱۳۸۱). معنویت در هنر (ترجمهٔ هوشنگ وزیری). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
• کریپا، ماریا آنتونیا. (۱۳۸۷). *آنتونی گائودی ۱۸۵۲-۱۹۲۶: از طبیعت به معماری* (ترجمهٔ الناز رحیمی). تهران: نشر هنر معماری قرن.
• گرگور، اولریش و پاتالاس، انو. (۱۳۹۴). *تاریخ سینمای هنری* (ترجمهٔ هوشنگ طاهری). تهران: مؤسسهٔ فرهنگی هنری ماهور.
• لازاریان، ژانت. (۱۳۸۸). *دانشنامهٔ ایرانیان ارمنی*. تهران: هیرمند.
• مهرابی، مسعود. (۱۳۸۸). *تاریخ سینمای ایران: از آغاز تا سال ۱۳۵۷*. تهران: نشر پیکان.
• ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۷). *گزاره‌گرایی در ادبیات نمایشی*. تهران: سروش.
• Darsa, A. (2013). *An Introduction to German Expressionist Films*. Retrieved from https://news.artnet.com/market/art-house-an-introduction-to-german-expressionist-films-32845
• Ebert, R. (2015). *The Cabinet of Dr. Caligari (1920)*. Retrieved from https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-the-cabinet-of-dr-caligari-1920
• Kennedy, S. M. (2015). *Expressionist art and drama before, during, and after the Weimar Republic,* Unpublished master's thesi. Portland State University.
• Kracauer, S., & Quaresima, L. (1947). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Films* (Vol. 1974). Princeton: Princeton University Press.
• Pehnt, W. (1973). *Expressionist Architecture*. New York: Praeger.
• Reimer, R. C., & Reimer, C. J. (2012). *Historical Dictionary of Holocaust Cinema*. Lanham: Scarecrow Press.
• Sharp, D. (1966). *Modern Architecture and Expressionism*. London: Longmans.
• Taut, B. (1919). *Die Stadtkrone*. Heidelberg: Univ.-Bibl.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

راسفیجانی، محمدتقی و کربلایی حسینی غیاثوند، ابوالفضل. (۱۳۹۹). بررسی تأثیر فضاهای معماری در فیلم‌های اکسپرسیونیستی ایران، مطالعهٔ تطبیقی با سینمای اکسپرسیونیست آلمان. *باغ نظر*، ۱۷(۹۰)، ۱۹-۳۴.

DOI: 10.22034/bagh.2020.198964.4307
URL: http://www.bagh-sj.com/article_118419.html