
تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان بر بازیگری در سینمای آیزنشتاین*

احمد الستی**

ناصر آقایی***

رضا خانلری****

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۱/۱۰

تاریخ پذیرش: ۹۳/۳/۳

چکیده

جهان سینما بیشتر به نظریه پردازی‌های سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین درباره مونتاژ اهمیت داده است، همین امر سبب شده که رویکردهای او در بازیگری نادیده گرفته شود. با توجه به اینکه آیزنشتاین به عنوان طراح صحنه و سپس کارگردان زیر نظر مستقیم میوهولد نظریه بیومکانیک را در تئاتر مسکو تجربه کرده بود، شباهت‌های ساختاری و اجرایی زیادی بین بازیگری در سینمای آلمان و آثار هم عصران کانستراکتیویست خود در شوروی مشاهده کرد. شباهت‌هایی که از یک سو مجموعه‌ای از تکنیک‌های تئاتری از قبیل بزرگنمایی و اغراق، تشدد عضلانی بازیگر، تفکیک حرکات بدنی و حرکت حول اندام‌های خم شونده بدن که تا آن زمان خارج از ارزش نمایشی تلقی می‌شد، و از سوی دیگر سلسله‌ای از حرکات موزون و تماشایی به سیاق ژیمناستیک، عرض اندام‌های بدنسازی و جست و خیزهای پر تکاپو که به میادین ورزشی تعلق داشت و به روی صحنه تئاتر آمده بود.

این پژوهش با تمرکز بر آثار آیزنشتاین به فرآیند روسی شدن بازیگری‌های اکسپرسیونیستی آلمانی و به چگونگی سینمایی شدن بازی‌های تئاتری روسی به عنوان پیش در آمدی برای آن نوع بازیگری می‌پردازد که روی در روی الگوهای رئالیستی بازیگری در سینمای هالیوود قرار می‌گیرد. همچنین، این مقاله استدلال می‌کند که الهام گرفتن او از بازیگری آلمانی نگرشی تلفیقی را پایه ریزی کرد، که در پژوهش‌های سینمایی کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

کلید واژه‌ها: آیزنشتاین، بازیگری، اکسپرسیونیسم، کانستراکتیویسم

*. این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد رضا خانلری با عنوان «تأثیر اکسپرسیونیسم آلمان بر سینمای آیزنشتاین» در رشته سینما در هنرهای زیبای دانشگاه تهران به راهنمایی دکتر احمد الستی و همکاری دکتر ناصر آقایی است.

Email: a.alasti@yahoo.com

.Email: aghai@ut.ac.ir

Email: reza_khanlari2000@yahoo.com

** استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

*** استادیار گروه هنرهای نمایشی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

**** کارشناس ارشد سینما، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران

مقدمه

مکس راینهارت با بکارگیری معیارهای نقاشی‌های اکسپرسیونیستی در قالب نورپردازی و دکور در پیکره هنر نمایش، تلاش کرد این قواعد را در بازی بازیگرانش نیز بکار ببندد. وی در مورد بازیگری در مقاله «حس سُرورآمیز بازی» دیدگاه خود را اینگونه مطرح می‌کند: «انسان با ظرفیت وجودی ناچیز خود در حالی که در چنبره افراد گوناگون انسانی قرار گرفته بود که در عین قربت و خویشی از او سخت فاصله داشتند، اشتیاق شدیدی یافت تا به یک نمایش فانتزی پا نهد که در آن شکلی به شکل دیگر، تقدیری به تقدیر دیگر و اثری به اثر دیگر تبدیل می‌شد. این نخستین کوشش آدمی برای گذشتن از وجود مادی ناچیز خود بود. این قابلیت در انسان به میراث ماند اما تا آن روزگار به رشد کامل خود نرسید» (راینهارت، ۱۳۸۰: ۵۷). از سویی دیگر آیزنشتاین نیز به عنوان یک مروج قواعد بیومکانیک و سواد امیلیویچ میرهولد در مکتب کانستراکتیویسم شوروی به پرورش بازیگران تئاتر و متعاقب آن سینما پرداخت. او با اشراف بر اندیشه‌های روانشناختی پاولوف تلاش کرد از بازیگری فیزیکی در آثار خود بهره ببرد. بر این اصل درکنکاش در دیگر مکاتب به شباهت‌های فراوانی دراصل قواعد بازیگری بدن در آثار اکسپرسیونیستی و خود برخورد کرد، آن را بکار برد و ارتقاء داد. آیزنشتاین نیز همانند فیلم‌سازان آلمانی همواره بازیگری را وسیله‌ای ابزاری در جهت مفهوم‌سازی در قاب دوربین سینما بکار گرفت. وی با ذکر مثالی دیدگاه خود را اینگونه مطرح می‌کند: «سرخپوستان قبیله بورورو عقیده دارند، با وجود این که انسان هستند، در همان زمان نوعی طوطی قرمز رنگ ساکن جنگل‌های برزیل نیز هستند. چنین باوری ندارند که پس از مرگ به نقش این طوطی بر پهنه زمین ظاهر می‌شوند یا این که پرندگان نیاکان آنانند، که در چنین شکلی به نزد ایشان آمده‌اند... آن‌ها بر این عقیده‌اند که هم اکنون، در جهان واقعی این پرندگان هستند... ایشان مفهومی متشکل از دو کمیت را (انسان/ پرنده) در ذهن دارند... این نمونه‌ها که در اندازه‌های متفاوتی از ادراک هنری قرار دارند کلمه به کلمه مفهوم درستی را القاء می‌کنند... کافی است که به هنگام آفرینش نقش، مسئله

احساس درون یک بازیگر از نقش را از نزدیک لمس کنیم (نک. آیزنشتاین، ۱۳۶۹: ۲۱۴ و ۲۱۵). این تطابق نظری اندیشه در آراء آیزنشتاین و راینهارت و به طبع سینماگران اکسپرسیونیستی مسیری موازی در مرحله عملی تولید فیلم پیش روی او قرار داد. از این روی او در ادامه (همان: ۱۳۶۹: ۲۱۵) عنوان می‌کند: «اینجا مکانی است که «من» فردیت بازیگر را به نمایش می‌گذارد و «او» فردیت نقش خلق شده را باز می‌گوید. مسئله تقارن «من» و «غیر من» در خلق و اجرای نقش، یکی از اسرار درونی و مرکزی آفرینش نقش است.» با در نظر گرفتن این آراء در این پژوهش و با بررسی سینمای آیزنشتاین در نهایت این پرسش مطرح است که چگونه بازیگری سینمای اکسپرسیونیسم بر سینمای آیزنشتاین تأثیر و نگرشی تلفیقی را بنا گذاشت؟

بازیگر و هنر ایفای نقش

راینهارت، بنا بر نیازهای تئاتر مدرن ناچار به تغییر اصول هدایت بازیگری مرسوم در آلمان شد. او در مقاله «حس سُرورآمیز بازی» ضمن بیان دریافتش از بازیگری، به نکته‌ای اشاره دارد که قربت اندیشه او و نظر آیزنشتاین را مشخص می‌سازد: «بازیگر، در آن واحد پیکر تراش و پیکره است. او انسانی است در مرز میان رویا و واقعیت که همزمان با هر دو رکاب می‌زند. قدرت خودانگیختگی بازیگر چنان است که علاوه بر تغییرات درونی و روانی، قادر به ایجاد تغییرات بیرونی و جسمانی در خود نیز می‌باشد» (راینهارت، ۱۳۸۰: ۵۸). از سویی، آموزش و راه و روش میرهولد نیز تأثیری سرنوشت ساز بر تحول و شکل‌گیری [تئاتر و متعاقب آن] سینمای شوروی داشت... او نیاز به ریتم درونی، به شکلی جدید از بازیگری و به ترکیب‌بندی نور و بافت در هر نما را درک کرده بود. او بر این تأکید داشت که بازیگر باید بازیش را بر مبنای تکنیک کنترل شده بگذارد تا احساساتی، که با مکتب استانیسلاوسکی تبلیغ می‌شد (رک. اشنایترز، ۱۳۸۷: ۱۰ و ۹). میرهولد در سال ۱۹۱۰ یک کارگاه تجربی بر پا کرد و در آن با نام مستعار دکتر داپرتوتو به فعالیت پرداخت. او این نام را از قصه‌های هوفمان گرفته بود. [از آنجایی که] هوفمان و رمانتیسم آلمان به طور



اعم، تأثیر شدیدی بر روی میرهولد و تمام روشنفکران روسیه آن زمان گذاشته بود میرهولد [نیز] از طریق هوفمان (به ویژه، شاهزاده خانم برامبیل) علاقه بیشتری نسبت به کم‌دیا دل آرته پیدا کرد، که آن را به صورت عنصر اساسی در یک ضد سنت تئاتری می‌دید. تئاتری غیرناطق و قراردادی که او می‌توانست آن را به عنوان سلاحی علیه طبیعت باوری و روانشناسی گرایی استانیسلاوسکی به کار ببرد. [آنهم در حالی که در همان زمان در ایتالیا] ارتباط با پذیرش سیرک توسط فتوریست‌ها به خوبی آشکار است. [در نتیجه باید اذعان کرد که] این دو مسیر، به سویلال بازی و به سوی حرکات ماهرانه به سرعت به هم پیوستند (نک. وولن، ۱۳۸۹: ۲۵). میرهولد از بازیگرانش می‌خواست که همه احساس‌های انسانی را کنار گذاشته و نظمی بر اساس قواعد مکانیکی بیافریند، بازیگر می‌بایست چون ماشین عمل کند، یک معلق، یک پشتک‌وارو و یک عمل‌بندبازانه انجام دهد تا حالت‌های عاطفی معینی را القا کند، دیگر نیاز به دیالوگ نبود. چون یک استاد سیرک قدم به قدم حرکت بازیگرانش را از پیش معلوم می‌ساخت و مثل یک استاد عروسک باز رفتار عروسک‌هایش را در اختیار خود می‌گرفت. مدعی شد هنر بازیگر عبارت است از برگزیدن ماسک و جام‌های که با آن بتواند تمام ترفندهای خود را بنمایاند و استادانه شخصیت و موقعیت‌ها را جابه‌جا کند. او اعلام داشت که پانتومیم و کابوتناژ تنها پادزهر استفاده مفراط از کلمات در تئاتر است (نک. مخصوصی، ۱۳۹۰: ۱۲۱). آبر این اصل آیزنشتاین که به عنوان شاگرد میرهولد در تئاتر با نظریه بیومکانیک او مواجه و بر آن قواعد اشراف کامل داشت [در اجرای نمایشنامه مرد عاقل، صحنه و پرده‌های نمایش را شبیه نمایش سیرک و ورزشی، با طناب‌های بندبازی و خرک برای پریدن و میله‌های پارالل ژیمناستیک طراحی کرد. بازیگران لوده، همراه با ارکستر پرهیاوو، زیر صندلی تماشاگران ترقه منفجر می‌کردند و در پارهای مواقع آن‌ها را مورد هجوم قرار می‌دادند. او شیوه جدیدی از بازیگری را ابداع کرد که آمیزهای از ریاضیات و زندگی سربازی بود و نامش را مکانیک زیستی گذاشت. او بدن انسان را به مثابه یک آدمک مصنوعی می‌دید. کلید رمز موفقیت بازیگران در این

شیوه تربیت سخت جسمانی بود. از آنجا که آیزنشتاین می‌خواست برای این روش پشتوانه‌ای روانشناسانه پی‌ریزی کند، از قواعد بازتاب شناسی پاولوف استفاده کرد. بازیگر در این روش، می‌بایست در روی صحنه به محرک‌ها پاسخ گوید. در این شیوه، بازیگر خوب کسی بود که از نظر جسمانی آمادگی داشته باشد و در کوتاه‌ترین زمان ممکن بتواند از خود واکنش نشان دهد (رک. ضابطی‌جهرمی، ۱۳۶۰: ۲۰۶ و ۲۰۷). او با شیوه ابداعی مکانیک زیستی، تلاش کرد تا حالات روانی و درونی بازیگرانش را به کمک یک سری از حرکات بدنی به نمایش درآورد. در این شیوه، آیزنشتاین اثر نمایشی را موظف می‌دانست که بیشترین تأثیر عاطفی را در تماشاگر ایجاد کند. به عنوان نمونه، در مرد عاقل، با پشتک‌زدن، احساس خشم و با حرکت سالتو، حالت ستایش را مجسم ساخت. همچنان که (همان: ۲۰۷). یکی از شاگردان کلاس آموزش بازیگری آیزنشتاین در تئاتر فرهنگ کارگری می‌نویسد: «تعلیم و تربیت جسمانی، اساس کارهایی است که آیزنشتاین از ما انتظار دارد. او ورزش‌های سبک و مشت‌زنی، درس شمشیربازی و مکانیک زیستی را به ما می‌آموزد. ساعت‌ها روی تربیت حنجره و صدا کار می‌کنیم. پس از آن به ما تاریخ تکامل و تحول طبقاتی درس می‌دهد. این برنامه از ده صبح تا نه شب ادامه دارد». آیزنشتاین تا آن اندازه تحت تأثیر این روش ابداعی خود بود که نوشت: «تا آن حد تئاتر عاطفی را به صورت رؤیا در سر می‌پروراند که گمان می‌کردم، پشتک زدن روی طناب بندبازی می‌تواند نشان دهنده احساس خشم و خشونت باشد.»

شکلی از پرورش بازیگر که هدف آن به وجود آوردن بازیگرانی ورزشکار، آکروبات باز و آدم‌هایی همانند ماشین‌های به حرکت آمده بود. آیزنشتاین از این نظریه بهره برد و آن را بیشتر گسترش داد. او حتی در فیلم‌هایش نیز از این شیوه دور نشد. به عنوان نمونه در فیلم اعتصاب در ابتدای فیلم کارگران را قبل از شروع اعتصاب در کارخانه در چندین نما بر روی دکلهای آهنی بلند قرار داد، سپس به شیوه بندبازهای سیرک آنها را به حرکت بر روی آهن‌های دکل می‌زنانسن داد (نک. تصویر شماره ۱). همچنین در فیلم رزمناو پوتمکین زمانی که

یافت [خبری نیست» (ریوی پر ۱۳۸۵: ۴۶۰).

قالب اکسپرسیونیسم در بازیگری

از جمله ویژگی‌های اکسپرسیونیسم، تعمیم دادن شخصیت است. شخصیت مرکزی داستان، تقریباً مانند شخصیت‌های نمایشنامه‌های اخلاقی قرون وسطی، باید مظهر همه انسان‌ها باشد. صرف نظر از هویت فردی این شخصیت، وی جوینده حقیقت و تصویر خیالی هم، هویت پنداری تماشاگران نمایش است (کرنودل، ۱۳۷۴: ۴۰۸). فیلم **ایوان مخوف** قسمت اول و دوم، در واقع کاملترین نمونه اکسپرسیونیستی



فیلم‌های آیزنشتاین می‌باشد. شخصیت‌ها در این فیلم دارای نمود ظاهری این سبک‌اند. آیزنشتاین، تزار (ایوان) را با لباسی تیره و بلند، همسان شخصیت‌های مخوف فیلم‌های اکسپرسیونیستی همانند فیلم نوسفراتو آراسته است. شخصیت ایوان به نوعی در فردیت خود محصور است. او در این فیلم، با صورتی کشیده، چشمانی با حاشیه تیره و موهای مشکی بلند آرایش شده است (نک. تصاویر شماره ۳) اما کامل کننده تمامی تمهیدات فوق، بازی درخشان بازیگر این شخصیت است، که با پیروی از روش‌های بازیگری اکسپرسیونیستی، در انجام حرکات درشت و اغراق شده، سرد و بیروح و اتکا بر قدرت بدنی خود، در فشار آوردن به بدنش و خمیده حرکت کردن، خواسته‌های آیزنشتاین را جامه عمل می‌پوشاند. قدرت شخصیت‌سازی تا آنجا پیش می‌رود که چارلی چاپلین از برجسته‌ترین بازیگران سینمای صامت عنوان کرد:

«قسمت اول ایوان مخوف بهترین فیلمی است که من در عمر خود دیده‌ام. هرگز تا این



اندازه من بازیگری توانا چون **نیکولای چرکاسوف** را مسلط بر یک نقش پیچیده و شخصیت تراژیک ندیده‌ام. بیصبرانه در انتظار قسمت دوم هستم.» (ضابطی‌جهرمی، ۱۳۶۰: ۲۰۰). آیزنشتاین خود در خاطراتش در هنگام ساختن فیلم ایوان مخوف به این نکته اشاره مستقیم می‌کند:

ملوان مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد و در حال سقوط در آب است، دیگر ملوان‌ها به طریقه سیرک و با استفاده از ژیمناستیک، از دکل کشتی به درون آب دریا شیرجه می‌روند (تصویر شماره ۲).

در این راستا از نقطه نظر رولان بارت: «در آثار آیزنشتاین بازیگر لزوماً ناچار به فاصله‌گذاری نیست، او باید ارزشی آرمانی را به نمایش بگذارد پس کافی است تولید

این ارزش را در فاصله قرار دهد و با توسل به ترفند اغراق، آن را از نظر فکری، محسوس و مشهود گرداند. اینک، بیان بدنی، بُعد ماهوی خود را از دست می‌دهد و به یک مفهوم بدل می‌شود، وانگهی از همین رو است که بازی بازیگر باید اغراق آلود باشد. در اینجا از بیان چهره‌ای **اکتورز استودیو** آنچه که بعدها در مبحث بازیگری شهرت

می‌نگرد... پدر **پاول تز-و-کف**، رئیس نمازخانه، آداب مذهبی را به بازیگری که نقش سراسقف بزرگ روسیه را ایفا می‌کند، می‌آموزد تا مراسم تقدیس تزار به درستی انجام شود. وی به تزار جوان می‌آموزد که در این تشریفات بی نظیر مذهبی، چطور رفتار کند و مقابل توپهای قدیمی که به افتخار او شلیک می‌کنند، چه عکس‌العملی داشته باشد.»

تیپاژ

آیزنشتاین طی کار بر روی فیلم اعتصاب، نگره [تیپاژ] کاربرد نمونه‌های خود در مورد انتخاب بازیگران را هم پرورش داد. او مانند کولشوف وکل صنعت تئاتری که در آن کار کرده بود، بازی کردن معمولی بر روی صحنه را طرد کرد و به جای آن ترجیح داد فقط با توجه به خصوصیت‌های فیزیولوژیک، بخصوص چهره، بازیگران مناسب برای ایفای نقش را انتخاب کند (وولن، ۱۳۸۹: ۴۰-۴۳). او در این رابطه عنوان می‌کند: «با شروع حرکت به جانب سینما، عامل دیگری چهره نشان داد که تیپاژ نام گرفت، تیپاژ همانند مونتاژ یک کیفیت ترکیبی با نشانه‌های واقعی است، که در سینمای امروز معنا پیدا می‌کند... نمی‌خواهم هیچ‌گونه محدودیتی برای مفاهیم اساسی و کلی تیپاژ یا مونتاژ در آثار خود قائل شوم. می‌خواهم تذکر بدهم که مفهوم تیپاژ باید از راهی به ذهن درآید که همچون چهره بدون آرایش بازیگران و حرکت آنان روی صحنه واقعی جلوه کند. به عقیده من، تیپاژ نوعی نزدیکی و نگرش به وقایع است که در آغوش مفهوم و هدف اصلی فیلم قرار دارد. در اینجا روشی وجود دارد که در آن، معارضه با جریان طبیعی و تداخل اتفاقات به حداقل می‌رسد. به طور کلی از ابتدا تا انتهای فیلم اکتبر یک تیپاژ خاص بود» (آیزنشتاین، ۱۳۶۹: ۳۲). از این روی، نقشکولاک توسط چوخمارف بازی شد، که یک مسلمان و پیمانکار سابق گوشت برای ارتش بود. پدرماتفنی در لنینگراد پیدا شد؛ او قبل از جنگ در تئاتر مارینسکی ویلونسل می‌نواخت، بعد به ارتش احضار شد و سپس به ارتش سرخ پیوست و در نبرد کرونشات دچار ضربه مغزی شد. همسرغمگین دوست داشتنی در صحنه کلبه تقسیم شده، در نقشکوفو،



«چرکاسف با بدنی بسیار نرم، تمرین‌های سخت انجام می‌دهد تا خمیدگی بدن تزار را مجسم کند» (آیزنشتاین، ۱۳۶۹: ۳۶۷). وی در ادامه شرح نحوه ثبت پلانها و در مقام تأکید بر بازیگری و دقت بر تمامی نکات در صحنه فیلم، به سکانس مشهور تاج گذاری اشاره می‌کند: (همان: ۱۳۶۹: ۳۶۸ و ۳۶۹) «چند روز بعد در همان نمازخانه‌ای که تزار بر جسد تزارینا می‌گریست، همان مرد، یعنی تزار، ولی درست پانزده سال جوانتر به نام تزار روسیه، تاج بر سر می‌گذارد. سعی بسیار لازم بود که چرکاسف را از حالت قبل به درآوریم و روح جوان شادی را در او تزریق کنیم که پر از امید است و جسورانه به آینده با افتخار

پیدا شد. قهرمان زن فیلم در یک مزرعه دولتی در کونستانتینوفکا پیدا شد. آیزنشتاین گفته است که چگونه فکر کاربرد نمونه‌ها را از افکارش در مورد کم‌دیا دل آرته، که نمونه‌های همیشگی آن فوراً توسط تماشاگر شناخته می‌شدند به وجود آورد. او چهره‌هایی را می‌خواست که فوراً تأثیر نقش را فوراً میرساندند. او سپس به نظام چهره‌شناسی لاوتر علاقه مند شد (وولن، ۱۳۸۹: ۴۳ و ۴۴). و به همین جهت آیزنشتاین همواره بر تربیت و هدایت بازیگر در صحنه تأکید می‌ورزید و به نیروی درونی نهفته در ذات بازیگر نیز ایمان داشت. حتی در برخی از فیلم‌های خود، از جمله رزمنو پوتمکین یا اعتصاب، از مردم و بازیگرانی استفاده کرد که ناشناخته بودند و گاه برای نخستین بار بازیگری را تجربه می‌کردند. او با اتکاء بر تجربه‌های خود از تئاتر، آن‌ها را در موقعیت درکی درونی از زندگی و شخصیت داستان قرار می‌داد. در ایوان مخوف نیز از پدر پاول تز و کف جهت بازی در سکانس تاج گذاری، برای بازی و در واقع زندگی در نقش اسقف اعظم کلیسا استفاده کرد. بر این اساس بود که او در نوشته‌های خود، بازیگر را به نوعی کارگردان ایفای نقش خود نیز بر می‌شمارد، که باید کنترل شخصیت‌سازی نقش را بر عهده گیرد. از این روی آیزنشتاین عنوان می‌کند:

در حالی که در نظر آیزنشتاین، توده‌های مردم خود قهرمان بودند. لااقل در رزمنو پوتمکین و اکتبر، آیزنشتاین توانست سبکی در فیلم‌سازی پدید آورد که در آن قهرمانان فردی و صفات و سجایای آنان تحت‌الشعاع جریان نهضت‌های انقلابی قرار گرفته‌اند (نایت، ۱۳۷۱: ۹۳ و ۹۴). در رزمنو پوتمکین، بازیگر وجود ندارد. در این فیلم فقط مردم واقعی شرکت دارند. وظیفه کارگردان این بود که چنین چهره‌هایی را کشف کند تا به جای به کارگیری بازیگران حرفه‌ای خلاق، ظاهر فیزیکی اثر خود را با دقت آرایش کند. چنین روشی در فیلم سازی، فقط در روسیه امکان پذیر است (ضابطی جهرمی، ۱۳۶۰: ۲۲۱).

«شیوه بازیگر و کارگردان به این دلیل که تا حدی کارگردان خود نیز بازیگر به شمار می‌رود از هم جدائی ناپذیر است... بازیگر با بکار انداختن شعور و احساس

خود، خویشتن را به دست تفکر خود خواهد داد و به احساس و تجربه خود اجازه خواهد داد که با تجلی در لحظات مناسب، او را در سلطه گرفته و بازی را به طور طبیعی ارائه دهد. در مرحله نخست، بازیگر در حیطه تصرف احساس واقع می‌شود، نباید تلاش در به غلیان آوردن احساس باشد، بلکه باید در تخیل و تصور خود، رده ای از تصاویر واقعی، که متناسب با موضوع اصلی باشد را حاصل کند... محتوای تصاویر ذهنی که در خیال تجلی کرده، بسته به اختصاصات تصویر ذهنی و خصلت و منش شخصی که بازیگر در نقش آن ظاهر شده است، متغیر می‌باشد. مرحله دوم در کار بازیگر، ترکیب ماهرانه عناصر متجلسی می باشد و حذف هر چه که بهطور اتفاقی می‌خواهد وارد کار شود. همچنین، رساندن عناصر اصلی به بیشترین حد بیانگری که رکن اصلی کار به شمار می‌رود» (رک. آیزنشتاین، ۱۳۵۵: ۵۳ و ۵۴). همزمان، در حالی که در شوروی همه گونه فیلم ساخته می‌شد. گروهی که خود را ک.ب.غ یعنی کارخانه بازیگری غیر عادی می نامیدند... در فیلم‌هایی چون ماجراهای کودک اکتبر و شنل دو نفر از کارگردانهای موسس ک.ب.غ به نام گریگوری کوزینتسوف ولئویدتر آوبرگ نوع شگفتی از اکسپرسیونیسم سینمایی پدید آوردند که بنای آن مبالغه در حرکات بازیگر و غرابت زاویه فیلمبرداری بود (نک. نایت، ۱۳۷۱: ۸۹). و از آنجایی که اکسپرسیونیسم آلمان برخلاف امپرسیونیسم به شدت وابسته به میزانشن بود. اشکال به قصد دستیابی به تأثیرات اکسپرسیونیستی به طور غیررئالیستی تحریف و غلو شده‌اند. بازیگران اغلب گریم غلیظی دارند و حرکاتشان جهشی یا آهسته و پیچاپیچ است (نک. بوردول، ۱۳۸۵: ۴۸۶). همچنین در این آثار طراحی لباس شخصیت‌های داستان، استلیزه و غلو آمیز است. تمامی شخصیت‌ها در الگوهایی که انتزاعی هستند، و بر معنی خاصی دلالت میکنند، آرایش و نمود می یابند. به همین دلیل آیزنشتاین در رزمنو پوتمکین کشیش را نماد مذهبی میدانند که وسیله‌ای برای استثمار طبقه کارگر و مردم به دست طبقه حاکم و اشراف شده است. او در نمابندی‌های خود نیز با نماهای نزدیک از صورت و صلیب در دست او که با نگاهی غلو شده ناظر

می‌کردند تا سبب شود تمامی عضلات صورت نیز منقبض شده و آلام درونی در چهره بازیگر بیشتر نمایان شود. همچنین با فشار بر بدن، حرکات ماشینی شده و این درشتنمایی، در بازی بازیگر بیشتر به چشم می‌خورد. علاوه بر ریشه‌های این سبک در شرایط و مسائل جامعه روز آلمان، عوامل دیگری نیز در شکل‌گیری این نوع سینما موثر بودند. از این میان، سینمای اسکاندیناوی بر سینمای دیگر کشورها، از جمله آلمان، تأثیری عمیق گذارد. در حالی که سینمای دانمارک توسط آثار کارل درایر یادآوری می‌شود، اما آرتور نایت به



بر اعدام ملوانها می‌باشد، بار دیگر بر این امر تأکید می‌کند (نک. تصویر شماره ۴). از سویی دیگر او شخصیت تزار را در جهت القای تأثیر گذارتر، با گرمی اغراق شده در روند فیلم و حرکاتی که ناشی از فشار زیاد بازیگر بر بدن خود است، به سمت فرو رفتن در ورطه قدرت نزدیک می‌کند (نک. تصویر شماره ۵) و نیز می‌توان به شخصیت‌ها در فیلم‌های نوسفراتو و کالیگاری و تأثیر آنها بر تزار در ایوان مخوف اشاره کرد و این نکته‌ای است که تصمیم کارگردان را در خلق یک اثر بروز می‌دهد. این

شخصیت‌ها با پیشرفت داستان و با کمک گرفتن از عناصر بصری در بطن تصویر و تأکید بر حرکات به همراهی عمق حالات روانی در بازیگری، هر چه بیشتر مخوف می‌شود، به قسمی که به دنبال قدرتی بزرگتر می‌باشد، و حالت‌های روانی و سردی در صورت وی بیشتر مشهود شود.

در بررسی سینمای اکسپرسیونیسم، می‌توان خصوصیتی انحصاری یافت که نه تنها به عامل اصلی در ساختار این دسته از فیلم‌ها تبدیل شده، بلکه به دلیل ریشه‌های زیبایی‌شناختی عمیق، بر دیگر فیلم‌ها نیز اثر گذار بوده است. نزدیکی دیدگاه آیزنشتاین به بازیهای اغراق شده نیز توجه خاص او را به بازیگری تئاتر و سینمای اکسپرسیونیسم آلمان معطوف ساخت. بدن بازیگر در فرم بازیگری این سبک، فشار زیادی را متحمل می‌شد، زیرا عضلات را با فشاری بیش از حد به سختی منقبض

فیلم ساز دیگری نیز اشاره می‌کند.

شیوه بازی نیلسن که عبارت بود از امساک در حرکت و رساندن هیجانانگ از راه نگاه، مورد تحسین جهان قرار گرفت، اما فیلم‌های درونگرایی آلمانی بعد از ۱۹۲۰ بود که توانستند این شیوه را با موفقیت تقلید کنند و مورد استفاده قرار دهند (نایت، ۱۳۷۱: ۱۱۵ و ۱۱۴). ضرباهنگ تشدید یافته، یکی از جنبه‌های برجسته تصنع اکسپرسیونیستی است. ضرباهنگ در نمایشنامه‌های واقعگرا همیشه تابع حال و هوای حاکم بر محل وقوع داستان است، اما در کلانشهر غیر انسانی شده اکسپرسیونیست، ضرباهنگ مهم و اغلب بر حال و هوای داستان حکمفرما می‌شود (کرنودل، ۱۳۷۴: ۴۰۸). و اینجا است که هرچه شخصیت اصلی از آغازگاه تا پایانه نمایش به جلو رفته و به اوج گاه و نزولگاه نزدیکتر شود، تلاسه، دلهره و اغتشاش روحی و جسمی او فراوانتر و بیشتر و

۱۳۵۵: ۵۵) آیزنشتاین از این روش در آثارش بهره برده است. او این ذهن سیال را در برخورد مخاطب و تأثیر بر او به کار گرفته است. در فیلم‌های او می‌توان به استفاده از نماهای ذهنی از شخصیت‌های فیلم اشاره کرد. از این روی آیزنشتاین همواره تماشاگر را به عنوان پایگاه دریافت مفهوم اثر در نظر داشت، و در ساخت و آماده سازی آثارش با دقت هر چه بیشتر این مورد را مورد تحلیل قرار می‌داد. دکتر ساسان سپنتا در مقدمه کتاب مفهوم فیلم، به موردی اشاره می‌کند که گویای این نکته می‌باشد. در یکی از شبهایی که آیزنشتاین به تمرین تئاتر مشغول بود، پسر هفت ساله یکی از کارمندان تئاتر، کارگری که اغلب به تماشای جلسات تمرین می‌آمد، نیز به نظاره تمرین او و بازیگران آمده بود. آیزنشتاین در این مورد اینچنین می‌نویسد:

«در یکی از جلسات من به او نگاه کردم و از حالت چهره او یکه خوردم، نه فقط در چهره آن پسر حالت‌های صوری و بازیهای چهره‌های نمایش انعکاس یافته بود، بلکه همه آنچه که در آن صحنه اتفاق می‌افتاد در سیمای آن کودک منعکس می‌گشت.» (نک. همان: ۱۳۵۵: ۷). آیزنشتاین از روانشناسی گشتالت، و تحلیل متون ادبی و شاهکارهای ادب جهان، نظریه پیوند فیلم را به فیلم‌سازان و دوستداران هنر سینما عرضه کرد. یکی از نمونه‌های عالی برای کاربرد نظرات او، پیوند فیلم رزمناو پوتمکین است. او با استفاده از پیوند نماها و در اختیار گرفتن آن در جهت مفهوم سازی و روایت داستان، در کنار توان ایفای نقش بازیگرانش، از هر دو مکملی در جهت ساختار سازی سینمایی ایجاد کرد.

آیزنشتاین در جهان سینما با نظریه‌های سینمایی در زمینه مونتاز بیشتر شناخته شده و بر شکل‌گیری آثار هنری اثر گذار بوده است، اما همان گونه که خود می‌گوید، او نیز تحت تأثیر از سینمای دیگران و بخصوص سینمای اکسپرسیونیسم آلمان است.

«من نسبت به همکاری‌های متقابل روسیه [شوروی] و آلمان که می‌تواند بسیار پر ثمر باشد، خوشبینم. تلفیق امکانات فنی آلمان و نیروی آتشین خلاقه روسیه می‌تواند نتایج خارق‌العاده‌ای به بار آورد، اما خود من شخصاً کاملاً تردید دارم که بتوانم در آلمان کار کنم،

نمودار می‌شود. نوعی سردی و حالتی انفعالی باید در بازی وجود داشته باشد (رک. مخصوصی، ۱۳۹۰: ۳۸۵ و ۳۸۶). نکته دیگری که در ادامه لازم به ذکر است، و آن اینکه در این فیلم‌ها، با توجه به دامنه روشنی و تاریکی در فیلم‌های سیاه و سفید، نور پردازی و طراحی نیز بر این عنصر تضاد تأکید می‌کرد و در زمینه تاریک، چهره و دست‌های بازیگران با نور سفید تند به همراه گریم بیشتر نمود می‌یافت، در نتیجه، حرکت آزادانه آنها کمتر و تأکیدگذاری بیشتر بر حرکت به لحاظ دورنی بود. در پوسته بیرونی فیلم‌های اکسپرسیونیستی، می‌توان مشاهده کرد که با دیوانگی شخصیت‌های داستان، هویت از دست رفته بشر، نیروهای اهریمنی و ماوارایی مواجه می‌شویم. علاوه بر این، اشاره‌هایی نیز به جامعه آلمان خود دارند. اما بطن توجه و تمرکز این سبک، اساساً بر دنیای ذهنی و درونی آنگونه می‌باشد که از طریق اعوجاج، واقعیت بیرونی بیان می‌شود و به همین دلیل است که نقطه دید یا بیان اول شخص در فیلم‌های اکسپرسیونیستی و به تبع آن در پردازش شخصیت‌ها، اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد.

از این رو شگرد جریان ذهن را می‌توان گونه‌ای شیوه بیان اکسپرسیونیستی دانست. در کالیگاری وقایع و کنشها پاره‌هایی‌اند از خاطره، رویاها، خیال‌پردازی، کابوسها، و افکار نمادین در جریان ذهن فرانسیس. بارزترین نمونه این امر صحنه‌های است که کالیگاری درباره کسب قدرتهای اساطیری یکی از نیاکان همانامش به خیالبافی روی می‌آورد (کیسبی یر، ۱۳۸۶: ۲۲۲ و ۲۲۳). روالی که بازیگر خود را با آن در روی صحنه به مرحله احساس می‌رساند به این صورت است که در روی صحنه او آگاهانه تخیل خود را به تصویر و نتایج حاصله می‌کشد، در حالیکه زندگی واقعی آن تصاویر و تخیلات خود به خود برانگیخته می‌شوند. به عبارتی، تخیل بازیگر آغاز به تجسم موقعیت‌های لازم می‌کند. بازیگر نباید به طور تصنعی خود را ملزم به احساس تجربه این نتایج به نماید، چون احساس و هیجان مانند بازی که تلقین می‌کند، از خود بروز می‌کند و از خود حاصل می‌شود. این احساس، این هیجان از تصاویر ذهنی و خیالی بازیگر حاصل می‌شود (رک. آیزنشتاین،

پی‌نوشت‌ها

- Max Reinhardt. او به عنوان اولین کارگردان تئاتر مدرن اروپا شناخته می‌شود.

- در این راه پر مخاطره برخی از مشهورترین بازیگران آلمان با وی همراه بودند که از بین انبوه بازیگران او الکساندر موسی، ۱۹۳۵-۱۸۸۰ بازیگر ایتالیایی تبار از شهرت و اهمیت ویژه ای برخوردار است. موسی در نمایش انسان که در شهر سالزبورگ و در فضای باز توسط راینهارت کارگردانی شد نقش اصلی را بر عهده داشت. سایر بازیگران راینهارت، عبارت بودند از آلبرت باسر من، امیل یانینگر، یوزف و رودلف شیلد کرات، ارنست لوییچ، کنراد فایت، پل واگنر بازیگر فیلم گولم، ورنر کراووس، بازیگر فیلم کابینه دکتر کالیگاری، گرتروید ایزولد، اگنس سورما، الیزابت برگنر، اسکار هومولکه، ولادمیر سوکولوف، و بازیگران خانواده تیمیگ - هلن، هوگو، هرمان و هانس (قادری ۱۳۷۷: ۹۸).

- (۲۳ ژانویه ۱۸۹۸ - ۱۱ فوریه ۱۹۴۸) Sergei M. Eisenstein

- Vsevolod Emilievich Meyerhold (۱۹۴۰ - ۱۸۷۴) از آغاز تأسیس «تئاتر هنری مسکو» (۱۸۹۸) به این مرکز وارد شد. در ۱۹۰۵ به تشکیل «انجمن درام جدید» اقدام کرد و به همکاری با استانیسلافسکی پرداخت. بعد از انقلاب اکتبر او اولین نفری بود که به خدمت در حکومت جدید خوانده شد و سرپرستی بخش تئاتر در «کمسیریای آموزش خلق» به او سپرده شد.

- Constructivism. مکتبی از هنر نوین مبتنی بر اصالت اشکال هندسی و انتزاعی و خطوط مستقیم و اجرای جسیم، و تلفیق آنها با فضا. این شیوه هنری که الهام شکل آفرینی خود را از اصول فنی علم نوین می‌گیرد، هنر غیر شیئی نیز نامیده می‌شود.

- Bororo. تلاش در واقع در جهت نمایش عواطف و احساسات صورت می‌گرفت.

- Dr. Dapertutto. Hoffmann

- اقتباس‌هایی از قصه‌های هوفمان تقریباً توسط همه کارگردان‌های سرشناس روس روی صحنه رفته بودند، آن‌ها به صورت باله در آمده و برای انجمن اخوت سراتیون «Serration» نام تهیه کردند، در فلوت تیره پشت «The Backbone Flut» اثر مایاکوفسکی به آنها اشاره می‌شود، آن‌ها نه فقط در میان آثار محبوب میرهولد جای داشتند

زیرا نمی‌توانم خاک سرزمین اجدادیم را که به من نیروی آفرینش می‌دهد، ترک کنم. شاید بتوانم با یادآوری اسطوره «آنته ئوس»، به جای تفسیری مارکسیستی از رابطه بین آفرینش هنری و زیربنای اقتصادی جامعه، اندیشه‌هایم را برای خودم توجیه کنم... در آلمان فیلم‌هایی ساخته شده که در خور تحسین‌اند. اما در حال حاضر من می‌توانم یک فاووست یا یک متروپولیس را ببینیم که جدالهایی با معیارها و سلیقه‌های مبتذل دارد. فیلم‌های آلمانی فاقد گستاخی و شهامت‌اند. ما روسها یا گردنمان را خرد می‌کنیم یا برنده می‌شویم» (ضابطی جهرمی، ۱۳۶۰: ۲۲۱ و ۲۲۲).

نتیجه

در بررسی آثار سرگئی میخائیلویچ آیزنشتاین، اندیشه‌ها و تجربه‌های تئاتری او به عنوان سرآغاز مسیر هنری وی مشهود است. او برای فاصله گرفتن از تئاتر سنتی و با علاقه به عناصر موجود در بیومکانیک میرهولد و اکسپرسیونیسم، به دنبال شیوه‌هایی نو بود. از سویی ماکس راینهارت به عنوان کارگردانی پیشرو در تئاتر مدرن، ساختارهای اجرایی آثارش با کنستراکتیویسمها همخوانی داشت، که این نکته مورد توجه آیزنشتاین در بازیگری صحنه‌های عظیم قرار گرفت.

بسیاری از تکنیک‌های آیزنشتاین مانند کاربرد تکنیک‌هایی از ماکس راینهارت، از خارج از شوروی سرچشمه می‌گرفت، و در سینمای آن سال‌های شوروی پویایی ایجاد کرده بود. او پیش‌تر از دیگر فیلم‌سازان روس به این فکر افتاد که نوع‌آوری‌های خود را با دست آوردهای دیگر فیلم‌سازان ترکیب کند، به همین جهت با ترکیب زیبایی‌شناسی سینمای مفهومی خود با تکنیک‌های دیگر فیلم‌ها، معانی و مفاهیم جدیدی در سینما خلق کرد. بر این اساس در میان آثار سینمایی او عوامل و عناصری هویدا می‌شوند که حکایت از ریشه‌هایی مشترک با سینمای پیشرو آن روز جهان، از جمله سینمای اروپا و در رأس آن آلمان دارد. در مجموع می‌توان آیزنشتاین را پدیدهای ترکیبی از خلاقیت روسی و سبک‌های دیگر سینمای جهان، بالاخص اکسپرسیونیسم تلقی کرد.

بلکه مورد علاقه فوکین « Fokine » و البته آیزنشتاین هم بودند (بولون ۱۳۸۹: ۲۵).

Commedia Dell'Arte. کمدیا دل آرته چیزهای خیالی، شگفت‌انگیز، عامه پسند و مرسوم در میان مردم را شامل می‌شد.

Psychologism -

الکس یف کنستانتین سرگنی یه ویچ استانیسلافسکی Alexeyev Konstantin Sergeivich Stanislavsky

(۱۹۳۸ - ۱۸۶۳). هنرپیشه، کارگردان تئاتر و معلم

هنرپیشگی از اتحاد شوروی است. مدتی به عنوان هنر پیشه در گروه‌های غیر حرفه‌ای کار کرد و بعد رسماً و به طور حرفه‌ای به کارگردانی پرداخت. اولین کار او اجرای نمایشنامه «میوه‌های عرفان» از آثار لئو تولستوی بود و به دنبال آن نمایشنامه دیگری از داستایفسکی به نام سلا استپانچیکف را به روی صحنه برد. پس از آن تئاتر هنری مسکو را به همراهی نه میروویچ و دانچنکو پایه‌گذاری کرد. ن ک آیزنشتاین (۱۳۶۹: پانوشت ۲۹)

در اینجا لال بازی به مفهوم پانتومیم به کار رفته است.

Acrobatics -

Pantomime -

تصور میرهولد از کا بوتناژ پیوند نزدیکی با «کمدیا دل آرته» داشت.

The Wise Man - نوشته آستروفسکی (قرن نوزدهم). با نام‌های مرد دانا و یا مرد حکیم نیز شناخته می‌شود.

Strike - در سالی که شهرت آیزنشتاین با اعتصاب (۱۹۲۴) در عرصه سینما آغاز شد، سینما نیز از نظر کیفیت آثاری که ارائه کرد، در شرایط نسبتاً خوبی قرار داشت: فریتس لانگ با نیبلونگن، فردریش و مورنائو با آخرین خنده، اشتروهام با حرص، ارنست لوبیچ با بهشت ممنوع، سیسیل ب. دومیل با ده فرمان، رنه کلر با آنتراکت، موریس استیلر با افسانه گوستاو برلینگ و کارل درایر بامیکائیل (ضابطی جهرمی ۱۳۸۹: ۴۴۱).

نام انگلیسی و تاریخ

Actors Studio -

نیکولای چرکاسف (Nikolai Cherkassov) ۱۹۶۶ - ۱۹۰۳. از بازیگران برجسته تئاتر و سینمای شوروی است و در دو فیلم آیزنشتاین نقش عمده داشته است.

Typage -

این فیلم در سال ۱۹۲۷ ساخته شد.

ارتباط آن با جهان خارج مبتنی بر تفکر بیننده و تماشاگر

است. بنابراین تپاژ را می‌توان شناخت شخصیت دانست. ماسک بازیگران در هنگام ورود به صحنه به تماشاگران می‌گوید که چه انتظاری باید از این شخصیت‌ها داشته باشند. تپاژ درسینما، براساس معرفی هر شخصیت به طور صریح و روشن استوار می‌شود، که ممکن است با شناخت بیشتر، به‌عنوان یک عنصر اساسی استفاده شود. به این ترتیب، اصول تازه‌ای شکل می‌گیرد (نک. آیزنشتاین ۱۳۶۹: پانوشت ۳۳).

Type -

Lavater -

در این دوره از فیلم‌های داستانی ساده گرفته تا فیلم‌هایی که نمایشنامه‌های کلاسیک تئاتر هنری مسکو را نشان می‌داد، ساخته می‌شد.

The Adventures of an October Child - ۱۹۲۴ .

The Cloak ۱۹۲۶ -

Grigori Kozintzev -

Leonid Trauberg -

سبک امپرسیونیسم اساساً بر مبنای سینماتوگرافی و تدوین استوار بود..

آیزنشتاین در خاطره‌ای از رزناو پوتمکین، عنوان می‌کند: «این شایعه وجود دارد که من نقش کشیش را در فیلم رزناو پوتمکین بازی کردم. ایفا کننده نقش کشیش، باغبان پیری بود با ریشی که ما آن را کمی پراکنده کردیم. موهایی که او در فیلم داشت از خودش نبود و در واقع یک کلاه‌گیس سفید بود. عکسی از من انتشار یافت که باعث شایعه مذکور شد. عکس نشان می‌داد که آرایشگر دارد ریشی را روی چانه من می‌گذارد و کلاه‌گیس کشیش را بر سر نهاده و با جبهه کشیشی نشسته بودم. تنها صحنه‌ای که من بجای کشیش ظاهر شدم، صحنه‌ای است که کشیش از پله‌ها پشت به دوربین راه می‌افتد» (آیزنشتاین ۱۳۵۵: ۱۵۵).

Stream of Consciousness - جریان سریال ذهن. این اصطلاح را ویلیام جیمز در کتاب اصول روانشناسی (۱۸۹۰) ابداع کرد.

این فیلم اولین بار در ۱۹۲۵ نمایش داده شد

فاووست - ۱۹۲۶. اثر کارگردان بزرگ عصر صامت سینمای آلمان، فردریش ویلهلم مورنائو.

متروپلیس - ۱۹۲۷. ساخته فیلم ساز بزرگ دوره صامت آلمان فریتس لانگ.



کتابنامه

بارت)، ترجمه دکتر مازیار مهیمنی. تهران: نشر قطره.
ضابطی جهرمی، احمد. (۱۳۶۰). پژوهشی در تاریخ سینمای
شوروی. تهران نشر گستر.
کرنودل جرج و پورش. (۱۳۷۴). «اکسپرسیونیسم در تئاتر»،
ترجمه معصومه زرغام. فصلنامه هنر ۲۹: ۴۰۵-۴۱۰.
کیسبی یر، آلن. (۱۳۸۶) درک فیلم، ترجمه بهمن طاهری.
(چاپ سوم) نشر چشمه.
وولن، پیتر. (۱۳۸۹). نشانه‌ها و معنا در سینما، ترجمه عبدالله
تربیت و بهمن طاهری. (چاپ پنجم). تهران: انتشارات.
سروش.
مخصوصی، بهروز. (۱۳۹۰). در آمدی بر تاریخ نمایش. تهران:
انتشارات افروز.
نایت، آرتور. (۱۳۷۱). تاریخ سینما، ترجمه نجف دریابندری
(چاپ چهارم). تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

آیزنشتاین، سرگئی میخائیلویچ. (۱۳۵۵). مفهوم فیلم (چاپ
دوم). تهران: چاپار.
_____ (۱۳۶۹). شکل فیلم، ترجمه پرتو اشراق. تهران:
نشر نیلوفر.
اشنایترز، لودا و جین. مارسل مارتین. (۱۳۸۴). سینما در
انقلاب، ترجمه فرزانه راجی. تهران: نشر چشمه.
بوردول، دیوید و کریستین تامسون. (۱۳۸۵). هنر سینما
ترجمه فتاح محمدی (چاپ چهارم). تهران: نشر چشمه.
راینهارت، ماکس. «حس سرور امیز بازی»، ترجمه ملک
محسن قادری، نشریه: فرهنگ و هنر «هنر» بهار ۱۳۸۰ -
شماره ۴۷
ریوی یر، ژان - لو. (۱۳۹۰). نقدها و نوشته‌ها درباره تئاتر (رولان