از کالیگاری تا هیتلر

تاریخ روانشناختی سینمای آلمان

نوشته‌ دکتر زیگفرید کراکائر
ترجمه‌ فتح ا... جعفری جوزانی

بسم الله الرحمن الرحیم

از کالیگاری تا هیتلر

تاریخ روانشناختی سینمای آلمان

نوشتهٔ دکتر زیگفرید کراکائر

ترجمهٔ فتح‌ا... جعفری جوزانی

حوزهٔ هنری
تهران، ۱۳۷۷

حوزه هنری

■ دفتر پژوهش های کاربردی سینمایی

■ از کالیگاری تا هیتلر

■ نوشتهٔ دکتر زیگفرید کراکائر

■ ترجمهٔ فتح ا... جعفری جوزانی

طرح جلد: نفیسه لواسانی ا

چاپ اول: ۱۳۷۷ ـ تیراژ: ۲۲۰۰ نسخه ا

حروفچینی، صفحه آرایی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی: موسسه انتشارات سوره ا

نقل و چاپ نوشته ها منوط به اجازه رسمی از ناشر است. ا

شابک: ۹ ـ ۲۸۸ ـ ۴۷۱ ـ ۹۶۴ ISBN: 964-471-288-9

بنام خدا

یادداشت مترجم[1]

«من آدمی خرافاتی هستم، اگر کشتی حامل پسرم غرق بشود، اگر هواپیمایش سقوط کند، اگر صاعقه‌ای به او بزند، اگر تب کند... من دلیلش را دشمنی بعضی از حاضران در اینجا می‌دانم.»
(دون ویتو کورلئونه، پدر خوانده)

وقتی در یک مجلهٔ خارجی خواندم که پخش ویدئوی فیلم **دفتر دکتر کالیگاری** ساختهٔ **رابرت وینه** در اروپا و آمریکا، پس از گذشت هفتاد سال از ساخت آن، با استقبال مردم روبرو شده، تلنگری به ذهنم خورد، اما سربازی و گرفتاریهای دورهٔ سربازی باعث شد شانه‌هایم را بالا بیندازم و سؤالها را در پس ذهنم دفن کنم.

مدتی بعد که رختی عوض کردم و پوستی ترکاندم، خبر ساخته شدن مجدد **دفتر دکتر کالیگاری** در آمریکا به وسیلهٔ **پیتر سلرز** (Peter Sellars، که در جهان اپرا شخصیت مهمی است. با پیتر سلرز بازیگر اشتباه نشود.)، صندوق کهنهٔ ذهنم را به هم ریخت و سؤالهای تغییر شکل یافته را بیرون کشید.

چه ارتباطی بین اروپای امروز و آلمان ۱۹۲۰ وجود دارد که باعث می‌شود دکتر **کالیگاری** دوباره **سزار** را از تابوتش بیرون آورده و برای قتل و ارعاب به خیابانها و کوچه‌های آلمان بفرستد؟ آیا تورم، بیکاری، وحشت از آینده، سست شدن اعتقادات و ... در آلمان تازه به وحدت رسیدهٔ امروز یادآور وضع سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و روانی آلمان پس از جنگ جهانی اول نیست؟ آیا تسلط یازده سالهٔ حزب افراطی جمهوریخواه در آمریکا و حمله‌های ماشین نظامی آن به کشورهای کوچک و ضعیف باعث شده که دکتر **کالیگاری** با نام دکتر **رامیرز** در نیویورک امروز توسط **سزار** بیچاره برای دسترسی به امیال سلطه‌جویانهٔ خود، مرگ و وحشت بیافریند؟ **پیتر سلرز**، کارگردان آمریکایی فیلم **دفتر دکتر رامیرز** - محصول مشترک آمریکا، آلمان و فرانسه - در یادداشتی که در کاتالوگ جشنوارهٔ کن ۱۹۹۱ به چاپ رسیده می‌گوید: «وقایع این فیلم در نیویورک اوایل دههٔ ۱۹۹۰ در شرایط رکود شدید اقتصادی، اخراجهای عظیم در کمپانیهای بزرگ، از دست دادن اعتماد به نفس شخصی، و حس ناگفته‌ای که گویی زمین از زیر پای آدم کشیده می‌شود، رخ می‌دهد.» با تغییر نام شهر و سال واقعه، می‌توان دقیقاً همین جمله را برای توصیف آلمان پس از جنگ جهانی اول بکار برد. علت فرار عمومی آلمانی‌ها در آن زمان از واقعیت بیرون و پناه جستن آنها به درون حریم امن لاک خود، همین از دست

۱- این یادداشت به همراه فصل ۵ قبلاً در ماهنامهٔ فیلم شماره ۱۱۶ (۱۵ آذر ۱۳۷۰) تحت عنوان «کالبد شکافی قدرت» به چاپ رسیده است.

دادن اعتماد به نفس بود. آلمانی‌های هفتاد سال پیش هم احساس ناگفته‌ای داشتند که گویی زمین از زیر پایشان کشیده می‌شد. در این دنیای کوچک کنترل شده همه چیز به همه چیز مربوط است. پرندهٔ غریبی به ذهنم نوک می‌زند و می‌خواند که بزودی شاهد نئوفاشیسم جهانی خواهیم بود و دیکتاتورهای کوچک کشورهای توسعه نیافته، به رایش‌های بزرگ جهانی تبدیل خواهند شد. انسان، انسان را در شکلی نو برده خواهد کرد و در چنین شرایطی سینما باید آژیر خطر انقراض انسان را به صدا درآورد.

مترجم

تهران - تیرماه ۱۳۷۰

پیشگفتار

این کتاب صرفاً به خاطر خود فیلمهای آلمانی نیست که به آنها می‌پردازد؛ بلکه هدفش این است که به نحو خاصی آگاهی ما را از **آلمان** قبل از **هیتلر** بیشتر کند.

من متقاعد شده‌ام که از طریق تحلیل فیلمهای آلمانی، گرایشهای عمیق روانی حاکم در **آلمان** از ۱۹۱۸ تا ۱۹۳۳ را می‌توان آشکار کرد -گرایشهایی که بر روند اتفاقات آن زمان تأثیر گذارده و در دوران بعد از **هیتلر** باید با آنها برخورد شود.

دلایلی دارم که مرا متقاعد می‌کنند استفاده‌ای که در اینجا از فیلم به عنوان وسیله‌ای برای تحقیق به عمل آمده می‌تواند در مطالعهٔ رفتار مردم **ایالات متحده** و یا دیگر کشورها در حال حاضر به نحو سودمندی به کار گرفته شود. همچنین معتقدم که این نوع مطالعات می‌توانند به برنامه‌ریزی فیلمهایی - بگذریم از دیگر رسانه‌های ارتباط جمعی -که اهداف **فرهنگی سازمان ملل** را به شکل مؤثری پیاده خواهند کرد، کمک کنند.

بیش از همه به دوشیزه **آیریس باری** (Iris Barry)، مسئول آرشیو فیلم موزهٔ هنرهای معاصر **نیویورک**، مدیونم که کتابم، به معنی واقعی کلمه، هستی‌اش را مدیون اوست؛ وی نه تنها انجام این مطالعات را به من پیشنهاد کرد، بلکه سخاوتمندانه و به انحا مختلف در انجام آن به من یاری داد. از بنیاد **راکفلر**، که مرا قادر به تعقیب هدفم نمود، و از آقای **جان مارشال** از آن بنیاد، به خاطر علاقهٔ ممتدشان به پیشرفت این کار، کمال تشکر را دارم. می‌خواهم از «**بنیاد یادبود جان سایمون گوگنهایم**» (John Simon Guggenheim Memorial Foundation) که دوبار مرا با اعطای بورس مفتخر کرده، و آقای **هنری آلن‌مو** (Henry Allen Moe)، مدیر کل آن بنیاد، که هرگز از کمک در پیشبرد تلاشهایم خسته نمی‌شد، از صمیم قلب تشکر نمایم. از بین کسانی که به خاطر مشورت و کمک در سازمان بخشیدن به این مطالب و مسایل مربوط به سبک نگارش این کتاب عمیقاً مدیون زحماتشان هستم، مشخصاً از خانم **باربارا دمینگ** (Barbara Deming)، تحلیل‌گر سابق پروژهٔ فیلم کتابخانهٔ کنگره، و خانم **مارگارت میلر**، **خانم روث اولسون** (Ruth Olson) و آقای **آرتور روزنهایمر جونیور**، کارکنان موزهٔ هنرهای معاصر، نام می‌برم. همچنین باید از کتابدار موزهٔ هنرهای معاصر، آقای **برنارد کارپل** (Bernard Karpel) و کارکنان این کتابخانه خالصانه تشکر نمایم؛ ایشان، صبورانه و با تبحر، هر وقت که نیاز داشتم به من کمک کرده و کاری کردند که در این کتابخانه با وسایل ارزشمندش برای مطالعهٔ فیلم، کاملاً

احساس راحتی کنم. بالاخره، می‌خواهم از همسرم تشکر کنم، هر چند که برای تشکر از او هر چه بگویم کم است. او مثل همیشه، در آماده‌سازی این کتاب به من کمک کرده، و مثل همیشه از توانایی او برای دیدن نکاتی که اهمیت حیاتی دارند و برای دستیابی به اصل مطالب سود برده‌ام.

زیگفرید کراکائر

ماه مه ۱۹۴۶

نیویورک سیتی

فهرست

مقدمه ۳

۱ - دوران باستان (۱۹۱۸-۱۸۹۵)

۱ - صلح و جنگ ۱۵
۲ - پیشگوییهای شوم ۲۸
۳ - بوجود آمدن «اوفا» (UFA) ۳۵

۲ - دوران پس از جنگ (۱۹۲۴ - ۱۹۱۸)

۴ - شوک آزادی ۴۳
۵ - کالیگاری ۶۱
۶ - رژهٔ مستبدان ۷۷
۷ - تقدیر ۸۸
۸ - هرج‌ومرج بی‌زبان ۹۶
۹ - دوراهی سرنوشت‌ساز ۱۰۷
۱۰ - از شورش تا تسلیم ۱۱۵

۳ - دوران ثبات (۱۹۲۹ - ۱۹۲۴)

۱۱ - تنزل ۱۳۱
۱۲ - زمین یخ زده ۱۳۸
۱۳ - روسپی و نوجوان ۱۵۳
۱۴ - رئالیسم نوین ۱۶۵
۱۵ - مونتاژ ۱۸۱
۱۶ - شیپور بیدارباش کوتاه ۱۹۰

۴ - دوران قبل از هیتلر (۱۹۳۳ - ۱۹۳۰)

۱۷ - آوازها و اوهام ۲۰۳

۱۸ - قاتل در میان ماست ۲۱۵

۱۹ - بدعت‌گذاران خجول ۲۲۳

۲۰ - بخاطر یک دنیای بهتر ۲۳۲

۲۱ - حماسهٔ ملی ۲۵۱

ضمیمه : پروپاگاند و فیلمهای جنگی نازی‌ها

۱ - نظرات و اقدامات نازی‌ها ۲۷۵

۲ - ابزار فیلم ۲۷۷

۳ - دنیای صلیب شکسته ۲۸۰

۴ - فن نمایش در سینما ۲۸۸

۵ - تضاد و واقعیت ۲۹۷

تحلیل ساختار ۳۰۸

منابع و مئاخذ ۳۳۳

فهرست اعلام و موضوعها ۳۴۷

مقدمه

۱

از سال ۱۹۲۰ به بعد، زمانی که فیلمهای آلمانی تحریمی راکه متفقین علیه این دشمن سابق اعمال کرده بودند شکستند، تماشاگران در نیویورک، لندن و پاریس با این فیلمها به عنوان شاهکارهایی برخورد کردند که بطور یکسان هم سؤال برانگیز و هم شگفت‌آور بودند.[۲] الگوی همهٔ فیلمهای بعد از جنگ، دفتر دکتر کالیگاری، بحثهای داغی به راه انداخت. در حالی که یکی از منتقدان آنرا «اولین تلاش قابل توجه برای بیان ذهنیتی خلاق در رسانهٔ سینماتوگرافی»[۳] خواند، منتقد دیگری گفت «این (فیلم - م) بوی بد غذای فاسد شده را می‌دهد. مزهٔ خاکستر در دهان بیننده باقی می‌گذارد.»[۴] ظاهراً فیلمهای بعد از جنگ، بجای نشان دادن روحیهٔ آلمانی‌ها، بیشتر یک معما از آن می‌ساختند. وحشتناک، پلید، ناسالم؛ اینها صفتهای عامی بودند که در توصیف این فیلمها بکار گرفته می‌شدند.

فیلمهای آلمانی، باگذشت زمان، در تم‌ها و شیوه‌های بیان تصویری تغییراتی بوجود آوردند. ولی علیرغم همهٔ تغییرات، حتی بعد از ۱۹۲۴ - سالی که شروع یک دوران طولانی نزول تلقی می‌شود - ویژگیهای خاصی راکه شاخص شروع حیرت‌انگیزشان بود حفظ کردند. در تجلیل از این ویژگیها منتقدین آمریکایی و اروپایی توافق کامل دارند. آنچه که بیش از همه مورد تحسین آنها قرار گرفته هنری است که، از زمان کالیگاری، کارگردانهای آلمانی با استفاده از آن در تمام عرصهٔ بصری پیشتاز شدند: تأکید شدید آنها روی صحنه‌های قوی و تأثیرگذار و مهارتشان در بوجود آوردن حرکت بوسیلهٔ نورپردازی مناسب. متخصصین فیلم همچنین نقش خارق‌العادهٔ دوربین را در فیلمهای آلمانی ارج می‌نهند - آلمانی‌ها اولین کسانی بودند که دوربین راکاملاً متحرک کردند. به علاوه، هیچ متخصصی منکر قدرت سازمانی اعمال شده در این فیلمها نیست - نظمی همگانی که یکدست بودن داستان و همچنین هماهنگی کامل نور، صحنه و بازیگران را بوجود آورده است.[۵] سینمای آلمان به خاطر چنین

۲- فیلم تاریخی "مادام دوباری" (Passion) ساختهٔ لوبیچ - اولین محصول آلمانی که به آمریکا برده شد - در اواخر سال ۱۹۲۰ در نیویورک به نمایش درآمد. در آوریل ۱۹۲۱، اکران "دفتر دکتر کالیگاری" در نیویورک در پی آن رخ داد.

2- Rotha, Film Till NOW, P. 178.

3- Amiguet, Cinema! Cinema!, P. 37.

4- Rotha , Film Till now, p.177-78; Barry, Program Notes, Series I Program 4, Series III, Program 2; Potamkin, "Kino and Lichtspiel", Close Up, Nov. 1929, p.388; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, pp.139-40.

ارزشهای نادری، به ویژه پس از تکامل همه جانبهٔ وسایل استودیو و دوربین خود، در فیلمهای **آخرین خنده** (۱۹۲۴) و **واریته** (۱۹۲۵) نفوذی جهانی اعمال کرد. «این فیلمبرداری آلمانی (در کامل‌ترین معنای این واژه) بود که به عمیق‌ترین وجهی هالیوود را تحت تأثیر قرار داد.»[۶] **هالیوود** در ادای احترامی خاص خود، همهٔ کارگردانها، بازیگران و تکنیسینهای سینمای **آلمان** را که در دسترس داشت، استخدام کرد. **فرانسه** نیز نشان داد که به سادگی تحت تأثیر سینمای آنسوی رودخانهٔ راین قرار می‌گیرد[۷]. فیلمهای کلاسیک روسی هم از علم نورپردازی آلمانی‌ها سود بردند.

ولی احترام و تقلید لزوماً بر اساس یک درک عمیق نیست. در تلاش ممتد برای تحلیل کیفیتهای استثنایی سینمای **آلمان** و، در صورت امکان، به منظور حل مشکلات آزار دهندهٔ مربوط به وجود آنها، مطالب فراوانی در بارهٔ سینمای **آلمان** نوشته شده است. ولی این نوشته‌های اساساً زیبایی شناسانه، به شکلی به این فیلمها پرداخته‌اند که گویی بناهایی جدا از یکدیگرند. مثلاً، این سؤال که چرا دوربین برای اولین بار در **آلمان** به تحرک کامل رسید، حتی عنوان هم نشده است. **پال روثا**، که با همکارانش در مجلهٔ سینمایی انگلیسی **کلوزآپ** در همان اوان ارزش هنری فیلمهای آلمانی را شناخت، خودش را در یک چهارچوب صرفاً وقایع نگارانه محدود کرد. او می‌گوید: «در بررسی سینمای **آلمان** از پایان جنگ تا زمان ظهور فیلمهای ناطق آمریکایی، تولیدات را می‌توان به سه گروه کلی تقسیم کرد. اول، فیلمهایی که پوششی تئاتری دارند؛ دوم، دوران عظیم میانی فیلمهای هنری استودیویی؛ و سوم، نزول سینمای **آلمان** برای همسو شدن با محصولات "سینمای" **آمریکا**»[۸]. اینکه چرا این سه گروه فیلم اجبار به دنبال کردن یکدیگر داشتند چیزی است که **روثا** سعی نمی‌کند توضیح دهد. تحلیلهای خارجی‌ها قاعدتاً از همین دست می‌باشند. این تحلیلها مستقیماً به برداشتهایی غلط می‌انجامند. با نسبت دادن نزول بعد از ۱۹۲۴ به خروج دست‌اندرکاران مهم سینمای **آلمان** و دخالت **آمریکا** در صنعت فیلم آن کشور، اکثر نویسندگان، فیلمهای آن زمان **آلمان** را با عنوان تولیدات «**آمریکائیزه**» یا «**انترناسیونالیزه**» رد می‌کنند.[۹] خواهیم دید که این فیلمهای به اصطلاح «**آمریکائیزه**» در حقیقت تجلی‌گاه و بیانگر واقعیات زندگی آن دوران در **آلمان** بودند. و بطورکلی خواهیم دید که تکنیک، محتوای داستان، و تکامل فیلمهای یک ملت فقط در رابطه با شکل روانی عینی آن ملت کاملاً قابل درک می‌باشند.

5- Barry, Program Notes, Series I, Program 4.

6- Jahier, "42 Ans de Cinema", Le Role Intellectuel du Cinema, p.86

۸- روثا، فیلم تاکنون، صفحه ۱۷۷. باید توجه کنیم که گرچه کتاب روثا نسبت به کتابهای قبل دارای تحرک و بینش بیشتری است، او نظراتی را بیان می‌کند که زیبایی شناسان فرانسوی و انگلیسی در آنزمان در بارهٔ فیلمهای آلمانی داشتند.

8- Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, P. 258 ff. ; Vincent, Histoire de L´Art Cinematographique, PP. 161- 62 ; Rotha, Film Till Now, PP. 176- 77 ; Jeanne "Le Cinema Allemand" L´Art Cinematographique, VIII, 42 ff.;etc.

۲

فیلمهای یک ملت به دو دلیل سطح فکر آن ملت را مستقیم‌تر از دیگر رسانه‌های هنری منعکس می‌کنند: اول، فیلم هرگز محصول کار یک فرد نیست. **پودوفکین** کارگردان اهل روسیه با مقایسه تولید فیلم با تولیدات صنعتی، خصلت اجتماعی تولید فیلم را مورد تأکید قرار می‌دهد: «یک مدیر صنعتی بدون سرکارگرها و کارگرهایش هیچ دستاوردی نمی‌تواند داشته باشد و اگر هر یک از همکاران، خود را به انجام مکانیکی وظیفهٔ کوچک خویش محدود نماید، تلاش و کوشش گروهی آنها به هیچ نتیجه مطلوبی نخواهد رسید. کار تیمی چیزی است که همهٔ کارها، حتی بی‌اهمیت‌ترین آنها، را جزئی از کار زنده می‌کند و بطور ارگانیک آنرا به کار کلی متصل می‌سازد.»[۱۰] کارگردانهای مهم **آلمان** با این نظرات موافق بوده و مطابق آنها عمل می‌کردند. هنگام تماشای فیلمبرداری فیلمی به کارگردانی **پابست** در استودیوهای **فرانسوی جوینویل** (French Joinville Studios)، متوجه شدم که او پیشنهادهای تکنیکی‌اش را در مورد نورپردازی و صحنه به راحتی می‌پذیرفت. از آنجاکه هر گروه تولید فیلم مخلوطی از علاقه‌ها و گرایشهای ناهمگون را شامل می‌شود، کار تیمی در این عرصه جلوی برخورد خودسرانه با موضوع فیلم را گرفته، خصوصیات فردی را به نفع خصوصیاتی که بین بسیاری از آدمها مشترک‌اند کنار می‌گذارد.[۱۱]

دوم، فیلمهای سینمایی توده‌های ناشناس را مخاطب قرار داده و جذب می‌کنند. به این ترتیب می‌توان چنین فرض کرد که فیلمهای پر طرفدار - یا، دقیقتر بگوییم، تم‌های اصلی پرطرفدار فیلم‌ها - نیازهای موجود بین توده‌ها را ارضا می‌کنند. گاه گفته شده که **هالیوود** فیلمهایی را می‌فروشد که آنچه راکه توده‌ها واقعاً می‌خواهند به آنها نمی‌دهند. طبق این عقیده فیلمهای **هالیوود** اغلب تفکر مردم را - که بوسیلهٔ انفعال خودشان و همچنین سیلی از تبلیغات تشویق می‌شوند - گرفته و آنها راگمراه می‌کنند. اما، نفوذ گمراه کنندهٔ سرگرمی‌های عمومی **هالیوود** را نباید بیش از آنچه هست انگاشت. سلطه گر همیشه به ویژگی‌های ذاتی موجود در درون کسانی که تحت سلطهٔ او هستند متکی است؛ حتی فیلمهای جنگی فرمایشی **نازی‌ها**، که محصولات **پروپاگاند** خالص بودند، خصوصیات ملی خاصی را منعکس می‌کردند که نمی‌توانستند ساختگی باشند.[۱۲] آنچه که در مورد این فیلمها صحت دارد در مورد فیلمهای یک جامعهٔ رقیب به مراتب بیشتر صادق است. نادیده گرفتن طرز تفکر متغیر مردم می‌تواند برای **هالیوود** بسیار گران تمام شود. نارضایتی عمومی، خود را با سقوط درآمد گیشه نشان می‌دهد، و صنعت سینما، که به سودآوری به عنوان یک مسئله حیاتی دلبسته است، مجبور است تا حد

9- Pudovkin, Flim Technique, P. 136.
10- Balazs, Der Geist des Films, PP. 187- 88.
۱۲- رجوع کنید به تحلیل این فیلم‌ها در ضمیمهٔ کتاب حاضر.

امکان خودش را با تغییرات جو فکری تطبیق دهد.[۱۳] مطمئناً تماشاگران آمریکایی آن چیزی را که هالیوود می‌خواهد به خوردشان بدهد دریافت می‌کنند؛ ولی، در طولانی مدت، این خواسته‌های مردم هستند که ماهیت فیلمهای هالیوود را معین می‌کنند.

۳

چیزی که فیلم‌ها منعکس می‌کنند[۱۴] اصول اعتقادی صریحاً بیان شده نیست، آنها انعکاس گرایشهای روحی و روانی می‌باشند - یعنی آن لایه‌های عمقی تفکر اجتماعی که بیش و کم در زیر بعد ضمیر خودآگاه قرار دارند. البته مجلات و برنامه‌های رادیو/تلویزیونی پرطرفدار، کتابهای پرفروش، آگهی‌های تجارتی، واژه‌ها و سبک رایج محاوره و مکاتبه، و دیگر محصولات رسوبی زندگی فرهنگی مردم نیز اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ گرایشات بیرونی و گرایشات درونی همه گیر بدست می‌دهند. اما پردهٔ سینما در همه گیر بودن از این منابع پیشتر می‌رود.

فیلمها - به خاطر حرکات مختلف دوربین، تقطیع (Cutting) و فراوانی وسایل ویژه‌ای که در اختیار دارند - قادرند، و در نتیجه موظف هستند، که همهٔ دنیای قابل رؤیت را از نظر بگذرانند. نتیجهٔ این عمل چیزی است که اِروین پانوفسکی (Erwin Panofsky) در یک سخنرانی به یاد ماندنی آنرا با عنوان «دینامیزاسیون مکان» توصیف می‌کند: «در یک سالن سینما... بیننده جایگاه ثابتی دارد، ولی فقط از نظر جسمی...از نظر زیبایی‌شناسی او در حرکت دائم است، چون چشم او خودش را با لنز دوربین، که مدام از نظر فاصله و جهت در حرکت است، یکی می‌بیند. و فضای عرضه شده به تماشاگر همانقدر قابل حرکت است که خود تماشاگر قابل حرکت است. نه تنها اجسام در فضا و مکان در حرکت‌اند، بلکه خود مکان حرکت می‌کند، تغییر می‌کند، می‌چرخد، دیزالو می‌شود و دوباره به شکل دیگری پدیدار می‌شود...»[۱۵]

فیلمهای داستانی و مستند بطور یکسان، در راه غلبه بر مکان، اجزای بی‌شماری از دنیایی را که منعکس می‌کنند تسخیر می‌نمایند: تابلوهای عظیم در معرض دید عموم، تصاویر بزرگتر از اصل از انسانها و اشیا بی‌جان، و سیل پایان ناپذیر پدیده‌های نامحسوس. در حقیقت پردهٔ سینما خود را مشخصاً

۱۳-مقایسه شود با:
Farrell, "Will the Commercialization of Publishing Destroy Good Writing?" New Directions, 9, 1946, P. 26

۱۴- در آلمان قبل از هیتلر، صنعت سینما نسبت به آمریکا کمتر متمرکز بود. اوفا (UFA) بزرگتر و قوی‌تر بود بدون اینکه قادر مطلق باشد، و کمپانیهای کوچکتر در کنار کمپانیهای بزرگتر بکار ادامه می‌دادند. نتیجهٔ این تفاوت، تنوع در فیلمهای تولید شده بود، که عمل منعکس کنندگی سینمای آلمان را تقویت می‌کرد.
14- Panofsky, "Style and medium in the moring Pictures," Transition, 1937, PP. 124- 25.

واریته : پشت هیکل درشت امیل یانینگز در صحنه زندان نقش چشمگیری ایفا می‌کند.

دختران اونیفورم‌پوش : مدیر مدرسه - یک فردریک کبیر مونث

مشغول چیزهای نامحسوس نشان می‌دهد، چیزهائی که معمولاً به آنها توجه نمی‌شود. نماهای بسته (کلوزآپ) قبل از همهٔ شگردهای دیگر سینمایی، در همان آغاز سینما ظهور کرده و در تمام طول تاریخ سینما به خودنمایی ادامه دادند. **اریک فون اشتروهایم** (Erich Von Stroheim) به مصاحبه کننده‌ای گفت: «وقتی که کارگردانی فیلم را شروع کردم شب و روز بدون اینکه غذا بخورم، گاهی اوقات بدون اینکه بخوابم، کار می‌کردم، برای اینکه تمام جزئیات بی‌نقص باشند - حتی توضیح اینکه حالات چهره‌ها چطور باید تغییر کنند.»[۱۶] ظاهراً فیلم مأموریت ذاتی بیرون آوردن جزئیات بعضاً کم اهمیت را بر دوش می‌کشد.

زندگی درونی خود را در اجزا و ترکیبات مختلف زندگی بیرونی نمایان می‌کند، بویژه در چیزهای تقریباً نامحسوسی که بخشی حیاتی از ساختار فیلم را تشکیل می‌دهند. در نتیجه با ثبت دنیای قابل رؤیت - خواه واقعیت در زمان حال و خواه در یک دنیای تخیلی - فیلمها سرنخهایی برای درک پروسه‌های مخفی روانی به دست می‌دهند. **هوریس ام. کالن** (Horace M. Kallen) در بررسی دوران سینمای صامت به عمل روشنگرانهٔ کلوزآپ اشاره می‌کند: «حرکات ظریف، مثل بازی انگشتها، باز کردن یا مشت کردن دست، انداختن یک دستمال، بازی با یک شی ظاهراً بی‌ربط، گیر کردن پا هنگام راه رفتن یا دویدن، افتادن، جستجو کردن و نیافتن و امثال اینها، تبدیل به علایم زبان تصویری (**هیروگلیف**) قابل رؤیت دینامیکهای ناپیدای روابط انسانی شدند.»[۱۷] فیلمها به شکل خاصی همه‌جانبه هستند چون «**هیروگلیف‌های قابل رؤیت**» آنها شهادت خود داستان اصلی‌شان را تأیید می‌کنند. و «دینامیکهای دیده نشدهٔ روابط انسانی» با سرایت به این داستانها و ترفندهای بصری، بیش و کم خصوصیت زندگی درونی ملتی هستند که این فیلمها از آن بیرون آمده است.

این نکته که فیلمهای منعکس کنندهٔ خواسته‌های عمومی با موفقیت گیشه‌ای چشمگیری همراه خواهند بود، امری بدیهی به نظر می‌رسد. ولی یک فیلم موفق ممکن است فقط به یکی از خواسته‌های فراوانی که بطور همزمان وجود دارند پرداخته باشد، و یا حتی به یک خواستهٔ خیلی مشخص نپرداخته باشد. **باربارا دمینگ** در رساله‌اش - در مورد شیوه‌های انتخاب فیلم‌هایی که باید توسط فیلمخانهٔ ملی حفظ شوند - این نکته را بیشتر توضیح می‌دهد: «حتی اگر کسی بتواند سر درآورد... که محبوب‌ترین فیلمها کدامند، ممکن است با حفظ فیلمهایی که در صدر قرار دارند، یک رؤیا را مکرراً حفظ کنیم... و رؤیاهای دیگری را، که در محبوب‌ترین فیلمها ظاهر نشده‌اند ولی بارها و بارها در تعداد زیادی از فیلمهای ارزان‌تر و کمتر محبوب ظاهر شده‌اند، از دست بدهیم».[۱۸] مسئلهٔ مهم بیشتر محبوبیت

15- Lewis, "Erich von Stroheim...," New York Times, June 22, 1941.
16- Kallen, Art and Freedom, II, 809.
17- Deming,"the Library of Congress Film Project:Exposition of a Method", Library of Congress Quarterly, 1944, P.20.

تم‌های تصویری و گویشی فیلم‌هاست تا محبوبیت قابل شمارش آماری آنها. تأکید مستمر بر این تم‌ها، آنها را بعنوان نمادهای بیرونی کشمکشهای درونی مشخص می‌کند. و واضح است که این تم‌ها - با ظاهر شدن در فیلم‌های پر طرفدار و کم طرفدار، در فیلم‌های گروه (ب) به همان اندازهٔ فیلم‌های پرخرج و عظیم - بعنوان اینگونه نمودهای بیرونی علایم درونی، سنگین‌ترین وزن را دارند. کتاب حاضر، تاریخ تم‌هایی است که در همهٔ فیلم‌های آلمانی - در همهٔ گروههای کیفی - به چشم می‌خورند.

۴

صحبت دربارهٔ طرز تفکر خاص یک ملت به هیچ وجه اشاره‌ای به مفهوم یک شخصیت ملی ثابت ندارد. علاقهٔ ما در اینجا منحصراً به آن مواضع و گرایشات جمعی است که در مقطع مشخصی از رشد یک ملت نمایان می‌شود. چه وحشتها و امیدهایی بلافاصله بعد از جنگ جهانی اول سراسر آلمان را فراگرفت؟ این گونه سؤالات بخاطر وسعت محدودشان، بجا و مجاز می‌باشند. به زبان دیگر، این کتاب در پی مشخص کردن شکلی کلی از شخصیت ملی که قرار است ورای تاریخ قرارگیرد نبوده، بلکه مشغلهٔ این کتاب شکل کلی روانی یک ملت در یک زمان خاص می‌باشد. در زمینهٔ مطالعاتی که تاریخ سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ملل بزرگ را بررسی می‌کنند کمبودی وجود ندارد. قصد من اضافه کردن یک تاریخ روانشناختی به این انواع کاملاً شناخته شدهٔ تاریخ است.

این امکان همیشه وجود دارد که بعضی از تم‌های سینمایی فقط به بخشی از ملت مربوط باشند، ولی احتیاط در این باره نباید باعث ایجاد تعصب علیه وجود گرایشهایی شود که همهٔ مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهند. هنگامی که می‌بینیم رسوم مشترک و رابطهٔ دائم همه جانبه بین اقشار مختلف جامعه تأثیر وحدت بخشی در اعماق زندگی جمعی بجای می‌گذارد، این گرایشها کمتر سؤال برانگیز هستند. در آلمان ماقبل نازیسم، امیال طبقهٔ متوسط به همهٔ اقشار جامعه سرایت کرد. این امیال از یکسو با آرمانهای سیاسی چپ - در بین اقشار پایین جامعه - رقابت کرد و، از سوی دیگر توانست خلاء موجود در ذهن طبقهٔ بالای جامعه را پر کند. جذابیت سینمای آلمان به این دلیل است که عمیقاً در تفکر طبقهٔ متوسط ریشه دارد. از ۱۹۳۰ تا ۱۹۳۳، هانس آلبرس (Hans Albers) هنرپیشه، در فیلمهایی که رؤیاهای تیپیک بورژوایی در آنها به واقعیت می‌پیوست، نقش قهرمان را ایفا می‌کرد؛ ماجراهای او هم دل تماشاگران کارگر را خوش می‌کرد و هم - آنطور که در فیلم MADCHEN IN UNIFORM (دختران انیفورم پوش) می‌بینیم - دختران خانواده‌های اشرافی عکس او را می‌پرستیدند.

اصول علمی می‌گویند: در سلسلهٔ انگیزه‌ها، ویژگی‌های ملی معلول هستند و نه علت - معلول محیط طبیعی، تجربه‌های تاریخی، شرایط اقتصادی و اجتماعی. و از آنجاکه ما همگی انسان هستیم،

می‌توان توقع داشت که عوامل بیرونی مشابه در همه جا عکس‌العمل‌های روانی مشابهی بوجود آورند. فلج فکری که بین سالهای ۱۹۲۴ و ۱۹۲۹ در سراسر آلمان گسترش یافت اصلاً خاص آلمان نبود. نشان دادن اینکه تحت تأثیر شرایط مشابه در کشورهای دیگر نیز یک فلج فکری عمومی مشابه رخ می‌دهد - و رخ داده - کار ساده‌ای است.[۱۹] ولی وابستگی ذهنیات یک ملت به عوامل بیرونی، کنار گذاشتن و نفی این ذهنیات را - که غالباً انجام می‌شود - توجیه نمی‌کند. در هر زمان معلولها ممکن است به علل خود انگیخته بدل شوند. گرایشهای روانی - علیرغم ویژگی مشتق بودنشان - اغلب زندگی مستقلی را در پیش می‌گیرند، و بجای اینکه همگام با شرایط همیشه متغیر تغییر کنند، خود تبدیل به اهرم‌های بسیار مهم تکامل تاریخی می‌شوند. هر ملتی در روند تاریخ خود تمایلاتی را بوجود می‌آورد که از علت اولیهٔ خود بیشتر عمر کرده و یک دورهٔ تناسخ خاص خود را پشت سر می‌گذارند. این تمایلات را نمی‌توان بسادگی ناشی از عوامل بیرونی جاری به حساب آورد، بلکه بالعکس می‌توان در تعیین واکنش‌ها نسبت به چنین عواملی از آنها یاری گرفت. ما همگی انسانیم، هر چند گهگاه به شیوه‌های مختلف. این تمایلات جمعی در شرایط تحولات بسیار شدید سیاسی سرعت بیشتری به خود می‌گیرند. نابودی سیستمهای سیاسی منجر به متلاشی شدن سیستمهای روانی می‌شوند، و در آشوب حاصله گرایشات درونی سنتی، که اکنون رها شده‌اند، مطمئناً آشکار خواهند شد، چه با آنها مقابله شود و چه مورد تأیید قرار گیرند.

۵

اینکه اکثر تاریخ شناسان به جنبهٔ روانی توجه نمی‌کنند با فاصله‌های عمیق موجود در آگاهی ما دربارهٔ تاریخ آلمان، از جنگ جهانی اول تا پیروزی نهایی هیتلر - دورهٔ مورد نظر این کتاب - نشان داده می‌شود. ولی ابعاد واقعه، محیط و ایدئولوژی کاملاً مورد بررسی دقیق قرار گرفته‌اند. خوب می‌دانیم که «انقلاب» نوامبر ۱۹۱۸ آلمان موفق به انقلابی کردن این کشور نشد؛ می‌دانیم که حزب سوسیال دموکراتیک - که آن روزها مقتدر بود - عملاً اقتدار خود را فقط در شکستن کمر نیروهای انقلابی نشان داد، ولی قادر به انحلال ارتش، بوروکراسی، زمین‌داران بزرگ و طبقات ثروتمند نبود؛ می‌دانیم که این قدرتهای سنتی عملاً به ادارهٔ جمهوری وایمار (Weimar)، که بعد از ۱۹۱۹ وجودش سایه‌وار شد، ادامه دادند. همچنین می‌دانیم که نتایج سیاسی شکست در جنگ و نیرنگهای صاحبان صنایع بزرگ و سرمایه‌داران - که تورم را آزادانه بالا نگهداشتند و طبقهٔ متوسط سابق را دچار فقر

۱۹- البته چنین شباهتهایی هرگز چیزی بیش از شباهت‌های سطحی نمی‌شوند. شرایط بیرونی به هیچ وجه دقیقاً یکسان نیستند، و هرگونه گرایش روانی که شامل شوند، درون بافتی کلی از گرایشات دیگر که معنی آنرا تغییر می‌دهد به وقوع می‌پیوندد.

کردند - این جمهوری جوان را تحت فشار قرار داده بود. بالاخره می‌دانیم که پس از پنج سال برنامهٔ «داوز» (Dawes) - آن دورهٔ لعنتی وامهای خارجی که آنقدر به نفع سرمایه‌داران بزرگ بود - بحران اقتصادی جهان سراب ثبات را محو کرد، آنچه راکه هنوز از زمینهٔ طبقهٔ متوسط و دموکراسی باقی مانده بود نابود کرد، و با ازدیاد بیکاری گسترده، آشفتگی عمومی راکامل کرد. در ویرانه‌های چنین «سیستمی»، که هرگز یک ساختمان واقعی نبود، روحیهٔ نازی به سرعت رشد کرد.[۲۰]

اما این فاکتورهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسی برای توضیح تأثیر عظیم هیتلریسم و سکون مزمن در اردوی مقابل کافی نیستند. این نکته بسیار مهم است که عدهٔ کثیری از آلمانی‌های هوشیار تا آخرین لحظه از جدی گرفتن هیتلر خودداری کردند، و حتی پس از اینکه او روی کار آمد و قدرت را بدست گرفت، رژیم جدید را یک حالت انتقالی فرض کردند. چنین نقطه نظرهایی لااقل نشان می‌دهند که در وضعیت درونی نکتهٔ غیرقابل توضیحی وجود داشت، نکته‌ای که از شرایط درون عرصهٔ قابل رؤیت معمولی نمی‌شد به آن پی برد.

تنها تحلیل‌های معدودی از جمهوری وایمار به مکانیسم‌های روانی که باعث ضعف ذاتی سوسیال دموکراتها، فعالیت ناکافی کمونیستها و عکس‌العمل‌های عجیب توده‌های آلمانی شد،[۲۱] اشاره می‌کنند. فرانز نیومن (Franz Neumann) مجبور شده بخشی از دلایل عدم موفقیت کمونیستها را بعنوان «ناتوانی آنها در برآورد صحیح فاکتورهای روانی و روندهای سوسیولوژیک فعال بین کارگران آلمانی...» توضیح دهد. وی سپس به مطلبی دربارهٔ قدرت سیاسی محدود رایشستاگ این نکتهٔ افشاگرانه را اضافه می‌کند: «دموکراسی ممکن بود به هر حال نجات یابد - ولی فقط در صورتی که سیستم معیارهای دموکراتیک عمیقاً در جامعه ریشه دوانده بود...»[۲۲] اریک فروم (Erich Fromm) مطلب فرانز نیومن را بسط داده و می‌گوید گرایشات روانی کارگران آلمانی مرام سیاسی آنان را خنثی، و در نتیجه متلاشی شدن احزاب سوسیالیست و اتحادیه‌های کارگری را تسریع کرد.[۲۳]

ظاهراً رفتار اقشار وسیع طبقهٔ متوسط نیز بوسیلهٔ اضطرارهای سراسری تعیین می‌شوند. در تحقیقی که در سال ۱۹۳۰ به چاپ رسید، من به ادعای رسماً اعلام شدهٔ اکثر کارمندان آلمانی بعنوان طبقهٔ متوسط اشاره کردم، که در حقیقت وضعیت اقتصادی و اجتماعی آنها با وضعیت کارگران مرز

19- Cf. Rosenberg, Geschichte der Deatschen Republik; Schwarzschild, world in Trancciete.

۲۱- بین این تحلیلها نوشته‌های هورکهایمر خارق‌العاده است.

Horkheimer,ed., Studien uber Autoritat and Familie

بویژه رجوع شود به

Horkheimer,"The Oretische Entwurfe uber Autoritat and Familie", PP. 3- 76.

21- Neumann, Behemoth, PP. 18- 19, 25

22- Fromm, Escafe From Freedom, P.281.

مشترک داشت، و یا حتی پایین‌تر از وضع آنها بود.[۲۴] این اقشار پایین طبقهٔ متوسط، با اینکه دیگر هرگز نمی‌توانستند امیدوار باشند که مثل بورژوازی تأمین شوند، با مسخره کردن کلیهٔ دکترین‌ها و ایده‌آل‌هایی که بیشتر با وضع بد آنها هماهنگ بود، تفکری را حفظ می‌کردند که در حقیقت پایه و اساس آن از دست رفته بود. نتیجهٔ این امر سرگردانی فکری بود: آنها با پافشاری در نوعی خلاء ماندند که به لجاجت روانی آنها بیشتر افزود. رفتار خرده‌بورژوازی بویژه قابل توجه بود. کسبه، پیشه‌وران و صنعتگران کوچک چنان مملو از رنجش بودند که از تطبیق دادن خود با شرایط موجود اجتناب کردند. آنها، بجای اینکه دریابند که ممکن است همسویی با دموکراسی عملاً به نفع آنها باشد، مثل کارمندان ترجیح دادند به وعده‌های نازی‌ها گوش فرا دهند. تسلیم آنها به نازی‌ها بجای اینکه براساس روبرو شدن با حقایق باشد، براساس دلبستگی‌های احساساتی بود.

به این ترتیب، در پشت تاریخ آشکار، تغییرات اقتصادی، اضطرارهای اجتماعی و ماشین‌های سیاسی، یک تاریخ پنهان را می‌گردانند که تمایلات درونی مردم آلمان را در بردارد. افشای این تمایلات از طریق رسانهٔ سینمای آلمان، ممکن است در درک صعود و سقوط هیتلر ما را یاری کند.

23- Kracauer, die Angestellten مقایسه شود با

دوران باستان

(۱۸۹۵-۱۹۱۸)

۱- صلح و جنگ

سینمای واقعی **آلمان** درست بعد از جنگ جهانی اول بوجود آمد. تاریخ سینمای **آلمان** تا آن زمان در واقع ماقبل تاریخ بود؛ دورانی باستانی که به خودی خود اهمیتی نداشت، ولی به هر حال نباید آنرا نادیده گرفت. شرایط خاصی در آن دوران - بویژه در خلال جنگ - بوجود آمد که باعث شد سینمای **آلمان** پس از ۱۹۱۸ قدرت خارق‌العاده‌ای بیابد.

از نظر تئوریک، سینمای **آلمان** در سال ۱۸۹۵ آغاز به کار کرد. تقریباً دوماه قبل از اولین نمایش عمومی برادران **لومیر**، برادران **اسکلادانوسکی** (Skladanovsky) در **باغ زمستانی برلین** (Berlin Wintergarten) **بیوسکوپ** خود را به نمایش گذاشتند: فیلمهای آنها با وسایل ساخت خودشان فیلمبرداری و نمایش داده شد.[1] ولی این آغاز نتیجهٔ چندانی دربرنداشت؛ چون تا قبل از ۱۹۱۰، **آلمان** عملاً فاقد صنعت سینما بود. فیلمهای **ایتالیایی**، **آمریکایی** و **فرانسوی** از جمله فیلمهای **ژرژ ملیس** در دل تماشاگران شوهای مبتدی چادرها (Wander kinos) جا باز کردند و بعد از سال ۱۹۰۰ به سوی ماشینهای سکه‌ای (نمایش تصویر متحرک - م) (Ladenkinos) سرازیر شدند.[2] یک تکه سلولوئید **فرانسوی** محصول ۱۹۰۲، به نام **غرور گدا**، گدای شرافتمندی را نشان می‌دهد که پس از نجات بانویی، با غرور پول او را رد می‌کند؛ چون آن خانم قبلاً به او اتهام دزدی زده است[3]. این فیلمهای اخلاقی با هرزه‌نگاری‌هایی، که البته هرگز به وعده‌های تحریک کنندهٔ خود عمل نمی‌کردند، به رقابت پرداختند. بین سالهای ۱۹۰۶ تا ۱۹۰۸، فیلمها طولانی‌تر شدند و توضیحات شفاهی گویندهٔ حاضر در سالن نمایش، جای خود را به میان نویس‌ها داد. به دلیل پیشرفتهایی از این قبیل، افتتاح سینماهای جدید و پاگرفتن پخش کنندگان **آلمانی**، شاخص این سالها بود.[4]

از بین معدود تهیه کنندگان داخلی این دوران، **اسکار مستر** (Oskar Messter) شخصیت

---

1. Olimsky, Filmwirtschaft, p.20; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,11
2. Olimsky, Filmwirtschaft, p.20; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,12
۳-این فیلم در ۲۵ ماه مه ۱۹۴۳ در جلسه سخنرانی هانس ریختر در نیویورک نمایش داده شد.
4. Messter, Mein Weg,p.98; Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht, pp.4-5.

بارزی بود که در زندگینامه خود هیچگونه تلاشی برای کوچک جلوه‌دادن فضایل خویش نمی‌کرد![5] او کارش را از یک استودیو در آپارتمانی محقر واقع در خیابان **فردریش برلین** (Friedrichstrasse) شروع کرد که بعدها محل تجمع فیلمسازان کوچک بسیاری شد که حیثیت تجاری نازل و مشکوکی داشتند. او توان و اشتیاق تجربه کردن یک پیشتاز را برای هرگونه نوآوری داشت. مثلاً زمانی که کلوزآپ هنوز چیزی غیر عادی بود، در یکی از اولین کمدی‌هایش، نماهای باز (لانگ‌شات) عده‌ای دوچرخه سوار مؤنث را با نمایی بسته (کلوزآپ) از ران‌های هوس‌انگیز در حال حرکت آنها پیوند زد. این کار بعدها به کاربرد دوربین مورد علاقه آلمانی‌ها تبدیل شد.[6] **مستر** همچنین مروج مد شدن «فیلمهای ناطق» بود. این نوع فیلمها، که ابتدا در **فرانسه و آمریکا** ساخته شدند، در حدود سالهای ۱۹۰۹ - ۱۹۰۸ در **آلمان** شکوفا شد: یک نفر با لباسی مخصوص جلو پرده نقاشی شده‌ای می‌ایستاد و در حالی که سعی داشت حرکات دهانش را با گرامافون مخفی سینک کند، وانمود می‌کرد که با صدای **تنور** آواز می‌خواند. بیننده می‌توانست علاوه بر صحنه‌های گراندا‌پرا، آوازهای محلی و پارودی‌های موزیکال، به صدای **اتو روتر** (Otto Reutter) هنرمند بی‌نظیر کاباره گوش فرا دهد که آوازهایش، انتقادات تلخ اجتماعی را در لفافه شوخیهای بامزه می‌پوشاند. این گونه فیلمهای ناطق، قبلاً در نمایشگاه جهانی **پاریس** (۱۹۰۰) به نمایش گذاشته شده بود؛ ولی به علت گرانی و پیچیدگی زیاد ادامه پیدا نکرد[7]. علاقه خاصی که در **آلمان** نسبت به این فیلمها ابراز شد؛ بدون شک از علاقهٔ سنتی آلمانی‌ها نسبت به هر نوع بیان موزیکال نشأت می‌گرفت.

در تمام این دوران، فیلم مثل یک جوان بدوی خیابانگرد بود؛ موجود بی‌سوادی که در میان اقشار پایینی جامعه، وحشیانه می‌دوید. بسیاری از مردمی که فیلم وسوسه‌شان می‌کرد؛ قبلاً هرگز نمایشهای هنری ندیده بودند؛ فقط بعضی از آنها از سالن تئاتر به سینما کشیده شده بودند. در حدود سال ۱۹۱۰ تئاتر شهرستان **هیلدشایم** (Hildesheim) گزارش داد که ۵۰ درصد از مشتریان خود را که ارزانترین ردیف صندلیها را اشغال می‌کردند؛ از دست داده است. نمایشهای واریته و سیرک نیز از چنین مشکلاتی شکوه داشتند.[8] سینماها به عنوان محل تجمع کارگران جوان، دختران فروشنده، بیکاران، ولگردها و کسانی که فاقد هرگونه مقام اجتماعی بودند، شهرت بدی داشتند. سینما سرپناهی برای فقرا و پناهگاهی برای عشاق بود. گاهی هم یک روشنفکر دیوانه راهش را گم می‌کرد و به یکی از

5. cf. Messter, Mein Weg

۶- این صحنه در فیلم (Quarante Ans de Cinema) بکارگردانی S. Licot دیده می‌شود. همچنین مراجعه شود به: Messter, Mein Weg,p.98

7. Ackernecht, Lichtspielfragen, p.151; Zaddach, Der Literarische Film, pp.14-16; Messter, Mein Weg. pp.64-66, 78-79.

8. Zimmereimer, Filmzensur, pp.27-28; Altenloh, Soziologie des kino.

این اماکن می‌رفت.

در **فرانسه** -که برخلاف **آلمان**، سینما از قیود فرهنگی و تبعیضات روشنفکرانه آزاد بود - هنرمندانی چون **ژرژ ملیس** و **امیل کهل** توانستند رشد کنند. ولی بعد از ۱۹۱۰ جنبشی که در فرانسه آغاز شد این آزادی را از بین برد. در ۱۷ نوامبر ۱۹۰۸، شرکت فیلمسازی تازه تأسیس فرانسوی (Film d´Art) فیلم **قتل دوک دوگیز** را پخش کرد، فیلمی جاه‌طلبانه که اعضای **کمدی فرانسز** در آن بازی داشتند و موسیقی متن آن را **سن سانس** (Saint-Saens) ساخته بود.[9] این اولین فیلم از آثار بی‌شماری بود که به علت نادیده گرفتن توانایی‌های سینما، تقلید از تئاتر، و ساخته شدن از روی نمایشنامه‌های ادبی تقدیر شده، با آثار هنری اشتباه گرفته شدند. **ایتالیا** به دنبال این حرکت فرانسویها رفت و سینمای **آمریکا** موقتاً به بازیگران معروف نمایشنامه‌های مشهور علاقه نشان داد.

در آلمان نیز همین جریان شایع شد. دنیای والای کارگردانان، بازیگران و نویسندگان تئاتر، پس از ابراز انزجار نسبت به سینما به عنوان یک شکل حقیر هنری، شروع به ابراز علاقه به سینما کرد. علت این تغییر عقیده آنها را باید تا حدودی در مهارت تبلیغاتی **پال دیویدسون** جستجو کرد. این مروج بزرگ فیلمهای اولیه آلمانی، مجذوب طلسم بازیگر سینمای دانمارک -**آستانیلسن** -به نحوی راسخ، آینده هنری سینما را اعلام کرد. او ریاست «**پروجکشن. ای. جی. یونیون**» (Projektion-A.G. Union) را به عهده داشت که به تدریج مالکیت سالنهای بیشتری را به دست آورد و حتی قبل از جنگ، شروع به تولید فیلم کرد. دیویدسون، برای ارتقا سینما با **ماکس راینهارت**، بهترین تهیه کننده تئاتر در برلین، تماس گرفت و در حدود ۱۹۱۲ - ۱۹۱۱ در تأسیس نوعی اتحادیه شرکت کرد که هدف آن نظارت بر روابط بین فیلمسازان و نمایشنامه‌نویس‌ها بود.[10] البته چشم‌انداز منافع مادی قابل لمس در نرم‌کردن دل بسیاری از دشمنان قبلی سینما، تأثیر فراوانی داشت. بازیگران جوان تئاتر برلین بدشان نمی‌آمد در استودیوها اندکی درآمد اضافی کسب کنند. مدیران تئاترها هم، به نوبه خود، با کم کردن دستمزد این بازیگران از این وضع سود می‌بردند. به علاوه، آنها با خشنودی متوجه شدند که تئاتر اکنون می‌توانست برای سینماروهایی که می‌خواستند بازیگران سینمایی مورد علاقه خود را از نزدیک تحسین کنند، جذاب باشد.[11]

واقعه پذیرش فیلم در حیطه هنرهای به رسمیت شناخته شده، همزمان با تکامل صنعت ملی

9. Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, p. 42.
10. Boehmer and Reitz, Film in wirtschaft und Recht, p.5; Davidson, "Wie das Deutsche Lichtsoieltheater enstand", Licht Bild Buhne, pp.7-8; Diaz, Asta Nielsen, pp.34-35; Zaddach, Der Literarische Film, p.23.
11. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 13.

فیلم‌سازی رخ داد. در خلال چهارسال آخر قبل از جنگ، در شهرهای تمپلوف و تیوبابلزبرگ در مجاورت برلین - در محوطه‌ای که تا امروز برای تولید فیلم رزرو شده - استودیوهای بزرگ فیلم سازی ساخته شد. استودیوهایی که دیوارهای شیشه‌ای متحرک آنها، ترکیب کار داخلی و خارجی را - که در آن زمان ارجحیت داشت - ممکن می‌ساخت.[۱۲] همه چیز روشن و امیدوار کننده به نظر می‌رسید. ماکس راینهارت خود مشغول کارگردانی فیلم بود. هوگو فون هوفمانشتال سرگرم نوشتن یک «نمایش رؤیایی» به نام دختر عجیب[۱۳] بود که یکی از اولین فیلمهای پر سرو صدایی شد که به زودی به یک سنت آلمانی تبدیل گشت. از لیبه‌لای (Liebelei)، اثر کمدی آرتور اشنیتزلر تا اِوا (Eva)، رمان مبتذل ریچارد وأس، سینما به ندرت اثر اسم و رسم داری را نادیده می‌گرفت.

ولی این ارتقا فیلم به سطح زندگی والای ادبی - همان طورکه می‌توان توقع داشت - یک اشتباه بود. تئاتری‌ها که به طور سنتی به شگردهای تئاتری چسبیده بودند از فهم و دریافت قوانین متفاوت رسانه سینما عاجز بودند. رفتار آنها نسبت به فیلم طوری بود که گویی به آن لطف می‌کردند. آنها از فیلم، به عنوان وسیله‌ای برای تأکید بر هنر بازیگر و بیشتر به عنوان فرصت بسیار خوبی برای تبلیغ آثار تئاتری، استقبال می‌کردند. برای آنها پردهٔ سینما صرفاً همان صحنه تئاتر بود. در تابستان ۱۹۱۰، پانتومیم راینهارت به نام سوهورون (Sumurun) به فیلمی تبدیل شد که با هدر دادن ۲۰۰۰ متر فیلم برای یک کپی کامل و دقیق از اجزای اولیهٔ تئاتری، حوصله بینندگانش را سر برد.

«مصلحین» سینما - متشکل از انجمنهای معلمان، مجمعهای کاتولیک و انواع انجمنهای فرهنگی - دارای نفوذی مشابه بودند. از ۱۹۱۲ به بعد، این گروهها تصمیم گرفتند با مخالفت با فساد اخلاقی فیلمها و طرد آنها به عنوان فاسدکننده جوانان، وجود خود را توجیه کنند. شباهت این مصلحین با انجمنهای پیوریتن آمریکایی آشکار است. ولی این جنبش آلمانی با همه حرکتهای مشابه در خارج تفاوت داشت: بی‌دقتی اکثر فیلمسازها در بازسازی شاهکارهای ادبی باعث خشم فراوان آنها می‌شد.[۱۴] در ۱۹۱۰ اقتباسی از دون کارلوس دو نفر از شخصیتهای اصلی درام شیلر را حذف کرده بود. از نظر مصلحین فیلم این یک جنایت بود. چون از نظر آنها هر فیلم «ادبی» تنها یک وظیفه داشت: حفظ کامل احترام اثری که الگوی آن است. آیا به خاطر هنر بود که این سخنگویان تحصیلکرده طبقه متوسط چنین با حرارت از شیلر دفاع کردند؟ در حقیقت ادبیات کلاسیک از قدرت مهیبی برخوردار

12. "25 Jahre Filmatelier",25 Jahre Kinematograph, p.66.

۱۳- در تمام مواردی که یک فیلم آلمانی در آمریکا با نامی انگلیسی به نمایش درآمده، در این کتاب از همان نام استفاده می‌شود. چنانچه فیلمی نام انگلیسی نداشته باشد، ترجمهٔ داخل پرانتز از نویسنده است. در تمام موارد، تاریخی که همراه نام فیلمها آورده شده، مربوط به سال اکران است.

۱۴- برای اطلاعات بیشتر پیرامون فیلمهای هنری و ادبی و "مصلحین" فیلم، رجوع کنید به:
Zaddach, Der Literarische Film, pp.17,22-29,30-33.

بود و این مصلحین با دفاع از آن، در راستای خصلت حقیقتاً آلمانیِ خدمت به قدرتهایِ تثبیت شده حرکت می‌کردند. مصلحین فیلم که صنعت تصاویر متحرک را با خواسته‌های فرهنگی خود مورد آزار و اذیت قرار می‌دادند، با شروع جنگ از بین نرفتند و از طریق جزوه‌های بی‌شماری که بدون استثنا پر از واژه‌های متافیزیکی بود به بی‌حیثیت کردن آنچه که آنها «زبالهٔ روی پرده» می‌نامیدند، ادامه دادند.

خوشبختانه همهٔ تلاشها برای آبرو دادن به فیلم از طریق کشیدن آن به عرصهٔ تئاتر و ادبیات، از یک طرف با شک و تردید متخصصین سینما، و از طرف دیگر با بی‌تفاوتی حاکی از سلامت تودهٔ مردم مواجه شد. فیلمی که از نمایش سوموروون ساخته شده بود، به خاطر فقدان کامل نماهای درشت -که حتی در یک فیلم متوسط ارائه می‌شد - توسط تماشاگران مورد مؤاخذه قرار گرفت. یک شاعر آلمانی به نام **ارنست فون ولزوگن** که این گونه عکس‌العمل‌ها او را مأیوس کرده بود، از ارائه فیلمنامه‌های بیشتر خودداری کرد. دلیل او این بود که مردم همیشه موضوعات سطحی و پیش‌پا افتاده را ترجیح می‌دهند. مردم تولیدات رایج فیلمهای تاریخی و ملودرام را -که به شکلی بدوی به مضامین پرطرفدار می‌پرداختند -به این اقتباسهای سینمایی سطح بالا ترجیح می‌دادند. از اکثر فیلمهای این زمان تنها نام آنها و شاید چند قطعه عکس برای ما باقی مانده است؛ ولی می‌توان حدس زد که این فیلمها شبیه سیاه‌مشقهای دانش‌آموزی بود که هنوز یاد نگرفته بود خودش را با مهارت و سادگی بیان کند.

در ۱۹۱۳ فیلم کارآگاهی پدیدار شد؛ «گونه»‌ای که آشکارا از (Cine-Romans) **فرانسه** - که در زمان جنگ در **آمریکا** فیلمهایی تحت تأثیر آن ساخته شد - الهام گرفته شده بود.[15] اولین بازیگر آلمانی که در یک سری فیلم ظاهر شد، **ارنست ریشتر** به نقش یک کارآگاه ماهر به نام **استوارت وبز** (Stuart Webbs) تیزچشم بود که با کلاه مخصوص و پیپ شیپوری همیشگی‌اش، همه علایم اختصاصی **شرلوک هلمز** را داشت. از آنجا که او شهرت بسیار زیادی بدست آورد، به زودی رقیبانی پیدا کرد که بیهوده سعی داشتند از او بهتر باشند. این رقبا خود را **جو دیبز** (Joe Deebs) و **هری هیگز** (Harry Higgs) می‌خواندند و با **اسکاتلندیارد** روابطی عالی داشتند و مطابق نامهای انگلیسی خود، ظاهرشان درست مثل جنتلمن‌های ساخته شده برای این نامها بود.[16]

جالب است که، فرانسویها و آمریکایی‌ها موفق شدند یک شخصیت ملی همطراز قهرمان **کونان دویل** (Conan Doyle) بسازند، ولی آلمانی‌ها همیشه کارآگاه زبردست را یک شخصیت انگلیسی مجسم می‌کردند. شاید بتوان این مسئله را با وابستگی کارآگاه کلاسیک به لیبرال دموکراسی توضیح داد. کارآگاه یکه و تنهایی که باعث می‌شود منطق، تار عنکبوت قدرتهای غیرمنطقی را نابود

15. Jahier,"42 Ans de Cinema", Le Role Intellectuel du Cinema, p.26.
16. Kalbus, Deutsche Filmkunst, 1, 39.

کند و نیکی بر غریزه‌های سیاه چیره شود، قهرمان از پیش تعیین شدهٔ جامعهٔ متمدنی است که به فواید روشنگری و آزادی فردی ایمان دارد. اینکه امروزه در فیلمها و رمانها به طور یکسان کارآگاه مستقل در حال ناپدید شدن است و «کارآگاه خصوصی» خشن دارد جای او را می‌گیرد، یک مسئله اتفاقی نیست: به نظر می‌رسد لیبرالیسم موقتاً پتانسیل‌های خود را از دست داده است. آلمانی‌ها، بعلت اینکه هرگز یک رژیم دمکراتیک تشکیل نداده بودند، در موقعیتی نبودند که بتوانند یک مشابه وطنی **شرلوک هلمز** ارائه دهند. ولی با وجود این، تأثیرپذیری عمیق از زندگی در آن سوی مرز باعث می‌شد بتوانند از افسانهٔ زیبای کارآگاه انگلیسی لذت ببرند.

علیرغم توسعهٔ تولیدات داخلی، فیلمهای خارجی همچنان به سینماهای **آلمان** -که از سال ۱۹۱۲ به شکل قابل ملاحظه‌ای بر تعدادشان افزوده شده بود - سرازیر می‌شدند.[۱۷] با فیلم **کوادیس** (Quo Vadis) - یک نمایش باشکوه ایتالیایی که در مطبوعات مثل یک نمایشنامه واقعی نقد شد -کاخ جدید **لایپزیگ لیختشپیل** افتتاح گردید.[۱۸] حدود اواخر دوران جنگ، فیلمهای دانمارکی نفوذ بیشتری به دست آوردند. این فیلمها، که تا حد بسیار زیادی مدیون **آستانیلسن** بودند، با تأکید بر تضادهای روانی که در محیطهای طبیعی رخ می‌داد؛ تماشاگران آلمانی را به خود جلب کردند. موفقیت وسترنهای آمریکایی به شکل خاصی همه گیر بود. **برانکو بیل و تام میکس** قلب نسل جوان **آلمان** را -که رمانهای **کارل می** را یکی پس از دیگری با ولع خوانده بود - تسخیر می‌کردند. رمانهای **کارل می** در غربی دور و خیالی اتفاق می‌افتاد و پر از ماجراهای حیرت‌انگیز قبایل سرخپوستها، دلیجانها، خائنین، شکارچیان، ولگردها و ماجراجویان بود. از نظر آدمهای مسن و جاافتاده، اثر جادویی این چیزهای قلابی بر پسران ۱۹ - ۱۳ ساله قابل توضیح نبود؛ ولی زمانی که وینتو (Vinnetou) رئیس باوفای قبیله سرخپوستان، پس از مسیحی شدن، در آغوش **شاترهند** (Shatterhand) پیر -که از بین آدم بدها، بهتر و البته یک آلمانی بود - جان می‌داد؛ برگونه‌های جوانان آلمانی اشک شوق جاری می‌شد. کابوی‌های سینمای آمریکا با رفتار و افکار ساده و با تلاش پایان‌ناپذیر و اعمال قهرمانانهٔ خود، بسیاری از روشنفکران آلمان را نیز، که از فقدان هدف رنج می‌بردند، به خود جلب کردند. روشنفکران به خاطر اینکه از نظر ایدئولوژیک از سویی به سوی دیگر پرتاب می‌شدند، از زندگی سادهٔ وسترنها -نوعی زندگی که در آن قهرمان داستان فقط یک راه در پیش رو داشت -استقبال کردند. به همین دلیل، در آغاز جنگ، تعداد بی‌شماری از دانشجویان با شوق و عجله داوطلب پیوستن به ارتش شدند. انگیزه آنها بیش از وطنپرستی، علاقهٔ وافر به فرار از آزادیِ بی‌معنی و رفتن به سوی یک زندگیِ اجباری بود. آنها می‌خواستند خدمت کنند.

17. Jason, "Zahlen Sehen uns an", 25 Jahre kinematograph, p.67.
18. Olimsky, Filmwirtschaft, p.21.

در آن سالها بجز فیلمهای وسترن، فیلمهای کوتاه کمدی **ماکس لندر**، **فتی آربوکل** و **تونتولینی** نیز پرطرفدار بودند. همهٔ سینماروهای آلمانی در نشاطی که این فیلمها برمی‌انگیخت، شرکت می‌جستند و از آن نوع طنز بصری خوششان می‌آمد. به همین دلیل هم بیشتر تعجب‌آور است که چرا خودشان قادر به ارائه یک کمدینِ سینماییِ پرطرفدار نبودند. یک نویسندهٔ آلمانی در سال ۱۹۲۱ به وضوح عنوان کرد که آلمانی‌ها دچار کمبود ایده‌های سینمایی هستند. او اذعان داشت، فرانسوی‌ها و پس از آنها آمریکایی‌ها یاد گرفته بودند که این حیطه را با مهارت مورد مکاشفه قرار دهند.[۱۹]

این کمبود عجیب شاید به ویژگی کارهای کمدی سینمایی قدیمی بستگی داشته باشد. این فیلمها، چه به کمدی بزن‌بکوب (Slapstick) تمایل داشتند و چه نداشتند؛ قهرمان خود را در معرض انواعِ موقعیتهایِ سوءتفاهم‌انگیز و پرمخاطره قرار می‌دادند؛ به نحوی که برای رهایی، متکی به اتفاقات و شانسهای متوالی می‌شدند: وقتی قهرمان این فیلم‌ها از خط آهن می‌گذشت و قطار او را در خطر له شدن قرار می‌داد، تنها در آخرین لحظه - هنگامی که قطار به خط دیگری که تا آن زمان دیده نمی‌شد تغییر مسیر می‌داد - از خطر نجات می‌یافت. قهرمان فیلم - فردی دوست داشتنی، ضعیف و ناتوان که هرگز آزارش به کسی نمی‌رسید - در دنیایی که تحت فرمان شانس بود موفق می‌شد به زندگی خود ادامه دهد. کمدی به این شکل خود را با شرایط خاص سینما تطبیق داد؛ چون فیلم می‌تواند بیش از هر وسیله ارتباط جمعی دیگر مسایل شانسی زندگی را نشان دهد. این یک نوع کمدی حقیقتاً سینمایی بود. آیا این کمدی نتیجه‌ای اخلاقی برای ارائه داشت؟ با تبدیل شانس به متحد طبیعی قهرمانان خود، این نوع کمدی در مقابل گرگ بزرگ بد، از سه بچه خوک جانبداری می‌کرد. (اشاره به داستان سه بچه خوک که در حمله گرگ بزرگ بد، خانه آنها ویران می‌شود - م) اتفاقاً این مطلب برای فقرا التیام‌بخش بود. اینکه این نوع کمدی متکی بر شانس و میل ساده‌لوحانه به خوشبختی برای آلمانی‌ها غیر قابل دسترسی بود، از ایدئولوژی سنتی آنها ریشه می‌گرفت که اعتقاد به شانس را به نفع سرنوشت رد می‌کرد. آلمانی‌ها یک نوع طنز ملی به وجود آورده‌اند که حاضر جوابی و بذله گویی را مردود می‌شمارد و در آن، جایی برای شخصیتهای الکی‌خوش وجود ندارد. طنز آنها از نوعی است که سعی می‌کند انسان را با سرنوشت تراژیک خود آشتی دهد و نه تنها وادار سازد به عجایب زندگی بخندد، بلکه او را به درک این نکته نیز وادار کند که این عجایب چقدر به سرنوشت بستگی دارند. چنین طرز تفکری البته با طرز فکر ریشه‌ای کارهای **باستر کیتون** و **هارولد لوید** در تضاد بود. به علاوه بین عادات فکری و حرکات بدنی، رابطه دو جانبه نزدیکی وجود دارد. بازیگران آلمانی شاید حس کرده بودند که به خاطر اعتقاداتشان، حرکات و ژستهای کمدینهای آمریکایی مناسب آنها نیست.

19. Mollhausen, "Aufstieg des Films", Ufa-Blatter.

جنگ شروع شد. نه تنها بخشی از جوانان آلمانی، بلکه دارو دستهٔ مصلحین فیلم نیز، ایمان راسخ داشتند که جنگ به زندگی کسالت‌بار آنها مفهوم تازه و حیرت‌انگیزی خواهد داد. مقدمه کتاب **هرمن هافکر** - سپتامبر ۱۹۱۴ - در مورد سینما و طبقات تحصیلکرده و با فرهنگ، نقش روشنگری دارد و جنگ را به عنوان وسیله‌ای مطمئن برای اجرای نقشه‌های عالیه مصلحین فیلم مورد تمجید قرار می‌دهد و در پایان به یک نوشته شعاری شدیداً احساساتی جنگی -که در آن زمان اصلاً غیر عادی نبود - تبدیل می‌شود :«خداکند همان‌طور که توفان هوا را تصفیه می‌کند، این (جنگ) زندگی اجتماعی ما را پاک سازد. خداکند که جنگ به ما اجازه زندگی مجدد و شوق به مخاطره انداختن زندگی‌مان، در کارهایی مثل آنچه که این ساعت امر می‌کند، بدهد. صلح غیرقابل دفاع شده بود.»[۲۰] **هافکر** و امثال او از خوشحالی سراز پا نمی‌شناختند.

مطمئناً صنعت سینمای **آلمان** در زمان صلح دچار بحران بود. برای رقابت با فیلمهای خارجی -که گویی صرفاً به منظور جذب واردات آن سوی مرزها بر تعدادشان افزوده می‌شد - تولیدات داخلی بسیار ناچیز بود. تولیدات **پاته‌فررز** و **گامونت** بازار سینمای آلمان را اشباع کرد. شرکت دانمارکی **نوردیسک** برای نابود کردن **پروجکشن - ای. جی. یونیونِ دیویدسون**، هرکاری می‌توانست، انجام داد.[۲۱]

جنگ این وضعیت شرم‌آور را معکوس کرد و بطور ناگهانی صنعت داخلی را از زیر یوغ رقابت خارجی آزاد ساخت. بازار فیلم **آلمان**، پس از بسته شدن مرزها به تهیه کنندگان داخلی تعلق گرفت، که حالا مسئولیت داشتند همه تقاضاهای داخلی را برآورده کنند. این تقاضاها به نحو خارق‌العاده‌ای زیاد بود. علاوه بر سالنهای معمولی، سینماهای نظامی متعدد گسترده در پشت جبهه، متقاضی عرضه مداوم فیلمهای جدید بودند. فیلمسازان این شانس را داشتند که درست قبل از جنگ، کار ساختن استودیوهای بزرگ و مدرن کامل شده بود. رونق اقتصادی جدیدی پدید آمد و شرکتهای جدید فیلمسازی، با سرعتی باور نکردنی تأسیس شدند. طبق یک مطالعه آماری ظاهراً قابل اعتماد، تعداد ۲۸ شرکت فیلمسازی درسال ۱۹۱۳ به ۲۴۵ شرکت در ۱۹۱۹ افزایش یافت. سالنهای سینما نیز رشدی سریع داشته و روزبه روز مجلل‌تر می‌شدند. دوران سودهای کلان فرا رسیده بود و طبقه متوسط، به سینما علاقه پیدا کرد.[۲۲]

20. Hafker, Der king und die Gebildeten, p.4.
21. Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht, p.5; Kalbus. Deutsche Filmkunst, I,23.
22. Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht, pp.5-6; Olimsky. Film wirtschaft, pp.23-24; Jason, "Zahlen sehen uns an," 25 Jahre kinematograph, p.67; Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, pp.135-36.

به این ترتیب سینمای **آلمان** فرصت نادری به دست آورد، خودمختار شد، و دیگر برای حفظ ارزش بازار خود نیازی به رقابت با تولیدات خارجی نداشت. تصور می‌شود با چنین شرایط مناسبی **آلمان** می‌توانست در ساختن سینمایی از آن خود - سینمایی با هویت حقیقتاً ملی - موفق شود. کشورهای دیگر این کار را کردند. در سالهای جنگ، **دیوید وارک گریفیث، چارلی چاپلین و سیسیل. ب. دومیل** سینمای **آمریکا** را توسعه دادند، و صنعت سینمای سوئد شکل گرفت.

ولی سیر تکامل صنعت سینمای **آلمان** به این شکل نبود. از اکتبر ۱۹۱۴ به بعد، **اسکار** مستر فیلمهای خبری هفتگی را - که به کمک نماهای مستند، وقایع مختلف جنگ را به تصویر می‌کشید - جایگزین فیلمهای خبری **پاته فرزز، گامونت و ایکلر** کرد. این خبرنامه‌های مصور به انضمام فیلمهای داستانی تبلیغاتی - که در آنها سپاهی لشکرهای ملبس به اونیفورم انگلیسی خود را به سپاهیان دلاور آلمانی تسلیم می‌کردند - علاوه بر سرزمین اجدادی، در کشورهای بی‌طرف نیز پخش می‌شد. دولت از این نوع کارها به عنوان وسیله‌ای برای واداشتن مردم به ادامهٔ جنگ استقبال می‌کرد. بعدها، در خلال جنگ، فرماندهی کل قوا، به گروه منتخبی از فیلمبرداران دستور داد در عملیات نظامی شرکت کنند. نقشهٔ آنها این بود که تصاویر تحسین برانگیزی به دست آورند که به عنوان اسناد تاریخی نیز مورد استفاده قرار گیرند. در این میان فیلمی که از داخل یک زیردریایی گرفته شده بود و از نزدیک جزئیات غرق شدن ناوهای متفقین را نشان می‌داد، شهرت فراوانی کسب کرد.[۲۳] ولی این فعالیت‌های سینمایی به هیچ وجه مختص آلمانی‌ها نبود. فرانسوی‌ها در مورد فواید فیلم‌های مستند جنگی تقریباً همین عقیده را داشتند و در ساختن این نوع فیلم، کمتر مصمم نبودند.[۲۴]

در عرصه فیلمهای داستانی، تعداد بسیار زیادی درام، ملودرام، کمدی و کمدی غلو شده براساس موقعیت‌های مضحک وطن‌پرستانه روی پرده سینما پخش می‌شد - فیلمهای مبتذلی مملو از عروسهای زمان جنگ، پرچمهای در حال اهتزاز، افسران، سربازان، احساسات پرشور و شوخیهای سربازخانه‌ای. هنگامی که در اواسط ۱۹۱۵ آشکار شد که جنگِ پرتحرکِ شاد، به جنگی بی‌تحرک برای اهدافی نامعلوم تبدیل شده، سینماروها ظاهراً دیگر حاضر نشدند این شیرینی‌های وطن‌پرستانه را ببلعند. در تمهای سرگرم کننده، تغییر عمده‌ای رخ داد. فیلمهایی که تمرکزشان بر سوژه‌های زمان صلح بود؛ بر فیلمهای فراوانی که وطنپرستی را دستمایه کار خود قرار می‌دادند، برتری یافتند. مردم، با بازیافتن بخشی از علایق طبیعی خویش، خود را با جنگ بی‌تحرک وفق دادند.

23. Rohde, "German Propaganda Movies", American Cinematographer, Jan.1943, p.10; Ackerknecht, Lichtspielfragen, pp.21-22; Messter, Mein Weg, pp.128-30.
24. Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, p.93.

کمدیهای متعددی ساخته شد که کمدینهای محبوب تئاتری **برلین** را - در نمایشنامه‌هایی که ثابت شده بود طرفدار دارند - به پردهٔ سینما منتقل می‌کرد. آنها به شخصیتهایی تیپیک، مثل **ستوان پروسی یا دختر نوجوان** دست یافتند و عمدتاً در لذتهای جنسیِ بی‌مورد زیاده‌روی کردند. **ارنست لوبیچ** کار حرفه‌ای خود را در عرصهٔ این کمدیهای سبک آغاز کرد. این بازیگر **راینهارت**، که با ایفای نقشهای تئاتری کوچک در درامهای کلاسیک ارضا نمی‌شد، با اجرای نقشهای کمیک در نمایشهای خنده‌آور سینمایی، جایی برای ارائه زیرکی و نبوغ هوشیارانه خویش پیدا کرد. یکی از این فیلمها او را در نقش شاگرد یهودی مغازه‌ای در برلین نشان می‌دهد که همیشه نزدیک است اخراج شود و، در پایان، داماد رئیس خود می‌شود. او به زودی شروع به کارگردانی این نوع کمدیهای یک پرده‌ای کرد. گرچه، تحت رژیم نازی‌ها، **کالبوس**، او را به خاطر ارائه «تصویری کاملاً بیگانه با حقیقت زندگی ما» محکوم کرد؛ اما تماشاگران آلمانی اصلاً احساس نمی‌کردند که به آنها اهانت شده؛ بلکه از صمیم قلب از این بازیگر و فیلمهایش لذت می‌بردند.[۲۵]

جنگ موفق نشد نوآوری‌های عمده‌ای بوجود آورد یا انواع جدیدی از فیلم ارائه دهد. بجز - احتمالاً - یک مشت سریال مبتذل که به دلیل شهرت بازیگران معروفی مثل **فرن آندرا و ارنا مورنا** ساخته شدند.[۲۶] فیلمسازان آلمانی به بهره‌برداری از معادنی ادامه می‌دادند که فعالیتهای قبل از جنگ باز کرده بود و در بهترین کارهای خود، تم‌های قدیمی را با کمی تغییر تکرار می‌کردند. گاهی حس اطمینانی درونی داستانی را دستمایه قرار می‌داد که بعداً بارها و بارها تکرار می‌شد. رمانهای کهنه شده و نمایشنامه‌های تأثیرگذار تئاتری **ساندرمان**، اولین بار در این دوره به فیلم تبدیل شدند.[۲۷] این داستانها سرشار از اضطرابهای دراماتیک، نقشهای خوب و دیدگاهی **بورژوایی** با جزئیاتی واقعگرایانه بودند و طبیعت حزن‌انگیز پروس شرقی را با زحمت فراوان به تصویر می‌کشیدند. کیفیت‌هایی که طی سالهای متمادی نزد تهیه کنندگان جذابیت زیادی داشت.

در اواخر جنگ جهانی اول حوادثی رخ داد که باعث تولد واقعی سینمای **آلمان** شد؛ ولی تأثیر آنها به خاطر تحولات قبل از وقوع آنها بود. گرچه این دگرگونیها فاقد حرکات ناگهانی پرقدرت و نتایج ضربتی بود؛ ولی علیرغم این مسئله، سنت‌هایی برقرار کرد که پیشروی مهم نهایی را راحت‌تر ساخت.

کمک تعیین کنندهٔ سالهای جنگ و قبل از جنگ، آماده کردن یک نسل بازیگر، فیلمبردار،

۲۵- کالبوس در Deutsche Filmkunst, 1,34 و همچنین در صفحات ۱۹-۱۸، ۳۷-۳۲ مفصلاً به فیلمهای جنگی آلمان می‌پردازد.

۲۶- همانجا، صفحات ۲۶-۲۵.

27. Zaddach, Der Literarische Film, p.34.

کارگردان و کادر فنی برای کارهای آینده بود. عده‌ای از این قدیمی‌ها تحت حکومت هیتلر به‌کار خود ادامه دادند؛ یکی از آنها **کارل فرولیش**، کارگردان برجسته آلمانی، بود که بدش نمی‌آمد در صنعت فیلم‌سازی **نازیها** پستی کلیدی را اشغال کند. او به عنوان تکنسین برق در یکی از اولین استودیوهای **مستر** به استخدام درآمد؛ بعد فیلمبردار شد و از ۱۹۱۱ یا ۱۹۱۲ شروع به کارگردانی کرد.[۲۸] بسیاری دیگر با ساختن فیلمهایی ابتدایی -که مدتهاست به فراموشی سپرده شده‌اند - تجربه کسب کردند. آنها از اشتباهات خود یاد گرفتند. **امیل یانینگز** -که او نیز بعداً در آلمان نازی مقام مهمی به دست آورد - درباره شروع کارش به عنوان یک بازیگر سینما در زمان جنگ می‌نویسد: «وقتی برای اولین بار خودم را روی پرده تماشا کردم، احساس خردکننده‌ای به من دست داد. آیا **واقعاً** قیافه‌ام آنقدر احمقانه بود؟»[۲۹]

یانینگز تنها یکی از بازیگران بیشماری بود که آموزش مقدماتی خود را در دوران ماقبل تاریخ طی کرده بودند. این بازیگرها بعداً نوعی انجمن نمایشی به وجود آوردند. اعضا این اتحادیه - که علیرغم پذیرش مدام اعضای جدید، کادر قدیمی‌اش را دست نخورده حفظ می‌کرد - جزء بازیگران هر فیلمی بودند که در **آلمان** اکران می‌شد. در حالی که **هالیوود** به جای سیاهی لشکر، ستاره پرورش می‌داد و سینمای **روسیه** اغلب آدمهای عادی را به عنوان شخصیت‌های فیلم به کار می‌گرفت؛ صنعت سینمای **آلمان** بر اساس یک عده بازیگر همیشگی بنیاد نهاده می‌شد - حرفه‌ای‌های بسیار منضبطی که خود را با همه نوع تغییرات در سبک و مد تطبیق می‌دادند.[۳۰]

روبه‌رو شدن با بازیگرانی که برای سینماروهای معاصر آشنا هستند درگذشته‌ای که به تاریخ پیوسته؛ تجربه غریبی است: آنچه زمانی زندگی ما بود، اکنون به بایگانی سپرده شده و ما به نوعی بی‌آنکه بدانیم از آن گذشته‌ایم. نه کسانی که **ورنر کراوس** یا **آلبرت باسرمان** جانشین آنها شدند؛ بلکه در خلال جنگ اول جهانی خود آنها روی پرده بودند، شخصیتهایی که برای همیشه از امروز جدا شده‌اند. یکی از آنها خانم **هنی پورتن**، استثنایی کمیاب بود که کار حرفه‌ای‌اش را در سینما بدون هیچ‌گونه تجربه تئاتری شروع کرد. از حدود ۱۹۱۰ به بعد، این خانم مو بور نابغه که به عنوان تیپ ایده‌آل زن آلمانی مورد ستایش فراوان قرار گرفت، با بازی در نقشهای کمیک به همان سادگی نقشهای تراژیک، زنهای دهاتی عامی و بانوان ثروتمند احساساتی، محبوبیت خود را بین مردم حفظ کرد.[۳۱]

28. Messter, Mein Weg, pp.57, 99 ff.

29. Jannings,"Mein Wordegang," Ufa-Magazin, Oct.1-7, 1926.

۳۰- خانم لژیون C.A.Lejeune، نویسندهٔ سینمایی انگلیسی به سبک جالبی در بارهٔ این نکته بحث می‌کند. او می‌گوید که گروه تئاتر آلمان «برای حال و هوای آلمان مناسب است و همیشه برای هر بخشی از سینما که برپایهٔ روانی عجیب و غریب کار می‌کند، برای هر محصولی که بجای شکافتن معنی، از مواد خام داخل استودیو یک کلیت می‌سازد، تیپ مناسب خواهد بود.» لژیون، سینما، ص ۱۴۲.

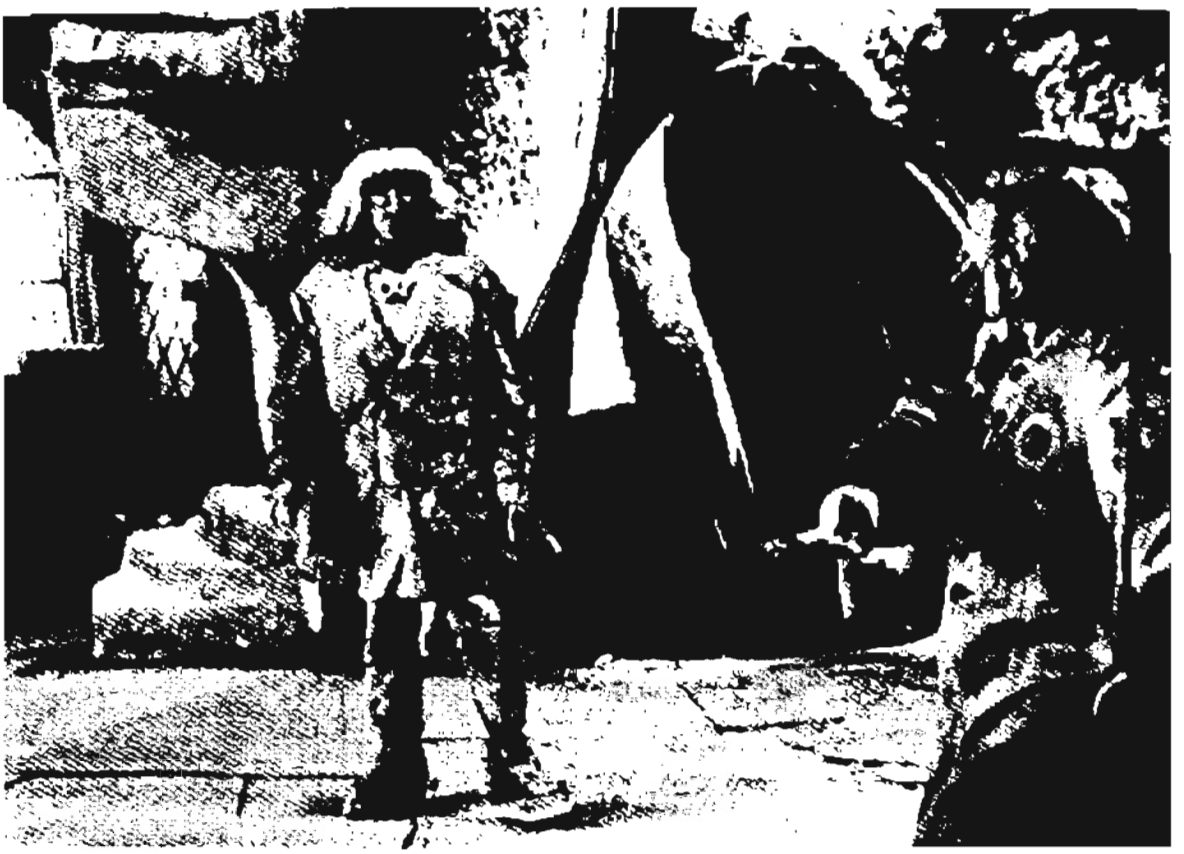
31. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 19-21.

یکی دیگر از شخصیتهای آن روزگار هری پایل بود که داگلاس فرینکس آلمان خوانده می‌شد. او در اواسط جنگ بعنوان قهرمان فیلم زیر یک آفتاب داغ ظاهر شد و در این فیلم، چند شیر باغ وحش هاگنبک هامبورگ را واداشت که به طلسم او گردن نهند.[۳۲] از همان اول به نظر می‌رسید که پایل نسبت به تیپی که از آن پس ارائه کرد، صادق بوده است: نقش مبارزی دلیر که با شکست دادن جنایتکاران زیرک و نجات خانمهای بی‌گناه، برتری خود را به اثبات می‌رساند. وقتی او در لباس شب ظاهر می‌شد، تجسم رؤیای دختران جوان از یک جنتلمن به تمام معنی بود و فریبندگی کودکانه‌ای که از او می‌تابید به شیرینی آب‌نباتهای رنگی کارناوال‌های اروپایی بود که برای کودکان و کسانی که از زیبائی‌شناسی بیزارند؛ مایه شور و شادی است. فیلمهای او به سبک سیاه و سفید رمانهای ارزان بود، نه به سبک سایه روشنهای تضادهای روانی. این فیلمها مضامین تراژیک را با پایان خوش جایگزین می‌کرد و به طور کلی، نوع آلمانی فیلمهای دلهره‌آور آنگلو-آمریکایی را ارائه می‌داد. این ابتذال روشن و لذتبخش به تنهایی در مقابل انبوهی از تولیدات «هنری» تیره می‌ایستاد.

مجذوب‌کننده‌ترین شخصیت این دوره، بازیگر دانمارکی، آستانیلسن است که در ۱۹۱۰، پس از سالها کار موفقیت‌آمیز تئاتری، با بازی در فیلم ورطه، محصول کپنهاگ نوردیسک و به کارگردانی شوهرش، اوریان گاد، کار سینمایی خود را آغاز کرد. اکنون از این فیلم -که به خاطر طولانی‌بودن غیر متعارفش متمایز است - بجز نقدی در تحسین قطعه‌ای که وقف پانتومیم او شده، و نشانه‌ای است حاکی از اینکه او قطعاً برای سینما ساخته شده بود، اثری به جای نمانده است. پال دیویدسون، که به آیندهٔ آستانیلسن ایمان آورده بود، دستمزد و شرایط کاری عالی به او پیشنهاد کرد؛ مشروط بر این که استعدادهایش را در اختیار شرکت فیلمسازی او قرار دهد. آستانیلسن موافقت کرد و در برلین اقامت گزید و از حدود ۱۹۱۱ شروع به ظاهر شدن در فیلمهایی کرد که در خلال جنگ، سربازان فرانسوی و آلمانی را واداشت سنگرهای خود را با عکس‌های او تزئین کنند. آنچه که آنها به شکلی موهوم احساس کردند، گیوم آپولینر با سیلی از کلمات بیان نمود: «او همه چیز است. او معبود مست‌ها و رؤیای مردهای تنهاست. او مثل دختری کاملاً شاد می‌خندد و چشمانش چیزهایی می‌دانند که آنقدر لطیف و کمیاب است که نمی‌توان در مورد آنها حرف زد.» و...

این بازیگر برجسته، فیلمهای آلمانی را به شکلهای مختلف غنی کرد. در زمانی که اکثر بازیگران هنوز به شیوه‌های تئاتری چسبیده بودند، آستانیلسن یک حس درونی سینمایی بوجود آورد که جز الهام بخشیدن به بازیگرانی که با او کار می‌کردند، نمی‌توانست تأثیر دیگری داشته باشد. عمق آگاهی او نسبت به اینکه چگونه می‌توان به وسیلهٔ انتخاب لباس مناسب شرایط، تأثیر روانی

۳۲- همانجا، صفحه ۹۰-۸۹.



گولم : مجسمه سفالی بوسیله اربابش ، خاخام لوئو ، به حرکت درآمده‌است.

برلین : شکلهای حرکت

مشخصی بوجود آورد؛ به اندازهٔ شناختش از تأثیر جزئیات در سینما عمیق بود. دیاز نویسندهٔ زندگینامهٔ او، دربارهٔ مجموعه اشیا بی‌مصرفی که در خانه‌اش انبار شده بود از او سؤال کرد: مجموعه‌ای شامل لباسهای نیمه شیک مردانه، عینکها و دوربین‌ها و دیگر وسایل چشمی، عصاهای کوچک، کلاههای کج‌وکوله و لباسهای زنانه غیرقابل تحمل. آستانیلسن به او گفت: «من نقشی را که بعهده می‌گیرم به طور کامل بازی می‌کنم. می‌خواهم از نقشهایم چنان ایدهٔ کاملی داشته باشم که کوچکترین جزئیات خارجی آنها را بشناسم و این دقیقاً همهٔ این چیزهای فراوان بی‌اهمیت را شامل می‌شود. چنین چیزهای بی‌اهمیتی خیلی گویاتر از اغراقهای زائد هستند. من واقعاً نقشهایم را می‌سازم. در اینجا تزئینی‌ترین و موثرترین نشانه‌هایی را می‌بینید که این نمای ظاهری از ترکیب آنها ساخته شده است.» دنیای سینمای آلمان بدون شخصیتهایی که آستانیلسن در دوران سینمای صامت خلق کرد، دنیای ناقصی می‌شد.[۳۳]

33. Diaz, Asta Nielsen, p.61. Molhausen,"Aufstieg des Films," Ufa-Blatter; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,15.

۲- پیشگوییهای شوم

از بین انبوه فیلمهای بد دوران باستان، چهار فیلم به خاطر پیشگویی مسایل مهم بعد از جنگ، توجه خاصی می‌طلبند. از این میان، سه فیلم، دنیایی شگفت‌انگیز و پر از موجودات تخیلی را منعکس می‌کردند. این نکته در راستای تئوریهای سینمایی مترقی آن زمان **آلمان** بود. بسیاری از نویسندگان معاصر، فیلمسازان را تشویق می‌کردند که با عرضهٔ دستاوردهای تخیلات ناب به جای اشیا موجود، امکانات ویژهٔ رسانهٔ خود را آزمایش کنند. **هرمن هافکر** -که جنگ را به عنوان راه نجاتی از بلای صلح مورد ستایش قرار می‌داد - به شاعران سینما توصیه می‌کرد که نشانه‌های واقعی و غیرواقعی را در هم ادغام نمایند. **هافکر** جنگ‌طلب و شیفتهٔ افسانه، یک پدیدهٔ واقعاً آلمانی بود. به همین ترتیب، **گئورگ لوکاکس** (Georg Luckacs)، که بعدها از یک زیبایی‌شناس بورژوا به یک متفکر مارکسیست تغییر ماهیت داد - و در هر دو مورد شدیداً تندرو بود - در سال ۱۹۱۳ نوشت که فیلم از نظر او با افسانه و رؤیا برابر است.[1]

پال وگنر (Wegener)، اولین کسی که تزهای معاصرین خود را عملی کرد، بازیگری از **راینهارت** بود که چهره مغولی‌اش حاکی از افکار غریبی بود که ذهنش را آزار می‌داد.[2] علاقه او به نمایش این افکار بر روی پرده سینما باعث پیدایش فیلمهایی واقعاً بدیع شد. این فیلمها به حیطه‌هایی گام نهاده بودند که قوانینی متفاوت با قوانین مرسوم، بر آنها حاکم بود و وقایعی را تصویر می‌کردند که فقط سینما می‌توانست آنها را واقعی جلوه دهد. انگیزهٔ **وگنر** همان شور و شوقی بود که به **ژرژ ملیس** نیز الهام بخشید تا فیلمهایی چون **سفر به ماه** و **بازی‌های شاد شیطان** را بسازد. با این تفاوت که **ملیس** این هنرمند دوست‌داشتنی فرانسوی همهٔ تماشاگرانی را که روحیه‌ای کودکانه داشتند با ترفندهای شادی آفرین خود مجذوب می‌کرد، اما **وگنر** شعبده باز پلیدی بود که نیروهای شیطانی نهفته در طبیعت انسانی را به بیداری می‌خواند. وگنر در سال ۱۹۱۳ با فیلم **دانشجوی پراگ** کار خود را آغاز کرد؛ اثری که در استفاده از افسانه‌های قدیمی پیشتاز بود. **هانس هاینز اورس** -که فیلمنامه را با

1. cf. Prodes, Das Lichtspiel, p.10.
2. Mack, Wie Komme ich zum Film? p.114.

همکاری وگنر نوشت - یک حس سینمایی واقعی داشت. اورس، نویسنده‌ای ضعیف با ذهنیتی آکنده از احساسات جنسی تهوع‌آور بود و به عنوان متحد طبیعی نازی‌ها در سال ۱۹۳۳ فیلمنامه سفارشی Horst Wessel را برای رژیم نوشت. ولی دقیقاً همین ذهنیت او را به عرصه‌هایی کشاند که از نظر رویدادهای ملموس و تجربیات شهوانی - عناصر همیشه جذاب سینما - غنی بودند.

اورس، با وام گرفتن از ای. تی. ای. هافمن، افسانه فاوست و داستان ویلیام ویلسن اثر ادگار آلن‌پو، دانشجوی فقیری به نام بالدوین را نشان می‌دهد که با جادوگر عجیبی به نام اسکاپینلی قراردادی امضا می‌کند. این شیطان مجسم، به بالدوین قول ازدواجی مناسب و ثروتی پایان ناپذیر می‌دهد؛ مشروط بر اینکه انعکاس تصویرش در آینه به او داده شود: این یک ایدهٔ درخشان سینمایی بود که انعکاس تصویر دانشجو توسط جادوگر از آینه بیرون آورده شده و به شخصیتی مستقل تبدیل گردد. بر اساس این قرارداد، بالدوین با کنتس زیبایی آشنا شده و عاشق او می‌شود؛ در نتیجه، خواستگار رسمی کنتس او را به مبارزه می‌طلبد. دوئل اجتناب ناپذیر است. بالدوین که شمشیرزنی حرفه‌ای است، به خاطر درخواست پدر کنتس موافقت می‌کند حریفش را نکشد. اما هنگامی که در اثر حیله‌های اسکاپینلی با تأخیر به محل مقرر می‌رسد، مطلع می‌شود که همزاد او خواستگار بیچاره را کشته است. بالدوین سعی می‌کند کنتس را متقاعد کند که بی‌گناه است؛ ولی تمام تلاشهای او برای اثبات بی‌گناهی و اعاده حیثیتش، توسط همزاد او بیرحمانه خنثی می‌شود. واضح است که این همزاد، انعکاس یکی از دو روح درون بالدوین است: نفس طماعی که او را تسلیم وسوسه‌های شیطانی می‌کند و کمر به نابودی نفس صالح -که به او خیانت کرده - می‌بندد. در پایان، دانشجو در نهایت درماندگی، به همزاد خود، در همان اتاق زیر شیروانی که روزی در آنجا پدیدار شده بود، شلیک می‌کند. گلوله که به سوی انعکاس تصویر دانشجو شلیک شده است؛ خود او را می‌کشد. سپس اسکاپینلی وارد می‌شود، قرارداد را پاره می‌کند و تکه پاره‌های کاغذ، جسد بالدوین را می‌پوشانند.[۳]

ظاهراً پرداخت نوین سینمایی دانشجوی پراگ سینماگران معاصرش را تحت تأثیر قرار داده بود. یکی از منتقدان، این فیلم را با نقاشیهای ریبرا (Ribera) مقایسه کرد اما هنگام نمایش مجدد فیلم در ۱۹۲۶، منتقدی دیگر، آن را بیش از حد ساده‌لوحانه و در اغلب موارد مسخره خواند.[۴] نسخه‌های این فیلم، مثل هزاران اثر دیگر، متأسفانه از بین رفته است؛ گرچه ارزش آن در تاریخ سینما نه

3. cf.Ewers,Der Student von Prag;Kalbus,Deutsche Filmkunst,I,17;Wesse,Grossmacht Film,p.125 ff.

در مورد کارگردان مراجعه شود به:

Coboken,"Als ich noch rund um die Friedrichstrasse ging...,"25 Jahre kinematograph, p.13.

4. Seeber,"Szenen aus dem Film meines Lebens," Licht Bild Buhne, p.16.

نقل از روزنامهٔ هانور (Hanover, Volkswille)، زمستان ۲۷-۱۹۲۶. بریدهٔ روزنامه از آقای هنریک گالبن، نیویورک.

به خاطر کارگردانی یا فیلمبرداری، بلکه مدیون قصه بکر آن است، که علیرغم تمامی تعلقات آنگلو-آمریکایی، آلمانی‌ها را به گونه‌ای جذب کرد که گویی صرفاً از منابع بومی گرفته شده بود.

دانشجوی پراگ موضوعی را در سینمای **آلمان** مطرح کرد که به عشقی آتشین تبدیل شد: درگیری ژرف و هولناک انسان با نفس خویش. فیلم **وگنر** با جداکردن **بالدوین** از تصویرش و رودررو قرار دادن آن دو، نماد تازه‌ای از انسان دو شخصیتی را تصویر می‌کند. **بالدوین** از دوگانگی خویش آگاه است و وحشت‌زده درک می‌کند که در چنگ دشمنی اسیر است که کسی جز خودش نیست. این یک موضوع قدیمی بود که تعابیر مختلفی پیرامون آن وجود داشت. اما علیرغم این تعابیر آیا نمی‌توان گفت که فیلم، بازگویی نمادین آن چیزی بود که طبقهٔ متوسط **آلمان** در رابطه با طبقهٔ فئودال حاکم بر **آلمان** تجربه می‌کرد؟ تضاد طبقهٔ **بورژوا** با رژیم سلطنتی گاه به اندازه‌ای شدت می‌یافت که دشمنی این طبقه را با کارگران -که تحقیر عمومی، سلطه و فشار نظامیان و اقدامات ابلهانه **قیصر پروس** شامل حال آنها هم می‌شد - تحت‌الشعاع قرار می‌داد. اصطلاح رایج «دو آلمان» مشخصاً به معنی اختلافات بین هیئت حاکمه و طبقه متوسط بود؛ اختلافاتی که این طبقه را به شدت خشمگین کرده بود. اما علیرغم این دوگانگی، نظام سلطنتی از یک سلسله اصول اقتصادی و سیاسی حمایت می‌کرد که حتی لیبرالها هم مخالف آنها نبودند. لیبرالها در رجوع به وجدان خود اعتراف می‌کردند که علیرغم تظاهر به گرایشهای مردمی، در حقیقت همسوی هیئت حاکمه هستند. آنها نماینده هر دو آلمان بودند.

عزم راسخی که نویسندهٔ **دانشجوی پراگ** با اتکا به آن، داستان وحشتناک خود را بازگو می‌کند، نیز نکته روشنگری است. تمامی حرکات بیرونی، صرفاً سرابی است که وقایع درون روح **بالدوین** را منعکس می‌سازد. **بالدوین** جزئی از این دنیا نیست بلکه این دنیا در درون **بالدوین** گنجانده شده است. برای نشان دادن تضاد و تلاطم درون **بالدوین** ، انتخاب یک فضای تخیلی برای رویداد قصه، مناسب‌ترین شیوه بود. چراکه در این فضا، اجباری به رعایت قوانین و واقعیات زندگی اجتماعی نیست. این نکته تا حدودی علت گرایش سینمای بعد از جنگ **آلمان** را به موضوعهای تخیلی توضیح می‌دهد. اهمیت فراوانی که فیلم برای زندگی درونی **بالدوین** قایل است؛ تنفر عمیق اقشار طبقه متوسط **آلمان** را از نسبت دادن مشکل روانی آنها به موقعیت مبهم اجتماعی‌شان منعکس می‌کند. آنها از ریشه‌یابی عقاید یا تجربیات روانی، تا جایی که، به روش سوسیالیستها، به علل اقتصادی و اجتماعی آن برسند، اجتناب می‌کردند. طرز تفکر طبقه متوسط که مبتنی بر اعتقاد ایده‌آلیستی به خودمختاری فرد بود، با منافع عملی‌شان در هماهنگی کامل بود؛ و از آنجاکه هرگونه سازش با تفکر ماتریالیستی سوسیالیستها، می‌توانست این منافع را از بین ببرد، به طور غریزی با اغراق در مورد

خودمختاری فرد از بروز چنین وضعیتی پیشگیری می‌کردند. این امر باعث شد که آنها دوگانگی‌های بیرونی را به عنوان دوگانگی‌های درونی تلقی کنند. واقعیت این است که آنها وجود این گونه عقده‌های روانی را به مسائلی که از دست دادن امتیازاتشان را به همراه داشت ترجیح می‌دادند. ولی ظاهراً گاهی نیز دچار این تردید می‌شدند که آیا عقب‌نشینی به اعماق روح، آنها را از هجوم فاجعه‌آمیز واقعیات اجتماعی نجات خواهد داد یا خیر؟ خودکشی **بالدوین** در فصل پایانی، همچون آینه‌ایست که حس خطر آنها را در مواجهه با واقعیات منعکس می‌کند.

وگنر فیلم بعدی خود **گولم** را -که مثل فیلم اول او بعد از جنگ بازسازی شد - با کمک **هنریک گالین** ساخت. **گالین** هنرمندی با نیروی تخیلی قوی بود که فیلمنامه را نوشت، فیلم را کارگردانی کرد و نقشی هم در آن ایفا نمود. فیلم در سال ۱۹۱۵ به نمایش درآمد و یک بار دیگر ذوق واقعی **وگنر** را به تصویر کشیدن موضوعهای تخیلی به وسیله جلوه‌های ویژه سینمایی نشان داد. این بار فیلمنامه بر اساس یک افسانه قرون وسطایی یهودی، نوشته شده بود. به روایت این افسانه، **خاخام لوئو** اهل **پراگ** با قراردادن طلسمی جادویی بر روی قلب یک **گولم** (مجسمه‌ای گلی) به آن جان می‌بخشید. در فیلم، کارگرانی که در یک معبد قدیمی یهودی مشغول حفر چاه هستند مجسمه را می‌یابند و آنرا به یک عتیقه‌فروشی می‌برند. عتیقه‌فروش در یک کتاب قدیمی، گزارشی دربارهٔ کار **خاخام لوئو** می‌خواند و با به‌کار بستن دستورالعمل‌های آن، به این دگردیسی معجزه‌آسا دست می‌یابد. در اینجا داستان به روانشناسی معاصر روی می‌آورد و در حالی که **گولم** به عنوان مستخدم برای عتیقه‌فروش کار می‌کند، تحول دیگری رخ می‌دهد: این عروسک به دختر عتیقه‌فروش دل می‌بندد و در نتیجه به انسانی، با روحی از آن خود، بدل می‌شود. دختر وحشت‌زده سعی می‌کند از این خواستگار وحشتناک بگریزد و در نتیجه، **گولم** به انزوای هولناک خود پی می‌برد. این مسئله، خشم **گولم** را بشدت برمی‌انگیزد و **هیولای** غران، در حالی که کورکورانه همه موانع سر راهش را نابود می‌کند، به تعقیب دختر می‌پردازد. در پایان، هیولا در اثر سقوط از فراز یک برج نابود می‌شود. جسد او همان مجسمهٔ گلی است که خرد شده است.[۵]

یک سال بعد شخصیت **گولم** در فیلم **هومونکولوس** (۱۹۱۶) - فیلم ترسناکی در شش قسمت که در زمان جنگ از موفقیت بسیار زیادی برخوردار شد - دوباره ظهور کرد. نقش **گولم** را بازیگر دانمارکی **اولاف فونس** ایفا کرد و طبق اطلاعات موجود، لباسهای رمانتیک او در این فیلم مدهای روز **برلین** را تحت تأثیر قرار داد. از آنجا که این مجموعه، به عنوان پیشتاز اولیه **فیلمهای**

۵- بر اساس اطلاعات کسب شده از آقای هنریک گالین. برای اطلاعات در بارهٔ دیگر فیلمهای وگنر رجوع کنید به:
Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,63, and Zaddach, Der Literarische Film, p.36.

فرانکشتاین، از منابعی کاملاً متفاوت با **گولم**، افسانه سینمایی **وگنر** گرفته شده بود، شباهتهای بین این دو فیلم حیرت‌انگیز است.

هومونکولوس، مثل **گولم**، یک موجود مصنوعی است که توسط دانشمندی به نام پروفسور **هانس** و دستیارش، **رودین** ساخته شده است. **هومونکولوس** به مردی بافکری درخشان و اراده‌ای راسخ تبدیل می‌شود، ولی به محض آگاه شدن از راز تولدش همان رفتار **گولم** را در پیش می‌گیرد. **هومونکولوس**، یک **گولم**، در عرصه آگاهی است. او احساسی همچون یک موجود منزوی و رانده شده دارد و برای رهایی از تنهایی کشنده‌اش به شدت در طلب عشق است. این نیاز غیرقابل مقاومت، او را به کشورهای دور می‌کشاند، جایی که تصور می‌کند راز تولدش محفوظ خواهد ماند. ولی حقیقت فاش می‌شود و همهٔ تلاش **هومونکولوس** برای جلب محبت مردم بی‌ثمر می‌ماند. از دید مردم «او مردی فاقد روح و نوکر شیطان است! یک هیولاست!» زمانی که مردم، سگ **هومونکولوس** را می‌کشند، حتی **رودین**، تنها دوست او، نمی‌تواند **هومونکولوس** راکه به بشریت بدبین شده است از ابراز تنفر باز دارد. فیلم، در توصیف اقدامات بعدی او، به شکل حیرت‌انگیزی اعمال **هیتلر** را پیشگویی می‌کند. **هومونکولوس**، سرشار از نفرت، به عنوان یک دیکتاتور، کشور بزرگی را زیر سلطه می‌گیرد و سپس به خاطر رنجهایی که کشیده است با روشهای مختلف به انتقام گرفتن از مردم می‌پردازد: در لباس مبدل در هیئت یک کارگر، تظاهراتی را برمی‌انگیزد که به او، یعنی دیکتاتور، فرصتی برای خرد کردن بیرحمانه توده‌ها می‌دهد و در پایان جنگی جهانگیر به راه می‌اندازد. تنها یک صاعقه می‌تواند این موجود پلید را نابود کند.[۶]

هومونکولوس و **گولم**، شخصیتهایی هستند که ویژگیهای غیرعادی‌شان به مثابه برآیند و نتیجه ریشه‌های غیرعادی پیدایش آنها تصویر شده است. ولی فرض گرفتن این مبادی، در واقع گریزی شاعرانه برای توجیه این حقیقت ظاهراً غیرقابل توجیه است که این شخصیت‌ها از انسانهای پیرامون خویش متفاوت‌اند یا حس می‌کنند که متفاوت هستند. کدام عامل این دو شخصیت را تا بدین حد متفاوت ساخته است؟ **هومونکولوس** دلیلی راکه **گولم** فقط به شکل مبهمی از آن اطلاع داشت این طور بیان می‌کند: «بزرگ‌ترین عنصری که زندگی‌می‌تواندبه انسان بدهد از من گرفته شده است.» او از عشق سخن می‌گوید و از اینکه در رابطه تو با آدمیان، عشق و محبت، جایی ندارد. این قضیه‌ای است که جز احساس شدید کمبود نتیجه‌ای ندارد.

تقریباً همزمان با نمایش فیلم **هومونکولوس**، فیلسوف آلمانی، **ماکس شلر**، ضمن

6. cf: Fonss, Krig, Sult Og Film.
همچنین مراجعه کنید به یادداشتهایی در مورد فیلم در کتابخانهٔ موزهٔ هنرهای معاصر، پروندهٔ بریده جراید.

سخنرانیهای متعدد در نشستهای عمومی، تنفری راکه **آلمان** در دنیا برمی‌انگیخت ریشه‌یابی می‌کرد. آلمانی‌ها شبیه **هومونکولوس** بودند: آنها از عقده خودکم‌بینی رنج می‌بردند و علت بروز این عقده، تحولات تاریخی بود که به اعتماد به نفس طبقه متوسط شدیداً لطمه زده بود. آلمانی‌ها، برعکس انگلیسی‌ها و فرانسوی‌ها، به انقلاب خاص خود دست نیافته بودند و، در نتیجه، هرگز موفق به تأسیس یک جامعه حقیقتاً دمکراتیک نشده بودند. این نکته بسیار مهمی است که در ادبیات **آلمان** حتی یک اثر هم وجود ندارد که به شیوه آثار **بالزاک** یا **دیکنز** درک کاملی از یک کلیت منسجم اجتماعی داشته باشد. در **آلمان** یک کلیت اجتماعی وجود نداشت. طبقه متوسط، فاقد بلوغ سیاسی بود و از مبارزه علیه آن وضع نیز هراس داشت که مبادا موقعیت متزلزل اجتماعی خویش را بیشتر به مخاطره اندازد. این برخورد واپسگرایانه، باعث یک رکود روانی در طبقه متوسط شد. عادت طبقه متوسط به پرورش احساسات مرتبط، خودکم‌بینی و انزوا همان قدر کودکانه بود که گرایش آنان به غوطه‌ور شدن در رؤیاهای آینده.

هومونکولوس و گولم به یک شکل نسبت به این مسئله، عکس‌العمل نشان می‌دهند. در مورد **هومونکولوس**، احساساتی که محرک اعمال اوست کاملاً مشهود است. او علاقه وافر به تخریب را با گرایشهای سادیستی/مازوخیستی می‌آمیزد. این احساسات و گرایشها در سرگردانی و نوسان او بین تسلیم متواضعانه و خشونت انتقامجویانه به خوبی دیده می‌شود و تأکید فیلم بر رابطه دوستانه **هومونکولوس و رودین**، با چاشنی محسوس تمایلات همجنس‌گرایانه تصویر را کامل می‌کند. بدون شک روانکاوی مدرن، در تعبیر این کجروی‌ها به عنوان راههایی برای گریز از رنجهای خاصی که **هومونکولوس** متحمل می‌شود، محق است. اینکه هر دو فیلم با چنین راههای گریزی کلنجار می‌روند نشان‌دهنده گرایش قوی آلمانی‌ها به استفاده از این راههاست.

گولم و هومونکولوس، پس از دیوانگی و عصیان، به شیوه‌هایی می‌میرند که مثل پیدایش آنها، از هر آنچه که موسوم و عادی است به دور است. مرگ **هومونکولوس** مطلقاً مافوق طبیعی است، هر چند که امکان داشت در اثر انتقام و یا عدالت بمیرد. مرگ او -که او را به طور قطع از دیگر انسانها جدا می‌کند - نه تنها شاهدی است بر علاقه طبقه متوسط **آلمان** به تأکید بر استقلال خود از مشکلات اجتماعی (مثل **دانشجوی پراگ**) بلکه همچنین نشانه آن است که این طبقه، به انزوای اختیاری خویش افتخار می‌کرد. مرگ این دو هیولا، مثل خودکشی **بالدوین**، پیشگوییهای شومی را نشان می‌دهد.

چهارمین فیلم باستانی که حاکی از عدم تعادل روانی است، فیلم «**دیگری**» (Der

(Andere)، همتای واقع‌گرایانه سه فیلم تخیلی قبلی است. این فیلم که در ۱۹۱۳ اکران شد، بر اساس نمایشنامه‌ای به همین نام، نوشته **پال لینداو** شکل گرفت. فیلم، ماجرای **دکتر جکیل و آقای هاید** را دراماتیزه کرده، به درون یک فضای گرفته و کسالت‌بار **بورژوایی** می‌کشید. در اینجا یک وکیل روشنفکر اهل برلین به نام **دکتر هالرس** ، جایگزین شخصیت **جکیل** شده است. او در یک مهمانی، داستانی در مورد فردی با دو شخصیت متضاد را به تمسخر می‌گیرد و مدعی می‌شود که چنین چیزی هرگز نمی‌تواند برای او اتفاق بیفتد. چندی بعد، **هالرس** که در اثر کار زیاد خسته است در اثر سقوط از اسب، به خوابی غیرارادی فرو رفته و، پس از بیدار شدن، به **«دیگری»** تبدیل می‌شود. این خودِ دیگرِ او، که ولگرد است، به سارقی ملحق می‌شود که قصد سرقت از خانه وکیل را دارد. پلیس مداخله کرده، دزد را دستگیر می‌کند. به هنگام بازجویی، همکار او - **دیگری** - به خواب می‌رود و در شخصیت **دکتر هالرس** بیدار می‌شود. **هالرس** از ماجرای سرقت و شرکت خود در این عمل بی‌اطلاع است. پس از اینکه او را وادار می‌کنند که خود را به عنوان همدست سارق معرفی کند، از پای درمی‌آید. اما این داستان، پایان خوشی دارد: **هالرس** سلامت خود را بازیافته و ازدواج می‌کند؛ نمونه شهروندی که نسبت به هر نوع اختلالات روانی مصونیت دارد.[۷]

ماجرای **هالرس** ، در واقع، می‌گوید هر کسی می‌تواند مانند **بالدوین** دچار از هم گسیختگی فکری شده و در نتیجه مانند **هومونکولوس** از جامعه طرد شود. در اینجا **هالرس** به عنوان یک آلمانی طبقه متوسط تعریف شده است و به خاطر نسبت ذاتی او با شخصیتهای تخیلی آن دو فیلم دیگر، قابل توجیه‌تر به نظر می‌رسد که آنها را نیز نمایندگان طبقه متوسط فرض کنیم. فیلم **دیگری** به جای بیشتر پرداختن به این نسبت یا تشابه، با آن به عنوان یک مسئلهٔ موقتی برخورد می‌کند. از دست رفتن حافظه **هالرس** به عنوان یک بیماری قابل علاج ظاهر می‌شود، و به دور از پایانی تراژیک، او به زندگی آرام و عادی باز می‌گردد. این تفاوت را باید مربوط به تغییر دیدگاه دانست. در حالی که فیلمهای تخیلی در عکس‌العملی آنی رفتار خاصی را منعکس می‌کنند که دلیل آن ناراحتی مشترک است، فیلم **دیگری** همین رفتار را از دیدگاه خوشبختی عوامانه طبقه متوسط، ارائه می‌دهد. داستان، تحت تأثیر این خوشبینی، ناراحتی موجود را به حداقل می‌رساند و در نتیجه آن را از طریق یک حادثه گذرا نشان می‌دهد که نمی‌تواند اعتماد به امنیت ابدی را بی‌اعتبار کند.

۷- مواد تبلیغاتی فیلم. نقش دکتر هالرس، اولین نقش سینمایی آلبرت باسرمان بود. Kalbus, Deutsche Filmkunst,1,14

۳- بوجود آمدن «اوفا» (UFA)

تولد واقعی سینمای آلمان تا حدی نتیجهٔ اقدامات سازماندهی توسط مقامات آلمانی بود. این اقدامات را باید ناشی از دو مشاهده که برای همهٔ آلمانی‌های آگاه در خلال جنگ جهانی اول ممکن بود دانست. اول، آنها روز بروز از تأثیری که فیلم‌های ضد آلمانی در همهٔ کشورهای خارج بجای می‌گذاردند آگاه‌تر شدند - این حقیقت آنها را بیشتر حیرتزده کرد چون خودشان هنوز قدرت تأثیر خارق‌العادهٔ موجود در این رسانه را درک نکرده بودند. دوم، آنها به کمبود تولیدات داخلی پی بردند. برای ارضای تقاضاهای بی‌شمار، تهیه کننده‌های ناوارد با فیلمهایی که نسبت به فیلمهای خارجی از کیفیت نازل‌تری برخوردار بودند بازار را اشباع کرده بودند؛[1] بعلاوه، فیلم‌های آلمانی از آن ذوق تبلیغاتی که فیلمهای متفقین از خود نشان می‌دادند بی‌بهره بودند.

با آگاهی از این وضعیت خطرناک، مقامات آلمانی سعی کردند با دخالت مستقیم در تولید فیلم وضع را تغییر دهند. در ۱۹۱۶ دولت با پشتیبانی مجامع ارتقاء دهندهٔ اهداف اقتصادی، سیاسی و فرهنگی یک کمپانی فیلمسازی به نام دولیگ (Deutsche Lichtspiel- Gesellschaft) Deulig تأسیس نمود تا با ساخت فیلم‌های مستند مناسب، برای سرزمین پدری در وطن و آنسوی مرزها تبلیغ کند.[2] سپس، در ابتدای سال ۱۹۱۷، بوفا (Bufa(Bild- und Film Amt تأسیس شد؛ این مؤسسه که صرفاً بعنوان یک بنگاه تبلیغاتی دولتی بنیاد نهاده شده بود، برای سربازان در جبهه سالن سینما تهیه می‌کرد و همچنین کار تهیهٔ فیلمهای مستندی را بعهده داشت که فعالیتهای نظامی را به ثبت می‌رساندند.[3]

این حرکتی بود، ولی کافی نبود. زمانیکه، پس از ورود ایالات متحده به جنگ، فیلمهای آمریکایی دنیا را تسخیر کردند و با قدرتی بی‌رقیب تنفر از آلمان را بطور یکسان بین دشمنان آن کشور و بی‌طرف‌ها اشاعه دادند. مجامع مهم آلمان متفقاً به این نتیجه رسیدند که تنها تشکیلاتی با ابعاد

1-Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht.P.6

۲- همانجا، صفحه ۶؛ Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,42

۳- تاریخ تصاویر متحرک، صفحه ۱۳۵، Bardeche and Brasillach، ؛ کالبوس، همانجا، صفحه ۴۴

گسترده قادر خواهد بود با آن حملهٔ تبلیغاتی مقابله نماید. ژنرال لودندورف (Ludendorff) مقتدر با توصیه ادغام شرکتهای عمدهٔ فیلمسازی، به ترتیبی که بتوان انرژی‌های پراکندهٔ آنها را در جهت منافع ملی کانالیزه کرد، شخصاً پیشگام شد. توصیه‌های او دستورات او بودند. براساس قدرت قطعنامه‌ای که در نوامبر ۱۹۱۷ توسط فرماندهی عالی نظامی آلمان و در ارتباط تنگاتنگ با سرمایه‌داران مالی، سرمایه‌داران صنعتی و صاحبان کشتی‌ها پذیرفته شده بود، مسترفیلم، یونیون دیویدسن و کمپانی‌هایی که تحت کنترل نوردیسک بودند ـ با حمایت گروهی از بانک‌ها ـ در شرکت جدیدی ادغام شدند: اوفا (Universum Film A.G). سهام این شرکت تقریباً بالغ بر ۲۵ میلیون مارک بود که از این مبلغ، رایش یک سوم - ۸ میلیون مارک - سهیم شد. مأموریت رسمی اوفا تبلیغ برای آلمان مطابق دستورات دولت بود. این دستورات نه تنها خواهان پروپاگاند مستقیم سینمایی بودند، بلکه فیلمهایی که سمبل فرهنگ آلمانی باشند و فیلمهایی در خدمت هدف آموزش ملی نیز می‌خواستند[۴].

اوفا برای رسیدن به اهداف خود باید سطح تولیدات ملی را بالا می‌برد، چون فقط از فیلمهایی که از استانداردی بالا برخوردار بودند می‌شد توقع داشت که با محصولات خارجی - در تبلیغات مؤثر - به رقابت بپردازند؛ چه رسد به اینکه از آنها پیشی بگیرند. اوفا برای رسیدن به این منافع، تیمی از تهیه کنندگان، هنرمندان و تکنیسینهای با استعداد را گردآورد و با دقت فراوانی - که موفقیت هر مبارزهٔ تبلیغاتی‌ای به آن بستگی دارد - کار استودیو را سازمان داد. بعلاوه، اوفا مجبور بود محصولات خود را بفروش برساند و، با آگاهی از این مسئله، از ماه مارس ۱۹۱۸ نفوذ در اوکراین اشغال شده را آغاز کرد[۵].

دولت آلمان، حین تلاش برای تبدیل فیلمهای آلمانی به حربه‌ای تبلیغاتی، حساب شکست و انقلاب را نکرده بود. ولی وقایع نوامبر این حربه را دست نخورده باقی گذارد - البته بجز بوفا که، بعنوان باقیمانده‌ای از رژیم سلطنتی، در پایان ۱۹۱۸ منحل شد. در مورد اوفا، یک انتقال مالکیت رخ داد: رایش شراکت خود را فسخ کرد، و دویچ بانک دست بکار خریدن اکثر سهام این شرکت - من جمله سهام نوردیسک - شد.[۶] اما این تغیر اقتصادی تغیری در رفتار اوفا ایجاد نکرد. صاحبان جدید اوفا - که به ندرت با صاحبان قدیم آن تفاوت داشتند - می‌خواستند نمایش الگوی محافظه کارانه و ملی‌گرایانهٔ ارائه شده توسط رژیم قبل را ادامه دهند. فقط اندکی روتوش لازم بود: با در نظر داشتن موقعیت واقعی داخل کشور، فیلمهایی که قرار بود ارتقاء یابند باید این مطلب را کاملاً روشن

۴- کتاب سال صنعت فیلم، ۱۹۲۲/۳، صفحه ۲۶ و ۱۹۲۳/۲۵، صفحه ۱۲؛
Neumann, Film-"kunst", pp.36-37; Filmwirtschaft, p.24; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.139

۵- کتاب سال صنعت سینما، ۱۹۲۲/۳، صفحه ۲۷؛ Jacobs, American Film, p.303.

6.Neumann,Film-"kunst",pp.36-37; کتاب سال صنعت فیلم، ۱۹۲۲/۳، صفحه ۲۸ و ۱۹۲۳/۲۵، صفحه ۱۲

می‌کردند که آلمانی که اوفا خوابش را می‌دید، به هیچوجه با آلمانِ سوسیالیستها یکی نبود.

از آنجاکه اوفا تبدیل به یک شرکت خصوصی شده بود، مشغلهٔ آن با تبلیغات سیاسی (پروپاگاند) تا حدودی تحت‌الشعاع مشغله‌های صرفاً تجاری - بویژه صادرات - قرار گرفته بود. ولی صادرات استفادهٔ پروپاگاندی هم داشتند، و دقیقاً بخاطر توسعهٔ اقتصادی، اکنون، مثل قبل، کار ارتقاء کیفی فیلمهای آلمانی باقی مانده بود، تا بتوان آنرا به دنیایی که اصلاً گرایشی به پذیرش چنین تحفه‌ای نداشت، تحمیل کرد. فیلمهای بعد از جنگ آلمانی با بایکوت بین‌المللی سختی روبرو شدند که محاسبه شده بود تا سالهای متمادی به طول انجامد. برای شکستن این محاصرهٔ اقتصادی، اوفا بلافاصله پس از جنگ در سوئیس، اسکاندیناوی، هلند، اسپانیا، و دیگر کشورهای بی‌طرف شروع به کسب امتیاز سالنهای سینما نمود. دولیگ، که مثل اوفا تحت نظام جمهوری به کارش ادامه داد، با بوجود آوردن روابطی در بالکان همین سیاست را پیشه کرد.[۷]

سرآغاز اوفا گواهی است بر خصوصیات مستبد آلمان سلطنتی. گرچه در زمان جنگ مقامات حاکم در همهٔ کشورهای متخاصم اختیارات عملاً نامحدودی را به دست می‌گیرند، اما میزان استفاده از این اختیارات در همه جا یکسان نیست. زمانی که امرای جنگ آلمان فرمان تشکیل اوفا را صادر کردند و به تشخیص خود و مصلحت نظام فیلمسازان را جهت دادند، فعالیتهایی را شروع کردند که در سیستمهای دموکراتیک از فشار افکار عمومی ناشی می‌شوند. هر قدر هم این افکار عمومی تحت کنترل عوامل بیرونی باشند، خودجوشی خاصی را حفظ می‌کنند که هیچ دولت دموکراتیکی نمی‌تواند آن را نادیده بگیرد. مثلاً، پس از ورود آمریکا به جنگ جهانی اول، فیلمهای ضدآلمانی رسماً مورد تشویق قرار می‌گرفتند، ولی این عمل دولت وقت آمریکا برگرایشات احساساتی موجود در افکار عمومی متکی بود.[۸] این فیلم‌ها منعکس کنندهٔ چیزهایی بودند که مردم واقعاً احساس می‌کردند. حال آنکه در آلمان تصمیم موافقت با یک مبارزهٔ تبلیغاتی سینمایی مشابه، تحت تأثیر اینگونه ملاحظات نسبت به افکار عمومی نبود. اینها، دیکته شده توسط نیازهای جنگ، منحصراً بر اساس بحث‌های متخصصین بودند. مقامات دولتی آلمان فرض را بر این گذاشتند که می‌توانند افکار عمومی را به هر شکلی که بخواهند درآورند. آلمانی‌ها چنان به مداخله و گرداندن کارهای خود توسط مقامات دولتی عادت داشتند که معتقد بودند تبلیغات سینمایی دشمن نیز صرفاً نتیجهٔ برنامه‌ریزی دولت آنهاست.

هرگونه چهارچوب اقدامات سازمانی باید با زندگی پر شود. تولید فیلم آلمانی نه تنها با بنیانگذاری اوفا، بلکه همچنین با شوق روشنفکری که در آلمان پس از جنگ می‌جوشید آغاز شد.

7- Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,42.
8- Jacobs, American Film, P. 253 ff.

در آن زمان همه آلمانی‌ها در حالتی بودند که به بهترین شکل می‌توان با کلمهٔ Aufbruch آنرا توصیف کرد. به شکل بارداری که این کلمه در آن زمان بکار می‌رفت، معنی‌اش ترک دنیای درهم شکستهٔ دیروز و حرکت به سوی فردایی بود که بر اساس ایده‌های انقلابی بنا شده بود. به همین دلیل بود که هنر اکسپرسیونیستی در آلمان آن زمان، مثل روسیه، مشهور شد.[9] مردم ناگهان اهمیت نقاشی‌های آوانگارد را دریافتند و خود را در درامهای الهام گونه‌ای منعکس کردند که به بشریت رو به انتحار، عصر نوین برادری را بشارت می‌دادند.

سرمست از چنین نویدهایی، که اکنون به نظر می‌رسید در دسترس قرار داشتند، روشنفکران، دانشجویان، هنرمندان، و هر کسی که احساس می‌کرد این فراخوان را می‌شنود با سادگی یکسانی تصمیم به حل همهٔ مشکلات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی گرفتند. آنها کتاب کاپیتال را می‌خواندند و - گاه، بدون اینکه از مارکس چیزی خوانده باشند - از وی نقل قول می‌کردند؛ آنها به سوسیالیسم بین‌المللی، پاسیفیزم، کلکتیویزم، حکومت اشراف، زندگی اجتماعی مذهبی یا احیای مجدد حیات ملی اعتقاد داشتند، و اغلب مخلوط سردرگمی از این ایده‌آلهای مختلف را به عنوان عقیده‌ای کاملاً نوین ارائه می‌دادند. ولی طرفدار هر چه بودند به نظر خودشان علاجی عمومی برای تمامی پلیدی‌ها بود، بویژه در مواردی که کشف خود را به جای آگاهی مدیون الهام می‌دانستند. وقتی در یک میتینگ پس از آتش‌بس، ماکس وبر، دانشمند و دموکرات بزرگ آلمانی از شرایط تحقیرآمیز صلح مورد نظر متفقین انتقاد کرد، یک مجسمه‌ساز مشهور محلی فریاد زد: «آلمان باید بگذارد ملل دیگر بخاطر دنیا او را مصلوب کنند!» شوق این مجسمه‌ساز هنگام جهش در این اعلامیهٔ داستایوفسکی‌وار نمونهٔ بارزی از شرایط زمان بود. مانیفست‌ها و برنامه‌های بی‌شماری در سراسر آلمان پخش شد و در کوچکترین اماکن میتینگ صدای غرش بحث‌های داغ طنین افکند. این یکی از آن لحظات نادری بود که روح همهٔ یک ملت از محدودهٔ سنتی‌اش سرریز می‌کند.

در پایان این Aufbruch غران تعصبهای ضدسینما ذوب شده و از بین رفتند. حتی مهمتر از آن، سینما انرژی‌های خلاقی را جذب کرد که در آرزوی فرصتی بودند تا امیدها و واهمه‌هایی را که این دوران مملو از آنها بود به شکل مناسبی بیان کنند. نویسنده‌ها و نقاشان جوان که تازه از جنگ بازگشته بودند، مثل بقیهٔ هم سن و سالهای خود، با انگیزهٔ ارتباط با مردم به استودیوهای فیلم‌سازی روی آوردند. برای آنها سینما چیزی بیش از یک رسانه با امکانات کشف نشدهٔ فنی بود؛ وسیلهٔ بی‌نظیری بود برای رساندن پیام‌ها به توده‌های مردم. البته، تهیه کنندگان فیلم و مدیران عمده با چنین بلندپروازیهایی مداخله نموده و انواع سازشها را طراحی می‌کردند. ولی، با این وجود، این جوشش بعد از جنگ،

9- Kurtz, Expressionismus, P. 61.

سینمای آلمان را با محتوایی واحد و زبانی از آن خود غنی ساخت.

دوران پس از جنگ جهانی اول

(۱۹۲۴ - ۱۹۱۸)

۴- شوک آزادی

انقلاب نامیدن وقایعی که در نوامبر سال ۱۹۱۸ در آلمان رخ داد، سوء استفاده از این واژه است. در آلمان هیچ انقلابی رخ نداد. در واقع آنچه اتفاق افتاد در هم شکستن هیئت حاکمه بود که در اثر یک وضعیت نظامی لاعلاج و شورش ملوانان - که تنها به علت انزجار مردم از جنگ توانست گسترش یابد - رخ داد. سوسیال‌دموکراتها که قدرت را بدست گرفتند، آنقدر برای انقلاب آمادگی نداشتند که ابتدا حتی به فکر تأسیس جمهوری آلمان هم نبودند. اعلامیهٔ تأسیس جمهوری بطور ضرب‌العجل نوشته شد.[1] این رهبران، که لنین آنقدر به آنها امیدوار بود، در عمل نشان دادند که قادر به برکنار نمودن زمینداران بزرگ، صاحبان صنایع، ژنرالها و قوهٔ قضائیه نیستند. آنها بجای بوجود آوردن یک ارتش خلق، با تکیه بر تشکیلات ضددموکراتیک Freikorps به در هم شکستن جنبش اسپارتاکوس پرداختند. در ۱۵ ژانویه ۱۹۱۹، افسران Freikorps روزا لوگزامبورگ و کارل لیبکنیخت را به قتل رساندند. این جنایات به زودی سری قتلهایی را بدنبال داشتند که ورد زبانها بود و هرگز حتی مسببین یکی از آنها مجازات نشد. پس از هفته‌های اول عمر جمهوری جدید، طبقهٔ حاکم قدیم شروع به تثبیت مجدد خویش نمود. به اینترتیب، جمهوری بجز معدودی رفرمهای اجتماعی، تغییر چندانی به وجود نیاورد.[2]

ولی، هیجان فکری همه گیری که حتی این انقلاب سقط شده نیز بوجود آورد، نشان می‌دهد که آلمان - پس از سقوط سیستم سابقِ طبقاتیِ معیارها و عرف‌ها - تکان شدیدی را متحمل شد. برای مدت کوتاهی تفکر آلمانی این فرصت کمیاب را داشت که عادتهای موروثی را کنار زده و خود راکاملاً بازسازی کند. تفکر آلمانی از آزادی انتخاب برخوردار بود، و جو مملو از دکترین‌هایی بود که سعی داشتند آنرا مجذوب کرده، و به یک گروه‌بندی مجدد از گرایشات درونی بکشانند.

در عرصهٔ زندگی اجتماعی هنوز هیچ‌چیز محرز نشده بود. مردم از گرسنگی، بی‌نظمی، بیکاری و اولین علائم تورم رنج می‌بردند. دعواهای خیابانی یک اتفاق روزمره شده بودند. راه حلهای

---

1. Schwarzschild, World in Trance, pp.51-53.
2- Rosenberg, Geschichte der Deutschen Republic, PP. 48, 71-73.

انقلابی گاه دور از دسترس و گاه خیلی نزدیک به نظر می‌رسیدند. مبارزهٔ طبقاتی همیشه پنهان، بیم‌ها و امیدها را شعله‌ور نگاه می‌داشت.

دو نوع فیلم بلافاصله بعد از جنگ مد شدند. اولین آنها فیلمهایی بودند که با اشتیاقی انکارناپذیر برای ماجراهای **پورنوگرافیک** (هرزه‌نگارانه) به مسایل زندگی جنسی می‌پرداختند. این نوع فیلمها از روشنگری جنسی که رسماً در **آلمان** قبل از جنگ تبلیغ و ترویج می‌شد سوءاستفاده می‌کردند. در آن روزها پسران هجده‌ساله، قبل از ترک دبیرستان و رفتن به دانشگاه، توسط پزشک یا کسی که به نوعی با طب سر و کار داشت، از خطرات امراض مقاربتی و طرز استفاده از وسایل پیشگیری از آنها مطلع می‌شدند. در خلال جنگ **ریچارد ازوالد** Oswald، کارگردانی همه‌فن حریف با قدرت درک نیازهای بازار، الهام گرفت که زمان انتقال این آموزش‌ها بر پرده سینما فرا رسیده است. او با دوراندیشی توانست جامعهٔ مبارزه با امراض مقاربتی Gesellschaft Zur Bekampfung der Geschtskrankheiten را حامی فیلم خود، Es Werde Licht (**بگذار نور بتابد**)، نماید که به طبیعت ویرانگر سفلیس پرداخته بود. سال ۱۹۱۷ بود. وقتی فروش موفقیت آمیز گیشه ذوق بهداشتی او را تأیید کرد، **ازوالد** در سال ۱۹۱۸ با اضافه کردن قسمتهای دوم و سوم این چراغ را روشن نگاهداشت.[3] فیلم مثل یک آکوردئون کش داده شده بود. در همان سال شرکت **یونیون دیویدسن**، که آشکارا موفقیت **ازوالد** تحریکش کرده بود، فیلم Keimendes Leben (**زندگی در حال رشد**) را اکران نمود؛ این فیلم که **یانینگز** در آن شرکت داشت، با تأییدات یک افسر عالیرتبهٔ بهداری به تبلیغ بهداشت می‌پرداخت.[4] البته این مشوق محترم سانسورچی‌ها را افسون کرد.

زمانیکه، بلافاصله بعد از جنگ، شورای نمایندگان مردم سانسور را لغو کرد - و با این عمل نشان داد که در مورد ضروریات انقلاب چه عقاید مغشوشی دارد - تأثیر آن نه تبدیل شدن پردهٔ سینما به یک پلاتفرم سیاسی، بلکه ازدیاد ناگهانی تعداد فیلمهایی بود که وانمود می‌کردند به روشنگری جنسی می‌پردازند. اکنون که این فیلمسازان از نظارت دولتی ترسی نداشتند، همگی مشغول به تصویر کشیدن افراطی بی‌عفتی‌ها و فسادهای جنسی شدند. **ریچارد ازوالد** که فضای آزادی به او زندگی دوباره بخشیده بود، چنان حس خلاقیتی می‌کرد که قسمت چهارمی به فیلم **بگذار نور بتابد** اضافه کرد، و همچنین فیلمی به نام **خودفروش** ساخت. محصولات مشابه بسیاری تحت عناوین مجذوب‌کننده‌ای چون Vom Ronde des Sumples (**از لبه باتلاق**)، Frauen, dir Abgrund verschlingt (**زنان فرورفته در قهقرا**)، Verlorene Tochter (**دختران گمراه**)، Hyanen der Lust (**کفتارهای شهوت**) و از این قبیل به سرعت بیرون می‌آمدند. یکی از این فیلمها Gelubde der Keuchheit (**سوگند**

3- Kalbus, Deutsche Filmkunst. I, 40-41
4- همانجا، ص ۴۱؛ Jahrbuch der Filmindustrie, 1992/3, P. 28.

عفت) تصاویری راکه جزئیات روابط عشقی یک کشیش کاتولیک را نشان می‌داد با نماهایی از مریدان وی ادغام کردکه برای آمرزش روحش تسبیح می‌گرداندند و ذکر می‌گفتند. دو فیلم با عناوین مهم Aus Einesmannes Madchenjahren (دختریِ یک مرد) و Anders Als Die Andern (متفاوت با دیگران) به تمایلات همجنس‌بازی می‌پرداختند؛ این فیلمها از انعکاس پر سر و صدای مبارزهٔ دکتر ماگنوس همه کاره Magnus Herschfeld علیه بند ۱۷۵ قانون مجازات عمومی، که برای اعمال جنسی غیرعادی مجازات تعیین می‌کرد، سوءاستفاده می‌کردند.[۵]

در عمل ثابت شد که ارضای کنجکاوی جنسی یک حدس تجاری موفق بوده است. طبق ترازنامه‌ها بسیاری از سینماها، هروقت فیلمهای سکسی بی‌پروا نمایش می‌دادند، درآمد ماهانهٔ خود را دو برابر می‌کردند.[۶] طبیعتاً این فیلمها باکلمات مناسبی تبلیغ می‌شدند. مثلاً، از فیلم Das Madchenund Die Mauner (دختر و مردها) اینطور تعریف می‌شد: «فیلمی بسیار داغ بر اساس زندگی دختری که جوانیش را به سرعت باد در آغوش مردها می‌گذراند، و با تمنای نوستالژیک برای شکوه پاکدامنی دست نیافتنی از بین می‌رود».[۷] سربازان از جنگ برگشتهٔ بسیاری که هنوز خود را با زندگی غیرنظامی - که ظاهراً آنها را دفع می‌کرد - وفق نداده بودند، جوانان بی‌شماری که وقتی پدرانشان در جنگ بودند مانند علفهای هرز، بار آمده بودند، و به طور کلی همه کسانی که در آن سالهای پرهرج و مرج، بیکار بودند، به قماربازی می‌پرداختند، بدنبال فرصت می‌گشتند، و در خیابانها پرسه می‌زدند، جذب این قبیل فیلمها می‌شدند. از موفقیت فیلم تریاک -که در یک سینمای گران قیمت برلین به نمایش درآمد و به مدت سه هفته کلیهٔ بلیتهای آن پیش فروش شد - می‌توان به این نتیجه رسید که قشر مرفه نیز از این فیلمهای تحریک‌کننده لذت می‌برد.[۸] البته آنها سعی می‌کردند در مواقعی که به دیدن این فیلمها می‌رفتند، از دیده شدن اجتناب کنند.

رواج فیلمهای سکسی گواهی بود بر نیازهای بدوی که بعد از جنگ در همهٔ کشورهای متخاصم بوجود می‌آیند. مردمی که برای یک ابدیت با مرگ و نابودی مواجه بودند، توسط طبیعت تشویق می‌شدند که غرایز زندگی موردتجاوزواقع شدهٔ خود را از طریق افراط های مختلف مجدداً تائید کنند. این یک پروسهٔ اتوماتیک نبود و نمی‌شد در یک آن به تعادل دست یافت. ولی، از آنجاکه آلمانی‌ها، هنوز از کشتار جنگ اول نیاسوده، گرفتار فشار و سختیهای ناشی از نوعی جنگ داخلی شده بودند، رواج فیلمهای سکسی را نمی‌توان، به عنوان معلول آزادی ناگهانی از فشار، تلقی کرد. این قضیه

5- Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 41; Eger, Kinoreform, PP. 17-18; Zimmereimer, Filmzensur, P.76

6- Egerm Kinoreform, P. 23

۷- همانجا، ص۱۷

۸- همانجا، ص۱۸

مفهوم و توجیه انقلابی هم نداشت. گرچه بعضی از این فیلمها به خاطر کم حوصلگی قانون مجازات عمومی، جنجالی برانگیختند، اما با شورش قبل از جنگ، علیه سنتهای جنسی منسوخ شده، هیچ وجه مشترکی نداشتند. آنها منعکس کنندهٔ احساسات اِروتیک انقلابی ادبیات معاصر نیز نبودند، بلکه فقط فیلمهای مبتذلی بودند که به مردم، سکس می‌فروختند. اینکه مردم خواهان این فیلمها بودند نشانه یک بی‌میلی عمومی به شرکت در فعالیتهای انقلابی بود؛ در غیر این صورت، گرایش به سکس، تحت‌الشعاع اعتقاد به اهداف سیاسی که باید فراچنگ می‌آمد، قرار می‌گرفت. گرایش به افراط، در اغلب مواقع، کوششی ناخودآگاه، برای پس زدن درماندگی عمیق ضمیر آگاه است. ظاهراً این مکانیسم روانی، خود را بر بسیاری از آلمانی‌ها تحمیل کرده بود. گویی آلمانی‌ها احساس می‌کردند در مقابل آزادی به دست آمده، فلج شده‌اند. و به طور غریزی به لذات جسمانی بی‌دردسر پناه می‌بردند. هاله‌ای از غم فیلمهای سکسی را احاطه می‌کرد.

واکنش مردم نسبت به این فیلمها یکسان نبود و به موازات واکنش مثبت، مخالفت شدیدی هم ابراز می‌شد. در دوسلدورف، تماشاگران فیلم **سوگند عفت** تا آنجا پیش رفتند که پردهٔ نمایش را پاره کردند؛ در بادن، دادستان، کپی‌های فیلم **خودفروشی** ساختهٔ **ازوالد** را توقیف کرد و خواستار بازداشت او شد.[9] در شهرهای دیگر، جوانان پیشقدم شدند: جوانان شهر درسدن علیه فیلم **دوشیزه مادر** تظاهرات کردند. و همزمان، **پسران پیشاهنگ لایپزیگ** (**واندروگل**) بیانیه‌ای میان هنرمندان و صاحبان سینماها پخش کردند که «زباله‌های سینمایی و توزیع‌کنندگان آنها» را محکوم می‌کرد.[10]

آیا این «جنگهای صلیبی» حاصل خشم انقلابی بود؟ این نکته که جوانان تظاهرکننده در شهر درسدن، اعلامیه‌های ضد یهودی پخش می‌کردند نشان می‌دهد که این مبارزهٔ محلی، یک مانور ارتجاعی بود که برای زدودن خصومتهای خرده بورژوازی رنج دیده از طبقه حاکم سابق، طراحی و محاسبه شده بود. با مسئول شمردن یهودیان در امر رواج فیلمهای سکسی، کسانی که در شهر درسدن، سرنخ را در دست داشتند، می‌توانستند تقریباً مطمئن باشند که اقشار فرودست طبقه متوسط را در جهت دلخواه خود، تحت تأثیر قرار می‌دهند. این هوسرانی‌ها و زیاده روی‌ها، با خشمی اخلاق‌گرایانه محکوم می‌شد که - بخاطر پنهان کردن حسادت خود نسبت به کسانی که زندگی را بدون اتلاف وقت درآغوش می‌کشیدند - بیشتر مسموم کننده بود. سوسیالیستها نیز علیه فیلمهای سکسی حملاتی به راه انداختند. آنها در کنگره ملی و همچنین در گردهمایی‌های خود، اعلام کردند که طرح اداره صنعت فیلمسازی بر اساس اصول سوسیالیسم، بهترین شیوه برای مقابله با بیماری مزمن سینمای آلمان

9. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 41-42.
10. Eger, Kinoreform, pp.27-28.

است.[۱۱] ولی متوسل شدن به دلایل اخلاقی سنتی برای توجیه اشتراکی کردن سینما، بحثی بود که هدف خود را بی اعتبار می‌کرد. هدف تحولی انقلابی بود؛ در حالی که بحث ارائه شده برای اذهان بستهٔ بی‌فرهنگ مناسب بود. این نمونه‌ای بارز از شکاف موجود بین اعتقادات بسیاری از سوسیالیستها و گرایش آنها به خاستگاه طبقه متوسط خود بود.

این بیماری خطرناک و مسری تا پایان ۱۹۱۹ رو به اوج رفت و سپس فرو نشست. در ماه مه ۱۹۲۰، کنگره ملی، پیشنهادهای متعدد سوسیالیستها برای اشتراکی کردن سینما را رد کرد و به طور همزمان، قانونی برای کنترل کلیهٔ مراحل فیلمسازی رایش از مجلس گذراند: سانسور ملی دوباره برقرار شد.[۱۲]

فیلمهای باشکوه تاریخی، نوعی دیگر از آثاری است که پس از جنگ، مورد استقبال سینماگران آلمان قرار گرفت و - در شرایطی که فیلمهای سکسی در لایه‌های پایین رده‌بندی تولید قرار داشتند - فیلمهای تاریخی، با اعتماد به نفس، به مراتب بالایی که برای هنر رزرو شده بود، صعود کردند. اینکه فیلمهای تاریخی تا چه حد واجد ارزشهای سینمایی بودند، برای بنیانگذاران اُوفا اهمیتی نداشت. زیرا آنها سینما را در خدمت تبلیغات می‌خواستند و این فیلمها را نیز در جهت اهداف خود طراحی می‌کردند و می‌ساختند.

مقاله جالبی به قلم رودلف پابست که در ژانویه ۱۹۲۰ به چاپ رسید، شاهدی است بر اینکه آلمانی‌ها با چه دقتی برای دستیابی دوباره به موقعیت برتر اقتصادی و فرهنگی آماده می‌شدند[۱۳]. پابست فیلمهای کوتاه تبلیغاتی را به خاطر ارجحیت بخشیدن به تبلیغات در مقابل تفریح و سرگرمی، شدیداً مورد انتقاد قرار داد. او نوشت: «از آنجاکه تماشاگر، خواهان تفریح و سرگرمی است، با تلخی و به عنوان میان پرده‌هایی کسالتبار به این فیلمها می‌نگرد». او موفقیت عظیم اکثر فیلمهای تبلیغاتی - سیاسی خارجی را مشخصاً ناشی از این واقعیت می‌دانست که این فیلمها پر از اضطراب، هیجان و حادثه بودند و پیام خود را به جای اینکه از روی بامها فریاد کنند، به طور تلویحی القا می‌کردند. جمعبندی نهایی پابست این بود که آلمانی‌ها نباید به طور مستقیم، کارآیی اقتصادی خود را برای مردم آن سوی مرزها تبلیغ کنند، بلکه باید از طریق فیلمهای سینمایی بلند با داستانهایی جذاب و سرگرم کننده، آنها را به سوی درک این قضیه بکشانند. سینما برای اینکه بتواند به عنوان وسیله‌ای برای نیل به یک هدف خاص عمل کند، باید در ظاهر، خودش هدف باشد. تصادفی نبود که کمپانی دولیگ به عنوان سازنده

۱۱- همانجا، صفحه ۳۱؛ Moreck, Sittengeschichte, pp.37-39

۱۲- کتاب سال صنعت فیلم، ۲۳-۱۹۲۲، صفحه ۳۱.

13. Pabst,"Bedeutung des Films," Moderne Kinematographie,1920, p.26 ff.

همچنین مراجعه شود به:

Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p. 140.

تخصصی فیلمهای مستند تبلیغاتی، در حدود سال ۱۹۲۰، تولید فیلمهای داستانی را نیز در برنامه کار خویش قرار داد.[۱۴]

به محض تأسیس اوفا، صاحبان آن به سمتی رفتند که در مقالهٔ پابست تشریح شده و به عنوان سیاست درست، مورد تحسین قرارگرفته بود. برای تمام موضوعهای عظیم، الگویی تفریحی وجود داشت که شدیداً برای ذائقهٔ آنها خوشایند بود. فیلمهای خیلی مجلل و پر هزینهٔ ایتالیایی - از جمله فیلمهایی چون کووادیس و کابیریا - در دو قاره شور و هیجان به وجود آورده بودند. البته هزینه تولید این فیلمها بالا بود؛ ولی اوفا بضاعت آنرا داشت که میلیونها مارک خرج کند. این کمپانی در ۱۹۱۸ سرمایه عظیمی را برای تولید فیلم Veritas Vincit بکارگردانی جو می اختصاص داد. این فیلم اثری بی‌هویت، ولی غول‌آسا بود که برای کش دادن یک داستان عشقی و کشیدن آن به سه دورهٔ تاریخی - که به نحوی آشکارا ساختگی تصویر شده بود - به تئوری حلول ارواح متوسل شد.[۱۵]

در پی اولین تلاش برای نمایش شکوه و عظمت بر پرده سینما، دستاوردهای مهمتری حاصل شد؛ الهام‌بخش این دستاوردها دیویدسن بود که پس از ادغام بزرگ نوامبر ۱۹۱۷ یکی از مدیران اصلی اوفا، شده بود. دیویدسن اسیر وسوسه تولید درامهای زیبایی با شرکت هنرپیشه مورد علاقه‌اش، پولا نگری بود و چون لوبیچ را تنها کسی می‌دانست که می‌تواند با چنین زن فوق‌العاده‌ای کار کند، تلاش فراوانی برای جلب رضایت لوبیچ کرد. لوبیچ جواب داد: «نه، مدیریت محترم. این کار من نیست. من به ساختن کمدی‌های خودم ادامه می‌دهم». ولی او سرانجام به خواسته‌های دیویدسن تن داد. هنگامی که جنگ باکندی به پایان خود نزدیک می‌شد، لوبیچ دو فیلم با شرکت پولا نگری کارگردانی کرد: چشمهای مومیایی و خون کولی. این فیلمها، - که دوستان بازیگر لوبیچ، امیل یانینگز و هاری لیدتک، نیز در آنها شرکت داشتند - برای او به عنوان یک کارگردان آثار دراماتیک، شهرتی کسب کرده و نشان دادند که او شاگرد واقعی ماکس راینهارت - کسی که لوبیچ تمهیدات تئاتری او را با سینما تطبیق داده بود - است.[۱۶]

استقبال از خون کولی به اندازهٔ کافی امید بخش بود که مشوق تولید درامهای پر تجمل بیشتری شود. در دو سال اول بعد از جنگ، لوبیچ چهار فیلم از این نوع ساخت که امیدهایی راکه

14. Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht, p.6.
15. Tannenbaum,"Der Grossfilm," Der Film von Morgen,p.65; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,44.
16. Davidson,"Wie das Deutsche Lichtspieltheater enstand," and Lubitsch,"Wie mein erster Grossfilm entstand," Licht Bild Buhne, pp.8,13-14; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,45 ff.

در مورد دیویدسون مراجعه شود به :
"Was is los?" Ufa Magazin, April 8-14, 1927.

در مورد پولانگری مراجعه شود به :
Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,31-32; Balazs,Der Sichtbare Mensch, p.67

دیویدسن برای موفقیت بین‌المللی آنها داشت، کاملاً توجیه کردند. تولید این سری فیلمهای مشهور، با مادام دوباری (هوس) آغاز شد. این فیلم در اولین روز نمایش عمومی، در ۱۸ سپتامبر ۱۹۱۹، در اوفاپالاست آم زو، بزرگترین سالن سینمای برلین، بروی پرده رفت.[۱۷] در آن زمان خیابانهای برلین شاهد تظاهرات گسترده بود. در فیلم هوس نیز، توده‌های مشابهی از اهالی پاریس با احساسات تحریک شده رها شده بودند تا انقلاب فرانسه را به تصویر بکشند. آیا این یک فیلم انقلابی بود؟ داستان فیلم از این قرار است: پس از اینکه کنتس دوباری شاگرد سابق یک فروشگاه لباس زنانه، معشوقه قدر قدرت لویی پانزدهم (امپراتور فرانسه) می‌شود، معشوقش آرماند دوفو را، که به خاطر کشتن مردی در یک دوئل به زندان افتاده است، آزاد نموده و وارد گارد سلطنتی قصر می‌کند. ولی، به طوری که خلاصه داستان اوفا می‌گوید، «آرماند نمی‌تواند این شرایط جدید را تحمل کند، و دست به توطئه زده، پایله پینه‌دوز را به رهبری نیروهای انقلابی می‌رساند. درست در لحظه‌ای که شاه در اثر بیماری آبله از پای درمی‌آید، پایله به رهبری گروهی وارد قصر می‌شود. مادام دوباری در راه پله با پینه‌دوز برخورد می‌کند و او را به زندان باستیل می‌فرستد. کمی بعد، آرماند، توده‌ها را تحریک می‌کند که به مادام دوباری، این سمبل قدرت استبدادی، حمله کنند». انزجار داستان این فیلم از وقایع تاریخی، تنها با اهمیت ندادن آن به معانی این وقایع، برابری می‌کند. لویی پانزدهم می‌میرد و معشوقه‌اش، که اکنون از دربار رانده شده، کشان‌کشان به دادگاه انقلابی برده می‌شود. آرماند، ریاست دادگاه را به عهده دارد و سعی می‌کند او را نجات دهد. ولی پایله، با کشتن آرماند و محکوم کردن مادام دوباری به مرگ، مانع این کار لطیف و انسانی او می‌شود. در پایان، مادام دوباری را بر روی سکوی اعدام و در محاصرهٔ مشتهای گره کردهٔ مردم می‌بینیم - مردمی تشنهٔ انتقام که با تعصب از سقوط سر زیبای او لذت می‌برند.

شیوه داستانپردازی هانس کرالی، کسی که با همکاری نوربرت فالک و دیگران در تولید سایر فیلمهای لوبیچ نیز سهیم بود، انقلاب را از ارزش و هویت، تهی می‌کند. فیلم مادام دوباری بجای ریشه‌یابی اقتصادی و اعتقادی رویدادهای انقلابی، این رویدادها را، حاصل تضادهای روانی جامعه جلوه می‌دهد. به زعم سازندگان فیلم، این یک دلدادهٔ فریب خورده است که، با انگیزه انتقام‌جویی، توده‌های مردم را برای تسخیر باستیل می‌شوراند. از همین دیدگاه، اعدام مادام دوباری نیز آنقدر که به انگیزه‌های شخصی مربوط می‌شود، به دلایل سیاسی ارتباطی ندارد. فیلم هوس، به احساسات موجود در بطن انقلاب نمی‌پردازد، بلکه انقلاب را تا حد پدیده‌ای ناشی از احساسات شخصی تنزل می‌دهد. اگر غیر از این بود، مرگ تراژیک هر دو دلباخته نمی‌توانست قیام پیروزمندانهٔ

17. Jahrbuch der Filmindustrie, 1922/3, p.29.

مردم را تحت‌الشعاع قرار دهد.[۱۸]

سه فیلم عظیم بعدی **لوبیچ** به همین روال ساخته شد. در فیلم **آنابولین** (فریب، ۱۹۲۰) **لوبیچ** ۸ میلیون و ۵۰۰ هزار مارک، صرف به تصویر کشیدن جزئیات روابط جنسی **هنری هشتم** کرد و داستانی را با پس‌زمینه رنگارنگی از دسیسه‌های درباری، **برج لندن**، دو هزار سیاهی لشگر و قسمتهایی تاریخی، جلوی دوربین برد. در این مورد بخصوص، او برای نشان دادن تاریخ، به عنوان محصول زندگی خصوصی یک حاکم مستبد، مجبور نبود حقایق داده شده را زیاد تحریف کند. در اینجا نیز هوسرانی‌های مستبدانه، عشق لطیف را نابود می‌کند: یک شوالیهٔ اجیر شده، معشوق **آنابولین** را می‌کشد و در پایان خود این زن از سکوی اعدام بالا می‌رود. برای تشدید تأثیر فضای فیلم، صحنه‌های شکنجه‌ای در آن گنجانیده شده بود که یکی از منتقدین قدیمی درباره‌شان نوشت «توصیه‌های صریح اعمال وحشتناک قرون وسطایی و انجام قتل درکمال خونسردی».[۱۹]

درفیلم **عشقهای فرعون** (۱۹۲۱) همهٔ این عناصر دوباره ظاهر شدند و علیرغم تکراری بودن، به نظر تماشاگران، جدید جلوه کردند. شاید به این علت که فیلم، مجسمهٔ **ابوالهول** را جایگزین برج لندن کرده، به تعداد سیاهی لشگرها و موارد دسیسه‌ها به نحو قابل ملاحظه‌ای افزوده بود. حاکم مستبد این فیلم، **فرعون آمنس** چنان شیفتهٔ یک بردهٔ یونانی بنام **تئونیس** می‌شود که از باز پس دادن او به مالک قانونی‌اش «پادشاه اتیوپی» امتناع می‌کند. در نتیجه، دو کشور درگیر جنگی خونین می‌شوند. این مسئله که تئونیس، مرد جوانی بنام **رامفیس** را به فرعون ترجیح می‌دهد، هرج و مرج احساساتی و سیاسی حاکم بر ماجرا را با پرداخت نهایی مطلوبی توأم می‌کند. اما به گونه‌ای غافلگیرانه در شرایطی که داستان به سوی پایانی خوش می‌رود، در آخرین لحظه، حس تراژیک غالب می‌شود، و علیرغم اینکه فرعون در اثر سکته یا خستگی مفرط می‌میرد، دو دلداده که مصایب بسیاری را متحمل شده‌اند، به جای اینکه به وصال یکدیگر برسند، توسط مردم سنگسار می‌شوند[۲۰].

فیلم **سومورون** (**یک شب عربی**، ۱۹۲۰) برگردان سینمایی نمایشنامه بدون کلام **سومورون** نوشته **راینهارت** و با شرکت **پولا نگری** در نقش **سومورون** از عرصه تاریخ گذشت و به حیطه افسانه‌های شرقی رفت. این فیلم یک شیخ پیر عرب راکه در جستجوی ماجراهای عاشقانه بود، معادل کمدی **آمنس و هنری هشتم** قرار داد. در این فیلم، شیخ پی می‌برد که زن مورد علاقه‌اش با پسر

18. "Passion," Excetional photoplays, Nov. 1920; Ufa verleih-programme, 1923,1,2.

۱۹- "Deception," Exceptional photoplays, April 1921,p.4 نقل از:
Tannenbaum,"Der Grossfilm,"Der Film von Morgen, pp.66,68,71; Ufa verleih programme, 1923,1,10

برای اطلاعات در مورد هنی پورتن مراجعه شود به کتاب «سینما سینما» نوشته آمیگوت Amiguet صفحات ۶۲-۶۱

20. Program to this film; Kalbus, Deutsche Filmkunst, I,47.

جوان او رابطه دارد - این واقعه توسط گوژپشت معرکه گیری برنامه‌ریزی شده که به خاطر بی‌تفاوتی رقاصه نسبت به خود درصدد انتقام است - شیخ از شدت حسادت به خشم می‌آید و زن و مرد جوان را به قتل می‌رساند. پس از مرگ زن جوان، در وجود گوژپشت احساس انتقام‌جویی خانه می‌کند و اکنون نوبت او است که با دشنه‌ای شیخ را بکشد. این فانتزی اغراق‌آمیز و مملو از عشق و مرگ، با برخوردی طنزآمیز با قصه، وانمود می‌کرد که بر موضوع، برتری دارد.[۲۱]

مجموعه این فیلم‌ها زمینه‌ساز به وجود آمدن فیلمهای باشکوه تاریخی متعددی شدند که همگی به طور یکنواخت و کلیشه‌ای، با فرمول استاندارد شده‌ای که **لوبیچ** و همکارانش باب کرده بودند، به تصویر درآمدند. فیلم **دانتون** (**همه چیز به خاطر یک زن**، ۱۹۲۱) اثر بسیار تحسین‌شده **بوچو تسکی**، در ستیز با انقلاب فرانسه حتی از فیلم **هوس** هم پیشتر رفت. روبسپیر این فیلم، که به خاطر محبوبیت **دانتون** به او حسد می‌ورزد، **دانتون** را به فساد و همکاری پنهانی با اشراف متهم می‌کند. اما خطابهٔ ماهرانهٔ **دانتون** در دادگاه، حاضران - حتی افرادی که به او ظنین هستند - را به جمعی از هواداران پر شور او بدل می‌کند. برای مقابله با این وضعیت، روبسپیر شایع می‌کند که آذوقه از راه رسیده و سخاوتمندانه توزیع خواهد شد. تاکتیک روبسپیر مؤثر می‌افتد و مردم به انگیزه دریافت آذوقه، از دادگاه بیرون می‌روند و **دانتون** را در چنگ دشمن بی‌رحمش رها می‌کنند. فیلم درصدد تلقین این نکته است که توده مردم به اندازه رهبرانشان مشمئز کننده‌اند.[۲۲]

استقبال بین‌المللی از هر اثری به ظرفیت آن اثر برای تحریک سوءتفاهم‌های آمادهٔ بهره‌برداری وابسته است. فیلمهای **لوبیچ** - اولین محصولات سینمای پس از جنگ **آلمان** که در خارج از این کشور به نمایش درآمدند - از این ظرفیت برخوردار بودند. در اواخر ۱۹۲۰، این فیلمها به **آمریکا** راه یافتند و تماشاگران آمریکایی، که در آن سالها به شدت از درامهای ساختگی بیزار شده بودند، از آنها استقبال کردند. همهٔ منتقدین وقت، مستقل‌القول، از «واقعگرایی و رئالیسم تاریخی برجسته این فیلمها به عنوان نقطه قوت بارز» آنها بسیار تمجید کردند. یکی از منتقدین در مورد فیلم **فریب** نوشت: «تاریخ به طور عریان و واقعی و بدون برخوردی رمانتیک، با همه عظمت و بربریتش در مقابل ما به تصویر کشیده شده است.» مردم آمریکا - که شکست سیاستهای ویلسون (رئیس جمهوری وقت - م) آنها را نگران کرده بود - چنان عطشی برای افشای تاریخ داشتند که فیلمهایی که شخصیتهایی لاقید اما مخوف را باعث و بانی وقایع بزرگ تاریخ نشان می‌دادند، آنها را جذب می‌کردند؛ و چنین بود که **لوبیچ**، **گریفیث** **اروپا**[۲۳] و کسی که به تاریخ، چهره‌ای انسانی بخشیده است

21. Program to this film; Jacobs, American Film, p.306; Film Index, p.300b.
22. "All for a Woman,"Exceptional photoplays, Nov.1921, pp.4-5; Zaddach, Der Literarische Film, p.41

۲۳- نقل قول در مورد فیلم «فریب» از : "Deception",Exceptional photoplays, April 1921, p.4

لقب گرفت.

اما فرانسوی‌ها برای اجتناب از برخورد با سینمای **آلمان** به شیوه ساده‌لوحانه آمریکایی‌ها، دلیل کافی داشتند. عدم اعتماد، چنان ذهن آنها را انباشته بود که تصور می‌کردند هر چه از آنسوی رودخانهٔ **راین** می‌آید، هدفی جز مسموم کردن آنها ندارد. در نتیجه **لوبیچ** را به جای تصویرکننده چهرهٔ انسانی تاریخ، مبلغی زیرک می‌دانستند که تعمداً می‌کوشد گذشته متفقین را لکه‌دار کند. **کانودو** نویسنده و منتقد فیلم در **پاریس** اعلام کرد که در این فیلمها «تاریخ **فرانسه**... با قلم منحرف و سکسی آلمانی‌ها به تصویر کشیده شده است.» در سایر کشورهای همسایهٔ **آلمان** نیز همین عقیده غالب بود. **فرد. ف. آمیگوت** (اهل ژنو) که به اندازه کافی خوش طبع بود تا از لحن و ذوق فیلمهای پر شکوه لوبیچ تمجید کند، صراحتاً مهر بطلان «وسایل انتقامجویی[۲۴]» بر این فیلمها زد. البته این قضاوتهای احساساتی چندان عادلانه نبودند. زیرا با توجه به منافع حیاتی‌ای که **اوفا** در فروش این فیلمها به متفقین داشت، می‌توان بطور قطع نتیجه گرفت که هدف **لوبیچ** بی‌اعتبار کردن تاریخ **فرانسه** یا **انگلیس** نبود.

اسکار کالبوس، در کتاب تاریخ هنر فیلمسازی **آلمان** - اثری با تفکرات **نازیستی** همراه با برخی ارزشهای بازمانده از دوران ماقبل نازی - رواج فیلمهای پرشکوه تاریخی را با زمان ساخت این فیلمها ارتباط می‌دهد؛ او می‌گوید: «این فیلمها ساخته شدند چون در مواقع اضطرارهای ملی، توده‌های مردم به راحتی تحت تأثیر وجوه احساساتی آثار مربوط به دوران و شخصیتهای عظیم تاریخی قرار می‌گیرند.»[۲۵] اما **کالبوس** این حقیقت را به کلی نادیده می‌گیرد که آمادگی مردم برای انگیزش‌های احساساتی، توسط فیلمسازانی که بیشتر شهوات شخصی را به نمایش می‌گذاشتند تا اعصار تاریخی را، مورد سوءاستفاده قرار می‌گرفت. این گروه از فیلمسازان تنها به این دلیل تاریخ را دستمایه خود می‌کردند که آنرا به کلی از معرض دید خارج سازند.[۲۶] مسئله این نیست که فیلمهای تاریخی ایتالیایی یا آمریکایی‌الاصل موفق شده بودند در قضاوت صحیح به نتایج قابل توجهی دست یابند، بلکه مسئله این است که عدم انسجام مستمر در فیلمهای **لوبیچ** در لحظه‌ای رخ داد که آگاه کردن مردم از تحولات اجتماعی و سیاسی، به نفع رژیم دمکراتیک بود. تمام این نمایشهای پرشکوه آلمانی -که آمریکایی‌ها آنها را با «اوج رئالیسم تاریخی» اشتباه گرفته بودند - به طور غریزی هرگونه درک جریانهای تاریخی و هرنوع تلاش برای کشف الگوهای رفتاری در گذشته را مخدوش می‌کردند.

نقل قول در مورد لوبیچ از : Jacobs, American Film, p.305

۲۴- نقل قول کانودو از "Jahier, "42 Ans de Cinema؛ نقش روشنفکران در سینما، صفحات ۶۰-۵۹؛ آمیگوت، «سینما! سینما!» صفحات ۳۴-۳۳؛ باردک و براسیلاک، تاریخ تصاویر متحرک، صفحه ۱۸۹؛ وینسنت، تاریخ هنر سینماتوگرافیک، صفحه ۱۴۲.

25. Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,51.

26. cf. Chowl,"The French Revolution," Close Up, May 1929, p.49.

در این نکته که **لوبیچ** خودش نقش **گوژپشت** را در فیلم **یک شب عربی** ایفا کرد می‌توان اشاره‌ای کنایه‌آمیز به معنای حقیقی فیلمهای او یافت؛ در آن زمان، اینکه **لوبیچ** خودش یکی از نقشها را ایفا کرد، کاری بسیار استثنایی بود. گوژپشت، پس از کشتن شیخ و آزاد کردن زنهای حرمسرای او، از صحنهٔ قتل به اتاقک خود در کنار کارناوال باز می‌گردد. **اوفا** تأکید می‌کند: «گوژپشت باید دوباره برقصد و بازی کند، چون مردم می‌خواهند بخندند.» **لوبیچ** از طریق همذات پنداری با دلقکی که وحشت را در مسخرگی غرق می‌کند، ناخواسته به این برداشت که سینمایی که با کمک او رایج شد، آمیزه‌ای از بدبینی نسبت به دیگران و احساسات ملودراماتیک است، عمق و ژرفای بیشتری می‌بخشد. همان مقدار اندک ملودرام، کنایه‌های ناشی از بدبینی نسبت به دیگران را قابل تحمل‌تر کرد. بر همین اساس از عزم راسخی که در فیلمهای **لوبیچ** و آثار مشابه، بر مبنای آن نه تنها فرمانروایان حریص می‌مردند، بلکه عشاق جوان هم، که نماینده بالندگی و وجوه مهم زندگی هستند، از بین می‌رفتند، می‌توان نتیجه گرفت که منشا این بدبینی، دیدگاهی **نیهیلیستی** نسبت به مسائل جهان بود. به نظر می‌رسد که این فیلمها تاریخ را عرصه اختصاصی غرایز کور و وحشیانه تصویر می‌کردند و آن را برآیند نقشه‌هایی شیطانی می‌دانستند که امیدهای انسان برای دستیابی به آزادی و خوشبختی را برای همیشه خنثی می‌کند.

این خطابه **نیهیلیستی** که برای مصرف عموم ساخته شده بود، حتماً نیازهایی همگانی را ارضا می‌کرد و مطمئناً بر زخمهای آلمانی‌های بیشماری مرهم می‌گذاشت که به خاطر شکست تحقیرآمیز سرزمین پدری خویش، دیگر حاضر نبودند تاریخ را به عنوان وسیله‌ای برای دسترسی به عدالت یا رستگاری تلقی کنند. این دیدگاه **نیهیلیستی** با تحقیر و تنزل انقلاب **فرانسه** به یک ماجرای مشکوک در فیلمهای **هوس** و **همه چیز به خاطر یک زن** بعنوان علامت شاخص گرایشهای قوی ضد انقلابی ـ اگر نگوییم ضد دموکراتیک ـ در **آلمان** پس از جنگ خودنمایی می‌کرد. این **نیهیلیسمی** بود که حداقل برای یک‌بار، ملت از آن نهراسید. چرا؟ تنها توضیح قابل دفاع این است که آگاهانه یا ناآگاهانه، اکثر مردم در فضایی آکنده از هراس نسبت به تغییرات اجتماعی زندگی می‌کردند و، در نتیجه، به فیلمهایی روی می‌آوردند که نه تنها حکام را به حق بدنام می‌کردند، بلکه با اهداف انقلابی مردمی نیز، همین برخورد را داشتند. این فیلمها صریحاً مردم را به مقاومت در برابر هرگونه تغییر احساس و اندیشه‌ای که می‌توانست به جمهوری **آلمان** جان بدهد فرا می‌خواندند و **نیهیلیسم** حاکم بر آنها باعث می‌شد که به تصویرکردن ویرانی کامل بپردازند؛ همان گونه که تصاویر فیلمهای **دانشجوی پراگ** و **هومونکولوس**، بازتاب پیشگویی‌هایی شوم از یک نابودی نهایی و کامل بودند.

ناظران آمریکایی، استفاده آزاد از دوربین را در فیلمهای باشکوه **لوبیچ** تحسین کردند.

لوئیس جاکوبس در این مورد می‌گوید: «در آن روزها این یک کار انقلابی بود که دوربین را به سوی آسمان تیلت کنند یا آن را به طرف موزائیکی با نقشهای شرقی روی زمین بچرخانند. و دیدن پشت جمعیت کاری غیرعادی بود و کات‌های سریع او نیز تماشاگر را تکان می‌داد».[۲۷] نوشته **جاکوبس** به اشتباه تأکید می‌کند که فیلمهای **لوبیچ** اولین آثاری بودند که دوربین در آنها این گونه به کار گرفته شد. در حالی که این جنگ بود که با واداشتن دوربین به تمرکز بر روی موضوعهای واجد اهمیت نظامی، حس کنجکاوی آن را برانگیخت. مشاهده تصاویری از محل اصابت یک گلوله توپ با چند جفت پا در قسمت بالای کادر، یا تعداد زیادی تفنگ که روی هم تلنبار شده و چرخهای کامیون و دستها، پاها و سرهایی که از بدن جدا شده بود، در آن زمان بسیار عادی بود.[۲۸] زیبایی‌شناسی سنتی چنین تصاویری را گنگ و نامفهوم می‌خواند و آن را مطرود می‌دانست. اما نسل جنگ که به این تصاویر عادت کرده بود، از قدرت بیان خاص و خارق‌العاده آنها لذت می‌برد. این تغییر عادات بصری، به دوربین جسارت داد که روی قسمتی از بدن تأکید کند و اشیا را از زوایای نامتعارف شکار نماید.

شیوه **لوبیچ** برای پیشبرد بار دراماتیک داستان از طریق این گونه نماها، آلمانی‌ها را که جنگ به آنها شوک وارد کرده بود، واداشت که باورهای سنتی خود را با نیازهای زمان تطبیق دهند. در پایان تحولی چنین ریشه‌ای، دگرگونیهای عمقی روی می‌دهد: آنچه که براساس سنت، تقدیس شده است ارج و منزلت خود را از دست می‌دهد و آنچه که تا پیش از دگرگونی، نادیده گرفته شده بود از اعماق به سطح می‌آید. فیلمهای باشکوه **لوبیچ** - از آنجا که آثاری را جایگزین مفهوم قدیمی تاریخ کردند که تاریخ را در روانشناسی حل می‌کردند - طبیعتاً مجبور بودند به یک سلسله عوامل تصویری جدید متوسل شوند. گرایش آنها به روانشناسی باعث شد جزئیاتی چون یک موزائیک با نقوش شرقی یا پشت جمعیت را انتخاب کنند؛ جزئیاتی ظاهراً بی‌اهمیت که در هر صورت به نحو موثری، وقایع حسی عمده را مورد تأکید قرار می‌دادند.

آنچه که بیش از همه مردم را شگفت‌زده کرد «استعداد انکارناپذیر **لوبیچ** در به کارگیری انبوه سیاهی لشکرها» بود.[۲۹] سالها پس از نمایش فیلمهای او، تماشاگران هنوز صحنه‌هایی چون انبوه تظاهرکنندگان پاریسی در فیلم **هوس**، فصل هیجان‌انگیز و پر تحرک جنگ در فیلم **عشقهای فرعون** و بخشی از فیلم **فریب** را - که مردم لندن را در مقابل برج آن شهر، هنگام ورود با صلابت **آنابولین** نشان می‌داد - به عنوان صحنه‌های جذاب این فیلمها به یاد می‌آوردند.[۳۰] البته **لوبیچ** این مهارت خود

27. Jacobs, American Film, p.306.
28. Gregor, Zeitalter des Film, pp. 81-82.
۲۹- نقل قول از "عشقهای فرعون"، Exceptional Photoplays، ژانویه - فوریه ۱۹۲۲، صفحه ۳. همچنین رجوع کنید به "هوس" همانجا، نوامبر ۱۹۲۰، صفحه ۳
30. Birnbaum, "Massenscenen im Film", ufa - Blatter; Tannenbaum, Der Gross - film" Der Film Von Morgen, p.66

را مدیون ماکس راینهارت بود. راینهارت از اوایل کار ثابت کرده بود که در هنر احاطه توده جمعیت روی صحنه با فضای مناسب و نیز هدایت دراماتیک حرکات آنها یک استاد است. شاید راینهارت رویدادهای آینده را پیش‌بینی کرده بود. زیرا توده‌های مردم -که یکی از عناصر فیلمهای او بودند - به زودی به عناصر ثابت زندگی روزمره آلمان تبدیل شدند؛ این روند پس از جنگ - هنگامی که هیچکس نمی‌توانست از برخورد با آنها در خیابانها و میادین اجتناب کند - به اوج خود رسید. این توده‌ها، فراتر از یک عامل اجتماعی و به اندازه هر فردی قابل لمس بودند و به عنوان نقطه امیدی برای یک گروه و کابوسی برای گروه دیگر، اذهان را به خود مشغول می‌کردند. فیلم همسرایان اثر ارنست تالر کوشید به توده‌ها صدایی مختص خودشان بدهد و راینهارت با تأسیس تئاتر پنج هزار نفری[۳۱] خود، که عمر کوتاهی داشت، از آنها تجلیل کرد.

لحظه ظهور توده‌ها بر روی پرده سینما به خوبی انتخاب شده بود و آنها به عنوان واحدهایی پر تحرک و دینامیک، فضای وسیعی را درمی‌نوردیدند؛ پردهٔ سینما بهتر از صحنهٔ تئاتر قادر به انعکاس این تحرکات بود. لوبیچ می‌دانست مردم را در این‌گونه صحنه‌ها چگونه هدایت کند و حتی در توضیح یک ویژگی آشنا برای همه آلمانی‌های بعد از جنگ، اصالتی واقعی از خود نشان داد: تضاد بین فرد داخل جمعیت و جمعیت به عنوان یک توده منسجم. او برای این منظور از یک شیوه منحصراً سینمایی بهره گرفت که تحلیلگری به نام لژیون، آن را با این جملات توصیف کرده است: «لوبیچ برای کنترل عروسکهای خیمه‌شب‌بازی خود، شیوه‌ای داشت که به جمعیت، و در مقابل، به فرد، قدرت جدیدی می‌بخشید. هیچکس قبل از او صحنه‌هایش را اینگونه با توده‌های سیال، پر و خالی نکرده بود که از هر گوشه‌ای آنها را به درون کادر بریزد و پرده را پر کند و سپس دوباره آنها را مثل گردابی پر اکنده سازد و سرانجام، شخصیتی تنها و وفادار را در مرکز میدان خالی، باقی بگذارد.»[۳۲] صحنه پر جمعیت تیپیک فیلمهای لوبیچ توده مردم را از هم می‌پاشید تا به عنوان هسته مرکزی، شخصیت تنهایی را نشان دهد که پس از پراکنده شدن جمعیت، در فضای خالی به جای مانده است. به این ترتیب در دنیایی که غلبهٔ توده‌ها آنرا تهدید می‌کرد، فرد، موجودی تنها و فراموش شده به نظر می‌رسید. به موازات داستان کلیشه‌ای همهٔ نمایشهای باشکوه، این تمهید تصویری با چنان حس همدردی عمیقی به تنهایی رقت انگیز فرد می‌پرداخت که بیانگر تنفر شدید نسبت به توده مردم و وحشت از قدرت خطرناک آنها بود. این تمهید، نشانه‌ای آشکار از گرایشهای ضد دمکراتیک زمان بود.

در فیلمهای لوبیچ - او علاوه بر دانتون، شخصیتهایی چون لوکرس بورژیا و لیدی

31. Birnbaum, "Massenscenen im Film", ufa - Blatter; Samuel and Thomas, Expressionism M German Life. pp. 46-47; Freedley and Reeves. History of the theatre, esp.p.529.
32. Lejeune, Cinema,p.46;Tannenbaum,"Der Grossfilm", Der Film Von Morgen,p.66.

همیلتون را نیز به تصویر کشیده است - دوگرایش متفاوت همواره با یکدیگر در می‌آمیخت.[۳۳] یکی از این گرایشها در معماری ساختمانها، مدل لباسها و صحنه‌های پرشکوهی خود را نشان می‌داد که لایه بیرونی زندگی گذشته را بازسازی می‌کرد. یک گرایش درونگرا با این گرایش برونگرا به رقابت برمی‌خاست: به تصویر کشیدن شکلهای روانی خاص بدون کوچکترین تعهدی نسبت به حقایق داده شده. ولی این ترکیب کسی را نیازرد.

فیلمسازان در شکل دادن به اجزاء متشکله فیلم در قالب یک ترکیب دلپذیر، که به جای نشان دادن نکات انحرافی آنها را مخفی می‌کرد، مهارت داشتند و آنچه که این ترکیب در نهایت نشان می‌داد یک نهیلیسم ذاتی بود که قبلاً در موردش گفته‌ایم.

این ترکیب فریبنده واقعگرایی مرسوم و روانشناسی فوق تخیلی، که لوبیچ و پیروانش ساخته بودند، هرگز به طور عمومی پذیرفته نشد و در مهمترین فیلمهای آلمانی پس از جنگ، درونگرایی بیش از برونگرایی جلوه کرد. این فیلمها -که بیشتر تحت تأثیر فیلم تخیلی دانشجوی پراگ (ساخته وگنر) بودند تا فیلم شبهه واقعگرای هوس - وقایع عمده در اعماق احساسات را با چنان شدتی منعکس می‌ساختند که فضاهای معمولی را به جنگلهایی غریب تبدیل می‌کرد. این فیلمها در فاصله سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۴ - دوره‌ای که به عنوان یک کلیت متوالی مورد بررسی قرار خواهد گرفت -آثار غالب سینمای آلمان بودند.

ولی، قبل از بررسی دستاوردهای اساسی دوران پس از جنگ، باید به فیلمهایی که در درجه دوم اهمیت قرار دارند توجه کرد. درجه بندی این فیلمها با این روش، در واقع قضاوتی در مورد ارزش آنها به عنوان علائم کیفیت روانی زمان است و نه در مورد ارزش زیبایی شناسانه آنها. این فیلمها، که نیازهای روزمره و یا ذائقه‌های کهنه شده را ارضاء می‌کردند، علاوه بر دستیابی به موضوعهای مطرح جهانی، به ویژگی‌های بومی نیز دست یافتند. حائز اهمیت است که این فیلمها به دنبال گرایشهای درونگرایانه زمان نرفتند، بلکه به موضوعهایی پرداختند که بیش و کم به آنها اجازه می‌داد، جنبه‌های معمولی زندگی را ضبط و حفظ کنند. از جمله تعدادی فیلم پرطرفدار از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۰ مطرح شدند که با ماجراهای هیجان‌انگیزی در کلیه نقاط شناخته شده و یا ناشناخته روی زمین سروکار داشتند. البته نقاط ناشناخته، به خاطر طلسم محسور کننده نامأنوس بودن، ترجیح داده می‌شدند. در فیلم هشت قسمتی معشوقه دنیا یک دختر شجاع آلمانی از نقاط بکر کشور چین تا سرزمین افسانه‌ای افیر سفر می‌کرد تا گنجهای ملکه سبا را بیابد.[۳۴] فیلمهای دیگری از این نوع، مانند فیلم شاد مرد بی‌نام و اولین

۳۳- برای لوکرزیا بورژیا (۱۹۲۲)، رجوع کنید به تانتیام، همانجا، صفحه ۶۷ و زاداک، Der Literarische Film، صفحات ۴۹-۴۵. برای بانو هامیلتون (۱۹۲۱)، رجوع کنید به تانتیام، همانجا، صفحه ۶۷، و بیرنبام، "Massenscenen im Film"، ufa Blatter، همچنین مراجعه کنید به کالبوس، Deutsche Filmkunst، I، صفحات ۵۳-۵۲، ۶۰.

۳۴- معرفی نامهٔ این فیلم؛ کالبوس، همانجا، صفحات ۴۸-۴۷.

هوس : خطر غلبه توده‌ها

مرد بی‌نام : طرزکار کابوس مانند بوروکراسی

فیلم فریتز لانگ (عنکبوتها) نیز، احتمالاً در اثر وسوسه وسعت عظیم آن فضای جغرافیایی که تصویر می‌کردند، به شکل مجموعه‌های سینمایی طولانی درآمدند[۳۵]. فیلم ۲۰ میلیون مارکی مقبره هندی ساخته جو می -گرچه فروتنانه خود را به هندوستان و برداشتهای متعارف محدود کرد - در بخشهای نفس‌گیر، از فیلمهای طولانی سبقت گرفت. این فیلم بسیار پر هزینه -که همان نتیجه اخلاقی بدبینانه نمایشهای پرشکوه لوبیچ را القا می‌کرد - نه تنها تمرینهای معجزه‌آسای یوگا را به پرده سینما منتقل کرد، بلکه موشهایی که بندهای قهرمان گرفتار در بند را می‌جویدند، فیل‌هایی که صفی عظیم تشکیل می‌دادند و جنگ تمام عیار علیه ببرها را به نمایش گذاشت.[۳۶] سیرکها در آن زمان از کرایه دادن حیوانات سود خوبی به دست آوردند.

تمامی این فیلمها، با اشتیاق شدیدشان برای مناظر غریب و ناآشنا، به خیالبافی‌های یک زندانی شباهت داشتند. البته این زندان، سرزمین تکه‌تکه و تحریم شده پدری بود؛ لااقل این حسی بود که اکثر آلمانی‌ها در درون خود داشتند. زیرا آنچه آنها مأموریت جهانی خویش می‌نامیدند به شکست انجامیده بود و به نظر می‌رسید که کلیه راههای خروج مسدود شده است. این فیلمها که با ولع فضا را می‌بلعیدند، نشان می‌دادند که یک آلمانی متوسط با چه تلخی و حسرتی از انزوای ناخواسته‌اش رنج می‌برد. این فیلمها به نوعی تسکین‌دهنده بودند و به نحو ساده‌لوحانه‌ای امیال سرخوردهٔ توسعه طلبانهٔ آلمانی‌ها را از طریق تصاویر ارضا می‌کردند؛ تصاویری که به تخیل او قدرت می‌بخشید تا دنیا، و حتی سرزمین اُفیر، را دوباره به آلمان ملحق نماید. دربارهٔ سرزمین تخیلی اُفیر، کاتولوگ فیلم معشوقه دنیا نوشت که طرح پیداکردن این کشور اساطیری در آفریقا، توصیهٔ کارل پیترز بوده است. ازآنجا که کارل پیترز مبلغ و مروج جامعه استعماری آلمان و یکی از بنیانگذاران آفریقای شرقی آلمانی بود، ذکر نام او مفهوم تلویحی و گرایش مناسب زمان این فیلم را آشکارا مشخص می‌کند. تورم مانع از آن بود که تهیه کنندگان معاصر آلمانی، گروههای اکتشافی پرهزینه را به مناطق دورافتاده جهان اعزام کنند.[۳۷] در نتیجه روی یک تپه درگوشه‌ای از آلمان بتکده‌ای چینی سر برآورده و دشت شنی براندنبورگ جایگزین یک کویر واقعی شد. این تمهیدهای فراگیر، عملاً وسیله‌ای برای پیشرفت شدند و گروههای فنی و طراحان استودیوهای آلمانی را وادار به ابداع فنون جدیدی کردند.

برای اینکه این بررسی کامل باشد، کمدیهایی راکه در دوران غلبه فیلمهای درونگرا ساخته شدند، نباید از قلم انداخت. این کمدی‌ها حاکی از جنونی بودند که پرداختن مفصل به آن بسیار

۳۵- کالبوس، همانجا، صفحه ۴۸. برای فیلمهای ماجرایی در فضاهای ناشناختهٔ دیگر از این قبیل رجوع کنید به Birnbaum, "Massenscenen im Film", ufa - Blatter، و کالبوس، همانجا، صفحات ۹۱-۹۰.

۳۶- کالبوس، همانجا، صفحات ۴۹ و ۹۴؛

Muhsem,"Tiere im Film," Ufa-Blatter; Tannenbaum,"Der Grossfilm,"Der Film von Morgen, p.71; Balazs, Der Sichtbare Mensch, p.112.

37. Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,102-4.

کسالت‌بار است ولی بقدر کافی اهمیت دارد که نمی‌توان بکلی آنرا کنار گذاشت. باز این **لوبیچ** بود که در این زمینه - عرصه‌ای که تنها به دلیل اجتناب از رد کردن گفته **دیویدسن** آن را ترک کرد - پیشتاز بود. آیا به واقع آن را ترک کرده بود؟ او در همان حال که توده‌ای از سیاهی لشگرها را تحریک می‌کرد تا به **مادام دوباری** ناسزا بگویند و برای **آنابولین** هورا بکشند، نوعی اپرتای سینمایی به نام **عروسک** (۱۹۱۹) و فیلم طنزآمیز **شاهزاده خانم صدف** (۱۹۱۹) را نیز کارگردانی کرد[۳۸] که عادات آمریکایی‌ها را در فضایی پرشکوه ناشیانه به سخره گرفته بود. به این ترتیب او فلسفه **گوژپشت** فیلم **سومورون** را به مرحله اجرا گذاشت که «باید برقصد و مسخرگی کند چون تماشاگران می‌خواهند بخندند.» با توجه به سرعتی که **لوبیچ** در جایگزینی صحنه‌های قتل و شکنجه با نماهای رقص و شوخی به خرج می‌داد، به احتمال زیاد کمدیهای او نیز از همان **نیهیلیسم** درامهای تاریخی‌اش نشأت می‌گرفتند. این گرایش، کار **لوبیچ** را در زدودن جنبه جدی وقایع عظیم و یافتن لحظات پنهان کمیک در نکات کوچک و بی‌اهمیت ساده می‌کرد. این گونه نکات کوچک و بی‌اهمیت، با چاشنی او، مثل قارچ رشد می‌کردند. از سال ۱۹۲۱ به بعد، پس از اتمام کار با تاریخ، **لوبیچ** خود را تقریباً وقف ساختن فیلمهای سرگرم کننده و لذت‌بخشی کرد که در ساختنشان استاد بود. در فیلم **گربه کوهی** (۱۹۲۱) که با استقبال سردی روبرو شد، **پولانگری**، دختر یک راهزن گربه سان، بین اشکال معماری برجسته‌ای حرکت می‌کرد که تقلید مضحک اخلاق خودنمایانه بالکان، میلیتاریسم خودپسندانه و شاید مد اکسپرسیونیسم را تقویت می‌کرد.[۳۹]

اگر به خاطر **لوبیچ** نبود، فیلمهای کمدی آلمانی آن زمان به ندرت ارزش ذکر کردن داشتند. اقتباسهای سینمایی از اپرت‌ها (نمایشهای کوتاه موزیکال) و نمایشنامه‌ها - از جمله **شاهزاده دانشجو** (۱۹۲۳) و **فناناپذیر** - بر فیلمهای طنزآمیز ارجحیت یافتند و کمدی‌های آمریکایی در میان تماشاگرانی که مشتاق یک لحظه خنده بودند، به محبوبیتی بیش از تولیدات محلی دست یافتند.[۴۰] این نکته ثابت می‌کند که در **آلمان**، میل طبیعی مردم به خوشبختی تغذیه نمی‌شد، بلکه تحمل می‌شد.

نیازهای واقعیت‌گریزانه تا حدی با میل شدید به موضع‌گیری در برخورد عقاید تعدیل می‌شدند. در یک تجلی حقیقی از خشم بی‌فرهنگان، فیلمهای متعددی نسبت به فساد عمومی بعد از جنگ، میل جنون‌آمیز به رقصیدن و پولدارهای نوکیسه، ابراز انزجار کردند.[۴۱] پیامهای تبلیغاتی صریح

38. Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.142; Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, pp.189-90; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,85-86.
39. Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,86; Expressionismus, p.82.
40. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I,esp.77.
برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ فیلمهای کمدی قدیمی آلمان رجوع شود به:
Ufa-Verleih-Programme, 1923/24, p.63 ff.
41. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I,58.

با قضاوتهای اخلاقی مخلوط می‌شدند. در دو فیلم، ارنش فرانسه مورد اهانت قرار گرفت و در نتیجه، دولت فرانسه یادداشتهای شدیدالحنی به برلین فرستاد؛ فیلمهای دیگری با تبلیغ اندیشه و گرایشهای ضد یهودی و ضد جمهوریخواهی از طرف هیئت سانسور توقیف شدند.[۴۲] به خاطر جو متشنج آن سالها، حتی موضوعهایی که ربطی به این مسائل نداشتند، گاه باعث تحریک احساسات شدید سیاسی می‌شدند. در سال ۱۹۲۳ نمایش فیلمی که بر اساس ناتان خردمند، اثر لسینگ، ساخته شده بود، به دلیل تظاهرات ضدیهودی در مونیخ اجباراً متوقف شد؛ واقعه‌ای که پیش درآمدی بود بر تظاهرات مشهور نازی‌ها در برلین که نه سال بعد به ممنوعیت فیلم در جبهه غرب خبری نیست (ساخته شده بر اساس نوشته اریش آریاماک) منجر شد.[۴۳] ولی، تمام این وقایع سینمایی اهمیتی صرفاً ایدئولوژیک دارند؛ این وقایع به جای گرایشهای گروهی، نیات گروهی را مشخص می‌کنند.

دکتر ویکتور ای. پوردس یک نویسنده زیبایی‌شناس آلمانی، در ۱۹۱۹ از ناشیگری سینمای آلمان در شکل دادن به داستانهایی که گوشه‌هایی از زندگی اجتماعی و تجربیات عملی را در برمی‌گرفتند، گلایه کرد. او گفت هر وقت که قرار است آداب یک جامعه متمدن منعکس شود، فیلمهای دانمارکی، فرانسوی و آمریکایی «در آموزش اجتماعی و کیفیت کار اکثر بازیگران، در لحن صدا، سایه روشن و آزادی عمل هنری، در ابعای نقش، و بالاخره در آگاهی و اجرای دقیق خصوصیات رفتاری[۴۴] با فاصله زیادی از فیلمهای آلمانی پیش می‌افتند.» ولی این صرفاً عدم توانایی نبود که مانع ارائه آداب در فیلمهای آلمانی می‌شد. بلکه انتقاد پوردس آنچه را که قبلاً در مورد گرایش درونگرایانهٔ تمامی فیلمهای شاخص تا سال ۱۹۲۴ گفته شده است تأیید می‌کند. هدف از ساخت این فیلمها نه ثبت پدیده‌های داده شده، بلکه اجتناب از این امر - حاصل گریزناپذیر ساختار ذاتی آنها - بود. محصولات ادبی و نقاشی مترقی این زمان دقیقاً اهمیت انزجار را نسبت به واقعگرایی نشان می‌دادند. ولی این تشابه در سبک به مفهوم نفی اختلاف در محتوا و معنا نبود؛ بر عکس، در برخورد با تمامی این گونه مسائل اساسی، سینما راه مستقل خودش را می‌رفت. علت گرایش درونگرایانه‌ای را که سینما دنبال می‌کرد باید در امیال قوی مشترک جستجو کرد. ظاهراً میلیونها آلمانی، مشخصاً آلمانی‌های طبقه متوسط، درهای جهانی را که توسط فشارهای متفقین، مبارزات داخلی خشونت‌آمیز و تورم شکل می‌گرفت، به روی خود بسته بودند. آنها طوری رفتار می‌کردند که گویی تحت تأثیر شوک شدیدی قرار داشتند که مناسبات عادی بین وجود بیرونی و درونی آنها را دگرگون کرده بود. آنها در ظاهر مثل سابق زندگی می‌کردند اما از نظر روانی، به درون خود بازپس می‌رفتند.

۴۲- کتاب سال صنعت فیلم، ۱۹۲۲/۲۳، صفحات ۳۳، ۴۱.

۴۳- کتاب سال صنعت فیلم، ۱۹۲۲/۲۳، صفحه ۴۶.

Kalbus, Deutsche Filmkunst,I, 68; Zaddach, Der Literarische Film, pp.49-50.

44. Pordes, Das Lichtspiel, p.106.

عوامل و شرایط محیطی متعددی طرفدار این عقب‌نشینی به درون یک لاک بودند. اول اینکه، این برای منافع هیئت حاکمه آلمان، که شانس بقای آن بستگی به آمادگی توده‌ها برای غافل شدن از علل مصیبتهایشان داشت، به نحو تحسین‌برانگیزی مناسب بود. دوم اینکه، اقشار طبقه متوسط همیشه به اینکه بر آنها حکومت شود راضی بودند و، حالاکه یکشبه آزادی سیاسی به دست آمده بود، آنها نه از نظر تئوریک و نه از نظر عملی برای قبول مسئولیتها آمادگی نداشتند: شوکی که به آنها دست داده بود به خاطر هجوم آزادی بود. سوم اینکه آنها در لحظه‌ای وارد میدان شدند که هرگونه تلاشی در جهت جبران آزادسازی بورژوایی -که در نیمه راه متوقف شده بود - اجباراً به یک راه حل سوسیالیستی زودرس می‌انجامید. اما آیا خود سوسیال دمکرات‌ها حاضر بودند دست به تجربیات انقلابی بزنند؟ در مجموع، اوضاع چنان مشوش و پر دردسر به نظر می‌رسید که هیچکس شهامت و شجاعت دست و پنجه نرم کردن با آن را نداشت.

ولی، برچسب زدن به این مهاجرت روانی از دنیای بیرون بعنوان یک حرکت عقب‌نشینی صرف، ساده‌کردن بیجای قضیه است. ذهنیت آلمان در دورهٔ عقب‌نشینی خود با حملاتی رعشه‌ای که کل سیستم احساسی را در هم ریخت تکان خورد. این ذهنیت در حالیکه همهٔ امکانات انقلابی بیرونی را نادیده می‌گرفت، یا پنهان می‌کرد، تلاش فراوانی نمود که بنیاد و اساس نفس را مورد بازنگری قرار دهد، که نفس را با شرایط عینی زندگی تطبیق دهد. شک‌های شدید در مورد گرایشات ریشه‌ای که رژیم مستبد سرنگون شده را مورد پشتیبانی قرار داده بودند مدام با میل به زنده نگهداشتن‌شان تداخل می‌کردند. این حقیقت دارد که در خلال سالهای پس از جنگ درونگرایی فقط به فرد منزوی می‌پرداخت. ولی این لزوماً به این معنی نیست که آلمانی‌ها اصرار داشتند به قیمت نفی دیون اجتماعی فرد، خودمختاری او را مدام یادآور شوند. بلکه تصور آلمانی از فقر چنان از ارزشهای سنتی غنی بود که نمی‌شد بدون تأمل آنها را دور ریخت.

فیلمهای دوران بعد از جنگ، از ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۴، مونولوگ درونی نادری هستند. این فیلمها تحولاتی در لایه‌های تقریباً غیرقابل دسترسی ذهن آلمانی را نمایان می‌کنند.

۵- کالیگاری

هانس یانویتس یکی از دو نویسندهٔ فیلمنامه **دفتر دکتر کالیگاری در پراگ** - شهری که در آن واقعیات با رؤیاها ادغام می‌شوند و رؤیاها به صحنه‌هایی وحشتناک بدل می‌شوند[1] - بزرگ شده بود. در یکی از شبهای اکتبر ۱۹۱۳، این شاعر جوان در کارناوالی در **هامبورگ** قدم می‌زد و در جستجوی دختری بود که زیبایی و حرکاتش او را مجذوب خود کرده بود. **ریپربان** (Reeperbahn)، محلی که هر ملوانی آنرا به عنوان یکی از محل‌های عمدهٔ خوشگذرانی دنیا می‌شناخت، با چادرهای کارناوال پوشیده شده بود. مجسمهٔ غول‌آسای بیسمارک ساختهٔ لدرر (Lederer) در نزدیکی آنجا (**هولشتنوال**) ایستاده بود و از کشتیهای لنگر انداخته در بارانداز نگهبانی می‌کرد. **یانویتس** در جستجوی دخترک، به دنبال صدای ظریف خنده‌ای که فکر می‌کرد صدای اوست، به پارک تاریکی در همان نزدیکی رفت. صدای خنده، که ظاهراً برای جلب نظر مرد جوان بود، در بوته‌ها گم شد. کمی بعد، وقتی که مرد جوان آنجا را ترک می‌کرد، سایهٔ دیگری که تا آن زمان در بوته‌ها پنهان بود ناگهان بیرون آمد و حرکت کرد. گویی این سایه به دنبال عطر خنده بو می‌کشید و می‌رفت. هنگام عبور از کنار این سایهٔ عجیب ترسناک، **یانویتس** برای یک لحظه او را دید: قیافهٔ آن مرد مثل یک **بورژوای** معمولی بود. تاریکی آن مرد را دوباره در خود فرو برد و تعقیب بیشتر وی را غیرممکن ساخت. روز بعد تیتر درشت روزنامه‌های محلی این بود: «**جنایت جنسی وحشتناک... در هولشتنوال! گرترود جوان به قتل رسید.**» این احساس موهوم که ممکن بود گرترود همان دختری باشد که در کارناوال دیده بود، **یانویتس** جوان را وادار کرد به تشییع جنازهٔ قربانی این حادثه برود. حین مراسم، او ناگهان احساس کرد قاتل را، که هنوز دستگیر نشده بود، شناخته است. مردی که **یانویتس** به او ظنین شده بود نیز ظاهراً او را شناخت. او همان **بورژوا** بود - سایه‌ای که **یانویتس** در بوته‌های پارک دیده بود.

کارل مایر - کسی که با **یانویتس** فیلمنامهٔ **کالیگاری** را نوشت - در **گراز** (Graz) اتریش به دنیا آمده بود. پدر او بازرگان متمولی بود و اگر گرفتار این فکر نبود که می‌تواند یک قمارباز «علمی»

۱- این قسمت بعلاوهٔ دیگر اطلاعاتی که در نوشته‌های من در مورد «کالیگاری» دیده می‌شوند، از نوشتهٔ جالبی اقتباس شده که هانس یانویتس در بارهٔ شروع این فیلم نوشته است - و من بخاطر اینکه ایشان این نوشته را در اختیارم گذاشتند، عمیقاً به وی مدیونم. به این ترتیب من در موقعیتی قرار دارم که تحلیل خود از کالیگاری را بر اساس داستان واقعی پشت پرده - که تابحال کسی آن را نمی‌دانست - بنا کنم.

بشود، می‌توانست در آن شهر رشد کند و موفقیت تجاری فراوانی داشته باشد. او در بهترین موقع زندگی‌اش همهٔ املاک خود را فروخت، مسلح به یک «سیستم» کاملاً مورد اعتماد به مونت کارلو رفت، و چند ماه بعد آس و پاس دوباره درگراز ظاهر شد. زیر فشار ناشی از این فاجعه، پدر مایر که جنون قمار داشت، کارل شانزده ساله و سه برادر کوچکترش را از خانه بیرون کرد و بالاخره دست به خودکشی زد. کارل مایر، که پسر بچه‌ای بیش نبود اکنون مسئولیت سه بچهٔ کوچکتر را نیز به عهده داشت. در حالیکه او به سراسر اتریش مسافرت می‌کرد، هواسنج می‌فروخت، در دسته‌های کُر آواز می‌خواند و در تئاترهای روستایی به عنوان سیاهی‌لشگر بازی می‌کرد، کارل به نحو روزافزونی به تئاتر علاقمند شد. هیچ قسمتی از تولید تئاتر نبود که او در آن سالهای خانه‌بدوشی به آن دست نزده باشد. این سالها مملو از تجربه‌هایی بود که در شغل آیندهٔ او به عنوان یک شاعر سینما بسیار مفید بود. هنگام شروع جنگ جهانی اول، این نوجوان در کافه‌های مونیخ با طراحی تصاویری از هیندنبورگ روی کارت پستال و فروختن آنها مخارج زندگی‌اش را تأمین می‌کرد. مدتی بعد، در زمان جنگ، یانویتس گزارش می‌دهد که او مجبور شد بارها تحت معاینهٔ روانی قرار گیرد. ظاهراً کارل از روانشناس نظامی مسئول پرونده‌اش -که درجهٔ بالایی داشته - تنفر فراوانی داشته است.

جنگ تمام شد. یانویتس که طی جنگ افسر یک هنگ پیاده بود، با تجربه‌هایی تلخ بازگشت. او در آن زمان یک صلح طلب بود که تنفر از قدرتمندانی که میلیونها انسان را به آغوش مرگ می‌فرستادند او را به حرکت وامی‌داشت. یانویتس احساس می‌کرد قدرت، فی نفسه چیز بدی است. او در برلین ماندگار شد، در آنجا باکارل مایر ملاقات کرد، و به زودی دریافت که این جوان غیرعادی، که قبلاً هرگز حتی یک خط هم ننوشته بود، با احساسات و عقاید انقلابی او موافق است. چرا این احساسات و عقاید روی پردهٔ سینما بیان نشوند؟ سرمست از فیلمهای پال وگنر، یانویتس معتقد بود که این رسانهٔ جدید باید در خدمت کشف و شهود قوی شاعرانه قرار گیرد. به اقتضای جوانی، این دو دوست به بحثهای پایان ناپذیری می‌پرداختند که حول ماجرای یانویتس در پارک، و دوئل روانی مایر با روانشناسش دور می‌زدند. به نظر می‌رسید این داستانها یادآور و مکمل یکدیگر بودند. پس از این بحثها، آن دو در حالی که به نحو اجتناب ناپذیری مجذوب یک کارناوال درخشان و پرهیاهو بودند، به قدم زدنهای شبانه می‌پرداختند. این کارناوال که جنگلی نورانی بود، بیشتر به یک جهنم شباهت داشت تا یک بهشت، ولی برای کسانی که وحشت جنگ را تجربه کرده بودند، بهشت بود. یک شب مایر همراهش را به یکی از نمایشهای جنبی کارناوال، که او را تحت تأثیر قرار داده بود، کشاند. این نمایش با عنوان «مرد یا ماشین»، مردی قوی را نشان می‌داد که ظاهراً در حالت عدم حضور فکر، به معجزه‌هایی از قدرت فیزیکی دست می‌یافت. رفتار او طوری بود که گویی هیپنوتیز شده بود. عجیبترین نکته این بود که او همراه انجام حرکتهای محیرالعقول خود چیزهایی می‌گفت که

برای تماشاگران بهت زده، پیشگویی به نظر می‌رسید.

هر پروسهٔ خلاقه به لحظه‌ای می‌رسد که فقط یک تجربهٔ دیگر لازم است تا همهٔ اجزا را درهم ادغام، و تبدیل به یک کلیت منسجم کند. ظاهر اسرارآمیز این مرد قوی چنین تجربه‌ای را فراهم کرد. آن دو دوست در شبی که این نمایش را دیدند برای اولین بار داستان اولیهٔ **کالیگاری** را مجسم کردند و فیلمنامه را در شش هفتهٔ بعد نوشتند. در توصیف نقشی که هریک از آنها در خلق این اثر داشتند، **یانویتس** خود را «پدری که تخم راکاشت و **مایر** مادری که نطفه را بست و آن را پرورش داد» می‌خواند. در پایان، مشکل کوچکی پیش آمد: نویسندگان مانده بودند که نام شخصیت اصلی‌شان را - روانشناسی که براساس شخصیت دشمن شمارهٔ یک زمان جنگ **مایر** شکل گرفته بود - چه بگذارند. کتابی کمیاب به نام «**نامه‌های ناشناختهٔ اشتندهال**»، راه حل این مشکل را ارائه داد. هنگامی که **یانویتس** این یافته‌اش را ورق می‌زد، متوجه شد **اشتندهال** که تازه از میدان جنگ بازگشته بود، در **میلان** (ایتالیا) با افسری به نام **کالیگاری** آشنا شده بود. هردو نویسنده از این نام خوششان آمد.

داستان آنها در شهری در شمال **آلمان**، نزدیک مرز **هلند**، رخ می‌دهد که نام حائز اهمیت آن **هولشتنوال** است. روزی کارناوالی با چرخ و فلک و نمایشهای مختلف وارد شهر می‌شود - یکی از نمایشها برنامهٔ دکتر **کالیگاری** است، مرد عینکی عجیبی که برای **سزار** خوابگرد تبلیغ می‌کند. **کالیگاری** برای گرفتن مجوز به شهرداری مراجعه می‌کند، ولی در آنجا یک مقام خودخواه با او برخورد تحقیرآمیزی می‌کند. صبح روز بعد، جسد این مقام مسئول که به قتل رسیده در اتاقش پیدا می‌شود. این حادثه مانع لذت بردن مردم شهر از تفریحات کارناوال نمی‌شود. از بین تماشاگران بی‌شمار، **فرانسیس** و **آلن** - دو دانشجو که عاشق جین، دختر یک پزشک هستند - وارد چادر دکتر **کالیگاری** می‌شوند و مشاهده می‌کنند که **سزار** آرام آرام از یک تابوت ایستاده، بیرون می‌آید. **کالیگاری** به حاضران هیجان زده می‌گوید که این خوابگرد می‌تواند سئوالهای مربوط به آینده را پاسخ گوید. **آلن** در حالتی هیجان زده می‌پرسد چقدر از عمرش باقی مانده است. **سزار** دهانش را باز می‌کند، به نظر می‌رسد که او تحت قدرت خارق‌العادهٔ هیپنوتیکی است که از اربابش ناشی می‌شود. او جواب می‌دهد: «تا سحرگاه». سحرگاه روز بعد **فرانسیس** مطلع می‌شود که دوستش، درست به همان شکلی که آن مقام شهردار باکارد کشته شده بود، به قتل رسیده است. این دانشجو که به **کالیگاری** ظنین شده، پدر جین را متقاعد می‌کند که در تحقیقات به وی کمک کند. آن دو با یک مجوز تجسس به زور وارد واگن معرکه گیر می‌شوند و از او می‌خواهند که به خواب آلت دستش، **سزار**، پایان دهد. ولی آنها، در همین لحظه برای حضور در بازجویی از قاتلی که حین اقدام به قتل زنی دستگیر شده و حالا با داد و فریاد انکار می‌کند که همان قاتل قتلهای متوالی تحت پیگرد است، به پاسگاه پلیس فراخوانده می‌شوند.

فرانسیس به تجسس در مورد **کالیگاری** ادامه می‌دهد و پس از فرا رسیدن شب، مخفیانه از پنجرهٔ واگن به داخل خیره می‌شود. ولی در همان موقع که او تصور می‌کند سزار را می‌بیند که در تابوتش دراز کشیده، **سزارِ** واقعی وارد اتاق خواب **جین** می‌شود، خنجری را بالا می‌برد تا دختر را در خواب بکشد، به او خیره می‌شود، خنجر راکنار می‌گذارد و، در حالی‌که جین در دستهای او جیغ می‌کشد، از روی بامها و جاده‌ها پا به فرار می‌گذارد. پدر دختر او راتعقیب می‌کند، سزار دختر را رها می‌کند، دختر تا خانه اسکورت می‌شود، ولی آدم‌ربای تنها، از شدت خستگی می‌میرد. از آنجاکه جین، در تضاد شدید با آنچه فرانسیس اعتقاد دارد، اصرار می‌کند سزار را شناسایی کرده است، فرانسیس برای بار دوم به سراغ کالیگاری می‌رود تا این معمای شکنجه‌آور را حل کند. دو پلیس همراه او جعبهٔ شبیه تابوت را ضبط می‌کنند، و **فرانسیس** آدمکی شبیه خوابگرد (**سزار**) از آن بیرون می‌کشد. با استفاده از سهل‌انگاری پلیس، خود کالیگاری موفق به فرار می‌شود. او به یک تیمارستان پناه می‌برد. دانشجو او را تعقیب می‌کند، به دیدار مدیر تیمارستان می‌رود تا در مورد شخص متواری از او سئوال کند، و وحشت‌زده برجای می‌ماند: مدیر تیمارستان همان **کالیگاری** است.

شب بعد - پس از اینکه مدیر تیمارستان به خواب می‌رود - **فرانسیس** و سه تن از اعضای هیئت پزشکی تیمارستان، که او قضیه را برای آنها گفته، دفتر مدیر را می‌گردند و مدارکی کشف می‌کنند که گناهکار بودن او در مسائل روانی راکاملاً ثابت می‌کنند. آنها بین تلی از کتابها، کتابی قدیمی در مورد معرکه گیری به نام **کالیگاری** پیدا می‌کنند که در قرن هجدهم در شمال ایتالیا مسافرت می‌کرده، آلت دست خود سزار را با هیپنوتیزم به قتل آدمهای تنها وامی‌داشته و، هنگام غیبت **سزار**، برای فرار از دست پلیس یک مجسمهٔ مومی در جای او قرار می‌داده است. مدرک اصلی، پروندهٔ پزشکی مدیر تیمارستان است، در آنجا دیده می‌شود که او قصد داشته داستان قدرت هیپنوتیک **کالیگاری** را به تحقیق اثبات کند. میل او به جنون کشیده، و وقتی یک نفر که در خواب راه می‌رفته تحت مراقبت او قرار گرفته، مدیر نتوانسته در مقابل وسوسهٔ تکرار بازی وحشتناک **کالیگاری** مقاومت کند. او هویت **کالیگاری** را پذیرفته بود. برای اینکه مدیر را وادار به اقرار به جنایتهایش کند، فرانسیس با جنازهٔ **سزار**، خوابگرد، به سراغش می‌رود. به محض اینکه این هیولا متوجهٔ مرگ **سزار** می‌شود، شروع به داد و فریاد می‌کند. مراقبان کارآزمودهٔ تیمارستان لباس مخصوص دیوانگان راکه دستها را از پشت می‌بندد، به تن او می‌کنند.

این داستان وحشتناک به سبک **ای. تی. ا. هافمن** E.T.A. Hoffmann یک داستان انقلابی پرخاشگر بود. همانطوری که **یانویتس** اشاره می‌کند، در این داستان او و **کارل مایر** قدرت مطلق دولتی راکه با سربازگیری و اعلام جنگ جهانی اعلام وجود می‌کرد، به طور تلویحی افشا می‌کردند. دولت زمان جنگ **آلمان** از دید این دو نویسنده نمونهٔ بارز چنین قدرتمند حریصی بود. این دو که اهل

کشور سلطنتی **اتریش/مجارستان** بودند، برای درک گرایشهای مرگبار موجود در سیستم **آلمان** در موقعیتی بهتر از اکثر شهروندان **رایش** قرار داشتند. شخصیت **کالیگاری**، این گرایشها را در خود دارد. او سمبل سلطه‌ای نامحدود است که از قدرت بُت می‌سازد و آنرا می‌پرستد، و برای ارضای امیال سلطه‌جویانهٔ خود، همهٔ حقوق و ارزشهای انسانی را بیرحمانه مورد تجاوز قرار می‌دهد (تصویر ۲). **سزار** که صرفاً نقش یک آلت دست را دارد، قربانی بیگناه **کالیگاری** است. نویسندگان فیلمنامه، او را اینگونه می‌دیدند. به قول **یانویتس** صلح‌طلب، آن دو **سزار** را براساس طرح کمرنگ آدمهای عادی، که تحت فشار سربازی اجباری وادار می‌شوند بکشند و کشته شوند، خلق کرده بودند. با ارائهٔ **کالیگاری** بعنوان روانشناس در پایان فیلم، معنای انقلابی داستان بدون شک خود را نشان می‌دهد: منطق بر قدرت بی‌منطق چیره می‌شود و قدرتمند دیوانه بطور سمبلیک نابود می‌شود. در تئاتر معاصر نیز ایده‌های مشابهی بیان می‌شد، ولی نویسنده‌های **کالیگاری** بدون اضافه کردن مرثیه‌های «انسان نوین» رها شده از سلطه، که بسیاری از نمایشنامه‌های اکسپرسیونیستی در آن زیاده‌روی می‌کردند، این ایده‌ها را به پردهٔ سینما منتقل کردند.

معجزه‌ای رخ داد: **اریک پومر**، مدیر کمپانی **دکلابیوسکوپ** Decla Bioscop این فیلمنامهٔ غیر عادی، اگر نه مُبلَغ سرنگونی رژیم، را پذیرفت. آیا این یک معجزه بود؟ از آنجاکه در آن روزهای اول پس از جنگ این اعتقاد غالب بود که فقط می‌توان با دستاوردهای هنری بازارهای خارجی را تسخیر کرد، البته صنعت فیلم **آلمان** اشتیاق داشت که در عرصهٔ تفریحاتی مناسب از نظر زیبایی شناسی، دست به تجربه بزند.[۲] هنر، صادرات را تضمین می‌کرد و صادرات به معنی نجات بود. **پومر** که یک پارتیزان دو آتشهٔ این نظریه بود، علاوه بر این استعداد طبیعی بی‌مانندی برای درک ارزشهای سینمایی و خواسته‌های عامهٔ مردم داشت. صرف نظر از اینکه آیا او اهمیت این داستان عجیب را درک کرده بود یا خیر، **پومر** مطمئناً آماده بودن فضا، و قابلیتهای تصویری جالب این فیلمنامه را حس کرده بود. او مُبلَغ مادرزادی بود که به مسائل تجاری و سینمایی با سادگی یکسانی رسیدگی می‌کرد، و مهمتر از همه اینکه با تحریک انرژی‌های خلاقهٔ کارگردان و بازیگرها رشد می‌کرد. در ۱۹۱۳، کمپانی **اوفا** مسئولیت همهٔ تولیداتش را به او سپرد[۳] و فعالیتهای پشت صحنهٔ او اثر خود را روی سینمای قبل از **هیتلر** برجای گذاشت.

پومر، **فریتز لانگ** را برای کارگردانی **کالیگاری** انتخاب کرد، ولی حین مذاکرات مقدماتی به **لانگ** دستور داده شد که سریال **عنکبوتها**یش را تمام کند. پخش کننده‌های این فیلم با

2. Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.140.
3. Jahrbuch der Filmindustrie, 1922/23, pp.35-46.
برای ارزیابی نقش پومر رجوع کنید به: Lejune, Cinema, pp.125-31.

اصرار خواهان تکمیل شدنش بودند.[۴] دکتر رابرت وینه جانشین لانگ شد. از آنجاکه پدر او، که در شهر درسدن بازیگر بود و زمانی شهرت داشت در اواخر عمر کمی دیوانه شده بود، وینه برای دست و پنجه نرم کردن با دکتر کالیگاری کاملاً غیرآماده نبود. وی در همسویی کامل با آنچه لانگ در نظر داشت، یک تغییر اساسی در داستان اولیه را پیشنهاد کرد - تغییری که دو نویسندهٔ فیلمنامه به شدت علیه آن اعتراض کردند، ولی هیچکس به آنها توجهی نکرد.[۵]

داستان اولیه بازگوکنندهٔ وحشتهای واقعی بود. ورسیون وینه، این داستان را به تخیلاتی تبدیل می‌کند که توسط فرانسیس دیوانه ساخته و بازگو می‌شود. برای اجرای این تبدیل بدنهٔ داستان اولیه در قاب داستان دیگری گذاشته شده که فرانسیس را به عنوان یک دیوانه معرفی می‌کند. فیلم کالیگاری با اولین قسمت از دوقسمتی که این قاب را تشکیل می‌دهند آغاز می‌شود: فرانسیس را می‌بینیم که روی نیمکتی در پارک تیمارستان نشسته و به حرفهای مغشوش و بی‌معنی یک همدرد خود گوش می‌دهد. یکی از ساکنان مؤنث تیمارستان به آرامی، مثل شبحی از کنار آنها می‌گذرد: او جین است. فرانسیس به کسی که پهلوی او نشسته می‌گوید: «چیزی که به سر من و اون دختر اومده از چیزی که برای تو پیش اومده عجیب‌تره. برات تعریف می‌کنم.»[۶] تصویر آرام آرام تاریک (Fade-out) می‌شود. سپس تصویر منظره‌ای از هولشتوال آرام آرام بر پرده ظاهر (Fade-in) شده، و داستان اولیه شروع می‌شود و همان طوری که دیدیم با شناسایی کالیگاری پایان می‌یابد. سپس تصویر دوباره آرام آرام محو، و قسمت دوم و آخر داستانی که نقش قاب داستان اولیه را دارد، شروع می‌شود. فرانسیس پس از پایان تعریفش، به دنبال همنشین خود به تیمارستان باز می‌گردد و در آنجا به جمع زیادی از شخصیتهای رقت‌انگیز می‌پیوندد - از جمله سزار که در حالی‌که گویی در عالم دیگری است گل کوچکی را نوازش می‌کند. مدیر تیمارستان با ظاهری ملایم و مهربان به جمع آنها می‌پیوندد. فرانسیس که در پیچ و خم تخیلات خودگم شده، مدیر را با شخصیت وحشتناکی که خودش ساخته اشتباه می‌گیرد، و این شیطان خیالی را متهم به جنون خطرناک می‌کند. او فریادزنان و با هیجان بسیار با خدمهٔ تیمارستان به زد و خورد می‌پردازد. صحنه به اتاق معاینه تبدیل می‌شود. مدیر، عینکی پنسی بر چشم می‌گذارد که بلافاصله ظاهرش را تغییر می‌دهد: به نظر می‌رسد این کالیگاری است که فرانسیس خسته را معاینه می‌کند. بعد او عینکش را برمی‌دارد، و با لحنی کاملاً ملایم، به دستیارانش می‌گوید که فرانسیس فکر می‌کند او کالیگاری است. مدیر تیمارستان اینطور نتیجه گیری می‌کند: حالا که مشکل این بیمار را درک کرده، می‌تواند او را شفا دهد. و با این پیام خوشحال کننده، تماشاگران مرخص

۴- این اطلاعات را آقای لانگ داده‌اند. مقایسه شود با صفحه ۵۶.

۵- از دستوشته‌های آقای یانوینس استخراج شده است. همچنین مراجعه کنید به:
Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, pp.140,143-144.

۶- مجوز فیلم، صادر شده توسط هیئت سانسور، برلین، ۱۹۲۱ و ۱۹۲۵ (کتابخانهٔ موزهٔ هنرهای معاصر، پرونده‌های بریده جراید)؛ برنامهٔ انجمن فیلم، ۱۴ مارس، ۱۹۲۶.

می‌شوند.

یانویتس و مایر می‌دانستند چرا علیه این تغییر داستان به خشم آمده بودند: چون اهداف درونی آنها را، اگر معکوس نمی‌کرد، به بیراهه می‌کشاند. داستان اولیه، دیوانگی موجود در طبیعت سلطه را افشا می‌کرد، ولی ورسیون **وینه**، قدرت را تقدیس و دشمن آن را محکوم به جنون می‌کرد. به این ترتیب با پیروی از مدل بسیار استفاده شدهٔ دیوانه اعلام کردن یک شخص طبیعی ولی دردسرآفرین، و فرستادن او به تیمارستان، یک فیلم انقلابی به فیلمی سازشکارانه تبدیل شد. این تغییر بدون شک بیشتر ناشی از فرمانبری غریزی **وینه** از نیازهای پردهٔ سینما بود تاگرایشها و خواسته‌های شخصی او. فیلمها، لااقل فیلمهای تجاری، ناچارند جوابگوی امیال توده‌ها باشند. در شکل عوض شده‌اش **کالیگاری** دیگر محصولی نبود که در بهترین حالت بیان‌کنندهٔ احساسات ویژهٔ روشنفکران باشد، بلکه فیلمی بود که قرار بود به همان اندازه با آنچه کم سوادترها احساس می‌کردند و دوست داشتند هم آوا باشد.

اگر این حرف حقیقت داشته باشد که در سالهای پس از جنگ اکثر آلمانی‌ها مشتاقانه از دنیای خشن بیرون به عرصهٔ غیر ملموس انزوا عقب‌نشینی می‌کردند، ورسیون **وینه** البته بیشتر از داستان اولیه با طرز فکر آنها همسو بود، چون با قرار دادن داستان اولیه در یک چهارچوب، این ورسیون عقب‌نشینی آنها به درون لاک خود را با وفاداری منعکس می‌کرد، در **کالیگاری** (و تعداد زیادی از دیگر فیلمهای این زمان) وسیلهٔ استفاده از یک داستان به عنوان چهارچوب داستان اصلی نه تنها یک فرم زیبایی شناسانه بود، بلکه دارای محتوای سمبلیک نیز بود. حائز اهمیت است که وینه از ناقص کردن خود داستان اولیه اجتناب کرد. گرچه **کالیگاری** تبدیل به فیلمی سازشکارانه شده بود، این داستان انقلابی را - به عنوان تخیل یک دیوانه - حفظ و مورد تأکید قرار داده بود. اکنون شکست **کالیگاری** در محدودهٔ تجربه‌های روانی رخ می‌داد. به این شکل وینه می‌گوید که آلمانی‌ها در عقب نشینی به درون خود تحریک می‌شدند که اعتقاد سنتی خود به قدرت را موردارزیابی مجدد قرار دهند. همه، حتی اکثریت کارگران سوسیال دمکرات، از حرکات انقلابی خودداری می‌کردند، ولی در همان زمان به نظر می‌رسید یک انقلاب روانی در اعماق روح جمعی آنها خود را آماده می‌کند. فیلم **کالیگاری** به وسیلهٔ قرینه سازی واقعیتی که در آن قدرت **کالیگاری** پیروز می‌شود با توهماتی که در آن همان قدرت سرنگون می‌شود، این جنبهٔ دوگانهٔ زندگی آلمانی‌ها را منعکس می‌کرد. برای این قیام ضد گرایش به اطاعت کامل از قدرت که ظاهراً تحت پوشش رفتاری منافی قیام رخ داد، مجموعهٔ بهتری از سمبلها نمی‌توانست باشد.

یانویتس پیشنهاد کرد که دکورهای کالیگاری توسط **آلفرد کوبین**، نقاش و طراح،

نقاشی شوند. او یکی از پیشگامان سوررئالیست‌ها بود و اشباح عجیب را به تجاوز به مناظر بی‌خطر می‌کشانید و باعث می‌شد تصاویر ذهنی شکنجه از ضمیر ناخودآگاه بیرون بیایند. وینه از ایده دکورهای متشکل از بومهای نقاشی خوشش آمد، ولی سه نقاش **اکسپرسیونیست** دیگر را به کوبین ترجیح داد: **هرمن وارم**، **والتر روهریگ** و **والتر رایمان**. آنها عضو گروه «**اشتورم**» **برلین** بودند، که از طریق مجله‌ای به همین نام، مُبلّغ **اکسپرسیونیسم** در کلیهٔ عرصه‌های هنر بود.[۷]

گرچه نقاشی و ادبیات **اکسپرسیونیستی** سالها قبل از جنگ بوجود آمده بودند، تنها پس از ۱۹۱۸ طرفدار پیدا کردند. از این نظر **آلمان** بنوعی شبیه **شوروی** بود که در آنجا، در دوران کوتاه کمونیسم جنگی، جریانهای متفاوت هنر آبستره از رونقی واقعی برخوردار بودند.[۸] برای این مردم انقلابی شده به نظر می‌رسید که **اکسپرسیونیسم** نفی سنتهای بورژوایی را با ایمان به قدرت انسان برای شکل دادن آزادانه به جامعه و طبیعت ادغام می‌کرد. این مکتب شاید به خاطر چنین نکات مثبتی بود که آلمانی‌های فراوانی را، که به خاطر از هم پاشیدن دنیایشان ناراحت بودند، طلسم کرده بود.[۹]

«**فیلم باید طراحیهایی جان گرفته باشد**»: هنگامی‌که **هرمن وارم** با دو طراح همکارش مشغول ساختن دنیای کالیگاری بود، این فرمول او بود.[۱۰] طبق اعتقادات **هرمن وارم**، بومها و پرده‌های نقاشی شدهٔ **کالیگاری** پر از شکلهای دراز نوک‌تیزی بودند که بشدت یادآور آثار

۷- دستنوشته‌های آقای یانوینس؛
Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.144; Rotha, Film till Now, p.43.

8. Kurtz, Expressionismus, p.61.

۹- در برلین، بلافاصله بعد از جنگ، کارل هاینز مارتین دو درام کوتاه از نوشته‌های ارنست تالر و والتر هاسنکلور را با دکورهای اکسپرسیونیستی بروی صحنهٔ تئاتر برد. مقایسه شود با کورتز، همانجا، صفحه ۴۳؛
Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, pp.142-43; Schapiro, "Nature of Abstract Art," Marxist quarterly, Jan.-March 1937, p.97.

۱۰- نقل قول از کورتز، اکسپرسیونیسموس، صفحه ۶۶؛ نظرات وارم، که بطور ضمنی قضاوتی بود در مورد فیلم بعنوان واقعیت فیلمبرداری شده، با نظرهای وایکینگ اگلینگ، یک نقاش آبستره سوئدی مقیم آلمان، موافق بودند. اگلینگ پس از حذف کلیهٔ اشیاء از روی بوم نقاشی خود، این را منطقی فرض کرد که کمپوزیسیونهای هندسی باقیمانده را در حرکاتی ریتمیک درگیر کند. او و دوست نقاش وی، هانس ریشتر، این ایده را به اوفا ارائه دادند و اوفا، مثل همیشه به پیروی از شعار «هنر کاسبی خوبی است» یا، لااقل، وسیلهٔ تبلیغاتی خوبی است، به این دو هنرمند کمک کرد تا به تجربه کردن ادامه دهند. اولین فیلمهای آبستره در ۱۹۲۱ ظهور یافتند. در حالی که اگلینگ - که در سال ۱۹۲۵ مرد - خطوط مارپیچ و شکلهای شبیه شانهٔ سر خود را در فیلم کوتاهی بنام «سمفونی مورب» تنظیم کرد، ریشتر فیلم «ریتم ۲۱» خود را از مربعهای سیاه، خاکستری و سفید ساخت. یک سال بعد، والتر روتمان که او نیز نقاش بود، با فیلم «قطعهٔ موسیقی ۱» به این جریان پیوست، که این فیلم نمایش دینامیک لکه‌هایی بود که به شکلی موهوم یادآور عکسهای رادیولوژی بودند. همانگونه که از نام این آثار پیداست، خود این فیلمسازان آثارشان را نوعی موسیقی تصویری می‌دانستند. این موسیقی، هر چیز دیگری که سعی می‌کرد بگوید، نشانگر یک عقب‌نشینی کامل از دنیای خارج بود. این جنبش آوانگارد ویژهٔ خواص، بزودی در دیگر کشورها نیز پخش شد. از حدود ۱۹۲۴، هنرمندان پیشرفتهٔ فرانسوی چون فرنان و رنه کلر فیلمهایی نسبت به فیلمهای آلمانی کمتر آبستره ساختند که حس نزدیکی با زیبایی فرم قطعات ماشین‌آلات داشتند، و انواع اشیاء و حرکات را در قالب رؤیاهای سوررئالیستی قرار می‌دادند. - مدیون آقای هانس ریشتر هستم که اجازه دادند از دستنوشتهٔ چاپ نشدهٔ ایشان «آوانگارد: تاریخ و روزشمار تنها جنبش فیلمسازی هنری مستقل، ۱۹۳۱-۱۹۲۱»، استفاده نمایم. همچنین مراجعه شود به:
Film Society Programme, Oct.16, 1927; Kurtz, Expressionismus, pp.86,94; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, pp.159-61; Man Ray, "Answer to a Questionnaire," Film Art, no.7, 1936, p.9; Krazna-Krausz, "Exhibition in stuttgart, June 1929, and its effects," Close Up, Dec.1929, pp.461-62.

نقاشیهای دورهٔ **گوتیک** بودند. بجز معدودی موارد خطا یا سازش - بعضی پس‌زمینه‌ها به شکلی بسیار مستقیم با چیزهای مرسوم تصویری تضاد داشتند، در حالی که بعضی دیگر آنها را حفظ می‌کردند - این دکورها تبدیل کامل اشیاء مادی به تزئیناتی حسی بودند. **هولشتنوال** با دودکشهای کج خود که روی بامهای شیروانی با شیب تند قرار داشتند، با پنجره‌هایش که به شکل پیکان یا بادبادک بودند و با طرحهای شرقی درخت مانندش -که به جای شباهت به درخت بیشتر تهدیدآمیز بودند - شبیه تصاویر تخیلی شهرهای ندیده و نشنیده‌ای بود که **لیونل فینیگر** با کادربندی‌های شفاف آزاردهندهٔ خود به وجود می‌آورد.[۱۱] بعلاوه، سیستم طراحی صحنهٔ فیلم **کالیگاری** در فضا گسترده شده، از طریق سایه‌های نقاشی شدهٔ ناهماهنگ با جهت نور در نورپردازی، و خطوط زیگزاگی که به منظور محو کردن کلیهٔ قوانین پرسپکتیو طراحی شده بودند، جنبه‌های مرسوم خود را محو می‌کرد. فضاگاه به یک صفحهٔ مسطح تقلیل می‌یافت و گاه ابعاد خود را وسعت می‌بخشید و به قول نویسنده‌ای تبدیل به «دنیایی استریوسکوپیک (سه بعدی)» می‌شد.[۱۲]

در این فیلم خط بعنوان یکی از اجزای اصلی تشکیل دهندهٔ دکور معرفی شد - با توجه به رابطهٔ نزدیک بین خط و طراحی، این کاربرد به اندازهٔ کافی بجا بود. در یکی از صحنه‌ها میل شدید روانشناس به تقلید از **کالیگاری** با حروفی مرتعش که کلمات «من باید **کالیگاری** بشوم» را می‌سازند، عینیت می‌یابد -کلماتی که در مقابل چشمان او به نحوی گنگ و در ابعادی بسیار بزرگ روی جاده، در ابرها، و بالای درختان پدیدار میشوند. ادغام انسانها و حرکاتشان در بافت این محیط کار بی‌اندازه مشکلی بود. از بین همهٔ بازیگران تنها دو شخصیت اصلی آن به نظر می‌رسند که واقعاً بوسیلهٔ تخیلات یک طراح خلق شده‌اند. قیافهٔ خود **ورنر کراوس** در نقش **کالیگاری** مثل یک روح جادوگر بود که خطوط و سایه‌هایی راکه از بین آنها راه می‌رفت خودش می‌بافت، و **وقتی کنراد وایت** در نقش **سزار** پاورچین از کنار دیواری می‌گذشت، مثل این بود که از دل دیوار بیرون آمده بود. شکل یک کوتولهٔ پیر و لباسهای کهنه و دِمُدهٔ جمعیت به دور کردن جمعیت حاضر در خیابانهای بین ردیف چادرهای

۱۱- آقای فینینگر در مورد رابطه‌اش با فیلم «کالیگاری» در ۱۳ سپتامبر ۱۹۴۴ به من نوشت : «بخاطر نامهٔ... ۸ سپتامبر شما متشکرم. ولی اگر در آن زمان چیزی بوده که من نه هرگز نقشی در آن داشته‌ام و نه کوچکترین اطلاعی از آن داشته‌ام، فیلم کالیگاری است. من هرگز حتی این فیلم را ندیده‌ام... من هرگز نه با هنرمندانی که نام برده‌اید ملاقات کرده‌ام (وارم، رهریگ و ریمن) و نه کسانی راکه آن صحنه‌ها را طراحی کرده‌اند می‌شناختم. در حدود سال ۱۹۱۱ برای تمرین و تقویت خودم یک سری طرح کشیدم و آنها را (Die Statt am Ende derwelt) نامیدم؛ که بعضی از این طرحها چاپ شدند و بعضی از آنها در نمایشگاه عرضه شدند. بعدها، پس از تولد کالیگاری، اغلب از من می‌پرسیدند آیا در ساخت آن دستی داشته‌ام؟ تمام چیزی که می‌توانم به شما بگویم همین است...»

۱۲- نقل قول توسط (کارتر) در صفحه ۲۵۰ The New Spirit از اچ.جی. شفور H.G.Scheffauer, The New Spirit in German Arts برای اطلاعات بیشتر در باره دکور کالیگاری مراجعه کنید به :

Kurtz, Expressionismus, p.66; Rotha, Film Till Now, p.46; Jahier,"42 Ans de Cinema," Le Role intellectuel du cinema, pp.60-61; "The Cabinet of Dr. Caligari," Exceptional photoplays, March 1921, p.4; Amiguet, Cinema! Cinema!, p.50

برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ شروع کار ورنر کراوس و کنراد وایت رجوع کنید به :

Kalbus,Deutsche Filmkunst,I,28,30; Veidt,"Mein Leben," Ufa-magazin, Jan.14-20,1927.

کارناوال از واقعیت و سهیم کردن آنها در زندگی عجیب اشکال آبستره کمک می‌کرد.

اگر دکلا تصمیم گرفته بود داستان اولیهٔ مایر و یانویتس را همانطورکه بود دست نخورده باقی بگذارد، «این طرحهای جان گرفته» می‌توانستند آن را به بهترین شکلی بازگو کنند. به عنوان آبسترههای اکسپرسیونیستی، آنها با همان روحیهٔ انقلابی به حرکت می‌آمدند که دو فیلمنامه‌نویس را واداشته بود که قدرت را - نوع قدرتی که در آلمان مورد احترام بود - به زیاده‌روی غیرانسانی متهم کنند. ولی ورسیون وینه این مفهوم انقلابی صحنه پردازی اکسپرسیونیستی را نفی کرد یا، لااقل مثل خود داستان اولیه، آن را در داخل پرانتز قرار داد. در فیلم کالیگاری، اکسپرسیونیسم ظاهراً چیزی بیش از ترجمان تصویری مناسب تخیلات یک دیوانه نیست. بسیاری از منتقدان معاصر آلمانی این دکورها و حالات بیانی را این گونه درک کرده و از آنها لذت می‌بردند. یکی از این منتقدان با جهل مطمئن به خود گفته: «ایدهٔ ارائهٔ افکار یک مغز بیمار...از طریق تصاویر اکسپرسیونیستی نه تنها به خوبی فکر شده، بلکه به خوبی نیز اجرا شده است. این سبک در اینجا حق وجود داشته و حاصل منطق محکمی است.»[۱۳]

این کوته فکران در پیروزی خود یک حقیقت مهم را نادیده گرفتند: گرچه فیلم کالیگاری دودکشهای مورب را متعلق به دنیایی دیوانه معرفی کرد، هرگز دودکشهای عمودی را بعنوان نرمال بازسازی نکرد. در فصل پایانی فیلم، که از دید این کوته فکران باید توقع داشت دودکشهای عمودی بازگشت به واقعیتهای مرسوم را مشخص کنند، نیز در همه جا تزئینات اکسپرسیونیستی دیده می‌شوند. در نتیجه، سبک کالیگاری همانقدر که از ارائه پیامهای انقلابی به دور بود، از به تصویر کشیدن دیوانگی نیز فاصله داشت. این سبک در واقع چه نقشی بعهده داشت؟

در خلال سالهای پس از جنگ جهانی اول، اکسپرسیونیسم اغلب شکل دادن به احساسات و تجربه‌های بدوی تلقی می‌شد. کارل، برادر گرهارت هاوپتمان - نویسنده و شاعری برجسته با گرایشات اکسپرسیونیستی - این تعریف را پذیرفت، و سپس پرسید چطور ممکن است تراوشات یک ذهن عمیقاً مغشوش را به بهترین شکلی فرموله کرد. او گفت درحالی که زبان مدرن برای خدمت به این هدف زیاده از حد منحرف شده است، فیلم - یا به قول وی، بیوسکوپ - برای انعکاس بیرونی انحلال زندگی درونی فرصت نادری بدست می‌دهد. البته وی می‌گفت بیوسکوپ باید فقط آن حالاتی از اشیاء و انسانها را به نمایش بگذارد که حقیقتاً مملو از احساسات عمیق می‌باشند.[۱۴]

۱۳- نقد در Uhr Abendblatt 8، نقل شده در Caligari - Heft، صفحه ۸

14. Carl Hauptmann, "Film und Theater", Der Film Von Morgen, p.20.

همچنین رجوع کنید به:

Alten, "Dir Kunst in Deutschland", Ganymed, 1920, p.146; Kurtz, Expressionismus, p.14.

نظرهای **کارل هاوپتمان** سبک **اکسپرسیونیستی** فیلم **کالیگاری** را بروشنی توضیح می‌دهند. این سبک نقش مشخص کنندهٔ پدیده‌های روی پرده به عنوان پدیده‌های روحی را داشت - نقشی که معنی انقلابی آن را تحت‌الشعاع قرار داد. با تبدیل این فیلم به انعکاس خارجی وقایع روانی، دکور **اکسپرسیونیستی** - بسیار شدیدتر از آنچه داستان چهارچوبی این کار را کرد - سمبل آن عقب‌نشینی عمومی به درون لاک خود بود که در **آلمان** پس از جنگ رخ داد. حالات بیرونی و دکورهای عجیب با سبکی **اکسپرسیونیستی** یا سبکی شبیه به آن علامت مشخصهٔ بسیاری از فیلمهای بارز آلمانی بودند. فیلم **واریته** ساختهٔ ۱۹۲۵ آخرین آثار آنها را نشان می‌داد.[۱۵] این دکورها و حالات بیانی، به خاطر ویژگی کلیشه‌ای خود، مثل یک تابلوی آشنا در خیابان بودند - به عنوان مثال «کارگران مشغول کارند». فقط در اینجا نوشتهٔ روی تابلو متفاوت بود. روی تابلو نوشته شده بود: «**روح مشغول کار است**».

پس از یک برنامهٔ تبلیغاتی وسیع و کامل که با پوستر سؤال‌برانگیز «**شما باید کالیگاری بشوید**» به نقطهٔ اوج خود رسید، **دکلا** این فیلم را در فوریه ۱۹۲۰ در «**برلین مارموروهاوس**» به نمایش گذاشت.[۱۶] از بین نقدهای مطبوعاتی -که همهٔ این نقدها متفق‌القول **کالیگاری** را به عنوان یک اثر هنری روی پرده مورد تحسین قرار دادند - نقدی در ارگان عمده‌ترین حزب سوسیال دمکراتیک، با مسخرگی کامل خود را از دیگران جدا کرد. این نقد در مورد صحنهٔ نهایی فیلم، که در آن مدیر تیمارستان قول می‌دهد **فرانسیس** را مداوا کند، با این کلمات صحبت کرد: «این فیلم همچنین از نظر اخلاقی نمی‌تواند مورد حمله قرار گیرد چون نسبت به کسانی که دچار بیماری روانی هستند، حس همدردی بوجود می‌آورد و فعالیتهای ایثارگرانهٔ روانشناسان و خدمهٔ تیمارستانها را قابل درک می‌کند».[۱۷] به جای شناخت این مطلب که حملهٔ **فرانسیس** علیه قدرتی منفور همصدا با دکترین ضد قدرت حزب خودشان بود، نویسندهٔ نقد ترجیح داد که خود قدرت را به عنوان سمبل بارز خصایص پسندیدهٔ ترقی جلوه دهد. مسئله همیشه همین مکانیسم روانی بود: گرایشهای طبیعی منطقی سوسیال دمکرات‌ها به طبقهٔ متوسط در طرحهای منطقی سوسیالیستی آنها اختلال ایجاد می‌کرد. آلمانی‌ها برای درک ارزش فیلم **کالیگاری** به عنوان یک معلول، بیش از حد به آن نزدیک بودند، ولی **فرانسوی‌ها** فهمیدند که این فیلم چیزی بیش از صرفاً یک فیلم استثنایی بود. آنها برای اولین بار اصطلاح «**کالیگاریسم**» را ساختند و آن را برای اشاره به دنیای ظاهراً وارونهٔ پس از جنگ بکار بردند - این در هر حال ثابت می‌کند که آنها تأثیر این فیلم بر ساختار جامعه را حس کرده بودند. اولین نمایش **کالیگاری** در نیویورک، در آوریل ۱۹۲۱، شهرت جهانی آن را محرز کرد. ولی بجز اینکه باعث

۱۵- مقایسه شود با صفحه ۱۲۷.

16. Jahrbuch der Filmindustrie, 1922/3, p.31.

۱۷- نقل قول از : Caligari-Heft, p.23

ساخته شدن فیلمهای تقلیدی شود و به عنوان معیاری برای سنجش تلاشهای هنری بکار رود، این «بحث برانگیزترین فیلم زمان» هرگز راه سینمای آمریکا یا فرانسه را به طور جدی تحت تأثیر قرار نداد[۱۸] و مثل صخره‌ای تنها باقی ماند.

کالیگاری «روح مشغول کار است» را نمایش می‌دهد. روح انقلابی به چه ماجراهایی دست می‌زند؟ اله‌مانهای گویشی و تصویری فیلم به سوی دو قطب مخالف جذب می‌شوند. یکی از آنها را می‌توان «قدرت» یا به طور واضح‌تر «استبداد» نامید. تم استبداد که نویسندگان فیلمنامه تا حد جنون به آن مشغول بودند، از ابتدا تا انتها خود را نشان می‌دهد. صندلیهای گردان بسیار بلند سمبل مقام بالای مسئولان شهرداری است که روی آنها می‌نشینند و می‌چرخند، و به همین شکل پشتی بسیار بزرگ صندلی در اتاق زیر شیروانی آلن، حضور نامرئی قدرتهایی را گواهی می‌دهد که او را در چنگ خود گرفته‌اند. پلکانها تأثیر این مبلمان را تقویت می‌کنند: پله‌های فراوانی در جلو قرارگاه مرکزی پلیس قرار دارند، و در خود تیمارستان سه ردیف موازی پله بکار گرفته شده تا موقعیت دکتر کالیگاری را در بالای پلکان قدرت نشان دهند. اینکه این فیلم موفق می‌شود کالیگاری را به عنوان یک شخصیت مستبد از نوع هومونکولوس یا هنری هشتمِ لوبیچ به تصویر بکشد با این جملهٔ بسیار روشنگرانه از رُمان «هرگز اعلام عقب‌نشینی نکن» اثر جوزف فریمن ثابت می‌شود. قهرمان این رمان، یک پروفسور تاریخ اهل وین، در مورد زندگی‌اش در یک اردوگاه آلمانی اسرا صحبت می‌کند که در آنجا، پس از شکنجه دادن، او را به داخل سلولی می‌اندازند: «در حالیکه تنها در این سلول دراز کشیده بودم، به دکتر کالیگاری فکر کردم، بعد، بدون تغییر مسیر فکرم، به امپراتور والنتینیان حاکم جهان تحت سلطهٔ روم، فکر کردم که از صدور حکم مرگ برای خلافهای جزیی یا واهی لذات فراوانی می‌برد. گفته‌های مورد علاقهٔ این سزار اینها بودند: «گردنش را بزنید!»، «او را زنده بسوزانید!»، «بگذارید آن قدر او را با چوب بزنند تا بمیرد!» فکر کردم این امپراتور عجب فرمانروای واقعاً قرن بیستمی‌یی بوده، و بلافاصله بخواب رفتم.»[۱۹]

این منطق خواب مانند، با تصویر کالیگاری به عنوان همتای امپراتور والنتینیان و پیشگویی سرکار آمدن هیتلر، تا هستهٔ درونی کالیگاری نفوذ می‌کند. کالیگاری از این جهت که برای تحمیل ارادهٔ خود به آلت دستش از قدرت هیپنوتیزم استفاده می‌کند، پیشگویی بسیار دقیقی است - تکنیکی که در محتوا و هدف پیشگویی‌کنندهٔ آن کنترل روانی‌یی است که هیتلر اولین کسی بود که آن را در ابعادی غول‌آسا بکار گرفت. گرچه در زمان کالیگاری تم اصلی هیپنوتیزکنندهٔ زبردست روی پردهٔ سینما ناشناخته نبود (در فیلم آمریکایی تریلبی Trilby که در زمان جنگ جهانی اول در برلین نمایش

۱۸- نقل قول از: Jacobs, American Film, p.303; همچنین رجوع کنید به صفحات ۵-۳۰۴

19. Freeman, Never Call Retreat, p.528.

داده شد، این تم نقش عمده‌ای داشت) هیچ چیز در محیط زندگی دو نویسنده آنها را تشویق نکرد که نقشی اساسی به این تم بدهند.[۲۰] محرک آنها باید یکی از آن حسهای لحظه‌ای سیاه بوده باشد که، از ریشه‌های آرام آرام در حال حرکت زندگی مردم نشئت گرفته، گاه باعث دیده‌هایی واقعی می‌شوند.

باید توقع داشت که قطب مخالف استبداد، قطب آزادی باشد: چون بدون شک عشق به آزادی بود که یانوویتس و مایر را واداشت طبیعت استبداد را افشا کنند. حال این قطب مخالف کانون گردهمایی الهامهای مربوط به کارناوال است - کارناوال با ردیف چادرهایش، جمعیت سردرگمی که آنها را اشغال می‌کنند، و سرگرمیهای جوراجورش. در اینجا فرانسیس و آلن با خوشحالی به انبوه تماشاگران می‌پیوندند، اینجا در محل بدست آوردن پیروزیهایش، دکتر کالیگاری بالاخره به تله می‌افتد. منابع ادبی، در توصیف کارناوال مکرراً به شهر و برج بابل اشاره می‌کنند. در نوشته‌ای متعلق به قرن هفدهم در توصیف صدای کارناوال گفته شده «چنان سروصدای گیج کننده‌ای است که برج بابل را هم نمی‌توان با آن مقایسه کرد». تقریباً دویست سال بعد یک شاعر جوان انگلیسی می‌گوید: «آن شهر بابل غرفه‌ها - کارناوال».[۲۱] این توصیفهای انجیل‌وار کارناوال را فضایی تحت سلطهٔ هرج و مرج به تصویر می‌کشند. علت جذابیت ابدی کارناوال این است که مردم از همهٔ طبقات و سنین از گم کردن خود در مجموعهٔ وحشی رنگهای درخشان و صداهای جیغ و فریاد، که محیطی مملو از هیولاها و سرشار از لذات جسمانی است، لذت می‌برند - از شوکهای شدید و ناگهانی تا مزهٔ شیرینی‌های باورنکردنی. کارناوال برای بزرگسالان گریزی است به روزهای کودکی که در آن بازیها با روابط جدی فرق نمی‌کنند، چیزهای واقعی و خیالی در هم ادغام می‌شوند، و امیال هرج‌ومرج طلبانه بی‌هدف دست به آزمایش امکانات بی‌نهایت می‌زنند. از طریق این گریز، شخص بزرگسال از تمدنی که می‌خواهد هرج و مرج مطلق غرایز را پشت سر بگذارد و آن را با گرسنگی نابود کند، فرار می‌کند - می‌گریزد تا هرج و مرج کاملی را که تمدن بر آن سوار شده، بازسازی کند. کارناوال آزادی نیست، بلکه بی‌نظمی‌یی است که هرج و مرج مطلق را به دنبال دارد.

این نکته حائز اهمیت است که اکثر صحنه‌های کارناوال در فیلم کالیگاری با دایرهٔ کوچکی در وسط پرده (iris-in) شروع می‌شود که شخصی با یک ارگ دستی را نشان می‌دهد که دستش بطور مداوم در حال چرخاندن دستهٔ ارگ است و پشت سر او قسمت بالای چرخ و فلکی دیده می‌شود که هرگز حرکت دوارش را قطع نمی‌کند.[۲۲] در اینجا دایره سمبل هرج و مرج کامل می‌شود. آزادی شبیه

20. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 95.
21. Mckechnie, Popular Entertainments, pp.33, 47.
22. Rotha, Film Till Now, p.285.

برای نقش کارناوالها در فیلمها رجوع کنید به:
E.W.and M.M.Robson, The Film Answers Back, pp.196-97
iris - in یک اصطلاح تکنیکی است برای شروع صحنه از یک دایرهٔ کوچک نورانی در پرده‌ای تاریک و باز کردن آن تا

یک رودخانه است، در حالی که هرج و مرج به گرداب می‌ماند. با سپردن خویش به فراموشی، انسان می‌تواند به درون هرج و مرج بپرد، نمی‌توان آرام به داخل آن رفت. اینکه دو نویسندهٔ فیلمنامه کارناوال را با آزادیهایش به عنوان نقطهٔ مقابل استبداد **کالیگاری** انتخاب کردند نقص موجود در آرمانهای انقلابی آنها را فاش می‌کند. با اینکه آن دو شدیداً خواهان آزادی بودند، ظاهراً قادر نبودند شکل تصویری آن را مجسم کنند. در تفکر آنها چیزی بهیمی بود، به نظر می‌رسید تفکر آنها به جای اینکه یک کشف واقعی باشد حاصل یک آرمانگرایی ساده‌لوحانه است. ولی می‌توان گفت که کارناوال وضعیت هرج و مرج کامل آلمان پس از جنگ را با وفاداری منعکس می‌کند.

چه این نکته عمدی بوده باشد و چه خیر، **کالیگاری** نمایانگر روحی است که بین استبداد و هرج و مرج سرگردان است و با موقعیتی روبرو است که راه گریزی ندارد: هرگونه گریزی از استبداد به نظر می‌رسد او را به درون سرگردانی مطلق پرتاب می‌کند. به نحوی کاملاً منطقی، این فیلم جو وحشت همه گیری را می‌گسترد. دنیای **کالیگاری**، مثل دنیای **نازیها**، سرشار است از علائم دهشتناک، اعمال وحشتناک و شیوع انفجاری ترسهای ناگهانی. معادلهٔ وحشت و ناامیدی در فصل آخر فیلم، که وانمود می‌کند زندگی عادی را دوباره برقرار می‌کند، به اوج خود می‌رسد. بجز ظاهر موهوم رئیس تیمارستان و کارکنان مشکوک او، دنیای عادی از طریق جمع دیوانگانی که در محیط عجیب خود در حرکتند نشان داده می‌شود. یک دارالمجانین به عنوان دنیای نرمال ارائه می‌شود: در مخمصه بودن نمی‌توانست نهایی‌تر از این به تصویر کشیده شود. و مثل فیلم **هومونکولوس**، در این فیلم سادیسمی قوی و عطشی برای ویرانگری از بند رها شده‌اند.[۲۳] ظهور مجدد این علائم مشخصه در روی پردهٔ سینما گواه غالب بودن آنها در روح مشترک آلمانی‌ها است.

ویژگیهای تکنیکی، ویژگیهای مفهومی را آشکار می‌کنند. در فیلم **کالیگاری** روشهایی شروع به خودنمایی می‌کنند که متعلق به ویژگیهای خاص تکنیک سینمای **آلمان** هستند. **کالیگاری** آغازگر سلسله‌ای است طولانی از فیلم‌هایی که بطور صددرصد در داخل استودیو ساخته شده‌اند. در حالی که، به عنوان مثال، **سوئدی‌ها** در آن زمان دشواریهای بسیاری را تحمل می‌کردند تا تصویر واقعی یک کولاک یا یک درخت را شکار کنند، کارگردانهای آلمانی، لااقل تا ۱۹۲۴، چنان شیفته جلوه‌های داخل استودیو بودند که کلیهٔ مناظر را در داخل استودیو بازسازی می‌کردند. آنها کنترل کامل دنیایی تصنعی را به وابستگی به دنیای غیرقابل پیش‌بینی بیرون ترجیح می‌دادند. عقب‌نشینی آنها به داخل استودیو جزئی از عقب‌نشینی عمومی به درون لاک خود بود. حالا که آلمانی‌ها مصمم بودند به داخل روح خود پناه ببرند، نمی‌توانستند به پردهٔ سینما اجازه دهند همان واقعیتی را که آنها ترک کرده

وقتی که همهٔ فریم نمایان شود.
۲۳- مقایسه شود با صفحه ۳۳.

بودند مورد مکاشفه قرار دهد. این نکته نقش بارز معماری بعد از **کالیگاری** را توضیح می‌دهد - نقشی که مورد توجه بسیاری از ناظران قرار گرفت. **پال روثا** در تحلیلی از دوران پس از جنگ می‌گوید: «مهمترین مسئله این است که اهمیت نقشی را که معماری در توسعهٔ سینمای **آلمان** ایفا کرد درک کنیم.»[۲۴] چطور می‌توانست طور دیگری باشد؟ نماهای ساختمانها و اتاقهای ساختهٔ معمار صرفاً پس‌زمینه نبودند، بلکه علائمی تصویری (هیروگلیف‌هایی) بودند که پیامهایی را منتقل می‌کردند. اینها ساختار روح را با زبان فضا بیان می‌کردند.

کالیگاری، نورپردازی را نیز پویا کرده بود. این یک شگرد نورپردازی است که بدون دیدن قتل **آلن**، تماشاگر را قادر به تماشای آن می‌کند، چیزی که روی دیوار اتاق زیر شیروانی این دانشجو دیده می‌شود سایهٔ سزار است که سایهٔ **آلن** را با دشنه می‌زند. کاربرد چنین ابزاری به مهارت خاص استودیوهای آلمانی تبدیل شد. **ژان کاسو** Jean Cassou اعتبار اختراع یک «نورپردازی فانتزی ساخته شده در لابراتوار»[۲۵] را به آلمانی‌ها می‌دهد و **هری آلن پوتامکین** کاربرد نور در فیلمهای آلمانی را «خدمت عمدهٔ آنها به سینما»[۲۶] می‌داند. رد این تأکید روی نور را می‌توان گرفت و به آزمایشی که **ماکس راینهارت** مدت کوتاهی قبل از **کالیگاری** روی صحنهٔ تئاتر انجام داد رسید. او به جای دکور معمولی، دکورهایی نخیلی را جایگزین کرد که بوسیلهٔ افکت های نورپردازی بوجود آمده بودند.[۲۷] بدون شک **راینهارت** این کار را برای حفظ تعهد نسبت به سبک **اکسپرسیونیستی** نمایشنامه‌اش ارائه داد. شباهت این با فیلمهای دورهٔ بعد از جنگ آشکار است: این طبیعت اکسپرسیونیستی مدیران فیلمبرداری آلمانی بود که آنها را واداشت سایه‌هایی به فراوانی علفهای هرز تولید کنند و اشباح اثیری را با شکلهای آرابسک یا صورتهایی با نورپردازی غیرزمینی غرق کرده و آنها را به دکورهای روح تبدیل کنند. **رودولف کورتز** در کتاب خود در مورد سینمای **اکسپرسیونیستی** می‌گوید: «نور در فیلمهای **اکسپرسیونیستی** روح دمیده است.»[۲۸] دقیقاً عکس این قضیه صحت دارد: در آن فیلمها روح منبع واقعی نور بود. وظیفهٔ روشن کردن این نور درونی تا حدودی توسط سنتهای رمانتیک قوی تسهیل می‌شد.

تلاشی که در **کالیگاری** برای هماهنگی دکورها، بازیگران، نورپردازی و حرکات انجام شده است حاکی از حس ساختار تشکیلاتی‌یی است که، از این فیلم به بعد، روی پردهٔ سینمای **آلمان** خود را نشان می‌دهد. **روثا** اصطلاح «**کُنستراکتیویسم استودیویی**» را ابداع کرده تا «حس کنجکاو کنندهٔ

24. Rotha, Film Till Now, p.180; Potamkin,"Kino and Lichtspiel," Close up, Nov.1929, p.387

۲۵- نقل شده در :

Leprohon, "Le Cinema Allemand," Le Rouge et le Noir, July 1928, p.135

26. Ptamkin, "The Rise and Fall of the German Film," Cinema, April 1930, p.24.

27. Kurtz, Expressionismus, p.59.

۲۸- همانجا، صفحه ۶۰.

کامل و نهایی بودن که تک‌تک تولیدات استودیوهای آلمان را در بر می‌گیرد، را توصیف کند.[۲۹] ولی تنها در صورتی می‌توان از نظر سازماندهی به کمال دست یافت، که موادی که باید سازمان داده شوند به آن اعتراض نکنند. توانایی آلمانی‌ها در سازماندهی به خود، شدیداً مدیون میل وافر آنها به فرمانبرداری است، از آنجا که واقعیت اساساً غیرقابل پیش‌بینی بوده و در نتیجه به جای تحت امر قرار گرفتن، مشاهده شدن را می‌طلبد، رئالیسم روی پردهٔ سینما و سازماندهی کامل یکدیگر را مستثنا می کنند. فیلمهای آلمانی مثل نورپردازی‌شان از طریق «کنسترا کتیویسم استودیویی» خود نشان می دادند که با وقایعی سروکار داشتند که در فضایی اساساً قابل کنترل به نمایش در می‌آمد.[۳۰]

حدود شش سال پس از اولین نمایش کالیگاری، یانوویتس حین بازدیدی از پاریس برای دیدن کُنت اتین دوبومون به منزل قدیمی او در شهر رفت. جایی که کُنت در آن، بین مبلمان لویی شانزدهم و آثار پیکاسویش زندگی می‌کرد. کُنت تحسین خود از کالیگاری را به زبان آورد و آن را «به اندازهٔ روح آلمانی‌ها مجذوب کننده و پیچیده» خواند. وی در ادامه گفت: «حالا زمان آن رسیده که روح آلمان صحبت کند، موسیو. روح فرانسه بیش از یک قرن پیش، در انقلاب، صحبت کرد و شما گنگ بوده‌اید... اکنون ما منتظر شنیدن مطلبی که برای بهره‌مند ساختن ما، برای بهره‌مند ساختن دنیا، دارید هستیم.»[۳۱] انتظار کُنت زیاد طول نکشید.

29. Rotha, Film Till Now, pp.107-8; Potamkin, "Kino and lichtspiel," Close Up, Nov. 1929, p.388, and "The Rise and Fall of the German Film," Cinema, April 1930, p.24.

۳۰- متخصصان فیلم، مکرراً «کالیگاری» را بخاطر اینکه تقلیدی از تئاتر است مورد انتقاد قرارداده‌اند. این جنبهٔ فیلم تا حدی ناشی از اکشن واقعاً تئاتری آن است. این اکشن تضاد دراماتیک خوش‌ساختی است در محیطی ساکن - اکشنی که اهمیتش به ارائه شدن روی پردهٔ سینما متکی نیست. همهٔ فیلمهای ساخته شده در داخل استودیو در دوران بعد از جنگ، مثل کالیگاری، از این جهت که بجای تضادهای دربرگیرندهٔ واقعیات بیرونی، به درامهای زندگی درونی علاقه نشان می‌دادند، وابسته به تئاتر بودند. ولی این مسئله لزوماً مانع رشد و تبدیل آنها به فیلمهای واقعی نشد. پس از کالیگاری، زمانی که تکنیک فیلم پیوسته پیشرفت می‌کرد، درامهای روانی سینمایی بیش از پیش تصاویری را به نمایش گذاشتند که اهمیت اکشن آنها را گسترش می‌داد. عقب افتادگی تکنیکی نیز یکی از علل علاقه به تئاتر در فیلم کالیگاری بود. دوربینی که غیرقابل حرکت بود روی دکور نقاشی شده فوکوس می‌کرد و شگردهای تدوین چیزی به تصاویر اضافه نمی‌کرد. البته نباید فراموش کرد که کالیگاری و فیلمهای همنوعش تأثیر متقابلی بر تئاتر آلمان داشتند. تحت تأثیر تکنیک سینمایی iris-in (دایرهٔ کوچکی از تصویر که در وسط پردهٔ تاریک باز می‌شود)، نورپردازی در تئاتر شروع کرد به جدا کردن یک بازیگر یا قسمت مهمی از صحنه با تمرکز نور روی شخص یا قسمت مورد نظر. مقایسه شود با:
Barry, Program Notes, Series III, Program 1; Gregor, Zeitalter des Films, pp.134, 144-45; Rotha, Film Till Now, p.275; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.139.

۳۱- از دستنوشته‌های یانوویتس.

۶- رژهٔ مستبدان

«کالیگاری» برای کسب محبوبیت در آلمان، زیادی روشنفکرانه بود. ولی، تم اصلی آن - یعنی روبرو بودن روح با آلترناتیو ظاهراً اجتناب ناپذیر استبداد یا هرج و مرج مطلق - جذابیت خارق‌العاده‌ای از خود نشان داد. بین سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۲۴ فیلمهای آلمانی متعددی مصرانه این تم را دوباره بکار گرفته، به شیوه‌های متفاوت آنرا پروراندند.

یک گروه (از این فیلمها - م) در به تصویر کشیدن مستبدان تخصص یافت. در این نوع فیلم‌ها، آلمانیهای آن زمان - مردمی هنوز خارج از تعادل و هنوز آزاد برای انتخاب رژیم خود - در مورد آنچه ممکن بود از استبداد حاصل شود، هیچگونه توهمی در ذهن نمی‌پروراندند؛ بلکه، برعکس، در نشان دادن جزئیات جنایات و رنجهایی که استبداد بر آنها تحمیل می‌کرد، افراط می‌ورزیدند. آیا ترس از بلشویسم تخیلات آنها را برافروخته بود؟ یا برای این به سراغ این تصاویر ذهنی وحشتناک می‌رفتند که هوسهایی را - که حس می‌کردند از آن خودشان بودند ولی اکنون تهدید می‌کردند که آنها را تحت کنترل خود بگیرند - از خود دور نمایند؟ (به هر حال این اتفاق غریب است که، حدود بیش از یک دهه بعد، آلمان نازی همان مخلوط شکنجهٔ فیزیکی و روانی را که پردهٔ سینمای آلمان در آن زمان به تصویر می‌کشید به مرحلهٔ اجرا درآورد.)

بین فیلمهای این گروه اول، نسفراتو (Nosferatu) - که در ۱۹۲۲ اکران شد و آغاز مد خون‌آشام‌های سینمایی بود - از شهرت خاصی برخوردار است. این فیلم اقتباسی بود از رمان «دراکولا» اثر برام استوکر (Bram Stoker)، ولی هنریک گالین، نویسندهٔ فیلمنامه، توانست آنرا با عقایدی از آن خود بارور نماید.

یک معاملات ملکی در شهر برِمِن (Bremen) دفتردار تازه دامادش را به نزد نسفراتو - که در جنگلهای دور دست کارپات (Carpathia) زندگی می‌کند و می‌خواهد بعضی مسائل تجاری‌اش را حل و فصل کند - می‌فرستد. عبور کارمند از این جنگل مه‌آلود - که با اسبهای رمیده، گرگها و پرندگان عجیبش وحشت آفرین است - چیزی نیست جز پیش درآمد معصومی برای ماجراهایی که در قصر نسفراتو در انتظار اوست. روز بعد از رسیدنش او در جستجوی میزبان خود، اتاقها و زیرزمینهای متروک را می‌گردد و بالاخره نسفراتو را پیدا می‌کند. او با چشمانی کاملاً باز و صورت رنگ پریده‌ای که به روح می‌ماند در تابوتی سنگی دراز کشیده است. نسفراتو یک خون‌آشام است و خون‌آشام‌ها

روزها می‌خوابند. هیولا آن شب به سراغ دفتردار خفته می‌رود تا خون او را بمکد. در همین لحظه نینا، زن دفتردار در شهر برمن، در حالی که نام شوهرش را بر لب دارد بیدار می‌شود و در نتیجه نسفراتو از قربانی‌اش دور می‌شود. این ایدهٔ گالین بود که از طریق این پدیدهٔ تله پاتیک قدرت ماوراءالطبیعهٔ عشق را به نمایش بگذارد. پس از نجات دفتردار، خون‌آشام، که بیشتر و بیشتر به تجسم طاعون می‌ماند، برای آزار دنیا قصرش را ترک می‌کند. هرجا که او می‌رسد، موشها هجوم می‌آورند و مردم می‌میرند. او سوار یک کشتی بادبانی می‌شود که در حال حرکت است: خدمهٔ کشتی می‌میرند، اما کشتی به خودی خود به شکستن امواج و پیشروی ادامه می‌دهد. بالاخره نسفراتو وارد شهر برمن شده و در آنجا با نینا ملاقات می‌کند. این قسمت بیانگر این اعتقاد گالین است که پلیدیهای مهلکی که نسفراتو سمبل آنهاست نمی‌توانند کسانی را که بی‌باکانه با آنها روبرو می‌شوند شکست دهند. نینا بجای فرار از این خون‌آشام، با آغوش باز او را در اتاق خود پذیرا می‌شود. در همان حال که او این کار را می‌کند، معجزه‌ای عظیم رخ می‌دهد: آفتاب به داخل می‌تابد و خون آشام در هوا تجزیه می‌شود.[۱] (تصویر ۵)

اف. دبلیو. مورنائو (F.W. Murnau)، کارگردان فیلم نسفراتو، قبلاً تعدادی فیلم ساخته بود - از جمله Januskopf («جانوس چهره»، ۱۹۲۰)[۲]، ورسیونی از دکتر جکیل و آقای هاید؛ Schloss Vogelod (قصر وگلود، ۱۹۲۱)، فیلمی جنایی که آشکارا تحت تاثیر سوئدی‌ها است؛ و درام مزرعه‌ای رئالیستی Brennender Acker (خاک سوزان، ۱۹۲۲)، که می‌گویند در آن حرکت را با نماهای نزدیکی از حالات چهره تقویت کرده بود. در قصر وگلود نیز، او آگاهانه برای نشان دادن جریانات درونی حسی و رهبری حس تعلیق (سوسپانس) از چهره‌ها استفاده کرد. این فیلم قدیمی همچنین گواهی است بر استعداد نادر مورنائو در زدودن مرزهای بین واقعیت و غیرواقعیت. در فیلمهای او واقعیت را هاله‌ای از رؤیاها و دلهره‌ها دربر گرفته بودند، و یک انسان ملموس ممکن بود ناگهان یک خیال محض به نظر تماشاگران بیاید.[۳]

بلا بالاش (Bela Balazs)، نویسندهٔ سینمایی آلمانی مجاری‌الاصل، در ۱۹۲۴ نوشت: مثل این بود که «باد سردی از روز رستاخیز» از لابلای صحنه‌های نسفراتو می‌گذشت.[۴] برای بدست آوردن این افکت، مورنائو و فیلمبردارش، فریتز آرنو واگنر (Fritz Arno Wagner)، همه نوع تمهیدی را بکار گرفتند. تکه‌های نگاتیو، جنگلهای کارپات را همچون جایی پر پیچ و خم و پر از درختان سفید روح مانند در مقابل آسمانی سیاه نشان می‌دادند؛ نماهایی که به صورت «یک دور-یک

۱- براساس اطلاعاتی که آقای گالین در اختیارم گذاشته است. ایشان نیز به من اجازه دادند از دست نوشته‌هایشان برای یک سخنرانی در مورد این فیلم خارق‌العاده استفاده کنم؛ همچنین مقایسه با:
Film Society Programme, Dec.16,1928; Dreyfus,"Films d'epouvante,"Revue du Cinema, May 1,1930, P.29; Vincent, Histoire de L'Art cinematographique, P.151.

۲- در میتولوژی روم باستان، جانوس خدای محافظ دروازه‌ها و پدر آغازها و پایان‌ها بوده که با دو چهره - یکی در جلو و یکی در پشت سر - مجسم شده است. «جانوس چهره» به معنای «دوچهره» و «دورو» است - م.

3- Vincent, ibid., P.151; "Auch Murnau...," Film Welt, March 22, 1931; "Der Regisseur F.W. Murnau," Ufa - Magazin, oct. 15-21, 1926; Kalbus, Deutsche Film Kunst, I, 58.

4- Balazs, Der Sichtbare Mensch, P. 108.

تصویر»(One-turn-one-Picture) گرفته شده بودند و اگن مرد دفتردار را به خودرو شبح‌واری تبدیل کردند که با تکانهای ناگهانی حرکت می‌کرد. گیراترین قسمت، آن بود که کشتی شبح مانند با بار وحشتناک خود روی آبهای شب‌تاب حرکت می‌کرد. قابل توجه است که این همه شعور تصویری و نبوغ تکنیکی فقط در خدمت هدف ارائهٔ وحشت‌ها بود. البته اینگونه شورهای سینمایی مدت زیادی عمر نمی‌کنند؛ در پایان ۱۹۲۸، جامعه فیلم در لندن با این اشاره که این فیلم «چیزهای مسخره را با چیزهای ترسناک ادغام کرده»[5] آنرا دوباره زنده نمود.

هنگام صحبت دربارهٔ نسفراتو، منتقدان، حتی بیشتر از مورد کالیگاری، بر پیش کشیدن ای. تی. ا. هافمن اصرار می‌ورزیدند.[6] ولی این اشاره به پیشینه‌های رمانتیک فیلم معنی خاص آنرا توضیح نمی‌دهد. وحشتهایی که نسفراتو می‌گستراند توسط خون‌آشامی به وجود می‌آیند که هویتش با طاعون مترادف می‌شود. آیا این طاعون در وجود اوست یا اینکه تصویر آن برای تعریف شخصیت او فراخوانده شده است؟ اگر او صرفاً تجسم طبیعت مخرب بود، دخالت نینا در فعالیتهای او چیزی بیش از شعبده نبود و در این رابطه بی‌معنی می‌بود. نسفراتو مثل آتیلا یک «مجازات الهی» است، و تنها به این ترتیب مترادف با طاعون می‌باشد. او یک شخصیت مستبد خون آشام تشنه به خون است که در جاهایی که اساطیر و افسانه‌ها به هم می‌رسند، از خلال ابرها پدیدار می‌شود. این نکته حائز اهمیت فراوانی است که در خلال این دوره، ذهنیت آلمانی -گویی تحت اجبار احساس تنفر/عشق - صرفنظر از نقطهٔ آغازش، همیشه به سوی چنین شخصیتهایی جذب می‌شد. این تصور که عشق بزرگ ممکن است استبداد را وادار به عقب‌نشینی نماید -که بوسیلهٔ پیروزی نینا بر نسفراتو نشان داده شده - بعداً مورد بحث قرار خواهد گرفت.[7]

فیلم وانینا(Vanina)، که آن هم در ۱۹۲۲ کران شد، به علت‌ها و معلول‌های روانی استبداد می‌پرداخت. کارل مایر، که سناریو را بر اساس داستان "وانینا وانینی" اثر اشتندهال نوشت، این فیلم را یک «شعر افسانه‌ای» نامید. آلمانی‌ها در آن زمان به شعرهای افسانه‌ای و افسانه‌ها، که بخاطر صنعت ویژهٔ غیرواقعی‌شان به اندازهٔ خود فیلمهای اکسپرسیونیستی مناسب زمان بودند، علاقهٔ خاصی داشتند. این رجحان دادن به دنیای تخیلی در همان اوان به عنوان یک ویژگی آلمانی مورد شناسایی و ستایش قرار گرفت. در ۱۹۲۱، از ترس اینکه مبادا خوانندگانش نگران برتری آمریکایی‌ها، ایتالیایی‌ها و سوئدی‌ها در دیگر حوزه‌های سرگرمی سینمایی باشند، مجلهٔ برنامهٔ سینماهای اوفا ادعا کرد «قدرت فیلم آلمانی در درام تخیلی آن نهفته است.»[8]

5- Film Society Programme, Dec. 16, 1928.

همچنین رجوع کنید به :

Rotha, Film Till Now, PP. 197, 276; Oswell Blakeston, "Comment and Review", Close Up, Jan. 1929,pp.71-72.

6- Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, P. 151; Canudo, L'usine aux Images, P. 138.

۷- مقایسه کنید با صفحات ۹۰، ۱۰۹.

۸- نقل قول از :

Molthausen, "Der Aufstieg des Films", ufa - Blatter

وانینا دختر یک حاکم سلطنت‌طلب است که چنان مستبدانه از قدرتش استفاده می‌کند که مردم به خشم آمده، علیه او شورش کرده و به قصر فئودالی‌اش یورش می‌برند. این حاکم فلج است و با عصای زیر بغل راه می‌رود: این نقص بدنی او را همطراز هومونکولوس قرار می‌دهد. او، مثل هومونکولوس، مستبدی است که سادیسم‌اش ظاهراً از یک عقدهٔ حقارت ریشه‌ای، ناشی می‌شود. اگر این توضیح استبداد تأثیری در آلمانی‌ها بجای نگذاشته بود، بزحمت ممکن بود دوباره در فیلمی دیده شود. شورش سرکوب می‌شود و حاکم اکتاویو، رهبر شورش را، که وانینا عاشق وی شده، به زندان می‌اندازد. وانینا، به شکل اعجاب‌آوری، موفق می‌شود پدرش را متقاعد کند که اکتاویو را آزاد کند و ترتیب ازدواج آنها را بدهد. ولی معلوم می‌شود که دست و دلبازی ظاهری حاکم یک حقهٔ سادیستی است. در حالیکه مراسم عروسی هنوز ادامه دارد، حاکم دستور می‌دهد اکتاویو را دوباره به سیاهچال انداخته و سپس دار بزنند. وانینا، که از این خیانت به خشم آمده، پدر افلیج خود را می‌زند و به زور حکم عفو اکتاویو را از او می‌گیرد. او به سیاهچال می‌دود، معشوقش را بیرون می‌آورد و با او به سوی دروازهٔ قصر می‌رود. ولی، در همین حال، حاکم نیز با چوبهای زیر بغلش به پیش می‌رود. با دستور جدید او مبنی بر لغو دستور قبلی، دو دلدادهٔ جوان - درست در لحظه‌ای که به آخرین دروازه‌ای می‌رسند که آنها را از آزادی جدا می‌کند - دستگیر می‌شوند. اکتاویو، به همراه وانینا، کشان‌کشان به طرف چوبهٔ دار برده می‌شود و حاکم، در حالیکه از شدت خنده تکان می‌خورد، حکم اعدام او را صادر می‌کند. وانینا جان می‌دهد و به زمین می‌افتد؛ او نمی‌تواند بعد از معشوقش زنده بماند.[۹]

با پشتیبانی هنرپیشگانی چون آستا نیلسن و پال وگنر، آرتور فون گرلاخ Arthur (Von Gerlach) این مطالعه در سادیسم را به فیلمی تبدیل کرد که عقده‌های خاصی را که تحت یک رژیم مستبد گسترده می‌شوند مورد تأکید قرار داد. سکانس قرار دو دلداده از سیاهچال از این نظر بارز بود. این سکانس، بجای اینکه تصور سرعت بوجود آورد، برای مدت بی‌پایانی زوج را در حال راه رفتن در کریدورهای بی‌انتها نشان می‌دهد. این فراری است با سرعت کند. در حالیکه یک منتقد آمریکایی از «مایل‌ها راهروی»[۱۰] کسالت بار شکایت می‌کند، بلا بالاش که با حال و هوای این فیلم بیشتر آشنایی داشت، هر راهرو جدید را یک «جنبهٔ اسرارآمیز و عجیب از محکومیت به فنا»[۱۱] می‌داند. به هر حال شکی نیست که مقصود از این کریدورها سمبلیک بوده و نه رئالیستی. پشت سر هم بودن لاینقطع آنها، که بی‌شک در خدمت تعلیق نیست، دلهره از مجازات همیشه نزدیک به وقوع بدست یک مستبد بیرحم را به تصویر می‌کشد. این دلهره، سلسله مراتب سنتی احساسات را متلاشی می‌کند. فراری‌های وحشتزده یک لحظه را یک ابدیت و فضای محدود را فضایی ماوراء هرگونه

برای شعرهای افسانه‌ای و افسانه‌های سیتمایی آن زمان رجوع شود به :
Jahier, "42 Ans de Cinema", Le RÔle intellectuel du Cinema, p. 61; Kalbus, Deutsche FilmKunst, I, 64, 66.

9. Ufa Verleih-Programme, 1923, p.18; Weinberg, Scrapbooks, 1928.

10. Weinberg, Scrapbooks, 1928.

11. Balazs, Der Sichtbare Mensch, p.134;

همچنین رجوع شود به صفحهٔ ۵۳

محدودیت تجربه می‌کنند. امید، آندو را به سوی دروازهٔ قصر می‌کشاند، ولی دست‌پاچگی -که در شرایط ارعاب، از امید جدایی ناپذیر است - راه آنها را به تکرار یکنواخت بن‌بست‌ها تبدیل می‌کند.[۱۲]

سومین فیلم استبدادی مهم که در سال ۱۹۲۲ اکران شد DR. MABUSE,DER SPIELER (دکتر مابوزهٔ قمارباز) اثر فریتز لانگ، اقتباسی سینمایی از رمان پرطرفدار نوربرت ژاک (Norbert Jacques)، بود. لانگ و همسرش، تیا فون هاربو (Thea Von Harbou)، مطابق عادتشان، در نوشتن فیلمنامه همکاری کردند. طرح آنها این بود که زندگی معاصر را به تصویر بکشند. دو سال پس از اکران دکتر مابوزه، خودِ لانگ این فیلم را سندی از دنیای معاصر خواند، و موفقیت بین‌المللی آن را بجای ربط دادن به هیجان‌های فراوانی که ارائه می‌داد به ویژگی مستند بودن آن نسبت داد.[۱۳] چه فیلم این ادعا را ثابت می‌کرد و چه نمی‌کرد، دکتر مابوزه، شخصیت اصلی آن، یک حاکم مستبد معاصر بود. ظهور او ثابت می‌کند که آن مستبدهای قدیمی، نسفراتو و وانینا، نیز از اهمیتی معاصر برخوردار بودند.

شباهت خانوادگی دکتر مابوزه و دکتر کالیگاری را نمی‌توان نادیده گرفت. او نیز یک مغز متفکر بی پرنسیب است که عامل تحریک کننده‌اش عطش برای رسیدن به قدرت نامحدود می‌باشد. این سوپرمن رئیس یک باند متشکل از قاتلها، جعل کنندگان و دیگر جانی‌ها است، و باکمک آنها جامعه را مورد ارعاب قرار می‌دهد - شباهت دیگری به دکتر کالیگاری - و با تغییر ظاهر خود به اشکال مختلف، از قبیل یک روانشناس، یک ملوان مست، و یک مرد بسیار متمول، از شناخته شدن می‌گریزد. اگر بخاطر دکتر ونک (Wenk) بازرس نبود، که مصمم است این مرد اسرارآمیز را پیدا کند، هیچکس حتی شک نمی کرد که چنین شخصی وجود داشته باشد. کنتس فاسدی بنام تولد (Told) یاور توانای دکتر ونک است و مابوزه به معشوقه‌اش، کارا کاروزا (Cara Carozza) - رقاصه‌ای که برده‌وار به او وفادار است - متکی است. یک دوئل غول‌آسا رخ می‌دهد: این دوئل در مقابل پس‌زمینه‌ای از پاتوقهای پرزرق و برق قماربازی رخ داده و با مقدار قابل توجهی خشونت و حیله همراه است. در جریان این دوئل، مابوزه، که عاشق کنتس شده، او را می‌رباید، بطور سیستماتیک شوهر او را نابود می‌کند، و به کارا که در زندان به سر می‌برد دستور می‌دهد خودش را مسموم کند، او باکمال میل این کار را انجام می‌دهد. ظاهراً به نظر می‌رسد قرار است مابوزه پیروز شود چون، بعد از دو سوءقصد

۱۲- پوتامکین «وانیا» را بخاطر سیال بودنش مورد تحسین قرار داد. مقایسه کنید با:
Potamkin, "Kino and Lichtspiel", Close-up, Nov.1929, p. 391, and "The Rise and Fall of German Film", Cinema, April 1930, p.25.
فیلمهای استبدادی مشابه Luise Millerin (لویی میلرین، ۱۹۲۲) و PETER DER GROSSE (پطرکبیر، ۱۹۲۳) بودند.
برای فیلم اول مراجعه کنید به:
Decla-Bioscop Verleih-Programme, 1923, p.34
برای فیلم دوم:
Zaddach, Der Literarische Film, p.50; Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 70; "Peter the Great", Exceptional Photoplays, feb. March 1924, pp.1-2.
13. Lang, "Kitsch-Sensation-Kultur und Film", Kultur Filmbuch, p.30.
طبق گزارش کتاب سال صنعت فیلم، ۱۹۲۲/۲۳، صفحه ۴۶، اولین نمایش این فیلم در لندن یک موفقیت بزرگ بوده است.

ناموفق به جان ونک، او را هیپنوتیز کرده و در حالتی آمادهٔ خودکشی قرار می‌دهد: ونک ماشین خود را با سرعت زیاد بسوی راهی پرمخاطره می‌راند. ولی پلیس‌ها بموقع دخالت می‌کنند و به رهبری ونک، به خانهٔ مابوزه حمله کرده، اعضاء باند جنایتکار را می‌کشند و کنتس را آزاد می‌سازند. خود مابوزه کجاست؟ چند روز بعد او را، که کاملاً دیوانه شده، در زیرزمینی مخفی که کارگاه جعل اسکناس بود پیدا می‌کنند. مابوزه، مثل کالیگاری، دیوانه شده است.[۱۴]

بخاطر دو قسمتی بودن، این فیلم به نحو خارق‌العاده‌ای طولانی است - یک ولخرجی بی‌حاصل در ابعادی بسیار وسیع. لزومی ندارد که یک فیلم بی‌ارزش نسبت به زندگی وفادار نباشد؛ بر عکس، نمایش زندگی ممکن است، چنانکه هیچ نویسنده‌ای هرگز نمی‌تواند آنرا گردآورد، در تلی از زباله به اوج خود برسد. لانگ، بجای اینکه در دکتر مابوزه محیطی آشنا را منعکس کند، اغلب داستان را در فضایی آشکارا تصنعی به نمایش می‌گذارد. صحنه گاهی یک سالن اکسپرسیونیستی با سایه‌های نقاشی شده بر دیوار است، گاه خیابانی خلوت که ممکن بود سزار در حالیکه جین را در آغوش گرفته از آن فرار کند. شکلهای تزئینی دیگر به این اشکال اکسپرسیونیستی کمک می‌کنند تا کلیت را بعنوان یک الهام حسی نشان دهند. دکتر مابوزه متعلق به محیط کالیگاری است [تصویر ۱۶]. این فیلم به هیچ عنوان یک فیلم مستند نیست، بلکه سندی است از زمان خود.

دنیایی که این فیلم به تصویر می‌کشد اسیر بی‌قانونی و فساد شده است. رقاصهٔ کاباره‌ای در دکوری تشکیل شده از سمبل‌هایی آشکارا جنسی برنامه اجرا می‌کند. مجالس شهوترانی تبدیل به یک عرف شده‌اند، همجنس‌بازان و کودکان خودفروش شخصیتهای روزمره هستند. هرج‌ومرجی که در این دنیا چون آتش زیر خاکستر دود بپا می‌کند در فصل حملهٔ پلیس به خانهٔ مابوزه، که به نحو تحسین‌برانگیزی اجرا شده، خود را به وضوح نشان می‌دهد. این فصل با تصاویرش عمداً ماه‌های پرآشوب بعد از جنگ همراه با زدوخوردهای خیابانی بین دارو دسته‌های اسپارتاکوس و نوسکه (Noske) را یادآور می‌شود. تزئینات دایره‌ای به نحو بارزی دوباره و دوباره دیده می‌شوند. کف کاذب یک کلوپ جدید قماربازی و دستهای به هم پیوسته در یک جلسهٔ احضار روح هر دو از بالا نشان داده شده‌اند تا شکل دایره‌وار آنها تماشاگر را تحت تأثیر قرار دهد. در اینجا، مثل کالیگاری، دایره کنایه‌ای است از هرج‌ومرج مطلق.[۱۵]

رابطهٔ بین دکتر مابوزه و این دنیای پر هرج‌ومرج توسط نمایی که رودولف آرنهایم (Rudolf Arnheim) به آن توجه جلب کرده است نشان داده می‌شود. یک لکهٔ روشن کوچک، صورت مابوزه، از درون پردهٔ کاملاً سیاه سوسو می‌زند، سپس، با سرعت وحشتناکی، به جلوی تصویر می‌آید و همهٔ کادر را پر می‌کند، در حالیکه چشمهای خشن مصمم او به تماشاگران خیره شده است.[۱۶] این نما

۱۴- بروشور برنامهٔ فیلم؛ Decla-Bioscop Verleih-Programme, 1923, pp. 10-14
۱۵- مقایسه شود با صفحهٔ ۷۴.
16. Arnheim, Film als Kunst, p.124.

نوسفراتو : خون‌آشام ، که بوسیله عشق شکست‌خورده ، در هوا ناپدید می‌شود.

دکتر مابوزه قمارباز : تاثیر متقابل سبکهای رئالیستی واکسپرسیونیستی، رابطه نزدیک بین مابوزه و کالیگاری را افشا می‌کند.

مابوزه را بعنوان موجودی از ظلمات نشان می‌دهد که دنیایی را تسخیر می‌کند و می‌بلعد. مابوزه، با همهٔ شباهتش به کالیگاری، با تغییر هویت مداوم خود بر او پیشی می‌گیرد. هنگام اظهار نظر در مورد این فیلم، لانگ یکبار گفت که ایدهٔ راهنمای او به تصویر کشیدن کل جامعه بوده: مابوزه همه‌جا حضور دارد ولی هیچ‌جا قابل شناسایی نیست. این فیلم موفق می‌شود از مابوزه خطری همه‌جا حاضر بسازد که نمی‌توان آنرا پیدا کرد، و به این ترتیب جامعهٔ تحت سلطهٔ یک رژیم مستبد را منعکس می‌نماید - جامعه‌ای که در آن آدم از همه می‌ترسد چون هر کسی ممکن است گوش یا دست حاکم مستبد باشد.

در سراسر فیلم، مابوزه به شکل مرد نابغه‌ای نشان داده می‌شود که دشمن شماره ۱ جامعه شده است. صحنهٔ نهایی، بیرون زدن دیوانگی او را با عظمت به تصویر می‌کشد. مابوزه، که در زیرزمین محبوس شده، خود را در محاصرهٔ همهٔ کسانی که به قتل رسانده می‌یابد - اشباح رنگ پریده‌ای که او را تشویق می‌کنند به جمع آنها بپیوندد و در ورق‌بازی تقلب کند. در وسط بازی ارواح غیب می‌شوند؛ و بعد مابوزهٔ تنها، با پرت کردن مقدار زیادی اسکناس به هوا، خود را سرگرم می‌کند. اسکناسها در هوا پرپر زده، دور و بر او می‌چرخند. او بیهوده سعی می‌کند آنها را از خود دور نماید. بعد ونک سر می‌رسد... خود ونک نیز یک نمایندهٔ حقه‌باز قانون - یا نوعی گانگستر قانونی - است که پلیس به عنوان باند او کار می‌کند. برعکس فرانسیس، که بخاطر دلایل محکم و عادلانه کالیگاری را تعقیب می‌کند، ونک از نظر اخلاقی چنان بی‌تفاوت است که پیروزی او فاقد اهمیت می‌باشد. مطمئناً مابوزه نابود می‌شود؛ ولی فساد اجتماعی ادامه دارد، و ممکن است مابوزه‌های دیگری بدنبال او بیایند. در اینجا مثل «کالیگاری» در آلترناتیو سمج استبداد یا هرج‌ومرج مطلق کوچکترین اشاره‌ای به آزادی واقعی نمی‌شود.

دکتر مابوزه تنها از یک جهت چیزی به «کالیگاری» اضافه می‌کند: سعی می‌کند نشان دهد که استبداد و هرج‌ومرج کامل چه ارتباط دوجانبهٔ نزدیکی دارند. بروشور برنامه‌ای که دکلابیوسکوپ بخاطر اولین نمایش این فیلم به چاپ رساند دنیای مابوزه را به شکل ذیل توصیف می‌کند: «بشریت که در اثر جنگ و انقلاب از سویی به سویی پرت شده و زیر پا له شده است، با افراط در شهوات... و تسلیم شدن منفعلانه یا فعالانه به جنایت، انتقام سالها مشقت را می‌گیرد»[17] یعنی هرج‌ومرج مطلق، مستبدهایی چون مابوزه می‌آفریند که، به نوبهٔ خود، هرج‌ومرج می‌آفرینند. حرف ظاهراً بی‌خطر «و» را، که این بروشور برای اتصال واژه‌های عظیم «جنگ» و «انقلاب» انتخاب کرده، نباید نادیده گرفت: این «و» بر منشاء دکتر مابوزه در تفکر طبقهٔ متوسط نور خیره کننده‌ای می‌اندازد.

این بروشور برای تأکید بر ارزش مستند فیلم همچنین می‌گوید: «این دکتر مابوزه... در ۱۹۱۰ ممکن نبود و، شاید، در ۱۹۳۰ هم دیگر ممکن نباشد - آدم دلش می‌خواهد بگوید، امیدوار

17. "Vorwort", Program Brochure to the Film بروشور برنامهٔ فیلم

باشیم که اینطور باشد. ولی در مورد سال ۱۹۲۰ او تصویری است بزرگتر از اصل...» عملاً ثابت شد که امید به آینده واهی بود. در ۱۹۳۲، **لانگ**، در «**آخرین وصیت دکتر مابوزه**»[۱۸] (The Last Will of Dr. Mabuse) شخصیت اَبَر جنایتکار خود را دوباره زنده کرد تا خصوصیاتی را که **هیتلر** از **مابوزه** داشت منعکس کند. از طریق این فیلم دوم **مابوزه**، نشان داده می‌شود که فیلم اولی بیش از آنکه سند باشد، یکی از آن پیش‌بینی‌های هشداردهندهٔ عمیقی بود که بر پردهٔ سینمای آلمان بعد از جنگ نقش بست.

دورهٔ فیلمهای مستبدان تخیلی با DAS WACHSFIGURENK ABINETT (**غرفهٔ مجسمه‌های مومی**) به پایان رسید. «**غرفهٔ مجسمه‌های مومی**» که بسیار دیر، در نوامبر ۱۹۲۴ - یعنی زمانی که زندگی تازه داشت دوباره عادی به نظر می‌رسید - اکران شد، پایان دورانی را نشان می‌داد که در آن ذهنیت آزاردیدهٔ آلمانی‌ها به درون لاک خود عقب نشینی می‌کرد. فیلمنامه توسط **هنریک گالین**، کسی که در **نسفراتو**، هویت مستبد را با طاعون نشان داده بود، نوشته شد. او در این فیلم جدید سه حاکم مستبد جای داد، ولی همهٔ آنها را به مجسمه‌هایی مومی تقلیل داد.[۱۹]

مثل «**کالیگاری**»، صحنهٔ وقایع یک کارناوال است، با غرفه‌ای که در آن این مجسمه‌ها به نمایش گذاشته شده‌اند. شاعر جوان گرسنه‌ای (**ویلیام دیترله** William Dieterle) به سراغ معرکه گیری می‌رود، که آگهی کرده به یک نفر نیاز دارد تا در مورد مجسمه‌های مومی داستانهایی بنویسد. معرکه گیر، داوطلب جوان راکه انتظار می‌رود از پس کار برآید به داخل غرفهٔ تاریک برده و یکی پس از دیگری به آرامی بر مجسمه‌ها نور می‌افکند. شاعر مدهوش از جلوهٔ آنها می‌نشیند و، در حالی که دختر مرد معرکه گیر دلسوزانه از پشت سر به نوشته‌های او نگاه می‌کند، می‌نویسد و می‌نویسد. داستانهایی که او می‌سازد به صورت سه اپیزود متوالی پدیدار می‌شوند. اولین اپیزود، که به مجسمهٔ **هارون الرشید** (**امیل یانینگز**) اختصاص دارد، هجوی شرقی است که رفتار مستبدها را به تمسخر می‌گیرد. آنها به همهٔ زنهای زیبا دست درازی می‌کنند؛ در یک لحظه عصبانیت دستور می‌دهند آدمهای بی‌گناه گردن زده شوند، و یک لحظه بعد بزرگوارانه جنایات غیرقابل بخشش را می‌بخشند. این هجو - که برخورد هارون را با یک شیرینی‌پز حسود و زن عشوه گرش نشان می‌دهد - عملاً برای انواع جدی‌تر همین تم تبدیل به یک پیش درآمد بی‌اهمیت می‌شود.

اپیزود دوم به مجسمهٔ مومی **ایوان مخوف** (**کنراد وایت**) جان بخشیده، او را تجسمی از هوسهای سیری‌ناپذیر و ظلمهای ناشنیده نشان می‌دهد (تصویر ۸). در مقایسه با او، حاکم «**وانینا**» ذهن زیاد خلاقی ندارد. **ایوان** نه تنها از متوقف کردن یک جشن عروسی برای اینکه عروس را معشوقهٔ یکشبهٔ خود کند لذت می‌برد، بلکه همچنین در ترکیب شکنجه‌های روحی و فیزیکی نبوغی واقعی از

۱۸- با صفحهٔ ۲۴۸ همین کتاب مقایسه شود.

19. Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique. p.153; Film Society Programme, Oct. 25, 1925. بجز سه شخصیت مستبد فیلم، فیلمنامهٔ اولیهٔ گالین شخصیت ریتالدو ریتالدینی را نیز شامل می‌شد.

کالیگاری : تخیلات یک طراح

غرفه مجسمه‌های مومی : جک چاقوکش در معبری معجزه‌آسا و وهم‌انگیز دودلداده را تعقیب می‌کند.

خود نشان می‌دهد. او در مقابل هر یک از قربانیان مسموم شدهٔ خود یک ساعت شنی قرار می‌دهد، تا این بدبختها منتظر لحظهٔ دقیق مرگ خود باشند، که محاسبه شده تا همزمان با پایین افتادن آخرین دانهٔ شن رخ دهد. مارکیز دو ساد[۲۰] (Marquis de Sade) اگر آنجا بود حتماً از اینکار خوشش می‌آمد. بالاخره در اثر نقشه‌های یک توطئه گر انتقامجو، ایوان فکر می‌کند که خودش مسموم شده و علاوه بر این یک ساعت شنی پیدا می‌کند که نام «ایوان» روی آن نوشته شده است. این مستبد، وحشتزده، مدام ساعت را برمی‌گرداند تا پایان کار را به تعویق اندازد. او که عقلش را از دست داده، به سرنوشت مایوزه و کالیگاری دچار می‌شود.

در اپیزود سوم، مجسمهٔ جک چاقوکش[۲۱] (ورنر کراوس) و شخصیتهای داستان چهارچوبی از طریق یک خواب به یکدیگر مربوط می‌شوند. شاعر که از فرط خستگی به خواب رفته، خواب می‌بیند که، در حالیکه با دختر مرد معرکه گیر قدم می‌زند، جک ظاهر می‌شود و بیرحمانه به تعقیب آنها می‌پردازد. تقریباً همهٔ این اپیزود همین است؛ ولی تعقیب و گریز، کاراکتر کابوس مانندی را، که زندگی تحت سلطهٔ مستبدی مثل ایوان بخود می‌گیرد، کاملاً نشان می‌دهد. برای تمام کردن داستان چهارچوبی، فیلم با این مطلب دلگرم کننده که شاعر و دختر از یکدیگر خوششان می‌آید تمام می‌شود.

«غرفهٔ مجسمه‌های مومی» توسط پال لنی (Paul Leni)، یکی از همکاران سابق راینهارت و یکی از بارزترین کارگردانهای سینمای دوران پس از جنگ، ساخته شد. وی استعداد خاصی در طراحی صحنه داشت.[۲۲] برای «غرفهٔ مجسمه‌های مومی»، او دکوری ساخت که، در تلاش برای خلق یک فضای عجیب تخیلی، مقدار زیادی از اکسپرسیونیسم وام گرفته بود. هالهٔ غیرواقعیتی که لنی سه اپیزود فیلم را در آن محصور کرد مناسبت بیشتری داشت چون این اپیزودها حول مجسمه‌های مومی شکل می‌گیرند. این نوع مجسمه‌ها معمولاً از پادشاهان، قاتلان یا قهرمانانی که متعلق به گذشته هستند ساخته می‌شوند - آنها را کپی می‌کنند تا به معاصران اجازه دهند که از لرزهٔ بهت یا وحشتی که روزگاری می‌آفریدند لذت ببرند. حضور مجسمهٔ مومی هارون و ایوان در غرفهٔ یک کارناوال، آنها را به شکل اشباحی نشان می‌دهد که، علاوه بر دور بودن از واقعیت، از نظر زمانی هم دور هستند.

این سه اپیزود روی تیپ‌های مستبدهایی دست می‌گذارند که در دورانی به سر آمده وحشت می‌آفریدند. (در فیلمهای گذشته نیز وحشت می‌آفریدند: جک چاقوکش برای اولین بار در «کالیگاری» ظاهر می‌شود، اپیزود هارون یادآور فیلم «سومورون» لوبیچ است، و ایوان فرزند مشترک «کالیگاری» و دنیای لوبیچ است.[۲۳]) ولی، از آنجاکه بعنوان یک قاعده خواب‌ها حاوی

۲۰- مارکیز دِ ساد: (۱۸۱۴-۱۷۴۰) نوشته‌های او پر از انحرافات جنسی بود و کلمهٔ سادیسم از نام او گرفته شده است - م.

۲۱- Jack - The - Ripper قاتل معروف انگلیسی.

۲۲- برای لنی مراجعه شود به Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.153.

۲۳- نویسنده‌های انگلیسی، ای. دبلیو و ام.ام رابینسون (Robson) در کتابشان، «فیلم جواب می‌دهد» (The Film"

گرفتاری بینندهٔ خواب در زمان بیداری هستند، شخصیت اپیزود **جک چاقوکش** این شک را بوجود می‌آورد که **جک** و همنشینان او صرفاً شخصیتهایی از گذشته نبوده، بلکه مستبدانی هستند که هنوز در بین ما وجود دارند.

فضا سازی «**غرفهٔ مجسمه‌های مومی**»، مثل «مابوزه»، «وانینا» و فیلمهای مشابه، در صحنه‌هایی به اوج خود می‌رسد که از وظیفهٔ به تصویر کشیدن داستان پا را فراتر گذاشته و به اعماق طبیعت قدرت استبدادی رسوخ می‌کنند. اصراری که تخیلات تصویری، در آن سالها، به بازگشت این سوژه می‌ورزید نشان می‌دهد که مسئلهٔ قدرت متمرکز مطلق یک نگرانی باطنی ذهنیت مشترک بود. نمایی در اپیزود **ایوان** طلسم افسون‌کننده‌ای را که قدرت متشعشع می‌کند نشان می‌دهد: **ایوان** در وسط یک درِ تاشو ظاهر می‌شود، پرتره یکی از معصومین در اندازهٔ طبیعی روی هر یک از لنگه‌های در نقاشی شده است، و همانطور که او با همهٔ مدالها و نشان‌های مقام والای خود در آنجا ایستاده، همچون تصویر زنده‌ای در بین دو تصویر نقاشی شده به نظر می‌رسد. تصویر دیگری از همین اپیزود عروسی را، که **ایوان** قصد دارد معشوقهٔ خود کند، نشان می‌دهد که از پشت میله‌های آهنی پنجره‌ای به داخل شکنجه گاهی، که شوهرش آنجا زجرهای وحشتناکی را تحمل می‌کند، نگاه می‌کند؛ بعد از نمای چهرهٔ تغییر شکل داده از وحشت او، نمای بسته‌ای از دست تمیز مزین به انگشتر **ایوان** دیده می‌شود که آن میله‌های آهنی را می‌گیرد. این قسمت تمهیدی را پیشگوئی می‌کند که در همهٔ فیلمهای حماسی روسی از انقلاب مشترک است: آنها هرگز از مقابل هم قراردادن مظلومین تحقیر شده با **تزاریست** ظالم خودخواه، به شکلی که ظاهر دومی سمبل اتحاد وحشتناک بین فرهنگ و ظلم است، خسته نمی‌شدند. آلمانی‌ها به طور غریزی در اینجا جنبه‌ای از استبداد را به تصویر می‌کشند که روسها، بدون شک براساس قدرت تجربه، بعدها بعنوان یک جنبهٔ اساسی مورد تأکید قرار دادند.

مهمترین اپیزود، قسمت **جک چاقوکش** است - سکانس بسیار کوتاهی که باید جزء بزرگترین دستاوردهای هنر فیلمسازی محسوب شود.[۲۴] این قسمت خارج از «**مجسمه‌های مومی**»، در کارناوال که تماشاگر قبلاً توسط داستان «چهارچوبی» با آن آشنا شده، رخ می‌دهد. ولی جایی که در داستان «چهارچوبی» چیزی بیش از یک محل تفریح شلوغ نبود، اکنون شکارگاه خلوتی است برای اشباح. تابلوهای نقاشی شدهٔ **اکسپرسیونیستی**، جلوه‌های نورپردازی سرشار از نبوغ و بسیاری دیگر از وسایل موجود در ۱۹۲۴ بکار گرفته شد، تا این مجموعهٔ تصاویر تخیلی وحشتناک خلق شود، که **کویتراز** دکور مشابه در **کالیگاری** حس هرج‌ومرج مطلق را تأیید می‌کند. تکه‌های معماری نامتجانس مجموعه‌هایی بی‌نظم تشکیل می‌دهند، درها خودبخود باز می‌شوند و همهٔ نسبتها وروابط از حالت

"Answers back")، صفحه ۱۹۶، اگر چه هم از نظر فرضیات و هم از نظر نتیجه گیری شک داشتند، به این نکته اشاره کردند: «اگر جایزه باشد که رواج کالیگاری و لوبیچ را بعنوان تز و آنتی‌تز در سینمای قدیم آلمان توصیف کنیم، می‌توانیم بگوییم که، غرفهٔ مجسمه‌های مومی سمبل سنتز ایندو تأثیر است...»

24. Barry, Program Notes, Series II, Program 4; Kurtz, Expressionismus, p.80; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.153 ff.

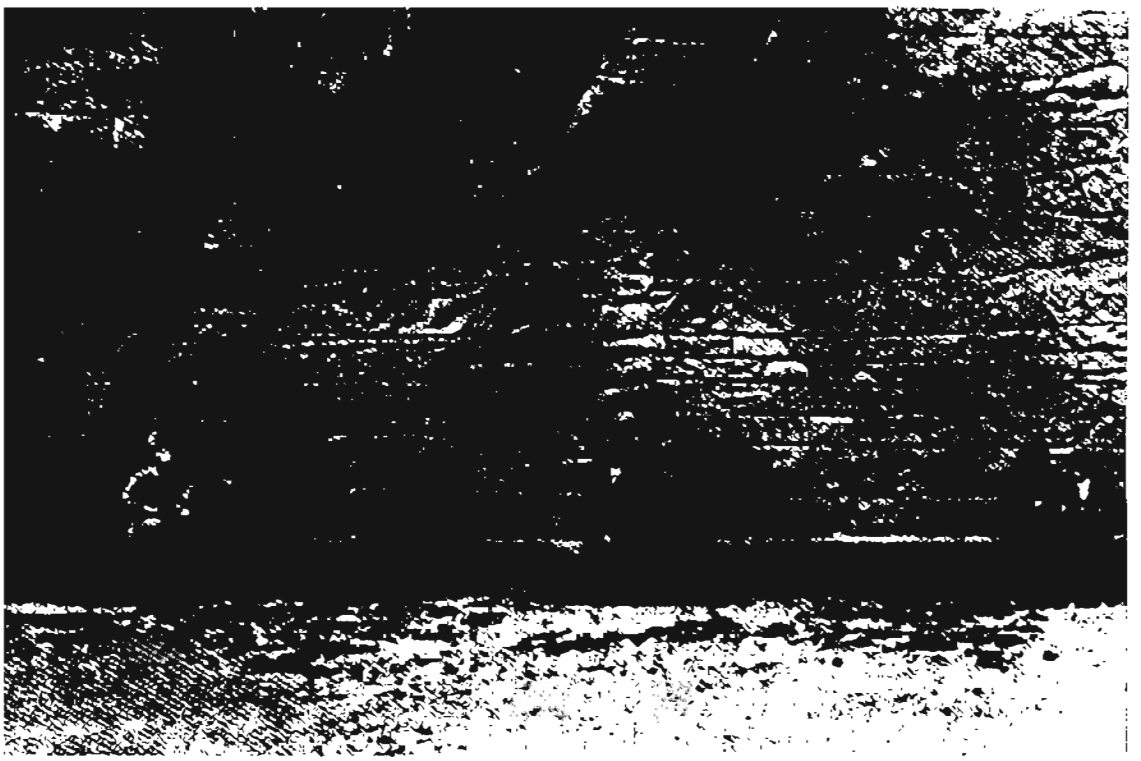
عادی دور می‌شوند. گرچه این اپیزود شدیداً یادآور **کالیگاری** است، در تأکید بر نقش کارناوال از الگوی خود سبقت می‌گیرد: کارناوالی که در **کالیگاری** صرفاً نقش پس‌زمینه را اجرا کرده بود در اینجا صحنهٔ اصلی واقعه است. درطی فرارشان، شاعر و دختر از کنار چرخ فلکی که مدام دور می‌زند با عجله رد می‌شوند، درحالیکه **جک چاقوکش**، که خود مخلوطی از **کالیگاری** و **سزار** است، از معبری معجزآسا و رؤیائی، معلق در وسط گردونه‌ای چرخ‌دار، که آن هم بدون توقف می‌چرخد، به تعقیب آنها می‌پردازد (تصویر ۷). با تکمیل کردن تلاشهای مشابه تصویری **دکتر مابوزه**، این تصاویر به شکلی قاطعانه سمبل تأثیر متقابل هرج‌ومرج مطلق واستبداد هستند. «**غرفهٔ مجسمه‌های مومی**» به فیلمهای استبدادی پرداخت نهایی را می‌افزاید.

۷- تقدیر

ذهنیت آلمانی در تلاش برای بازنگری شالودهٔ نفس، خود را به توصیف مفصل استبداد محدود نکرد، بلکه همچنین در مورد اینکه اگر استبداد بعنوان یک الگوی زندگی کنار گذاشته شود، چه اتفاقی ممکن است رخ دهد نیز پژوهش کرد. ظاهراً فقط یک آلترناتیو وجود داشت: کشیده شدن همهٔ دنیا به هرج و مرج مطلق و از دست رفتن مهار همهٔ هوسها و غرایز. از ۱۹۲۰ تا پایان ۱۹۲۴ - سالهایی که در خلال آنها سینمای آلمان هرگز از هدف آزادی دفاع و یا حتی آنرا مجسم نکرد - فیلمهایی که سلطهٔ غرایزِ افسارگسیخته را به تصویر می‌کشیدند به اندازهٔ فیلمهایی که به سلطهٔ استبداد اختصاص داشتند رایج بودند. آلمانی‌ها به شکلی بارز اعتقاد داشتند که بجز طوفانی از هرج‌ومرج یا رژیمی مستبد چارهٔ دیگری نداشتند. ظاهراً هر دو این امکانات آبستن فنا بود. ذهنیت معاصری که در این مخمصه گیر کرده بود، به تصویر قدیمی تقدیر متوسل شد. نابودی و فنایی که این تقدیر لایتغیر دیکته می‌کرد، صرفاً تصادفی نبود بلکه واقعه‌ای باشکوه بود که بطور یکسان در کسانی که نابود می‌شدند و همچنین در کسانی که شاهد این نابودی بودند، رعشه‌های متافیزیکی ایجاد می‌کرد. فنا شدن، بعنوان حاصل جبری عظمی، لااقل باشکوه بود. موفقیت همه گیر «سقوط غرب» اثر اسپنگلر (Spengler) در آن دوران، آمادگی عموم برای پذیرش این مطلب را ثابت می‌کند. بسیاری از فلاسفه و دانشمندان برجستهٔ آلمانی این کتاب را شدیداً نفی و رد کردند، ولی قادر نبودند جذابیت تسخیرکنندهٔ این الهام را -که ظاهراً پیشگویی بموقع آن در مورد سقوط از قوانین موجود در بطن خود تاریخ گرفته می‌شد -کاهش دهند. این الهام چنان بطور کامل با وضعیت حسی موجود مطابقت می‌کرد که همهٔ بحثهای مختلف در برابر آن ضعیف و بی‌رمق به نظر می‌رسیدند.

دومین گروه از فیلمهای بعد از **کالیگاری** شامل دو فیلم از **فریتز لانگ** است، که هر دو نقش تقدیر را تقویت می‌کردند. فیلم DER MUDE TOD (**سرنوشت**)، اولین آنها، در سال ۱۹۲۱، یکسال قبل از **دکتر مابوزه**، به نمایش عمومی درآمد. **لانگ** مجدداً فیلمنامه را با همکاری **تیافون هاربو** نوشت. بعد از نمایش این فیلم، که در آلمان «**مرگ خسته**» نامیده می‌شد، یک منتقدِ برلینیِ مثلک‌گو فکر کرد «**مرگ خسته کننده**» برای نقدش عنوان مناسبی است. ولی، وقتی اندکی بعد فرانسوی‌ها این اثر را بخاطر حقیقتاً آلمانی بودنش مورد تحسین قرار دادند، آلمانی‌ها نیز ارزش آنرا کشف کردند، و فیلمی که در جبههٔ وطن ابتدا یک شکست به نظر می‌رسید، مبدل به یک پیروزی تمام

غرفه مجسمه‌های مومی : ایوان مخوف ، تجلی هوسهای سیرنشدنی و ظلمهای ناشنیده.



تقدیر : دیوار عظیم ، سمبل غیرقابل تغییر بودن تقدیر.

و کمال شد.[۱]

این داستان پیچیدهٔ رمانتیک نیمه افسانه/نیمه داستان، با ورود یک دختر و معشوق جوانش به مسافرخانه‌ای در یک شهر کوچک آغاز می‌شود. غریبهٔ مرموزی به آنها می‌پیوندد. در یک فلاش‌بک می‌بینیم که این مرد غریبه مدتها قبل در کنار گورستان مجاور زمینی خریده و آنرا با دیوار بسیار بزرگی -که کاملاً فاقد در می‌باشد - محصور کرده است. دختر برای مدت کوتاهی به آشپزخانهٔ مسافرخانه می‌رود؛ ولی، وقتی باز می‌گردد، معشوقش و مرد غریبه ناپدید شده‌اند. دختر وحشتزده، با عجله خود را به دیوار عظیم می‌رساند، در آنجا بیهوش می‌شود، و پس از مدتی داروساز پیر شهر او را یافته و به منزل خود می‌برد. در حالیکه داروساز مشغول ساختن یک داروی تقویتی است، دختر با ناامیدی جام زهری را برداشته و به طرف دهان خود می‌برد. ولی قبل از اینکه مایع سمی لب او را تر کند، دختر به رؤیایی طولانی فرو می‌رود که دیوار عظیم مجدداً در آن پدیدار می‌شود. اینبار دری در دیوار هست و پشت این در پلکان بی‌انتهایی نمایان می‌شود. غریبه بالای این پله‌ها منتظر دختر است. وقتی دختر معشوقش را از او باز پس می‌خواهد، غریبه -او فرشتهٔ مرگ بوده و در این مقام اگر خود تقدیر نباشد، نمایندهٔ تقدیر است -او را به تالار تاریکی می‌برد که پر از شمع‌های روشن است. هر یک از شمعها نمایندهٔ روح یک انسان است. او به دختر می‌گوید که اگر بتواند مانع خاموش شدن سه شمع روشن بشود، آرزویش را برآورده خواهد کرد. نویسندگان فیلمنامه در اینجا سبک نگارشی را که بعداً در «غرفهٔ مجسمه‌های مومی» اتخاذ کردند بکار می‌گیرند: سه اپیزود نسبتاً طولانی که داستانهای این شمع‌ها را بازگو می‌کنند روند داستان اصلی را قطع می‌کنند.[۲]

اپیزود اول در شهری اسلامی واقع شده، اپیزود دوم در ونیز دوران رنسانس، و سومی در چین - یک چین خیالی - رخ می‌دهد. در هر سه اپیزود، گوئی در گذر از مراحل متوالی دگردیسی ارواح، دختر و معشوقش توسط حکمرانی حسود، حریص و مستبد تحت پیگرد قرار می‌گیرند؛ که اتفاقاً این قضیه باعث شباهت این اپیزودها به نمایشهای باشکوه لوبیچ می‌شود. سه بار دختر تلاش می‌کند حاکم مستبدی را که قصد قتل معشوق او را دارد، فریب داده و محبوب خود را نجات دهد؛ سه بار حاکم مستبد به کمک مرگ، معروف به تقدیر، که هربار در نقش جلاد ظاهر می‌شود، موفق به اجرای نقشهٔ قتل می‌شود... آن سه شمع خاموش می‌شوند و دختر مجدداً با التماس از مرگ طلب بخشش می‌کند؛ در اینجا مرگ برای آخرین بار به او فرصتی می‌دهد: اگر دختر بتواند جان کس دیگری را برای او بیاورد، مرگ حاضر است جان معشوق او را بازگرداند. در این هنگام، با قاپیدن جام زهر توسط داروساز و دورکردن آن از دهان دختر، این رؤیای لحظه‌ای پایان می‌یابد. داروساز اعتراف می‌کند که خود او هم از زندگی خسته شده است؛ ولی وقتی دختر از او می‌خواهد که زندگی خود را فدا کند، او دختر را از خانه‌اش بیرون می‌کند و به همین ترتیب یک گدای درمانده و چندین پیرزن بیمار در

۱- بر اساس اطلاعات رسیده از خود آقای لانگ. مقایسه شود با:
Zaddach, Der Literarische Film, pp.41-42.

۲- مقایسه شود با صفحه ۸۴ همین کتاب.

یک بیمارستان حاضر به چنین ایثاری نمی‌شوند. بیمارستان طعمهٔ حریق می‌شود و بیماران، پس از فرار از آنجا، متوجه می‌شوند که طفل نوزادی جا مانده است. دختر، که اندوه مادر نوزاد او را متأثر کرده، با شعله‌های آتش جنگیده و به میان آنها می‌رود. مرگ، درست در لحظه‌ای که دختر نوزاد را برمی‌دارد، به قول خود وفا کرده و دستهایش را برای گرفتن جان طفل دراز می‌کند. ولی دختر حرفش را پس می‌گیرد و، بجای آزاد کردن جان معشوق خود، نوزاد را از پنجره‌ای به مادر خوشحال می‌دهد. بالاخره مرگ، از میان شعله‌های آتش داخل ساختمان، که در حال فرو ریختن است، دختر مشرف به مرگ را نزد معشوق مرده‌اش می‌برد و ارواح آن دو که برای همیشه پیوند خورده‌اند از روی تپه‌ای پر از گل بسوی بهشت می‌روند.[۳]

این داستان یک نقطه را با قدرت بر بیننده تحمیل می‌کند: که اعمال حکام مستبد - هرقدر خودسرانه به نظر برسند - تنها برای به حقیقت پیوستن تقدیر می‌باشند. نمایندهٔ تقدیر نه تنها در هر سه اپیزود، بلکه در خود داستان اصلی هم از استبداد حمایت می‌کند. مرگی که او بر معشوق جوان روا می‌دارد چنان بی‌معنی به نظر می‌رسد که گویی حاکم مستبد خود رأی و بی‌پرنسیبی سرنخ را کشیده است. در افسانه‌ای قدیمی، مسافری از کارهایِ خلافِ همسفر خود وحشت می‌کند؛ این شخص اسرارآمیز خانه‌ای را با ساکنینش به آتش می‌کشد، مانع اجرای عدالت می‌شود و مکرراً جواب خوبی را با بدی می‌دهد. او در پایان هویت خود را بعنوان یک فرشته آشکار نموده و مسافر را با معنای واقعی کارهای به ظاهر خلافِ خویش آشنا می‌کند؛ این اعمال حکمت‌هایی بوده‌اند تا کسانی را که از آنها آسیب دیده‌اند از فجایع آینده محفوظ بدارند. در فیلم **سرنوشت** در اعمال شوکه کنندهٔ تقدیر نمی‌توان چنین معانی متضاد با ظاهری یافت. فیلم با از خودگذشتگی دختر و با نوشته‌ای که اهمیت مذهبی آنرا مورد تأکید قرار می‌دهد، پایان می‌یابد: «آنکه جان خویش را می‌دهد، جان می‌یابد.» این ایثار تقریباً همان پیام تسلیم نهایی نیتا در فیلم **نوسفراتو** را منتقل می‌کند.[۴]

از آنجا که همه چیز باید با دوربین هِندِلیِ غیرقابل حرکت انجام می‌شد و فیلمبرداری در شب هنوز غیرممکن بود، ماندگاری قدرت تصویری فیلم **سرنوشت** بیشتر تعجب‌آور است. این الهام‌های تصویری چنان دقیق هستند که گاه این تصور را ایجاد می‌کنند که ذاتاً واقعی می‌باشند. اپیزود ونیزی که یک «طراحی جان گرفته» است، از طریق صحنه‌هایی چون رژهٔ کارناوال - سایه‌های تیره‌ای که از روی پلی بالا و پایین می‌روند - و جنگ خروس جنگی‌ها، که احساسات تند و خشن جنوبی را به سبک **اشتندهال** یا **نیچه** منعکس می‌کند، روحیهٔ واقعی رنسانس را احیا می‌کند. اپیزود چینی مملو از شاهکارهای معجزه‌آسا است. همه می‌دانند که توسن جادویی، ارتش **لی‌لی پوت‌ها** (آدم کوچولوها - م)، و قالیچهٔ پرندهٔ (لرزان) این فیلم به **داگلاس فربنکس** الهام بخشید تا فیلم «**دزد بغداد**» را به مروری تماشایی از تمهیدات جادویی مشابه تبدیل کند.

3. Vincent, Histoire de L´Art Cinematographique, p.147; Weinberg, Scrapbooks, 1925-27; Film Till Now,p.192.

۴-مقایسه شود با صفحه ۷۹ همین کتاب

در این فیلم، بجای داستان، بیان تصویری فیلم است که مهربانی شخصیت مرگ را مطرح می‌کند. مرگ با مهربانی بی‌نهایتی شعلهٔ یک شمع را می‌گیرد و با ملایمت روح کودکی را از جسم او جدا می‌سازد. این ژست و همچنین عطوفتی که او نسبت به دختر نشان می‌دهد، مخالفت درون‌اش را با وظیفه‌ای که بر او محول شده فاش می‌کند. او حالش از وظیفه‌اش به هم می‌خورد. این فیلم، دقیقاً بوسیلهٔ دادن چهره‌ای انسانی به نمایندهٔ تقدیر، تغییرناپذیر بودن تصمیم‌های تقدیر را مورد تأکید قرار می‌دهد. ابزار تصویری گوناگونی در خدمت هدفی مشابه قرار گرفته‌اند؛ گویی عوامل تصویری طوری انتخاب شده‌اند که طبیعت نفوذناپذیر و مبهوت‌کنندهٔ تقدیر را در ذهن حک نمایند. دیوار عظیمی که مرگ بنا کرده، علاوه بر اینکه آسمان را می‌پوشاند، طوری در موازات پرده قرار گرفته که خطوط محو شونده‌ای در دوردست وجود ندارند تا تخمین وسعت این دیوار را ممکن سازند (تصویر ۹). هنگامی که دختر در مقابل این دیوار ایستاده، مغایرت بین عظمت آن و پیکر کوچک او سمبل تقدیری است که التماسهای انسان به آن دسترسی ندارند. این دور از دسترس بودن همچنین بوسیلهٔ پله‌های بی‌شماری که دختر برای ملاقات با مرگ از آنها بالا می‌رود نیز نشان داده می‌شود.

یک تمهید بسیار مبتکرانه به روشنی نشان می‌دهد که هیچکس نمی‌تواند امیدی به گریز از دست تقدیر داشته باشد. در اپیزود چینی دختر و معشوقش سعی می‌کنند از انتقام امپراتور -که از بی‌تفاوتی دختر نسبت به احساسات خود عمیقاً ناراحت شده - بگریزند. ولی دختر، بجای تسریع فرارشان، از چوب جادویی خود برای ظاهر کردن کندترین وسیلهٔ نقلیه - یعنی یک فیل - استفاده می‌کند. در حالی که آندو سوار بر فیل به پیش می‌روند، سپاه امپراتور با سرعت حلزونی آنها را تعقیب می‌کند، و آشکارا کوچکترین خطری برای دستگیر شدن مجدد این زوج وجود ندارد. این تعقیب و گریز ابرایی -که به نحو موهومی یادآور فرار اسلوموشن فیلم **وانینا** است[۵] - ویژگی کارهای پیچیدهٔ تقدیر را نشان می‌دهد. فرقی نمی‌کند که آدم چه اقدامی بکند یا نکند، تقدیر وقتی که زمانش رسیده باشد کارش را انجام می‌دهد و نه یک لحظه زودتر. این تعقیب و گریز ساختگی در صحنه‌ای که این مفهوم را تأیید می‌کند به پایان می‌رسد. به دستور امپراتور، کمانگیر او -که کسی نیست جز نمایندهٔ تقدیر - بر اسبی جادویی سوار می‌شود، در آسمان می‌تازد، و در یک لحظه از زوج جلو می‌زند. حالا که تقدیر قصد ضربه زدن دارد، همهٔ حیله‌های جادویی بی اثر می‌شوند: پیکان کمانگیر در بدن مرد عاشق فرو می‌رود.

فیلم Die Nibelungen (**نیبلونگن**) **فریتز لانگ**، که در اوایل ۱۹۲۴ اکران شد و شهرتی جهانی یافت، توسط **دکلابیوسکوپ** تهیه شد، که قبل از آن زمان در **اوفا** ادغام شده بود. تدارکات این فیلم کلاسیک دو سال طول کشید. **تیا فون هاربو**، که میلی باطنی به تم‌های غول‌آسا داشت، فیلمنامه را بصورت برداشتی آزاد از الگوی منابع باستانی شکل داد و سعی کرد معانی معاصری را در آن بگنجاند. این اسطورهٔ شمال **آلمان** به داستان غم‌انگیز عاشقانه‌ای تبدیل شد که شخصیتهای افسانه‌ای را

۵- مقایسه شود با صفحه ۸۰ همین کتاب.

در چنگال هوسهای بدوی نشان می‌داد. فیلم **نیبلونگن** علیرغم سبک به یادماندنی‌اش، به هیچوجه به منظور رقابت با آن چیزی نبود که **لانگ** در مطلبی -که هنگام اولین نمایش فیلم به چاپ رسید- «عظمت ظاهری فیلمهای آمریکایی دارای لباسهای متنوع» نامید. به نظر او فیلم **نیبلونگن** مأموریتی کاملاً متفاوت داشت: ارائه چیزی که صراحتاً ملی است، چیزی که مثل منظومهٔ **نیبلونگن‌ها** بتوان آنرا تبلوری واقعی از ذهن آلمانی دانست.[۶] بطور خلاصه، **لانگ** این فیلم را بعنوان یک سند ملی مناسب برای تبلیغ فرهنگ **آلمان** در سراسر جهان توصیف کرد. کل بیانیهٔ او به نوعی تبلیغات سیاسی **گوبلز** (Goebbels) را پیش‌بینی کرد.

گرچه فیلم **نیبلونگن** با «**حماسهٔ نیبلونگن**» کاملاً فرق می‌کند، این فیلم مملو از وقایعی است که هیچکس نمی‌تواند بدون بخاطر آوردن مدام تم‌های عمدهٔ **وگنری**، شاهد آنها باشد. در «**زیگفرید**»، قسمت اول فیلم، قهرمان داستان ماجرای خودش را با اژدها و **آلبریک** (Alberic پادشاه کوتوله‌ها و رهبر **نیبلونگن** - م) پشت سر گذاشته، و سپس به دربار **بورگاندی** (Burgundy) می‌رود تا به **کریمهیلد** (Kriemhild)، خواهر شاه **گونتر** (Gunther)، پیشنهاد ازدواج بدهد. ولی **هاگن**، رایزن پلید شاه، می‌خواهد که **زیگفرید**، قبل از ازدواج با **کریمهیلد**، کمک کند تا **برونهیلد** (Brunhild) ملکه وحشی به تسخیر **گونتر** درآید. **زیگفرید** موافقت می‌کند، و بوسیلهٔ کلاه جادویی خود **برونهیلد** را فریب داده و به همسری **گونتر** درمی‌آورد. پایان داستان کاملاً معلوم است: **برونهیلد**، پس از اینکه توسط **کریمهیلد** از این معاملهٔ رذیلانه مطلع می‌شود، مصرانه می‌خواهد که **زیگفرید** بمیرد، و **هاگن** نقشهٔ قتل **زیگفرید** قهرمان را طرح می‌کند. **کریمهیلد** در برابر تابوت همسرش سوگند می‌خورد که انتقام بگیرد. «**انتقام کریمهیلد**»، قسمت دوم فیلم، **کریمهیلد** را نشان می‌دهد که با **آتیلا**، پادشاه **هون‌های** (Hun) بربر، ازدواج می‌کند و او را متقاعد می‌نماید که **گونتر** را دعوت کند تا به دیدارشان بیاید. به محض رسیدن **گونتر**، **کریمهیلد** **هون‌ها** را تحریک می‌کند که به او و خاندانش حمله کنند. با گرفتار شدن **بورگاندی‌ها** در تالاری که به دستور **آتیلا** به آتش کشیده می‌شود، قتل عام فجیعی رخ می‌دهد. پایان ماجرا یک کشتار عمومی است؛ **کریمهیلد** **گونتر** و **هاگن** را می‌کشد، بعد خود او به قتل می‌رسد و **آتیلا** - در حالیکه جسد او را در آغوش دارد - خود را در تالار شعله‌ور مدفون می‌کند.[۷]

تیا فون هاربو در مقاله‌ای دربارهٔ «**نیبلونگن**» در مورد ورسیون سینمایی خود گفت که این فیلم برای تأکید بر این مطلب که «گناه اولیه با قصاوت موجب مجازات نهایی می‌شود»[۸] ساخته شده

6. Lang, "Worauf es beim Nibelungen - Film ankam," Die Nibelungen, p.15.
همچنین رجوع کنید به:
Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, pp.146 - 47; Willy Haas, "Das Letzte Filmjahr" Das grosse Bilderbuch, p.8.

معرفی نامهٔ فیلم؛

7. "Inhaltsangabe fur die Nibelungen...," Die Nibelungen, p.17 ff.

8. Harbou, "Vom Nibelungen-film und Seinem Entstehen," Nibelungen, p.8.

است. تقدیر در فیلم **سرنوشت** خود را در اعمال حکام مستبد نشان می‌دهد؛ و در **نیبلونگن**، از طریق طغیانهای آنارشیستی غرایز و هوسهای غیرقابل کنترل. داستان فیلم، برای زدن برچسب تقدیر بر نابودی بوجود آمده توسط این غرایز، علت‌هاو معلول‌ها را از نزدیک به یکدیگر مربوط می‌کند. از لحظه‌ای که اژدهای در حال مرگ با تکانی که به دم خود می‌دهد باعث می‌شود که آن برگ شوم بر پشت **زیگفرید** فرود آید تا لحظهٔ مرگ آتیلا، به نظر نمی‌رسد که چیزی صرفاً به عهدهٔ احتمال واگذار شده باشد. ضرورتی ذاتی توالی عشق، حسادت و عطش انتقام را از پیش تعیین می‌کند. **هاگن** تنظیم‌کنندهٔ ضربان قلب تقدیر است، که حضور پلیدش برای ممانعت از دخالت هرگونه شانس و تغییر آنچه که باید اتفاق افتد کافی است. او در ظاهر چیزی نیست جز نوکر وفادار **گونتر**؛ ولی همهٔ رفتار او نشان می‌دهند که انگیزهٔ وفاداری وی ولعی **نیهیلیستی** برای کسب قدرت است. این شخصیت سینمایی، که تیپ بسیار آشنایی از رهبران نازی را پیشگویی می‌کند، متراکم بودن اساطیری دنیای **نیبلونگن** را تقویت می‌کند - تراکمی که برای روشنگری یا حقیقت مسیحیت غیرقابل نفوذ است. معبد **وارم‌ها** (Worms) که بارها در قسمت «**زیگفرید**» ظاهر می‌شود، پس‌زمینهٔ گنگ فاقد اهمیتی را تشکیل می‌دهد.

این داستان که متکی به تقدیر است، در صحنه‌هایی مادیت پیدا می‌کند که ظاهراً بر اساس نقاشی‌های تزئینی یک دوران سپری شده طراحی شده‌اند. صحنهٔ اسب سواری **زیگفرید** در جنگلهای خطرناکی که در استودیو ساخته شده‌اند، بوضوح حرکت عظیم افقی دوربین در فیلمهای **آرنولد بوکلین** (Bocklin) را بخاطر می‌آورد. این مسئله شگفت‌آور است که این فیلمها علیرغم زیبایی بیش از حد شاخص و سلیقهٔ تا حدودی از مد افتاده‌شان - سلیقه‌ای که در ۱۹۲۴ دیگر از مد افتاده بود - هنوز هم تأثیر گذارند. شاید علتش سادگی ساختاری آنهاست. **لانگ** خودش می‌دانست که چرا، بجای توسل به سبک اپرایی خوش عکس **وگنر** یا به نوعی پانتومیم روانی، به طلسم اینگونه کمپوزیسیونهای تزئینی تکیه می‌کرد: اینها سمبل تقدیر هستند. جبری که تقدیر اعمال می‌کند توسط ادغام شدید کلیهٔ الهامانهای ساختاری در چهارچوبی از شکلهای قابل درک، به شکلی زیبایی‌شناسانه منعکس می‌شود.

در اینجا جزئیات صحنهٔ مفصل فراوانی وجود دارد: بعنوان مثال، مه شگفت‌انگیز روی زمین در قسمت **آلبریک**، امواج متلاطم محافظ قصر **برونهیلد**، و درختان جوان غوشهٔ اطراف چشمه‌ای که **زیگفرید** در کنار آن به قتل می‌رسد.[۹] ولی هریک از این جزئیات، بدور از تظاهر به خودکفایی، فقط در داخل کمپوزیسیون به عنوان یک کلیت وظیفهٔ معین خود را به عهده می‌گیرد. برای ارتقاء حس وحدت تصویری، از ساختارهای معماری ساده، عظیم و خلل‌ناپذیر مسلط بر صحنه

مقایسه شود با

Decla-Bioscop Verleih-Programme, 1923, pp. 44-57

۹.Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 67,114.

مقایسه شود با

Balthasar, "Die Dekoration", Der Film Von Morgen, p.80.

استفادهٔ گسترده‌ای شده است. **زیگفرید** و خدمتکارانش، قبل از ورود به **قصر گونتر**، به صورت شکل‌های کوچکی بر روی پلی که در قسمت بالای پرده ظاهر می‌شود دیده می‌شوند، و رابطهٔ بین این پل با درهٔ عمیق زیر آن تعیین‌کنندهٔ تصویر است. کمپوزیسیون‌های دیگر نیز آدمها را به اجزای فرعی مناظر باستانی یا ساختمانهای عظیم تقلیل می‌دهند.

تزئینات بدوی - گویی کاراکتر تزئینی باطنی این کمپوزیسیونها کافی نبود - دیوارها، پرده‌ها، سقف‌ها و لباسها را می‌پوشانند. در همه جا طرحهای مشابهی دیده می‌شوند. اپیزود «**زیگفرید**» «**خواب شاهین‌های کریمهیلد**» - اینسرت کوتاهی که توسط روتمان (Ruttmann) ساخته شده - را در بردارد: این خواب چیزی نیست بجز یک طرح پیشگویانهٔ انیمیشن (متحرک سازی شده) که دو شاهین سیاه و یک کبوتر سفید را در حرکاتی ریتمیک درگیر کرده است.[۱۰] اغلب خود بازیگران هم شکلهای تزئینی به خود می‌گیرند. یکی از صحنه‌ها تالار **قصر گونتر** را با شاه و ملازمانش نشان می‌دهد که مثل مجسمه‌هایی در تورفتگی‌های قرینه‌سازی شده نشسته‌اند. دوربین با اشتیاق برای شکار اینگونه شکل‌ها از هر فرصتی استفاده می‌کند. وقتی **زیگفرید** برای اولین بار به **ملاقات گونتر** می‌رود، ورود او به تالار قصر از بالا فیلمبرداری شده است تا به این ترتیب جنبهٔ تزئینی این مراسم نشان داده شود.[۱۱]

این طرح‌ها به تعمیق حس قدرت تسخیرکنندهٔ تقدیر کمک می‌کنند. بعضی از تزئینات خاص این فیلم به این قضیه اشاره می‌کنند که دیکتاتوری قدرت متعال است. این تزئینات از بندگان یا برده‌ها تشکیل شده‌اند. افراد **گونتر** سکوی پیاده شدن را که **برونهیلد** از روی آن به ساحل می‌رود، بالا می‌گیرند؛ آنها، که تاکمر در آب ایستاده‌اند، ستونهای زندهٔ حاصل دقت محاسبه هستند. تصویر کوتوله‌های به زنجیر کشیده شده‌ای که سکوی تزئینی جام غول‌آسای حاوی گنج **آلبریک** را تشکیل می‌دهند به شکل خاصی قابل توجه است: این موجودات بردهٔ طلسم شده توسط اربابشان به مجسمه‌هایی سنگی تبدیل شده‌اند. این (شیوهٔ صحنه‌آرایی و میزانسن - م) پیروزی کامل تزئینات بر انسان است (تصویر ۱۰). قدرت متمرکز مطلق با آرایش مردم تحت سلطهٔ خود در طرحهای دلنشین اعمال قدرت می‌کند. در رژیم نازی هم، که در سازماندهی به توده‌ها تمایلات تزئینی قوی از خود نشان داد، می‌توان این نکته را دید. هر وقت **هیتلر** برای مردم رجز خوانی می‌کرد، نه صدها هزار شنونده، بلکه یک آرایش عظیم متشکل از صدها هزار ذره را مخاطب قرار می‌داد.[۱۲] «**پیروزی اراده**»، فیلم رسمی **نازی‌ها** از گردهمایی حزبشان در **نورمبرگ** در سال ۱۹۳۴، ثابت می‌کند که دکوراتورهای

10. Rotha, Film Till Now, p.62.

۱۱- در هاملت (۱۹۲۰)، یک فیلم آلمانی به کارگردانی سون‌گاد Sven Gade و با شرکت آستا نیلسن در نقش هاملت، سبک تزئینی مشابهی قبلاً دیده شده بود. مقایسه شود با

Barry, Program Notes, III, Program 2.

دوشیزه بری در مورد هاملت می‌گوید «صحنه‌های داخلی... در اغلب موارد صحنه‌آرایی فیلم زیگفرید فرتیس لانگ را پیش‌بینی می‌کنند.»

۱۲- مقایسه شود با صفحه ۳۰۲ همین کتاب

نازی، در طراحی تزئینات توده‌ای خود، از فیلم «نیبلونگن» الهام می‌گرفتند. ترومپت نوازهای تئاتری، پله‌های نمایشی و الگوهای استبدادی «زیگفرید» از انسانها، در نمایش باشکوه و مدرن نورمبرگ، به نحو فوق‌العاده‌ای بزرگ شده و مجدداً ظاهر می‌شوند (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

فیلم «نیبلونگن» از نماهای کندی تشکیل شده است که همهٔ کیفیات عکسهای ثابت را دارند.[۱۳] رژهٔ کند این صحنه‌ها، که قلمرو اساطیر را به عنوان عرصه‌ای بی‌تحرک نشان می‌دهد، برای جلب توجه به داستان اصلی فیلم به کار گرفته شده است. داستان اصلی با توالی خیانت و قتل انطباق ندارد، بلکه باید آنرا در رشد غرایزی که مثل آتش زیر خاکسترند و هوس‌هایی که به نحو غیرقابل رؤیتی رشد می‌کنند یافت. تقدیر از طریق این پروسهٔ کند -که به رشد گیاهی شباهت دارد - تحقق می‌یابد.

13. Jahier, "42 Ans de Cinema" Le Role intellectuel du Cinema, p.61.

۸- هرج و مرج بی‌زبان

سومین گروه فیلمهای نشأت گرفته از **کالیگاری**، طغیان هوس‌ها و انگیزه‌های آنی بی‌نظم را در دنیای پر هرج‌و مرج مورد تأکید قرار می‌دهند. این فیلمهای مغایر با فیلمهای استبدادی را می‌توان فیلمهای غریزی نامید. مهمترین فیلمهای این گروه بر اساس فیلمنامه‌های **کارل مایر** ساخته شده‌اند - فیلمنامه‌هایی که با در نظر داشتن ابزار خاص سینمایی نوشته شده‌اند. بجز «**آخرین خنده**»، آخرین فیلم از این سری، شعرهای سینمایی **مایر** خارج از محفل روشنفکران با واکنش کمی روبرو شده‌اند. ولی سماجت همهٔ آنها در تمرکز حول یک موضوع، و فقط یک موضوع، مدرک کافی اثبات ارزش آنها به عنوان علایم یک بیماری است.

رابـــرت ویـــنه، که می‌خواست تا تنور داغ است نان را بچسباند، بلافاصله پس از «**کالیگاری**»، **کارل مایر و سزار کلاین** (Cesar Klein) نقاش را برای تولید یک فیلم اکسپرسیونیستی دیگر استخدام کرد: **ژانوین** (۱۹۲۰) (Genuine). این فانتزی - که در آن دکورهای فراوان با داستانی باورنکردنی و عجیب رقابت می‌کنند - تنها به این دلیل حائز اهمیت است که از نظر موضوعی نشان دهندهٔ یک نقطهٔ عطف است. **ژانوین** - رهبر مؤنث یک فرقهٔ خون‌آشام که در یک کشور شرقی در بازار برده‌فروشان به حراج گذاشته شده است - توسط پیرمرد عجیبی خریداری می‌شود. این پیرمرد حسود او را در نوعی قفس شیشه‌ای - دور از دسترس کسانی که به دیدنش می‌آیند - محبوس می‌کند. ولی **ژانوین** موفق می‌شود آرایشگر جوانی را وسوسه کند که سر این مستبد پیر را ببرد، و سپس این سوپر خون‌آشام به نابودکردن همهٔ مردهای موجود می‌پردازد.[1] این داستان تغییر علاقهٔ **مـــایر** از تم حاکم مستبد به تم غرایز را نشان می‌دهد.

همهٔ فیلمهای غریزی که **مایر** بعد از **ژانوین** ساخت یک ویژگی مشترک دارند: همهٔ آنها در دنیای اقشار پایینی طبقهٔ متوسط - که بازماندهٔ بی‌معنای یک جامعهٔ از هم پاشیده است - قرار داده شده‌اند. در فیلمهای **مایر**، لایه‌های تحتانی طبقهٔ متوسط به عنوان محیط مناسب رشد موجودات بهت‌زدهٔ مظلومی ظاهر می‌شوند که، مثل شخصیت **وازک** (Wozzek) **بوکنر**، قادر به بیان غرایز خود نیستند. این، بدون شک گرفتاری خرده بورژوازی **آلمان** در خلال آن سالها بود. درست است که بار سنگین زندگی غریزی در دورانی پر از هرج‌ومرج خود را تنها به یکی از قشرهای جامعه محدود

1. Kurtz, Expressionismus, pp.70-73; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.145.

نمی‌کند. ولی این نوع زندگی در هیچ‌جا مثل قشر پایین طبقهٔ متوسط - جایی که طمع و حسادت توسط رنجش‌های عمیق اجتماعی و انگیزه‌های آنی اخلاقی موروثی، که هرگونه کاربرد حیاتی را از دست داده‌اند، تکمیل می‌شود - قابل رؤیت و پرخاشگر نیست. **مایر** شخصیتهای قشر پایین طبقهٔ متوسط خود را به عنوان آدمهایی تحت سلطهٔ غرایز تجسم می‌کند که ساکن دنیایی درهم شکسته‌اند. او به این دلیل روی آنها دست می‌گذارد که انهدام و خود ویرانگری‌ای را که لزوماً بوجود می‌آورند نمایان سازد. زوال آنها به دست تقدیر محول شده است. تقدیر در فیلم **نیبلونگن** بوسیلهٔ سبکی اکیداً تزیینی، به نحوی سمبلیک نشان داده شده است و در فیلمهای **مایر** بوسیلهٔ سادگی مفرط در ساختار روانی آنها. چند شخصیت، که هر یک از آنها تجلی غریزه‌ای خاص است، در ماجرایی که به شکل انعطاف‌ناپذیری ساخته شده، درگیر می‌شوند. در حالی که ناظران خارجی این سادگی را مصنوعی و ضعیف خوانده و مورد انتقاد قرار دادند، فیلم شناسان آلمانی -که از نمایشهای باشکوه روی پرده که مجبور بودند تحمل کنند خسته شده بودند - این فیلمها را «**نمایشهای خلوتگاه**» نشان دهندهٔ اعماق روح خوانده و مورد ستایش قرار دادند.[2] پروفسور **پال هیندبرانت** (Hindebrandt) تا ۱۹۲۴، زمانی که بطور قطع اکسپرسیونیسم در حال ناپدید شدن بود، در بیان این ادعا با **کارل هاوپتمان** موافق بود که: «در حیطهٔ تخیلات، فیلم... باید چیزهایی را نشان دهد که فقط از طریق این رسانه می‌توان نشان داد...: احساسات تند بدوی».[3]

کارل مایر سری فیلمهایش را در سال ۱۹۲۱ با دو فیلم شروع کرد، که یکی از آنها HiNTERTREPPE (**پلکان عقبی**) بود. این فیلم، که توسط **لئوپولد جسنر** (Leopold Jessner) ساخته شده، یک زیاده روی واقعی در سادگی است. این فیلم سه شخصیت را بکار می‌گیرد: دختر مستخدمه‌ای که در کارهای خانه‌داری غرق شده؛ معشوق او که قول می‌دهد از راه دور برای این دختر نامه بفرستد؛ یک پستچی نیمه افلیج فرومایه که بخاطر عشق بیمارگونه‌اش به دختر، مانع رسیدن این نامه‌ها می‌شود. دختر که فکر می‌کند پسر او را فراموش کرده، به تحریک نوعی ترحم مادرانه برای دیدار پستچی به زیرزمینی در نزدیکی آنجا، که پستچی در آن زندگی می‌کند، کشیده می‌شود. رفتن او به آنجا با بازگشت معشوقش همزمان می‌شود. در دعوای حاصله بین دو مرد، پستچی از شدت عصبانیت دیوانه شده و رقیب خود را با تبر به قتل می‌رساند. در نتیجه، دختر کاملاً گیج و مبهوت شده، به روی بام می‌رود و خودش را روی سنگفرش پایین پرت می‌کند. بینندگان از تماشای این انبوه خشونت و بدبختی آزرده شدند.[4]

فیلم دیگری که در سال ۱۹۲۱ اکران شد، SHERBEN (**خرد شده**) بود. **لوپو پیک** در

2. Tannenbaum, "Der Grossfilm," Der Film Von Morgen, pp.71-72; Mollhausen, "Der Aufstieg des Films," Ufa-Blatter.
3. Hildebrandt, "Literatur und Film," Das Kulturfilmbuch, p.85.
4. Weinberg, Scrapbooks, 1925-27; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.153; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,73.

ارتباط ذاتی نزدیک با مقاصد مایر این فیلم را کارگردانی کرد. در آغاز فیلم، یک سوزن‌بان راه‌آهن (ورنر کراوس)، با همسر و دخترش در خلوت تپه‌هایی پوشیده از برف و پر درخت زندگی می‌کند - خلوتی که با قدم زدن‌های مکرر مرد روی خطوط راه‌آهن و عبور گهگاه یک قطار مورد تأکید قرار گرفته است. ورود یک بازرس راه‌آهن که این قسمت تحت کنترل اوست، یکنواختی را کد را به اضطراب مبدل می‌کند. همه چیز با یک رابطهٔ عشقی بین بازرس و دختر -که خیلی سریع تسلیم او می‌شود - آغاز می‌گردد. مادر پرهیزکار دختر، پس از غافلگیر کردن آن دو در خلوت عشق، در شبی سرد از منزل خارج می‌شود تا در مقابل یک لوح مقدس دعا کند، و در آنجا یخ زده و می‌میرد. دختر به بازرس التماس می‌کند که او را با خود به شهر ببرد ولی با جواب صریح منفی او روبرو می‌شود. او که تحقیر شده، با مطلع ساختن پدرش از آنچه که اتفاق افتاده، انتقام خود را از بازرس می‌گیرد. ترس آمیخته با احترام عمیقاً ریشه دار نسبت به مقامات رسمی باعث می‌شود که سوزن‌بان قبل از ورود به اتاق بازرس در بزند؛ ولی سنت‌های اخلاقی، که تبدیل به غریزه شده‌اند، او را وامی‌دارند تا فریب‌دهندهٔ دخترش را خفه کند. سپس او، درحالی که فانوس علامت دادنش را تکان می‌دهد تا قطار سریع‌السیر را متوقف کند، در خط آهن گشت می‌زند. (در اینجا یک جلوهٔ رنگی مبتکرانه بکار گرفته شده: فانوس نور قرمز روشنی از خود متصاعد می‌کند که به شکل کاملی آشفتگی احساساتی مرد را منتقل می‌نماید.) هرچند که مسافران در واگن غذاخوری از این توقف غیرمنتظره تعجب می‌کنند، آنها هیچگونه علاقه‌ای به مشکلات یک سوزن‌بان حقیر ندارند. این فیلم، با تأکید بر بی‌تفاوتی آنها، تقسیم جامعه به محیط های اجتماعی ناسازگار را نشان می‌دهد. سوزن‌بان به لکوموتیوران می‌گوید: «من یک قاتل هستم»؛ این تنها میان‌نویس سراسر فیلم است. دختر که دیوانه شده، از بالای کوهی در کنار خط آهن به قطار سریع‌السیر حامل پدرش نگاه می‌کند که با سرعت از آنجا دور می‌شود.[۵]

کارل مایر بعد از وانینا، آخرین فیلم استبداداش، همکاری خوش یمن خود را با لوپو پیک در فیلمهای غریزی از سر گرفت؛ حاصل این همکاری فیلم Sylvester (شب سال نو، ۱۹۲۳) بود. در ابتدای فیلمنامه، که بعداً به صورت یک کتاب به چاپ رسید، نقل قولی از داستان برج بابل آورده شده است: «به آنجا برو، باشد تا نازل شویم، و زبان ایشان را در آنجا مشوش سازیم تا سخن یکدیگر را نفهمند.»[۶] این سرمشق، نقشهٔ مایر را برای ادامهٔ کاری که در «فروشنده» آغاز کرده بود در فیلم «شب سال نو»، به وضوح نشان می‌دهد: نمایش هرج و مرج مطلق اجتماعی بوسیلهٔ دو محیط اجتماعی که توسط شکافی ژرف از یکدیگر جدا شده‌اند. یکی از این دو محیط در کافهٔ ارزان قیمتی عینیت می‌یابد که محل تجمع آدمهای قشر پایین طبقه متوسط است؛ و دیگری در خیابان، در رستورانی مجلل در نزدیکی آنجا و در میدان شهر در مجاورت آن - مکانهایی مملو از جمعیت شادی که مشغول

5. Kalbus, ibid, p.73; Weinberg, Scrapbooks, 1925-27; "Shattered," Exceptional Photoplays, Jan.-Feb. 1923, p.4-5; Vincent, Hostoire de L'Art Cinematographique, p.149.

۶- اشاره به سفر داستان ساخته شدن برج بابل که به قصد رسیدن انسان به آسمان ساخته می‌شد. «و خداوند گفت همانا قوم یکیست و جمع ایشانرا یک زبان و این کار را شروع کرده‌اند و هیچ کاری که قصد آن بکنند از ایشان ممتنع نخواهد شد. اکنون نازل شویم و زبان ایشانرا در آنجا مشوش سازیم تا سخن یکدیگر را نفهمند.» (سفر پیدایش - باب یازدهم) - م.

جشن گرفتن شب سال نو می‌باشند. محیط سومی هم به این دو محیط اضافه شده است: طبیعت. هر از گاهی تصاویر گورستان، زمین بایر و دریا به شکل یک تم اصلی ظاهر می‌شوند - مناظر عظیم و ساکتی که باعث می‌شوند آشفتگی انسان باز هم مفرط‌تر به نظر برسد. داستان اصلی این فیلم صاحب کافه را نشان می‌دهد که از اختلاف بین زن و مادرش رنج می‌برد. مادر، که به شکل مستبدانه‌ای به پسرش عشق می‌ورزد، از همسر او - که ناچار است آنچه را انحصاراً متعلق به خود می‌داند با او شریک شود - متنفر است؛ همسر او هم به نوبهٔ خود، به خاطر حفظ آرامش در منزل، از پسر می‌خواهد که مادرش را به جای دوری بفرستد.

هنگامیکه این تضاد به اوج خود می‌رسد، چیزی رخ می‌دهد که تقریباً غیرقابل تصور است: مرد، که از تصمیم‌گیری عاجز است، درهم می‌شکند و در حالی که مادرش او را همچون کودکی نوازش می‌کند، در حالتی درمانده سرش را روی سینهٔ او می‌گذارد. این حرکت، که متعاقب (و در تأیید) آن مرد خودکشی می‌کند (تصویر ۱۳)، بازگوکننده میل شدید او به بازگشت به رحم مادر است. او هرگز به بلوغ نرسیده است. این نکته قابل توجه است که ژست خاص حاکی از تسلیم او، نه تنها نفی نشده، بلکه تقریباً بدون تغییر در فیلمهای مختلف آلمانی تکرار شد.[۷] این مسئله نشان می‌دهد که عدم تمایل غریزی او به تلاش برای کسب آزادی را می‌توان یک گرایش تیپیک آلمانی محسوب کرد. این گرایشی است که از وابستگی طولانی شدهٔ آلمانی‌ها به یک رژیم نظامی فئودالی یا نیمه فئودالی ناشی می‌شود - بگذریم از انگیزه‌های اجتماعی و اقتصادی این دوران که تداوم این گرایش را در بین طبقهٔ متوسط اجباری می‌کنند. صاحب کافه هنگام تسلیم شدن، از حس دلسوزی به حال خود لبریز می‌شود که کاملاً بجا است. برای شخصیت‌های نابالغ یا تحت فشار، دلسوزی به حال خود راهی برای ابراز احساسات است.

این فیلم با چند صحنه پایان می‌یابد که بخشی از جمعیت شاد را با جنازهٔ صاحب کافهٔ بدبخت مواجه می‌کند؛ ولی این دو محیط اجتماعی تنها به این دلیل در کنار هم قرار داده شده‌اند که بر بیگانگی مطلق آنها با یکدیگر تأکید شود. ماه، بی‌تفاوت نسبت به مسایل انسانها، روی دریا پرتو افشانی می‌کند.[۸]

این دسته فیلم با فیلم DER LETZTE MANN (**آخرین خنده**؛ که در پایان ۱۹۲۴ به نمایش عمومی درآمد) به اوج خود می‌رسد. این فیلم قدرتمند - که حاصل کار تیمی **کارل مایر، اف. دبلیو. مورنائو و کارل فروند** فیلمبردار بود - با در تضاد قرار دادن دو ساختمان تم اصلی پیشینیان خود را ادامه می‌دهد: یک خانهٔ اجاره‌ای غم‌انگیز پر از آدمهای قشر پایین طبقهٔ متوسط، و یک هتل قصر مانند برای پولدارهایی که درب گردان و آسانسورهای آنرا در حرکت دائم نگاه می‌دارند. ولی **آخرین**

۷- مقایسه شود با صفحات ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۵۷، ۱۷۱.

7. cf.Pick, "Vorwort des Regisseur," Sylvester, pp.9-11; Mayer, "Sylvester," ibid., pp. 17-96; Faure, "Cinema," Le Role intellectuel du cinema, p. 209; Balazs, Der Geist des Films, p.53; Rutha, Film Till Now, p.204; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p. 149.

خنده با فیلمهای قبلی این تفاوت را دارد که نشان می‌دهد این دو محیط بوسیلهٔ روابط محکمی به هم پیوسته‌اند. امیل یانینگز در نقش باربر پیر هتل، در حالی که با وقار بی‌نظیری اونیفورم درخشانش را پوشیده، نه تنها میهمانان هتل را از درب گردان به داخل راهنمایی می‌کند، بلکه همچنین در حیاط خانهٔ استیجاری که او با تعدادی از بستگانش در آنجا زندگی می‌کند - به کودکان آب‌نبات می‌دهد. همهٔ مستأجران - بخصوص مستأجران مؤنث - نسبت به اونیفورم او، که به نظر می‌رسد صرفاً با حضور خود به زندگی موقرانهٔ آنها زرق و برق گیج کننده‌ای اعطا می‌کند، احساس ترسی آمیخته با احترام دارند. آنها به عنوان سمبل بالاترین قدرت به آن (اونیفورم - م) احترام می‌گذارند و از اینکه اجازه دارند به آن احترام بگذارند خوشحالند. به این ترتیب این فیلم - اگر چه به نحوی طعنه‌آمیز - مروج این عقیدهٔ طرفدار استبداد است که طلسم جادویی قدرت، جامعه را از تجزیه شدن حفظ می‌کند.

ولی در مورد این باربر ناگهان طلسم می‌شکند. مدیر هتل، پس از اینکه می‌بیند که او زیر بار سنگین صندوقی تلوتلو می‌خورد، به پیرمرد دستور می‌دهد که اونیفورمش را با روپوش سفید متصدی دستشویی عوض کند. این اقدام به شدت نوع دوستانهٔ مدیریت باعث فاجعه می‌شود. از آنجا که این فیلم بطور ضمنی می‌گوید که قدرت، و فقط قدرت، محیط‌های نامتجانس اجتماعی را در یک کلیت می‌آمیزد، سرنگونی اونیفورم که نماد قدرت است مطمئناً هرج و مرج برمی‌انگیزد. به محض اینکه مستأجران از روپوش سفید ننگ آور مطلع می‌شوند، احساس می‌کنند از آن دنیای بالایی، که از طریق اونیفورم با آن ارتباط برقرار می‌کردند، منزوی شده‌اند. آنها از اینکه از نظر اجتماعی طرد شده و به درون تیرگی ملال‌آور آپارتمانها و روح‌های خود پرتاب شده‌اند، می‌رنجند. همهٔ غرایز پلید قشر پایین طبقهٔ متوسط علیه باربر از بند رها می‌شوند. خاله‌زنکها مغرضانه او را مسخره می‌کنند؛ بستگان خودش او را از خانه بیرون کرده و به خیابان می‌اندازند. واکنش‌های این باربر شبیه به واکنش‌های صاحب کافهٔ فیلم **شب سال نو** است. او معتقد است که با از دست دادن اونیفورمش تحقیر شده است و، بجای اینکه مثل یک آدم بالغ با مشکلش کنار بیاید، به ورطهٔ دلسوزی به حال خود به مثابه قطع علاقهٔ کامل از خویش فرو می‌غلتد (تصویر ۱۴). در پایان او را در دستشویی تاریک هتل می‌بینیم که نگهبان شب با مهربانی او را در رواندازی می‌پیچد. این حرکت متأثرکننده نشانی از اتحاد بین دو انسان شکست خورده است - ولی حرکتی است که چیزی را عوض نمی‌کند.

در اینجا همه توقع دارند که فیلم پایان یابد. ولی مایر، با مقدمه‌ای متشکل از چند جمله که تنها میان‌نویس این فیلم را تشکیل می‌دهند، روی این پایان طبیعی یک پایان دوم متکبرانه را سوار می‌کند. این جملات به بیننده می‌گویند که نویسنده، به خاطر دلسوزی برای سرنوشت این باربر بیچاره در زندگی واقعی، می‌خواهد او را به سوی یک آیندهٔ بهتر، اگر چه غیر واقعی، راهنمایی کند. آنچه که متعاقب این نوشته می‌آید مضحکهٔ خوبی است که به پایان خوش تیپیک فیلمهای آمریکایی طعنه می‌زند. نباید فراموش شود که در ۱۹۲۴ **هالیوود** اعمال نفوذ خود در سینمای **آلمان** را آغاز کرده بود. این مضحکه با شام خوردن باربر با لباسهای فاخر در رستوران هتل آغاز می‌شود. در حالی که او سعی

کالیگاری : قدرت جنون‌زده

آخرین خنده : تجسم زنده تحقیر

می‌کند با غذاهای پیچیده کنار بیاید، میهمانان هتل که مشغول تماشای او هستند خبر روزنامه‌ای را به یکدیگر نشان می‌دهند. خبر حاکی از این است که یک میلیونر آمریکایی در وصیت‌نامه‌اش ثروت هنگفت خود را به آخرین شخص حاضر در هنگام مرگش واگذار کرده، و اتفاقاً آن شخص متصدی دستشویی بوده است. بقیهٔ افسانه، محبت ساده‌لوحانهٔ باربر پیر را به نمایش می‌گذارد که بطور یکسان روی سر مستحق و غیرمستحق پول می‌ریزد. او و دوست صمیمی‌اش، نگهبان شب، پس از اینکه از موفقیت‌شان در هتل لذت برده‌اند، سوار بر کالسکه‌ای چهار اسبه آنجا را ترک می‌کنند: دو سوداگر متظاهر که در حقیقت فرشتگانی مهربان هستند.[۹]

ویژگی مضحکه بودن این سکانس پایانی، با بیان عدم اعتقاد نویسنده به پایان خوش در اثر مقولاتی چون اتفاق و شانس، نوشتهٔ میان‌نویس معرفی‌کنندهٔ آن را تأیید می‌کند. اگر راه چاره‌ای برای باربرهای هتل که به مقام متصدی دستشویی تنزل رتبه داده شده‌اند وجود داشته باشد، بدون شک با هیچ راه حلی که در تصورات سطحی تمدن غرب ریشه دارد منطبق نیست. این فیلم از طریق پایان دوم خود پایان اولش را مورد تأکید قرار می‌دهد، و علاوه بر آن این عقیده را، که می‌گوید می‌توان «سقوط غرب» را با موهبت‌های غرب علاج کرد، رد می‌کند.

فیلمهای مایر با استفادهٔ مصرانه‌ای که از تمهیدات خاص اکسپرسیونیستی در آنها شده، دور بودن خود از رئالیسم را نشان می‌دهند. هیچیک از شخصیتها اسم ندارند: مادر «مادر» است و سوزن‌بان فقط «سوزن‌بان» است. همهٔ این شخصیتها، بجای به تصویر کشیدن افراد خاص، انگیزه‌ها و اشتیاقها را مجسم می‌کنند - برای اینکه به بینش‌های درونی وجود خارجی داده شود شخصیت‌هایی نمادین لازم است. این التزام کل صحنه‌آرایی را مشخص می‌کند. دکور **پلکان عقبی بدون کالیگاری** ممکن نبود؛ مناظر پوشیده از برف فیلم خرد شده -که احتمالاً الحاق آنها به خاطر تأثیر فیلمهای سوئدی بوده - دقیقاً طوری به نظر می‌رسند که گویی در داخل استودیو ساخته شده‌اند؛ صحنه‌های عجیب و غریب قشر پایین طبقهٔ متوسط در فیلم **آخرین خنده** امتیازهایی را که این فیلم به جریان رئالیستی رو به رشد در ۱۹۲۴ داده است خنثی می‌کند.[۱۰]

آخرین خنده به خاطر موفقیت جهانی‌اش آغازگر نوآوری‌های سینمایی -که در واقع

9. Rotha, "It's in the script," World Film News, Sept. 1938, p. 205; Potamkin, "The Rise and Fall of The German Film," Cinema, April 1930, p. 25, and "Kino and Lichtspiel," Close up, Nov. 1929, p. 387-88.

برای ماجرای جدایی مایر و پیک بخاطر فیلم «آخرین خنده»، رجوع کنید به :

Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p. 149.

10. Kurtz, Wxpressionismus, pp. 83-84.

برای تأثیر فیلمهای سوئدی مراجعه شود به :

Molhausen,"Der Aufstieg des Films," Ufa-Blatter; Balthasar, "Die Dekoration," Der Film Von Morgen, pp.78-79.

فیلم کمدی مورناتو، Die Finanzen De Grossherzogs (دارائی‌های گراند دوک، زمستان ۴-۱۹۲۳) ثابت می‌کند که او به رئالیسم گرایش داشته است. مجلهٔ Licht Bild Buhne (ژانویه ۱۹۲۴) با نفس راحتی از این کمدی یاد کرد و نوشت: «بالاخره فیلمی فاقد اهمیت عمقی‌تر از آنچه دیده می‌شود» نقل از :

Zaddach, Der Literarische Film, p.56.

ویژگی کل سری فیلمهای غریزی است - محسوب می‌شود. یکی از این نوآوری‌ها -که همهٔ آنها از پیشنهادهای کارل مایر نشأت گرفته‌اند - بلافاصله مورد توجه عموم قرار گرفت: فقدان میان‌نویس. بجز دو مورد فوق‌الذکر، بقیه منحصراً از طریق تصویر بیان شده‌اند.[11] در اینجا مجدداً رابطهٔ متقابل بین فرم و محتوایی که باید ارائه شود قابل توجه است. این نه نبوغ تکنیکی بلکه موضوع فیلمهای غریزی است که باعث می‌شود فیلمساز داستانگویی بدون کلام را ابداع کند: انگیزه‌ها و اشتیاق‌ها در زیر منطق استدلالی رشد می‌کنند، و در نتیجه خود را در اختیار به تصویر کشیده شدن بدون توضیحات کلامی قرار می‌دهند. این مطلب بویژه در مورد فیلمهای مایر، با موضوع‌های عمداً ساده شده‌شان، صحت دارد. این فیلمها نمایش وقایعی اساساً صامت هستند. استفاده از میان‌نویس در این فیلمها نه تنها مصنوعی می‌شد، بلکه تداوم تصویری را نیز مختل می‌کرد. نقدی دربارهٔ فیلم شب سال نو، که در مجلهٔ سینمایی آلمانی Licht Bild Buhne بعد از اولین نمایش فیلم به چاپ رسید، نشان می‌دهد که معاصران از این لزوم ساختاری آگاهی داشته‌اند: «آنچه مهم است نه چندان حذف عملی نوشته‌ها... بلکه این واقعیت است که، به خاطر کل ساختارش، فیلم (شب سال نو) می‌تواند و حتی باید بدون آن نوشته‌ها باشد.»[12]

همچنین فیلمهای مایر اولین فیلمهایی بودند که دنیای اشیا را -که تا آن زمان فقط توسط کمدی بزن‌بکوب مورد مکاشفه قرار گرفته بود - در خدمت داستان دراماتیک به کار گرفتند. هنگامی که پلکان عقبی در نیویورک اکران شد، یکی از منتقدان به نقش مهم ساعت شماطه‌دار دختر مستخدم اشاره کرد. «نشان داده شده که او بوسیلهٔ ساعت شماطه‌دار خود در ساعت شش صبح بیدار می‌شود. او آنرا برای پنج دقیقه بعد تنظیم می‌کند، و سپس زنگ مجدد ساعت بوسیلهٔ نشان دادن کلید پشت آن که به آرامی می‌چرخد به تصویر کشیده شده است...»[13] ساعت شماطه‌دار به همراه اشیا مهمی مثل مترسک بینوایی که جلوی خانهٔ سوزن‌بان در باد می‌لرزد، و پوتین‌های براق بازرس، مجدداً در فیلم «خرد شده» ظاهر می‌شود. هنگامیکه دختر سوزن‌بان زانو می‌زند تا راه‌پله را تمیز کند، این پوتین‌های براق به نحوی آمرانه از پله‌ها پایین می‌آیند و تقریباً با او تماس پیدا می‌کنند، این اولین باری است که دختر معشوق آینده‌اش را می‌بیند. علاوه بر این، «خرد شده» جزئیات لکوموتیوها، چرخها، سیمهای تلگراف، زنگهای علامت‌دهنده و دیگر اشیا مربوطه‌ای را به تصویر می‌کشد که در آینده به انحطاط کشیده شده و تبدیل به تزیینات استاندارد صحنه‌های بی‌شمار راه‌آهن در فیلمهای آینده می‌شوند.

موتیف ساعت در فیلم شب سال نو معنی کامل خود را بدست می‌آورد. ساعت پاندولی اتاق صاحب کافه حتی از ساعت میدان شهر هم اهمیت بیشتری دارد. در حالی که ساعت با نواختن دوازده ضربه شروع سال نو را اعلام می‌کند، دوربین از روی آن به سمت جنازهٔ صاحب کافه برمی‌گردد

11. Royha, Film Till Now, p. 298.
12. Zaddach, Der Literarische Film, p. 54. نقل از :
13. Weinberg, Scrapbooks, 1925-27 رجوع کنید به :

و به این ترتیب حضور همزمان در دنیای خارجی و داخلی - ضرباهنگ مکان و ضرباهنگ زمان - را بر ما تحمیل می‌کند. گویی این اشیا منظرهٔ تماشایی اشتیاق‌های به جوش آمدهٔ انسان را با دقت تماشا کرده یا حتی در آن شرکت می‌جویند. در اتاقی که مادر و همسر صاحب کافه در آن با یکدیگر نزاع می‌کنند، کالسکهٔ بچه زندگی ناآرامی برای خود در پیش می‌گیرد، و درِ گردان رستوران مجلل هم یک راه ورودی است و هم پس‌زمینه‌ای است برای جماعت سرخوش خیابان.

این درِ گردان در فیلم **آخرین خنده** تبدیل به عقده‌ای آزاردهنده می‌شود.[۱۴] فیلم با یک نمای تراولینگ شاهکار آغاز می‌شود که میهمانان هتل را نشان می‌دهد که یکی پس از دیگری از درِ همیشه گردانِ هتل عبور می‌کنند. این تمهیدی است که تا آخر فیلم بارها و بارها بکار گرفته شده و چیزی بین یک چرخ‌وفلک و یک چرخ‌رولت است (تصویر ۱۵). در انیفورم همه‌جا مشهود باربر - شیئی که قدرت و اهمیتی مشابه درب دارد - قدرتی نهفته است که می‌تواند اشیا فراوان دیگری را نیز از انزوا بیرون آورد. چمدانها با انرژی فراوانی جلو می‌آیند، و به نظر می‌رسد که دیوارهای هتل در شب نفس می‌کشند. حتی قسمتهایی از بدن انسانها نیز به قلمرو اشیا کشیده می‌شوند: به خاطر نماهای بسیار نزدیک، نمی‌توان دهان‌های باز خاله‌زنکها را از دهانه‌های آتشفشانی که از آنها بخار بلند می‌شود تمیز داد. این گرایش متفاوت که ناگزیر اشیا بی‌جان را در ماجرا درگیر می‌کند، از طبیعت ذاتی شخصیتهای تحت کنترل غرایز **مایر** برمی‌خیزد. این شخصیتها که نمی‌توانند انگیزه‌های آنی خود را بیان کنند، در محیطی سکنی می‌گزینند که بوسیلهٔ احساسات فیزیکی و محرکهای مادی مشخص می‌شود - محیطی که اشیا در آن آشکارا ارتقا مقام یافته و نقش موانع یا تابلوهای راهنما، دشمنان یا همراهان، را به عهده می‌گیرند. این فیلمها مجبورند به سراغ ساعتهای شماطه‌دار یا درهای گردان بروند: ساعت ذهن دختر خدمتکار را آزار می‌دهد و باربر، که از انیفورمش تفکیک‌ناپذیر است، با چرخاندن درِ گردان، ملازم بارگاهش را به این طرف و آن طرف می‌فرستد.

درست است که به نظر می‌رسد تعداد زیادی از اشیا صرفاً به خاطر سمبلیسم بی‌ارزش به نمایش گذاشته شده‌اند. کلوزآپ‌های مکرر از شیشهٔ شکسته در فیلم **خرد شده** هدفی بجز اشاره به شکنندگی نقشه‌های انسان در مقابل تقدیر به عهده ندارند؛ این نماها به خودی خود مفهومی ندارند. ولی این عدم موفقیت‌های آشکار از همان منشاء دستاوردهای محکم ناشی می‌شوند. اشتیاق شدید **مایر** به اشیا باعث شد تا با غلبه بر قلمرو اشیا برای سینما، فرهنگ لغات تصویری را به نحو ماندگاری غنی سازد؛ این غلبه‌ای بود که، همسو با تلاش او برای حذف میان‌نویس‌ها، راه را برای گویشی حقیقتاً سینمایی هموار کرد.

لوپو پیک در مقدمه‌ای که برای چاپ فیلمنامهٔ **شب سال نو** نوشت، در مورد نام دوم آن، یعنی Ein Lichtspiel (**یک بازی نور**)، مطلب روشنگری را بازگو می‌کند. او می‌گوید **کارل مایر**

۱۴- مقایسه شود با: Lejune, Cinema, pp. 122-23

«شاید حقیقتاً قصد داشته روشنایی و تاریکی... داخل روح، آن دگرگونی ابدی نور و سایه که مشخصهٔ روابط روانی بین انسانهاست، را به نمایش بگذارد.»[15] گفتهٔ پیک روشن می‌کند که نور در سری فیلمهای مایر، به نحوی نه کمتر از خود فیلمهای اکسپرسیونیستی، نوری غیرواقعی است - نوری که مناظر درونی را روشن می‌کند. کارل وینسنت، سینمایی نویس بلژیکی، دربارهٔ پلکان عقبی می‌گوید «به نظر می‌رسید که خود اشیا منشاء نور بودند.»[16] این نور، نه با ایجاد فرم‌هایی با شکل‌های واضح و مشخص بلکه با خلق پیچیدگی‌های در حال نوسان، به تأکید بر وقایع غیر منطقی زندگی غریزی کمک می‌کند. اینگونه وقایع مثل هر پدیدهٔ ریشه‌ای ایجاد یا محو می‌شوند و این نور جنب‌وجوش آنها را به نمایش می‌گذارد. در فیلم آخرین خنده سایه‌های نفوذناپذیری مدخل دستشویی را به ظلمات بی‌انتهایی تبدیل می‌کنند، و دایرهٔ نوری که فانوس نگهبان شب بر دیوارها می‌تاباند آمدن او را پیشگویی می‌کند.

همهٔ این دستاوردها با به حرکت درآمدن دوربین در فیلمهای مایر به اوج خود می‌رسند. آخرین خنده، به خاطر تحرک کامل دوربین، تکنیک سینمایی هالیوود را شدیداً تحت تأثیر قرار داد.[17] ولی این فیلم - در زمانی که هیچکس به حرکت دادن دوربینی که محکم به سه پایهٔ ثابت خود بسته شده بود فکر نمی‌کرد - تنها آنچه را که در فیلم خرد شده اعلام وجود کرده بود، به کمال رسانید. در فیلم خرد شده نماهای حساب شدهٔ به اصطلاح پان (Pan) - نماهایی که با حرکتی افقی از یک نقطهٔ صحنه به نقطهٔ دیگری می‌روند تا باعث شوند که بیننده یک پانوراما‌ی کامل را از نظر بگذراند - داستان را جلو می‌برند. به عنوان مثال با حرکت آرام و لاینقطعی که نه تنها به منظور نشان دادن رابطهٔ عشقی در حال آغاز، بلکه به منظور ارتباط دادن مفهوم آن با مترسکی که تنها در باد ایستاده طراحی شده است. دوربین از مترسک لرزان پان می‌کند به پنجره‌ای در کنج ساختمان که سایه‌های بازرس و دختر در پشت آن دیده می‌شوند. دوربین که از قید سکون آزاد شده، با پیوستن الهامانهای تصویری پشت سرهم به نحوی که لزوماً یکدیگر را توضیح می‌دهند، کاری می‌کند که با حذف میان‌نویس‌ها و ارتقا مقام اشیا کاملاً موافق است؛ تداومی تصویری را تقویت می‌کند که زندگی غریزی از طریق آن خود را نشان می‌دهد. این حرکات در خدمت آشناکردن تماشاگر با محیط‌ها و وقایعی است که به نحو جبران‌ناپذیری از یکدیگر جدا شده‌اند. بیننده، با راهنمایی دوربین، در موقعیتی قرار دارد که بدون گم شدن در این راه پرپیچ و خم می‌تواند کلیت جنون‌آمیز را ببیند.

خود کارل مایر از آنچه که با بازکردن زنجیر دوربین بدست آورد کاملاً آگاه بود. او در مقدمه‌ای که برای «شب سال نو» نوشت، ابتدا محیط‌های جمعیت سرخوش و طبیعت را به عنوان «احاطه کننده‌های» اتاق صاحب کافه تعریف کرده، و سپس می‌گوید که برای دوربین حرکات خاصی

15. Pick, "Vorwort des Regisseurs," Sylvester, p. 9.
16. Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p. 153.
17. Rotha, Film Till Now, p. 177; Jacobs, American Film, p. 307; Potamkin, "Kino and Lichtspiel," Close UP, Nov. 1929, pp. 390-91.

محاسبه شده تا علاوه بر صحنهٔ داستان، بازگوکننده ایدهٔ دنیایی متشکل از این «احاطه کننده‌ها» باشد. «با پیشرفت وقایع، این حرکات...باید اعماق و ارتفاعات را در بر بگیرند، تا جنونی را به تصویر بکشند که کل دنیای انسان را در طبیعت به لرزه درمی‌آورد.»[۱۸] **گوئیدو سیبر** (Guido Seeber)، فیلمبردار **لوپو پیک**، برای عینیت دادن به دستورالعمل‌های **مایر** در فیلم **شب سال نو**، سه‌پایه‌ای ابداع کرد که روی ریل حرکت می‌کرد.[۱۹]

هنگامی که **مورنائو** فیلم **آخرین خنده** را ساخت، دوربینی کاملاً اتوماتیک در اختیار داشت که قادر به همه نوع حرکتی بود. در سراسر این فیلم دوربین با چنان سماجتی تراولینگ و تیلت به بالا و پائین می‌کند که نه تنها به گویش تصویری کاملاً سیالی می‌انجامد، بلکه بیننده را قادر می‌سازد که وقایع را از دیدگاههای مختلف دنبال کند.[۲۰] دوربین سیاری که به همه جا سرک می‌کشد باعث می‌شود که بیننده هم شکوه اونیفورم را تجربه کند و هم بدبختی موجود در خانهٔ اجاره‌ای را. این دوربین بیننده را به باربر هتل تبدیل کرده، و احساسات خود نویسنده را به او منتقل می‌کند. بیننده از نظر روانی بطور همزمان در همه جا حضور دارد. ولی دوربین که در دنیای غرایز کاملاً راحت است، علیرغم اشتیاق به جوانب همیشه در حال تغییر، از رسوخ کردن به اعماق جوانب در حال تغییر ضمیر خود آگاه خودداری می‌کند. بازی آگاهانه اجازهٔ غالب شدن ندارد. بازیگر سوژهٔ منفعل دوربین است. **کنت وایت** (Kenneth White) در مقاله‌ای دربارهٔ اف. دبلیو. **مورنائو**، با اشاره به صحنهٔ مست کردن باربر، این نکته را بیشتر توضیح می‌دهد: «پانتومیمی که همه فکر می‌کردند هنر مشتق شده از فیلم بود، در **آخرین خنده** قابل کشف نبود. باربر مست کرد، ولی نه به شکلی که یک هنرپیشهٔ پانتومیم با استعدادهای تحت فرمان خود مست می‌کند؛ دوربین این کار را برای او انجام داد.»[۲۱]

در سراسر دوران پس از جنگ، تم فیلمهای غریزی **مایر** چنان جذابیتی از خود نشان داد که هر اثر ادبی که اندک شباهتی با آن داشت بلافاصله به روی پردهٔ سینما منتقل شد - از «**بانو جولیا**» (FRAULEIN JULIE، ۱۹۲۲) اثر **استرینبرگ** تا «**قدرت ظلمات**» (DIE MACHT DER FINSTERNIS، ۱۹۲۴) اثر **تولستوی**، از درام روستایی «**رزبرند**» (ROSE BERND، ۱۹۱۹) اثر **گرهارت هاوپتمن** تا اثر برادرش، **کارل**، «**رانده شده از وطن**» (AUSTREIBUNG، ۱۹۲۳).[۲۲] هنگامی که فیلم «رزبرند» در نیویورک به نمایش درآمد، مجلهٔ مجمع ملی منتقدان **آمریکا** با کلماتی در مورد آن اظهار نظر کرد که، علیرغم کیفیات متفاوت زیبایی شناسانه‌شان، در مورد همهٔ فیلمهای مشابه نیز صدق می‌کند. «این فیلم... بجز آنچه که... بوسیلهٔ تقدیر شخصیتهایش، و نیروهایی که به آن

18. Mayer, "Technische Vorbemerkungen des Autors," Sylvester, pp. 15-16.
19. Kalbus, Deutsche Filmkunst,I, 111-12.
20. Potamkin, "The Rise and Fall of The German Film," Cinema, April 1930, p.25; "Die Entfesselte Kamera," Ufa-Magazin, March 25-31, 1927.
21. White, "Film Chronicle: F.W. Murnau," Hound & Horn, July-Sept. 1931, p.581.
۲۲- برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ این فیلمها مراجعه کنید به:
Zaddach, Der Literarische Film, pp. 42-43, 53; Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,72,73; Decla-Bioscop Verleih-Programme, 1923, pp. 64-67.

تقدیر می‌انجامند، بطور ضمنی گفته شده، هیچ نتیجهٔ اخلاقی دیگری ندارد. همچنین، این فیلمی است... که هوسهای کوری را که از سرچشمه‌های نیازهای حیوانی و غرایزشان بیرون می‌جوشند[۲۳]، می‌توان در آن احساس کرد.» بعد از ساخته شدن اکثر این فیلمهای اقتباسی، یکه‌تاز درخشانی به نام Chronik Von Griehaus (**سرگذشت خانهٔ خاکستری**، ۱۹۲۵) ساخته شد؛ این فیلم، که بر اساس داستانی به همین نام از تئودور **اشتورم** (Storm) ساخته شد، فضای یک داستان قهرمانانهٔ قرون وسطایی دهشتناک را زمزمه می‌کرد.[۲۴]

23. "Rose Bernd," National Board of Review Magazine, Feb. 1927, p. 16.
24. Barrett, "Grey Magic," National Board of Review Magazine, Dec. 1926, pp.4-6.
فیلمهای مشابه عبارت بودند از SAPPHO (عشق جنون آمیز، ۱۹۲۱) و WILDENTE (مرغابی وحشی، ۱۹۲۵) اثر لوپو پیک. برای فیلم اول مراجعه شود به : Ufa-Verleih Programme, 1923, 0.17 برای فیلم دوم رجوع کنید به :
Film Society Programme, Nov. 18, 1928.

۹- دو راهی سرنوشت‌ساز

روح آلمان، که بطور مکرر و متناوب با تصاویری از حکومتی استبدادی و یا هرج‌ومرجی مطلق و تحت فرمان غرایز درگیر بود، و در هر دو صورت در معرض تهدید به فنا قرار داشت، مثل کشتی شبح‌وار فیلم نسفراتو در فضایی غم‌افزا دستخوش امواج بود.

در حالی که فیلمهای استبدادی و غریزی همچنان در حال رشد و شکوفایی بودند، سینمای آلمان شروع کرد به ارائه فیلمهایی که بیانگر میل شدید درونی به یافتن راهی برای خروج از این دو راهی بودند. این تمایل کل حیطهٔ ضمیر خودآگاه را در برمی‌گرفت. کسی که در آن سالهای بحرانی در آلمان زندگی کرده باشد به خاطر خواهد آورد که نیاز شدیدی به یک پناهگاه روحی، ذهن جوانان و روشنفکران را تسخیر کرده بود. کلیسا عدهٔ زیادی را به خود جلب کرد. شور و شوقی که این تازه ایمان آورده‌ها نسبت به امنیت تازه یافتهٔ خود نشان می‌دادند با تلاش گروهی مرد جوان -که کاتولیک به دنیا آمده بودند - برای تأثیر گذاردن بر سیاستهای روحانیون به نفع گرایشات چپی، به شکل عجیبی در تضاد بود. همینطور اضافه شدن تعداد طرفداران کمونیستها بدون شک تا حدی به دلیل طلسمی بود که ویژگی ارتدکس دکترین مارکسیستی برای عدهٔ زیادی -که از نظر روانی بدون محافظ و در جستجوی پناهگاهی محکم بودند - ایجاد می‌کرد. عدهٔ زیادی از مردم، که از تنها ماندن وحشت کرده بودند، به سوی پیامبران قارچ‌واری هجوم بردند که چند سال بعد به دست فراموشی سپرده شدند. رودولف استاینر (Steiner) تئوسوفیست (معتقد به فلسفه‌ای مذهبی که مدعی ارتباط مستقیم عرفانی با روح‌القدس است - م) جنونی منحصر به این دوران بود؛ این کار او که وحی‌های دریافتی غلو شده‌اش را با شور و هیجان به زبان خرده بورژوایی نفرت‌انگیز آلمانی تبلیغ می‌کرد شبیه کارهای هیتلر بود.

در سینما برای کشف یک روش زندگی، یک الگوی قابل دفاع زندگی درونی، تلاشهای مختلفی انجام می‌شد. دو فیلم از لودویگ برگر (Berger)، که هر دو در سال ۱۹۲۳ به نمایش درآمدند، نمونه‌های یکی از این تلاشها می‌باشند: EiN GLASS WASSER (یک لیوان آب)، بر اساس اثری کمدی با همین نام از اُسکریب (Scribe)، و DER VERLORENE (سیندرلا)، که این افسانهٔ باستانی را با طرحهای شرقی و تغییرات فراوان به روی پرده منتقل کرد.[1] برگر، برای توجیه انتخاب چنین سوژه‌های روشنی در دنیایی به آن تیرگی، به عنوان سابقه آثار رمانتیک را ذکر کرد. او در

۱- معرفی‌نامه‌های این فیلمها. برای اطلاعات بیشتر در مورد «سیندرلا» رجوع کنید به:
Film Society Programme, Nov.22, 1925

معرفی‌نامهٔ «یک لیوان آب» نوشت: «در زمانهای تهیدستی و فشار حتی بیشتر از زمانهای امنیت و ثروت، ما مشتاق آرامش و تفریح هستیم. دربارهٔ «گریز رمانتیک‌ها» حرف‌های زیادی زده شده است. ولی آنچه که از بیرون گریز به نظر می‌رسید، در واقع عمیقترین خودآزمایی بود... در دهه‌های فقر بیرونی، این غذا و نیرو، و در همان حال پلی به سوی آینده‌ای بهتر بود.»[۲] اشارهٔ برگر به رمانتیک‌ها فقط خصوصیت واقع‌گریزی فیلمهای خود او را مورد تأکید قرار می‌دهد.

در زمانیکه تورم تا آنجا رشد کرده بود که همه چیز را می‌بلعید و احساسات تند سیاسی به اوج خود رسیده بودند، این فیلمها توهم سرزمینی افسانه‌ای را میسر می‌ساختند که در آن دختر فروشندهٔ دوره گردِ فقیری بر ملکه‌ای دسیسه گر چیره می‌شد، و فرشتهٔ مهربان به سیندرلا کمک می‌کرد تا شاهزادهٔ جذاب را از آن خود کند. البته از یاد بردن واقعیتِ خشن در رؤیاهای لطیف لذتبخش بود، و «سیندرلا» - بویژه با ساختن معجون شیرینی از مشکلات انسانی و معجزات ماوراءالطبیعه - این اشتیاق به «آرامش و تفریح» را به کمک تمهیدات خاص سینمایی ارضا می‌کرد. ولی این سرزمین افسانه‌ای خالی از سیاست نبود.

هر دو این فیلمها در صحنه‌هایی رخ می‌دادند که توسط رودولف بامبرگر و به سبک گرم و شاد باروک (Baroque) خاص جنوب آلمان طراحی شده بودند - صحنه‌هایی با تقارنی واضح که برای اولین بار پال روثا به آن اشاره کرد. «درها، پنجره‌ها، دروازه‌ها، کوچه‌ها، و غیره، همیشه در وسط کادر قرار داشتند و بقیهٔ کمپوزیسیون در اطراف آنها می چرخیدند.»[۳] این دکور باروک، با تأکید بر تقارن، روح مطلق‌گرایی پدرسالارانه‌ای را منتقل می‌کرد که بر قلمرو شاهزادگان کاتولیک قدیم حاکم بود: این دو فیلم آیندهٔ بهتر را به شکل بازگشت به روزهایِ خوشِ گذشته مجسم می‌کردند. برگر در تأکید خود بر رمانتیک‌ها اشتباه نکرده بود. آنها هم به تجلیل از گذشته گرایش داشتند و، درنتیجه، با قدرتهای سنتی پیوند محکمی داشتند (تصویر ۱۶). این فیلمها واقع‌گریزی‌های خوشایندی بودند، ولی رمانتیسم ذاتی‌شان نمی‌توانست نیازهای ذهن مشترکی را - که مطمئناً از آن بهشت باروک رانده شده بود - ارضا کند.

دومین تلاش برای برقرار کردن یک الگوی روانی مناسب توصیه می‌کرد که تمامی بلایای برخاسته از استبداد و یا هرج و مرج مطلق باید با روحیهٔ عشق مسیحایی تحمل و مغلوب شوند. این توصیه شامل این مفهوم ضمنی بود که تحولات درونی از هرگونه تغییری در دنیای بیرونی بیشتر به حساب می‌آیند - این مفهوم ضمنی، رویگردانی طبقهٔ متوسط از تحولات اجتماعی و سیاسی را توجیه می‌کرد. در اینجا روشن می‌شود که چرا، در فیلم نسفراتو، عشق نینا موفق می‌شود به تنهایی خون‌آشام را شکست دهد، و چرا در فیلم سرنوشت، رسیدن دختر به معشوقش در دنیای آخرت مشروط به ایثار

۲- بروشور معرفی فیلم «یک لیوان آب»

3. Rotha, Film Till Now, p.199.

والای او شده است.[۴] این راه حل **داستایوفسکی** بود. آثار او، با ویرایش **مولر وان دن بروک** (Moeler Van den Bruck) - کسی که ایدهٔ اولیه **رایش** سوم را به **نازی‌ها** ارائه داد - در آنزمان چنان در بین طبقهٔ متوسط طرفدار داشتند که جلدهای قرمزشان همهٔ اتاقهای پذیرایی را تزئین می‌کرد. نوشتهٔ **جیمز تی. فارل** (James T. Farrell) دربارهٔ **برادران کارامازوف**، درمورد این گرایش احساساتیِ همه گیر در **آلمان** بعد از جنگ نیز صدق می‌کند: «انقلاب فقط فاجعه بوجود خواهد آورد. انسان باید رنج ببرد. فاضل‌ترین انسان‌ها کسی است که نه تنها برای خودش، بلکه برای همهٔ انسانهای همنوعش زجر می‌کشد. از آنجاکه دنیا را نمی‌توان تغییر داد، انسان باید بوسیلهٔ عشق متحول شود.»[۵] ابتدا جزء کوچکی از رمان **برادران کارامازوف** در ۱۹۲۰ به پردهٔ سینما منتقل شد.[۶] **رابرت وینه** روی **جنایت و مکافات** دست گذاشت؛ فیلم **راسکولنیکوف** (جنایت و مکافات) او، که در سال ۱۹۲۳ به نمایش درآمد، توسط گروهی از هنرمندان Moscow Art Players اجرا شد که خودشان را با صحنه‌آرایی‌های مدِ روزی تطبیق دادند که یادآور **کالیگاری** بود. صحنه‌هایی که در آنها **راسکولنیکوف** درگیر فانتزی‌های اتهام به خویش در برابر قاضی است خارق‌العاده‌اند؛ تارعنکبوتی که گوشهٔ یک دیوار را تزئین می‌کند، در دوئل بین چهره‌های قاضی ملایم و قاتل هذیان‌گو فعالانه شرکت می‌کند.[۷]

فیلمهای دیگر نیز به اعماق تجربیات مذهبی فرو رفتند. **رابرت وینه** باکمک آستا نیلسن، هنی پورتن، ورنر کراوس، و **گریگوری شمارا** (Chmara) فیلم I.N.R.I (۱۹۲۳) را ساخت - این فیلم در چهارچوبی متشکل از صحنه‌هایی که یک قاتل محکوم به اعدام را نشان می‌دادند، مصلوب شدن (حضرت) عیسی مسیح را به تصویر می‌کشید. قاتل - که به یک وزیر شلیک کرده تا مردمش را از ظلم برهاند - با تعمیق بر داستان مصلوب شدن مسیح، به جایی می‌رسد که برای همیشه از کارهای انقلابی خود دست برمی‌دارد.[۸] مستقیم‌تر از این نمی‌شد اهمیت سیاسی ایمان‌آوردنهای مذهبی متعدد را به نمایش گذارد. فیلمهای تصنیف‌وار متعددی با مقدار خاصی تأثیرپذیری از **داستایوفسکی** بدنبال هدف مشابهی بودند. این فیلمها عبارت بودند از: DER HENKER VON St.-MARIEN (**جلاد سنت مارین**، ۱۹۲۰)، DER GRAF VON CHAROLAIS (**کنت شارولیز**، ۱۹۲۲)، که ورسیونی سینمایی از نمایشنامهٔ **ریچارد بیرهوفمان** بود) و DER

۴- مقایسه کنید با صفحات ۷۹، ۹۰.

Farrell, "Dostoievsky and The Brothers Karamazov Revalued," New York Times Book Review, Jan. 9,1944,p.28.-

۶- برادران کارامازوف، به کارگردانی کارل فرولیش. مقایسه شود با:

Zaddach, Der Literarische Film, pp. 38-39;Amiguet,Cinema!Cinema!, P.50

"Crime and punishment," National Board of Review Magazine, June 1927,pp. 10-11 ; Film Society Programme, Dec.20,1925; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, P.145; Kurtz, Expressionismus, pp. 75, 76, 78.

8. Film Society Programme. Jan. 8, 1928; Kaibus, Deutsche Filmkunst, I, 54.

STEINERNE REITER(سوار سنگی، ۱۹۲۳).[۹]

این فیلمها نشان می‌دادند که عشق واقعی می‌تواند معجزه کند، یا ممکن است معجزات آسمانی به نفع عشق واقعی در امور مداخله کنند. ولی، علیرغم جذابیت نسبتاً زیاد این فیلمها، عملاً ثابت شد که نوع زندگی درونی توصیه شده توسط آنها فقط برای اقلیت کوچکی قابل دسترسی بود که براحتی تحت تأثیر قرار می‌گرفتند. عشق مسیح‌گونه برای آلمانی‌ها، بجای یک راه حل، یک سراب بود.

سومین تلاش برای کنار آمدن با مخمصهٔ موجود از طریق یک ژانر سینمایی منحصراً آلمانی خودنمایی کرد: فیلمهای کوهنوردی. دکتر آرنولد فانک، اهل جزیرهٔ انگلیسی فریبورگ، این ژانر را کشف کرده و در سراسر دوران جمهوری به انحصار کامل خود درآورد. او در اصل یک زمین‌شناس عاشق کوهنوردی بود. فانک، با شوقی که برای گستردن موعظه‌هایی دربارهٔ قلل افتخارآمیز و صعودهای خطرناک داشت، روزبروز بیشتر به هنرپیشه‌ها و تکنسین‌هایی متوسل شد که کوهنوردها و اسکی‌بازهای برجسته‌ای بودند، یا شدند. لنی ریفنشتال، لوئیس ترنکر و سپ آلگبر جزء مهمترین همکاران او بودند.

کوهها قبلاً در هومونکولوس و کالیگاری نقشهایی ایفا کرده بودند. هنگامیکه در اثر کفر صاعقه‌ای به هومونکولوس اصابت می‌کند، او را می‌بینیم که بالای کوهی ایستاده است؛ و وقتی که دکتر کالیگاری برای اولین بار خود را نشان می‌دهد، گویی از دل کوه مخروطی شکلی که بر فراز هلشتنوال و کارناوال ایستاده بیرون آمده است. ولی این کوهها عمدتاً سمبلیک بودند، و فانک به کوههای واقعی علاقمند بود. او با سه فیلم که به لذت‌ها و زیبائیهای ورزش کوهنوردی اختصاص داشتند کارش را آغاز کرد: Wunder Des Schneeschuhs (شگفتیهای اسکی، ۱۹۲۰)، Im Kampf Mit Den Bergen (مبارزه با کوهها، ۱۹۲۱) و Fuchs Jago im Engadin (شکار روباه در کوه انگادین، ۱۹۲۳)، فیلمی که تعقیب و گریزی با اسکی را به نمایش می‌گذارد.[۱۰] این فیلمها به این دلیل خارق‌العاده بودند که در زمانی که بردهٔ سینمای آلمان بطورکلی چیزی بجز مناظر ساخته شده در استودیو نشان نمی‌داد، پرشکوه‌ترین جوانب طبیعت را شکار می‌کردند. فانک در فیلمهای بعدی خود بیشتر و بیشتر به ادغام پرتگاهها و احساسات تند، شیب‌های غیرقابل عبور و تضادهای لاینحل انسانها، اشتیاق پیدا کرد؛ هرسال یک درام جدید به ارمغان می‌آورد که در کوه رخ می‌داد. ولی، گرچه الهامان داستان بسیار گسترده و فراگیر بود، در حجم زیاد نماهای مستند از دنیای ساکت ارتفاعات دخالتی نکرد. این فیلمها، به عنوان مستند، دستاوردهای بی‌نظیری بودند. سفیدی خیره کنندهٔ برف رودها در

۹- برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ «جلاد سنت مارین»، رجوع کنید به: Illustrierter Film-kurier و برای «کنت شارولیز» رجوع کنید به معرفی‌نامهٔ این فیلم؛ برای «سوار سنگی» رجوع کنید به:
Deela-Bioscop Verleih-Programme, 1928, p.26

همچنین رجوع کنید به :

Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 64, 66

10. Kalbus, ibid, P.91 مقایسه شود با Fank, kamffmit dem Berge

یک لیوان آب : دکور ، با تاکیدش بر قرینه‌سازی ، نوستالژی دوران رومانتیک را به نمایش می‌گذارد.

قله سرنوشت : کوهنوردان مراسم فرقه‌ای بجا می‌آورند.

تضاد با آسمان تیره، بازی محشر ابرهایی که برفراز کوهستان کوه می‌ساختند، **استالاکتیت‌های** یخی که از بامها و هرهٔ پایین پنجره‌های کلبه‌های کوچک ییلاقی آویخته بودند، و شکلهای عجیب یخهای داخل تَرَک‌ها که بوسیلهٔ نور مشعل‌های گروه نجات در شب با رنگهای رنگین کمانی جان می‌گرفتند، برای هرکسی که این فیلمها را دیده فراموش نشدنی است.

پیام کوهستانی که **فانک** می‌خواست از طریق چنین نماهای درخشانی اشاعه دهد شعار آلمانی‌های بسیاری بود که درجات آکادمیک داشتند، و بعضاً نداشتند - بخشی از جوانان دانشگاهی نیز در بین این عده بودند. از زمان جنگ جهانی اول، گروههایی از دانشجویان مونیخ هر هفته پایتخت را به مقصد کوههای باواریایی **آلپ** در نزدیکی آنجا ترک کرده و در آنجا احساسات شدید خود را رها می‌کردند. برای آنها هیچ چیز از کوهِ سردِ لُخت در نورِ کمِ سحرگاه شیرینتر نبود. آنها، آکنده از اشتیاقی پرومته‌ای، از **شکاف** خطرناکی بالا می‌رفتند، بعد در سکوت بالای قلهٔ کوه پیپ‌های خود را روشن می‌کردند، و با نهایت غرور به پایین و به کسانی که «**خوک‌های دره**» می‌نامیدند - خیل عوامی که هرگز برای بالاکشیدن خود به ارتفاعات رفیع تلاشی نمی‌کردند - نگاه می‌کردند. این کوهنوردان، به دور از اینکه ورزشکارانی ساده یا عشاق پرحرارت مناظر باشکوه باشند، پیروان سوگند خورده‌ای بودند که مراسم خاص فرقهٔ خود را بجا می‌آوردند (تصویر ۱۷).[۱۱] در مجموع، حرکات آنها نوعی آرمانگرایی قهرمانانه بود که - بخاطر کور بودن نسبت به آرمانهای مهمتر - در راه کارهای چشمگیر توریستی مصرف می‌شد.

درامهای **فانک** چنان در این حرکات افراط می‌کردند که کسی که عضو این فرقه نشده بود چاره‌ای نداشت جز اینکه از این ترکیب تبرهای یخ‌شکن درخشان و احساسات غلو شده به خشم آید. در فیلم Berg Des Schicksals (**قلهٔ سرنوشت**، ۱۹۲۴)، یک کوهنورد فناتیک هدف زندگی خود را در این می‌بیند که قلهٔ تسخیرناپذیر **گوگلیا دل دیاولو** (Guglia Del Diavolo) را فتح کند. او حین تلاش برای انجام این کار کشته می‌شود و پسرش به مادر داغدار خود قول می‌دهد که هرگز نزدیک آن «**قلهٔ سرنوشت**» نرود. ولی بدبختانه دختری که او دوستش دارد به سراغ قله می‌رود و، البته، راهش را گم می‌کند. هنگامی که از دهکده می‌بینند که دختر علامت می‌دهد و درخواست کمک می‌کند، مادر با این کلمات پسرش را از قولی که داده آزاد می‌کند: «اگر موفق شوی که زندگی این انسان را نجات بدهی، مرگ پدرت بیهوده نبوده است.» پسر موفق می‌شود و حتی با پای گذاشتن بر فراز قلهٔ شیطانی **گوگلیا** در کولاکی وحشتناک، معنای مرگ پدرش را ارتقا می‌دهد.[۱۲]

رفتار یک کوهنورد نمونهٔ دیگر، که در DER HEILIGE BERG (**کوه مقدس**، ۱۹۲۷) به

۱۱- این فرقهٔ عجیب همیشه موفق می‌شود برای کسانی که خارج از این فرقه هستند سؤال برانگیز باشد. در رمان خودنمایانهٔ جیمز آر. اولمان در بارهٔ کوهنوردی، «برج سفید» (ص ۷۲)، یک راهنمای سوئیسی به خلبانی آمریکائی می‌گوید: «ما سوئیسی‌ها - و همینطور انگلیسی‌ها و فرانسوی‌ها و آمریکائی‌ها - ما بخاطر ورزش کوهنوردی می‌کنیم. ولی آلمانی‌ها، نه. آنها برای چه صعود می‌کنند، نمی‌دانم. فقط برای ورزش کردن نیست.»

۱۲- معرفی‌نامهٔ این فیلم : Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,91

تصویر کشیده شد، نشان می‌دهد که قهرمانان خیالی فانک‌گاه قادر بودند غرایز آتشین خود را کنترل کنند. این کوهنورد، حین صعودی نمایشی به همراه دوست جوانش - ویگو (Vigo) - متوجه می‌شود که ویگو در پی جلب علاقهٔ همان دختری است که خودش به او عشق می‌ورزد. او با جنونی ناشی از حسادت به ویگو حمله می‌کند. ویگو بی‌اراده به عقب رفته و پایش می‌لغزد. هنگامیکه ویگو با طنابی که آندو را به هم وصل می‌کند بین زمین و هوا معلق است، کوهنورد تصمیم خود را عوض کرده، تسلیم قانون نانوشتهٔ کوهنوردان می‌شود، و سعی می‌کند به قیمت جان خودش او را نجات دهد.[۱۳] این نوع قهرمان‌گرایی، گر چه آنقدر نامتعارف بود که نمی‌توانست سرمشق مردم ساکن دره‌ها قرار گیرد، در ذهنیتی ریشه داشت که با روحیهٔ نازی‌ها نسبت خویشاوندی داشت. نابالغ بودن و شوق کوهنوردی یکی بودند. در فیلم «کوه مقدس»، وقتی دختر به ویگو می‌گوید که حاضر است هر چه او بخواهد برآورده نماید، ویگو زانو زده و سرش را روی زانوی دختر می‌گذارد. این همان حرکت مرد صاحب کافه در فیلم «شب سال نو» است. بعلاوه، پرستش برف رودها و کوهها - مثل پرستش بت‌های مقدس - نشاندهندهٔ ضدیت با منطق‌گرایی بود که نازی‌ها می‌توانستند از آن بهره‌برداری کنند.

چهارمین تلاش برای تطبیق درونی - تنها تلاش مترقی که در سالهای بلافاصله بعد از جنگ انجام شد - به نحو خاصی به یادماندنی است. هدف این تلاش اعطای قدرت اجرایی به تفکر منطقی بود تا بتواند عوامل بازدارندهٔ تیره و احساسات فاقد کنترل و آزاردهندهٔ روح مشترک را دور کند. اگر این تلاش برای نشاندن منطق بر اریکهٔ قدرت موفق می‌شد، منطق پایان کابوس آلترناتیو شکنجه‌آور استبداد و یا هرج‌ومرج مطلق را اعلام می‌کرد، و بالاخره گرایشات سنتی طرفدار استبداد را، که مانع آزادی واقعی بودند، از بین می‌برد. اما علاقه به بکار گرفتن منطق ظاهراً آنقدر محدود بود که تنها در دو نمونهٔ منفرد بر روی پردهٔ سینما منعکس شد - یکی از آنها قسمت دوم گولم (۱۹۲۰) اثر وگنر بود.

دکورهای این ورسیون عظیم از این فیلم قدیمی قبل از جنگ را پرفسور پولزیگ (Polzig) خلق کرده بود. در این فیلم، امپراتور هاپسبورگ حکمی صادر می‌کند مبنی بر اینکه کلیهٔ یهودیان باید از گتو (محلهٔ مخصوص یهودیان) خود، که هزارتوی کابوس‌گونه‌ای متشکل از خیابانهای کج و معوج و خانه‌های نو سری خورده بود، بیرون رانده شوند. خاخام لوئو، برای اینکه امپراتور را سر عقل بیاورد، بوسیلهٔ جادو صف طویلی از شخصیتهای تورات را فرا می‌خواند - یکی از این شخصیتها آهاسوروس (Ahasuerus) است که بر عرصهٔ واقعیت پای نهاده و شروع به تخریب قصر امپراتور می‌نماید. امپراتور دست‌پاچه شده و موافقت می‌نماید که حکم اخراج را پس بگیرد به شرط اینکه خاخام خطر را دفع کند؛ در نتیجه خاخام به نوکرش، گولم، دستور می‌دهد که جلوی سقوط دیوارها و سقف قصر امپراتور را بگیرد و گولم با سرعت اتوماتیک یک روبات اطاعت می‌کند (تصویر ۱۸). در اینجا منطق برای آزاد کردن مظلومان از ظلم ددمنشان استفاده می‌کند. ولی فیلم، بجای اینکه

۱۳- معرفی‌نامهٔ این فیلم.

این تم را ادامه دهد، بر آزادی **گولم** از اربابش تمرکز کرده، و بیشتر و بیشتر در نیمه‌حقیقت‌ها گیر می‌کند.[۱۴]

فیلم Schatten (**سایه‌های هشداردهنده**، ۱۹۲۲) نمونهٔ دیگر منطق‌گرایی بود، که در ورسیون آلمانی‌اش نام دوم «**یک توهم شبانه**» را داشت. این فیلم، که توسط **آرتور رابیسون** (Robison) کارگردانی شد، با درگیر کردن شخصیتهایی بی‌نام در داستانی بدون میان‌نویس، شبیه به شعرهای سینمایی **کارل مایر** بود. شباهت‌های سبکِ کار از شباهت تم اصلی ناشی می‌شوند. **سایه‌های هشداردهنده** تا حدود زیادی چیزی بجز یک فیلم غریزی نیست. این نکته اهمیت خاصی راکه در این فیلم به بازی نورها و سایه‌ها داده شده، توجیه می‌کند. ظاهراً نوسانات خیره کنندهٔ نورها و سایه‌ها، این درام خارق‌العاده را بوجود می‌آورد.

این فیلم، که بر اساس طرحی از **آلبین گرائو** (Grau) ساخته شده، در ابتدا کُنت حسودی را نشان می‌دهد که بخاطر لطفهای همسرش در حق چهار ملازم خود به خشم آمده است. یکی از این ملازمان، بنام «**عاشق**»، کارش به جایی رسیده که دارد از مرحلهٔ امیدواری صرف می‌گذرد. در حالیکه چهار ملازم عاشق‌پیشه در خدمت کُنت و همسرش هستند، شعبده‌باز دوره گردی اجازه می‌خواهد که برای آنها تئاتر سایه اجرا کند. این شعبده‌باز بزودی بوی فاجعه را احساس کرده، و نمایش خود را قطع می‌کند تا از تراژدی -که از ادامهٔ رشد احساسات تند ناسازگار بوجود می‌آید - ممانعت کند. او که یک جادوگر زیرک است، سایه‌های کسانی راکه دور میز نشسته‌اند از آنها جدا کرده، و بطور همزمان هر شش نفر را هیپنوتیز می‌کند تا بدنبال سایه‌های خود وارد قلمرو ضمیر ناخودآگاه شوند (تصویر ۱۹). آنها در خواب مصنوعی ناشی از هیپنوتیزم، با انجام دقیقاً همان کارهایی که اگر احساسات تندشان به کنترل اعمالشان ادامه دهند انجام خواهند داد، آینده را به چشم می‌بینند. این درام به یک «**توهم شبانه**» تبدیل می‌شود؛ و هنگامی که کنت از شدت حسادت دیوانه شده و ملازمان را وادار می‌کند زن دست و پا بسته‌اش را باکارد بکشند، درام به اوج خود می‌رسد. نابالغ بودن موجودات تحت کنترل غرایز در اینجا مجدداً به شکل مرسوم تجلی می‌کند: کنت سرش را روی سینهٔ «**عاشق**» گذاشته و با تلخی بخاطر آنچه اتفاق افتاده می‌گرید. این توهم به این شکل پایان می‌یابد که ملازمان شدیداً به خشم آمده و کنت را از پنجره بیرون می‌اندازند. سپس صحنه دوباره به گروه هیپنوتیز شدهٔ دور میز تبدیل می‌شود و مشاهده می‌کنیم که سایه‌ها به صاحبانشان، که به آرامی از کابوس مشترک خود بیدار می‌شوند، باز می‌گردند. آنها معالجه شده‌اند. جادوی سفید به آنها این قدرت را داده که دامهای پنهان و نکات وحشتناک زندگی فعلی خود را درک کنند. بخاطر این خواب‌درمانی -که یادآور معالجات روانکاوان است -از یک کودک دیوانه به یک شخص بالغ و آرام تبدیل می‌شود، زن هوسران او تبدیل به همسری وفادار می‌شود، و «**عاشق**» در سکوت آنجا را ترک می‌کند. تحول آنها در پایان فیلم با آغاز

14. "The Golem," Exceptional photoplays, June 1921, pp.3-4; Ufa Verleih-Programme, 1923, p.14; Vincent, histoire de L'Art Cinematographique, p.343; Rotha, Film Till Now, p.284; Barry, Program Notes, Series III, Program I.

یک روز جدید همراه است که نورپردازی طبیعی و متین آن به نحو بسیار زیبایی نماد نور منطق است.[۱۵]

هرچند جای این فیلم در بین شاهکارهای سینمای آلمان است، **سایه‌های هشداردهنده** تقریباً اصلاً مورد توجه قرار نگرفت. شاید معاصرین احساس کرده بودند که هرگونه تصدیق تأثیر شوک سالم منطق به تأیید شیوه‌های دمکراسی خواهد انجامید. فریتز آرنو واگنر (Wagner)، فیلمبردار **سایه‌های هشداردهنده**، در تحلیلی بازنگرانه در مورد این فیلم می‌گوید: «این فیلم فقط از زیبایی‌شناسان واکنش دریافت کرد، ولی روی عامهٔ مردم تأثیری باقی نگذاشت.»[۱۶]

15. Rotha, Film Till Now, p.200; Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", Cinema, April 1930, p.25.
16. Wagner, "I Believe in the Sound Film", Film Art, 1936, No.8, p.11.

۱۰- از شورش تا تسلیم

در سالهای بعد از جنگ برای غلبه بر این دوراهی غیرقابل تحمل درونی تلاش دیگری نیز صورت گرفت. این تلاش، با این فرض که طرز تفکر موجود حتی یک رژیم استبدادی را به هرج و مرج مطلق ترجیح می‌داد، مبلّغ بازگشت استبداد بود. نمونه‌های این گرایش طرفدار استبداد دو فیلم بودند که از جناح‌های تقریباً مخالف برخاسته و فضاهای بسیار متفاوتی را منعکس می‌کردند.

فردریکوس رکس، محصول پرهزینه - وگرچه از نظر سینمایی بی‌اهمیت - **اوفا**، یکی از این دو فیلم بود که در سال ۱۹۲۲ به نمایش گذاشته شد. هیچکس نمی‌توانست پیام و هدف این فیلم را درک نکند: این فیلم تبلیغات خالصی برای بازگرداندن رژیم سلطنتی بود. در این فیلم، که **آرزن فون سرپی** (Cserepy) آنرا کارگردانی کرد، زندگی **فردریک کبیر** طی اپیزودهایی نه چندان مرتبط و با ملاحظهٔ کمی برای حقایق تاریخی، به نمایش گذاشته می‌شد. در آغاز فیلم، **ولیعهد** جوان را می‌بینیم که علیه دیسیپلین سختی که پدرش برایش مقرر می‌کند دست به شورش می‌زند؛ ولی **اوفا**، بجای نشان دادن اشتیاق و علاقهٔ شدید و غیر وطنپرستانهٔ این شورشی نسبت به **فلسفه** و **ادبیات فرانسه**، زیرکانه بر یک رابطهٔ عشقی بی‌طرفانه تأکید می‌کند تا مستقل بودن او را نشان دهد. قسمتهای بعدی تلاش او برای فرار، دستگیر شدن او، و آن دقایق وحشتناکی را نشان می‌دهد که **فردریک**، به دستور پدرش وادار به تماشای اعدام دوست خود، **کاتی**، می‌شود. متراژ زیادی برای نشان دادن نتایج سعادت‌بار این تنبیه وحشیانه مصرف شده است: **فردریک** چنان کامل تسلیم خواسته‌های پدرش می‌شود که حتی با شاهزاده خانم **برانزویک - بورن** (Brunswick-Bevern)، که علاقه‌ای به او ندارد، ازدواج می‌کند. درنتیجه، پدر با این اطمینان که جانشین لایقی برجای می‌گذارد، چشم از جهان فرومی‌بندد. این یک اطمینان واهی نیست. پسر شورشگر سابق، به محض اینکه بر تخت سلطنت جلوس می‌کند، کار پدرش را ادامه می‌دهد (تصویر ۲۰).

به این **فردریک** سینمایی دو امتیاز عمده داده شده است. او در مقام پدر ملت خود به صورت حاکم پدرسالاری ظاهر می‌شود که قدرت مطلق خود را برای تلطیف خشونت‌های قانون، ارتقا بهزیستی عمومی و محافظت از فقرا در برابر استثمار اغنیا به کار می‌گیرد. بطور همزمان، او را در هیبت قهرمانی ملی می‌بینیم که، از طریق جنگهای پیروزمندانهٔ متعدد، کشور کوچک پروس را به یک قدرت

بزرگ تبدیل می‌کند. هدف آشکارکل ساختار این فیلم متقاعدکردن بیننده است، که یک فردریک جدید نه تنها قادر است در مقابل ویروس سوسیالیسم پادزهری مؤثر باشد، بلکه می‌تواند آرزوهای ملت آلمان را نیز به تحقق برساند. اوفا، برای تقویت پیوندهای حسی بین بیننده و این شخصیت مناسب زمان، رنجهای درونی فردریک را مفصلاً بازگو می‌کند. قسمتهای مربوط به جنگ هفت ساله، فردریک را نابغه‌ای تراژیک نشان می‌دهد که درگیر جنگی است که ظاهراً امیدی به پیروزی آن نیست و مورد اعتمادترین پیروانش او را تنها گذاشته‌اند. بعلاوه، مکرراً رژه‌های نظامی و نبردهای پیروزمندانه به نمایش گذاشته می‌شوند - دقیقاً همان نمایش‌های باشکوهی که باعث سرافرازی و افتخار وطن پرستانی بود که از شکست آلمان در جنگ، خلع سلاح شدن و هرج و مرج نفرت‌انگیزی که دموکراسی نامیده می‌شد، رنج می‌بردند.[۱]

فیلم فردریکوس رکس در مطبوعات با مخالفت شدیدی روبرو شد. وروارتس (Vorwarts) و نشریهٔ کمونیستی Freiheit از مردم خواستند که این فیلم را تحریم کنند، درحالیکه برلینر تاگبلات (Berliner Tageblatt) خواهان دخالت پلیس شد.[۲] همینطور نمی‌توان باور کرد که جنوب آلمان از این فیلم خودستایانهٔ پروسی خوشش آمده باشد. ولی جنوب آلمان جزء رایش نبود، و اعتراضات سیاسی در مورد واکنشهای روانی چیز چندانی را ثابت نمی‌کنند. هنگام ساخته شدن این فیلم، دوهزار سیاهی لشگر وظیفه داشتند که در حیاط قصر قدیمی Altes Schloss در برلین برای پادشاه، که تازه تاجگذاری کرده بود، هورا بکشند. وقتی او با لباسها و مدالهای سلطنتی‌اش قدم بر روی بالکن قصر گذاشت، سیاهی لشگرها چنان شور و شوقی از خود نشان دادند که هیچ کارگردانی نمی‌توانست ایجاد کند. یکی از شاهدهای عینی این صحنه گفت: «در اینجا مردم خودشان هستند.»[۳] طبق گزارشهای رسیده، نمایش این فیلم حتی در محله‌های کارگرنشین هم سالنهای سینماها را مملو از جمعیت می‌کرد.[۴] یکی از علایم قابل اطمینان موفقیت این فیلم، اشتیاقی است که اوفا و همینطور دیگر شرکتهای فیلمسازی در تکرار فرمول آن از خود نشان دادند. در سالهای بعد فیلمهای مشابه متعددی روانهٔ سینماها شد، که آخرین آنها پس از به قدرت رسیدن هیتلر بود. چه این فیلمها فردریک را در شکل جوانی شورشگر نشان می‌دادند و چه در نقش میزبان مجذوب کنندهٔ Sans Souci و یا فریتز پیر، همهٔ آنها بیش و کم الگوی اولین فیلم فردریکوس را اقتباس می‌کردند. نقش شاه را در همهٔ این فیلمها - بجز یک مورد - اتو گبور (Otto Gabuhr) ایفا کرد. شاید درست‌تر این باشد که بگوییم گبور در همهٔ این فیلمها به او تجدید حیات بخشید. وقتی او فلوت می‌نواخت، وقتی چشمان درخشانش را به سفیری

۱- معرفی نامهٔ دوقسمت اول فیلم؛ Ufa Verleih - Programme, 1923, pp. 26-29 (همچنین شامل خلاصه داستان قسمتهای ۳ و ۴) Tannenbaum, "Der Grossfilm," Der Film Von Morgen, P.67

2. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I,55; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, P.142; Bareche and Brasillach, History of Mation Pictures, P.189.

3. Birnbaum, "Messenseenen im Film", Ufa-Blatter.

4. Kalbus, Deutsche Filmkunst,I,55.

می‌دوخت، وقتی سوار بر اسب سپیدی در پیشاپیش لشگریانش به پیش می‌تاخت، و یا وقتی با قامتی خمیده در انیفورمی کثیف، با عصایی که زیر بغل داشت در میان ژنرالهایش راه می‌رفت، گویی خود فردریک روی پردهٔ سینما حرکت می‌کرد - لااقل تا سال ۱۹۳۰، زمانی که صدای کلفت تئاتری این بازیگر با ظاهرش تضاد نشان داد، اینطور بود.

در اواخر دههٔ ۱۹۲۰، ورنر هگمان (Hegemann) کتابی دربارهٔ فردریک کبیر منتشر کرد که، به خاطر خدشه دار کردن افسانهٔ معاصر فردریک، همهٔ ملی‌گرایان با خشونت به آن حمله کردند.[۵] ولی، گرچه روشنفکران چپی بسیاری از هگمان حمایت کردند، فردریک «واقعی» که او با تحمل مشقات فراوان از منابع تاریخی استخراج کرده بود، هرگز موفق نشد فردریک افسانه‌ای را شکست دهد. این فردریک قلابی آشکارا با گرایشات روانی گسترده در بین مردم مطابقت می‌کرد. این نکته ارزش فیلمهای فردریکوس را در مقام علایم یک بیماری - دقیق‌تر بگویم، الگوی زندگی درونی کاملی راکه این فیلمها تلویحاً ترویج می‌کردند - نشان می‌دهد. در تمام فیلمهای فردریکوس پروسهٔ روانی‌ای که از شورش ولیعهد به تسلیم نهایی او می‌انجامد، شدیداً مورد تأکید قرارگرفته است. این تم، یا درواقع مجموعهٔ پیچیدهٔ تم‌ها، برای آلمانی‌ها از قدیم مأنوس بود. شاهزاده فردریش فون هامبورگ اثر کلایست (Kleist) به مسئله تضاد بین حق اخلاقی فرد برای ابتکار عمل بدون کسب اجازه، و وظیفهٔ اخلاقی او در فرمانبرداری از اوامر دولت می‌پرداخت. بعدها، درامهای اکسپرسیونیستی قدیمی متعددی به پیروی از الگوی Fruhlings Erwachen (بیداری بهار، ۱۸۹۱)، از شورش پسر علیه پدر حمایت کرده بودند. و حدوداً در همان زمان کل یک نسل از جوانان آلمان تصمیم گرفته بود که این شورش را به شکل جنبش جوانان آرمان‌گرایانه به مرحلهٔ اجرا گذارد.[۶] فیلمهای فردریکوس، با تأکید بر تحولی که از شورش به تسلیم می‌رسید، خودشان را با شرایط معاصر تطبیق دادند. مردم، به خاطر وضعیت انقلابی دوران پس از جنگ، حاضر نبودند لزوم رفتار استبدادی را بدون تردید باور کنند. به همین دلیل همهٔ فیلمهای فردریکوس به یک راه انحرافی متوسل شدند. آنها با تأیید رفتار شورشی - اگر نه انقلابی - آغاز می‌کردند تا اذهان متلاطم بیننده‌ها را تسخیر کنند؛ ولی تنها به این دلیل این کار را می‌کردند که بتوانند این رفتار را تحت کنترل بگیرند. شورش پسر، که در درامهای اکسپرسیونیستی زمینه ساز انسان نوین بود، در اینجا برای افزودن بر سلطهٔ پدر به کار گرفته می‌شد. این فیلمها شورش را به عنوان آخرین مرحلهٔ تکاملی قبل از دیکتاتور شدن معرفی می‌کردند، و هرج و مرج را تا جایی مورد تأیید قرار می‌دادند که باعث مطلوب شدن استبداد بود. سری فیلمهای فردریکوس با تبدیل کردن این دوراهی به یک پروسهٔ تکاملی، راهی برای خروج از دوراهی بین هرج و مرج مطلق و استبداد ارائه می‌دادند - پروسه‌ای که شورش را به عنوان یک فاز قانونی در برمی‌گرفت. بدون شک

۵-مقایسه شود با ترجمهٔ انگلیسی: Hegemann, Frederick the Great, London,1929.
۶-برای تضاد بین پدر و پسر در اولین آثار اکسپرسیونیستی رجوع کنید به:
Hain, Studien, pp.83-86.

این قانونی کردن شورش، ضربهٔ روحی قدیمی عدم موفقیت انقلاب بورژوایی را، که اکنون بیش از هر زمان دیگر ذهن مشترک مردم آلمان را می‌آزرد، به زور به ضمیر ناخودآگاه می‌فرستاد. واقعیت ادغام شدن شورش در سیستم زندگی اجتماعی نمی‌توانست این ضربهٔ روحی را تحت‌الشعاع قرار ندهد. آنچه سینما به نمایش گذاشت در زندگی به حقیقت پیوست. جنبش جوانان در دوران بعد از جنگ از قیامی خودانگیخته به نهادی رسماً تأیید شده تبدیل شد که به سرعت تجزیه شد و قسمتهایی از آن جذب گروههای سیاسی و مذهبی موجود گشت. بسیاری از پیروان این جنبش، که گویی می‌خواستند تمایل غریزی خود به از بین بردن تصویر ضربهٔ روحی انقلاب را به نمایش بگذارند، به صفوف رژه روندهٔ نازی‌ها ملحق شدند.

نتیجهٔ اخلاقی سری فیلمهای فردریکوس تسلیم شدن بی‌قید و شرط به قدرت مطلق بود. در اینجا تضادی پیش می‌آید. از یک سو عدهٔ کثیری از آلمانی‌ها - خصوصاً آلمانی‌های طبقهٔ متوسط - با پافشاری بر تصور آرمان‌گرایانه آزادی و اختیار فردی، سعی می‌کردند نظریات سوسیالیستی را رد کنند. از سوی دیگر، همین آدمها مشتاق بودند به خاطر وابستگی کامل به حاکمی خودرأی و مستبد از اختیار فردی دست بکشند - البته مشروط بر اینکه او از هرگونه دست درازی به مالکیت خصوصی ممانعت کند. این کار ضد و نقیض آنها، که انگیزه‌اش علاقه‌شان به حفظ امتیازات حیاتی ویژهٔ خود بود، اجتناب ناپذیر به نظر می‌رسید. در نتیجه، برای حفظ ظاهری خودمختاری در حین واگذاری آزادی و اختیار فردی خود به حاکمی خودرای، تنها یک راه باقی می‌ماند: آنها می‌توانستند در شکوه پیشوا شریک شوند و به این ترتیب آگاهی خود را از تسلیم شدن به او مدفون کنند. هالهٔ زرق و برقی که فردریک سینما را احاطه می‌کرد، بیننده را به سوی اعمال ناشی از همزادپنداری با این نابغهٔ بزرگ سوق می‌داد.

از آنجاکه همهٔ کسانی که، آگاهانه یا ناآگاهانه، الگوی فیلمهای فردریکوس را پذیرفتند در زمانی این کار را کردند که فرصت نادری برای کسب آزادی به آنها داده شده بود، نفی آزادی و اختیار فردی آنها با یک پیروی بزرگ - بدون شک بزرگترین پیروی بعد از وحدت آلمان - مساوی بود. هرچند که این به هیچ وجه نتیجه‌ای از پیش تعیین شده نبود، که اگر مثل یک فرد بالغ دموکراسی را بپذیرند موقعیت اجتماعی خود را از دست خواهند داد، آلمانی‌ها ترجیح دادند که به حالت قبل از بلوغ بازگردند. فیلمهای فردریکوس نه تنها به شیوه‌ای کودکانه انزوای شاه سابق را بزرگ جلوه می‌دادند - به شکلی که غرور یک کوهنورد تنها را، که در فیلمهای کوهنوردی روی قله‌ای مرتفع بود، به یاد می‌آورد - بلکه همچنین نشان دهندهٔ عقدهٔ حقارتی بودند که با حرکت پس روی مرز مشترک دارد. این عقدهٔ حقارت از طریق بزرگ‌نمایی سیاست قدرت طلبانهٔ فردریک و همچنین تقلیل اهمیت ولتر (Voltaire) خود را نشان می‌داد. در فردریکوس رکس و بسیاری دیگر از فیلمهای این سری، قسمتهایی اینسرت شده بود که ولتر را در حضور فردریک نشان می‌دادند. این قسمتها، علاوه بر

پیچاندن حقیقت، بجای نشان دادن فضایل ولتر بر فسادش تأکید می‌کردند؛ ولتری که آنها می‌ساختند ظاهراً به این منظور ساخته شده بود که پوسیدگی تمدن فرانسه را افشا کند و انزجار عوام طرفدار استبداد از منطق روشنگر را توجیه کند.

فیلم استاندارد دیگری که طرفدار رفتار استبدادی بود Die Strasse (خیابان، ۱۹۲۳) نام داشت و توسط اوفا تولید شد. این نکته که این فیلم یک محصول غیر سیاسی آوانگارد بود نشان می‌دهد که معانی اخلاقی ضمنی فردریکوس رکس برای کسانی که به خاطر توصیه‌های سیاسی آن کف می‌زدند جذاب نبود. فیلم خیابان از همان لایه‌های عمیق روانی نشأت گرفت که منشأ فیلمهای کارل مایر و یا فیلمهای واقعاً اکسپرسیونیستی بودند. کارل گرونه (Grune) - یکی از پیروان سابق راینهارت - که نویسنده و کارگردان این فیلم بود، خودش گفته که چگونه سینما را کشف کرده است. جنگ او را مجبور کرده بود که سالها در میان سربازان خارجی زندگی کند؛ ولی او بجای اینکه زبان آنها را یاد بگیرد، برای فهمیدن مقصود آنها صرفاً به حرکات و چهره‌هایشان نگاه کرده بود. تجربیات گرونه این میل را در او برانگیخته بود که در سینما زبانی تصویری بوجود آورد که به اندازهٔ زبان محاوره‌ای گویا باشد.[7] شاید این مطلب به توضیح این نکته کمک کند که چرا فیلم خیابان - که کاملاً بدون میان‌نویس ساخته شد - به نحو خاصی پر از تصاویر حائز اهمیت بود. این فیلم در بین طیف وسیعی از بیننده‌ها، که عمدتاً از روشنفکران تشکیل می‌شد، محبوبیت یافت.

داستان سادهٔ گرونه، دقیقاً مثل نیمهٔ اول «فردریکوس رکس»، تحول از شورش تا تسلیم را به تصویر می‌کشد. این فیلم در اتاق پذیرایی مجلل و کم نوری آغاز می‌شود که سرپناهِ مردِ مسنِ هرزه و بی‌فرهنگی از طبقهٔ متوسط است، که شدیداً نیازمند هیجانات و زرق و برق شبانهٔ شهر است. همسر او با ظرف بزرگ سوپ وارد می‌شود و مرد - که گویی این عمل تشریفاتی او را به یکنواختی همیشگی زندگی‌اش واقف کرده - ناگهان می‌گریزد. خیابان این مرد عصیانگر را می‌بلعد. زنی روسپی او را بدنبال خود کشانیده و به کلوپ شبانه‌ای می‌برد که به سبک دوران تورم ساخته شده است. روسپی در آنجا او را به دو «دوست» - دلال خود و دوستش - معرفی می‌کند. در حالی که آنها مشغول خالی کردن جیب مرد می‌شوند، یک بورژوای شهرستانی که ساده‌لوحانه کیف قلمبهٔ پر از پول خود را به نمایش می‌گذارد، به جمع آنها می‌پیوندد. این تازه وارد و مرد هرزهٔ یاغی در موقعیتی قرار گرفته‌اند که سرانجام آن، از دست دادن همهٔ پولهایشان است. قسمتهای بعدی - از جمله صحنهٔ ورق‌بازی مملو از نماهای درشت چهره‌هایی که به نحو بسیار زیبایی نورپردازی شده‌اند - به نقطهٔ اوج وحشتناکی منتهی می‌شوند: دو مرد تبهکار مرد شهرستانی را می‌کشند و نقشه‌ای می‌کشند که - با طعمه قراردادن زن روسپی - مرد یاغی را قاتل قلمداد کنند. مرد در پاسگاه پلیس چنان ناتوان است که حتی به اعلام بی‌گناهی خود فکر نمی‌کند؛ او به سادگی تسلیم یأس خود شده و، هنگامیکه در سلولی تنهایش

7. Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.150.

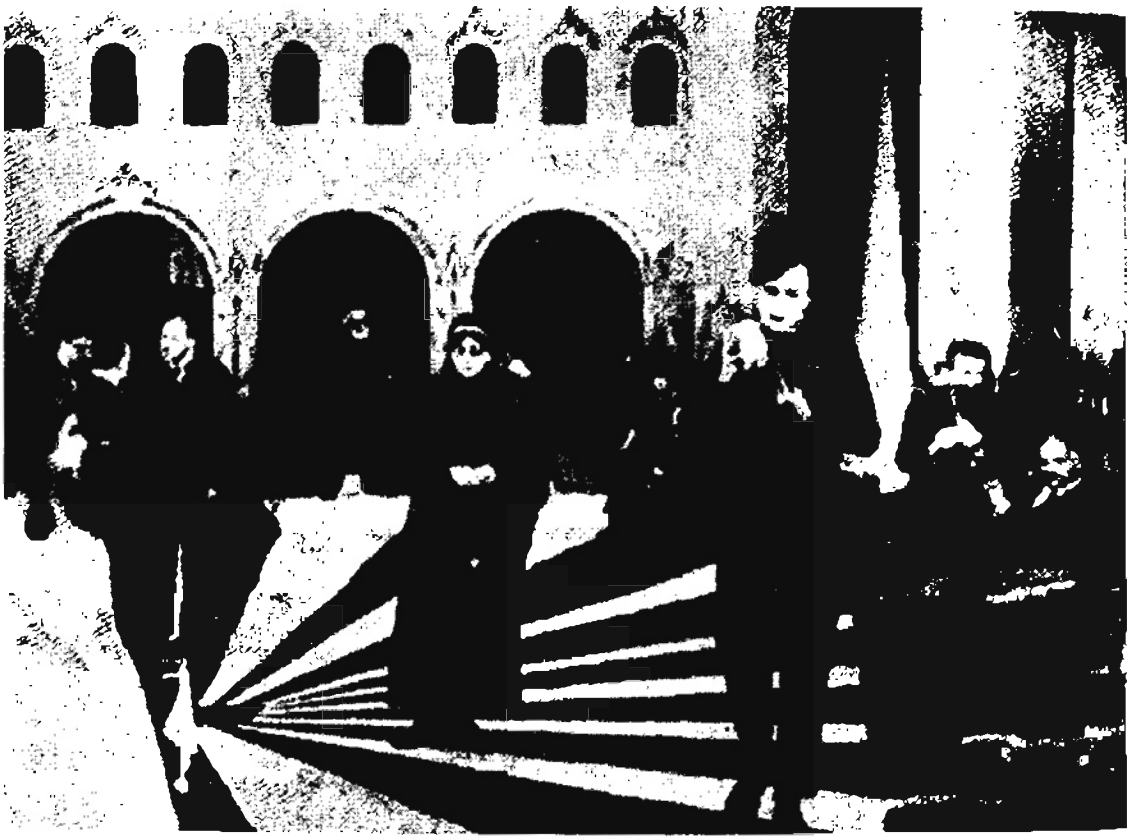
می‌گذارند، سعی می‌کند به زندگی خود خاتمه دهد. این تلاش دوم او برای گریز، به دلیل اعتراف قاتل واقعی، عقیم می‌ماند. مرد، بعد از آزاد شدن، تلوتلوخوران در امتداد خیابان دور می‌شود - خیابانی که در سحرگاه، بجز تکه‌های کاغذ باطله‌ای که گهگاه باد آنها را تکان می‌دهد، خالی است. هنگامی که او مجدداً به اتاق پذیرایی خود باز می‌گردد، همسرش در سکوت، سوپ را دوباره گرم کرده و روی میز می‌گذارد. اکنون مرد با رضایت به رژیم خانگی، با همهٔ سوپ‌های آینده‌اش، تن می‌دهد. دیگر خیابان او را فرا نمی‌خواند. گویی او امتحان سختی را که از سرگذرانده تنبیه شایسته‌ای برای شورش بیهودهٔ خود می‌داند.[۸]

شکل اجرای این فیلم، به دلیل اینکه دو سبک مختلف را به نمایش می‌گذارد، جالب توجه است.[۹] بعنوان مثال، در ارائهٔ شخصیت مرد هرزه همچنان تفکر اکسپرسیونیستی غالب است. اوژن کلوپفر (Klopfer) در این نقش مثل خوابگردی به اینسو و آنسو می‌رود، و وقتی که احساس شادی، تعجب و یا وحشت نشان می‌دهد، به نظر می‌رسد که حرکات او بجای اینکه از تجربیاتی واقعی نشأت گرفته باشند، از اوهام ناشی می‌شوند. اگر کل این فیلم - مثل **کالیگاری** - چیزی بجز انعکاس بیرونی وقایع درونی نبود، بدون شک این حرکات کمتر غلو شده به نظر می‌رسیدند. ولی تدابیر رئالیستی با تدابیر اکسپرسیونیستی تداخل می‌کنند. این داستان، به دور از یک فانتزی مطلق و با یک ساختار روانی سر راست، بخشی از زندگی روزمره است که با روحیه‌ای تقریباً رئالیستی به آن پرداخته شده است. این روحیه به دکورها هم جان می‌بخشد - دکورهایی که ناشیانه سعی می‌کنند حس محیط‌های طبیعی را القا کنند - و بعلاوه، بجز مرد هرزه، شخصیت‌ها را به افرادی تبدیل می‌کند که، علیرغم فقدان نام، احتمال وجودشان در خارج از کادر فیلم بسیار زیاد است. در اینجا رئالیسمی خودنمایی می‌کند که با رئالیسم مبتذل تولیدات مرسوم هیچ وجه اشتراکی ندارد؛ این نوعی ستیزه‌جو از رئالیسم است که میل وافر به درونگرایی را به مبارزه می‌طلبد. طلوع این گرایش رئالیستی در «**خیابان**» به وضوح نشان می‌دهد که عقب‌نشینی عمومی به درون لاک خود -که شاخص دوران پس از جنگ است - رو به اتمام بود. گویی آن عقب‌نشینی با پذیرفتن فرمول «**از شورش تا تسلیم**» به هدف خود دست یافته بود، و گویی اکنون که پروسهٔ وفق دادن درونی خاتمه یافته بود، روح مشترک مایل بود مجدداً با واقعیات بیرونی ارتباط برقرار کند.

تمهیدات تصویری گوناگونی کمک می‌کنند تا خیابانی که مرد هرزهٔ عصیانگر با جسارت به آن پای می‌نهد، جنگلی مملو از غرایز غیرقابل توصیف به نظر برسد. ابتدا، هنگامی که مرد هنوز در اتاق پذیرایی مجلل خود مردد مانده است، نورهایی که انعکاس نورهای خیابان پشت پنجره‌اند سقف

۸- بروشور این فیلم؛ "The Street," National Board of Review Magazine, June 1927, p.9.

9. Kurtz, Expressionismus, p.123; Jahier, "42 Ans de Cinema", Le Role intellectuel du Cinema, pp.62-63.



کالیگاری : سه ردیف پله در تیمارستان، موقعیت دکتر کالیگاری را در بالای نردبان قدرت بطور سمبلیک نشان می‌دهند.

شب سال نو : خودکشی صاحب کافه

را روشن می‌کنند؛ این نورها منادیان خیابان هستند و او به نحوی نوستالژیک به بازی آنها در بالای سر خود نگاه می‌کند. در این صحنهٔ معروف، نور دقیقاً همان کاری را می‌کند که در فیلمهای غریزی کارل مایر به عهده دارد: نوسانات رنگین‌کمانی این نور، نمادی از تغییرات غیرمنطقی زندگی غریزی است. مرد هیجان‌زده به سوی پنجره می‌رود و، وقتی بیرون را نگاه می‌کند، نه خود خیابان، بلکه یک خیابان خیالی را می‌بیند. نماهایی از ماشینهایی که با سرعت در حرکت هستند، آتشبازی و ازدحام جمعیت، همراه با نماهایی که از داخل یک قطار پارک تفریحات گرفته شده‌اند، کلیت گیج کننده‌ای را تشکیل می‌دهند که با فیلمبرداری مکرر روی یک تکه نگاتیو و اینسرت کلوزآپ‌هایی از یک دلقک سیرک، یک زن و یک ارگ دستی -که روی هم منطبق شده‌اند - باز هم گیج کننده‌تر است.[۱۰] از طریق این سکانس مونتاژی که به نحوی بدیع تدوین شده است، خیابان به عنوان نوعی کارناوال، یعنی قلمرو هرج و مرج مطلق، معرفی شده است. دایره، که معمولاً نقش نماد هرج و مرج مطلق را بر عهده دارد، جای خود را به خط مستقیم یک خیابان شهری داده است؛ از آنجا که در اینجا هرج و مرج مطلق نه یک هدف فی نفسه بلکه مرحله‌ای گذرا است که به استبداد ختم می‌شود، این تغییر در نمادها برپایهٔ محکمی استوار است.

در خود خیابان، مثل فیلمهای کارل مایر، انواع اشیا با حضور موجوداتی که تحت فرمان غرایز هستند، بیدار شده و جان می‌گیرند. خط موجداری در روی سطح خیابان -که همان معنای نوری را دارد که روی سقف در نوسان بود - مرد را وسوسه می‌کند که آن را تعقیب کند، و دو چشم تابلوی یک مغازهٔ عینک فروشی که متناوباً روشن و خاموش می‌شوند، مثل چشمهای یک لولوی نامرئی، تقریباً او را ترسانده و وادار به عقب نشینی می‌کنند(تصویر ۲۱). اشیا پشت ویترین مغازه‌ها برای اولین بار در سینمای آلمان در داستان شرکت می‌کنند. مرد به تابلوهای برهنه‌هایی در ویترین یک فروشگاه تابلوهای نقاشی زل می‌زند که این باعث می‌شود به رؤیایی زیبا و ایده‌آل فرو رود. او سپس، درحالیکه دراثر رؤیاهایش از خود بیخود شده، سوار بر ماکت کشتی پشت ویترین آژانس مسافرتی نزدیک آنجا، به کشورهای دور سفر می‌کند.

این فیلم، بجای تایید ارزشهای زندگی آنارشیستی، با معرفی خیابان به عنوان جایی که در آن قانون جنگل حاکم است و کسانی که آنجا پرسه می‌زنند خوشبختی را در قمار و روابط جنسی پوچ می‌جویند، این نوع زندگی را تقبیح می‌کند. این محکوم کردن هرج و مرج در ارتباط تنگاتنگی با تجلیل از پلیس قرار دارد. صحنه‌ای که بعدها مکرراً در بسیاری از فیلمهای دیگر ظاهر شد، حائز اهمیت فراوانی است. در حالی که امواج پی در پی خودروها با سرعت به پیش می‌تازند، کودک خردسالی که گم شده است سعی می‌کند از عرض خیابان عبور کند. یک پلیس با ژستی آمرانه این امواج را متوقف کرده و، مثل (حضرت) موسی که قوم یهود را به آنسوی دریای سرخ هدایت می‌کند، کودک را سالم از

۱۰- مقایسه شود با: Wesse. Grossstacht Film,pp. 229-32

میان ترافیک متوقف شده می‌گذراند. سپس مجدداً جهنمی برپا شده و آن معبر معجزآسا را می‌پوشاند. دوباره این پلیس است که بی‌گناه بودن مرد هرزه را ثابت کرده و او را روانهٔ منزل می‌کند. در مقایسه با **کالیگاری**، تصورات عجب تغییری کرده‌اند! درحالیکه فیلم **کالیگاری** برای بی‌آبرو کردن استبداد حاکم به تمسخر پلیس می‌پردازد، در اینجا استبداد عادل و دانا بوسیلهٔ پلیس متجلی می‌گردد که بر نیروهای پلید هرج و مرج فایق می‌شود.

فیلم **خیابان**، با افشای آن مکانیسم‌های روانی که در تسلیم شدن شخصی که می‌خواست شورش کند نقش دارند، فیلمهای **فردریکوس** را بطور کامل تائید می‌کند. صحنهٔ پایانی این فیلم، که مجدداً مرد را در اتاق پذیرایی خود نشان می‌دهد، قاطعیت خاصی دارد. در این لحظهٔ سرنوشت ساز - هنگامی که کوچک‌ترین حرکتی بازگو کننده مسائل مهمی است - مرد حرکت صاحب‌کافهٔ فیلم **شب سال نو** را انجام می‌دهد: او سرش را روی شانهٔ همسرش قرار می‌دهد و همسر او، به نوبهٔ خود، چنان مادرانه او را نوازش می‌کند که گویی مرد کودک اوست (تصویر ۲۲).[۱۱] این نما این نکته را پنهان نمی‌کند که مرد ناامیدی خود را با مازوخیسم شهوانی و احساس حقارتی که حس گناه بر آن افزوده است، تجربه می‌کند. یک ویژگی جدید به این خصوصیات بسیار آشنا اضافه شده است: پیروی شکل تسلیم به خود می‌گیرد. هنگامی که مرد، قبل از ورود مجدد به اتاق خود، با تردید از پله‌ها بالا می‌رود، نورهای پراکندهٔ خیابان روی سراپای او بازی، وگویی با او وداع می‌کنند. حس تن دردادن به وضعیت موجود چنان در این فیلم آشکار است که یکی از منتقدان آمریکایی را ترغیب می‌کند که نتیجهٔ اخلاقی این فیلم را به شکل ذیل فرموله کند: «بهتر است همان جایی که هستید بمانید. زندگی در پاتوق‌هایی که به آنها عادت ندارید خطرناک است. ممکن است عشق همیشه در نزدیکی شما باشد، ولی تلاش برای یافتن آن ارزش شمعی راکه باید برای روشن کردن راهتان بسوزانید ندارد.»[۱۲] این حس تقریباً خلاف خوشبینی نخ‌نمایی است که در ۱۹۱۳، فیلم **دیگری** را احاطه کرده بود. وکیل آن فیلم قدیمی، **دکتر هالرس**، با احساس دلپذیر بازیافتن موقعیت عادی خود در طبقهٔ متوسط ازگریز ناخودآگاهش که او را درگیر اعمال تبهکارانه می‌کند باز می‌گردد؛ ولی ده سال بعد در فیلم **خیابان**، بازگشت از یک گریز مشابه به کناره گیری غم‌انگیزی از زندگی منجر می‌شود. مغایرت بین این دو فیلم که با هم نسبت خویشاوندی دارند، به نحو قابل توجهی نشان‌دهندهٔ تنزل سریع طبقهٔ متوسط و عزم راسخ آن برای نفی این تنزل به هر قیمت است. تحت شرایط موجود، مرد هرزه چاره‌ای جز این ندارد که برای بیرون راندن اندوه از اتاق پذیرایی مجلل خود، در جستجوی یک **فردریک** جدید با شکوه باشد.

این مرد هرزه می‌تواند به سادگی به یک شخصیت دوگانه تبدیل شود. درست قبل از آغاز جنگ، فیلم **دانشجوی پراگ** دوگانگی همهٔ لیبرالهایی را منعکس کرده بود که تحت حکومت قیصر

۱۱- مقایسه شود با صفحه ۹۹

12. "The Street," National Board of Review Magazine, June 1927,P.9.

زندگی می‌کردند؛ اکنون **خیابان** دوگانگی‌ای را پیش‌بینی می‌کرد که از حرکت قهقرایی از شورش بسوی تسلیم برمی‌خاست. این تغییر ویژه در توازن، علاوه بر اینکه به احساس حقارت و امثال آن منجر می‌شد، کل سیستم درونی را برهم می‌زد و، در نتیجه، طرفدار انزواطلبی ذهنی بود. تکرار تعجب‌آور شخصیتهای دوگانه در فیلمهای آلمانی - از جمله در فیلمهای دورو اثر مورنائو که قبلاً ذکر شد، Kohlhiesl's Tochter (**دخترِ کولهایزل**، ۱۹۲۰) اثر **لوبیچ** با شرکت **هنی پورتن** در دو نقش بانوی ثروتمند و ندیمهٔ رک‌گوی او، Die Bruder Schellenberg (**دو برادر**، ۱۹۲۶) و Der Kongress Tanzt (**رقصهای کنگره**، ۱۹۳۱) اثر گرونه که شهرت جهانی یافت - نشاندهندهٔ این است که در آن زمان به شکل گسترده‌ای در زندگی واقعی آلمانی‌ها دوگانگی شخصیت پیش می‌آمده است.[۱۳] و در واقع، در سراسر دوران جمهوری هیچ ناظر بی‌غرضی نمی‌توانست پدیده‌ای را که مدارک متعدد سینما را تأیید می‌کرد نادیده بگیرد: بین تئوری و عمل، تفکر و زندگی، اختلاف گسترده‌ای وجود داشت. فرد، بجای اینکه مثل گذشته از این امر آگاهی داشته باشد که در سینه‌اش دو روح فاوستی وجود دارد، بی‌آنکه خودش بداند به جهات متضاد کشیده می‌شد. به نظر او این انزواطلبی تنها شکل جدیدی از بی‌نیازی درونی سابق بود. احتمالاً - قبلاً اشاره‌ای از این نوع شده است - اکراه طبقهٔ متوسط از آزادکردن خود ناشی از این وحشت بود که نه تنها امتیازات اجتماعی‌اش، بلکه همچنین آن استعدادهای درونی گوناگونی را که فکر می‌کرد در خود کشف کرده، از دست بدهد.[۱۴]

فیلمهای متعدد و - از نظر زیبایی‌شناسی - با ارزشی از تم خیابان مشتق شدند که، علیرغم تفاوتهای اساسی، دارای یک موتیف مشترک هستند: در همهٔ آنها شخصیت اصلی از رسوم اجتماعی می‌گریزد تا زندگی را به چنگ آورد، ولی ثابت می‌شود که این رسوم از شورش قویتر هستند و او را وادار به تسلیم و یا خودکشی می‌کنند. هر قدر هم نقش این موتیف در فیلمهای مورد نظر پنهان باشد، تکرارش تأییدکنندهٔ چیزی است که می‌توان از شخصیتهای **فردریک** و مرد هرزه استنباط کرد: تمایلات مشترک و قدرتمندی مصرانه خواهان از سرگرفته شدن رفتار استبدادی بودند.[۱۵]

۱۳- برای اطلاعات بیشتر در مورد فیلم «دورو» رجوع کنید به صفحه ۷۸ همین کتاب؛ برای «رقصهای کنگره» به صفحهٔ ۲۰۸ مراجعه نمایید. مقایسه شود با: Kalbus, Deutsche Filmkunst, I,115.

۱۴- مقایسه شود با صفحهٔ ۶۰

۱۵- این تمایلات در مکانها و در مواقعی خودنمایی می‌کردند که هیچکس انتظارشان را نداشت. ماکس وبر، که بعد از آتش‌بس به هیئت تحریریهٔ Frankfurter Zeitung پیوسته بود تا به ساختن یک دمکراسی آلمانی کمک کند، در سال ۱۹۱۹ به ورسای رفت و سپس سری به ژنرال لودندورف زد تا او را متقاعد کند که باید خودش را تحویل متفقین بدهد. لودندورف از این کار امتناع کرد. بحث متعاقب بین آنها، به نقل از مقالهٔ «یادداشتی بر سیاستهای ماکس وبر» (Politics, Feb. 1945, p.44) نوشتهٔ مایر شاپیرو، شهادت همهٔ این فیلمهای طرفدار استبداد را تأیید می‌کند.

لودندورف: «بفرمائید، این هم دمکراسی عالی شما! شما و فرانکفورتر زایتونگ مسئول آن هستید! (این دمکراسی) چه فایده‌ای داشته است؟»

وبر: «پس شما معتقدید که من این وضع خرابی را که الان داریم دمکراسی تلقی می‌کنم؟»

لودندورف: «اگر اینطور صحبت کنید، شاید بتوانیم به یک تفاهمی برسیم.»

وبر: «ولی وضع خرابی هم که قبلاً داشتیم سلطنت نبود.»

لودندورف: «خب شما از دمکراسی چه برداشتی دارید؟»

وبر: «در یک دمکراسی مردم پیشوایی را که به او اعتماد دارند انتخاب می‌کنند. بعد کسی که انتخاب شده می‌گوید حالا خفه شوید و اطاعت کنید. مردم و احزاب دیگر نباید دخالت کنند.»

این موتیف شغل سینمایی خود را خیلی زود، یعنی از سال ۱۹۲۰، در فیلم Von Morgen Bis Mitternacht (از صبح تا نیمه‌شب)، آغاز کرد - این فیلم تجربه‌ای اکسپرسیونیستی بر اساس نمایشنامه‌ای با همین نام از گئورگ کایزر بود که طبق اطلاعات رسیده بجز ژاپن در هیچ کشوری به نمایش درنیامد. مرد هرزهٔ «خیابان» در این فیلم به شکل یک تحویلدار بانک نشان داده شده که، بخاطر تمایل خود به تعویض زندگی یکنواختش با چیزی عظیم و زیبا، پولهای بانک را برای زنان خودفروش و در کلوپهای شبانه هدر می‌دهد، و بالاخره مأیوس می‌شود و برای فرار از دست پلیس خودکشی می‌کند.[16] مورنائو هم شیفتهٔ این موتیف بود. در یکی از فیلمهای او به نام «شبح» (۱۹۲۲) - یک اقتباس سینمایی از رمانی به قلم گرهارت هاوپتمن - یک کارمند دون پایهٔ شهرداری آرزو دارد که شاعر مشهوری شود و با دختر دلربایی ازدواج کند که او را سوار بر درشکه‌ای با اسبهای کوچک هنگام عبور از کنار خود دیده است. او، که این آرزو سراسر وجودش را در اختیار گرفته، با زن خودفروشی که به آن دختر غیرقابل دسترس شباهت دارد همبستر می‌شود و لحظه به لحظه بیشتر به قهقرا فرو می‌رود، تا اینکه در تنهایی سلول زندان یاد می‌گیرد که همهٔ اشباح را انکار کند. فیلم مورنائو با یک سکانس مونتاژی به اوج تصویری خود می‌رسید که با ترکیب تصاویری از خیابان تصویری از هرج‌ومرج مطلق می‌ساخت.[17]

در ۱۹۲۳، لوبیچ این کار را به عهده گرفت و این موتیف را در DIE FLAMME (مونتمارتر) ارتقاء داد. داستان این فیلم در پاریس قرن پیشین رخ می‌داد و رابطهٔ عشقی بین آهنگساز جوان ساده‌لوح و یک زن روسپی با روحی پاک را بازگو می‌کرد. آهنگساز بخاطر این روسپی مادر سختگیر خود را ترک می‌کند، ولی از آنجاکه موفق نمی‌شود احساسات بازدارندهٔ بورژوایی‌اش را پشت سر بگذارد، زندگی جدیدش به ماجرای پر دردسری تبدیل می‌شود که با ندامت از آن گریخته و به مادر مهربانش باز می‌گردد. نسخهٔ اولیه به این شکل پایان می‌یابد که زن روسپی با گفتن این کلمات خود را از پنجره به بیرون پرت می‌کند: «خیابان صدایم می‌کند.» یکی از کارهای واقعاً خاص لوبیچ صحنه‌ای بود که زن روسپی با جابجا کردن مبلمان اتاقش در روسپی‌خانه - اولین باری که جوان آهنگساز به آنجا می‌آید - اتاق را به شکلی تغییر داد که ناگهان به اندازه‌ای که جوان دربارهٔ او فکر

لودندورف: «این نوع "دمکراسی" از نظر من اشکالی ندارد.»
وبر: «مردم بعداً می‌توانند قضاوت کنند - اگر پیشوا اشتباهاتی کرده باشد، به دار آویخته می‌شود!»
ماکس وبر کاملاً قادر به این پیش‌بینی بود که اول مردم توسط رهبرشان به چوبهٔ دار سپرده خواهند شد. ولی امیال باطنی او ظاهراً در قضاوت جامعه‌شناسانه‌اش اختلال ایجاد کردند. همچنین رجوع شود به:
Kurt2. Expressionismus, p.12.

16. Kurtz, ibid.,pp.15-17, 69-70; Zaddach, Der Literarische Film, p.39; Berstl,ed., 25 Jahre Berliner Theater, p.94
موتیف مورد بحث در فیلم خارق‌العادهٔ DiE PERRUCKE (ویگ، ۱۹۲۳) نیز خود را اعمال کرد.
17. Program brochure to the film; Jahrbuch der Filmindustrie, 1922/3, p.41; Decla-Bioscop Verleih-Programme, p.18; Wesse, Grossmacht Film, pp.132-35; Balazs, der Sichtbare Mensch, p.85.

می‌کرد آبرومندانه شد.[۱۸]

در فیلم NJU (**شوهران یا عشاق؟** ۱۹۲۴)، مطالعه‌ای روانی بر اساس نمایشنامه‌ای از **اوسیپ دیموف**، این موتیف تکرار شد. این فیلم اولین کار **پال زینر** (Czinner) بود و **الیزابت برگنر** در آن نقش زن شوهرداری را ایفا می‌کرد که تشنهٔ عشق بود. ماجرا با غریبه‌ای (**کنراد وایت**) که از خیابان به پنجرهٔ او خیره شده است آغاز می‌شود. زن فریفتهٔ او شده، شوهر و کودکش را ترک می‌کند و به اتاق مبله‌ای نقل مکان می‌کند که به نظر او در مقایسه با خانه‌اش بهشت است؛ ولی غریبه پس از مدتی از بهشت و معشوقهٔ خود خسته شده و با صراحت به او توصیه می‌کند که به نزد شوهرش بازگردد. زن در تنهایی و تباهی خود، ترجیح می‌دهد خودش را غرق کند. در پایان، غریبه را می‌بینیم که در اتاق مبلهٔ او ایستاده، و پیرزن خدمتکاری آنرا برای مستأجر بعدی تمیز می‌کند. از سراسر فیلم اندوهی می‌تراوید که از اندوه فیلم «**خیابان**» پیشتر می‌رفت. گویی امید از دنیای منزل طبقهٔ متوسط و همچنین از دنیای خیابان، که شورشی طبقهٔ متوسط را جادو می‌کرد، رخت بر بسته بود: **امیل یانینگز** در نقش شوهر عامی زن، در حالیکه بندهای شلوارش آویزان بودند، در منزل به اینطرف و آنطرف می‌رفت، و خیابان صرفاً از یک اتاق مبله به رودخانه ختم می‌شد.[۱۹]

در فیلم «**واریته**»، که در اواخر ۱۹۲۵ - سالی که آغاز یک دوران با ذهنیتی رئالیستی را مشخص کرد - اکران شد، این موتیف مجدداً ظاهر گشت. گرچه این فیلم موزیک هال، که در سراسر دنیا مشهور شد، در رئالیسم نوین زیاده‌روی کرد، هنوز روحیهٔ روزهای گذشته از آن می‌تراوید. «**واریته**» یک محصول دیر رسیده از دوران پس از جنگ بود، اما بجای اینکه یک آغاز باشد، یک پایان بود.

این فیلم، که بر اساس یک رمان دوران قبل از جنگ به قلم **فیلیکس هالندر** ساخته شده، با سکانسی در یک ندامتگاه آغاز می‌شود. **امیل یانینگز** در نقش «**رئیس**» **هالر** قبل از به پایان رسیدن دورهٔ محکومیتش عفو شده، و حالا موافقت می‌کند که داستان جنایت خود را برای رئیس زندان بازگو کند. دلیل اهمیت این سکانس مقدمه‌ای است که تسلیم نهایی **هالر** را مورد تأکید قرار می‌دهد. در ابتدای داستان اصلی، **هالر** مدیر نمایش شرم‌آوری در یک پارک تفریحات است. ولی نه آن نمایش و نه زن او، که رنگ و رویش را از دست داده، هیچیک نمی‌توانند هیجانهایی را که او زمانی با اجرای بندبازی تجربه می‌کرده جبران کنند. یک روز ملوانی دختری را به نزد **هالر** می‌آورد که اهل یک کشور

18. Ufa Verleih-Programme, 1923/4, pp.48-51; Kalbus, Deutsche Filmkunst, I. 60; Balazs, Der Sichtbare Mensch, 104; "MONTMARTER", Exceptional Photoplay, Feb-March 1924, p.5; Berstl,ed., 25 Jahre Berliner Theater, p.93.

۱۹- بروشور تبلیغاتی فیلم:
Film Society Programme, Feb.14, 1926; Weinberg, Scrapbooks, 1927; Rotha, Film Till Now, p.195; Leprohon, "Le Cinema Allemand", Le Rouge et Le Noire, July 1928, P.142.

جنوبی دور است. **هالر** این دختر را استخدام می‌کند، و بزودی زیبایی شهوت‌انگیز دختر او را تحریک می‌کند که علیه زندگی یکنواخت خود طغیان کند. او با دختر می‌گریزد. در حالیکه آنها در کارناوالی در برلین بندبازی می‌کنند، یک بندباز موزیک هال بنام **آرتینلی** که شهرتی جهانی دارد، به این زوج پیشنهاد کار در **وینترگارتن** برلین را می‌دهد. آندو هنگامی که او با چشمان بسته در یک پرش سه بار معلق می‌زند نقش همکارانش را اجرا می‌کنند. **آرتینلی** و دختر به طرز مهلکی همکاری خود را به اوقات فراغت بین نمایشها تعمیم می‌دهند. به محض اینکه **هالر** متوجه خیانت دختر می‌شود، به یکی از آن شخصیتهای تحت فرمان غرایز تبدیل می‌شود که در فیلمهای **کارل مایر** با آن همه اشتیاق یکدیگر را نابود می‌کنند. او -که تجلی مجدد سوزن‌بان فیلم «**خرد شده**»[۲۰] است- **آرتینلی** را می‌کشد و خودش را به پلیس تسلیم می‌کند. در اینجا رجعت به گذشته (فلاش بک) پایان می‌یابد. در آخرین صحنه بطور سمبلیک دروازه‌های زندان به روی **هالر** گشوده می‌شوند؛ ولی هیچ چیز بر این دلالت نمی‌کند که او، با قدم گذاشتن به خارج از زندان، از زندان خودش آزاد خواهد شد.[۲۱] این طرح خود را به ادغام پیش‌پا افتادهٔ موتیف شورش و تسلیم با موتیف آشنای درامهای غریزی محدود می‌کند.

با این وجود فیلم «**واریته**» در بین سینماروهای آمریکایی یک «التهاب شوق» برانگیخت.[۲۲] به قول **هری آلن پوتامکین**، این فیلم «در مسیر خود در ایالات متحده آتش بپا کرد و نزدیک بود تکنیک متکی به حقیقت **هالیوود** را از روحیه ساقط کند.»[۲۳] شاید شدتی که زندگی روزمره در فیلم «**واریته**» به خود می‌گیرد عامهٔ آمریکایی‌های معتاد به آن تکنیک متکی به حقیقت را تکان داده بود. صحنه‌های آشنایی چون موزیک هال، کافه و راهرو تاریک هتل ظاهراً از درون می‌درخشیدند. مثل این بود که بیننده قبلاً هرگز این محیط‌های پیش‌پا افتاده را ندیده بود.

ای.أ.دوپونت (E.A. Dupont) تحت نظارت الهامبخش **اریک پومر** «**واریته**» را ساخته بود.[۲۴] **دوپونت** نوآور نبود، ولی وفق‌دهندهٔ درخشانی بود. او با کمک **کارل فروند**، فیلمبردار «**آخرین خنده**»، شیوه‌های **اکسپرسیونیستی** دوران بعد از جنگ را با ضرورتهای دوران رئالیستی طرح «**داوز**» وفق داد. (در صحنه‌های قاب‌کنندهٔ فیلم «**واریته**» که در زندان می‌گذرند، هنوز می‌توان ردپای اکسپرسیونیسم را یافت.) دستاورد **دوپونت** در این نهفته است که او، در ساختن فیلم موزیک هال خود، واقعیت بیرونی را با ابزاری مورد کاوش قرار داد که در اصل برای انعکاس بیرونی واقعیت درونی بکار گرفته شده بودند. البته این پیوند زدن تکنیکهای مختلف نتایج شگفت‌آوری

۲۰- مقایسه شود با صفحه ۹۸

21. Weinberg, Scrapbooks, 1925-27; Moussinac, Panoramique du Cinema, pp.49-50.

۲۲- نقل از Jacobs, American Film, p.307

۲۳- نقل از Jacobs, American Film, p. 307

۲۴- برای اطلاعات بیشتر در مورد دوپونت و اولین فیلمش Das Alte Gesete (قانون باستان، ۱۹۲۳) رجوع کنید به: Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p. 157; Museum of Modern Art Library, clipping Files.

داشت. به درستی گفته شده بود که در فیلم «واریته» به نظر می‌رسد بازیگران به حضور دوربین واقف نیستند؛ بعنوان مثال، پشت تنومند یانینگز نقشی ایفا می‌کند که به اندازهٔ هر نمای بسته‌ای از چهره‌اش چشمگیر است.[۲۵] (تصویر ۲۳) بدون حرکات ممتد دوربین که شاخص این فیلم است، به سختی ممکن بود چنین صداقتی را نسبت به واقعیت بدست آورد؛ چون تنها این حرکات بیننده را قادر به ورود به حیطهٔ جادوئی داستان فیلم می‌کنند. بیننده، با هدایت دوربین کنجکاو، مثل یکی از بندبازان باسرعت در فضا حرکت می‌کند، مخفیانه اتاقهای مملو از فشارهای عصبی را می‌گردد، هنگامی که آرتینلی می‌خواهد دختر را فریب دهد با او همزادپنداری می‌کند، و مخفیانه تلاش عجولانهٔ دختر را برای مرتب کردن آرایش خود قبل از پیوستن به یانینگز، زیر نظر می‌گیرد (تصویر ۲۴). زوایای غیرعادی دوربین، فیلمبرداری مکرر روی یک تکه فیلم، و انتقالهای زیرکانه به انتقال بیننده به قلب وقایع کمک می‌کنند.[۲۶] به این ترتیب دوپونت با رئالیسمی که همراه با پدیده‌های قابل رویت، تحولات روانی پشت ظاهر آنها را نیز شکار می‌کرد، رئالیسم مرسوم گذشته را پشت سر گذاشت. ولی هیچیک از چیزهایی که او ارائه داد چیز واقعاً جدیدی نبود. حضور روانی همزمان در همه جا و همچنین روان بودن داستانپردازی تصویری: همگی حاصل فیلم آخرین خنده بودند.[۲۷] واریته مشتقی از این فیلم بنیانی بود؛ آنچه راکه آخرین خنده در حیطهٔ درونگرایی بدست آورده بود، این فیلم در حیطهٔ رئالیسم تکرار کرد.

تا اینجا به فیلمهای متعددکم اهمیت‌تر دوران بعد از جنگ اشاره شده است. ولی کامل کردن بررسی آنها باقی مانده است. نیاز به اقتباسهای سینمایی چنان مبرم بود که حتی رمان پیچیدهٔ مایکل اثر هرمن بانگ (Bang)که - احتمالاً بخاطر سایهٔ کمرنگ همجنس‌بازی‌اش - برای عدهٔ خاصی قابل درک بود، به فیلم (مایکل، ۱۹۲۴) تبدیل شد.[۲۸] فیلمهایی چون Liebees Briefe Der Barnions (نامه‌های عاشقانهٔ بارونس اس، ۱۹۲۴) و Komodie Des Herzens (کمدی قلب، ۱۹۲۴)، که ترکیب ساده‌ای از زندگی عشقی و زندگی اجتماعی ارائه می‌دادند، بسیار رایج بودند. فیلمهای دلهره‌آور هری پایل، فیلمهای کارآگاهی با شرکت استوارت وبز و ارنست ریشتر،

25. Moussinac, Panoramique du Cinema, pp.51-52; Arnheim, Film Als Kunst, pp.58-59; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, pp. 157-58; Leprohon, "Le Cinema Allemand," Le Rouge et le Noire, July 1928, pp. 138, 141.

۲۶- خود کارل فروند دربارهٔ زوایای دوربین می‌گوید: «در واریته، بخاطر مکانهای تنگ قصر زمستانی برلین، که این فیلم در آنجا ساخته شد، بخاطر نیاز، زاویهٔ نامأنوس مورد تأکید قرار گرفت، و این فیلم به نحو غریبی، یک کتاب راهنمای اولیه برای مکتب فیلمبرداری در حال دراز کشیدن روی شکم بود، که امروزه ابعاد آن یک جنون همگانی را به خود گرفته است.» نقل قول از:
B.c. Crister, "The Friendly Mr.Freund," NewYork Times, Nov.21, 1937.

۲۷- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۰۵

۲۸- جزوهٔ تبلیغاتی Willy Hass, Skizzen Zu Michael's Welt,
در این رابطه می‌توان به فیلم Nora (زمستان، ۱۹۲۳/۴) اثر برتولد وپرتل اشاره کرد که اولگا چخوا (Tschechowa) در آن اولین نقش سینمایی خود را ایفا کرد. مقایسه شود با:
Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 72; Arnheim, Film Als Kunst, P.109; Zaddach, Der Literarische Film, P. 50.

کمدی‌های آسی ازوالد و درامهای هنی پورتن، رسمهای معمول بودند.[۲۹] آستانیلسن، ستاره‌ای که همهٔ این ستاره‌ها را تحت الشعاع قرارمی‌داد، شخصیتهایی راکه از عشق شرافت یافته بودند با چنان قدرتی ایفا می‌کرد که باعث می‌شد بیننده شباهت فیلمهای اورا با داستانهای بد مجله‌ها نادیده بگیرد. در صحنه‌های پایانی Abstruz (سقوط، ۱۹۲۳)، او زن مسن فرسوده‌ای بود که سعی می‌کرد برای معشوقش -که از یک محکومیت ده ساله در زندان باز می‌گشت - دوباره جوان به نظر بیاید؛ کسانی که این تلاش بیهودهٔ اورا دیده‌اند، هرگزبازی استادانه‌اش را فراموش نخواهند کرد.[۳۰] در پایان دوران تورم، نمایشهای باشکوه تاریخی و جنونی آنی برای فیلمهایی که حول آوازهای محلی شکل می‌گرفتند مد شد - این مد برای اهالی شهرهای کوچک و دختران فروشنده‌ای که بجز قلبهایی گرم هیچ نداشتند، دقیقاً مناسب بود.[۳۱] لوته راینینگر، در فلمرو بسیار کوچکی از آن خود، با پشتکار قیچی‌اش را می‌چرخاند و، یکی پس از دیگری، فیلمهای شیرین سایه‌بازی می‌ساخت.[۳۲]

۲۹- برای فیلمهای هری پایل و ارنست ریشتر رجوع کنید به:
"Die Produktion des Jahres", Das Grosse Bilderbuch des Films, 1925, pp. 168-170.
برای فیلمهای هنی پورتن در آن زمان رجوع کنید به:
Porten, "Mein Leben", Ufa - Magazin, April 22-28, 1927.
راینینگر برای اولین بار در فیلم Alles Fur Geld (همه چیز بخاطر پول، ۱۹۲۳) ظاهر شد؛ مقایسه شود با:
Ufa Verleih - Programme, 1923/4, P.52 -55
۳۰- مقایسه شود با: Balazs, Der Sichtbare Mensch, pp. 163, 165-67
برای فیلم نیلسن Das Feuer (آتش، ۱۹۲۴)، رجوع کنید به:
Moreck, Sittenge Schichte, pp. 165-68.
۳۱- اینها از جمله فیلمهای باشکوه تاریخی این زمان بودند: Helena (هلنا، ۱۹۲۴)، Carlos und Elisabeth (کارلوس و الیزابت، ۱۹۲۴) و Die sklaven Konigin (ماه اسرائیل، ۱۹۲۴). خلاصه داستان آخرین این فیلمها در Illustrierter Film - Kurier موجود است. برای فیلمهای فوق الذکر رجوع شود به:
Zaddach, Der Literaische Film , pp. 55-56, and Kalbus, Deutsche Filmkust, I, 67.
32- Reiniger, "Lebende Schatten", Film - Photos, pp. 45-46; Film Society Programme, Dec. 11, 1927; etc.

دوران نبات

(۱۹۲۹-۱۹۲۴)

۱۱- تنزل

در سال ۱۹۲۴، پس از تثبیت نرخ مارک، آلمان «طرح داوز» (Dawes) را پذیرفت و این طرح، با پرداخت غرامت‌های جنگ، ادغام آلمان را در سیستم مالی متفقین میسر ساخت. مجدداً زندگی عادی شروع به اعلام وجود کرد، و بزودی تورم همچون کابوسی دور به نظر می‌رسید. دوران ثبات یا دوران «طرح داوز» تا سال ۱۹۲۹، زمانی که سقوط اقتصادی باعث از بین رفتن این خوشبختی کاذب شد، ادامه داشت. استرسمان (Stresemann) طی این دوران سیاست توانبخشی زیرکانه‌ای در پیش گرفت که موفقیت‌هایی چون پیمان لوکارنو و ورود آلمان به «اتحاد ملل» (که بعدها به سازمان ملل متحد تبدیل شد) دستاوردهای بارز آن بودند. اوضاع داخلی هم چندان بد به نظر نمی‌رسید. هرچند طرفداران هیتلر و امثالهم سخت تلاش می‌کردند تا «سیستم» - یا به قول آنها رژیم وایمار - را تضعیف کنند، هیچکس حاضر نبود به حرفهای آنها گوش بدهد. ولی این عدم توجه به آنها بیش از آنکه ناشی از قدرت درونی جمهوری باشد، بعلت وفور وامهای خارجی بود - وامهایی که با ایجاد فعالیت اقتصادی بیمارگونه، به پایین آوردن درصد بیکاری کمک کردند.

صاحبان صنایع آلمان با کمک این وامها، که بطور یکسان به شرکتهای سهامی و مجامع تجاری و بازرگانان اعطا می‌شد، بطور سیستماتیک کارخانجات خود را مدرنیزه کرده و توسعه دادند و در اواخر دوران ثبات، آلمان ماشین صنعتی‌ای در اختیار داشت که ظرفیت آن خیلی بیشتر از نیازهای فوری بازار داخلی بود. ایجاد این ماشین مستلزم رشدی عظیم در حرفهٔ مدیریت بود. از ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۸ تعداد شاغلین پنج برابر بیشتر شد. درحالی که تعداد کارگران به زحمت دوبرابر شد، گروه یقه سفیدها (کارمندان - م) به یکی از اقشار مهم اجتماعی تبدیل شد. در همین زمان تغییر دیگری بوجود آمد که معاصران از آن با عنوان «ساده و مؤثر کردن تجارت بزرگ» (Rationalisierung der Wirtschaft) یاد می‌کردند: شیوه‌های خط تولید کارخانه‌ای به اتاقهای ساختمانهای مدیریت انتقال داده شدند. این تغییر به این معنی بود که کارمندان بی‌شماری، در رابطه با موقعیت بد شغلی و اقتصادی‌شان، وضعی بهتر از کارگران نداشتند. ولی آنها، بجای درک وضعیت زندگی کارگری خود، تلاش می‌کردند موقعیت طبقه متوسط سابق را حفظ کنند. این سه میلیون و نیم نفر کارمند، در مقایسه با کارگران که اعتقادات و امیدهای راسخی داشتند، از نظر روانی بی‌پناه بودند؛ و، از آنجاکه خود طبقهٔ متوسط شروع به از دست

دادن تعادلش کرده بود، این بی‌پناهی تشدید می‌شد. آنها شهرها را انباشته بودند، ولی به هیچ جایی تعلق نداشتند.[۱] با توجه به موقعیت حساس کارمندان در ساختار اجتماعی، چیزهای زیادی به واکنش‌های آنها بستگی داشت. فیلمها مجبور بودند به کارمندان توجه کنند.

شرایط اضطراری سیاسی ۱۹۲۴ به بعد، مستقیم‌تر از سالهای قبل، تحولات سینمایی آلمان را تحت تأثیر قرار دادند. برای درک این قضیه مطلقاً ضروری است که با ذکر چند نکته این دوران را مرور کنیم. صنعت فیلمسازی موفق شد در زمان تورم، بدون اینکه بطور جدی مختل شود، به کار خود ادامه دهد. این درست است که بازار داخلی فقط ۱۰ درصد از هزینهٔ تولید را تأمین می‌کرد. ولی دو چیز این وضع نابودکننده را جبران می‌کرد. اولاً، مردم پولشان را - که به هر حال از دست می‌دادند - با اشتیاق برای انواع لذت‌های موجود خرج می‌کردند؛ در نتیجه سالنهای سینماها شلوغ بودند و حتی به تعداد این سالنها اضافه شد. ثانیاً، صدور فیلم به کشورهای دیگر، که با «فروش به قیمت خیلی ارزان برای رقابت» رشد زیادی کرده بود، به شدت سودآور شده بود. یک قرارداد فروش به سوئیس، که در زمانهای عادی بالغ بر چیز زیادی نمی‌شد، ارزشی تقریباً معادل هزینهٔ ساخت یک فیلم متوسط را داشت. سوداگران فرصت طلب متعددی، با وسوسهٔ اینگونه فرصت‌ها، وارد تجارت فیلم شدند و بانک‌های کوچک فوراً از شرکت‌های سهامی نوبنیاد حمایت کردند. هیئت مدیرهٔ این شرکتها معمولاً شامل یک «عالیجناب» بود که به خاطر جذابیت لقب خود پول فراوانی دریافت می‌کرد. فریتز اولیمسکی (Olimsky) در نظریه‌اش در مورد اقتصاد سینمای آلمان می‌گوید که در آن زمان استانداردهای فرهنگی در صنعت فیلمسازی پایین‌تر از همهٔ صنایع دیگری بود که ابعادی مشابه داشتند.[۲] این نکته گواهی است بر استقلال نسبی هنر از محیط پیرامونش؛ چون در بین این علفهای هرز، گلهایی چون فیلمهای خیابان و شب سال نو، شکوفا شدند.

بلافاصله پس از تثبیت شدن نرخ مارک آلمان، به علت قطع ناگهانی کلیهٔ صادرات، به صنعت فیلمسازی ضربهٔ شدیدی وارد آمد. این به اصطلاح بحران تثبیت بود. در سالهای ۱۹۲۴ و ۱۹۲۵ بسیاری از شرکتهای سهامی ورشکست شدند، «عالیجناب»ها بازنشسته شدند و سهامدارانی را برجای گذاشتند که از نظر اقتصادی نابود شده بودند.

پخش‌کننده‌ها بیش از هر کس دیگری این ضربه را احساس کردند. با کم شدن فروش گیشه و مطالبهٔ بهره‌های گزاف توسط بانک‌ها، شرکتهای فیلمسازی باقیمانده نمی‌دانستند به کجا روی

۱- مقایسه کنید با:
Rosenberg, Geschichte der Deutschen Republik, p.181 ff.;Schwarzschild, World in Trance, pp.227, 243, 247, 261-62; Samuel and Thomas, Expressionism in German Life, p.171; Kracauer, Die Angestellten.

2. Olimsky, Filmwirtschaft, p.28; همچنین رجوع کنید به صفحات ۲۶ - ۲۷ و ۲۹
Jason, "Zahlen Sehen uns an...," 25 Jahre Kinematograph, p.68.

آورند.[۳] ولی نیاز مبرم انسان، فرصت مناسبی برای خدایان است. در اینجا خدا **هالیوود** بود.

صاحبان صنایع فیلمسازی **هالیوود** متوجه شدند که بازار **آلمان**، بعد از برقرار شدن مجدد استاندارد طلا (بعنوان پشتوانهٔ مارک)، امکانات دلپذیری را به آنها خواهد داد. آنها مصمم بودند که وارد این بازار شوند و با فیلمهای آمریکایی شروع به اشباع بازار **آلمان** نمودند. هالیوودی‌ها در راستای این تهاجم گسترده، نه تنها نمایندگی‌های پخش فیلم خود را در **آلمان** تأسیس کردند، بلکه سینماهای بزرگ **آلمان** را خریداری کرده و حتی تعداد زیادی سینمای جدید هم ساختند. دولت **آلمان**، برای مقابله با این تهاجم، مقرر کرد که در ازای هر فیلم خارجی باید یک فیلم آلمانی تولید شود. ولی این قانون تاثیر بسیار غیرمنتظره‌ای داشت: انواع مختلف **«فیلمهای سهمیه‌ای»** (Kontingent Filme) را پرورش داد. بسیاری از این فیلمهای سهمیه‌ای هرگز به نمایش عمومی گذاشته نشدند، چون تنها دلیل ساخته شدن آنها گرفتن یک **«تاییدیهٔ سهمیه»** (Kontingent Schein) بود که به دارنده‌اش اجازهٔ واردکردن یک فیلم خارجی را می‌داد. این تأییدیه‌ها، در کافه‌هایی که محل تجمع نمایندگان فیلمها بودند، مثل سهام شرکتها معامله می‌شدند. البته در ابتیاع تأییدیه‌های حتی‌المکان بیشتر، آمریکایی‌ها منافعی حیاتی داشتند؛ به همین دلیل آنها فیلمهای سهمیه‌ای خودشان را در **آلمان** تولید کرده و، بعلاوه، تعداد زیادی از شرکتهای فیلمسازی **آلمان** را از نظر مالی تأمین نموده و یا خریدند. این شیوه‌های نفوذ مسلماً اخلاقی نبودند، ولی باعث شدند صنعت فیلمسازی ملی **آلمان** بتواند بر بحران خطرناکی فائق آید.[۴]

ماجرای **اوفا**، وضع عمومی را نشان می‌دهد. در سال **۱۹۲۵**، **اوفا** در چنان وضع رقت‌انگیزی بود که بدون دخالت شرکتهای **پارامونت** و **لوز** (Loew's یا **مترو گلدوین**) ورشکست می‌شد. این دو شرکت هالیوودی **اوفا** را تشویق کردند که قرارداد معروف به **«قرارداد پاروفامت»** (Parufamt) را امضا کند. **اوفا** با امضا این قرارداد در مقابل دریافت یک وام قابل توجه، باید کلیهٔ تائیدیه‌های سهمیه‌اش و همچنین سالنهای متعدد نمایش فیلم خود را در اختیار وام دهندگان آمریکایی قرار می‌داد. از آنجاکه **اوفا**، با میلیونهایی که بدست آورد، نه تنها مجبور بود به تعهدهای جدیدش عمل کند، بلکه باید وام قبلی خود به **دویچ بانک** را نیز می‌پرداخت، عملاً ثابت شد که شرایط این قرارداد فاجعه بارتر از آن بود که در ابتدا به نظر می‌رسید. در سال ۱۹۲۷، در اثر فشار خارجی و همچنین مدیریت داخلی غلط، اوفا دوباره در شرف نابودی قرار گرفت. این بار **هوگنبرگ** (Hugenberg) - همان محافظه کار و ارتجاعی اهل پروس، که از طریق روزنامه‌هایی که در اختیار داشت بخش عظیمی از افکار عمومی را کنترل می‌کرد - به نجات اوفا آمد. او می‌خواست با تصاحب بزرگترین شرکت

3. Olimsky, Filmwirtschaft, p.30

4- Olimsky, ibid.,pp. 43-45, 54-55; Jason, "Zahlen Sehen Uns an ...", 25 Jahre Kinematograph, pp. 68-69; Neumann, Film - Kunst, P.60; Fawcett, Die Welt des Films, P. 121; Berr, "Etat du Cinema 1931; Etates - Unis et Allemagne", Revue du Cinema, July 1931, P. 50.

فیلمسازی آلمان، نفوذ خود راگسترش دهد. اوفا، پس از تجدید نظر حاصله در قرارداد پارو فامت، آزاد بود که به یک ابزار تبلیغاتی سیاسی در دست هوگنبرگ تبدیل شود. ولی تا زمانی که به نظر می‌رسید حکومت جمهوری از ثبات محکمی برخوردار است، هوگنبرگ نه این ابزار را بطورکامل به‌کار گرفت و نه حتی توقع داشت که همهٔ مدیران اوفا با او هم عقیده باشند[۵]. به هر حال او یک تاجر هم بود. این به معنی این نیست که اوفای هوگنبرگ به سبک زندگی دمکراتیک علاقمند شد، بلکه فقط تصمیم گرفت که زیر ماسک بی‌طرفی از آن جلوگیری کند.

گاهی اوقات این ماسک، که فعالیتهای ارتجاعی پشت پرده را پنهان می‌کرد، برداشته می‌شد. زمانی که شرکت فوبوس (Phoebus) در ۱۹۲۷ ورشکست شد، مردم باخبر شدند که این شرکت مهم فیلمسازی توسط شخصی به نام کاپیتان لوهمان (Lohmann) تأمین مالی و کنترل می‌شده و مطبوعات جمهوریخواه و چپی فاش کردند که پول او از بودجهٔ سری وزارت جنگ (Reichswehr) تأمین می‌شده است. قضیهٔ فوبوس به رسوایی وزارت جنگ تبدیل شد، و برای یک لحظه به نظر می‌رسید که توطئه چون آتش زیر خاکستر میلیتاریست‌ها متوقف شده است. ولی البته اینطور نبود. هیندنبورگ، گسلر (Gessler) دمکرات را -که تا آن زمان وزیر جنگ بود - برکنار و ژنرال گرونر (Groener) را به جای او منصوب کرد. در نتیجه، قضیه همانجا فیصله یافت.[۶]

با شروع دوران طرح داوز، کاراکتر فیلم‌های آلمانی به نحو قابل توجهی تغییر کرد. اکنون که زندگی مجدداً جنبه‌های عادی را برقرار کرده بود و انقلاب اجتماعی دیگر در شرف وقوع نبود، شخصیتهای تخیلی و دکورهای غیرواقعی سینمایی بعد از جنگ، مثل خون‌آشام فیلم نسفراتو، در هوا ناپدید شدند. البته فیلمهایی که تفکری استودیویی داشتند تا مدتها بعد از ۱۹۲۴ به وجود خود ادامه دادند.[۷] ولی فیلمهای دوران ثبات عموماً به دنیای بیرون روی آورده و تأکید خود را از اشباح به ظواهر واقعی، و از مناظر تخیلی به محیط‌های طبیعی، انتقال دادند. این فیلمها اساساً واقعگرایانه بودند.

در استانداردهای زیبایی‌شناسی نیز تغییری بوجود آمد. فیلمهای دوران ثبات، در مقایسه با فیلمهای بعد از جنگ، از نظر زیبایی‌شناسی مشکوک بودند. پال روثا در مورد تولیدات بعد از فیلم واریته می‌گوید: «فیلم آلمانی واقعی در سکوت، مُرد.»[۸] ناظران در اشاره به این تنزل متفق‌القول بودند، ولی مسئله نحوهٔ توضیح آن است.

5. Olimsky, Filmwirtschaft, pp.29-30; Fawcett, Die Welt de Films, pp.122-26; Schwarzschild, World in Trance, p.283; Schlesinger, "Das Moderne Deutsche Lichtspiel - theater," Das grosse Bilderbuch, 1925, p.28.

6. Rosenberg, Geschichte der Deutschen Republik, p.212; New york Times, From Berlin, Aug.9 1927 (Clippings in Weinberg, Scrapbook, 1927) همچنین رجوع کنید به :
Potamkin,"The Rise and Fall of the GermanFilm",Cinema, April 1930,p.25 :۷- مقایسه شود با
8. Rotha, Film Till Now, pp.176, 181.

یکی از توضیحاتی که ارائه شده این است که در اواسط دههٔ ۱۹۲۰ بسیاری از هنرمندان و تکنسینهای برجستهٔ **آلمان** مهاجرت کردند. **هالیوود** آنها را، مثل دیگر هنرمندان با استعداد خارجی، خرید. **لوبیچ**، **پولا نگری**، **هانس کرالی**، و **بوچوتسکی** جزء اولین کسانی بودند که به این فراخوان لبیک گفتند. در سالهای ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ جمع کثیری به آنها پیوستند. کارگردانهایی که با ستاره‌های سینما کار می‌کردند مثل **ای.ا.دوپونت**، **لودویگ برگر**، **لوپو پیک**، **پال لنی** و **مورنائو**، و بازیگرانی چون **کنراد وایت** و **امیل یانینگز** از آن جمله بودند. حتی **اریک پومر** هم نتوانست در برابر وسوسهٔ **هالیوود** خودداری کند. بدون شک **هالیوود** صرفاً به خاطر ارتقاء استانداردهای خودش دست به این واردات عمده نزد؛ هدف اصلی **هالیوود** از بین بردن یک رقیب فوق‌العاده خطرناک آن زمان بود.[9] ولی این مهاجرت‌های دسته جمعی، هرچندکه بر مشکلات سینمای **آلمان** افزود، باعث تنزل کیفی آن نشد. این حقیقت که پس از تثبیت نرخ مارک **آلمان**، عدهٔ زیادی از کارگردانهای با استعداد دوران بعد از جنگ - از جمله **مورنائو** و **لانگ** - مهارت خود را روی فیلمهای بی‌اهمیت به هدر دادند، می‌تواند دلیلی برای اثبات این ادعا باشد. درست است که مونائو هم بعداً آلمان را ترک کرد، ولی **لانگ** در وطن ماند و استعدادهای جدیدی هم وارد کار سینما شدند. پس این تنزل بخاطر فقدان اشخاص بااستعداد نبود؛ بلکه بسیاری از استعدادها به دلایلی که باید مورد بررسی قرار گیرند، تنزل پیدا کردند.

در گرایش همگانی آن دوران به «آمریکائیزه کردن» فیلم‌های آلمانی، توضیح دیگری یافته شده است. این گرایش از نیاز به صادرات سرچشمه می‌گرفت. از آنجاکه **هالیوود** ظاهراً رمز ارضا کردن همهٔ دنیا راکشف کرده بود، تهیه کنندگان آلمانی در رویای تقلید آن چیزی بسر می‌بردند که از نظر آنها سبک کار واقعی **هالیوود** بود. حاصل این کار غم‌انگیز بود. با این وجود وقتی **گئورگ ویلهلم پابست** -کارگردان برجستهٔ دوران ثبات - مجبور شد فیلم «**عشق ژان‌نی**» خود را به سبک آمریکایی بسازد، موفق شد فیلم مبهوت‌کننده‌ای تولید کند.[10] در نتیجه نمی‌توان این تنزل را به علاقهٔ شدید به فیلمهای دنباله‌رو سبک کار هالیوودی آن زمان نسبت داد. گرچه این علاقهٔ شدید احتمالاً به تنزل شتاب بیشتری داد، چیزی بیش از یکی از عوارض ناشی از آن نبود.

تلاش برای آمریکائیزه کردن، دوش به دوش کوشش برای بین‌المللی کردن تجارت فیلم **آلمان** پیش می‌رفت. شرکتهای فرانسوی/آلمانی و انگلیسی/آلمانی در این دوران شکوفا شدند. این شرکتها خود را وقف ساختن تولیدات مشترکی کردند، که علی‌القاعده به یک جهانشهری‌گرایی سطحی

9. Rotha, ibid., pp.30,204; Jacobs, American Film, pp. 306-8; Vincent, Histoire de L´Art Cinematographique, p.161; Olimasky, Film Wirtschaft, p.43; Barry, Program Notes, Series III, Program 2; Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 98.

10. Macpherson, "Die Liebe der Jeanne Ney," Close up, Dec. 1927, p.18.

همچنین رجوع کنید به:

Rotha, Film Till Now, p.208

می‌پرداختند. اکثر این فیلمها - از جمله استثناهایی مثل «نانا» اثر رنوار و «ترز راکوین» (Therese Raquin) اثر فیدر - بخاطر منابع تکنیکی برتر استودیوهای آلمان، در آنجا فیلمبرداری شدند. نیوبابلزبرگ، استاکن، وگایسلگاشتایگ تبدیل به محل‌های ملاقات مورد علاقهٔ تیم‌های بین‌المللی شدند.[۱۱] از آنجاکه صنعت فیلمسازی آلمان نیز بیگانگان بیشماری را در بین پرسنل خود پذیرفت، بسیاری از ناظران اعتقاد پیدا کرده‌اند که این پروسهٔ «ملیت‌زدایی» باعث تنزل سینمای آلمان بوده است. رابرت برازیلاک - فرانسوی طرفدار همکاری با دشمن که در فوریه ۱۹۴۵ اعدام شد - در کتاب خود، «تاریخ سینما»، «عده‌ای خرابکار با ملیت‌های مشکوک» را بعنوان منشاء همهٔ معضلات محکوم می‌کند. رنه ژان (Jeanne) این نظر را دقیقتر بیان می‌کند؛ او «جهودها و خارجی‌ها» را مسئول زیاد شدن فیلمهای آلمانی، که تمام «خصوصیات آلمانی» خود را از دست داده بودند، می‌داند.[۱۲] در اینصورت، اگر این «خصوصیت آلمانی» در مقابل مشتی انگل به سادگی تسلیم می‌شد، باید از بین می‌رفت. ولی این بحث به کلی بی‌اساس است، چون برازیلاک و امثال او، در مشغلهٔ خود با تبعیض نژادی، چند حقیقت مهم را نادیده گرفته‌اند. بدون کارل مایر یهودی اهل اتریش هرگز چیزی به عنوان فیلم آلمانی بوجود نمی‌آمد. فریتز لانگ وینی، که او نیز یک آریایی اصیل نبود، فیلمهایی چنان واقعاً آلمانی ساخت که حتی خود هیتلر هم آنها را تحسین می‌کرد - و هیتلر در این مسایل یک متخصص صاحب‌نظر بود. همچنین دیدیم که در دوران تورم، زمانی که «عده‌ای خرابکار» در همهٔ امور فیلمسازی دخالت می‌کردند، سینمای آلمان از تنزل هنری بسیار به دور بود.

تنزل بعد از ۱۹۲۴ را به قوانینی که انبوه «فیلمهای سهمیه‌ای» مبتذل را بوجود آوردند نیز نمی‌توان نسبت داد. زیرا این فیلمها با بسیاری از تولیدات باشکوه و پرهزینه خصوصیات مشترکی داشتند. از سوی دیگر، فیلم «برلین، سمفونی یک شهر بزرگ» اثر روتمان، یکی از قابل توجه‌ترین دستاوردهای این دوران، به عنوان یک فیلم سهمیه‌ای برای کمپانی فوکس اروپا ساخته شد.

همانطورکه هری آلن پوتامکین گفته است، «علت واقعی این تنزل، داخلی است».[۱۳] در سراسر دوران بعد از جنگ، نقاط مشترک زندگی درونی باعث بوجودآمدن عظمت سینمای آلمان شد؛ علت بینوایی این سینما در سالهای بعد نیز همین نقاط مشترک بود. همانگونه که در فیلمهای مهم دوران بعد از جنگ می‌بینیم، حاصل مبارزهٔ نومیدانه برای دستیابی به تعادل روانی، تقویت عمومی گرایش‌های استبدادی سابق بود. به عبارت دیگر، توده‌ها در زمان ورود به دوران ثبات، افکاری اساساً استبدادی داشتند. ولی رژیم جمهوری این دوران، بر اساس اصول دمکراتیکی بنا شده بود که این

۱۱- روتا، همانجا، صفحه ۱۸۲

Fawcett, Die Welt des Films, pp. 128-29; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.162.

12. Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, pp.258-59; Jeanne, "Le Cinema Allemand," L'Art Cinematographique, VIII, 45.

13. Potamkin, "The Rise and Fall of The German Film," Cinema, April 1930, p.25.

گرایشات توده‌ها را نفی می‌کرد. در نتیجه، این گرایشهای استبدادی -که از یافتن راهی برای بروزشان ممانعت شده بود، ولی با سماجت تسلیم نمی‌شدند - به یک حالت فلج دچار شدند. توده‌ها - بجای زندگی دمیدن در نهادها و ارگانهای این جمهوری - خود را از زندگی تهی کردند. آنها ترجیح می‌دادند احساسات خودانگیخته‌شان خنثی شود ولی تبدیل به چیز دیگری نشود. تنزل سینمای آلمان چیزی نیست جز انعکاس این فلج درونی همگانی.

۱۲- زمین یخ زده

فیلمهای دوران ثبات را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: گروه اول صرفاً وجود یک فلج فکری را گواهی می‌دهد، گروه دوم گرایشها و تصوراتی را که فلج شده‌اند مشخص می‌کند، و گروه سوم تنش‌های درونی روح مشترک فلج شده را به نمایش می‌گذارد.

بخش عمدهٔ این تولیدات را فیلمهای بی‌شمار گروه اول تشکیل می‌دهند. فیلمهای سهمیه‌ای و غیر سهمیه‌ای، هیچیک مروج چیزی نبودند که بتواند آرامش شکنندهٔ رژیم جمهوری را برهم بزنند. ولی از رژیم هم مستقیماً طرفداری نمی‌کردند. «سیستم» برای آنها مسئلهٔ بی‌تفاوتی بود، و حتی اگر تا آنجا پیش می‌رفتند که ساختار آن و یا رفتار ثروتمندان را توجیه کنند، این کار را به شکلی ظاهری و نیم‌بند انجام می‌دادند. ویژگی عمدهٔ این فیلمها همین بی‌تفاوتی است. آنها، بجز موارد معدودی -که در آن موارد هم همیشه مسائل را مبهم می‌کردند -از پرداختن به هرگونه مسئلهٔ اساسی امتناع می‌ورزیدند. این فیلمها، بجز اینگونه تلاشهای منحرف برای عمیق شدن، ظاهراً فقط مشغول ارائه تفریح و سرگرمی در جوی بی‌طرف بودند. این فیلمها به ظاهر از همهٔ ریشه‌های درونی بریده شده و برای رشد احساسات، زمین یخ زده‌ای بودند.

نمی‌توان انکار کرد که اکثر فیلمهای آمریکایی و فرانسوی این دوران، حال و هوای مشابهی داشتند. طبیعی است که، بعد از **لوکارنو**، اوضاع همهٔ کشورهای درگیر تقریباً یکسان بود. ولی، از آنجاکه ویژگی عجیب سینمای بعد از جنگ **آلمان** و ناگهانی بودن تنزل آن عوارض یک پروسهٔ منحصر به فرد هستند، نباید به شباهتهای بین فیلمهای آلمانی و خارجی بهای زیادی داد. اینها شباهتهایی سطحی بودند که، در **آلمان**، توسط فلج شدن انگیزه‌های بنیادین بوجود آمده بودند. ولی این انگیزه‌ها در خفا با سماجت به زندگی خود ادامه می‌دادند. در چنین شرایط عجیب و غریبی، حتی در خلال سالهای تن‌پروری بین‌المللی، بسیاری از فیلمهای آلمانی ویژگی خود را حفظ کردند.

قبل از بررسی فیلمهای گروه اول، می‌توان در این رابطه لااقل به سریالهای متعدد و کم اهمیتی اشاره کرد که در هر حال بخشی از تاریخچهٔ این دوران بودند. در حدود ۱۹۲۴ فیلمهای سکسی و فیلمهای مملو از سفرهای ماجراجویانه - یعنی همان فیلمهایی که بلافاصله بعد از جنگ مد شده بود - مجدداً مد شدند. این واقعه نشان می‌دهد که، بعد از تثبیت نرخ **مارک**، اکثر مردم همان اشتهایی را

تجربه می‌کردند که در دوران بعد از پایان جنگ داشتند.[۱] در همین زمان فیلمهای متعدد نظامی، مملو از طنز سربازخانه‌ای، سربازهای کندذهن و ستوانهای جذاب و جسور، پردهٔ سینما را تسخیر کردند. این فیلمها که از رمانها و نمایشنامه‌های قبل از جنگ اقتباس شده بودند، اعتماد عامهٔ مردم **آلمان** به بازگشت به وضع عادی را منعکس می‌کردند - وضعی که، بدون یک ارتش واقعی و منظرهٔ اونیفورمهایی که در همه‌جا خودنمایی می‌کردند، برای آنها غیرقابل تصور بود.[۲] این نوع فیلمها، به عنوان یک مد، چنان عمر کوتاهی داشتند که نتوانستند تبدیل به ویژگی این دوران شوند. ولی فیلمهای دیگر نیز به خاطر طبیعت همیشگی‌شان در این رابطه موفقیتی بدست نیاوردند. گونهٔ فیلمهای اسرارآمیز نابود نشدنی بودن خود را ثابت کرد و، حالا که زمانه تغییر یافته بود، موفق شد حتی کارگردانی مثل **لوپو پیک** را - که زمانی می‌دانست چگونه لرزه‌های ماندگارتری بوجود آورد - جذب[۳] کند. کمدیهای محلی **برلین** نیز، که قلب مهربان و بذله گویی زیرکانهٔ مردم بومی را به تصویر می‌کشیدند، در سراسر دوران ثبات و بعد از آن شکوفا شدند. این فیلمها یک ژانر ثابت محلی بودند که بدون تأثیرپذیری از وقایع جاری رشد کردند.[۴]

بسیاری از فیلمهای گروهی که ملهم بودن جامعه را ثابت می‌کردند، واقعیات اجتماعی را بسادگی نادیده می‌گرفتند. فیلمهای کمدی این گروه، تظاهر به کمدی بودن می‌کردند چون از مواد اولیه‌ای ساخته می‌شدند که معمولاً در فیلمهای کمدی یافت می‌شود. **فرد** (Fred) عاشق **لیزی** است، ولی نمی‌خواهد با او ازدواج کند. **لیزی** برای تحریک حسادت او، **چارلی** ژیگولو را استخدام می‌کند تا با تظاهر به او اظهار علاقه نماید. **چارلی** به نوبهٔ خود علاقهٔ فراوانی به **کیتی** رقاصه دارد، و **کیتی** نیز به فرد بی‌وفا چشم طمع دارد. در آخرین لحظه یک ازدواج دوبله، که زوجهای درست را به یکدیگر می‌رساند، مشکل را حل می‌کند. این ماجرای کنجکاوکننده، که با نام BLITZZUG DER LIEBE (**قطار سریع‌السیر عشق**، ۱۹۲۵) به نمایش درآمد، نشان می‌دهد که این کمدی‌ها بطور کلی چگونه بودند.[۵] این فیلمها در هیچ مکان خاصی واقع نشده و خالی از زندگی واقعی بودند. هنگامی که این فیلمها یک کمدی بلوار فرانسوی را بازسازی می‌کردند، کالبدکار باقی می‌ماند و روح آن خشک می‌شد.

با تغییر مواد اولیهٔ این فیلمها، حاصل کار درامهایی می‌شد که جنین‌های سقط شده‌ای مثل

۱- مقایسه شود با:
"ufa" Das grosse Bilderbuch, 1926, p.186; Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 49; ufa Verleih-Programme, 1923/4, pp.56-59.

۲- برای مد فیلمهای نظامی رجوع کنید به: Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 77-78

۳- بجز فیلم DAS PANZERGE WOELBE (گاوصندوق مقاوم، ۱۹۲۶) اثر لوپوپیک، کالبوس در مأخذ بالا، صفحات ۸۸ - ۸۷ از یک سری فیلمهای اسرارآمیز دیگر نام می‌برد.

۴- مقایسه شود با: Potamkin, "Kino and Lichtspiel," Close up, Nov. 1929, p. 395.

۵- خلاصه داستان فیلم «قطار سریع‌السیر عشق» در Illustrierter Film-Kurier. برای کسب اطلاع دربارهٔ دیگر فیلمهای کمدی این دوران، برای مثال، رجوع کنید به:
"Les Presentations de L'Alliance Cinematographique Europeenne, Cinea-Cine, April 1927, p.14 ff.; Buchner, Im Banne des Films, p.140; "Saucy Suzanne," Close up, Nov. 1927, pp.65-66.

فیلمهای کمدی بودند. این فیلمها برای ایجاد حس زندگی، اغلب به فضاهای زنده و خوش‌عکس متوسل می‌شدند. بعنوان مثال، به سیرک توجه زیادی می‌شد. ولی هیچ سوارکاری شاهکاری نمی‌توانست به فیلمهای سیرکی زندگی بدمد. بجز، احتمالاً، فیلم مانژ (MANEGE,1927) اثر ماکس رایشمن که محتوای حسی معتبری داشت، این فیلمها بطور یکنواختی با کلیشه‌های خالص به شخصیتهای نخ‌نما شدهٔ دلقک، دختر و عاشق می‌پرداختند.[۶] در دکورهای موزیک‌هال نیز -که با فیلم واریته اثر دوپونت محبوب شد - همین کلیشه‌ها بکار گرفته می‌شدند. خود دوپونت نیز از موفقیت واریته در فیلم مولن روژ (۱۹۲۸) بهره‌برداری کرد. او با رانندگی بی‌باکانه در ماشین مخصوص مسابقه و نماهای مستندی از پاریس، سعی کرد به این فیلم حیات ببخشد. استفاده از فضاهای روسی نیز مد بود. در فیلم Heimweh (غم غربت، ۱۹۲۷) تبعیدیهای روسی را می‌بینیم که در پانسیونی در پاریس دور هم جمع شده‌اند و غریبانه به آوازهای محلی ملی خود -که با پیانو نواخته می‌شوند - گوش می‌دهند. این نمایش احساساتی بر اساس یک فرمول پیش پا افتاده ساخته شده بود.[۷] همهٔ این کمدیها و درامها به نحوی خشک و مکانیکی ساخته می‌شدند.

ظاهراً در آن سالها گرایش به واقعیت گریزی -که در این فیلمها به چشم می‌خورد - خیلی قوی بوده است. بسیاری از فیلمها به علت واقعیت گریزی مطلق بوجود آمدند. سبک کار مورد علاقهٔ این دوران، تبدیل شهرها و سایر مناظر واقعی به مکانهایی تخیلی بود که همهٔ آرزوها در آنجا برآورده می‌شدند. آوازهای پرطرفدار آلمانی، هایدلبرگ و راین را - بعنوان محل‌هایی برای بازی ابدی نسل جوانی که در عشق و لذات زندگی غوطه‌ور بودند - ستایش می‌کردند. این آوازها به فیلمهایی تبدیل شدند که تنها تفاوت آنها در نوع مشروبات الکلی‌شان بود. فیلم Der Frohciche Weinberg (تاکستان شاد، ۱۹۲۷)، که بر اساس نمایشنامه‌ای با همین نام از زوکمایر ساخته شد، مجموعهٔ رکورد دار گلوهای تر و دلهای عاشق بود.[۸] پاریس، شهر نور، به شکل شهر چراغهای نئون و ماجراهای بی‌ارزش بر پردهٔ سینما ظاهر می‌شد. در فیلمهایی که ماجرای آنها در پاریس رخ می‌داد، وقتی زنی می‌ترسید که شوهر هوسرانش را از دست بدهد، فقط کافی بود لباس مبدل بپوشد، به کاباره مولن روژ برود، و شوهر فراری خود را دوباره در آنجا به دام اندازد. این فیلمها با اشعار سینمایی رنه کلر هیچ وجه اشتراکی

۶- برای اطلاعات بیشتر در مورد «مانژ» رجوع کنید به :
Kracauer,"Der heutige Film und Sein Publikum,"Frankfurter Zeitung,Nov.30,1928.
فیلمهای سیرکی دیگر اینها بودند : Looping the Loop (دور زدن حلقه، ۱۹۲۸) (مقایسه شود با معرفی‌نامهٔ این فیلم و Rotha, Film Till Nov, p.201) ؛ فیلم Die DREi Codonas (مقایسه شود با خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier) ؛ فیلم Die Zirkusprinzessin (ذکر شده در Jahrbuch der Filmindustrie, 1923/25, p.37) ؛ و غیره.

۷- برای اطلاعات بیشتر در مورد فیلم «مولن روژ» رجوع کنید به:
Moussinac, Panoramique du Cinema, pp.75-76.
برای اطلاعات در مورد فیلم «غم غربت» رجوع کنید به :
"Heimweh," Close uP, Dec. 1927, pp.74-76
فیلمهای دیگری که موتیف‌های روسی داشتند عبارتند از : «ولگا-ولگا» (۱۹۲۸)، مقایسه شود با معرفی‌نامهٔ فیلم؛ Der Kurier Des Zaren (پیک تزار، ۱۹۲۶) ، مقایسه شود با :
"Mutterchen Russland," Ufa-Magazin, Aug.27- Sept.2, 1926.

۸- معرفی برنامه THE GAY VIN

نداشتند؛ بلکه شبیه آن اتوبوسهای دولوکس «شبهای پاریس» بودند که قبل از جنگ، گروههای کوچک توریست‌ها را از یک محل خوشگذرانی به محلی دیگر می‌بردند.[۹]

وین بهشت بهشت‌ها بود. هر «اپرت» قدیمی وینی، تا جایی که برای فرار از دنیای کسالت‌بار جمهوری به روزگار سابق سلطنت هاپسبورگ (Hapsburg) فرصتی به مردم می‌داد، به پردهٔ سینما منتقل می‌شد. لودویگ برگر، که در عشق ورزیدن به گذشته تعلیم دیده بود، فیلم Ein Walzetraum (یک رؤیای والس، ۱۹۲۵) را بر اساس یکی از اپرت‌های اسکار اشتراوس ساخت - این یکی از معدود فیلمهای آلمانی بود که در آمریکا موفقیت و محبوبیت فراوانی کسب کرد. این فیلم «اپرت» نمونه، نه تنها زندگی دربار را با فریبندگی شبیه به کارهای لوبیچ به طنز کشید، بلکه همچنین وین افسون‌کننده‌ای ساخت که از آن پس بارها بر پردهٔ سینما ظاهر شد.[۱۰] شاهزاده‌های نجیب، لاس زدنهای لطیف، دکورهای سبک باروک، اتاقهای بیدرمایر (Biedermeier)، مردمی که در رستورانی واقع در باغی در حومهٔ شهر آواز می‌خواندند و مشروب می‌خوردند، یوهان اشتراوس، شوبرت و امپراتور پیر و محترم، عوامل تشکیل‌دهندهٔ این فیلم بودند.[۱۱] تصویر سمج این آرمانشهر، با مرور گذشته‌ها، بدبختی وین قرن بیستم را تحت‌الشعاع قرار می‌داد. ضمناً، در اکثر فیلمهای فردریکوس رکس قسمتهایی وجود داشت که افسران اتریشی آنها به راحتی می‌توانستند در معجونهای وینی ظاهر شوند. این افسران، مردانی خونسرد و عاشق موسیقی بودند. مهربانی ترحم آمیزی که در به تصویر کشیدن آنها بکار می‌رفت، تلویحاً این حس را القا می‌کرد که چنین دشمنانی را به راحتی می‌توان شکست داد.

نیاز به گریز از واقعیات، فرم و محتوای فیلمهای مستند را نیز - که در آلمان به آنها «کولتور فیلم» (یا فیلمهای فرهنگی Kulturfilme) گفته می‌شد - تعیین می‌کرد. از حدود سال ۱۹۲۴، زمانی که هیچ کشور دیگری علاقهٔ چندانی به این نوع فیلم نشان نمی‌داد، اوفا با اشتیاقی که عمدتاً اقتصادی بود، به تولید این فیلمها پرداخت. بحران ثبات و مشکلات خاص آن رکودی موقتی در تعداد فیلمهای

۹- فیلمهای پاریسی از این نوع عبارتند از: Liebe Macht Blind (عشق چشم را کور می‌کند، ۱۹۲۵)، مقایسه شود با خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurrier؛ Die Ratte Von Paris (موش پاریس، ۱۹۲۵)، مقایسه شود با: "Emelka-Bonzern," Dos grosse Bilderbuch, 1926, p.53؛ Das Modell Von Montparnasse (مانکن مونت پارناس، ۱۹۲۹)، مقایسه شود با: "Das Modell Von Montparnasse," Film-Magazin, April 21,1929.؛ Der Dominospieler Von Montmarter (دومینوباز مونت مارتر، ۱۹۲۸)، مقایسه شود با: "Comment and Reviw," Close up, May 1928, pp.80-82 و فیلم Panama (۱۹۲۷)، مقایسه شود با:
Weyher, "Wir drehen in Paris," ufa-Magazin, March 25-31, 1927.

۱۰- خلاصه داستان فیلم در
Rotha, Film Till Now, p.199; Fawcett, Die Welt des Films,p.126
Illustrierter Film-Kurrier
برگر یک فیلم نیز به نام DEr Meister Von Nurnberg (اوباب نورمبرگ، ۱۹۲۷) دربارهٔ هانس ساکس (Sachs) ساخت؛ مقایسه شود با بروشور فیلم.

۱۱- برای اطلاعات بیشتر در مورد «اپرت»های سینمایی رجوع کنید به:
Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 82-83; Kracauer, "Der heutige Film und sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Nov. 30, 1928; etc.

سرگرم کننده به همراه داشت. در نتیجه، شرکتهای فیلمسازی باقیمانده -که اوفا در صدرشان قرار داشت - به نفع خود دیدند که تولید فیلمهای کوتاه را افزایش دهند. به دنبال این تحول، طبیعتاً فیلمهای مستند اهمیت بیشتری یافتند.[۱۲] احتمالاً این شرکتها تا حدودی هم مدیون کنجکاوی در بارهٔ پدیده‌های بیرونی بودند که اکنون - پس از سالها درونگرایی - رشد کرده بود.

یکی از بروشورهای آن زمان اوفا، «کولتور فیلم» را شامل این چیزها معرفی می‌کند: «قلب در حین کار... گره‌های عصبی در حال ضربان... مارهای شبح‌واری که فش فش می‌کنند، سوسکهای رنگارنگ... موجودات زندهٔ تک سلولی... آهویی در حال پوسیدن و تجزیه شدن، قورباغه‌های تنبلی که زل می‌زنند... مراسم مذهبی فرقه‌های مشرق زمین... آتش‌پرستان و معابد تبت، بوداهای زنده... پلهای عظیم... کشتی‌های قدرتمند، راه‌آهن‌ها، کانالهای هدایت آب... ماشین‌آلات... کوههای عظیم، برف‌رودهای درخشان در تلالؤ سحرآمیز کوه آلپ... گله‌های بوفالوهای وحشی مکزیک... چینی‌هایی که جلوی تخت‌روان های مخصوص، بسرعت روی نوک پاهایشان می‌دوند، زنهای ژاپنی که در نور فانوسهای چینی چای می‌نوشند و خودشان را، با بادبزن، باد می‌زنند... منظرهٔ رودخانهٔ نوا (Nova)... مسابقات اجرا شده در آتویل (Auteuil)... سردرگمی زمان...» این معرفی‌نامه، که مملو از صفت است، با این جمله پایان می‌یابد: «دنیا زیباست و کولتورفیلم آینهٔ منعکس کنندهٔ آن است.»[۱۳]

اولین «کولتور فیلم» که در خارج از کشور بینندگان را تحت تأثیر قرار داد، فیلم Wege Zu Kraft und Schonheit (راههای حصول سلامت و زیبایی)، محصول اوفا، بود - فیلم مستند بلندی که در ۱۹۲۵ به نمایش گذاشته شد و یکسال بعد، در ورسیونی تا حدودی تغییر یافته، دوباره به نمایش درآمد. این فیلم، که با حمایت مالی دولت آلمان ساخته شده بود، بخاطر آنچه که ارزش آموزشی آن تلقی می‌شد، در مدارس به نمایش درآمد. یک مدیحه‌سرای حرفه‌ای، در جزوهٔ تبلیغاتی‌ای که به مزایای این فیلم تخصیص داده شده بود، نوشت: «راههای حصول سلامت و زیبایی» مفهوم «تولد مجدد نژاد انسان»[۱۴] را ترویج می‌کند. ولی در واقع این فیلم مروج زیبایی اندام و ورزش بود. این کار به نحوی انجام شده بود که همه چیز را در برمی‌گرفت: اوفا به ثبت دستاوردهای واقعی در

12. Jason, "Zahlen Sehen uns an...," 25 Jahre Kinematograph, p.68.

۱۳- نقل از Ufa-Leih "30 Kulturfilme." برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ کولتورفیلم‌های این دوران رجوع کنید به:
Jahrbuch der Filmindustrie, 1923/25, pp. 24, 28, 34-37; Thomalla, "Der Kulturfilm," Das grosse Bilderbuch, 1925, p.24; Kaufmann, Filmtechnik und Kultur, pp. 26-27; Film Society Programmes, Dec. 1 and Dec. 14, 1930; "New Educational Films from Ufa," Close up, Sept. 1929, pp. 252-54; "Silberkondor Uber Feuerland," Close Up, Dec. 1929, pp.542-43; Weiss, "The Secret of the Egg-Shell," Close Up, May 1930, pp.421-22; etc.
نویسنده (کراکائر) نظرات خود را در مورد «کولتورفیلم»ها در مطلب ذیل ارائه داده است:
Kracauer, "Der heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Nov. 30, 1928.

۱۴- نقل از:
Hollander, "The Road to beauty and Strength," Wege zu Kraft und Schonheit, p.50
همچنین رجوع کنید به:
Film Society Programme, Nov.13, 1927

فردریکوس رکس : پادشاه جوان.

راههای رسیدن به قدرت و زیبایی : تابلویی زنده از یک ژیمنازیوم یونان باستان.

عرصه‌های ورزشی، ژیمناستیک بهداشتی، ژیمناستیک ریتمیک، رقص، و غیره اکتفا نکرد و به چشمه‌های آب گرم رومی و یک ژیمنازیوم یونان باستان حیاتی دوباره بخشید که مملو از نوجوانانی بود که ظاهر معاصران «پریکلس» را به خود گرفته بودند (تصویر ۲۵). از آنجاکه اکثر این ورزشکاران کاملاً برهنه به اجرای برنامهٔ خود می‌پرداختند، ساختن این بالماسکه کار راحتی بود. البته این مناظر اشخاصی راکه ذهن بسته‌ای داشتند ناراحت کرد، ولی اوفا اینطور موضع‌گیری کرد که کمال زیبایی جسمی باعث لذتهایی می‌شود که صرفاً زیبایی‌شناسانه هستند، و مشاهده کرد که این آرمانگرایی‌اش با درآمد خوب گیشه مورد تشویق قرار گرفت. از نظر زیبایی‌شناسی، بازسازی دوران باستان به شکلی بی‌سلیقه، تصاویر ورزشی به شکلی عالی، و زیبایی‌های جسمانی چنان انبوه بودند که نه از نظر شهوانی و نه از نظر زیبایی‌شناسی تأثیری روی بیننده نداشتند.

«کولتور فیلم»های اوفا، بخاطر دقت علمی و فیلمبرداری ماهرانه‌شان، به یک کالای خاص آلمانی تبدیل شدند که در بازار بین‌المللی تقاضای فراوانی داشتند.[15] ولی ساخت استادانهٔ آنها، بی‌تفاوتی شگفت‌انگیزشان نسبت به مسائل انسانی را جبران نمی‌کرد. فیلم «راههای حصول سلامت و زیبایی»، با معرفی زیبایی اندام به عنوان راهی برای تولد مجدد نژاد انسان، توجه مردم آن دوران را از معضلات زمان خود -که هیچ زیبایی اندامی نمی‌توانست آنها را درست کند - دور می‌کرد. همهٔ این فیلمهای مستند بشدت از واقعیات می‌گریختند. آنها دنیای زیبا را منعکس می‌کردند؛ ولی مشغلهٔ آنها با زیبایی «چینی‌هایی که جلوی تخت روان های مخصوص، بسرعت روی نوک پاهایشان می‌دوند» آنقدر زیاد بود که باعث می‌شد بدبختی و مشقت این نوکرهایِ زیبا را نادیده بگیرند. این فیلمها «سردرگمی زمان» را منعکس می‌کردند، ولی - بجای شکافتن این سردرگمی - به آن پوزخند می‌زدند و، به این ترتیب، بیننده را سردرگم‌تر از همیشه رها می‌کردند. کولتور فیلمها دربارهٔ گله‌های بوفالو و آتش‌پرستان اطلاعات می‌دادند، اما با تأکید بر مسائلی دور -که هیچ سودی برای بیننده نداشت - توانستند از دادن هرگونه اطلاعات به درد بخوری در مورد زندگی روزمرهٔ بیننده به او خودداری کنند. «کولتور فیلم»های اوفا با بی‌طرفی واقعیت‌گریزانهٔ خود نشان دادند که تسلیم مسئولان اوفا به قوانین «سیستم» جمهوری به هیچ وجه به معنی پذیرش واقعی آن قوانین نبود.

البته همهٔ فیلمها از روبرو شدن با واقعیات اجتماعی اجتناب نمی‌کردند. نوعی فیلم که در سالهای ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ رشد کرد و به فیلمهای «زیل» (Zille) معروف شد، خود را بشدت مشغول پرداختن به اتفاقات زندگی واقعی نشان می‌داد. هاینریش زیل یک نقشه کش آلمانی بود که - بخاطر ترحم نسبت به اشخاص توسری خوری که ناگهان قهرمان می‌شوند - منحصراً به نمایش موجوداتی می‌پرداخت که در محله‌های کارگرنشین تجمع کرده بودند. طراحی‌های او از کودکان سوء تغذیه شده، کارگران، دختران بدبخت، ارگ‌های دستی در حیاط خلوت‌های زشت، زنهای فقیر و آدمهای بی‌نام و نشانی که اوقات خود را به بطالت می‌گذراندند، در بین آلمانی‌ها محبوبیت فراوانی کسب کردند.

15. Jason, "Zahlen Sehen uns an...," 25 Jahre Kinematograph, p.68.

گرهارت لامپرشت در فیلم Die Verrufenen (محله‌های فقیرنشین برلین، ۱۹۲۵)، بر اساس مشاهدات شخصیِ زیل که برای او تعریف کرده بود، به این طراحی‌ها جان بخشید. مهندسی که بخاطر محافظت از نامزدش مرتکب شهادت دروغ شده و به زندان میرود، بعد از بیرون آمدن از زندان، می‌بیند که یک رانده شده محسوب می‌شود. او که نمی‌تواند کاری برای خود بدست آورد، اقدام به خودکشی می‌کند، و بوسیلهٔ دخترِ خوش‌قلبی، که با یک نگاه عاشق او می‌شود، نجات می‌یابد. دختر متعلق به دنیای زیل است: دنیایی که با شخصیتهایی چون یک عکاس مهربان و یک باند بزهکاران خرده‌پا معرفی می‌شود. مهندس به این آدمها دلبستگی پیدا می‌کند و برای امرار معاش خود به عنوان یک کارگر ساده در کارخانه‌ای مشغول کار می‌شود. او بزودی دوباره ترقی می‌کند: صاحب کارخانه استعدادهای او را کشف کرده و او را به شغلی که از نظر اجتماعی احترام بیشتری دارد، ارتقا می‌دهد. دختر خوش‌قلب برای کمک به کامل شدن خوشبختی مهندس، به موقع می‌میرد تا بخاطر ازدواج با خواهر صاحب کارخانه -که از نظر اجتماعی قابل احترام است - مهندس نیازی نداشته باشد که احساس گناه کند.[۱۶]

فرمول زیربنایی این داستان از ترکیب دو مواد اولیه ساخته شده است. سازندگان فیلم از یکسو با داد سخن دادن دربارهٔ مشقات پرولتاریا (طبقهٔ کارگر - م) وانمود می‌کنند که به مسایل اجتماعی می‌پردازند؛ و از سوی دیگر، با اعطای شانس به یک کارگر خاص (که حتی واقعاً متعلق به آن طبقه نیست) از جوابگویی به مشکلات اجتماعی می‌گریزند. نقشهٔ آنها صریحاً این است که بیننده را فریب داده و به این توهم بکشانند که شاید او هم ترقی کند، و به این ترتیب او را وادار می‌کنند که به «سیستم» بچسبد. این داستان می‌گوید که شاید تفاوتهای طبقاتی در نهایت با سرعت و سادگی قابل تغییر باشند. و صداقت دروغین آن در به تصویر کشیدن وضع بد طبقات پایین‌تر، در خدمت تقویت رؤیای نجات اجتماعی است.

فیلمهایی که بر اساس این فرمول ساخته می‌شدند نه تنها دنیای خوش عکس هاینریش زیل را مورد مکاشفه قرار می‌دادند، بلکه همچنین به محیط زندگی کارگران یقه سفید (کارمندان - م) نیز وارد می‌شدند تا یک مانیکوریست یا تلفنچی را از میان آنها برگزینند و ارتقا دهند: یک دختر بنام «لوته» (Lotte) که در آغوش داماد ثروتمندی می‌افتاد به افکار رؤیایی تمام «لوته»ها پاداش می‌داد.[۱۷] مطمئناً در جاهای دیگر هم از این نوع رؤیاها تولید می‌شد؛ ولی نوع آلمانی آن با بی‌طرفی - اگر نگوئیم با فراموشکاری - خاصی به تبلیغ رژیم حاکم می‌پرداخت. این فیلمها در زمانی به تأثیر

۱۶- بروشور معرفی‌نامهٔ فیلم. مقایسه شود با:
Weinberg, Scrapbooks, 1925-27; "Wissen Sie Schon?" Das Grosse Bilderbuch, p.145.
کالیوس در صفحهٔ ۱۵۹ Deutsche Filmkunst, به تعداد زیادی از اینگونه فیلمهای زیل اشاره می‌کند. از جملهٔ آنها می‌توان به این فیلم اشاره کرد: Die Gesunkenen (غریق، ۱۹۲۶) با شرکت آستا نیلسن، و Erwachen Des Weibes (بیدار شدن زن، ۱۹۲۷). مقایسه شود با معرفی‌نامه‌های این فیلمها.

۱۷- برای نقد کل این سری فیلم‌ها رجوع کنید به:
Kracauer, "Der heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Nov.30, 1928.

مجذوب‌کنندهٔ ترقی و رفتن به یک طبقهٔ اجتماعی بالاتر متکی بودند که، بخاطر ساده و مؤثر کردن تجارت بزرگ، این گونه ارتقاها فوق‌العاده کمیاب شده بود. این فیلمها آدمهای طبقات بالای جامعه را به شکلی به تصویر می‌کشیدند که وقت گذراندن در بهترین کلوپ‌های شبانه و داشتن ماشینهای شیک و براق، هدف نهایی کلیهٔ تلاشهای انسان به نظر می‌رسیدند. وقتی هالیوود به موضوعهای مشابه می‌پرداخت، وقایع و شخصیتها لااقل اثر کمرنگی از سرزندگی را حفظ می‌کردند. ولی این فیلمهای آلمانی، علیرغم اینکه تولیداتی تصنعی و گنگ بودند، عکس‌العمل ایجاد می‌کردند. درونها خالی بودند.

هدف دسته‌ای دیگر از فیلمها، کنترل کسانی بود که چنان از اوضاع عمومی اجتماعی و سیاسی ناراضی بودند که به فیلمهای «زیل» و امثالهم اجازه نمی‌دادند که آنها را تخدیر کنند. در این فیلمها فرمولی ابتدایی به کار گرفته می‌شد: تلاش برای خنثی کردن خشم فروخورده علیه بی‌عدالتی، بوسیلهٔ جهت دادن به آن علیه معضلاتی که اهمیت کمتری داشتند. بسیاری از فیلمهای این دوران شدت عمل قوانین جزایی را افشا می‌کردند. فیلم KREUZZUG DES WEIBES (**بچه‌های ناخواسته**، ۱۹۲۶) به قوانین ضدکورتاژ حمله کرد، و فیلم GESCHLECHTiN FESSELN (**سکس در بند**، ۱۹۲۸) محصول شرکت نرو (Nero) خواهان تجدید نظر در نحوهٔ ادارهٔ زندانها شد.[۱۸] از آنجاکه هر دو این فیلمها، علاوه بر مسایل فوق، روی مسائل جنسی نیز تأکید می‌کردند، طبیعی بود که مخلوطی از خشم و شهوت برانگیزند -که این مسئله فقط به ارزش آنها بعنوان سوپاپ اطمینان می‌افزود.

اگر هم، همانطور که اتفاق افتاد، این یا آن فیلم رفتاری رادیکال در پیش می‌گرفت، این رادیکالیسم بلااستثناء علیه قدرتهایی بود که مدتها قبل سرنگون شده بودند. دو اقتباس سینمایی متوسط از دو نمایشنامهٔ **گرهارت هاوپتمن** - Die Weber (**بافنده‌ها**، ۱۹۲۷) و Der Biberpelz (**پالتو پوست خز**، ۱۹۲۸) - به مبارزه با سرمایه‌داران قدیم و حکام خودخواه خودرأی دوران حکومت قیصر پرداختند.[۱۹] یکی از بهترین فیلمهای این دوره Die Hose (**رسوایی سلطنتی**، ۱۹۲۷) اثر **هانس بهرنت** (Behrent) -که براساس یک کمدی دوران قبل از جنگ نوشتهٔ **کارل اشترنهایم** (Sternheim) ساخته شد - از میان این ماجراها، که دورانشان سپری شده بود، بوجود آمد. داستان این فیلم دربارهٔ رابطه‌ای نامشروع بین حاکم قلمرویی کوچک و زن یک مقام رسمی جزء بود. این مقام جزء بجای اعتراض به اینکه با همسرش زنا شده بود، بخاطر سرنوشتش شدیداً احساس غرور می‌کرد - چون حاکم دانا فراموش نکرده بود که به او ارتقا مقام و مدال بدهد. گرچه فیلم‌شناسان معتقد بودند که

۱۸- برای اطلاعات بیشتر در مورد فیلم «بچه‌های ناخواسته»، رجوع کنید به:
Buchner, Im Banne Des Films, p.142.
برای اطلاعات بیشتر در مورد فیلم «سکس در بند» رجوع کنید به:
B., "Geschlecht in Fesseln," Close Up, Dec. 1928, pp.69-71.

۱۹- مقایسه شود با:
Zaddach, Der Literarische Film, p.71, and Kracauer, "Der Heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Nov.30,1928.

«رسوایی سلطنتی» آنقدر سطح بالا بود که نمی‌توانست از نظر تجاری موفق شود، این - به قول پوتامکین - «مخلوط عالی نمایش سکس و طنز» خود را در میان سینماروهای آلمان محبوب کرد.[۲۰] آنها از بازی ورنر کراوس، که به شخصیتِ مقام رسمیِ جزء همهٔ ویژگیهای یک آلمانی مادی و بی‌فرهنگ را می‌داد، لذت می‌بردند. شاید وقتی به او می‌خندیدند فکر می‌کردند که به یک مرحلهٔ قبلی بسیار مسخره از زندگی خودشان می‌خندند. اما، از آنجاکه سینماروهای آلمانی نمی‌توانستند جلوی آرزوی پنهانی آن دوران از دست رفته و حکام محافظت کننده و مدالهای درخشانش را بگیرند، خندهٔ آنها با درگیری عاطفی همراه بود.

آنچه محتوای این فیلمها نشان می‌دهد، توسط سبک ارائهٔ آنها تأیید می‌شود: سبک‌ها نیز فلج فکری مشترک را نشان می‌دهند. گویی، همراه با قابلیت احساس محتوای اساسی، کل حس فیلمسازی تضعیف شده بود. کارگردانهایی که باید بهتر می‌دانستند، بجای بازگو کردن داستان از طریق نمایش آن بوسیلهٔ تصاویر مناسب، تصاویر را به مصور کننده‌های صرف داستان تقلیل دادند. بافت داستان و پرداخت تصویری به کناری انداخته شدند و تصویرپردازی به نقش همراهی کننده‌ای محدود شد که چیزی به داستان اضافه نمی‌کرد. بسیاری از این فیلمها این حس را ایجاد می‌کردند که از یک رمان اقتباس شده بودند - حتی در مواقعی چنین رمانی وجود نداشت.

تضعیف عجیب حس فیلمسازی، تکنیکهای فیلمسازی را تحت تأثیر قرار داد. تمهیداتی که تا سال ۱۹۲۴ برای بیان معانی معینی ساخته شده بودند، از ۱۹۲۴ به بعد تبدیل به چیزهایی عادی و بی‌معنی شدند. حالاکه فیلمبردار یادگرفته بود چطور دوربین را به حرکت درآورد، در هر موقعیتی به آن اجازه می‌داد که بدون کنترل حرکت کند.[۲۱] نمای بسته (کلوزآپ) تبدیل به یک عادت شد. کارگردانها حتی زحمت این را به خود نمی‌دادند که نماهای متفاوتی را بکار ببرند؛ آنها مجموعهٔ استاندارد شده‌ای از کلوزآپ‌ها را استفاده می‌کردند تا واقعهٔ پیش‌پا افتاده‌ای را به تصویر بکشند که بدون این نماها نیز کاملاً قابل درک بود. هر بار که شخصیت اول فیلمی سوار قطار می‌شد، بیننده می‌توانست مطمئن باشد که با تصاویر قسمتهای مختلف لکوموتیو و چرخهای قطار - که به آرامی شروع به چرخیدن می‌کردند - از حرکت او مطلع خواهد شد. در فیلم «خرد شده»، اینگونه نماهای نزدیک نقشی ساختاری داشتند؛[۲۲] ولی این نماها در فیلمهای این دوران، صرفاً تزئیناتی پیش ساخته شده بودند که حاصل فراموشکاری بود - فراموشکاری‌ای که دلیل برخورد بی‌دقت با بسیاری جزئیات دیگر نیز بود. تالارهای مجلل هتلهای دولوکس فیلمها - به نحوی موهوم - تالارهای هتلهای واقعی را

20.Potamkin, "Kino and Lichtspiel," Close up, Nov.1929, p.395.
همچنین رجوع کنید به معرفی‌نامهٔ «رسوایی سلطنتی» و
Reeves, History of the Theatre, p.514

۲۱- برای مثال رجوع کنید به:
"Die entfesselte Kamera," Ufa-Magazin, March 25-31, 1927
برای تکنیکهای مشابه در این دوران رجوع کنید به:
Kracauer, "Der heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Nov. 30, 1928.

۲۲- مقایسه شود با صفحه ۱۰۳.

به یاد می‌آوردند. وقتی، پس از نمایی عمومی از کل یک ساختمان، یکی از قسمتهای همان ساختمان به تصویر کشیده می‌شد، به نظر می‌رسید که آن قسمت متعلق به ساختمان دیگری است.

مکانیکی شدن کلیهٔ مراحل تدوین چشمگیر بود. مثلاً هرگاه فصلی از فیلم در یک کاباره یا کلوپ شبانه می‌گذشت، هیچ فیلمسازی نمی‌توانست در مقابل وسوسهٔ تکرار این فرمول مقاومت کند: در نقطهٔ اوج آن فصل، با کنار هم قرار گرفتن کلیشه‌ای تصاویر رانهای رقاصه، لوله‌های بزرگ ساکسوفون و بدنهای لرزان، اوج لذت جنسی به تصویر کشیده می‌شد. فیلمهای زیادی هم به جنگ جهانی اول اشاره می‌کردند: برای حضور ناگهانی حصارهای سیم خاردار، ستونهای سربازان در حال پیاده‌روی، و انفجار گلوله‌های توپ، حتی کوچک‌ترین اشاره به جنگ کافی بود - این نماها که در آرشیو موجود بودند، بطور خودکار به فیلم اضافه می‌شدند. انتقال از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر در اغلب مواقع شکلهای ثابتی داشت. یکی از این شکلهای ثابت و همیشگی این بود که دو تصویر مختلف را با اینسرت نمای بستهٔ جزئیات آنها به یکدیگر وصل می‌کردند. مثلاً، اگر قرار بود تصویر یک جنتلمن شیک به تصویر زن فقیری تبدیل شود، ابتدا دوربین روی جنتلمن شیک متمرکز می‌شد، بعد به کفشهای او «تیلت» می‌کرد، همان جا می‌ماند تا کفشها تبدیل به کفشهای زن فقیر می‌شدند، و بالاخره دوباره به بالا «تیلت» می‌کرد و زن را نشان می‌داد. اکثر کمدیهای محصول اوفا قسمتهایی در بر داشتند که حرکات یکی از بازیگران را با حرکات یک حیوان دست‌آموز موازی قرار می‌داد. وقتی دختر زیبایی را شاد می‌دیدیم، سگ پکنی[۲۳] او نیز شاد و شنگول بود؛ هر وقت هم که سگ پکنی غمگین می‌شد، می‌توانستید مطمئن باشید که نمای بعدی نشان دهندهٔ قطره‌های درشت اشکی بود که از گونه‌های دختر سرازیر می‌شد.

با وجود آنهمه مهارت در استودیوهای فیلمسازی آلمان، برای تولید فیلمهای درجه یک کمبودی وجود نداشت، ولی اکثر فیلمها یا به سوژه‌های بی‌اهمیت می‌پرداختند و یا سوژه‌های مهم را از اهمیت تهی می‌کردند. وجه تمایز این محصولات ممتاز با فیلمهای متوسط استاندارد، عمدتاً کمال تکنیکی آنها بود - یعنی سبک باشکوه و کاملی که با هیچ چیز به شکلی برخورد نمی‌کرد که گویی اهمیتی دارد. این فیلمها ظاهری از محتوی را داشتند و از طریق همین ادعای دروغین بود که فلج فکری موجود را تأیید می‌کردند.

بدلیل موفقیت جهانی فیلم آخرین خنده، کارل مایر و اف. دبلیو. مورناتو به همکاری خود ادامه دادند؛ فیلم «تارتوف» (۱۹۲۵)، محصول پرهزینهٔ اوفا که این دو هنرمند در آن به سبک باشکوه ادای احترام کردند، حاصل این همکاری بود (تصویر ۲۶). فلج فکری موجود همه گیر بود. ظاهراً کارل مایر از قدرت سرایت این فلج فکری آگاهی داشت. او، که گویی احساس می‌کرد بی‌تفاوتی موجود در اطراف و درونش هرگونه بی‌واسطه بودن افکار و احساسات نسبت به زمان معاصر

۲۳- نوعی سگ کوچک با موهای دراز و نرم، پاهای کوتاه و دماغ کوچک - م.

را نابود کرده و در نتیجه تزویری عمیق و همگانی بوجود خواهد آورد، سعی کرد در فیلم **تارتوف** تزویر و ریاکاری را بعنوان اشکال اصلی جامعهٔ معاصر خویش مورد تأکید قرار دهد. این تأکید بوسیلهٔ داستانی انجام شد که نسخهٔ سینمایی او از کمدی **مولیر** را قالب می‌کرد. فیلم با پیش‌درآمدی آغاز می‌شود که پیرمرد محترمی را اسیر دست کلفتش -که مثل **تارتوف** است و بیشرمانه او را ترغیب می‌کند - نشان می‌دهد. نوهٔ او، برای باز کردن چشمهای این احمق پیر، با برنامه‌ای زیرکانه، او و کلفت را به دیدن فیلم **تارتوف** می‌برد. اینجا پیش‌درآمد خاتمه یافته و ماجرای **تارتوف** آغاز می‌شود. این «فیلم در فیلم» - مثل نمایشنامه‌ای که در **هاملت** اجرا می‌شود - مأموریتی روشنگرانه انجام می‌دهد: در قسمت مؤخره، کلفت میراث‌خوار طرد می‌شود. ولی نحوهٔ باشکوه ساخته شدن این فیلم، چیزی را که **مایر** می‌خواست بگوید به کژراهه کشاند. منتقدان، داستان قاب کنندهٔ معاصر را بعنوان چیزی زائد و غیرضروری رد کردند. تزئینات ظریف - مثل «لباس‌خواب توری صحنهٔ پایانی در اتاق خواب، طرح روتختی، ساعت چینی روی بخاری» - لحظات بازی‌های ماهرانه، و غیره، ارائهٔ اثر **مولیر** را به اوج می‌رساند.[۲۴] این فیلم یک اجرای تئاتری زیرکانه بود. دوربین مرتب دور خود می‌چرخید، ولی - بجای اینکه **یانینگز** و سایر بازیگران فیلم را برای رسیدن به اهداف خود بکار بگیرد - خودش را تابع آنها می‌کرد.[۲۵] این **تارتوف**، بدور از رساندن پیام سالوس (هیپوکراسی) به بیننده، خودش مثل **تارتوف** ریاکار بود چون بینندگانی را مورد تمجید قرار می‌داد که میل داشتند چیزهایی را که در اعماق ذهن بودند دست نخورده باقی بگذارند.

مورناثو، قبل از رفتن به **هالیوود**، محصول عظیم دیگری بنام «فاوست» (۱۹۲۶) برای **اوفا** ساخت. ظاهراً **اوفا** مصمم بود که این فیلم را به یک اثر تاریخی فرهنگی تبدیل کند. فیلمنامهٔ این فیلم که توسط **هانس کایزر** (Kyser) نوشته شده بود، از **مارلو** (Marlowe) و **گوته** و داستانهای قهرمانی فولکلوریک آلمانی بهره گرفته بود. میان نویس‌های فیلم را **گرهارت هاوپتمن**، شاعر طراز اول **آلمان**، نوشت. برای اشباح فرشته‌وار و حقه‌های جادویی شیطانی، با دست و دلبازی نبوغ تکنیکی خرج شده بود. دوربین **کارل فروند** روی ریلهای معلقی که خودش ابداع کرده بود با سرعت از درون منظرهٔ وسیعی که پر از جنگل و دهکده‌های ساختهٔ استودیو بود، گذشت. مناظری که به اینترتیب به دست آمدند، بینندگان را قادر به شرکت در سفری هوایی نمودند که **مفیستوفل** به همراه **فاوست** -که تجدید حیات یافته بود - در پیش گرفت. پرواز آنها احساسی آسمانی داشت. ولی نه آن ریل‌های هوایی پر پیچ و خم و نه **گرهارت هاوپتمن** توانستند بیهودگی این فیلم را جبران کنند - فیلم «**فاوست**» همهٔ موضوعهای مهم موجود در بطن سوژه‌اش را، اگر نادیده نمی‌گرفت، به غلط به تصویر

۲۴- نقل از: روتا، فیلم تاکنون، ص ۱۹۸. مقایسه شود با:
Weinberg, Scrapbooks, 1927; Zaddach, Der Literarische Film, pp.59-60; Film Society Programme, April 1, 1928.

۲۵- مقایسه شود با:
"Tartuffe, The Hypocrite," National Board of Review Magazin, May 1928, p.6.

نیبلونگن : غلبه تزئینات بر انسان.

آخرین خنده : در گردان - چیزی بین چرخ‌وفلک و گردونه‌رولت.

می‌کشید.[۲۶] تضاد متافیزیکی بین نیکی و بدی به ابتذال کامل کشانده شده بود و داستان عشقی کش داده شده بین **فاوست** و **مارگارت**، منتقد مجلهٔ مجمع ملی منتقدان آمریکا را وادار کرد بگوید: «خود را در حالی می‌یابیم که از ورسیون مردانهٔ **مارلو** و مفهوم فلسفی آثار **گوته** به سطح کتاب اشعار اپرایی تنزل می‌کنیم که به **گونود** (Gounod) الهام بخشید تا اپرایش را بنویسد.»[۲۷] فیلم «**فاوست**» بیشتر یک نمایش به یادماندنی از پول درآوردن از حیثیت فرهنگ ملی بود، تا اثری تاریخی. ژست‌های منسوخ شدهٔ تئاتری که بازیگران این فیلم به آنها متوسل می‌شدند، ساختگی بودن کل ماجرا را لو می‌داد. این فیلم درحالیکه در خارج از **آلمان** موفقیت قابل توجهی بدست آورد، در خود آلمان با بی‌تفاوتی روبرو شد. آلمانی‌های آن زمان علاقه‌ای به مسائل **فاوستی** نداشته و، بعلاوه، از هرگونه دخالتی در تصورات سنتی خود از آثار کلاسیک منزجر بودند.[۲۸]

سه فیلمی که **فریتز لانگ** در دوران ثبات ساخت، نمونه‌های برجستهٔ سبک باشکوه بودند. این فیلمها به ماجراهای هیجان‌آور و فانتزی‌های تکنیکی‌ای می‌پرداختند که فرقهٔ ماشین‌پرستان معاصر آن زمان را نشان می‌دادند. «**مترو پولیس**»، اولین فیلم از این گروه، محصولی از **اوفا** بود که در آغاز ۱۹۲۷ به نمایش درآمد. **لانگ** توضیح می‌دهد که طرح اولیهٔ این فیلم -که در جهان شهرت یافت - هنگامی به ذهن او خطور کرد که از روی کشتی برای اولین بار **نیویورک** را دید - نیویورکی که در شب با چراغهای بی‌شمارش می‌درخشید.[۲۹] شهر ساختگی فیلم او نوعی **اَبَر نیویورک** است که به کمک پروسهٔ معروف به **شوفتان** (Shuftan) بر روی پردهٔ سینما تحقق یافته است - **شوفتان** تمهید بدیعی است که با استفاده از آینه، ماکتهای کوچک را جایگزین ساختمانهای بزرگ می‌کند.[۳۰] این شهر سینمایی متعلق به آینده، از یک شهر تحتانی و یک شهر فوقانی تشکیل شده است. شهر فوقانی - خیابانی با ابهت متشکل از آسمانخراشها که سیل لاینقطع تاکسی‌ها و ماشینهای پرنده به آن زندگی می‌بخشد - محل سکونت صاحبان شرکتهای تجاری بزرگ، کارمندان عالیرتبه و جوانانی است که به خودشان طلا آویخته‌اند و در پی لذات مختلف هستند. در شهر تحتانی، که نور آفتاب به آنجا نمی‌رسد، کارگران به ماشین‌آلات غول‌پیکر رسیدگی می‌کنند. آنها کارگر نبوده، بلکه برده‌اند. این فیلم شورش کارگران علیه طبقهٔ بالای دنیای فوقانی را مفصلاً به نمایش گذاشته، و با آشتی این دو طبقه به پایان می‌رسد.

اما در اینجا مسئلهٔ مهم نه کنش داستان، بلکه بیشتر چربیدن ویژگی‌های تصویری در پیشبرد

۲۶- بروشور فیلم
Rotha, Film Till Now, p.198; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.152; "Die entfesselte Kamera," Ufa-Magazin, March 25-31, 1927; Cinea-Cine, March 15, 1927, pp.19-20.
27. "Faust," National Board of Review Magazine, Nov.1926, p.10.
همچنین رجوع کنید به :
Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," Cinema, April 1930. p.59.
28. Jacobs, American Film, p.310; "Was is los?" Ufa-Magazin, Feb.4-10, 1927; "Erlauterungen," Film-Photos, p.53.

۲۹- این اطلاعات از آقای فریتز لانگ رسیده است.
۳۰- این اطلاعات از آقای شوفتان رسیده است.

این کنش است. مثلاً در فصل شاهکار لابراتوار، جزئیات ساختن یک روبات با چنان دقت تکنیکی نشان داده شده که برای پیشبرد داستان اصلاً لزومی ندارد. دفتر کارخانه‌دار بزرگ، تجلی برج بابل، ماشین آلات و نظم و آرایشی که به حرکات توده‌ها داده شده، همگی نشان‌دهندهٔ علاقهٔ شدید لانگ به تزئینات باشکوه هستند.[۳۱] در فیلم «نیبلونگن»، سبک تزئینی لانگ از نظر مفهومی غنی بود؛ ولی در فیلم «متروپولیس»، نه تنها تزئینات هدفی فی‌نفسه به نظر می‌رسند، بلکه حتی بعضی از مفاهیمی راکه از طریق داستان اصلی عنوان شده به دروغ تبدیل می‌کنند. این که کارگران در هنگام رفتن به سوی ماشین‌ها یا ترک آنها شکل‌هایی تزئینی به خود می‌گیرند، یک عمل منطقی است؛ اما این که آنها در ساعت فراغت خود - هنگام گوش دادن به سخنرانی آرامش‌بخش ماریا - وادار به تشکیل چنین صفوفی شده‌اند، عملی بی‌معنی است. لانگ، در مشغلهٔ انحصاری خود با تزئینات، تا آنجا پیش می‌رود که حتی از توده‌هایی که نومیدانه سعی دارند از سیل جاری شده در شهر زیرزمینی فرار کنند نیز شکلهای تزئینی می‌سازد. در نتیجه سکانس سیل، که از نظر سینمایی دستاوردی بی‌همتاست، از نظر انسانی شکستی شوکه کننده است. (تصویر ۲۸). فیلم «متروپولیس» در آلمان بینندگان را تحت تأثیر قرار داد. آمریکایی‌ها از تکنیک عالی آن لذت بردند؛ انگلیسی‌ها سرد و خودداز باقی ماندند؛ و فرانسوی‌ها از این فیلم، که از نظر آنها مخلوطی از واگنر و کروپ (Krupp) و کلاً علامت نگران‌کننده‌ای از جنب‌وجوش آلمانی‌ها بود، به هیجان آمدند.[۳۲]

فیلم اسرارآمیز و هیجان‌انگیز بعدی لانگ، Spione (جاسوس، ۱۹۲۸)، دو وجه مشترک با فیلم دکتر مابوزهٔ او داشت. اولاً این فیلم جاسوس ماهری را نشان می‌داد که، مثل دکتر مابوزه، زندگی‌های مختلف زیادی داشت: او، علاوه بر جاسوس بودن، رئیس یک بانک و دلقک یک موزیک هال نیز بود. و دوم اینکه فیلم جدید لانگ، دقیقاً مثل دکتر مابوزه، از دادن هرگونه برتری اخلاقی به نمایندگان قانون خودداری کرد.[۳۳] جاسوسها و ضدجاسوسها در یک سطح بودند - دو باند تبهکار که در دنیایی پر هرج و مرج با یکدیگر مبارزه می‌کردند. اما بین این دو فیلم یک تفاوت عمده نیز وجود داشت: دکتر مابوزه تجلی مستبدی بود که از هرج و مرج اطرافش به نفع خود استفاده می‌کرد، ولی این جاسوس زبردست ظاهراً بخاطر نفس جاسوسی اقدام به تجسس می‌کرد. او یک مابوزهٔ رسمیت یافته بود که خودش را وقف فعالیتهای بی‌معنی می‌کرد. این فیلم، با تأکید بر این شخصیت، بی‌طرفی غالب در آن دوران را منعکس می‌کرد - بی‌طرفی‌ای که در عدم حضور هرگونه تمایز بین تعقیب‌های قانونی و غیرقانونی و در وفور بی‌اندازهٔ لباسهای مبدل نیز خودنمایی می‌کرد.

۳۱- مقایسه شود با:
Rotha, Celluloid, pp.230-32; "Die entfesselte Kamera," Ufa-Magazin, March 25-31, 1927; Jahier, "42 Ans de Cinema," Le Role intellectuel du Cinema, p.62.

۳۲- در حالیکه هربرت جی.ولز (Wells) «متروپولیس» را بعنوان «ابلهانه‌ترین فیلم» محکوم کرد (Rotha, Film Till Now, p.194)، کونان دویل (Doyle) در مورد این فیلم با اشتیاق سخن گفت (مقایسه شود با "Was is Los?" (Ufa-Magazin, April 15-21, 1927) برای توضیحات بیشتر دربارهٔ «متروپولیس»، رجوع کنید به صفحه ۱۶۲ همین کتاب.

۳۳- مقایسه شود با صفحهٔ ۸۳

هیچیک از شخصیتهای فیلم چیزی که ظاهرشان نشان می‌داد نبودند. این تغییر مداوم هویت‌ها برای نشان دادن حالتی ذهنی مناسب بود که در آن فلج بودن نفس، هرگونه تلاش برای شناخت نفس را مختل می‌کرد. **لانگ**، گویی برای پر کردن این خلاء، انبوهی از هیجانات بوجود آورد که هیچ مفهومی را القا نمی‌کردند. مهارت حاکی از خلاقیت او در ایجاد این هیجانات، در صحنهٔ تصادف قطار در داخل تونل به اوج خود رسید. از آنجاکه ساختن این فاجعه در ابعاد واقعی غیرممکن بود، **لانگ** از طریق تصاویر ذهنی مغشوش کسانی که در این موقعیت شوکه کننده قرار داشتند، حس آن را بوجود آورد.

اگر **لانگ** این فیلم را به سبک خودنمایانهٔ «مترو پولیس» - یعنی به نحوی که هیجانات کاذب، ظاهر الهام‌هایی با مفاهیم غنی و مهم را به خود گرفتند - نمی‌ساخت، «جاسوس» پیشتاز واقعی فیلمهای پرهیجان **هیچکاک** می‌شد. مهارت دور شده از محتوی، ژست هنر به خود گرفت. **اوفا** در راستای این ادعای واهی کتاب قطوری منتشر کرد که، گرچه جز رمان تیا فون هاربو - که فیلم «جاسوس» بر اساس آن ساخته شده بود - چیز دیگری دربرنداشت، (بخاطر ضخامتش - م) در کار صحافی یک موفقیت بود.[۳۴]

لانگ در سومین فیلم خود، Die Frau im Mond (**دختری در کرهٔ ماه**، ۱۹۲۹) سفینه‌ای را مجسم کرد که توسط راکت پرتاب می‌شد و به کرهٔ ماه مسافر حمل می‌کرد. این عملیات جسورانهٔ فضایی با نگاهی به تصویر کشیده شده بود که صداقتی غیرمنتظره داشت؛ ولی خط اصلی داستان، بخاطر کمبودهایی که از نظر حسی داشت، باعث تأسف بود. این کمبودها چنان آشکار بودند که بسیاری از توهماتی را، که **لانگ** سعی کرد با استعدادی خودنمایانه ایجاد کند، بی‌اعتبار کردند. منظرهٔ ماه بوی خاص استودیوهای **نیوبابلزبرگِ اوفا** را می‌داد.

دیگر فیلمهای باشکوه با بکارگیری ویژگی تراژدی بر بی‌اهمیت بودن خود نقاب می‌کشیدند. انجام این کار راحت بود. فقط کافی بود اتفاق ناگواری بوجود آورید و کاری کنید که این اتفاق ناشی از تقدیر به نظر برسد. در فیلمی از **اوفا** بنام Zuflucht (**پناهگاه**، ۱۹۲۸) و به کارگردانی **هنی پورتن**، مرد جوانی که زمانی از والدین بورژوای خود فرار کرده تا به **پرولتاریا** بپیوندد، در حالی به شهر زادگاهش باز می‌گردد که کاملاً سرش به سنگ خورده است. در آنجا دختر فقیری از این انقلابی سابق و ناموفق نگهداری می‌کند، و بالاخره والدین جوان حاضر می‌شوند او و دختر را، که حامله شده، بپذیرند. ظاهراً خوشبختی در دسترس قرار دارد، ولی **اوفا** با سنگدلی مانع آن می‌شود. مرد جوان در آخرین لحظه، به شکلی که برای ایجاد حس تراژدی در بیننده طراحی شده، می‌میرد.[۳۵] از آنجاکه این

۳۴ـ بروشور فیلم.
Rotha, Film Till Now, p.193, and Celluloid, p.223; Herring, "Reasons of Rhyme," Close up, Oct. 1929, pp.280-81.

35. Kracauer, "Der Heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Dec.1,1928.
همچنین رجوع کنید به: ufa-Leih "Zuflucht," باید لااقل از فیلمهای تاریخی متعددی که تحت تأثیر سبک باشکوه قرار گرفتند، نام برد:
MANON LESCAUT, 1926 (مقایسه شود با Rotha, Film Till Now, pp.200-1, and Illustrierter

جوان یک انقلابی بوده، شاید اوفا مرگ او را نیز از نظر اخلاقی عادلانه تلقی کرده بود. فیلمهای باشکوه، در مواقعی که پایان تراژیک مناسب تلقی نمی‌شد، اغلب برای پنهان‌کردن توخالی بودن خود به افسون صحنه‌های زیبا اتکا می‌کردند. در فیلم «دونا ژوانا» (Dona Juana، ۱۹۲۸)، برگنر در مقابل چشمه‌های گرانادا و روی جاده‌هایی که دن کیشوت از آنها گذشته بود، دیده می‌شد. ولی همهٔ این صحنه‌های زیبا تله بودند.

حتی فیلمهای مستند نیز به گنده گویی گرایش داشتند. کولتورفیلم Natur Und Liebe (طبیعت و عشق)، محصول اوفا، صحنه‌های زندگی جنسی را با تصاویری به یادماندنی از تولد و رشد نوع بشر ادغام کرد.[۳۶] کولتور فیلم Wunder Der Schopfung (معجزات خلقت، ۱۹۲۵) نه تنها معجزات امروزی را به تصویر کشید، بلکه وقایع نجومی، از جمله نابودی کامل جهان ما، را پیشگویی می‌کرد. به قول معرفی‌نامهٔ این فیلم، اوفا متقاعد شده بود که چشم‌انداز اینگونه وقایع نجومی هر بینندهٔ متفکری را وادار خواهد کرد که به بی‌اهمیتیِ مطلقِ زندگیِ کوتاهِ خود واقف شود.[۳۷] به عبارت دیگر، سرنوشت تراژیک سیارات به نمایش گذاشته شده بود تا توجه بیننده را از مشکلات زندگی روزمرهٔ خودش منحرف کند. سبک باشکوه در نمونه‌هایی از این دست به سردرگمی آگاهی اجتماعی کمک می‌کرد.

؛ (Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 81 (مقایسه شود با: DER ROSENKAVALIER, 1926 ؛ (Filmkurner National Board of Review Magazine, Oct.1928, p.4 "Martin Luther" (مقایسه شود با «مارتین لوتر»، ۱۹۲۸) و SCHINDERHANNES, 1928 ؛ (Blakeston, "Snap," Close up, May 1929,pp.41-42 (رونا، همان ماخذ، صفحه ۲۰۶ و ؛ (Hellomund-Waldow, "Alraune and Schinderhannes," Close up, March 1928,pp.45-48 ناپلئون سنت هلنا، ۱۹۲۹ (Napoleon Auf St. Helena معرفی‌نامهٔ فیلم).

36. Kracauer, "Der heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Nov.30, 1928.

37. ufa Verleih-Programme, 1924/25, p.102.

۱۳- روسپی و نوجوان

دومین گروه از فیلمهایی که در دوران ثبات ساخته شد، تشخیص محتوای روانی فلج شدهٔ آن زمان را مقدور می‌کند. این محتویات، که راهی برای بروز مستقیم نداشتند، به شکلی انحرافی و تغییر شکل یافته خود را نشان دادند. بسیاری از فیلمهای این گروه، پیامهای خود را در قالب خواب ارائه می‌دادند و به نظر می‌رسید اعترافات شخصی بودند که در خواب حرف می‌زد.

چند فیلم جداماندهٔ از دورانی سپری شده، نشان می‌دهند که ناآرامی روانی گذشته، همچون آتشی در زیر خاکستر، در روح مشترک به زندگی خود ادامه می‌داد. **هنریک گالین** در سال ۱۹۲۶ ورسیون جدیدی از فیلم **دانشجوی پراگ** ساخت، که تنها تفاوتش با فیلم اول در این بود که روی اهمیت روانی خط اصلی داستان تأکید بیشتری می‌کرد. گرچه این ورسیون زیبای فیلمی که **وگنر** (Wegener) قبل از جنگ ساخته بود، از بعضی لحاظ سؤال برانگیز بود، جنگ **بالدوین** با همزادش را عمداً بصورت جنگ او با نفس دیگرش تفسیر کرد.[1] این فیلم در **آلمان** موفقیت فراوانی کسب کرد و ظاهراً باعث شد که آلمانی‌ها دوگانگی خویش را درک کنند - دوگانگی‌ای که در دوران ثبات، توسط تضاد فروخوردهٔ بین ارگانهای رژیم جمهوری و گرایشهای فلج شدهٔ استبدادطلبانه، عمیق‌تر شده بود. فیلم **گالین**، که مملو از چیزهایی بود که یادآور ای.تی.ای. **هافمن** بودند، این گرایشها و همهٔ احساسات آنی و تمناهای مربوط به آنها را قابل لمس کرد. شاید این ماهیت ذاتی داستان بود که باعث شد **نازی‌ها** هم در سال ۱۹۲۶ یک **دانشجوی پراگ** دیگر بسازند و به نمایش بگذارند.

گالین، که در ساختن فیلمهای وحشتناک تخیلی تخصص داشت، فیلم Alraune (**عشق نامقدس**، ۱۹۲۸) را نیز ساخت، که اقتباسی از یکی از رمان‌های **اورس** (Ewers) بود. دانشمندی (**پال وگنر**)، حین آزمایشاتی در زمینهٔ تلقیح مصنوعی، یک انسان می‌سازد: **آلرونه**، حاصل این آزمایش، دختر یک جانی به دار آویخته شده و یک روسپی است. این موجود، که توسط **بریژیت هلم** (Brigitte Helm) به شکل خون‌آشام خوابگردی با خصوصیاتی وسوسه‌انگیز و توخالی ایفا شده، همهٔ کسانی را که به او عشق می‌ورزند نابود می‌کند، و در پایان خودش را نیز از بین می‌برد.[2] شباهت

---

1. "The man Who Cheated Life," National Board of Review Magazine, Feb. 1929, pp.10-11; H.D, "Conrad Veidt, The Student of Prague," Close up, Sept.1927,pp.36-43; Blakeston, "An Epic-Please!" همان ماخذ, p.65; Rotha, Film Till Now, pp.202-3, 285; Illustrierter Film-Kurier (خلاصه داستان فیلم); Wesse, Grossmacht Film, pp.127-28.

۲- مقایسه کنید با:

Hellmund-Waldow, "Alraune and Schinderhannes," Close up, March 1928, pp. 49-50, etc.

فیلم ORLAC'S HÄNDE (دستهای اورلاک، ۱۹۲۵) ساختهٔ وینه همین حال و هوا را داشت؛ مقایسه شود با Film Society Programme, Oct.24, 1926

خانوادگی آلرونه به هومونکولوس کاملاً آشکار است. در مورد او نیز، برای توجیه سرخوردگی‌های درونی و نتایج ویرانگر آنها، منشأهای غیرطبیعی فراخوانده شده‌اند. این داستان به اندازهٔ کافی جلب توجه کرد که چند سال بعد بصورت ناطق مجدداً ساخته شود. این نکته نشان می‌دهد که از میان پروسه‌های روانی فلج شده، آنهایی که در این فیلم ذکر شده‌اند، پروسه‌های مهمی بودند.

فیلمهای متعددی که نسبت دوری با درامهای غریزی و روستایی سالهای پس از جنگ داشتند، به ستایش طبیعت - و یا دقیقتر بگوییم، به ستایش رابطهٔ متقابل بین طبیعت انسان و طبیعت پیرامون او - می‌پرداختند. این فیلمها، صرفنظر از اینکه طوفان، یخبندان، کشاورزان، و یا ماهیگیران را نشان می‌دادند، قوانین طبیعت - طبیعتی تغییرناپذیر و ابدی - را بالاتر از قوانین منطق خودمختار قرار می‌دادند. ظهور پراکندهٔ آنها گواهی بر وجود گرایش به رمانتیسم بود که بوسیلهٔ رنج حاصله از خط تولیدی کردن همهٔ پروسه‌های کار، تقویت شده بود. این گرایش، که دشمن تفکر بود، نه تنها علیه آن منطق‌گرایی که نیروهای دوستانهٔ طبیعت را نادیده می‌گرفت، بلکه همچنین علیه تلاشهای همیشگی و مکرر منطق برای غلبه بر نیروهای مخرب طبیعت -که خود را از طریق استبداد به نمایش می‌گذاشتند - به مخالفت برخاست. این نوع ضدروشنفکرگرایی، گرچه بسیار گسترده بود، آنقدر که در فلسفه و ادبیات خود را بیان کرد، روی پردهٔ سینما ابراز وجود نکرد - یعنی در واقع در آن دوران از دسترسی آن به ابراز وجود کامل ممانعت شده بود.

از میان فیلمهایی که منطق را تسلیم طبیعت می‌کردند، فیلم DER SOHN DER HAGAR (از درون مه، ۱۹۲۷) ساختهٔ فریتز ونسدهاوزن (Wendhausen) بخاطر تصاویر عالی‌اش از جنگلهای پر از برف، مناظر بهاری و صحنه‌های داخلی سبک قدیم، در مقام بالایی قرار داشت. داستان این فیلم ماجرایی عشقی بود که بازگشت مرد جوان خوش سیمایی به دهکدهٔ کوهستانی زادگاهش را بازگو می‌کرد. این جوان از «شهرهای بزرگ» دور باز می‌گردد و درگیر عشقهایی می‌شود که در یک مسافرخانهٔ کنار جاده و یک کارخانهٔ چوب‌بری پیش می‌آیند.[۳] وابستگی‌های بین اهالی دهکده و زمین‌شان چنان پایدار است که تا آخر ماجرا، مرد جوان یک مزاحم به نظر می‌رسد. دوشیزه لژیون (Lejeune) در نقدی که بر این فیلم نوشته، می‌گوید: «همهٔ آکسیون‌های موفق، همهٔ موتیف‌های ماندگار از زندگی زمین ناشی می‌شوند... در حالی که احساسات بیگانه ناکام باقی می‌مانند.»[۴] ارتباط بین این فرقهٔ خاک و رفتار طرفدار استبداد بعدها در ادبیات خون و خاک نازی‌ها آشکار شد.

دکتر آرنولد فانک با فیلم «کوهستان مقدس»، که قبلاً ذکر شد، و یک کمدی بسیار بی‌اهمیت، سری فیلمهای کوهستانی خود را ادامه داد.[۵] این فیلمها درآمدی جزیی داشتند. ظاهراً

---

3. "Film of The Month: out of the Mist," Close up, Oct. 1927, p.85.

4. Lejeune, Cinema, p.234.

همچنین رجوع کنید به Rotha, Film Till Now, p.206

برای فیلمهای دیگر از این نوع رجوع کنید به:

Martini, "Nature and Human Fate," Close up, Nov.1927. pp.10-14; Das Grosse Bilderbuch, 1925, p.375; etc.

۵- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۱۲. برای اطلاعات بیشتر در مورد «کوهستان مقدس»، رجوع کنید به:

Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 92; Weinberg, Scrapbooks, 1927.

برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ فیلم کمدی رجوع کنید به Der Grosse Sprung (پرش بزرگ، ۱۹۲۷) در Illustrierter Film-Kurier و نوشتهٔ کالبوس. ماخذ فوق.

آرمانگرایی کوهنوردان، مثل برف دره‌ها، زیر آفتاب لوکارنو آب شد. ولی این نوع فیلم به حیات خود ادامه داد و، با پایان یافتن دوران شکوفایی، با فیلم Hölle Von Piz Palü (جهنم سفید پیتز پالو، ۱۹۲۹) - فیلمی که گریزهای متهورانهٔ ارنست اودت (Udet) را با صعودهای انجام شده توسط بدل‌کاران ترکیب کرده بود - مجدداً ارتفاعات را فتح کرد. فانک این فیلم خود را، که از نظر سینمایی جذاب بود، با کمک گئورگ ویلهلم پابست ساخت. احتمالاً پابست سعی خودش را کرد تا از احساسات زاید این فیلم بکاهد.[۶] ولی احساساتی بودن از آن نوع آرمانگرایی جدایی‌ناپذیر بود.

فیلمهای ملی‌گرایانهٔ دوران ثبات نیز از بی‌تفاوتی عمومی تأثیر پذیرفته بودند. در بسیاری از آنها به نظر می‌رسید که شوق وطنپرستانه به حالت تعلیق درآمده بود. فیلمی که دربارهٔ بیسمارک ساخته شده و در ۱۹۲۶ به نمایش گذاشته شد، یک زندگینامهٔ صرف بود که از وقایع اتفاق افتاده تشکیل یافته بود.[۷] فیلم Der Weltkrieg (جنگ جهانی، ۱۹۲۷) - محصول سه قسمتی مستندی از اوفا که از فیلمهای واقعی موجود در آرشیو استفاده کرده بود - حاصل طرح اعلام شدهٔ «ارائه حقایق تاریخی با بی‌طرفی انکارناپذیر»[۸] بود. در این فیلم یک نوآوری مهم وجود داشت: نقشه‌هایی که، به سبک انیمیشن، آرایش‌های جنگی و تغییر و تحولات ارتش را نشان می‌دادند. سون نولدان (Sven Noldan)، کسی که این نقشه‌ها را خلق کرد، می‌گوید آنها وسایلی هستند برای تجسم پدیده‌هایی که در واقعیت مستند مقابل دوربین یافت نمی‌شوند.[۹] او بعدها برای فیلمهای «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب» نازی‌ها نیز از این نقشه‌ها ساخت. ولی عملکرد تبلیغاتی این نقشه‌ها در آن فیلمها، بعنوان سمبل قدرت نظامی غیرقابل مقاومت آلمان نازی، ویژگی آنها بعنوان بیانیه‌هایی بی‌طرف را تحت‌الشعاع قرار داد. (در ضمن، تعجبی نداشت که فیلم جنگی مستند لئون پواریه، VERDUN، ۱۹۲۸، از نظر بی‌طرفی با فیلم «جنگ جهانی» رقابت می‌کرد. پیمان لوکارنو تا حدودی دیدگاه هر دو طرف فرانسوی و آلمانی را شکل می‌داد.) دو فیلم داستانی «امدن» (Emden) ۱۹۲۶ و «یو-۹ ودیگن» (U-9 WEDDIGEN) ۱۹۲۷، که جسارتهای جنگی نیروی دریایی آلمان را مورد ستایش قرار می‌دادند، نیز تمایل کمتری نداشتند که بی‌طرف به نظر برسند. یک خبرنگار آمریکایی که در نمایش افتتاحیهٔ «یو-۹ ودیگن» - حین یک گردهمایی در اشتالهلم (Stahlhelm) - در برلین شرکت کرده بود، این فیلم را بخاطر اجتناب از رنگ‌آمیزی ملی‌گرایانه ستود.[۱۰]

ولی اجتناب از ملی‌گرایی عمومیت نداشت. فیلمهای فردریکوس رکس این دوران و

فانک فیلمنامهٔ یک فیلم کوهستانی دیگر بنام Der Kampf Ums Matterhorn (مبارزه بخاطر ماترهورن، ۱۹۲۸) را نیز نوشت.

6. Rotha, Celluloid, pp. 32-33; "The White Hell of Pitz Palu," Close Up, Dec. 1929,p.543.

۷- برای فیلم «بیسمارک» رجوع کنید به:

Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 57.

۸- نقل از:

Kriger, "Wozu ein Weltkriegs Film?" Ufa-Magazin (Sondernummer: Der Weltkrieg)

همچنین رجوع کنید به:

Illustrierter Film-Kurier

9.Noldan, "Die Darstellung der Schlachten," ufa-Magazin (Sondernummer : Der Weltkrieg).

۱۰- نقل از: Weinberg, Scrapbooks, 1927

برای اطلاعات بیشتر در مورد فیلم «امدن»، رجوع کنید به:

Bryher, "The War From Three Angles," Close up, July 1927, p.20.

فیلمهای متعددی از این نوع، که به نحو مشابهی مقام‌های برجستهٔ تاریخ پروس را دستمایه قرار می‌دادند، در وطنپرستی بی‌پرده افراط می‌کردند.[11] اما وطنپرستی آنها یک ویژگی کاملاً کلیشه‌ای داشت که، درست مثل بی‌طرفی فیلم «جنگ جهانی» و یا «آمدن»، بطور غیرمستقیم، فلج موجود احساسات ملی‌گرایانه را بازگو می‌کرد. در حقیقت، مردم در دوران طرح داوز (Dawes) این فیلمهای وطنپرستانهٔ تقلیدی را تا حدودی بعنوان یادآوری‌های مجدد خاطراتی از گذشته‌ها تلقی می‌کردند. دوتا از این فیلمها - KÖNIGIN LUISE (ملکه لوئیز، ۱۹۲۷) و «واترلو» (۱۹۲۹) - توسط کارل گرونه ساخته شدند.

راهی که کارل گرونه بعد از فیلم به یادماندی خود - خیابان - در پیش گرفت، نقش آشکارکننده‌ای دارد. او از زوایای مختلفی به مشکلات اساسی پرداخت که از نظر سینمایی جذاب بودند. آرابلا ARABELLA (۱۹۲۵) نگاهی ملودراماتیک از دید یک اسب به زندگی انسان بود؛ فیلم EIFERSUCHT (حسادت، ۱۹۲۵) او موتیف اصلی فیلم سایه‌های هشداردهنده را به محیطی رئالیستی منتقل کرد؛[12] فیلم AM RANDE DER WELT (روی لبهٔ دنیا، ۱۹۲۷)، در قالب حماسه‌ای که در منظره‌ای تحسین‌برانگیز رخ می‌داد، به یک «تم پاسیفیستی باور نکردنی» پرداخت.[13] سپس او - که گویی از دست دادن باورهایش او را خرد کرده بود - هرگونه صراحت حسی را کنار گذاشت و به سنت‌گرایی فیلمهای بالماسکه‌ای تاریخی روی آورد. فیلم «واترلو»، که گرونه ایدهٔ ابل گانس مبنی بر نمایش همزمان وقایع روی سه پرده را در آن بکار گرفت، بر پیروزی بلوخر بر ناپلئون تمرکز داشت. اتو گبور، همان فردریک کبیر، نقش بلوخر را ایفا کرد.[14] همانطورکه در یکی از فصلهای قبلی (فصل دهم - م) گفته شد، لازم بود که یک فردریک جدید ظهور کند تا شخصیت هرزهٔ بی‌فرهنگ فیلم خیابان را از اندوه اتاق‌نشیمن مجلل‌اش آزاد کند. پس تحول گرونه منطقی بود. این تحول ناشی از خستگی مفرط درونی نیز بود، و به این شکل یکبار دیگر به فلج فکری موجود در پس این فیلمهای وطنپرستانه، اشاره می‌کرد.

از فیلمهایی که، به دلیل تکرار تمی که گرونه در فیلم خیابان ارائه داده بود، می‌توان آنها را فیلمهای «خیابانی» نامید، می‌شود اطلاعات زیادی در رابطه با مطلب مورد بحث استخراج کرد. مشغلهٔ این فیلمها با خیابان آنقدر شدید بود که به ندرت این کلمه - یا کلمه‌ای مترادف آن - را در نام خود نداشتند.

---

11. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 56-57.

۱۲- برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ «ملکه لوئیز» و «آرابلا»، رجوع کنید به معرفی‌نامه‌های این فیلمها. برای اطلاعات بیشتر در مورد فیلم «حسادت» رجوع کنید به:

Vincent, Histoire de L´Art Cinematographique, p.150.

و

Illustrierter Film-Kurier

۱۳- نقل از:

Rotha, Film Till Now, pp.201-2

همچنین رجوع کنید به:

D.L.H., "Films in the Provinces," Close up, June 1929, p.56; "Wie ein Film entsteht," ufa-Magazin, April 29-May 5,1927.

روتا می‌گوید که فیلمنامه را کارل مایر نوشته بود.

14. Vincent, Histoire de L´Art Cinematographique, p.150.

خیابان : این حرکت - که در بسیاری از فیلمهای آلمانی تکرار شده - نشانه آرزوی بازگشت به حریم امن رحم مادر است.

خیابان بی‌نشاط : وحشتناک بودن زندگی واقعی

ظاهراً این فیلمها چیزی جز مشتقات فیلم **گرونه** نبودند: آنها هم یک شخص شورشگر را به تصویر می‌کشیدند که از منزل و امنیت آن فرار می‌کرد، در خیابان سر در پی هوسهایش می‌گذاشت، و در پایان مجدداً به تحمیل‌های زندگی سنتی تسلیم می‌شد. ولی آنچه در ظاهر تکرار صرف داستان گرونه به نظر می‌رسید، در واقع ذاتاً با آن تفاوت داشت: خیابانِ فیلمهای خیابانی دیگر آن جنگل وحشتناکی، که در سال ۱۹۲۳ در فیلم «**خیابان**» دیده شده بود، نبود؛ بلکه این خیابان محلی بود که به فضایلی پناه می‌داد که جامعهٔ بورژوایی را ترک کرده بودند. بدون شک رانده شده‌ای که نقش «نگاهدارندهٔ آتش» را به عهده داشت روی صحنهٔ تئاتر اصلاً کمیاب نبود، ولی این شخصیت فقط در خلال دوران ثبات در سینما تبدیل به یک عرف شد. در فیلم «**خیابان بی‌نشاط**» (DIE FREUDLOSE GASSE، ۱۹۲۵) **گئورگ ویلهلم پابست** -که بعداً مورد بحث قرار خواهد گرفت[۱۵]- تنها شخصیت نشان‌دهندهٔ عظمت درونی واقعی، دختری بود که همهٔ خصوصیات یک روسپی را داشت. معشوق این دختر او را ترک می‌کند تا با دختر ثروتمندی ازدواج کند، ولی دختر شخص مهمی را که می‌خواهد مانع نقشهٔ ازدواج معشوق او شود به قتل می‌رساند، و سپس در مقابل قاضی به جنایت خود اعتراف می‌کند تا معشوقش را از اتهام به قتل نجات دهد.

این دختر فقط اهمیتی فرعی داشت. ولی در فیلم تحسین‌برانگیز و موفق «**تراژدی خیابان**» (DIR NEN TRAGÖDIE، ۱۹۲۷) اثر **برونو راهن** (Rahn) شخصیت مشابهی نقش اصلی را بر عهده داشت - این شخصیت خودفروشی پیر و فرسوده بود. این زن در حالی که در محل همیشگی خود قدم می‌زند، با جوان مستی - بورژوازاده‌ای که بعد از مشاجره‌ای با والدین خود، منزل را به قصد خیابان ترک کرده است - برخورد می‌کند. زن، مرد جوان را به اتاق خود می‌برد. او آنقدر احمق است که باور می‌کند این مرد عاشق اوست. هنگامی که روسپی از منزل بیرون می‌رود تا پس‌اندازش را در یک مغازهٔ قنادی سرمایه گذاری کند و به این ترتیب لیاقت زندگی با جوان را بدست آورد، «**دلال محبت**» او مرد جوان را با **کلاریسا**، دختر خیابانگرد جوان و زیبایی، آشنا می‌کند. مرد جوان بخاطر کلاریسا، روسپی پیر را ترک می‌کند. احساسات خودفروش پیر عمیقاً جریحه‌دار شده است؛ ولی چیزی که این قلب مهربان را بیش از هر چیز اندوهگین می‌کند، نه بدبختی خودش، بلکه این فکر است که زندگی با کلاریسا می‌تواند آیندهٔ جوان را بکلی تباه کند. روسپی پیر، که دیگر چیزی برایش باقی نمانده است، «**دلال محبت**» را وادار به قتل دخترک (**کلاریسا**) می‌نماید. پلیس قاتل را دستگیر می‌کند، و روسپی پیر خودکشی می‌کند. روی در مسافرخانهٔ کهنه و کثیف تابلویی قرار می‌گیرد که روی آن نوشته شده «**اتاق خالی موجود است**». پسر جوان که به منزل خود بازگشته، همان ژست مشهور را می‌گیرد: او سرش را در پناه دامن مادرش قرار داده و می‌گرید.[۱۶] **آستانیلسن**، که از قلمرو **ایبسن** و **استریندبرگ** آمده بود، نقش این روسپی پیر را به نحوی بی‌نظیر ایفا کرد. اجرای او واقعگرایانه نبود، بلکه شخصیتی تخیلی و رانده شده بود که سنت‌های اجتماعی را بخاطر عشق شدید خود به دور انداخته بود و حالا، صرفاً از طریق وجود خود، قوانین سؤال برانگیز جامعه‌ای زهد فروش را نفی

۱۵- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۶۷ همین کتاب.

16. Herring, "La Tragedie de La Rue," Close up, July 1928, pp.31-40; Buchner, Im Banne des Films, pp.120-21; Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, p.254.

می‌کرد.[۱۷] (تصویر ۲۹).

فیلم «آسفالت» (۱۹۲۹) اثر جو می (May) - یکی از فیلمهایی که اریک پومر، پس از بازگشت خود از آمریکا، ساخته شدنش را توصیه و سرپرستی کرد - در صراحت بیان از فیلم «تراژدی خیابان» سبقت گرفت. جوانی که در فیلم «آسفالت» آبروی حرفه‌ای خود را بخاطر ماجرایی عشقی با یک خودفروش دزد به مخاطره می‌اندازد، یک پلیس راهنمایی و، علاوه بر آن، پسر یک گروهبان پلیس است - فردریک ولیعهد علیه پدرش شورش می‌کند و در پایان به او تسلیم می‌شود. در این فیلم خود عمل تسلیم شدن معنای جدیدی کسب می‌کند. هنگامی که پلیس راهنمایی در اواخر فیلم به قتل مردی در آپارتمان دختر خودفروش متهم می‌شود، دختر داوطلبانه به این جرم اعتراف کرده و از مرد رفع اتهام می‌کند. دختر را به سوی زندان می‌برند. ولی ولیعهد جوان با چشم او را تعقیب می‌کند و نگاه خیرهٔ او القا کنندهٔ سوگند وفاداری و، به دنبال آن، ازدواج است.[۱۸] در اینجا خیابان به داخل اتاق‌نشیمن مرد بورژوا رسوخ می‌کند - رسوخی که پایان «کارمن اهل سنت پال» (۱۹۲۸)، یکی دیگر از این سری فیلم‌ها، را نیز تشکیل می‌دهد.[۱۹] دو بُعد از زندگی که در «خیابان» گرونه با یکدیگر ناسازگار بودند، در فیلمهای خیابانی به یکدیگر پیوستند.

بیان تصویری فیلمهای خیابانی نشان می‌دهد که خیابان در آلمان آن زمان جذابیت مقاومت‌ناپذیری داشته است. پال روثا در مورد فیلم «تراژدی خیابان» راهن می‌گوید: «در سراسر فیلم، همه‌چیز به خیابان باز می‌گشت؛ سطح آسفالت شدهٔ آن و پاهای وسوسه‌انگیزی که با عجله در رفت و آمد بودند؛ گوشه‌ها و زوایای تاریک آن؛ نور زیر تیرهای چراغ برقی که نگهبان آن بودند.»[۲۰] روثا اضافه می‌کند که خیابان در این فیلم عمدتاً بوسیلهٔ موتیف «پاهایی که روی سنگفرش آن راه می‌روند» مشخص شده است - ردیابی این موتیف به آن نمای نزدیک فیلم گرونه باز می‌گردد که پاهای مرد هرزهٔ بی‌فرهنگ را در حال دنبال‌کردن خط موج‌داری در روی سطح خیابان نشان می‌داد. فیلم راهن با واقعه‌ای آغاز می‌شود که از دیدگاه یک سگ فیلمبرداری شده است: پاهای مردی پاهای دختری را در امتداد پیاده‌رو، حین بالا رفتن از پله‌ها، و سپس به داخل اتاقی تعقیب می‌کنند. گویی قدرت بیان این پاها کمتر از چهره‌ها نیست. کفشهای پاشنه بلند کلاریسا را می‌بینیم که به بالای شهر می‌روند، و سپس پاهای سنگین «دلال محبت»، گامهای سبک او را مثل یک تهدید دنبال می‌کنند. در فیلم «آسفالت»، خود سطح خیابان یک موتیف مرکزی است. پیش‌درآمد این فیلم، به سبک فیلمهای مستند، نشان می‌دهد که آسفالت چگونه تهیه می‌شود و چطور زمینِ باز را حریصانه می‌بلعد تا برای ترافیک شهر - آن هرج‌ومرج رعدآسایی که، مثل فیلم «خیابان»، بوسیلهٔ حرکات سحرآمیز پلیس مهار می‌شود - راه را هموار کند. موخرهٔ داستان اصلی نیز متشکل از نماهایی است که وحدت آسفالت و

۱۷- آستانیلسن در فیلمهای HEDDA GABLER (هدا گابلر، ۱۹۲۵) و LASTER DER MENSCH HEiT (هوسهای نوع بشر، ۱۹۲۷) نیز شرکت کرد. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ فیلم دوم، رجوع کنید به:
Blakeston, "Lusts of Mankind," Close up, Nov. 1928, pp.38-41.
ژاهیر در صفحهٔ ۶۳ کتاب Le Role intellectuel du Cinema "42 Ans de Cinema" صحبت از «تجلی ساده‌دلی در وجود آستانیلسن» در فیلم «خیابان بی‌نشاط» می‌کند.
همچنین رجوع کنید به Mungenast, Astanielsen

۱۸- خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier. مقایسه شود با Gregor, Zeitalter des Films, pp.209-10

۱۹- خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier

20. Rotha, Film Till Now, p.206.

ترافیک را نشان می‌دهند. در تمام نقاط اوج دراماتیک این فیلم، تأکید اعمال شده بر آسفالت به موازات اینسرت‌های تصاویری از خیابان قرار دارد. بعنوان مثال، قبل از یک صحنهٔ مهم عشقی بین پلیس راهنمایی و دختر خودفروش، تصاویری از خیابان دیده می‌شوند. اینگونه تصاویر خیابانی اجزای مهم تشکیل‌دهندهٔ تمام فیلمهای خیابانی بودند. در فیلم **گرونه** این تصاویر در عینیت دادن به وحشت از هرج‌ومرج کمک کرده بودند، ولی در فیلمهای خیابانی بیانگر امید به عشق واقعی بودند.

فیلمهای «**تراژدی خیابان**» و «**آسفالت**» گرمایی از خود می‌تراویدند که به ندرت در فیلمهای دوران ثبات یافت می‌شود. این گرما و حساسیت تصویری آنها - بعنوان مثال، خانهٔ خرده بورژوایی خانوادهٔ پلیس در فیلم «**آسفالت**» به شکل مجذوب‌کننده‌ای به تصویر کشیده شده است[۲۱] - تلویحاً گویای این نکته‌اند که گرایشات فلج‌شدهٔ درونی در این فیلمهای خیابانی خود را نشان می‌دهند. ولی این گرایشات تنها با تجسم خود در قالب رؤیاها می‌توانستند پوشش ظاهری بی‌طرفی را سوراخ کنند. «**تراژدی خیابان**» و دیگر فیلمهای خیابانی مجموعه‌های پیچیدهٔ خواب‌گونه‌ای از تصاویری هستند که نوعی کد رمز تشکیل می‌دهند. فیلمهای خیابانی با تحسین آنچه که پوتامکین آنرا «**خیابان روسپی‌خانه‌ها**» می‌نامد، به شکلی تمثیلی نارضایتی از رژیم جمهوری تثبیت شده را بیان می‌کنند.[۲۲] به نظر می‌رسد که آنها می‌گویند زندگی در محدودهٔ «سیستم» بی‌ارزش است و تنها در خارج از دنیای فاسد بورژوایی ارزش پیدا می‌کند. این نکته که مرکز زندگی خیابان است - محلی که نه کارگران، بلکه رانده‌شده‌های اجتماع آنرا انباشته‌اند - نشان می‌دهد که این ناراضی‌ها از داشتن ذهنیتی سوسیالیستی بسیار دور بودند. عشق در خیابان نشان‌دهندهٔ آرمانهایی است که با لوکارنو، رژیم وایمار و مسکو مخالفند.

در دوران بعد از جنگ،، فیلم **گرونه** (**خیابان**) بازگشت مرد هرزهٔ بی‌فرهنگ به منزل طبقه متوسط خود - یعنی از سرگرفتن رفتار طرفدار استبداد - را مورد تأکید قرار داد. فیلمهای خیابانی بر ترک این منزل - ولی اینبار هم به نفع رفتار طرفدار استبداد - تأکید می‌کنند. بورژوای گریزان از منزل، که زمانی طغیانش چیزی جز یک جفتک‌پرانی بیهوده نبود، اینک درگیر گریزی است که به شورشی ضددمکراتیک و ضدانقلابی می‌انجامد. (از سال ۱۹۳۳ به بعد فیلمهای **نازی‌ها**، مثل HITLERJUNGE QUEX و UM DAS MENSCHENRECHT، کمونیستها و روشنفکران چپی را در هیبت مردان هوسرانی نشان می‌دادند که سرگرم عیاشی و خوشگذرانی با دختران هرزه بودند. اما این دختران با زنهای روسپی ایده‌آلی که در زمان حکومت جمهوری شورشیانی را که بعدها به نازی‌ها ملحق شدند بسوی خود جلب می‌کردند، هیچ وجه اشتراکی نداشتند.) در اکثر فیلمهای خیابانی، متعاقب شورش علیه «سیستم»، شاهد تسلیم‌شدن به آن هستیم. این تسلیم بجای اینکه شورش را بطور قطع پایان دهد، آنرا به عنوان واقعه‌ای با نتایج گسترده تعریف می‌نماید. در حقیقت، این فیلمها با بیان

تلویحی این مسئله که رابطهٔ بین زن خودفروش و معشوق بورژوای او بعد از تسلیم شدن مرد نیز ادامه خواهد یافت، تغییر کامل کلیهٔ ارزشهای غالب آن زمان را پیشگویی می‌کنند.

فیلمهای خیابانی پدیده‌ای منزوی نبودند. فیلمهای جوانان این دوره - فیلمهایی که کودکان

۲۱- مقایسه شود با: Balazs, Der Geist des Films, p.71.

22. Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.293.

یا نوجوانان در آنها شرکت داشتند - مثل فیلمهای خیابانی، ویژگی رؤیاهایی را داشتند که از لایه‌های فلج شدهٔ ذهنیت مشترک نشأت می‌گرفتند. این قضیه در مجموع صحت این حرف پوتامکین را ثابت می‌کند که می‌گفت «آلمانی‌ها به کودکان علاقه دارند، نه به کودک». فیلم DIE RÄUBERBANDE (کش، ۱۹۲۸)، به دنیای بازی‌های یک باند پسربچه‌ها می‌پرداخت، و فیلم DER KAMPF DER TERTIA (۱۹۲۹) با درکی عمیق از احساسات دوران قبل از نوجوانی، مبارزهٔ هومرگونهٔ پسربچه‌های یک مدرسه برای پیشگیری از گرفتن و نابود کردن گربه‌های ولگرد را به تصویر می‌کشید. (تصویر ۳۰).[۲۳] ولی گاهی هم اتفاق می‌افتاد که ماجرای فیلمی دربارهٔ یک نوجوان بود. بعنوان مثال، در فیلم DIE UNEHELICHEN (کودکان بی‌اهمیت، ۱۹۲۶) دو طفل کوچک را می‌دیدیم که در محیطی واقعاً متعلق به دنیای زیل (Zille) بزرگ می‌شدند و تحت سلطهٔ پدری بیرحم عذاب می‌کشیدند.[۲۴]

فیلمهای جوانان غالباً به مشکلات درونی جوانان هجده ساله می‌پرداختند. این فیلمها، که از درامهای پدر و پسری اکسپرسیونیستی نشأت گرفته بودند، با تأکید بر حق شورش در کنار فیلمهای خیابانی قرار گرفتند. این فیلمها از شورش نوجوانان علیه حاکمیت بزرگسالان بی‌احساس طرفداری می‌کردند. اکثر آنها برداشتهایی آزاد از داستان «بیداری بهار»، اثر ویدکیند (Wedekind)، بودند که اصل آن (در سال ۱۹۲۹) توسط ریچارد ازوالد تبدیل به فیلم شد. در میان این فیلمها، که در واقع مطالعاتی دربارهٔ دوران نوجوانی بودند، فیلم Primanerliebe (۱۹۲۷) ساختهٔ رابرت لند (Land) متفاوت بود. در این فیلم، پسر جوان دانشجویی چنان توسط شدت عمل برخوردهای قیم و معلم‌های خود مرعوب شده که به نظر می‌رسد تنها یک راه‌گریز - یعنی خودکشی - به روی او باز است. هنگامی که این جوان برای خداحافظی به دیدار دختری که به او عشق می‌ورزد می‌رود، او را در حالی می‌بیند که نزدیک است طعمهٔ یک اغفالگر بی‌پرنسیب شود. جوان گلوله‌ای را که برای کشتن خودش تهیه کرده، بسوی آن مرد شلیک می‌کند. در جلسات دادگاه، همهٔ انگیزه‌ها و اهداف پنهانی او فاش می‌شوند، و قیم و معلم‌های او شروع می‌کنند به درک این نکته که انضباط سخت آنها اشتباه بزرگی بوده است. بدون شک آنها کوشش خواهند کرد که دیسیپلین خود را تلطیف کنند.[۲۵] فیلم DER KAMPF DES DONALD WESTHOF (محاکمهٔ دونالد وستهوف، ۱۹۲۸)، محصول اوفا، بدون اینکه بتواند با این فیلم برابری کند داستان آن را تکرار کرد.[۲۶]

در فیلم DER GEIGER VON FLORENZ (ویولونیست فلورانس، ۱۹۲۶)، یکی دیگر از فیلمهای دوران نوجوانی، الیزابت برگنر (Bergner) نقش دختر نوجوانی را ایفا می‌کند که به

۲۳- نقل از:
Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," Cinema, April 1930, p.57.
برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ این دو فیلم رجوع کنید به:
Potamkin, "Kino and Lichtspiel," Close Up, Nov. 1929, p.394.
برای اطلاعات بیشتر در مورد Der Kampf Der Tertia رجوع کنید به:
Bryher, "A German School Film," Close Up, Feb. 1930, pp. 129-32.
24. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 131; Weinberg, Scrapbooks, 1928.
۲۵- برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ فیلم «بیداری بهار» رجوع کنید به: Illustrierter Film-Kurier برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ Primanerliebe رجوع کنید به: Weinberg, Scrapbooks, 1928
۲۶- مقایسه شود با واینبرگ، همان مأخذ. یکی دیگر از فیلمهای جوانان Jungen Blut ۱۹۲۸ بود (با نام فرانسوی (Premier Amour-Premier Douleur)؛ مقایسه شود با:
"Les Presentations de L'Alliance Cinematographique Europeene," Cinea-Cine, April 1, 1927, p.15.

عشقی که پدرش نسبت به نامادری جوانش ابراز می‌کند، حسادت می‌ورزد. نماهای بسته، کوچکترین حالات و حرکات او را نشان می‌دهند - به نحوی که آنها را به عنوان عوارض ناشی از احساسات او در ذهن بیننده حک می‌کنند. این یک مسئلهٔ کاملاً روانکاوانه است که ظاهر پسرانهٔ برگنر آن را باز هم جالب‌تر کرده است. هنگامی که او با لباسهای پسرانه در جاده‌های ایتالیا پای پیاده راه می‌رود، نیمه پسر و نیمه دختر به نظر می‌رسد.[۲۷] شخصیت دوجنسی خلق شده توسط او، در آلمان با واکنشی روبرو شد که احتمالاً فلج فکری موجود آنرا تشدید کرده بود. سرخوردگی روانی و ابهام جنسی یکدیگر را تقویت می‌کنند. برگنر در فیلمهای بعدی خود، از شخصیت دختر پسرانه به شخصیت نیمه کودک/نیمه زن تبدیل شد که به نحو مشابهی پیچیده بود. این شخصیت برد محدودی داشت و در فیلمهایی مثل FRÄULEIN ELSE (دوشیزه السا، ۱۹۲۹) و ARIANE (آریانه، ۱۹۳۱)، که برگنر در آنها بازی می‌کرد، به حد کمال خود رسید.[۲۸]

فیلمهای جوانان بلافاصله پس از تثبیت نرخ مارک شروع به خودنمایی کردند، و از آن موقع به بعد در سراسر دوران رژیم جمهوری محبوب باقی ماندند. در نتیجه قابل توجیه به نظر می‌رسد که آنها را با فلج گرایشات واپسگرایانه در آن دوران مرتبط بدانیم. از آنجاکه در داخل «سیستم» جلوی ابراز این گرایشات گرفته شده بود، این فیلمها با عقب بردن اجباری ذهن به زمان قبل از مرد شدن - یعنی زمانی که نابالغی هنوز مشروع است - سعی می‌کردند راهی برای بروز گرایشات واپسگرایانه بیابند. آلمانی‌هایی که تحت سلطهٔ حکومت جمهوری زندگی می‌کردند، دلشان برای دوران جوانی تنگ شده بود - این قضیه، لطافت واقعی فیلمهای جوانان آنها در پرداختن به تضادهای ذاتی دوران بلوغ را توضیح می‌دهد. (گرچه این گرایشات واپسگرایانه تحت حکومت هیتلر آزاد شدند و فیلمهای نازی‌ها به نمایش زندگی نوجوانان ادامه دادند، ولی آنها نه برای نمایش سمبلیک میل به واپسگرایی، بلکه برای تبلیغ دوران جوانی به عنوان ستون زیربنایی دنیای نازی‌ها این کار را انجام می‌دادند.)

فیلمهای جوانان، در پرداختن به اهداف شورش، از فیلمهای خیابانی سبقت می‌گیرند. این فیلمها خود را به همدردی کردن با نوجوانان شورشی محدود نمی‌کنند؛ بلکه علناً به مخالفت با بزرگسالان مستبد و دیسیپلین مستبدانهٔ آنها می‌پردازند. در اینجا قدرت متمرکزی که خود را قادر مطلق اعلام می‌کند، چنان بطور صریح مورد حمله قرار می‌گیرد که قبل از آن هرگز اقدام به چنین کاری نشده بود. این نفی قدرت متمرکز مطلق، دارای دو معنای متفاوت است. اول اینکه علیرغم قانون اساسی دمکراتیک رژیم آن زمان، بزرگسالان مستبد بعنوان نمایندگان رژیم نشان داده شده‌اند. مثلاً بزرگسالان فیلم PRIMANERLIEBE جوانان را به این شکل تحت نفوذ خود قرار می‌دهند. فیلمهای جوانان - با رسوا کردن بزرگسالان و، بطور همزمان، ادامهٔ توقع تغییر درونی آنها - کار فیلمهای خیابانی را به عهده می‌گیرند: این فیلمها نارضایتی از رژیم را بیان کرده و از هم پاشیده شدن آن را پیشگویی می‌کنند. دوم اینکه نفی قدرت متمرکز مطلق فقط به همین معنی است و مفهوم دیگری ندارد. اما فیلمهای جوانان

۲۷- معرفی نامهٔ فیلم؛
Rotha, Film Till Now, pp. 195-96; Film Society Programme, March 8, 1931; "Comment and Review," Close Up, Feb. 1928, pp. 65-71; Gregor, Zeitalter des Films, pp. 212-16.

۲۸- برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ فیلم «دوشیزه السا»، رجوع کنید به بروشور معرفی نامهٔ فیلم. روتا در صفحهٔ ۱۹۶ کتاب «فیلم تاکنون»، فیلمهای برگنر - از جمله Liebe (با نام فرانسوی L'Histoire Des Treize، ۱۹۲۷) و Dona Juana (۱۹۲۸)، را بطور اجمالی مورد بررسی قرار می‌دهد. برای تحلیل فیلم «آریانه» رجوع کنید به صفحهٔ ۲۵۵ همین کتاب.

ویژگی خواب را دارند، و در عالم خواب مخالفت با یک نوع رفتار اغلب به معنی قبول آن رفتار است. فیلمهای جوانان، مثل فیلمهای استبدادی **اکسپرسیونیستی** قدیم -که خود بازتاب‌های خواب‌گونه‌ای از یک روح تهییج شده بودند - تعلق خاطر خود به رفتار استبدادی را، دقیقاً با تأکید کردن بر شورش علیه آن، تأیید می‌کنند. شورشیان جوان در اغلب این فیلمها به مستبدان پیری تبدیل می‌شوند، که هر قدر در نقش شورشی بیشتر بنیادگرا بودند، در مقام مستبد بیشتر بی‌رحم هستند. این نکته حائز اهمیت است که هیچیک از این فیلمها تعریفی از آزادی ارائه نمی‌دهند که رابطهٔ متقابل و متضاد بین مستبد و شورشی را نفی کند.

یکی از این فیلمها «**متروپولیس**» بود که واضح‌تر از همهٔ فیلمهای دیگر، حرفش را بیان می‌کرد. ذهنیت مشترک فلج شده، ظاهراً در این فیلم با وضوحی استثنایی در خواب حرف می‌زد. **متروپولیس** بیش از یک استعاره است: فیلمنامه نویس **لانگ**، **تیا فون هاربو**، بخاطر ترکیب مناسب گیرایی و پریشان‌ذهنی، نه تنها نسبت به همهٔ جریانات پنهان آن زمان حساس بود، بلکه بدون استثنا، همهٔ چیزهایی راکه ذهنش را آزار می‌داد، منتقل می‌کرد.[۲۹] **متروپولیس** مملو از مفاهیم پنهانی بود که، مثل اجناس قاچاق، بدون اینکه مورد سؤال قرار گیرند، از مرزهای ضمیر خودآگاه گذشته بودند.

فردِر (Freder)، پسر کارخانه‌دار بزرگی که تمام **متروپولیس** راکنترل می‌کند، به تیپ خود وفادار است؛ او علیه پدر خود شورش کرده و در شهر تحتانی به کارگران ملحق می‌شود. در آنجا او بلافاصله به پیروان پروپاقرص **ماریا**، تسلی بخش بزرگ مظلومین، می‌پیوندد. این دختر جوان -که نه یک مبلغ سوسیالیست، بلکه یک قدیس است - طی یک سخنرانی برای کارگران، اعلام می‌کند که تنها در صورتی نجات خواهند یافت که قلب، رابط بین دست و مغز شود. او صمیمانه از کارگران می‌خواهد که صبور باشند: این رابط بزودی از راه خواهد رسید. کارخانه‌دار، که مخفیانه در این گردهمایی شرکت کرده، دخالت قلب را چنان خطرناک می‌داند که مخترعی را استخدام می‌کند تا یک **روبات** برایش بسازد که دقیقاً شبیه **ماریا** باشد. قرار است **روباتِ ماریا** تظاهراتی برپا کند و بهانه‌ای بدست کارخانه‌دار بدهد تا روحیهٔ شورشی کارگران را درهم بشکند. این کارخانه‌دار، اولین مستبد سینمایی آلمان نیست که چنین روشهایی را بکار می‌گیرد؛ **هومونکولوس** مدتها قبل این روشها را معرفی کرده بود.[۳۰] کارگران تحریک شده توسط این **روبات**، شکنجه گران خود - یعنی ماشینها - را نابود کرده و جلوی آب سیل‌آسا را باز می‌کنند، که این سیل کودکان خود آنها را تهدید به غرق شدن می‌کند. اگر **فردر** و **ماریایِ** واقعی در آخرین لحظه مداخله نمی‌کردند، همه محکوم به فنا بودند. البته این شورش اساسی خیلی بیشتر از خرده قیام کوچکی است که کارخانه‌دار ترتیب داده بود. در پایان فیلم، کارخانه‌دار را می‌بینیم که بینِ **فردر** و **ماریا** ایستاده و کارگران، بدنبال سرکارگرشان، به آنها نزدیک می‌شوند. کارخانه‌دار، به توصیهٔ پسرش **فردر**، با سرکارگر دست می‌دهد و **ماریا** با خوشحالی، این اتحاد سمبلیک بین کار و سرمایه را تقدیس می‌کند (تصویر ۲۷).

۲۹- برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ ترکیب اجزای داستان «متروپولیس»، رجوع کنید به مقالهٔ ویلی هاس (Haas) در بارهٔ این فیلم در Kinematograph, Jan. 11, 1927 که توسط زادا کهدر Zaddach, Der literarische Film, p.62 نقل شده است.

۳۰- مقایسه شود با صفحه ۳۲.

ظاهراً فردر نظر پدرش را عوض کرده است؛ ولی در واقع، کارخانه‌دار از پسرش زرنگ‌تر است. چیزی که او پذیرفته، سیاستی تسلی‌بخش است که نه تنها از دستیابی کارگران به اهدافشان جلوگیری می‌کند، بلکه او را قادر می‌نماید که آنها را شدیدتر در اختیار داشته باشد. حیلهٔ روبات او، تا جایی که براساس آگاهی ناقص از طرز تفکر توده‌ها بود، اشتباهی احمقانه بود. ولی کارخانه‌دار، با تسلیم شدن در برابر فردر، به ارتباط درونی با کارگران دست می‌یابد و به این ترتیب در موقعیتی قرار می‌گیرد که می‌تواند طرز تفکر آنها را تحت تأثیر قرار دهد. او به قلب اجازهٔ حرف زدن می‌دهد - اما قلبی که در دسترس حیله‌های خودش قرار دارد.

در واقع، خواستهٔ ماریا مبنی براینکه قلب باید رابط بین دست و مغز باشد، می‌توانست توسط دکتر گوبلز فرموله شده باشد. او نیز - برای تبلیغ حکومت دیکتاتوری مطلق - به قلب رجوع می‌کرد. در گردهمایی حزب نازی در نورمبرگ در سال ۱۹۳۴، گوبلز «هنر» تبلیغات سیاسی (پروپاگاند) را به این شکل مورد تمجید و ستایش قرار داد: «امیدوارم شعلهٔ درخشان اشتیاق ما هرگز خاموش نشود. تنها این شعله است که به هنر خلاق پروپاگاند مدرن نور و گرما می‌دهد. این هنر، که از میان مردم برمی‌خیزد، باید همیشه به میان آنها بازگردد و قدرتش را در آنجا بیابد. قدرت متکی به تفنگ شاید چیز خوبی باشد؛ ولی تسخیر قلب یک ملت و نگهداشتن آن بهتر و ارضا کننده‌تر است.»[۳۱] ساختار تصویری صحنهٔ نهایی فیلم، وجه تشابه کارخانه‌دار و گوبلز را تأیید می‌کند. اگر در این صحنه واقعاً قلب بر قدرت استبدادی پیروز می‌شد، پیروزیش آن شکل تزئینی را به خود نمی‌گرفت که همه چیز را می‌بلعد و از بین می‌برد - طرحی که در بقیهٔ فیلم متروپولیس نشاندهندهٔ ادعای قدرت مطلق بودن کارخانه‌دار است. لانگ یک هنرمند بود و امکان نداشت که بتواند تضاد شدید بین بیرون زدن احساسات درونی انسانی و طرحهای تزئینی خود را نادیده بگیرد. ولی، با وجود این، او طرحهای تزئینی را تا پایان فیلم حفظ می‌کند: کارخانه‌دار روی پله‌های ورودی کلیسا ایستاده و کارگران، در صفی مثلثی شکل و کاملاً قرینه‌سازی شده که رأس آن به سمت کارخانه‌دار است، بسوی او پیش می‌روند. کل این کمپوزیسیون به این نکته اشاره می‌کند که کارخانه‌دار قلب را به قصد کنترل آن می‌پذیرد؛ او از قدرت خود دست نمی‌کشد، بلکه آن را به عرصه‌ای گسترش می‌دهد که تا کنون در اختیار نداشته است - عرصهٔ روح مشترک. شورش فردر به برقراری استبداد مطلق منجر شده و او این را یک پیروزی به حساب می‌آورد.

آنچه قبلاً، دربارهٔ چگونگی پیشگویی تغییر «سیستم» توسط فیلمهای خیابانی و همچنین فیلمهای جوانان گفته شد، با واکنش مناسب فردر تأیید می‌شود. اکنون دیگر شکی در این قضیه نیست که توقع می‌رود «نظم نوین» پیشگویی شده توسط این دو نوع فیلم، از عشقی که روسپی ایفا شده توسط آستانیلسن از آن سرشار است، تغذیه کرده و دیسیپلین مطلق را جایگزین دیسیپلین مکانیکی قدیمی کند. در مورد «متروپولیس»، سخنان گوبلز نتایجی را که از این فیلم گرفتیم تأیید می‌کند. لانگ می‌گوید بلافاصله پس از به قدرت رسیدن هیتلر، گوبلز او را احضار کرد. «او به من گفت که سالها قبل او و پیشوا فیلم (متروپولیس) من را در شهر کوچکی دیده بودند، و هیتلر در آن زمان گفته

۳۱- مقایسه شود با صفحه ۲۹۹.

بوده که دوست دارد فیلمهای نازی‌ها را من بسازم.»[۳۲]

چهارمین فیلم باستانی که حاکی از عدم تعادل روانی است، فیلم **دیگری** (Der Andere)، همتای واقع‌گرایانه سه فیلم تخیلی قبلی است. این فیلم که در ۱۹۱۳ اکران شد، بر اساس نمایشنامه‌ای به همین نام، نوشته **پال لیندا**و شکل گرفت. فیلم، ماجرای **دکتر جکیل و آقای هاید** را دراماتیزه کرده، به درون یک فضای گرفته و کسالت‌بار بورژوایی می‌کشید. در اینجا یک وکیل روشنفکر اهل برلین به نام **دکتر هالرس**، جایگزین شخصیت **جکیل** شده است. او در یک مهمانی، داستانی در مورد فردی با دو شخصیت متضاد را به تمسخر می‌گیرد و مدعی می‌شود که چنین چیزی هرگز نمی‌تواند برای او اتفاق بیفتد. چندی بعد، **هالرس** که در اثر کار زیاد خسته است در اثر سقوط از اسب، به خوابی غیرارادی فرو رفته و پس از بیدار شدن به **دیگری** تبدیل می‌شود. این خودِ دیگرِ او، که ولگرد است، به سارقی ملحق می‌شود که قصد سرقت از خانه وکیل را دارد. پلیس مداخله کرده، دزد را دستگیر می‌کند. به هنگام بازجویی، همکار او - **دیگری** - به خواب می‌رود و در شخصیت **دکتر هالرس** بیدار می‌شود. **هالرس** از ماجرای سرقت و شرکت خود در این عمل بی‌اطلاع است. پس از اینکه او را وادار می‌کنند که خود را به عنوان همدست سارق معرفی کند، از پای درمی‌آید. اما این داستان، پایان خوشی دارد: **هالرس** سلامت خود را بازیافته و ازدواج می‌کند؛ نمونه شهروندی که نسبت به هر نوع اختلالات روانی مصونیت دارد.[۳۳]

ماجرای **هالرس**، در واقع، می‌گوید هر کسی می‌تواند مانند **بسالدوین** دچار از هم گسیختگی فکری شده و در نتیجه مانند **هومونکولوس** از جامعه طرد شود. در اینجا **هالرس** به عنوان یک آلمانی طبقه متوسط تعریف شده است و به خاطر نسبت ذاتی او با شخصیتهای تخیلی آن دو فیلم دیگر، قابل‌توجیه‌تر به نظر می‌رسد که آنها را نیز نمایندگان طبقه متوسط فرض کنیم. فیلم **دیگری** به جای بیشتر پرداختن به این نسبت یا تشابه، با آن به عنوان یک مسئلهٔ موقتی برخورد می‌کند. از دست رفتن حافظه **هالرس** به عنوان یک بیماری قابل علاج ظاهر می‌شود، و به دور از پایانی تراژیک، او به زندگی آرام و عادی باز می‌گردد. این تفاوت را باید مربوط به تغییر دیدگاه دانست. در حالی که فیلمهای تخیلی در عکس‌العملی آنی رفتار خاصی را منعکس می‌کنند که دلیل آن ناراحتی مشترک است، فیلم **دیگری** همین رفتار را از دیدگاه خوشبختی عوامانه طبقه متوسط، ارائه می‌دهد. داستان، تحت تأثیر این خوشبینی، ناراحتی موجود را به حداقل می‌رساند و در نتیجه آن را از طریق یک حادثه گذرا نشان می‌دهد که نمی‌تواند اعتماد به امنیت ابدی را بی‌اعتبار کند.

32. "Fritz Lang," New York World Telegram, June 11, 1941.

۳۳- مواد تبلیغاتی فیلم. نقش دکتر هالرس، اولین نقش سینمایی آلبرت باسرمان بود. Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 14

۱۴- رئالیسم نوین

در خلال دوران ثبات، در کنار آن دو گروه فیلمهایی که حالت فلج فکری را گواهی کرده و محتوای روانی فلج شده را مشخص می‌کنند، گروه سومی نیز دیده می‌شود که از آنها شاخص‌تر است. فیلمهای این گروه واکنش‌های روح مشترک فلج شده را نشان می‌دهند. به عبارت دیگر، این فیلمها نحوهٔ واکنش نشان دادن روح مشترک مردم را نسبت به وضع موجود توضیح می‌دهند.

روحیهٔ «**بی‌طرفی نوین**» (Neue Sachlichkeit)، که در دوران ثبات، هم در **قلمرو** زندگی واقعی و هم در حیطهٔ هنر متبلور شد، انگیزهٔ مهمترین فیلمهای این گروه بود. این روحیه در کشورهای دیگر هم بوجود آمد، ولی در **آلمان** بود که «این **بی‌طرفی نوین** برای اولین بار خودآگاه شده، و ... نسبتاً و ذاتاً از همه جا قوی‌تر بود.»[1] **گوستاو هارتلاب** (Gustav Hartlaub)، مدیر موزهٔ **مانهایم**، در ۱۹۲۴ برای اولین بار اصطلاح "Neue Sachlichkeit" را برای توصیف **رئالیسم نوین** در نقاشی بکار برد. وی دربارهٔ این **رئالیسم** می‌گوید: «این مربوط می‌شد به احساس عمومی کناره گیری و بدبینی آن زمان در **آلمان**، بعد از یک دوره امیدهای پرشور (که در **اکسپرسیونیسم** جایی برای بروز خود یافته بودند). بدبینی و کناره گیری جنبه‌های منفی «**بی‌طرفی نوین**» هستند؛ جنبهٔ مثبت آن در اشتیاق برای واقعیت بی‌واسطه، بعنوان حاصل تمایل به برخورد کاملاً بی‌طرفانه براساسی مادی با پدیده‌ها - بدون اینکه بلافاصله معانی ضمنی ذهنی به آنها افزوده شود - خود را نشان می‌دهد.»[2] **هارتلاب** و، مدتی بعد، **فریتز اشمالنباخ** (Schmalenbach) ناامیدی را به عنوان منشاء حسی این جریان مورد تأکید قرار می‌دهند.[3]

به عبارت دیگر، **بی‌طرفی نوین** شاخص فلج فکری است. گرایش به بدبینی، کناره گیری، و ناامیدی نشان‌دهندهٔ ذهنیتی هستند که مایل نیست خودش را به هیچ جهتی مقید کند. عدم تمایل به سؤال کردن و موضع‌گیری، ویژگی عمدهٔ رئالیسم نوین است. واقعیت به تصویر کشیده می‌شود، ولی نه برای اینکه واقعیات را وادار کنند که معانی ضمنی خود را نشان دهند، بلکه برای اینکه همهٔ معانی ضمنی آنها را در اقیانوسی از واقعیات غرق کنند - مثل کاری که «**کولتورفیلم**»های **اوفا** می‌کرد. **آگوست روگ** (Ruegg) در سال ۱۹۲۶ اعتراف کرد که: «ما قدرت ایمان را از دست داده‌ایم و،

---

1. Barr, "Otto Dix," The Arts, Jam. 1931, p.237.

۲- نامهٔ هارتلاوب، نقل شده توسط بار، همان ماخذ، صفحه ۲۳۶، پانویس.

3. Schmalenbach, "The Term Neue Sachlichkeit," Art Bulletin, Sept. 1940, pp.161, 163-64; Hartlaub, "Zur Einführung," Die Neue Sachlichkeit..., Sächsischer Kunstrerein Orcsden, 18 oct.-22 Nov. 1925, pp.3-4.

از آنجاکه ظاهراً چرخهای مکانیسم دنیا با نیروی محرکهٔ خود به حرکت ادامه می‌دهند، خودمان را به ادامهٔ زندگی بدون اعتماد و یا احساس مسئولیت، عادت می‌دهیم... آدم یا باوقار و یا خسته براه خود ادامه می‌دهد و می‌گذارد دیگران هم به نحوی مشابه راه خودشان را ادامه بدهند.»[۴] این طرز صحبت یک ذهن فلج است.

حفظ موضع ناامیدی مطلق، کار بسیار دشواری است. خودِ هارتلاب، بین دو جناح از بی‌طرفی نوین تفاوت قائل می‌شود: یک جناح راست خیالپرداز و یک جناح چپ «با چاشنی سوسیالیستی[۵]». در بسیاری از نقاشی‌ها، آثار معماری، و غیره که خود را شیفتهٔ ایده‌ها و فرم‌های تکنولوژیکی نشان می‌دادند، می‌توان این چاشنی سوسیالیستی را دید؛ کل ظاهر این آثار نشان می‌داد که الهام‌بخش آنها ایمان به مأموریت اجتماعی تکنولوژی مدرن بود. آنها اشاعه‌دهندهٔ - یا ظاهراً اشاعه‌دهندهٔ - خوشبینی سوسیالیتی بودند. مایر شاپیرو (Meyer Schapiro) بدون شک حق داشت که این خوشبینی را به این شکل توصیف کند: «این توهمی اصلاح طلبانه بود که، در دوران کوتاه شکوفایی بعد از جنگ، به نحو خاصی همه گیر شده بود...،(این توهم اعتقاد داشت -م) که پیشرفت تکنولوژی، با ارتقاء استانداردهای زندگی مردم و با پایین آوردن هزینه‌های مسکن و دیگر مایحتاج زندگی، تضاد طبقاتی را حل خواهد کرد، و یا طرز برنامه‌ریزی اقتصادی بهینهٔ تکنسین‌ها را طوری شکل خواهد داد که به یک انتقال صلح‌آمیز به سوسیالیسم منتهی خواهد شد.[۶]» این توهم قدرت ایجاد تغییراتی را به پیشرفت تکنولوژی می‌داد که تنها بوسیلهٔ تلاش متشکل سیاسی می‌تواند بوجود آورده شود. پیشرفت تکنیک ممکن است در اختیار هر اربابی قرار گیرد. این نکته گنگ بودن ذاتی آثار هنری دارای چاشنی سوسیالیستی بی‌طرفی نوین را توضیح می‌دهد. معماری این سبک در سراسر ایتالیای فاشیست انعکاس یافت. این سبک در خود کشور آلمان اغلب به شکل عجیبی توخالی به نظر می‌رسید، و به این ترتیب مفاهیم ضمنی سوسیالیستی خود را نفی می‌کرد.

از آنجاکه سینمای آلمان این رئالیسم دوپهلو را پذیرفت، می‌توان با اطمینان چنین فرض کرد که گرایشات سوسیالیستی این دوران از نظر روانی به هیچوجه ویژگی احساسات اصیل را نداشتند. گرایشات سوسیالیستی، حتی از ضعیف‌ترین حالت گرایشات استبدادی هم بسیار ضعیف‌تر بودند: در واقع، آنها تنها به این دلیل توانستند رشد کنند که گرایشات استبدادی عملاً فلج شده بودند. این گرایشات، روی زمینی یخ‌زده، و هیجاناتی ظاهری سوار بودند و، به این شکل، قادر نبودند بی‌تفاوتی اساسی بی‌طرفی نوین را برهم بزنند. (این «توهم اصلاح‌طلبانه»، با نادیده گرفتن نقشی که احساسات

4. Ruegg, "Vom grossen unbehagen unserer Zeit,"
نقل شده توسط:
Samuel and Thomas, Expressionism in German Life, p. 174.

۵- همان ماخذ Hartlaub, "Zur Einführung,"
و نامهٔ هارتلاوب، نقل شده توسط:
Barr, "Otto Dix," The Arts, Jan.1931,p.236, بانویس

6. Schairo, "Nature of Abstract Art," Marxist quarterly, Jan-March 1937. p.97.

و تصمیم‌گیری‌ها در هرگونه تکامل اجتماعی ایفا می‌کنند، فلج درونی آلمانی‌ها را منعکس می‌کرد.) البته ممکن بود این وضعیت روانی تغییر یابد. ممکن بود گرایشات استبدادی از حالت فلج فکری بیرون بیایند و همهٔ تمایلات لیبرالیستی و سوسیالیستی را نابود کنند؛ و یا ممکن بود تمایلات لیبرالیستی و سوسیالیستی شتابی روزافزون بگیرند و به نحوی رو به رشد گرایشات فلج شده را جذب خود نمایند.

در میان کارگردانهایی که رئالیسم نوین را پرورش می‌دادند، **گئورگ ویلهلم پابست** اتریشی شخصیت برجسته‌ای بود. او از تئاتر -که بخاطر شک‌هایی که نسبت به آیندهٔ هنری آن داشت، ترکش کرده بود - به سینما آمده بود. پای او دیر به استودیوهای فیلمسازی باز شده بود؛ دوران بعد از جنگ رو به اتمام بود که او اولین فیلم خود، یعنی DER SCHATZ (**گنج**، ۱۹۲۴)، را ساخت. این فیلم، افسانه‌ای از عشق و آز بود که در دکورهای قرون وسطایی رخ می‌داد. این فیلم کسل‌کننده و غیر شخصی نشان داد که **پابست** - در دورانی که بدون قائل شدن هرگونه اهمیتی برای حقایق، تمایل داشت به تضادها و تمناهای درونی انعکاس بیرونی بدهد - خود را بیگانه حس می‌کرد. **پابست** یک واقعیت‌گرا (رئالیست) بود. او یکبار در مصاحبه‌ای گفت: «چه نیازی به پرداخت رمانتیک هست؟ زندگی واقعی بیش از حد وحشتناک است.»[۷]

دلمشغولی حقیقی او زندگی واقعی بود. **پابست** در فیلم Die Freudlose Gasse (**خیابان بی‌نشاط**، ۱۹۲۵)، اقتباسی از رمانی به قلم **هوگو بتائر** (Bettauer) که در روزنامهٔ مهم چاپ **وین**، **نیو فری پرس** (Neue Freie Presse)، به صورت پاورقی چاپ شد، رسوخ به اعماق زندگی واقعی را آغاز کرد. این فیلم، که بزودی در **آلمان** و خارج مشهور شد، با تأکید خاصی که بر پروسهٔ فقیر کردن طبقهٔ متوسط داشت، **وین** دوران تورم را به تصویر کشید. رئالیسم بی‌تعلل **پابست** در نشان دادن این تنزل، معاصران وی را شوکه کرد. **انگلیس** نمایش عمومی این فیلم را ممنوع اعلام کرد. نسخه‌های به نمایش درآمده در **ایتالیا**، **فرانسه**، **اتریش** و دیگر کشورها به نحو قابل توجهی تکه تکه شده بودند.[۸]

«**خیابان بی‌نشاط**» سودجویان و سوداگران خشن را در مقابل مردم فقیر طبقه متوسط، رستورانهای گران‌قیمت پرنور را در مقابل خانه‌های کم‌نوری که گرسنگی به داخل آنها سرک می‌کشید، و خوش‌گذرانی پر سر و صدا را در مقابل پناه‌بردن بی‌صدا در آغوش غم قرار می‌دهد. **رامفورت** مشاور پیر، که غم محاصره‌اش کرده، شاهد ناپدید شدن پس‌انداز خود است و بالاخره با گرسنگی مواجه می‌شود. دختر او - **گرتا گاربو** در اولین نقش مهم خود - موفق می‌شود به عنوان رقاصه در یک کلوپ شبانه شغل مشکوکی به دست آورد. اگر بخاطر این کار دختر نبود، **رامفورت** از بین می‌رفت. تباهی این خانوادهٔ بورژوا چنان با آگاهی اجتماعی به تصویر کشیده می‌شود که آن را تبدیل به نمونه‌ای بارز از کل جامعه می‌کند. در یک سری از قسمتهای این فیلم سوداگران و انگل‌های آنها را می‌بینیم که

۷- نقل از: Bryher, "G.W. Pabst, A Survey," Close Up, Dec. 1927, p.60

۸- مقایسه شود با: Rotha, Film Till Now, P. 37

سهام معامله می‌کنند، با زنهای تماشایی همبستر می‌شوند و تمام لذاتی راکه پول می‌تواند بخرد، تصاحب می‌کنند. قسمتهای دیگری از فیلم جزئیات حال و روز کسانی را نشان می‌دهد که در طرف بازنده‌ها قرار دارند. عدهٔ کمی از آنها بخاطر نجابت ذاتی‌شان به نحو تأسف‌باری از مبارزه برای بقا باز می‌مانند. **رامفورت**، بخاطر سماجتی که در پرهیز از کوچکترین سازش به خرج می‌دهد، زجر می‌کشد. **آستانیلسن**، در نقش زنِ «نشانده»، بیانگر این مطلب است که در جامعه‌ای که کالاهای قابل خرید و فروش، همهٔ چیزهای حیاتی را زیر پا له می‌کنند، یقیناً عشق سازش‌ناپذیر می‌میرد.[9] اما او هم از نظر حسی و هم از نظر اجتماعی یک بیگانه است. اکثر شخصیتهای طبقهٔ متوسط سعی می‌کنند با قدرتهای فاسد سازش کنند، و یا به راحتی تسلیم آنها شوند. این فیلم دوران تورم **پابست**، ارتباط متقابل بین پوسیدگی اقتصادی تحمیل شده بر طبقهٔ متوسط و به حراج گذاشته شدن ارزشهای اخلاقی این طبقه را مفصلاً به تصویر می‌کشد. چیزی که او - برای اولین بار از دیدگاه یک ناظر واقعگرا - نشان می‌دهد، پایان تب‌آلود دنیای پس از جنگ است. دنیایی که، تا زمانی که هنوز وجود داشت، درونی‌ترین مشغله‌هایش را از طریق فانتزی‌های سینمایی، که بین تصاویر استبداد و بی‌نظمی مطلق زیگزاگ می‌رفتند، بیان می‌کرد.

وحشتناک بودن این دنیا در صحنه‌هایی به نمایش گذاشته شده که ظاهراً وقایع مستند و غیرساختگی را ثبت می‌کنند. زندگی روزمرهٔ این دوران در این قسمت از «**خیابان بی‌نشاط**» چهرهٔ خود را نمایان می‌کند: جمعی که فاصلهٔ چندانی با ناامیدی ندارند در مقابل یک مغازهٔ قصابی صف می‌کشند و **ورنر کراوس**، در نقش قصاب بی‌رحم، به همراه سگ سفید وحشتناک خود، می‌رود تا پلیس را بیاورد (تصویر ۳۱). هیچ چیز این صحنهٔ نافذ، برنامه‌ریزی نشده است، بلکه همه چیز حاصل میل به تماشای مسیری است که وقایع خودبخود در پیش می‌گیرند. **پابست** «بدون استفاده از تختهٔ شکنجهٔ دوران انگیزاسیون می‌گذاشت شخصیتهایش بدبختی خود را نشان دهند.»[10] صحنهٔ کوتاهی که گرتا گاربو پالتو پوست نویی راکه در یک مغازهٔ مشکوک به او داده‌اند، در کنار پالتوی کهنهٔ نخ‌نما شدهٔ خود آویزان می‌کند، مدرک متقاعدکننده‌ای از رئالیسم ذاتی **پابست** است. دو پالتو، که در کنار یکدیگر آویزان شده‌اند، برای یک لحظه دیده می‌شوند. این نما، اگر در هر یک از فیلمهای دوران بعد از جنگ **کارل مایر** بود، مجبور بود بطور نمادین نشان‌دهندهٔ تغییر شرایط گاربو باشد؛ ولی در فیلم **پابست**، این نما فقط دو پالتو را در یک مجموعهٔ اتفاقی نشان می‌دهد که می‌تواند القاکنندهٔ یک معنای سمبلیک باشد، یا نباشد (تصویر ۳۲). **پابست**، بجای تنظیم کمپوزیسیون‌های تصویری مهم و معنی‌دار، در حالیکه تنها هدفش صداقت است، مواد اولیهٔ زندگی را در کنار یکدیگر می‌چیند. روحیهٔ او، روحیهٔ یک عکاس است. آنچه که **آیریس بری** (Barry) دربارهٔ فیلم «**عشق ژان‌نی**» اوگفته، در مورد «**خیابان بی‌نشاط**» نیز صدق می‌کند: «کار **پابست** در اینجا به هیچ عنوان خوش عکس نیست،

۹- مقایسه شود با صفحه ۱۵۷. برای اطلاعات بیشتر در مورد این فیلم بطور کلی، رجوع کنید به:
Rotha, Film Till Now, ۱۸۵ بویژه صفحهٔ ;Film Society Programme, Jan.16, 1927.
10. Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan-March 1933, p.294.

خیابان : اشیاء بی‌زبان جان می‌گیرند.

KAMPF DER TERTIA : یکی از فیلمهای متعدد جوانان که میل شدید برای دستیابی به جوانی را منعکس می‌کند.

خیابان بی‌نشاط : واقعگرایی (رئالیسم) ، نه سمبلیسم

عشق ژان‌نی : آینه شکسته ، شاهدی است خاموش ، که همزمان از شکوه و ویرانی می‌گوید.

بلکه عکاسی است. صحنه‌آرایی و تک‌تک صحنه‌های فیلم او دقیقاً با همان دقت فیلمهای آلمانی که به نحو مشهودتری هنری هستند ساخته شده، ولی در اینجا این مهارت کمتر مشهود است. بیننده به جایی هدایت می‌شود که بجای اینکه حس کند (چقدر زیبا)، حس می‌کند (چقدر واقعی).»[۱۱] در مقایسه با دنیای گسترده‌ای که «**خیابان بی‌نشاط**» در آن گام می‌نهد، دنیای فیلم «**واریته**» یک فضای داخلی است.

این یک اتفاق عجیب بود که، مدت کوتاهی قبل از این فیلم **پابست**، یک فیلم آمریکایی بنام «**آیا زندگی شگفت‌انگیز نیست؟**» دربارهٔ تورم **آلمان** ساخته شد که **دیوید وارک گریفیث** کارگردان آن بود. **گریفیث**، پیشتاز بزرگ سینما، مشتاق بود که فیلمش رنگ واقعی محلی را داشته باشد که ماجرا در آن اتفاق می‌افتاد؛ به همین دلیل او صحنه‌های خارجی این فیلم را در آلمان فیلمبرداری کرده، و به بسیاری از بازیگران بومی نقشهای مهمی داده بود. داستان اصلی فیلم او با داستان **پابست** این تفاوت را داشت که - از آنجاکه برای بینندگان آمریکایی، لهستانی‌ها محبوب‌تر از آلمانی‌ها بودند - به جای یک خانوادهٔ طبقه متوسط آلمانی، به گروهی از پناهندگان لهستانی می‌پرداخت. ولی، گذشته از این تفاوت، این دو فیلم خصوصیات مشابهی داشتند. شباهت طرز پرداختن آنها به زندگی روزمره در دوران تورم به نحو خاصی جالب توجه بود: فیلم آمریکایی **گریفیث**، مثل «**خیابان بی‌نشاط**»، **پابست**، صفی متشکل از آدمهای درمانده را نشان می‌داد که به یک مغازهٔ قصابی هجوم می‌بردند. به احتمال زیاد تأکیدی که **گریفیث** بر این سکانس داشته، و همچنین رئالیسمی که او در برخورد با پس‌زمینه‌ها و همهٔ لحظات فرار زندگی بکار برده، **پابست** را تحت تأثیر داده است. رئالیسم **گریفیث** به اندازهٔ پیامی که می‌خواست ارائه دهد ساده‌لوحانه بود. شعار پاسیفیستی ذاتی فیلم او از طریق استدلال یکی از شخصیتهای اصلی فیلم به وضوح خود را نشان می‌دهد. این شخصیت یک کارگر آلمانی است که بخاطر رنجی که زنش از قحطی می‌کشد شدیداً ناراحت است. او، پس از اینکه مردی را به زمین می‌اندازد تا سیب‌زمینی‌های او را بدزدد، با حرارت برای بیننده‌ها سخنرانی می‌کند که: «بله، ما حیوانیم؛ ما را تبدیل به حیوان کرده‌اند، سالها جنگ - ما را تبدیل به حیوان کرده‌اند.» علاوه بر این، **گریفیث** «پیروزی عشق بر مشقات» را موعظه کرده و به سئوال «آیا زندگی شگفت‌انگیز نیست؟» جواب مثبت می‌دهد. زوج جوان لهستانی، که **گریفیث** آنها را به پرچمداران خوشبینی شکست‌ناپذیر خود تبدیل می‌کند، بدون اینکه آسیبی جدی ببیند از وحشتهای دنیای آلمان بعد از جنگ گذشته، و در پایان خوشبختی را در کلبه‌ای کوچک و چوبی پیدا می‌کنند.[۱۲]

گریفیث در شوق اصلاح‌طلبانهٔ بی‌اساسش خود را به ارائه زندگی به آن شکلی که هست محدود نمی‌کند، ولی ظاهراً **پابست** هدفی بجز این کار ندارد. او وضع بد طبقهٔ متوسط و سردرگمی

11. Barry, Program Notes, Series III, Program 3.

۱۲- مقایسه شود با:
Jacobs, American Film, p.393; "Isn't Life Wonderful?" Exceptional Photoplays, Dec.-Jan. 1925, p.5.

اخلاقی این زمان را با حس عمیقی از واقعیت به نمایش می‌گذارد. ولی بیانیه‌های تصویری او - گر چه هرگز تا آنجا پیش نمی‌روند که مثل گریفیث یک خط مشی یا راه حل توصیه کنند - به نحو انکار ناپذیری به رابطهٔ بین رنج بردن فرد و بی‌عدالتی اجتماعی اشاره می‌کنند. درهرصورت این تأثیری بود که آثار پابست روی بسیاری از روشنفکران گذاشتند؛ از نظر آنها رئالیسم پابست، اگر یک اعلامیهٔ سوسیالیستی نبود، یک اعتراض اخلاقی بود.

از طرف دیگر فیلم «خیابان بی‌نشاط» به ملودرام گرایش داشت.[۱۳] از نظر تئوریک ممکن بود پابست به این دلیل تسلیم این گرایش شده باشد که به هدف قابل قبول کردن رئالیسم خودش برسد. ولی علاقهٔ شاخص او به موتیف‌های ملودراماتیک نشان می‌دهد که قرار دادن این موتیف‌ها صرفاً به دلیل اینگونه حسابگری‌های عملی نیست. قسمت طولانی‌ای که آستا نیلسن را نشان می‌دهد، طرحهای رئالیستی پابست را نفی کرده و شیفتگی او نسبت به این شخصیت باورنکردنی از آن می‌تراود. همانگونه که «طمع» (۱۹۲۴)، فیلم مشهور فون اشتروهایم، ثابت می‌کند، لزومی ندارد که سنگینی باطنی رئالیسم توسط ملودرام از آن گرفته شود. ولی در فیلم «خیابان بی‌نشاط» ملودرام دقیقاً به انجام همین کار گرایش دارد. درست در لحظه‌ای که، طبق فرضیات قبلی خود پابست، رامفورت و دخترش می‌روند که بطور کامل قربانی تورم شوند، بطور غیرمترقبه‌ای یک ستوان بسیار خوش سیمای صلیب سرخ آمریکا سر می رسد، و این دو نفر را فوراً خوشبخت می‌کند. پابست برای نمایش جزئیات وحشتناک بدبختی اجتماعی به اندازهٔ کافی شجاعت داشت، ولی ناراحت نمی‌شد که نتیجه‌ای را که ممکن بود از گزارش او حاصل شود، درز بگیرد. ضعف او در برابر ملودرام، کنایه‌های رئالیسم اورا - که نسلی که هنوز به نمایش آزادانهٔ واقعیت ضبط شده توسط دوربین عادت نکرده بود، آن را چیزی عادی می‌شمرد - بی‌اثر می‌کرد.

پابست پس از ساختن یک فیلم بی‌اهمیت به نام Nan Spielt Nicht Mit Der Liebe (با عشق بازی نکن، ۱۹۲۶)، فیلم Geheim Nisse Einer Seele (اسرار یک روح، ۱۹۲۶) را ساخت. ماجرای فیلم «اسرار یک روح» داستان جمع و جوری از یک پروندهٔ روانکاوی بود که با مساعدت دونفر از همکاران فروید، یعنی دکتر هانس ساکس (Sachs) و مرحوم دکتر کارل آبراهام، ساخته شد. یک پروفسور شیمی (ورنر کراوس) با خبر می‌شود که پسر عموی همسرش - که مردی خوش قیافه است - خبر داده که از هندوستان بازگشته است. این سه نفر در دوران کودکی همبازی بوده‌اند. پروفسور، در اثر این خبر و یک سری اتفاقات دیگر، خوابی می‌بیند که در آن خاطرات پسر عموی همسرش با تصاویر مغشوشی که آرزوی بچه‌دار شدن او را در بردارند درهم می‌آمیزند و پروفسور را دچار اضطراب می‌کنند. نقطهٔ اوج این خواب وقتی است که او سعی می‌کند همسرش را با خنجری به قتل برساند. روز بعد وحشت توصیف ناپذیری از دست زدن به کارد سراپای او را فرا می‌گیرد. این

13. Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.294; Rotha, Film Till Now, p. 187

سایه‌های هشداردهنده : افسون‌درمانی - کنت و میهمانانش به دنبال سایه‌هایشان به عرصه ضمیر ناخودآگاه می‌روند.

عشق ژان‌نی : کنارهم قرارگرفتن‌های اتفاقی زندگی.

وحشت باعث می‌شود چنان رفتار عجیبی از پرفسور سربزند که همسر او و پسرعمویش عمیقاً نگران شوند. ناامیدی او زمانی به اوج خود می‌رسد که وقتی با همسرش تنها می‌ماند، به زور می‌تواند در مقابل وسوسهٔ انجام قتلی که در خوابش پیش بینی شده است، مقاومت کند. پروفسور از منزل خود فرار کرده و به منزل مادرش می‌رود، و سپس با روانکاوی مشورت می‌کند. روانکاو از او می‌خواهد که تا پایان دوران معالجه نزد مادرش بماند.

در اینجا فیلم یک سری جلسات روانکاوی را خلاصه می‌کند که گفتار پروفسور بر آنها حکمفرماست: بخشهایی از خواب او به همراه خاطرات مختلفش بطور متناوب نشان داده می‌شوند، و هر از گاهی روانکاو را می‌بینیم که به گوینده گوش می‌دهد و یا توضیحاتی اضافه می‌کند. قطعات مختلف این معمای هزار تکه، با راهنمایی‌های روانکاو، تدریجاً در کنار یکدیگر قرار گرفته و یک کلیت قابل درک تشکیل می‌دهند. پروفسور در دوران کودکی خود نسبت به علاقه‌ای که همسرش با صراحت نسبت به پسرعموی خود ابراز کرده حسادت می‌ورزیده است؛ حسادت او عقده‌های قوی حقارتی بوجود می‌آورد که بعد از ازدواج او راگرفتار نوعی ناتوانی جنسی می‌کنند که ریشه‌اش روانی است؛ و این ناتوانی، به نوبهٔ خود، در وجدان او احساس گناهی بوجود می‌آورد که ناگزیر یکروز در حرکتی غیرارادی خودش رابروزمی‌دهد.این معالجه به این شکل پایان می‌یابد که پرفسور، با شناختن نیروهای ضمیر ناخودآگاهی که ذهن او را در چنگ خود گرفته‌اند، شوکی را تجربه می‌کند که سلامتی او را باز می‌گرداند. او، که با آزاد شدن از قید نیروهای بازدارنده‌اش مرد خوشبختی شده است، به منزل خود باز می‌گردد.[۱۴]

شباهتهای بین این فیلم و «**سایه‌های هشداردهنده**»، اثر رابیسون ۱۹۲۲، آشکار است.[۱۵] هر دو فیلم به اشخاصی می‌پردازند که تعادل روانی‌شان را از دست داده‌اند و بوسیلهٔ شیوه‌های روانکاوانه، یا شبه روانکاوانه، علاج می‌شوند؛ هر دو فیلم بر این حقیقت تأکید می‌کنند که این شخصیت قبل از خوب شدن به شکلی نابالغ رفتار می‌کند. پروفسور موقر فیلم **پایست**، مثل کنت پرشور فیلم «**سایه‌های هشدار دهنده**»، حرکتی انجام می‌دهد که اکثر شخصیت‌های مذکر سینمای **آلمان** نابالغ بودن خود را با آن حرکت ابراز می‌کنند: او به محض اینکه از خواب کابوس مانند خود بیدار می‌شود، سرش را روی زانوهای محافظت کنندهٔ همسرش می‌گذارد. صحنه‌ای دیگر پس‌روی او را به نحوی باز هم قابل توجه‌تر نشان می‌دهد. مادر پروفسور، پس از اینکه گوشت غذای او را به قطعات کوچک تقسیم می‌کند، به او نگاه می‌کند و او با عشقی که مادر بجای کارد وحشتناک جلویش قرار داده تکه‌های کوچک گوشت را برمی‌دارد - مادر با چنان محبتی به او نگاه می‌کند که گویی هنوز همان بچهٔ کوچک و ناتوان اوست. ولی چیزی که «**اسرار یک روح**» را از «**سایه‌های هشداردهنده**» اساساً

۱۴- مقایسه شود با روتا، همان ماخذ، صفحه ۱۸۶

Kalbus, Deutsche Film Kunst, I, 95 - 96

۱۵- رجوع کنید به صفحهٔ ۱۱۳ همین کتاب. فیلمهای «حسادت» اثر گرونه (مقایسه شود با صفحهٔ ۱۵۶ همین کتاب) و Liebesfeuer محصول اوفا، که هردو در سال ۱۹۲۵ ساخته شدند، از این نوع هستند.

متفاوت می‌کند بی‌تفاوتی آن نسبت به اهمیت و مفهوم این حرکت قهقرایی است. فانتزی گویای سینمایی رابیسون از هیجانی به خود می‌لرزد که اهمیت حیاتی مسائلی راکه به آنها می‌پردازد نشان می‌دهد، ولی فیلم پابست خونسردی گزارشی تخصصی دربارهٔ یک پروندهٔ روانکاوی را حفظ می‌کند. «اسرار یک روح» به درستی «ترکیبی زیرکانه از یک فیلم داستانی و یک فیلم مستند» خوانده شده است.[۱۶] پابست با تعصبی که نسبت به بی‌طرفی کار مستند دارد، مشتاقانه به بیان حقیقت امر وفادار می‌ماند: هیچیک از نماها وظیفه‌ای سمبلیک به عهده نمی‌گیرند، هیچیک از پاساژها این معنی را القا نمی‌کنند که شاید درماندگی پروفسور انعکاسی از درماندگی خیل آلمانی‌ها باشد.

دو واقعه این شک را تبدیل به یقین می‌کنند که این فیلم -که نشان می‌دهد چطور می‌توان از شر عقده‌های خود رها شد - خودش محصول یک فلج روانی است. اول اینکه در پایان فیلم منظره‌ای کوهستانی را می‌بینیم که در آن پروفسور نوزادی در آغوش دارد. این مؤخره داستان اصلی فیلم را به عرصهٔ ملودرام کشانیده و، به این ترتیب، مفاهیم عمیق‌تر و گسترده‌تر آن را صریحاً بی‌اثر می‌کند. و دوم اینکه مهارت تکنیکی حکمفرما می‌شود. ظاهراً پابست، بیش از آنکه به خود تم اصلی این فیلم علاقمند باشد، به فرصتی که این تم برای آزمایش بعضی تمهیدات سینمایی ارائه می‌داد، علاقه داشته است - بویژه تمهیداتی که برای عینیت بخشیدن به پروسه‌های روانی مناسب بودند (تصویر ۳۳). فیلم او به عنوان یک اثر هنری، عالی است. بعنوان مثال، هنگامی که پرفسور در طی معالجه قسمت‌هایی از خوابی راکه قبلاً دیده به خاطر می‌آورد، این قسمتها دیگر در محیط اولیه‌شان نشان داده نمی‌شوند، بلکه در مقابل پس‌زمینهٔ سفیدی قرار می‌گیرند تا مشخص شود که یادآوری‌هایی سرگردان بیش نیستند.[۱۷] بدون شک پابست یک روانشناس به تمام معنی است؛ ولی، ظرافت روانشناسانهٔ او با بی‌تفاوتی‌اش نسبت به وقایع مهم و اصلی زندگی دورنی پیوند خورده است. پوتامکین حق دارد که در نقد خود بر فیلم «اسرار یک روح»، در مورد کارگردان آن بگوید: «پیروی از اصول روانشناسی تبدیل به مشغلهٔ اصلی او شد.»[۱۸]

پابست در فیلم بعدی خود، DIE LIEBE DER JEANNE NEY (عشق ژان نی، ۱۹۲۷)، که توسط اوفا تهیه شد، از اسرار روح فردی فاصله گرفت و به سراغ اسرار دنیایی آشوب زده رفت. در اینجا او آنچه راکه در فیلم «خیابان بی‌نشاط» آغاز کرده بود، در ابعادی عظیم‌تر ادامه داد. این بار خط داستان، بجای دربرداشتن تنها یک پایتخت اروپایی، عملاً کل جامعهٔ اروپایی بعد از جنگ، از جمله شوروی، را در برگرفت. این مسئله که اوفا وجود بلشویک‌ها را به رسمیت شناخت و حتی با آنها به عنوان انسان برخورد کرد، یک معجزه نبود. اوفا به سادگی فکر می‌کرد که بهره‌برداری از سبکی که در شوروی بوسیلهٔ فیلمهای «رزمناو پوتمکین»، آیزنشتاین و «مادر»، پودوفکین - فیلمهایی که در سراسر آلمان ورد زبانها بود - آغاز شده بود، کاسبی خوبی است. طبیعتاً بسیاری از

۱۶- نقل از Kalbus, Deutsche Filmkunst, I.96
۱۷- مقایسه شود با Rotha, Film Till Now, p.186
18. Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.295.

آلمانی‌ها این فیلمها را نه بخاطر محتوای انقلابی‌شان، بلکه بیشتر بخاطر تازگی هنری و قدرت ملی‌شان تحسین می‌کردند.[۱۹]

«عشق ژان نی» براساس رمانی از ایلیا اهرنبورگ (Ehrenburg) با همین نام ساخته شد. در آن زمان اهرنبورگ هنوز وجههٔ رسمی کسب نکرده بود. او که ترکیب نادری بود از ژورنالیست اهل شوروی و خوشگذران اروپایی، داستانهایی می‌نوشت که طنز زیرکانه - هر چند سطحی - را با داستانهای عشقی احساساتی درهم می‌آمیختند. او در پاریس زندگی می‌کرد و ظاهراً از نظر احساسی به همان تمدن غربی وابسته بود که آن را به فساد کامل متهم می‌کرد. به احتمال قوی اوفا بخاطر تنوع و کمرنگ بودن جنبهٔ ملودرام رمان او، از آن خوشش آمد. این داستان دربارهٔ عشقی است که بین ژان نی، یک دختر بورژوای فرانسوی، و یک کمونیست جوان اهل شوروی به نام آندریاس ایجاد می‌شود. این عشق در خلال جنگ داخلی در کریمه (Cremea) بوجود می‌آید و در پاریس، مرکز دمکراسی رو به زوال، به سودائی عظیم تبدیل می‌شود. ولی هربار که این دو دلداده به یکدیگر می‌رسند، ماجراجوی بی‌رحمی بنام کالیبیوف مداخله کرده و همچون اهریمنی امیدهای شکنندهٔ آنها را نقش برآب می‌کند. کالیبیوف تجلی واقعی نیروهای پلیدی است که دوران تحول وانتقال، هنگامی که همهٔ ارزشها مخدوش شده‌اند، دوران آنهاست. چنین دورانی هم برای جنایات وحشتناک مساعد است و هم برای ایثارهای قهرمانانه. احتمالاً این مسئله اهرنبورگ را تشویق کرده که در کنتراست‌های سیاه و سفید زیاده‌روی کند. در کریمه آندریاس به دلایل سیاسی پدر ژان نی را می‌کشد، ولی ژان نی بلافاصله او را می‌بخشد. ژان نی در پاریس در آژانس کارآگاهی عمویش، که بورژوایی خسیس است، کار پیدا می‌کند. دخترعمویِ کورِ ژان نی تمام خصوصیات فرشته‌ای را دارد که می‌توانست توسط ویکتور هوگو و یا نویسندهٔ ساده‌لوح یک مجلهٔ بی‌ارزش خلق شده باشد. کالیبیوف بی‌رحم به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد، و بطور همزمان سعی می‌کند ژان نی را - که از شوق قرار ملاقات خود با آندریاس چهره‌اش می‌درخشد - تصاحب کند. اهرنبورگ ترتیبی داده که حزب کمونیست آندریاس را برای انجام مأموریتی به پاریس بفرستد. در اینجا فاجعهٔ نهایی، که کالیبیوف نقش مسبب آن را به عهده دارد، رخ می‌دهد. او برای سرقت الماس گرانبهایی مخفیانه به آژانس کارآگاهی می‌رود؛ و وقتی با عموی ژان نی مواجه می‌شود، وی را کشته و موفق می‌شود همهٔ سوءظن‌ها را متوجه آندریاس نماید. کار آندریاس تمام، و ژان نی مفقود می‌شود.

البته اوفا به شکل رادیکالی نتیجهٔ اخلاقی و زهر سیاسی این داستان را حذف کرد.[۲۰] در فیلم، ننگ عشق ورزیدن به قاتل پدر خود از ژان نی زدوده شده است؛ این دوست آندریاس است که او را می‌کشد. در رمان ژان نی برای نجات آندریاس خودش را به کالیبیوف تسلیم می‌کند؛ ولی

۱۹- اولین نمایش عمومی «پوتمکین» در برلین در روز ۲۹ آوریل ۱۹۲۶ بود. این فیلم در آلمان بهترین فیلم سال ۱۹۲۶ شناخته شد. رجوع کنید به واینبرگ، بریده جراید، ۱۹۲۵ الی ۲۷. گرونه «پوتمکین» را به عنوان یک فیلم حقیقتاً ملی مورد تحسین قرار داد. مقایسه شود با Grune, "Was Karl Grune...," Film-Photos, p.15

۲۰- رجوع کنید به Ehrenburg, "Protestgegen die ufa", Frankfurter Zeitung, Feb. 29, 1928

ژان نی فیلم در آخرین لحظه موفق می‌شود که در آغوش کشیدن‌های نفرت‌انگیز او را از خود دور کند. اقتباس سینمایی اخلاق گرایانهٔ اوفا به ژان نی اجازه نمی‌دهد که - در اتاق هتل ارزان قیمتی که یک شب را در آنجا سر می‌کنند - با آندریاس همبستر شود، بلکه این دو دلداده را وادار می‌کند که روی صندلی‌های جداگانه بخوابند. این سانسور پیشرمانهٔ اخلاقی با خوشبینی غیرمسئولانه کاملاً همسو است. پایانی خوش جایگزین پایان هولناک اهرنبورگ شده است که تقریباً همان وظیفهٔ ساختاری پایان فیلمهای قبلی پابست را به عهده می‌گیرد. اوفا، برای مقبول کردن آندریاس کمونیست، خودسرانه او را یک تواب بالقوه نشان می‌دهد؛ آندریاس به پیشنهاد ژان نی و به دنبال او به کلیسایی در پاریس می‌رود و در آنجا در مقابل محراب کنار او زانو می‌زند. از سوی دیگر، فیلم در به تصویرکشیدن مفصل تحریکات کمونیستی در فرانسه بدون تعلل از رمان پیشتر می‌رود. چاپخانهٔ زیرزمینی که در پاریس جزوه‌های خرابکارانه چاپ می‌کند، یک ابداع خالص اوفا است. احتمالاً اوفا از نشان دادن جزئیات مسائل خجالت‌آور دمکراسی لذت می‌برده است.

به پابست گفته شده بود که فیلمش را «به سبک آمریکایی» بسازد.[۲۱] او، در صحنه‌هایی که بازگرداندن الماس گمشدهٔ یک میلیونر آمریکایی - همان الماسی که بعداً غرایز جنایتکارانهٔ کالیبیوف را تحریک می‌کند - توسط عموی ژان نی و کارآگاههای او را نشان می‌دهند، سعی می‌کند این کار را انجام دهد. ولی این صحنه‌ها، با همهٔ تأکیدشان بر «شیرین‌کاری»های کمیک، چیزی بیش از تقلیدهایی زیرکانه نیستند و در این شکل نسبت به بقیهٔ فیلم از کیفیت نازل‌تری برخوردارند. خود پابست، در مصاحبه‌ای، به غیر ممکن بودن آمریکائیزه کردن فیلمهای آلمانی اشاره کرد و گفت: «دلیلش این است که طرز تفکر ما بکلی متفاوت است...»[۲۲] ولی او، در حالیکه نسبت به امتیاز دادن به هالیوود راحت نبود، به راحتی تسلیم روحیهٔ فیلمهای شوروی می‌شد. صحنه‌های جنگ داخلی او شدیداً تحت تأثیر آیزنشتاین و پودوفکین هستند؛ او حتی این نمای تیپیک فیلمهای شوروی را به کار گرفته که از زاویه‌ای پائین‌تر از سطح چشم شخص گرفته می‌شود تا خودخواهی و یا تمایل شدید او به قدرت را بطور سمبلیک نشان دهد.

ولی همهٔ این چیزها باعث بی‌اعتبار شدن دستاوردهای پابست و بدیع بودن آنها نمی‌شود. «عشق ژان نی» او نه تنها در وسعت نظر، بلکه در مصمم بودن در ثبت واقعیات نیز از فیلم «خیابان بی‌نشاط» او فراتر می‌رود. پابست در تصویرسازی این فیلم ثابت می‌کند که به همان اندازه که سیری‌ناپذیر است، مبتکر هم هست. فصل جنگ داخلی کریمه، درضدیت با نظامی‌های بلشویست، شامل یک مجلس عیاشی است. کنت مک فیرسون (Kenneth Macpherson) در مجلهٔ «کلوزآپ» گزارش می‌دهد که «برای این صحنه صدوبیست افسر شوروی... با اونیفرم‌های خودشان آمدند و در عوض روزی دوازده مارک کار کردند. پابست ودکا و زن‌ها را آورد، صبر کرد، و سپس با

۲۱- مقایسه شود با صفحه ۱۳۵ همین کتاب - Rotha, Film Till Now, p.186

22. Macpherson, "Die Liebe der Jeanne Ney," Close up, Dec. 1927, p.18; Pabst, "Serritude et Grandeur d'Hollywood," Le RÔle intellectuel du Cinema, pp.251-55.

آرامش به فیلمبرداری پرداخت.»[۲۳] (تصویر ۳۴). در صحنهٔ مشابهی **ژان نی و آندریاس** را می‌بینیم که از یکی از میدان‌های واقعی **پاریس** عبور می‌کنند - دو رهگذر گمشده در بین جمعیتی که بطور اتفاقی آنجا هستند. **پابست** تا جایی که امکان دارد به نماهای نیمه مستند اتکا می‌کند. ولی هروقت که نمی‌تواند به اینگونه نماها متوسل شود، صحنه‌هایش را به شکلی می‌سازد که، علیرغم ساختگی بودن، این حس را القا می‌کنند که از خود زندگی واقعی گرفته شده‌اند. همانطور که در «**خیابان بی‌نشاط**» می‌بینیم، به نظر می‌رسد که تکه‌های واقعیت - حتی در مواردی که در خدمت نشان دادن سمبلیک وقایع درونی هستند - بطور اتفاقی انتخاب شده‌اند. بعنوان مثال، هنگامی که در کریمه **ژان نی** از **آندریاس** جدا می‌شود، صرفاً اتفاقی به نظر می‌رسد که باران شدیدی شروع به باریدن می‌کند و انبوهی از مردم فقیر این دو دلداده را از یکدیگر جدا می‌کنند.

پابست فیلمبردار خود -**فریتز آرنو واگنر** - را تشویق می‌کرد که از ارزشهای نوری طبیعی استفاده کند و دوربین را به پرسه‌زدن وادارد. **پال روثا** دربارهٔ «**عشق ژان نی**» می‌گوید: «دوربین **واگنر** به دستور **پابست** به گوشه‌ها سرک می‌کشید و با بازیگران می‌دوید... همهٔ قوسها، همهٔ زوایا، همهٔ حرکات لنز توسط چیزهایی که دوربین از آنها فیلمبرداری می‌کرد کنترل می‌شدند تا حس را بیان کنند.»[۲۴] این نظر **روثا** بطور تلویحی می‌گوید که حرکت سنتی دوربین سینمای بعد از جنگ **آلمان** عملکرد خود را تغییر داده بود. **کارل مایر** زنجیر دوربین را باز کرد تا دنیایی تخیلی را به تصویر بکشد که در تسخیر غرایز بود، و حتی اگر **ای.ا.دوپونت** در فیلم «**واریته**» دوربین همه‌جا حاضر را با طرحی رئالیستی به کار گرفت، دنیایی ساخت که تصویر خاصی از واقعیت بود و نه انعکاس بی‌طرفانهٔ واقعیت. **پابست**، برخلاف پیشینیان خود، دوربین را برای به تصویر کشیدن شکلهای اتفاقی زندگی واقعی به حرکت درآورد. «**عشق ژان نی**» با صحنه‌ای آغاز می‌شود که **کالیبیوف** رذل را نشان می‌دهد: دوربین از نوک کفشهای او روی پاهایش بالا می‌رود تا به روزنامه‌های پراکنده می‌رسد، ته سیگارهای روی میز را ثبت می‌کند، دست او را که یکی از ته سیگارها را انتخاب می‌کند تعقیب می‌نماید، صورت او را با دقت از نظر می‌گذراند، و بالاخره قسمتی از اتاق کثیف هتل را به همراه **کالیبیوف** که روی مبلی دراز کشیده در می‌گیرد (تصویر ۳۶).

حرکت دوربین با یک سبک تدوین شخصی کامل می‌شود. **پابست** نماهای بی‌شمار را به شکلی در کنار یکدیگر قرار می‌دهد که خود ترتیب آنها توهم واقعگرایی را تقویت می‌کند. حتی کوتاه‌ترین سکانس‌ها، به نحوی خاص، از پلان‌های فراوانی تشکیل شده است. **آیریس بری** (Barry) دربارهٔ صحنه‌ای که **کالیبیوف** لیست بلشویست‌ها را به پدر **ژان نی** می‌فروشد، می‌گوید: «(این صحنه) حدود سه دقیقه طول می‌کشد... هر چند که به ندرت متوجه پلان‌ها می‌شویم، در این صحنهٔ کوتاه چهل پلان وجود دارد - نیازی به گفتن ندارد که کارگردان شخصاً این فیلم را تقطیع و تدوین کرده

23. Macpherson, "Die Liebe der Jeanne Ney," Close up, Dec.1927, p.21.
24. Rotha, Film Till Now, p.188.

است.»[۲۵] پابست ادغام این فریم‌های اتم‌گونه را به نهایت ممکن می‌رساند. آیا تأکید آیزنشتاین و پودوفکین بر «مونتاژ» او را تحت تأثیر قرار داده بود؟ در حماسه‌های سینمایی مثل «پوتمکین» و «مادر» برش‌ها در سراسر کار خصوصیت شوک‌هایی را دارند که به این منظور ساخته شده‌اند که داستانپردازی را به پروسه‌ای دیالکتیکی تبدیل کنند که با پیروزی پرولتاریا به پایان می‌رسد. ولی در مورد فیلم «عشق ژان نی» چنین قضیه‌ای نیست؛ این فیلم هم از تبلیغ تئوری‌های مارکسیستی بسیار به دور است و هم، بجای اینکه بر برش‌ها تأکید کند، آنها را نفی می‌نماید. تکنیک پابست در تدوین، محصول ارگانیک سنت‌های سینمایی آلمانی هم نبود. مایر و دوپونت، هر چند که به تحرک دوربین به میزان زیادی افزودند، هنوز در موقعیتی نبودند که بتوانند تمام تأثیرهایی را که می‌توان از طریق تمهیدات برشی ایجاد کرد، کاملاً درک کنند. آنها دلایل خوبی برای این کار داشتند: برای ارائه تصویر دنیای خودکفای ذهن خودشان مجبور نبودند به اینگونه وسایل متکی باشند. پابست به این دلیل از نظر تکنیکی از آنها فاصله می‌گیرد که به دنیای نامطمئن واقعیات پای می‌گذارد. اصرار و تأکید او بر تقطیع، حاصل مشغلهٔ شدیدش با واقعیت موجود است. او ذرات کوچک تصویر را برای به دست آوردن کوچکترین تاثیرات به کار می‌گیرد و این ذرات را درهم ادغام می‌کند و بافت محکمی می‌سازد تا واقعیت را بعنوان یک پدیدهٔ متداوم منعکس نماید.

این واقعیت اروپای بعد از جنگ است که کاملاً از هم پاشیده است. وحشتناک بودن این واقعیت در صحنه‌هایی خودنمایی می‌کند که نه چندان به خاطر صراحت بی‌تردیدشان، بلکه بیشتر بخاطر بصیرت‌شان در دیدن علائم بیماری اجتماعی همتا ندارند. به عنوان مثال، مخلوط بیرحمی و وقاحتی که در وجود کالیبیوف متبلور شده یکی از این علائم بیماری است. این فیلم، با از نظر گذراندن اقشار مختلف جامعه، گاه ویژگی گزارشی در مورد معضلات جامعهٔ اروپا را به خود می‌گیرد. این مسئله که گاه این گزارش به شهادت اشیاء غیرمتحرک اشاره می‌کند، علامت معتبری از مهارت پابست است. او تقریباً همان نقشی را به اشیا می‌دهد که کارل مایر در فیلمهای غریزی خود برای آنها قائل می‌شد. ولی پابست به این دلیل اشیاء را نشان می‌دهد که در ساختن واقعیتی که می‌خواهد مورد مکاشفه قرار دهد به او کمک می‌کنند، در حالی که مایر آنها را به عنوان علائم مشخص‌کنندهٔ مرزهای منطقهٔ گنگی مورد تأکید قرار می‌داد که شخصیتهای تحت کنترل غرایز او در آن می‌زیستند. در دنیایی که در حال فروپاشی و یا انتقال است - دنیایی که اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن از یکدیگر جدا شده و در حال تجزیه است - اشیاء از مخفی‌گاه‌های خود بسرعت بیرون می‌آیند و زندگی خود را در پیش می‌گیرند. وقتی که ژان نی توسط بلشویکهای فاتح بازداشت می‌شود، در پشت سر او آینهٔ شکسته‌ای دیده می‌شود که همچون شاهدی از زیبایی سحرآمیز و نابودی سخن می‌گوید (تصویر ۳۵). لگن آهنی اتاقی که برای چند ساعت شب به ژان و آندریاس پناه می‌دهد، شاهدی است براندوهی که از این پس زمینهٔ همبستر شدنهای پوچ می‌تراود. اشیاء، صرفاً از طریق وجود خود، آنچه راکه می‌توان از وقایع برداشت کرد،

25. Barry, Program Notes, Series III, Program 3.

واریته : دوربین کنجکاو ، به عرصه جادویی آکسیون قدم می‌گذارد.

خیابان بی‌نشاط : آستانیلسن در نقش یکی از شخصیتهایی که عرفهای جامعه را فدای عشق شدید خود می‌کنند.

تأیید می‌کنند: یعنی دنیای ارائه شده جنگلی است که حیوانات وحشی درنده در آن زندگی می‌کنند. این فیلم یک اتهام ضمنی است و تلویحاً می‌گوید که همهٔ ارزشهای انسانی محکوم به نابودی‌اند، مگر اینکه به نحوی رادیکال جامعه را تغییر دهیم.

ولی پابست، همانگونه که در «**خیابان بی‌نشاط**» عمل کرده، در اینجا دائماً برخورد جسورانهٔ خودش را بی‌اعتبار می‌کند. خلاقیت او در راضی کردن عطش **اوفا** برای ملودرام، شدت تمایل خودش به این سمت را تأیید می‌کند. **پابست** با وادار کردن یک رقاصهٔ کلوپ شبانهٔ پاریس به زانوزدن در برابر فرشتهٔ کور و نجیب، سنت روسپی نجیب را ادامه می‌دهد؛ او اولین ملاقات **آندریاس** و **ژان نی** را با یک نمای تراولینگ طولانی به تصویر می‌کشد که دو دلداده را به نوعی **تریستان** و **ایزولدا**[۲۶] تبدیل می‌کند، و در صحنه‌های دیگر آندو را چون دو کودک معصوم نشان می‌دهد که موجود افسانه‌ای پلیدی می‌خواهد آنها را نابود کند. این میان پرده‌های گریزان از واقعیت، اتهام موجود در بطن رئالیسم **پابست** را خنثی می‌کنند. **پابست** ناظر بی‌طرف، مانع **پابست** اخلاقگرا می‌شود. این نکته قابل توجه است که فیلم «**عشق ژان نی**» او سرشار از بیان دقیق حقایقی است که زودگذر و موقتی هستند. اگر این حقیقت داشته باشد که تنها به وسیلهٔ عدم مشغلهٔ ذهن با مفاهیم مطلق می‌توان به پدیده‌های بیشماری که واقعیت از آنها تشکیل شده توان جلوه کردن داد، **پابست** یک ناظر بی‌همتای این پدیده‌هاست چون از سوال‌های اساسی اجتناب می‌کند. صداقت این تصاویر - صداقت نباید با حقیقت اشتباه شود - بر اساس بی‌طرفی او بنا شده است.

این عدم تمایل به پیگیری مسائل حیاتی از طریق یکی دیگر از ویژگی‌های سبک تدوین **پابست** نیز خودش را نشان می‌دهد: این ویژگی توالی سریع الهمان‌های تصویری فیلم‌های او است. **داوژنکو**، کارگردان اهل **اوکراین**، گاه یک نمای مهم را به عکسی ثابت تبدیل می‌کند تا تأثیر معنای آن را در ذهن بیننده باقی بگذارد. ولی **پابست** هیچوقت به بیننده اجازه نمی‌دهد که هیچیک از پدیده‌ها را از نزدیک و با دقت ببیند. خود او می‌گوید: «هر یک از برش‌های من در یک حرکت انجام شده است. در پایان یک برش شخصی در حال حرکت است. در ابتدای برش متصل شده به آن، حرکت ادامه یافته است. در نتیجه، چشم بیننده چنان سرگرم دنبال کردن این حرکت‌هاست که برش‌ها را نمی‌بیند.»[۲۷] علاقهٔ او به واقعیت بعنوان یک جریان متداوم، نشان‌دهندهٔ تمایل او به عقب‌نشینی از موضع پیشرفته‌اش می‌باشد.

پابست، در سه فیلم آخری که در دوران ثبات ساخت، از عرصهٔ اجتماع به «**اسرار یک**

۲۶- Tristan and Isolde - در افسانه‌های قرون وسطی، تریستان دلاوری بود که به ایرلند فرستاده شد تا شاهزاده خانم ایزولدا را برای ازدواج با شاه مارک بیاورد. ولی تریستان و ایزولدا ندانسته معجونی جادویی را خورده، عاشق یکدیگر می‌شوند، و بالاخره در کنار یکدیگر می‌میرند - م.

۲۷- به نقل از:

Macpherson, "Die Libe der Jeanne Ney," Close up, Dec.1927, p.26.

برای اطلاعات بیشتر در مورد تکنیکهای فیلمبرداری در این فیلم، رجوع کنید به:

Balazs, Der Geist des Films, pp.70, 73.

روح» بازگشت. به این ترتیب، او دیگر مجبور به دخالت در سیاست نبود. این تغییر موضوع یک عقب‌نشینی بود؛ ولی شاید هم علاقهٔ واقعی پابست به روانشناسی انگیزهٔ این عقب‌نشینی بود. هر سه این فیلمها به ارتباط متقابل بین پروسه‌های اجتماعی و روانی - دقیقتر بگوئیم، بین فروپاشی اجتماع و افراط در سکس - می‌پرداختند. در فیلم ABWEGE (بحران، ۱۹۲۸)، بریژیت هلم نقش زنی از طبقهٔ متوسط مرفه را ایفا می‌کند که از زندگی روزمره با شوهر خود خسته شده است. او یک کلوپ شبانهٔ شیک را پاتوق خود می‌کند و در آنجا به جمع کوچکی از آدمهایی می‌پیوندد که، مثل خودش، سعی دارند از دست دادن باورهایشان را در فساد اخلاقی غرق کنند. اگر بخاطر صحنه‌هایی که در کلوپ می‌گذرند نبود، می‌شد از این فیلم چشم‌پوشی کرد - پابست در این صحنه‌ها موفق می‌شود این تأثیر را ایجاد کند که شخصیتهای فیلمش به دلیل پوچ بودن دنیایی که در آن زندگی می‌کنند به آن وضع درآمده‌اند.[۲۸] قیافهٔ فراموش‌نشدنی عروسک بزرگی که نمادی از یک زن هرزهٔ کریه و از کارافتاده است، نیز همین تأثیر را دارد. وقتی که جمع کوچک هرزه‌ها صبح زود به اتاق هلم می‌آیند تا عیاشی شبانه را در کنار او ادامه دهند، این هرزهٔ کریه را می‌بینیم که کف اتاق افتاده و، با ژست یک خبرهٔ بدبین، نوازشهای بی‌احساس آنها را تماشا می‌کند. این عروسک، تجسم روحیهٔ از هم پاشیدن و تجزیه شدن است.

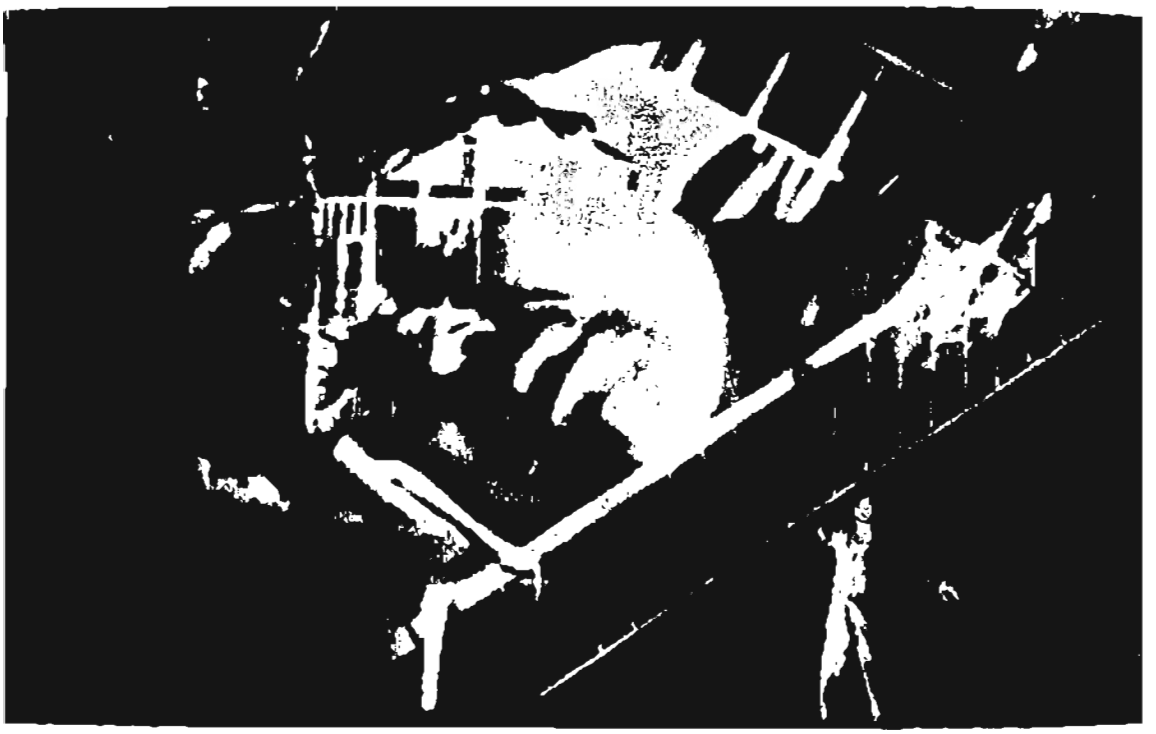
فیلم بعدی پابست، DIE BüCHSE DER PANDORA (جعبهٔ پاندورا، ۱۹۲۹)، بر اساس نمایشنامه‌ای از فرانک ودکیند (Wedekind) و دربارهٔ زنی به نام «لولو» بود. این زن با عطش ارضانشدنی شهوانی، زندگی همهٔ کسانی راکه در اطراف او هستند، و همچنین زندگی خودش را، نابود می‌کند. پابست، در جستجو برای یافتن طرحهای اولیهٔ خود، نمی‌توانست مجذوب شیوهٔ ودکیند نشود - ودکیند با این شیوه سرخوشی زندگی غریزی را به متلاشی شدن جامعهٔ آلمان مرتبط کرده بود. صاحب نظران فیلم «جعبهٔ پاندورا» را یک شکست تلقی کردند. این فیلم یک شکست بود، ولی نه به دلیلی که اکثر منتقدان مطرح کردند. آنها معتقد بودند که پابست با ساختن فیلمی صامت از یک نمایشنامهٔ ادبی، که مفهوم آن عمدتاً به نکات ظریف دیالوگ‌هایش بستگی داشت، مرتکب یک اشتباه اصولی شده بود. ولی ضعف این فیلم نه از غیرممکن بودن ترجمهٔ این دیالوگ‌ها به زبان سینما، بلکه بیشتر از طبیعت آبسترهٔ کل نمایشنامهٔ ودکیند ناشی می‌شد. این نمایشنامه بافت پیچیده‌ای متشکل از بحث‌ها بود و شخصیتهای آن، بجای اینکه زندگی خودشان را بکنند، در خدمت نشان دادن اصول بودند. اشتباه پابست انتخاب نمایشنامه‌ای بود که - بخاطر حال و هوای بیانگرش - به دوران تخیلی بعد از جنگ تعلق داشت، نه دوران واقعگرایی ثبات. محصول تلاشهای صادقانهٔ او که در راهی اشتباه به کار رفته بودند فیلمی بود که به قول پوتامکین: «(فضای) فاقد محتوی است.»[۲۹]

۲۸- مقایسه شود با:

Rotha, Film Till Now, pp.188-89, 295

"Abwege (Crisis)," Close up, Sept. 1928, pp.72-75; Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.295.

۲۹- پوتامکین، همان ماخذ، ص ۲۹۷. همچنین رجوع کنید به:



اسرار یک روح : رؤیاها به شکلی سینمایی به تصویر کشیده می‌شوند.

عشق ژان‌نی : خوشگذرانی سربازان ضدبلشویست - صحنه‌ای از زندگی واقعی.

پابست، پس از تأسیس شرکت فیلمسازی خودش - این شرکت عمر بسیار کوتاهی داشت - فیلم TAGEBUCH EINER VERLORENEN (**دفتر خاطرات یک گمراه**، ۱۹۲۹) را تهیه کرد که اقتباسی از رمان مشهور **مارگارت بوهم** (Böhme) بود. علت محبوبیت این فیلم در بین بی‌فرهنگهای متعلق به نسل قبل این بود که در نشان دادن زندگی خصوصی بعضی از روسپی‌ها از دیدگاه رفیع اخلاقی، صراحتی نسبتاً پورنوگرافیک (هرزه‌نگارانه) بکار برده بود. این فیلم موضوع نمایشنامهٔ **ودکیند** را از فضای ادبیات به محیط‌های پیش‌پا افتاده‌ای منتقل می‌کند که با سبک رئالیستی **پابست** مطابقت بیشتری دارند: شخصیت **لولو** در فیلم «**جعبهٔ پاندوراء** به **تیمیان** (Thymian)، دختر بی‌قید و بند یک داروساز سبک مغز، تبدیل شد. **تیمیان**، بعد از اینکه دستیار پدرش - آدم شریری که **قریتز راسپ** همهٔ خصوصیات شخصیت **کالیبیوف** خود را به او داد - او را اغفال می‌کند، به حرفه‌ای روی می‌آورد که او را مستقیماً به یک روسپی‌خانه می‌کشاند. **پابست** روی فساد اخلاقی موجود در محیط متوسط او دست می‌گذارد تا کاری کند که روسپی‌خانه تقریباً محلی برای بازیافتن سلامت به نظر برسد. این پیچاندن قضیه - به سبک فیلم «**حرقهٔ خانم وارن**» - باعث می‌شود این فیلم شبیه به فیلمهای خیابانی شود. تأکید فیلم بر سخاوت ملودراماتیک **تیمیان**، این شباهت را بیشتر می‌کند. در اینجا، مثل فیلمهای خیابانی، زن روسپی که قلبی از طلا دارد علیه انحطاط بورژوایی شهادت می‌دهد. اما هدف از این کار چیست؟ **پابست**، در حالیکه ظاهراً نگران مفاهیم تلویحی احتمالی انتقاد خود نیست، به شرح مفصل این انحطاط می‌پردازد. در اپیزود خارق‌العادهٔ دارالتادیبی که **تیمیان** را به آنجا می‌فرستند مشخص می‌شود که **پابست** به نزدیکی این انحطاط با **سادیسم** (دیگرآزاری) کاملاً واقف بوده است. در این اپیزود، خانم مدیر سادیستی دارالتادیب از ایجاد ضربات ریتمی که دخترها باید با آن ریتم سوپشان را بخورند و حرکت کنند، به هیجان می‌آید.[۳۰] ولی **پابست**، که صرفاً با توصیف این عمل سمبلیک او راضی نمی‌شد، لذت خاصی را که او از این کار می‌برد نیز نشان می‌دهد. در حالیکه دختران با لباسهای بسیار کم به دستور خانم مدیر ورزش می‌کنند، این زن وحشتناک ریتم حرکات آنها را با زدن ضربات تعیین می‌کند و بطور همزمان سرش را تکان می‌دهد. او این کار را ادامه می‌دهد تا اینکه تمام بدنش حرکتی نوسانی به خود می‌گیرد که تندتر و تندتر شده و ناگهان متوقف می‌شود. این حرکات او رفتار افسر تزاریست فیلم «**پایان سن پترزبورگ**» را به یاد می‌آورد که با شهوت به کتک‌زدن یک انقلابی دستگیر شده توسط یکی از زیردستان خود نگاه می‌کند. **پابست**، مثل **پودوفکین**، نقشی را که سکس در مفاهیم معین اجتماعی ایفا می‌کند، تصدیق می‌کند.

Kraszna-Krausz, "G.W.Pabst,s (LULU)." Close up, April 1929, pp.26-29; Rotha, Film Till Nowm, pp.189-91;

و خلاصه داستان فیلم در :

Illustrierter Film-Kurier

30. Arnheim, Film als Kunst, p.103

همچنین رجوع کنید به آرنهایم، همانجا، صفحه ۷۳.

Chavance, "Trois Pages D'un Journal," La Revue du Cinema, June 1, 1930, pp.53-54;

و خلاصه داستان فیلم در :

Illustrierter Film-Krier

۱۵- مونتاژ

فیلمسازان آلمانی، که در چنگال فلج فکری این دوران اسیر بودند، به نوعی فیلم روی آوردند که برشی مقطعی از قسمتی از واقعیت را نشان می‌داد. این فیلمها حتی بیشتر از فیلمهای پابست شاخص دوران ثبات بودند، زیرا بی‌طرفی آنها نتیجهٔ منطقی خود اصل برش مقطعی بودن آنها بود. آنها اگر از هر یک از جنبه‌های موافق و یا مخالف امری که به نمایش می‌گذاشتند طرفداری می‌کردند، قواعد خودشان را زیر پا می‌گذاشتند. این فیلمها بی‌طرفی نوین را به خالص‌ترین شکل روی پردهٔ سینما منعکس می‌کردند. حس «زندگی همین است» این فیلمها بر هر چه احساسات سوسیالیستی آنها بود غلبه می‌کرد.

اولین فیلم آلمانی از این نوع، توسط کارل فروند برای کمپانی فوکس اروپا ساخته شد و DIE ABENTEVER EINES ZEHNMARKSCHEINS (ماجراهای یک اسکناس ده مارکی، ۱۹۲۶) نام داشت. بلا بالاش، کسی که فیلمنامهٔ این فیلم را نوشت، خودش آن را یک «برش مقطعی» خواند.[1] این تصویر برلین در دوران تورم شامل تعدادی اپیزود است که ماجراهای اتفاقی و بی‌قاعدهٔ یک اسکناس ده مارکی را، که مدام دست به دست می‌شود، نشان می‌دهد. این فیلم در تعقیب اسکناس مربوطه از خلال آن سالهای پر فراز و نشیب می‌گذرد، شخصیتهایی را دنبال می‌کند که در شرایطی دیگر ربطی به یکدیگر نداشتند، و مکان‌هایی چون یک کارخانه، یک کافهٔ شبانه، یک مغازهٔ امانت فروشی، تالار موسیقی یک سودجوی متمول، یک آژانس کاریابی، اتاق کوچک و محقر یک آشغال جمع‌کن و یک بیمارستان را از نظر می‌گذراند. به قول بالاش، گویی خط اصلی داستان «نخی را دنبال می‌کرد، که تقاطع‌های دراماتیک راههای تقدیر را به هم وصل کرده و از بافت زندگی می‌گذرد.»[2]

ولی بالاش در هنگام نوشتن این فیلمنامه هنوز به اندازهٔ کافی جسور، یا بی‌تفاوت، نبود که ایده‌اش را کاملاً ثابت کند. ترکیب الگوی برش مقطعی با یک درام محلی برلینی - راجع به یک مرد کارگر و دختری که در کارخانه کار می‌کند - خصوصیات مستند آنرا مغشوش کرده است. این دو نفر بالاخره، مثل دو دلداده لهستانی فیلم «آیا زندگی شگفت‌انگیز نیست؟» گریفیث، یکی از آن کابینهای چوبی را که در سراسر حومهٔ برلین پراکنده‌اند به دست می‌آورند، و برای تکمیل شدن خوشبختی آنها، اسکناس ده مارکی به ایشان باز می‌گردد. ماجراهای این اسکناس نه تنها به آشنا شدن بیننده با بی‌نهایت بودن «بافت زندگی» کمک می‌کند، بلکه وظیفهٔ به پایان رساندن درام محلی را نیز به

1. Balazs, "Der Film Sucht Seinen Stoff," Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins, and Balazs, Der Geist des Films, p.86.
2. Balazs, "Der Film Sucht Seinen Stoff," Die Abenteuer eines Zehnmarkscheins.

عهده می‌گیرد. به عبارت دیگر، توالی این اپیزودها به دوگرایش در دو جهت مختلف می‌انجامد که تنها یکی از آنها با اصل برش مقطعی موافق است، در حالی که گرایش دیگر مانع آن می‌شود. این ابهام و دوگانگی در معنی توضیح می‌دهد که چرا ماجراهای مثلاً بی‌هدف اسکناس ده مارکی در اغلب موارد این حس را ایجاد می‌کنند که بطور مصنوعی ساخته شده‌اند. صحنه‌پردازی برتولد ویرتل (Viertel)، گویی به منظور تقویت گرایش برش مقطعی، به زندگی در خیابان اهمیت خاصی می‌دهد. «در نمای مجذوب‌کننده‌ای شخصیت منفی تبهکار فیلم پشت پنجرهٔ کافه‌ای نشسته است. اتوبوسهای برقی، اتوبوسهای معمولی و رهگذران در شیشهٔ نقش‌دار کافه منعکس شده‌اند. شهر مصمم است که کاری بکند.»[۳] نخی که از قسمتهای مختلف زندگی اجتماعی عبور می‌کند ناچار است که به خیابان کشیده شود.

در فیلم SYMPHONIE EINER GROSSTADT (**برلین، سمفونی یک شهر بزرگ**، ۱۹۲۷)، الگوی همهٔ فیلمهای برش مقطعی واقعی آلمانی، صحنه‌های خیابانی غالب هستند. طرح اولیهٔ این فیلم بسیار مهم، که توسط کمپانی فوکس اروپا به عنوان یک فیلم سهمیه‌ای ساخته شد، بوسیلهٔ کارل مایر ارائه شده بود. مایر حدوداً در زمانی که در فیلم «تارتوف» تزویر را افشا کرد، فهمید که زمان آن رسیده که از نماد بیرونی دادن به پروسه‌های درونی دست بردارد و به ارائه پدیده‌های بیرونی روی آورد - از داستانهایی که آزادانه خلق شده‌اند به داستانهایی روی آورد که در مواد اولیهٔ موجود پیدا می‌شوند. پال روثا، که تا پایان عمر مایر یکی از دوستان نزدیک او بود، در مورد این تغییر رفتار عارضی او چنین گزارش می‌دهد: «مایر داشت از محدودیت و تصنعی بودن استودیوها خسته می‌شد. همهٔ این فیلمها بطور کامل در داخل استودیو ساخته شده بود. مایر علاقه به (ابداع داستانهای تخیلی) را از دست داده بود و می‌خواست که داستانهایش (از واقعیات رشد کند). در سال ۱۹۲۵ او، در حالی که وسط ترافیک استودیوی (اوفا پالاست آمزو) متعلق به اوفا ایستاده بود، ایدهٔ یک سمفونی شهری را مجسم کرد. او یک «ملودی تصاویر» دید و شروع به نوشتن (برلین) کرد.»[۴] این نکته که، تحت تأثیر روحیهٔ لوکارنو، این ایده در فرانسه نیز مطرح شد، چیزی از بدیع بودن اثر مایر نمی‌کاهد. فیلم مستندی که کاوالکانتی از پاریس ساخت، REIN QUE LES HEURES (**فقط ساعت‌ها**)، چند ماه قبل از فیلم «برلین» به نمایش عمومی گذاشته شد.[۵]

کارل فروند فیلمبردار، مثل مایر، از استودیو و فیلمهای ساخته شده در آن خسته شده بود و در نتیجه با شوق فراوان از پروژهٔ مایر طرفداری کرد. او تصمیم گرفت صحنه‌های برلین را با اشتهای حریصانهٔ مردی که شدیداً تشنهٔ واقعیت است فیلمبرداری نماید.[۶] خود او در سال ۱۹۳۹ در مصاحبهٔ روشنگری گفته: «می‌خواستم همه چیز را نشان بدهم - مردانی را که برای رفتن به

۳- نقل از:

Blakeston, "The Adventures of a Ten-Mark Note." Close up, Nov. 1928, pp.59-60.

4. Rotha, "It's in the Script," World Film News, Sept.1938, p.205.

۵- مقایسه شود با:

Rotha,Documentary Film, pp.87-88; Film Society Programme, March 4, 1928.

۶- ژرژ سادول در صفحهٔ ۱۲۵ جلد اول «فرهنگ فیلم‌های سینما» مدیر فیلمبرداری این فیلم را «رایمار کونتسه» معرفی می‌کند - م.

سرکارهایشان از خواب بیدار می‌شوند، در حال صبحانه خوردن، در حالی که سواراتوبوس می‌شوندو یا پیاده به سر کار می‌رفتند. شخصیتهای من از همه نوع بودند - از پایین‌ترین کارگر تا رئیس یک بانک.»[۷] فروند می‌دانست که برای چنین منظوری مجبور بود به کار با دوربین مخفی اتکا نماید. او، که در کار خود استاد بود، برای فایق آمدن بر وضعیت نوری ضعیف حساسیت فیلمهایی راکه در بازار آن زمان موجود بودند به میزان زیادی بالا برد، و بعلاوه وسایل متعددی ابداع کرد تا هنگام فیلمبرداری دوربین را مخفی کند.[۸] او در پشت یک کامیون نیمه بسته که در پهلوهای آن سوراخهایی برای لنز تعبیه شده بود حرکت می‌کرد و یا دوربین را در جعبه‌ای، که مثل یک چمدان معصوم به نظر می‌رسید، می‌گذاشت و آن را پیاده حمل می‌کرد. هرگز کسی به او شک نبرد که در حال فیلمبرداری بود. هنگامی که در پایان مصاحبهٔ فوق‌الذکر از او پرسیدند که آیا فیلمبرداری با دوربین مخفی را هنر می‌داند، فروند در حالی که چهره‌اش از شوق می‌درخشید، جواب داد: «این تنها نوع فیلمبرداری است که واقعاً هنر است. چرا؟ چون از طریق آن می‌توان زندگی را به تصویر کشید. این نگاتیوهای بزرگ که امروزه آدمها در آنها لبخند می‌زنند و چهره درهم می‌کشند و قیافه می‌گیرند ... په! این که فیلمبرداری نیست. ولی یک لنز با سرعت خیلی بالا، فیلمبرداری از زندگی، رئالیسم. آه، این ناب‌ترین شکل فیلمبرداری است...»[۹]

والتر روتمان، که تا آن زمان در زمینهٔ ساختن فیلمهای آبستره رشد کرده بود، حجم عظیم فیلم‌های گردآوری شده توسط فروند و فیلمبرداران متعدد دیگر را تدوین کرد. شم موسیقی تصویری روتمان باعث شد که او برای بوجود آوردن یک «ملودی از تصاویر» فیلمساز مناسبی باشد. او با همکاری نزدیک با ادموند میزل (Meisel)، آهنگساز جوانی که بخاطر موسیقی جالبی که برای فیلم «رزمناو پوتمکین» ساخت مشهور شده بود، مشغول به کار شد. میزل در این رؤیا به سر می‌برد که سمفونی بصری روتمان را با موسیقی سمفونیکی همراه کند که حتی بطور مستقل از فیلم هم قابل اجرا باشد. نقشی که او برای موسیقی قایل شد ناگزیر به تقویت گرایش قراردادی تدوین بود.[۱۰]

فیلم «برلین» روتمان برشی مقطعی از یک روز کاری برلین در اواخر بهار است. فصل آغازین این فیلم، شهر را در سحرگاه نشان می‌دهد: یک قطار سریع‌السیر از راه می‌رسد و خیابانها، که هنوز از زندگی انسانی انباشته نشده‌اند، دقیقاً همتای آن برزخی به نظر می‌رسند که ذهن در حالت بین خواب و بیداری طی می‌کند. سپس شهر از خواب بیدار می‌شود و فعالیت خود را آغاز می‌نماید. خیل عظیم کارگران به سوی کارخانه‌هایشان می‌روند. چرخها به گردش درمی‌آیند و گوشی‌های تلفن‌ها برداشته می‌شوند. پاساژ مربوط به ساعات صبح مملو از نگاههای اجمالی به تزیینات ویترینها و اتفاقات

---

7. Evans, "Karl Freund, Candid Cinematographer," Popular Photography, Feb. 1939,p.51.

۸- اوانس، همان ماخذ، صفحات ۵۱، ۸۸ و ۸۹.

Blakeston, "Interview With Carl Freund," Close up, Jan,1929,pp.60-61.

۹- اوانس، همان ماخذ، صفحه ۸۹.

10. Film Society Programme, March 4,1928; Meisel, "Wie Schreibt man Filmmusik," UFA-Magazin, April 1-7, 1927.

برای اطلاعات در مورد دیگر فیلمهایی که روتمان در آن دوره ساخته رجوع کنید به:

Film Society Programme, May 8,1927.

تارتوف : سبک باشکوه

شورشی : یکِ طرفدار هیتلر که در پس نقـاب نـازکی پنهان شده‌است.

تیپیک خیابانی است. ظهر: فقرا، ثروتمندان و حیوانات باغ وحش را می‌بینیم که نهارشان را می‌خورند و از استراحت کوتاهی لذت می‌برند، مجدداً کار از سر گرفته می‌شود، و آفتاب روشن بعدازظهر روی تراس‌های شلوغ کافه‌ها، روزنامه‌فروشیها، و زنی که در حال غرق کردن خودش است می‌تابد. زندگی شبیه به یک قطار پارک تفریحات است که روی ریلهای هوایی بالا و پایین می‌رود. با رنگ باختن روز، چرخهای ماشین‌ها از حرکت می‌ایستد و کار استراحت آغاز می‌شود. نماهایی که به سبک کلایدو سکوپی (لوله‌ای با یک منشور که از داخل آن تصاویر متعددی دیده می‌شود - م) تنظیم شده‌اند تصاویری از انواع ورزشها، یک نمایش مد لباس، پسرانی که با دخترها آشنا می‌شوند - یا سعی می‌کنند آشنا شوند - را نشان می‌دهند. یک ماشین سواری تفریحی شبانه در برلین -که با چراغهای نئون خشن می‌درخشد - آخرین فصل این فیلم را تشکیل می‌دهد. یک ارکستر قطعه‌ای از بتهوون اجرا می‌کند؛ رانهای رقاصه‌ها به رقص مشغول‌اند؛ پاهای چارلی چاپلین تلوتلو خوران عرض پردهٔ سینمایی را طی می‌کنند؛ دو دلداده، یا در واقع دو جفت پا، به سوی نزدیک‌ترین هتل می‌روند؛ و در پایان غوغایی واقعی از پاهای مختلف برپا می‌شود: این مسابقهٔ شش روزه بدون وقفه ادامه می‌یابد.

روثا گزارش می‌دهد: «طوری که رو تمان این فیلم را ساخت از تصور مایر بسیار دور بود. برخورد سطحی این فیلم چیزی بود که مایر سعی کرده بود از آن اجتناب کند. او و رو تمان توافق کردند که اختلاف داشته باشند.»[11] این نکته توضیح می‌دهد که چرا مایر از تولید «برلین» در اوایل کار کناره گیری کرد. (کار مهم بعدی او - سالها قبل از ظهور فیلمهای رودخانه‌ای در آمریکا و فرانسه - فیلمنامه‌ای بود که داستان رودخانهٔ دانوب را بازگو می‌کرد. ولی این فیلمنامه هرگز تبدیل به فیلم نشد.)

وقتی مایر فیلم «برلین» را بخاطر «برخورد سطحی» آن مورد انتقاد قرار داد، به احتمال قوی سبک تدوین رو تمان را در نظر داشت. این سبک به این دلیل با یک «برخورد سطحی» برابر است که، بجای معنای اشیا، به کیفیات قراردادی آنها اتکا دارد. رو تمان شکل‌های حرکت خالص را مورد تأکید قرار می‌دهد.[12] قطعات ماشین‌ها در حال حرکت فیلمبرداری شده و در تدوین به نحوی به کار رفته‌اند که به نمایشهای دینامیک با ویژگی تقریباً آبستره تبدیل شده‌اند. اینها ممکن است سمبل آن چیزی باشند که «ضرباهنگ» برلین خوانده شده است؛ ولی دیگر ربطی به ماشین آلات و حرکات آنها ندارند. این تدوین به مقایسه‌های گیرایی بین حرکات و یا شکل‌ها نیز متوسل می‌شود.[13] به دنبال پاهای آدمها که روی آسفالت راه می‌روند، پاهای تعدادی گاو نشان داده می‌شود؛ مردی که روی نیمکتی خوابیده با فیلی در خواب مقایسه شده است (تصویر ۳۷). رو تمان در مواردی که از طریق محتوایی خاص تصویر را می‌پروراند، به نشان دادن تضادهای اجتماعی گرایش پیدا می‌کند. یک واحد تصویری دسته‌ای اسب سوار را در تیرگارتن (Tiergarten) با عده‌ای زن که مشغول تکاندن فرش هستند مقایسه می‌کند؛ واحد تصویری دیگری کودکان گرسنهٔ خیابان را با غذاهای فراوان یک رستوران در کنار یکدیگر قرار می‌دهد. ولی این تضادها نه چندان اعتراض‌هایی اجتماعی، بلکه مصلحت‌های ساختاری

11. Rotha, "It's in the Script," World Film News, Sept.1938, p.205.

۱۲- مقایسه شود با:

Film Society Programme. Jan. 13,1929.

13. Balazs, Der Geist des Films, p.59.

هستند. آنها، مثل استعاره‌های بصری، در خدمت ساختن برش مقطعی هستند، و عملکرد ساختاری‌شان هرگونه اهمیتی راکه ممکن است القاکنند، تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

رو تمان در استفادهٔ خود از «مونتاژ» ظاهراً تحت تأثیر فیلمسازان شوروی - یا بطور مشخص تحت تأثیر ژیگا ورتوف، کارگردان شوروی، وگروه «سینما چشم»[۱۴] او - بوده است.[۱۵] ورتوف، که شیفتهٔ همهٔ تجلی‌های زندگی واقعی بود، از پایان جنگ داخلی شوروی ساختن نوع خاصی فیلم خبری هفتگی را آغاز کرد و بعد - در حدود سال ۱۹۲۶ - دست به‌کار ساختن فیلمهای سینمایی شد. فیلمهای سینمایی ورتوف شباهت خود با فیلمهای خبری را همچنان حفظ کردند. اهداف او و رو تمان شباهت بسیار با یکدیگر داشتند. ورتوف، مثل رو تمان، غافلگیر کردن زندگی با دوربین - «سینما چشم» - را امری ضروری می‌پنداشت. او، مثل رو تمان، نماهایی راکه شکار کرده بود براساس حرکات ریتمیک باطنی درون آنها تدوین می‌کرد. او، مثل رو تمان، نمی‌خواست وقایع خبری را بازگو کند، بلکه به ساختن یک «موسیقی تصویری» علاقه‌مند بود. فیلم «مردی با دوربین فیلمبرداری» (۱۹۲۹) او را می‌توان یک غزل مستند دانست.[۱۶]

ولی فیلم «برلین» رو تمان، علیرغم داشتن هویتی این چنین و مقاصدی هنری، دارای مفهومی است که با پیام القا شده توسط آثار ورتوف تفاوت اساسی دارد. این تفاوت از اختلاف شرایط محیط آنها ناشی می‌شود: این دو هنرمند برای نشان دادن دو دنیای ناهمگون از اصول زیبایی شناسانهٔ مشابهی استفاده می‌کنند. کوشش ورتوف برآورده کردن این خواستهٔ مقدماتی لنین است که «تولید فیلمهای جدید، که عقاید کمونیستی در آنها جاری باشند و واقعیت شوروی را منعکس کنند، باید با فیلمهای خبری آغاز شود.»[۱۷] او فرزند انقلابی است که به پیروزی انجامیده و زندگی غافلگیر شده بوسیلهٔ دوربین او، زندگی شورایی است - این واقعیتی است که انرژی‌های انقلابی جاری در همهٔ اجزایش آن را به لرزه درآورده است. این واقعیت دارای شکلی از آن خود است که حائز اهمیت است. رو تمان، به نوبهٔ خود، دوربینش را بطرف جامعه‌ای نشانه می‌رود که موفق شده از انقلاب بگریزد و اکنون، تحت سلطهٔ یک حکومت جمهوری تثبیت شده، جز مجموعهٔ بی‌اهمیتی متشکل از احزاب و آرمانها چیزی از آن نمانده است. این یک واقعیت فاقد شکل است، که به نظر می‌رسد همهٔ انرژی‌های زندگی آن را ترک کرده‌اند.

فیلم رو تمان این واقعیت را منعکس می‌کند. خیابانهای بی‌شمار «برلین» در ارائه حس

۱۴- «سینما چشم» - نظریهٔ ورتوف که در ۱۹۲۲ عنوان شد و براساس آن دوربین مثل چشم است، ولی قدرتی بیش از چشم داشته و می‌تواند در زمان و مکان به جستجو پرداخته و به ضبط وقایع بپردازد - م.

15- Rotha, Documentary Film, p.89; Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film", Cinema, April 1930, p.25.

16- Vertov, "Dziga Vertov on FilmTechnique"
Moussinac, " Introduction," Filmfront, Jan. 28, 1935, pp. 7-9.
برای اطلاعات بیشتر درمورد ورتوف و «مونتاژ» در فیلمهای شوروی و فیلم «برلین» رجوع کنید به:
Podovkin, Film Technique, pp. 188-89; Richter, "Ur-Kino", Neue Zurcher Zeitung, April 2, 1940; Balazs, Der Geistdes Films, pp. 57-58,89,94-95; Brody, "Paris Hears Eisenstein, " Close Up, April 193-, pp. 283-89.

۱۷- نقل شده از : Leyda, Program Notes, Series VII, Program 2.

بی‌نظمی مطلق به گذرگاهِ ساخته شده در استودیوی فیلم «خیابان»، اثر گرونه، شباهت دارند. سمبل‌های هرج و مرج که ابتدا در فیلمهای دوران بعد از جنگ ظاهر شدند، در اینجا تجدید و بوسیلهٔ سمبل‌های دیگری از همین نوع تقویت شده‌اند. در این رابطه یک واحد تصویری جلب توجه می‌کند که از نماهای پشت سر هم از یک قطار پارک تفریحات، صفحهٔ دایره‌ای مدوری با خطوط مارپیچ در وبترین یک مغازه، و یک درگردان تشکیل شده است. (تصویر ۳۸) همچنین خودفروشان متعددی که در بین رهگذران دیده می‌شوند، نشان می‌دهند که جامعه تعادل خود را از دست داده است. اما دیگر کسی علیه هرج‌ومرج آن واکنش شدیدی نشان نمی‌دهد. یک موتیف قدیمی دیگر نیز، که مورد استفاده قرار گرفته است، همین فقدان دلمشغولی را فاش می‌کند: پلیسی که ترافیک را متوقف می‌کند تا کودکی را به سلامت از عرض خیابان رد کند. این موتیف -که در فیلمهای قبلی در خدمت تأکید بر قدرت متمرکز بعنوان راه نجات بود - مثل نماهای نشان دهندهٔ بی‌نظمی مطلق، اکنون صرفاً قسمتی از پرونده و واقعیتی در بین سایر واقعیت‌هاست.

هیجان از بین رفته و بی‌تفاوتی برجای مانده است. از رسمیت دادن به تضادهای اجتماعی و، همچنین، از نماهای لایی مکرر تزیینات پشت وبترین‌ها با ردیفهای یکنواخت عروسکها و مانکن‌هایشان، می‌توان نتیجه گرفت که همه نسبت به همنوعان خود بی‌تفاوت هستند. در اینجا به مانکن‌ها حالت انسانی داده نشده است؛ بلکه انسانها به زور به درون قلمرو اشیاء بیجان چپانده شده‌اند. به نظر می‌آید که این انسانها مولکول‌هایی در جریان مواد هستند. در بروشور «کولتور فیلم»های آن زمانِ اوفا، می‌توان در مورد فیلمهای مستند صنعتی این توصیف را یافت: «کوره‌های ذوب آهن... بخار آتش... متصاعد می‌کنند،... آهن مذاب، که از شدت حرارت سفید شده است، به درون قالب‌ها ریخته می‌شود. مواد پاره می‌شوند، مواد پرس می‌شوند، مواد آسیاب می‌شوند، مواد پولیش می‌شوند، مواد به بیانیهٔ زمان ما تبدیل می‌شوند.»[۱۸] در فیلم «برلین»، مردم حالت موادی را به خود می‌گیرند که حتی پولیش هم نشده‌اند. مواد پس از مصرف دور انداخته می‌شوند. برای اینکه حس این نوع فنا به بیننده منتقل شود، جوی‌ها و سطل‌های زباله در نماهای بسته دیده می‌شوند و - مثل فیلم «خیابان» - کاغذ پاره‌ها را می‌بینیم که سطح خیابان را پوشانده‌اند. زندگی جامعه پروسه‌ای خشن و مکانیکی است (تصویر ۳۹).

تنها در اینجا می‌توان تفاوت بین رو تمان و ورتوف را بطور کامل درک کرد: این تفاوت عقیدتی است. از نظر گذراندن مدام زندگی روزمره توسط ورتوف مبنی بر قبول واقعیت شوروی توسط اوست. ورتوف خود جزئی از یک پروسهٔ انقلابی است که احساسات و امیدها را برمی‌انگیزد. او در شوق تغزلی خود، ریتم قراردادی را مورد تأکید قرار می‌دهد، ولی بدون آنکه نسبت به محتوی بی‌تفاوت به نظر برسد این کار را می‌کند. برش‌های مقطعی او، حتی وقتی که صرفاً زیبایی حرکات آبستره را به تصویر می‌کشند، «عقاید کمونیستی در آنها جاری» است.

اگر انگیزهٔ رو تمان عقاید انقلابی و راسخ ورتوف بود، او مجبور می‌شد بی‌نظمی موجود

۱۸- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۴۲ همین کتاب و همچنین با "30-Kultur Filme," Ufa-Leih

در بطن زندگی برلین را محکوم کند. او مجبور می‌شد بجای ریتم، بر محتوی تأکید کند. ولی علاقهٔ شدید او به «مونتاژ» ریتمیک، به وضوح نشان می‌دهد که او عملاً به اجتناب از هرگونه اظهار نظر انتقادی دربارهٔ واقعیتی که با آن روبرو است تمایل دارد. ورتوف محتوی را انتقال می‌دهد، ولی رو تمان آن را از خود دور می‌کند. این عدم تمایل رو تمان به ارج نهادن به محتوی، با لذت فراوانی که او از «ضرباهنگ» برلین و «رژهٔ ماشین‌ها» می‌برد کاملاً همسو است.[19] ضرباهنگ یک خصوصیت قراردادی است، و آن خوشبینی سوسیالیستی که ممکن است خودش را در فرقهٔ ماشین‌گرایی بروز دهد، چیزی نیست بجز یک «توهم رفرمیستی» گنگ و موهوم. دلیل اینکه مایر فیلم «برلین» را یک «برخورد سطحی» نامید، همین است. کارل مایر به نفس تدوین قراردادی اعتراضی نداشت؛ چیزی که او محکوم می‌کرد برخورد قراردادی رو تمان با واقعیتی بود که فریاد می‌زد نیاز به انتقاد و تفسیر دارد. مطمئناً مایر مثل ورتوف یک انقلابی نبود؛ ولی برای چیزهای نوع دوستانه احساسی قوی داشت. مشکل می‌توان تصور کرد که ممکن بود کارل مایر از تضادهای اجتماعی به عنوان انتقالهای تصویری استفادهٔ غلط کند، و یا مکانیزه شدن روزافزون را ضبط کند ولی به وحشت خود از آن عینیت نبخشد.

«مونتاژ» ریتمیک رو تمان نشان‌دهندهٔ عقب‌نشینی او از تصمیم‌های اساسی و پناه بردن وی به بی‌تفاوتی موهوم است. این نکته تفاوت بین «برلین» و فیلمهای خیابانی را توضیح می‌دهد. «برلین» از آرمانی نشان دادن خیابان خودداری می‌کند، ولی فیلمهایی چون «آسفالت» و «تراژدی خیابان» آنجا را به عنوان پناهگاه عشق واقعی و شورش بر حق مورد ستایش قرار می‌دهند. فیلمهای خیابانی به خواب‌هایی می‌مانند که گرایشات استبدادی فلج شده -که راهی برای بروز مستقیم برای آنها باقی نمانده است - آنها را فرا خوانده‌اند. «برلین» محصول این فلج فکری است.

از میان منتقدان آن زمان کمتر کسی این فیلم را به این صورت معرفی کرد. در سال ۱۹۲۸ من در مجلهٔ «فرانکفورتر زایتونگ» گفتم: «رو تمان، بجای اینکه با درکی حقیقی از ساختار اجتماعی، اقتصادی و سیاسی سوژهٔ وسیع خود به عمق آن رسوخ کند...، هزاران جزئیات را به ثبت می‌رساند بدون اینکه آنها را به هم ربط بدهد، یا در بهترین حالت آنها را بوسیلهٔ انتقال‌هایی تصنعی به یکدیگر وصل می‌کند که خالی از محتوی هستند. شاید فیلم او بر اساس ایدهٔ برلین به عنوان شهر ضرباهنگ و کار ساخته شده باشد؛ ولی این یک ایدهٔ قراردادی است که اشاره‌ای به محتوی ندارد و شاید به همین دلیل است که خرده بورژوازی آلمان را در زندگی واقعی و همچنین در ادبیات سرمست می‌کند. این سمفونی به هیچ چیزی اشاره نمی‌کند چون حتی یک رابطهٔ مهم را نشان نمی‌دهد.»[20]

«برلین» آغازگر مد فیلمهای برش مقطعی، یا «مونتاژی»، بود.[21] این فیلمها با هزینهٔ کمی قابل تولید بودند، و فرصتی ارضاکننده به دست می‌دادند که چیزهای فراوانی نشان داده شود و هیچ

19. Rotha, Film Till Now, p.283.

20. Kracauer, "Der heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Dec.1,1928.
روتا در صفحهٔ ۱۶۱ «فیلم مستند» دربارهٔ «برلین» حدوداً به همین ترتیب نظر می‌دهد.

۲۱- مقایسه شود با:
Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," Cinema, April 1930, p.25.

چیز آشکار نشود. تعداد زیادی از این نوع فیلمها از فیلمهای موجود در آرشیوها استفاده می‌کردند. یکی از این فیلمها خلاصه‌ای از زندگینامهٔ حرفه‌ای هنی پورتن بود (۱۹۲۸)؛ دومی -که مثل فیلم اول توسط اوفا تهیه شد - قسمتهای عشقی فیلمهای قدیمی را بیرون کشید و به کار برد (۱۹۲۹) (RUND UM DIE LIEBE)؛ و فیلم سوم، که یک «کولتور فیلم» به نام DIE WUNDER DER WELT (معجزات جهان، ۱۹۲۹) بود، فیلمهای اکتشافی مختلف را به هم وصله کرد.[۲۲]

از میان فیلمهای برش مقطعی دو فیلم که، مثل «برلین»، زندگی واقعی را از طریق مجموعه‌ای از نماهای مستند گزارش می‌کردند دارای اهمیت بیشتری هستند. در فیلم MARKT AM WITTEN BERGPLRTZ (بازارهای خیابانی برلین، ۱۹۲۹)، ویلفرد باس برای اینکه پروسهٔ طولانی برپاکردن چادرها و غرفه‌ها را در چند ثانیه نشان دهد، از فیلمبرداری تک فریم استفاده کرد. این توالی چشم نواز جزئیاتی چون زنهای خانه‌دار در حال چانه زدن، زنهای خپلهٔ بازار، انگورهای خیره کننده، گلهای به نمایش گذاشته شده، اسبها، بازدیدکننده‌های تنبل و زباله‌هایی که همه‌جا پراکنده شده بود، گزارش تصویری جمع‌وجور و بی‌ادعایی بود. اینها همه بیانیه‌ای بی‌هدف دربارهٔ پدیده‌های ظاهری را تشکیل می‌دادند. بی‌طرفی ذاتی این فیلم تصدیق می‌کند که باس تحت حکومت هیتلر نسبت به تغییر اوضاع سیاسی بی‌تفاوت بود. او در سال ۱۹۳۴ فیلم DEUTSCHLAND VON GESTERN UND HEUTE (آلمان امروز و فردا) را به نمایش گذاشت -گویی هیچ اتفاقی رخ نداده بود. این فیلم برشی مقطعی از زندگی فرهنگی آلمان بود که مثل «بازارهای خیابانی برلین» از «رسوخ کردن به زیر پوسته» امتناع ورزید.[۲۳]

مدت کوتاهی بعد از فیلم «بازارهای خیابانی برلین»، اثر گزارشی مهم‌تری به نام MENSCHEN AM SONNTAG (مردم در روز یکشنبه) به نمایش درآمد. در ساختن این فیلم صامت که کمی بعد از پایان دوران سینمای صامت ارائه شد، اویگن شوفتان، رابرت سیودماک، ادگار اولمر، بیلی وایلدر، فرد زینه‌مان و مورتینه سیلر همکاری کردند. دلیل موفقیت این فیلم احتمالاً شیوهٔ قابل باور آن در به تصویر کشیدن بخشی از زندگی بود که تا آن زمان به ندرت مورد توجه قرار گرفته بود. یک دختر فروشنده، یک دستفروش دوره گرد، یک سیاهی لشگر و یک رانندهٔ خصوصی، شخصیتهای اصلی این فیلم هستند. آنها در روز یکشنبه خانه‌های گرفته و غمزدهٔ خود را به مقصد دریاچه‌ای در نزدیکی برلین ترک می‌کنند و در آنجا آنها را می‌بینیم که آب‌تنی می‌کنند، غذا می‌پزند، در ساحل دراز می‌کشند، و با یکدیگر و آدمهایی مثل خودشان ارتباطهایی پوچ برقرار می‌کنند. تقریباً تمام داستان فیلم همین است. ولی اهمیت این فیلم به این دلیل است که همهٔ شخصیتهای

۲۲- مقایسه شود با:
Kraszna-Krausz, "The Querschnitt film," Close up, Nov. 1928, p.27; "Rund um die Liebe," Film-Magazin, Jan. 27,1929; Stenhouse, "The World on Film," Close up, May 1930, pp.417-18.

۲۳- نقل از Rotha, Documentary Film, p.121
برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ فیلم «بازارهای خیابانی برلین»، رجوع کنید به:
Film Society Programme, May 4, 1930; Arnheim, Film als Kunst, p.123; Balazs, Der Geist des Films, pp.106-7.

داستان آن کارمندان و کارکنان جزء هستند. در آن زمان کارگران یقه سفید (کارمندان) تبدیل به یک فاکتور سیاسی شده بودند. نازی‌ها و سوسیال دموکرات‌ها هر دو سعی داشتند که آنها را جذب کنند، و کل وضعیت داخلی آلمان بستگی به این داشت که آنها به تعصبات طبقهٔ متوسط خود خواهند چسبید یا اینکه منافع مشترک خودشان با طبقه کارگر را درک خواهند کرد.

«مردم در روز یکشنبه» اولین فیلمی است که توجه بیننده را به مشکلات «آدمهای کوچک» جلب می‌کند. در یکی از سکانسهای فیلم، عکاسی در ساحل سرگرم گرفتن عکسهایی است که بعداً در خود فیلم دیده می‌شوند. این عکسها طوری تدوین شده‌اند که گویی افرادی که از آنها عکس گرفته شده، ناگهان حین انجام کاری از حرکت باز مانده‌اند.[۲۴] آنها تا وقتی که حرکت می‌کنند فقط افرادی عادی هستند ولی، بعد از اینکه از حرکت می‌مانند، حاصل مسخرهٔ اتفاق صرف به نظر می‌رسند. تصاویر ثابت فیلمهای داوژنکو در خدمت نشان دادن اهمیت یک چهره یا شیء بی‌جان هستند، ولی عکسهای یادگاری این فیلم ظاهراً برای نشان دادن این نکته گرفته شده‌اند که از آدمهای طبقه متوسط چه مفهوم اندکی بر جای مانده است. آنها، به همراه نماهایی از خیابانها و خانه‌های متروک برلین، تصدیق‌کنندهٔ حرفهایی هستند که در بالا در مورد خلاء روحی‌ای که کارمندان عملاً در آن زندگی می‌کردند گفته شد.[۲۵] ولی این تنها چیزی است که می‌توان از این فیلم -که در مجموع ثابت می‌کند که به اندازهٔ فیلمهای برش مقطعی دیگر بی‌تعهد است - الهام گرفت. کراسنا کراوز (sz Kraszna Krau) دربارهٔ این فیلم گفته: «یک مشاهدهٔ غم‌انگیز. نه کمتر، نه بیشتر.»[۲۶] و بالاش به «بنیادگرایی نسبت به حقایق» که انگیزهٔ فیلم «مردم در روز یکشنبه» و فیلمهای امثال آن است اشاره کرده و بعد به این جمع بندی می‌رسد که: «این فیلم‌ها معنای خود را در وفور حقایق دفن می‌کنند.»[۲۷]

24. Arnheim, Film als Kunst, p.140.

۲۵- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۳۱ همین کتاب.

26. Kraszna-Krausz, "Production, Construction, Hobby," Close up, April 1930, p.318.

27. Balazs Der Geist des Films, p.202.

۱۶- شیپور بیدارباش کوتاه

سال ۱۹۲۸ نشان‌دهندهٔ یک تحول بود. از نظر سیاسی ویژگی این سال انتخابات رایشتاگ بود که به پیروزی خیره کنندهٔ احزاب به اصطلاح مارکسیست انجامید. در مقایسه با بیش از نه میلیون رأی سوسیال دموکراتها، تعداد آراء نازی‌ها قابل اغماض بود. رژیم جمهوری ظاهراً کاملاً تثبیت شده بود.[۱] این تحول سیاسی با یک تکامل فکری همراه بود: گرایشات دموکراتیک، اگر نه سوسیالیستی، در عرصهٔ ادبیات شروع به شکستن پوستهٔ بی‌طرفی نوین کردند. مردم با دیدی انتقادی محیط اطراف خود را به دقت مورد بررسی قرار داده و استعداد یادآوری (حافظهٔ تاریخی) را مجدداً به دست آوردند. سال ۱۹۲۸ سال رمان‌های جنگی‌ای بود که، در رأس آنها «**در جبههٔ غرب خبری نیست**» نوشتهٔ رمارکه (Remarque) بود، و تنفر از جنگ و نگرانی در مورد روابط دوستانهٔ بین‌المللی و نیازهای مشابه دیگر را بیان می‌کردند.[۲] حدود همین زمان، نویسندگان چپ‌گرا اقدام به نوشتن کتاب‌هایی کردند که سوء استفاده‌های اجتماعی و مانورهای ارتجاعی را افشا می‌کردند. اینگونه ادبیات فروش خوبی داشتند. مردم از انتقاد اجتماعی لذت می‌بردند. همهٔ ظواهر نشان می‌داد که یک پروسهٔ تطبیق مجدد در شرف وقوع است.

در پایان دوران ثبات، سینما به تأیید این نتیجه گیری تمایل پیدا کرد. تحت تأثیر نفوذ **اریک پومر**، حتی **اوفا** هم تا حدودی از سبک باشکوه و تکنیک قراردادی و تکراری خود دست کشید. پومر، که تازه از آمریکا به وطن بازگشته بود، تولید فیلمهای متعددی را توصیه نمود و بر ساخت آنها نظارت کرد. هدف پومر آشکارا این بود که این فیلمها را به سنتز **هالیوود** و **نیوبابلزبرگ** تبدیل کند.[۳] یکی از این تولیدات، فیلم خیابانی «**آسفالت**» بود؛ و دیگری «**دروغ شگفت‌انگیز نینا پترونا**» (۱۹۲۷) اثر **هانس شوارتز** بود، که به نحو گنگی نسخهٔ صامت **هالیوود** از «**آنا کارنینا**» را به یاد می‌آورد. نینا معشوقهٔ یک سرهنگِ روس است که، بخاطر یکی از ستوان‌های زیردستش، او را ترک می‌کند و در پایان، بخاطر جلوگیری از تباه کردن زندگی حرفه‌ای معشوقش، خودکشی می‌کند. این فیلم، که داستان آن در یک شهرک نظامی روسی رخ می‌دهد، با

---

1. Rosenberg, Geschichte der Deutschen Republik, pp.217-18.

۲- مقایسه شود با Samuel and Thomas, Expressionism in German Life, p.180
این نکته حائز اهمیت است که گوئبلز سیر (Seeber) فیلمبردار در سال ۱۹۲۸ پیشنهاد تأسیس یک فیلمخانه ملی را ارائه داد. رجوع کنید به مقالهٔ او:
"Eine Staats-Kinothek," Berliner Tageblatt, Feb.3,1928.
نقل شده توسط Ackerknech, Lichtspielfragen, pp.151-52

3. Rotha, Film Till Now, p.182.

صحنه‌ای آغاز می‌شود که بریژیت هلم را در نقش نینا روی بالکن نشان می‌دهد؛ ستوان (فرانسیس لدرر) سوار بر اسب در پیشاپیش نفراتش از زیر بالکن می‌گذرد، و در حین عبور هر دو آنها برای لحظه‌ای بی‌پایان به یکدیگر خیره می‌شوند. در پایان فیلم، همان صحنهٔ بالکن تکرار می‌شود؛ ولی اکنون دیگر نینا زهر را خورده و نمی‌تواند ستوان را پیدا کند. این فیلم گستره‌ای از احساسات عمیق را در بر می‌گرفت که واقعاً برانگیخته شده بودند. این موفقیتی بود که لااقل نشان می‌داد فلج فکری موجود در حال شکسته شدن است.[۴]

از آنجاکه اوفا، که تحت سلطهٔ «سیستم» بطور کامل فلج شده و، با نمایش غلط احساسات رشد کرده بود، شکسته شدن فلج فکری بیشتر آشکار می‌شود. اوفا با فیلم HEIMKER (بازگشت به وطن، ۱۹۲۸) اثر جو می، که این نیز فیلم درجه یکی از پومر بود، به این کار خود ادامه داد. این فیلم بر اساس رمان جنگی «کارل و آنا» اثر لئونهارد فرانک ساخته شده بود، که ماجرای فرار دو اسیر جنگی آلمانی از یک معدن سرب در سیبری را بازگو می‌کرد. کارل موفق می‌شود قبل از دوست خود، ریچارد، به آلمان برسد و آنا، همسر ریچارد، به او پناه می‌دهد. کارل و آنا از عشق به یکدیگر سرمست می‌شوند. صحنه‌ای از فیلم، برای اینکه هیجان رو به رشد آنها را به تصویر بکشد، کارل و آنا را نشان می‌دهد که روی تخت‌هایی که بوسیلهٔ یک پردهٔ نازک از هم جدا شده‌اند، با بی‌تابی غلت می‌زنند. آنچه با کلام می‌توان بیان کرد همیشه برای نمایش تصویری مناسب نیست. زیرا تصاویر، هر قدر ساده و ملموس، گاهی نمی‌توانند معانی ضمنی کلماتی را که نشان می‌دهند به خود بگیرند. این صحنهٔ تهوع‌آور برگردانی از رمان است که به بیراهه رفته است - برگردانی که با ادعای ارائه عشق مقاومت ناپذیر، شهوت صرف را به نمایش می‌گذارد.

ولی فیلم «بازگشت به وطن» بخاطر تأکید بر «پاهایی که راه می‌روند» جالب توجه است. این کارل نیست که از معدن سرب سیبری ساخته شده در استودیو به وطن باز می‌گردد، بلکه این پاهای او هستند. پوتین‌های سربازان که رژه می‌روند به دمپایی‌هایی تبدیل می‌شوند که به نوبهٔ خود، جایشان را به باندهای روی پاها می‌دهند و بالاخره خود پاهای برهنهٔ خاکی جایگزین آنها می‌شوند.[۵] استفاده‌ای که در اینجا از این موتیف شده، نزدیکی بین فیلم «بازگشت به وطن» و فیلمهای خیابانی خواب‌گونه را آشکار می‌کند. این خوابها، که توسط گرایشات استبدادی برانگیخته شده بودند، با نزدیک شدن پایان فلج فکری در زیر سطح بطور مشخص‌تری به جریان افتادند.[۶]

۴- مقایسه شود با Rotha, "Plastic Design," Close up, Sept. 1929, pp.228-30 شوارتز فیلم «راپسودی مجارستانی» (۱۹۲۸) را نیز تحت نظارت پومر ساخت.

۵- این موتیف در Balazs, Der Geist des Films, pp.64-65 توسط بالاش ذکر شده است.

۶- برای اطلاعات عمومی دربارهٔ «بازگشت به وطن»، رجوع کنید به معرفی‌نامهٔ این فیلم:
"Homecoming," National Board of Review Magazine, Dec.1928, pp.7, 10; Kalbus, Deutsche Filmkunst, I, 75.
فیلم DR. BESSEL'S VERWANDLUNG (دگردیسی دکتر بسل، ۱۹۲۷) نیز همین طور بود. مقایسه شود با Zaddach, Der Literarische Film, p.72 در این رابطه می‌توان از فیلم NARKOSE (مواد مخدر، ۱۹۲۹) نیز یاد کرد که بر اساس فیلمنامهٔ بالاش از داستانی به قلم استفان زویگ ساخته شده بود. مقایسه شود با خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier و
Balazs, Der Geist des Films, pp.67.74.

همزمان با «دروغ شگفت‌انگیز نینا پتروونا»، معدود فیلمهایی با تفکرات سوسیالیستی پدیدار شدند. همین که این فیلمها اصلاً توانستند ساخته شوند قدرت نسبی گرایشات روشنفکری چپی را تأیید می‌کند. ظاهراً این گرایشات تا حدودی توسط حالات درونی مساعدی تقویت می‌شدند که از فلج احساسات ریشه‌دار طرفدار استبداد بهره می‌بردند. مسئله این بود که آیا چیزی بیش از حالات زودگذر بودند یا خیر.

اولین فیلم چپ‌گرا در سالن سینما نمایش داده نشد، بلکه بخش مکمل نمایشنامه‌ای از پیسکاتور را تشکیل داد. تئاتر پیسکاتور برلین در دوران ثبات، با نمایشنامه‌های انقلابی خود، برای ثروتمندان نقش نوعی «گراند گینیول»[۷] را ایفا می‌کرد. ثروتمندان از اینکه به خودشان اجازه دهند توسط کمونیسم ترسانده شوند - البته تا جایی که واقعاً از آن نترسند - لذت می‌بردند. از آنجاکه این نمایشنامه‌ها سرشار از اعتقاد به وابستگی فرد به پروسه‌های اقتصادی و مبارزات طبقاتی بودند، متوسل شدن پیسکاتور به قطعه‌های کوتاه فیلم کاری منطقی بود؛ تنها فیلم بود که ثابت کرده بود می‌تواند پس زمینه‌های اجتماعی را -که قرار بود کنش اصلی از آنها بیرون بیاید - نشان دهد. میزانسن او برای نمایشنامهٔ Hoppla! Wir Leben (۱۹۲۷)، اثر ارنست تالر، شامل دو اپیزود فیلم بود که باکمک روتمان ساخته شده بودند. «اپیزود اول پیش‌درآمدی است از زمان جنگ برای نمایشنامه، که با نشان دادن انقلابیون در زندان آغاز می‌شود. قهرمان ماجرا در زندان دیوانه می‌شود، و در حلقهٔ دوم فیلم پیشرفت دنیای بیرون را در دوران هفت سالهٔ جنون او (۲۷ - ۱۹۲۰) می‌بینیم.»[۸] این فیلمها که از فیلمهای موجود در آرشیو ساخته می‌شدند، روی پرده‌ای از جنس تور نشان داده می‌شدند تا بازیگران بتوانند بلافاصله پس از پایان نمایش فیلم مجدداً روی صحنه ظاهر شوند.

انجمن خلق برای هنر فیلمسازی (Volksverband Fur Filmkunst) «با هدف مبارزه با ابتذال ارتجاعی از یکسو و، برای ارتقاء فیلمهای هنری مترقی»[۹] از سوی دیگر، در سال ۱۹۲۸ تأسیس شد. موفقیت گستردهٔ فیلمهای عظیم شوروی این نکته را بدیهی کرده بود که هنر فیلمسازی حقیقی باید چپ‌گرا باشد. این انجمن غیرانتفاعی -که هم دموکراتها و هم کمونیستها عضو آن بودند - با حمایت هاینریش مان، پابست، کارل فروند، پیسکاتور و دیگران، در ابعادی سراسری گروههایی از سینماروهای هم سلیقه را سازمان داده و تصمیم گرفت آنها را با فیلمهای برتری که مملو از انتقادهای اجتماعی بودند آشنا کند. اولین نمایش فیلم این انجمن با یک فیلم خبری که به نحوی زیرکانه مجدداً تدوین شده بود، جنجال برانگیخت: نماها و فصل‌هایی که همگی در فیلمهای خبری اوفا موجود بودند، در این فیلم طوری در کنار یکدیگر قرار داده شده بودند که ناگهان معصومیت سیاسی‌شان را از دست داده و خصوصیتی فتنه‌انگیز به خود گرفته بودند. پلیس با بی‌اعتنایی کامل به اعتراض مدافعین، مبنی بر اینکه فیلم خبری مورد اتهام چیزی بجز مجموعه‌ای از تکه فیلمهای تغییر

۷- گراند گینول (Grand Guignol): نمایشهای کوتاه کاباره‌ای پاریس در قرن نوزدهم که بر محور اصلی خشونت، جنایت، تجاوز و وحشت ساخته می‌شدند - م.

۸- نقل از: Film Society Programme, Jan. 26, 1930 همچنین رجوع شود به:
Freedley and Reeves, History of the Theatre, pp.526, 531; Hellmund - Waldow, "Combinaison: Le Film et la Scene," Close Up, April 1928, pp. 24-27; Gregor, Zeitalter des Films, pp.141 - 42.

۹- نقل از: Schwartzkoff, "Volkverband fur Filmkunst," Close Up, May 1928, p. 71

داده نشدهٔ اوفا نبود، این حقهٔ شعبده‌بازی شیطنت‌آمیز را توقیف کرد.[۱۰]

حتماً آن معرفی نامهٔ اوفا را بخاطر دارید که «کولتور فیلم» را آینهٔ دنیایی زیبا معرفی می‌کرد، و در مروری بر زیبایی‌های آن فراموش نمی‌کرد که از «چینی‌هایی که در جلوی تخت روان‌های مخصوص، سریع و نوک پا می‌دوند» یاد کند.[۱۱] انجمن خلق با پخش «سند شانگهای» خصومت اوفا را برانگیخت. «سند شانگهای» یک فیلم مستند ساخت شوروی بود که «چینی‌هایی راکه سریع و نوک پا می‌دوند» به عنوان باربرهای قربانی شده‌ای نشان می‌داد که واقعاً بودند. ولی این فیلم که می‌توانست بیانیه‌ای صادقانه باشد، با متضاد قرار دادن آن چینی‌ها با سفیدپوستانی که در حال شنا و رقص بودند و در زیرنویس فیلم به عنوان نمایندگان (تمدن اروپایی و آمریکایی) معرفی می‌شدند، تبدیل به یک اتهام جهت‌دار شد. در نتیجه، یک انگلیسی که هنر فیلمسازی شوروی را تحسین می‌کند، می‌گوید: «سند شانگهای قطعاً و به معنای بد این کلمه تبلیغاتی» است.[۱۲] با این حال، رهبران انجمن خلق این فیلم را در برنامهٔ خود گنجاندند. یکی دیگر از علایم فقدان بینش سیاسی رهبران این انجمن انتخاب فیلم «معجزات فیلم» بود، که یک فیلم برش مقطعی خنثی و سرشار از خوشبینی به تکنولوژی بود.[۱۳] رادیکالیسم سطحی این انجمن خلق، که مدت زیادی هم دوام نیاورد، یک تغییر جدی در وضعیت روانی را نشان نمی‌داد.

در سال ۱۹۲۹ یک انجمن مترقی دیگر بنام « اتحادیه‌آلمانی برای فیلم مستقل» (Deutsche Liga Fur Unbhangigen Film) بوجود آمد که خواهان مبارزه علیه مجیزگویی از جنگ و دخالت سانسورچی‌ها در امور فیلمسازی بود. این اتحادیه، که عضو «اتحادیهٔ بین‌المللی فیلم ژنو» بود، نمایش فیلم‌های پیشرو و فیلمهای ساخت شوروی را همراه با جلسات بحث بعد از نمایش ترتیب می‌داد.[۱۴] هانس ریشتر، یکی از معدود فیلمسازان حقیقتاً انحراف‌ناپذیر چپ‌گرا، روح این جریان بود. او در ۱۹۲۶، بدنبال گرایش عمومی به سمت رئالیسم، شروع کرد به قراردادن تصاویری از چشمها، چهره‌ها و پنگوئن‌ها در بین خطوط و سطوح آبسترهٔ خود. فیلم «ارواح قبل از صبحانه» (۱۹۲۸) او - یک فیلم کوتاه و جذاب که آشکارا تحت تأثیر رنه کلر و فرناند لگر (Leger) ساخته شده است - اشیاء بی‌جان را در شورشی تمام عیار علیه استفادهٔ مرسوم ما از آنها نشان می‌دهد. کلاه‌های لبه‌داری که صاحبان خود را مسخره کرده‌اند در هوا پرواز می‌کنند، در حالی که آدم‌های متعددی در پشت یک تیر چراغ برق بکلی ناپدید می‌شوند.[۱۵]

در زمانی که این فیلم کوتاه ساخته شد؛ صنعت فیلمسازی علاقهٔ خاصی به تولیدات پیشتاز پیدا کرد: فیلم «برلین، روتمان» یک موفقیت بود و تمایل به تطبیق یافتن مجدد همه گیر شده بود. در

۱۰- مقایسه شود با صفحهٔ ۲۹۷ همین کتاب. و Balazs, Der Geist des Films, p. 212

۱۱- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۴۲ همین کتاب.

۱۲- نقل از Bryher, Film Problems of Soviet Russia, p. 125 مقایسه شود با معرفی‌نامهٔ «سند شانگهای» MacPherson, "A Document of Shanghai," Close Up, Dec. 1928, pp. 66 - 69; Balazs, Der Geist des Films, p. 97.

۱۳- مقایسه شود با: Stenhouse, "Die Wunder des Films," Close Up, May 1929, pp.89 - 91

۱۴- معرفی‌نامهٔ اتحادیه و اطلاعات ارائه شده توسط آقای هانس ریشتر.

15. Balazs, Der Geist des Films, p.124.

نتیجه ریشتر چند حلقه فیلم برای اینسرت شدن در فیلمهای تجاریِ نیازمندِ آرایش ساخت. یکی از این حلقه فیلمها -که نقش پیش‌درآمد یکی از فیلمهای بی‌اهمیت اوفا را ایفاکرد - برشی مقطعی از زندگی در زمان تورم بود.[۱۶] گرچه ریشتر مثل روتمان از نقاشی آبستره آمده بود، با طرفداری از روشهای تقطیع طراحی شده برای ایجاد درک مفهوم واقعی تورم، انتقال‌های روتمان را نفی کرد. ساختن «مقالات سینمایی» - اظهار نظرهای تصویری با فراست دربارهٔ موضوع‌هایی که از نظر اجتماعی جالب بودند - ایده‌آل او بود. ولی در مورد اتحادیهٔ او باید گفت که نه نفوذ قابل توجهی داشت و نه مدت زیادی بعد از «انجمن خلق» دوام آورد.

احتمالاً مد بودن انتقاد اجتماعی ارنو متزنر (Metzner)، فیلمساز مشهور، را تحریک کرده بود که در عرصهٔ فیلمهای غیرداستانی و نامتعارف با ریشتر رقابت کند. فیلم «سفر آزاد» (۱۹۲۸)، فیلم تبلیغاتی‌ای که او برای حزب سوسیال دمکرات ساخت، به دو بخش نامتشابه تقسیم شده بود. بخش اول نگاهی به گذشته بود که در صحنه‌های باشکوهی به سبک فیلمسازان شوروی وضع کارگران را در دوران حکومت قیصر به تصویر می‌کشید؛ بخش دوم، که به فعالیتهای معاصر حزب اختصاص داشت، به زحمت چیزی بیش از یک مانیفست تصویری بود که به نحوی اجتناب‌ناپذیر شکست‌ها و عوامل بازدارندهٔ سوسیال‌دمکرات‌ها را منعکس می‌کرد.[۱۷]

متزنر، بعد از این مدیحه‌سرایی رسمی سینمایی که فقط در جلسات بستهٔ حزبی به نمایش گذاشته شد، فیلم کوتاه ÜBERFALL (تصادف، ۱۹۲۹) را تهیه، کارگردانی و فیلمبرداری کرد، که علیرغم تم غیرسیاسی‌اش یکی از رادیکال‌ترین فیلمهای آلمانی بود. داستان این فیلم یک تصادف کوچک خیابانی است که به زحمت ارزش یک گزارش یک سطری در روزنامه‌های محلی را دارد. یک خرده‌بورژوا در خیابان سکه‌ای پیدا کرده و آن را در میخانه‌ای گمنام در یک بازی قمار شرط‌بندی می‌کند و، پس از اینکه برنده می‌شود، آنجا را ترک می‌کند. در حالی که او از گذرگاهی زیرزمینی و از مقابل نماهای زشت ساختمانها عبور می‌کند، ولگردِ گردن کلفتی او را تعقیب می‌کند. زنِ خودفروشی این خرده‌بورژوای وحشترده را به داخل خانه‌ای کشانده و به اتاق خود در طبقهٔ بالا می‌برد. مرد فکر می‌کند در جای امنی است، ولی در واقع فقط به یک دام دیگر افتاده است. درست وقتی که او کاملاً آماده شده تا ساعتی را به هم‌آغوشی بگذارند، «دلال محبت» زن وارد می‌شود، کیف پول مرد را می‌دزدد و او را از خانه بیرون می‌اندازد. به محض اینکه مرد بدبخت خودش را جمع و جور می‌کند، گردن کلفتی که از میخانه او را تعقیب کرده بود، با ضربه‌ای وی را نقش بر زمین می‌کند. در صحنهٔ آخر، او را می‌بینیم که با سر باند پیچی شده روی تخت بیمارستان دراز کشیده و خواب بیمارگونه‌ای آزارش می‌دهد که موتیف اصلی آن سکه‌ای است که دور خود می‌چرخد.[۱۸]

۱۶- پیش درآمد ریشتر در مورد دوران تورم بنام «بانوی نقاب پوش» (۱۹۲۸)؛ مقایسه شود با "Die Dame mit der Maske," ufa-Leih فیلمهای دیگر ریشتر در دستنوشته‌های به چاپ نرسیده‌اش، «آوانگارد، تاریخ و روزشمار تنها جنبش هنری فیلمسازی مستقل، ۱۹۳۱-۱۹۲۱»، آورده شده‌اند.

17. "Freie Fahrt," Close up, Feb. 1920, pp.97-99.

18. Mac Pherson, "Uberfall (Accident)," Close Up. April 1929. pp. 71 - 72

برای کسب اطلاعات بیشتر در بارهٔ فیلم Achtung, Liebe - Lebensgefahr (هرجا عشق هست خطر هم هست، ۱۹۲۹) اثر متزنر، رجوع کنید به :

به منظور ارائهٔ تصویری این تصادف لعنتی از زوایای نامتعارف، آینه‌های موج‌دار و تمهیدات سینمایی دیگری بکارگرفته شده است.[۱۹] حاصل این کار یک اغتشاش تصویری است که به رنگ کردن و تغیر شکل دادن اشیاء و چهره‌ها گرایش دارد. این دستکاری چیزهای متعارف به توصیف فیلم متزنر بعنوان اعتراض علیه سنت‌های عمیقاً ریشه‌دار کمک می‌کند (تصویر ۴۰). همهٔ شخصیتها و موتیف‌های فیلمهای «تراژدی خیابان» و «آسفالت» مجدداً در فیلم «تصادف» ظاهر می‌شوند، ولی معانی آنها اساساً تغییر یافته است. «تصادف» یک فیلم خیابانی است که فیلمهای خیابانی دوران ثبات را نفی می‌کند. این فیلم، برخلاف فیلمهای خیابانی دوران ثبات، نه خرده بورژوا را به عنوان شورشی مورد تحسین قرار می‌دهد و نه خیابان پرهرج و مرج را به پناهگاهی برای عشق واقعی تبدیل می‌کند. زن خودفروش در این فیلم کوتاه تا آخر موجودی سخت و نفوذناپذیر باقی می‌ماند. فیلم «برلین» رو تمان هم شخصیتهای خیابانی را به نحوی واقعگرایانه به تصویر می‌کشد؛ ولی در حالی که رو تمان به بی‌تفاوتی بی‌رنگ «بی‌طرفی نوین» عقب نشینی می‌کند، متزنر از فرضیه‌هایش نتایجی رادیکال می‌گیرد. فیلم «تصادف» با نفی پلیس، آن سمبل اطمینان‌بخش قدرت متمرکز (آتوریته) در سینمای آلمان، از «برلین» یا هر فیلم دیگری در این دوران سبقت می‌گیرد. وقتی در صحنهٔ نهایی فیلم کارآگاهی از خرده بورژوای بستری شده می‌خواهد که شخصی راکه به او حمله کرده شناسایی نماید، او در سکوت چشمانش را می‌بندد و دوباره اسیر توهم خود از سکهٔ در حال چرخش می‌شود. تصویر سکه جواب سؤال پلیس است. به عبارت دیگر «تصادف» هرج و مرج مطلق را نشان می‌دهد بدون اینکه تسلیم شدن به استبداد را به عنوان راه نجات از هرج و مرج بپذیرد. در اینجا گرایشات استبدادی مؤکداً رد شده‌اند. ویژگی حقیقتاً مخالف «سیستم» بودن این فیلم با واکنش سخت سانسورچی‌ها نسبت به آن تأیید شده است. گر چه وقایعی که فیلم «تصادف» با آنها سروکار دارد از وقایع هر یک از فیلمهای پابست صراحت بیان بسیار کمتری دارند، نمایش این فیلم به اتهام واهی «تأثیر وحشی‌کننده و فاسدکنندهٔ اخلاق»[۲۰] ممنوع شد.

در عرصهٔ فیلمهای داستانی نیز همین روحیهٔ مخالفت‌ورزی متبلور شد. یکی از این فیلمها محصولی آشکار از ایدئولوژی کمونیستی بنام «شورش در دارالتأدیب» (ژانویهٔ ۱۹۳۰) بود که نسخهٔ سینمایی نمایشنامه‌ای با همین نام از پیتر مارتین لامپل بود. این فیلم یک تلاش متزوی در این جهت بود که سینما را به اندازهٔ تئاتر معاصر رادیکال کند. سانسور، با تقلیل آنچه که در اصل حمله‌ای خشونت‌بار علیه رژیم سادیستی مرعوب‌کنندهٔ حاکم در دارالتأدیب‌های آلمان بود و تبدیل آن به یک درام رام شده در مورد رفتار، این تلاش را در نطفه خفه کرد.[۲۱]

"Achtung, Liebe - Lebensgefahr," Close Up, Nov. 1929, pp.441 - 42.

19. Rotha, Film Till Now, pp. 275 - 76

همچنین رجوع کنید به : Hoffman, "Camera Problems," Close Up, July 1929, pp. 29 - 31

۲۰- نقل از :

Metzner, "German Censor's Incomprehensible Ban," Close Up, May 1929,pp.14-15.

21. Berstle, ed., 25 Jahre Berliner Theater, p. 99; Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht, p.50; Petzet, Verbotene Filme, pp.124 - 25; Stenhouse, "A Contemporary," Close Up, May 1930, p.419.

بجز این فیلم، گرایشات چپی در سه فیلم دیگر تبلور یافتند، که همهٔ آنها در ۱۹۲۹ به نمایش درآمدند و نشان دادند که به شدت از سینمای شوروی تأثیر پذیرفته بودند.[۲۲] این فیلمها خصوصیات مشترک جالبی داشتند: همهٔ آنها در فضای متراکمی از اندوه غوطه‌ور بودند. یکی از این فیلمها، SO IST DAS LEBEN (چنین است زندگی) اثر کارل یونگ هانس (Junghans)، فیلم خارق‌العاده‌ای بود که با مشکلات مادی بسیار بزرگی در برلین و پراگ ساخته شد. این فیلم ماجرای یک زن رختشوی را نشان می‌دهد که توسط ورا بارانوسکایا، ستارهٔ فیلم «مادر» پودفکین، ایفا شده است. یونگ هانس (یک چک از اصل و نسب آلمانی) زندگی و مرگ فلاکتبار این زن ساده را در اپیزودهایی به تصویر کشید که بخاطر رئالیسم و همچنین آگاهی اجتماعی‌شان قابل توجه می‌باشند. صحنهٔ ضیافتی که کودک به خواب می‌رود و پینه دوزگرامافون قدیمی‌اش را بیرون می‌آورد به اندازهٔ صحنهٔ غذاخوری بعد از تشییع جنازه در کافه‌ای که صدای پیانوی مکانیکی در آن پیچیده به یاد ماندنی است. گرچه گاه یونگ هانس چیزهایی را از آیزنشتاین وام می‌گرفت - مجسمهٔ قدیس با ژست معنی‌دارش یادآور شیرسنگی تکان‌دهندهٔ آیزنشتاین است - فیلم او آغشته به حسی از تسلیم بود که در هیچیک از محصولات شوروی یافت نمی‌شود. کارل وینسنت در نقد خود دربارهٔ «چنین است زندگی» از «اندوه متأثر کننده و لبخند برلب» آن در برابر رنج و تباهی انسان سخن می‌گوید.[۲۳]

فیلم JENSEITS DER STRASSE (آوارهٔ لنگرگاه) اثر لئو میتلر (Mittler)، که صحنه‌های خارجی زیبایی از هامبورگ را در بر داشت، یکی از اولین فیلمهایی بود که روی مشکل بیکاری دست گذاشت. خیل بیکاران، به عنوان پس زمینهٔ ماجرای اصلی، تصویر را پر می‌کنند. «آوارهٔ لنگرگاه»، بجز این ابتکار تماتیک و به موقع، یک فیلم خیابانی است که با روحیه‌ای بسیار شبیه به روحیهٔ فیلم «تصادف» به وجود آمده است. در این فیلم نقشی راکه سکهٔ فیلم کوتاه متزنر داشت، یک گردنبند مروارید ایفا می‌کند. دختری که بخاطر بیکاری طولانی به فساد کشیده شده، گدای پیری را می‌بیند که گردنبند را در خیابان برمی‌دارد. او دوست گدا را، که کارگر بیکار جوانی است، تحریک می‌کند تا گردنبند را برایش سرقت کند. جوان موفق نمی‌شود و با دست خالی برمی‌گردد؛ در نتیجه دختر مرد جوان را بخاطر مرد ثروتمند و سالخورده‌ای ترک می‌کند. جوان کارگر که به فساد اخلاقی کشیده شده، تحت تأثیر تصویر آزاردهندهٔ گردنبند درخشان، پنهانی به قایق متروکی می‌رود که سرپناه دوست سابق اوست. جوان در آنجا با گدا به زد و خورد می‌پردازد و گدا، که متوجه انگیزهٔ قتل در ذهن جوان مهاجم می‌شود، با مرواریدها فرار می‌کند - او چنان با دست پاچگی فرار می‌کند که به درون آب افتاده و غرق می‌شود. حبابهایی به شکل مروارید در روی آب ظاهر و ناپدید می‌شوند. در پایان، کارگر

نمایشنامهٔ Giftgas Über Berlin اثر لامپل نیز در سال ۱۹۲۹ تبدیل به فیلمی بنام (Giftgas) شد.

22. Mac pherson, "Times is not What they Was! "Close Up, Feb. 1929, p.36.

مک فیرسون در مقالهٔ فوق گزارش می‌دهد: «در هفته‌های اول نمایش (طوفان برفراز آسیا) جمعیت چنان متراکم بود که لازم شد برای خریداران بلیط یک گروه ویژهٔ کنترل از پلیس آورده شود.» برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ مد فیلمهای شوروی، همچنین رجوع کنید به:

Mac Pherson, "As Is." Close Up, Aug. 1928, pp.5-11.

23. Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.208

همچنین رجوع کنید به:

Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, pp.261-62; Arnheim, Film Als Kunst, p.122.

جوان را در بین انبوهی از بیکاران گم می‌کنیم. منتقدان معاصر آلمانی روی سبک روسی این فیلم تأکید کردند. تفاوت این فیلم با فیلم «تراژدی خیابان» به اندازهٔ تیرگی‌اش آشکار است.[۲۴]

موفق‌ترین فیلم این گروه، «سفر مادر کراوسن بسوی خوشبختی»، توسط یک فیلمبردار سابق بنام پایل جوتزی (Jutzi) و براساس فیلمنامه‌ای ساخته شد که هاینریش زیل اندکی قبل از مرگش نوشته بود. گرچه طبق معمول ذهن زیل حول محله‌های فقیرنشین و کثیف برلین و انسانهای بیکار و آوارهٔ مورد علاقه‌اش دور می‌زد، این فیلم تا حد قابل توجهی با فیلمهای زیل سالهای ۱۹۲۵ و ۱۹۲۶ تفاوت داشت. در آن فیلمها، فضاهای کارگرنشین ساختهٔ استودیو محل وقوع ماجراهایی بودند که توهمات اجتماعی قشر پایین طبقه متوسط را تغذیه می‌کردند. ولی در این جدیدترین و آخرین فیلم معتبر زیل به اینگونه توهمات اجازه داده نشد که صداقت فضای شمال برلین فیلم را، که باکمک نماهای مستند بی‌شمار زنده شده بود، بی‌اعتبار کنند.

این فضا محیطی است که با وضع وحشتناک مسکن مشخص می‌شود. مادر کراوسن یک روزنامه‌فروش تازه‌کار است که برای افزایش درآمد خود، تنها اتاقش را به مستأجر مشکوکی کرایه داده و خودش به همراه فرزندان بزرگش، پال و اِرنا، در آشپزخانه زندگی می‌کند. مرد مستأجر به نوبهٔ خود یک زن روسپی را با فرزندش در اتاق خود نگهداری می‌کند. از آنجاکه کراوسن‌های جوان نمی‌توانند از برخورد با مستأجر اجتناب کنند، در مقابل نفوذ پلید او بی‌پناه می‌مانند. مرد مستأجر اِرنا را فریب می‌دهد و پال را، که با عیاشی و بی‌قیدی درآمد مادرش را خرج کرده، متقاعد می‌کند که با شرکت در یک سرقت این خسارت را جبران کند. پال و مستأجر مخفیانه وارد یک مغازهٔ امانت‌فروشی می‌شوند، ولی پلیس مداخله کرده و برای دستگیری پال به منزل مادرش می‌روند. با دستگیری پسر به جرم تبهکاری و بردن او، همهٔ دنیای مادر کراوسن از هم می‌پاشد. او در حالی که کودک زن روسپی را با خود می‌برد - «زندگی به آن کودک چه می‌تواند بدهد؟» - لولهٔ گاز را باز می‌کند و عازم سفرش به سوی خوشبختی می‌شود.

دل سوزاندن به حال خود، که فرار مادر کراوسن و پناه بردن او به آغوش مرگ را احاطه کرده است، خودکشی صاحب کافهٔ فیلم «شب سال نو» کارل مایر را به خاطر می‌آورد.[۲۵] در واقع، اگر این آخرین فیلم زیل موتیفی را که قبلاً هرگز در سینمای آلمان معرفی نشده بود در برنداشت، چیزی بیش از یک درام غریزی مدرن نمی‌بود. این موتیف در قسمتهایی از فیلم به چشم می‌خورد که رابطهٔ بین ماکس و اِرنا را نشان می‌دهند. وقتی ماکس، کارگر جوانی با آگاهی طبقاتی که عاشق اِرنا است، بطور اتفاقی از رابطهٔ بین او و مستأجر مطلع می‌شود، با عصبانیت او را ترک می‌کند. ولی بعد، دوست کارگر آگاه او موفق می‌شود وی را متقاعد کند که همه چیز تقصیر مرد فریبکار بوده، نه اِرنا. و او، یعنی ماکس، دارد مثل یک بورژوا رفتار می‌کند. ماکس، پس از گرویدن به اخلاقیات جنسی «سوسیالیستی»، بسوی دختر باز می‌گردد. تغییر باورهای این جوان، مادر کراوسن را بعنوان قهرمان مؤنث و خرده بورژوای تراژدی معرفی می‌کند. دو اپیزود دیگر - که آنها نیز دنیای موهوم مادر

۲۴- معرفی‌نامه و خلاصه داستان فیلم در پروندهٔ بریده جراید کتابخانهٔ موزهٔ هنرهای معاصر.
۲۵- مقایسه شود با صفحهٔ ۹۹ همین کتاب.

کراوسن را تشریح می‌کنند - به اهمیت این رابطهٔ عشقی می‌افزایند. یکی از این دو اپیزود در هنگام ازدواج مستأجر با زن روسپی، مراسم عروسی را هجو می‌کند؛ و دیگری به سبک نافذ پودفکین یک تظاهرات کارگری را به تصویر می‌کشد. مسئله این است که آیا تصویر ماکس از خوشبختی در مقابل تصور مادر کراوسن از وزن بیشتری برخوردار است یا خیر. از تأکید فیلم بر خودکشی مادر کراوسن تنها می‌توان یک نتیجه گرفت: هدف این فیلم نه تأکید و تأیید ادعاها و امیدهای سوسیالیستی، بلکه برسمیت شناختن آنها همراه با افسردگی است. مطمئناً تصورات مادر کراوسن در فیلم بعنوان اوهام شناخته شده‌اند؛ ولی با این وجود به اندازهٔ کافی قدرتمند می‌مانند که امیدها و آرزوهای کمپ مخالف را تحت‌الشعاع قرار دهند.[۲۶]

اندوه موجود در این سه فیلم نشان می‌دهد که تمایلات انقلابی اساسی آنها انگیزه‌های اصلی و اولیه نبوده، بلکه برخوردهایی ثانویه هستند. ظاهراً هر سه این فیلم‌ها از ذهنیتی ناشی شده‌اند که بطور زیاد جدی نگران رها شدن از زیر سلطه نیست. گویی این ذهنیت آماده بود که هر آن از موضع مترقی خود عقب‌نشینی کند و به بی‌طرفی غیر متعهدانه روی آورد.

حتی در خلال سالهای ۲۹-۱۹۲۸، آن دوران کوتاه شکوفایی انتقاد اجتماعی که درست قبل از پایان دوران ثبات رخ داد، فیلمهای تیپیک فلج فکری موجود غالب بودند. گاه این فیلمها به الگوهای نمونهٔ سردرگمی عمیق بالغ می‌شدند. «پناهگاه»، یکی از محصولات اوفا در ۱۹۲۸ که قبلاً در زمینه‌های دیگر به آن اشاره شد،[۲۷] نماهایی از محله‌های کارگرنشین را در بر داشت که به نظر می‌رسید از فیلمهای پودوفکین یا آیزنشتاین گرفته شده بودند. ولی این نماهای ساخته شده به سبک فیلمهای شوروی، گرچه مملو از روحیه‌ای انقلابی بودند، نقش پس‌زمینهٔ داستانی ضدانقلابی را بر عهده داشتند که، البته، با مفهوم درونی‌شان اکیداً تناقض داشت. علت استفادهٔ صرفاً تزئینی از آنها را باید در کناره گیری کامل از محتوی یافت.

همهٔ منتقدان معاصر نسبت به این فلج فکری / روانی مزمن سینمای آلمان بی‌تفاوت نبودند. پوتامکین در مورد «بی‌اعتنایی کارگردان‌های آلمانی نسبت به سوژهٔ فیلمهایی که تجربیات انسانی را دربرمی‌گیرند»[۲۸] سخن گفت. من در پایان سال ۱۹۲۸، در تحلیل محصولات جاری سینمای آلمان، اینگونه جمعبندی کردم: «فقدان ماهیت، علامت مشخصهٔ کلیهٔ تولیدات دوران ثبات است... اگر توخالی بودن فیلمهای ما، یا شانه خالی‌کردن آنها از هرگونه کنش انسانی، از فقدان ماهیت ناشی نمی‌شود، در آن صورت تنها بوسیلهٔ کلمهٔ سنگدلی قابل توضیح است - آن سنگدلی (Verstocktheit) غریبی که از پایان دوران تورم به بعد در آلمان شایع شده و بسیاری از فعالیتهای عمومی را تعیین کرده است. گویی طی سالهایی که، همراه با ساده و مؤثر کردن تجارت بزرگ، یک دسته‌بندی اجتماعی

26. Weiss, "Mutter Krausen's Fahrt ins Glück," Close Up, April 1930, pp.318-21; Vincent. Histoire de L'Art Cinematographique, p.163; Arnheim, Film als Kunst, p.168.

۲۷- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۵۱ همین کتاب.

۲۸- نقل از:

Potamkin, "The Rise and Fall of the German Film," Cinema, April 1930, p.57.

همچنین رجوع شود به:

Potamkin, "Kino and Lichtspiel," Close Up, Nov.1929. p.392.

مجدد رخ داده، زندگی در آلمان به شدت فلج شده است. آدم تقریباً مجاز است که از آن به عنوان یک بیماری یاد کند... آیا تجویزی برای علاج این بیماری هست؟ تجویزی وجود ندارد. صداقت، بصیرت، انسانیت و اینگونه چیزها را نمی‌توان یاد داد.»[۲۹]

در صورت وجود یک سری شرایط خاص، در هر کشوری حالت فلج درونی مشترک می‌تواند بوجود آید. بعنوان مثال، قبل از شروع جنگ جهانی دوم فرانسه دچار یک بی‌عاطفگی از این نوع شده بود. این فلج فکری / روانی در هرجایی که تبلور یابد، همین بی‌طرفی وصف ناپذیر را رشد می‌دهد. ولی مفهوم و معنای این بی‌طرفی بستگی به طبیعت محتوای فلج شده دارد و در همه‌جا یکسان نیست.

29. Kracauer, "Der heutige Film und Sein Publikum," Frankfurter Zeitung, Nov. 30 and Dec, 1,1928.

دوران قبل از هیتلر

(۱۹۳۳ - ۱۹۳۰)

۱۷- آوازها و اوهام

با سقوط ناگهانی بازار سهام نیویورک در پاییز ۱۹۲۹، دوران ثبات به پایان قطعی خود رسید. ناگهان کلیهٔ وامهای آلمان به حالت تعلیق درآمدند. تحلیل رفتن صنایع آلمان، که از قطع وامها ناشی شد، به رشد سریع نرخ بیکاری -که قبلاً هم بالا بود - انجامید. در اواخر دوران قبل از هیتلر - نامی که می‌توان بر سه سال آخر دوران حکومت جمهوری نهاد - برلین آکنده از طنین صدای تظاهرات بود. افراد پلیدی که شخصیتهای قرون وسطایی را به یاد می‌آوردند، از مخفی‌گاههای خود بیرون آمدند. هفته‌ها قبل از کریسمس ۱۹۳۲، پیاده‌روهای خیابان تاونتزاین (Tauentzien Strasse) پر از دستفروش‌ها و گدایانی شده بود که از اسباب‌بازی گرفته تا قاب‌دستمال می‌فروختند، ارغنون می‌نواختند، و یا از تیغهٔ اره صداهای دلخراشی بیرون می‌آوردند.

بحران اقتصادی منجر به در هم شکستن اتحاد بین سوسیال دموکراتها و احزاب بورژوای رایش شد. گرچه سوسیال دموکراتها در پروس به حفظ مقام سیاسی خود ادامه دادند، برونینگ -که در ماه مارس ۱۹۳۰ به صدراعظمی منسوب شده بود -کابینهٔ یکدست بورژوایی را رهبری می‌کرد. دولت برونینگ، که با استفاده از قوانین اضطراری ارتجاعی «نوتورو ردانگن» (Notverordungen) موقعیت خود را حفظ می‌کرد، در بین توده‌های افسرده و منفعل که آن را سنگر سرمایه‌داری و فساد می‌دانستند، شدیداً منفور بود. هیتلر از طرفی با جذب میلیونها بیکار از کمونیستها سبقت گرفت، و از طرف دیگر بطور همزمان موفق شد دل تجار بزرگ را نیز به دست آورد. انتخابات رایشتاگ سپتامبر ۱۹۳۰ یک پیروزی خیره کننده واقعی برای نازی‌ها به ارمغان آورد. انیفورمهای اس. آ. همه جا به چشم می‌خوردند و صداهای حملات خیابانی با صداهای پراکنده و ناموزون اره‌های موزیکال درهم می‌آمیختند.

ولی علیرغم نارضایتی عموم مردم از «سیستم»، اکثر آنها از رای دادن به هیتلر خودداری کردند. بسیاری از کسانی که وعده‌های هیتلر ممکن بود تحریکشان کند، علیرغم این مسئله ترجیح دادند به احزاب سنتی بچسبند. در رایشتاگ ۱۹۳۰، یکصدوپنجاه نمایندهٔ هیتلر و هوگنبرگ در برابر ۲۲۰ مارکسیست و ۲۰۰ نماینده طرفدار برونینگ قرار گرفتند. هیتلر، اندکی قبل از رسیدن به پیروزی نهایی، شکستی چنان جدی را متحمل شد که، اگر سوسیال دموکراتها از بی‌تفاوتی مردم ضربه نخورده بودند، بعید بود او اصلاً به قدرت برسد.[1]

۱- برای اطلاعات بیشتر در بارهٔ این دوران رجوع کنید به :

این ضدیت ایدئولوژیک شدید با هیتلر، القاکنندهٔ این مطلب است که یک مشت فناتیک و گانگستر توانستند اکثریت مردم آلمان را مطیع خودشان کنند. ولی چنین نتیجه‌ای کاملاً مطابق با حقیقت نیست. اکثر آلمانی‌ها، بجای اینکه ثابت کنند که در برابر تحریکات نازی‌ها مصونیت دارند، چنان با آمادگی خودشان را با حکومت توتالیتر وفق دادند که نمی‌توانست صرفاً ناشی از تبلیغات و ارعاب باشد. فاشیسم ایتالیایی نوعی نمایش تئاتری بود، ولی هیتلریسم ابعاد یک مذهب را به خود گرفت.

این مشاهده انسان راگیج می‌کند: آلمانی‌ها از یک طرف در مورد سپردن مهار مملکت بدست هیتلر تردید داشتند؛ ولی از طرف دیگر کاملاً آماده بودند که او را به رهبری بپذیرند. رفتاری چنین ضد و نقیض در اغلب موارد از تضاد بین خواسته‌های منطق و نیازهای حسی آدم ناشی می‌شود. از آنجاکه آلمانی‌ها از نظر سیاسی مخالف هیتلر بودند، آمادگی عجیب آنها برای پذیرش اصول و عقاید نازی‌ها حتماً ناشی از تمایلاتی روانی بوده که از هرگونه شک و تردید ایدئولوژیک قوی‌تر بوده‌اند. فیلمهای دوران قبل از هیتلر این وضعیت روانی راکاملاً روشن می‌کنند.

ولی قبل از پرداختن به این فیلمها، باید چند نکتهٔ مقدماتی را خاطرنشان کرد. اول اینکه سینما دوران صامت را پشت سر گذاشت و به دوران فیلمهای ناطق گام نهاد. در سال ۱۹۲۹، پس از یک جنگ خشونت‌آمیز بر سرِ گرفتن امتیاز انحصاری فیلم ناطق، دو شرکت آلمانی که کلیهٔ امتیازهای عمدهٔ فیلم ناطق را تصاحب کرده بودند، در سندیکایی بنام توبیس کلانگ فیلم (Tobis - Klangfilm) ادغام شدند. این سندیکا بلافاصله جنگیدن باگروههای آمریکایی رقیب را آغاز کرد. یک سال پس از آغاز این جنگ، نمایندگان طرفهای متخاصم در پاریس ملاقات کرده و توافق کردند که تقسیم بازار بین‌المللی را به تثبیت رسانند. این بازار در طی این دوران انتقالی تا حدودی آسیب دید. هزاران نوازنده (که در سالن‌های نمایش فیلم همراه فیلمهای صامت موسیقی می‌نواختند - م) اخراج شدند. تعداد زیادی از سینماهای کوچک‌تر، به دلیل اینکه نمی‌توانستند برای تبدیل وسایل نمایش فیلم ناطق منابع مالی لازم را فراهم کنند، نابود شدند. ولی رکود اقتصادی مانع از این نشد که صنعت سینمای ناطق آلمان نیازهای صادراتی خود را به نحو چندان مؤثری ارضا کند. سینمای آلمان در اروپا مقام اول را داشت و در دیگر بازارهای جهان فقط هالیوود از آن جلوتر بود. قوانین جدید Kontingent در خود آلمان، علاوه بر اینکه همهٔ امتیازهای مربوطه را متمرکز کرد، جلوی سیل فیلمهای آمریکایی را نیز گرفت. «سینمای ناطق آلمان به پیشرفت خود واگذار شده بود.»[۲]

Rosenberg, Geschichte der Deutsche Republik, pp. 222 - 38; Schwarzschild, World in Trance, esp. p. 319.

۲- نقل از : Kraszna-Krausz, "A Season's Retrospect," Close Up, Sept. 1931, p.227 همچنین رجوع کنید به :

Olimsky, Filmwirtschaft, pp. 63-66; Rotha, Film Till Now, p. 183; Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht, pp.7-8; Jason, "Zahlen Sehen uns an...," 25 Jahre Kinematograph, pp. 67, 69-70; Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 10-11, 98-99.

زمانی که اولین فیلمهای تمام ناطق - از جمله «آتلانتیک»، اثر ای.ا.دوپونت که در انگلیس ساخته شد، Die Nacht Gehort Uns، و «ملودی قلب»، محصولی از پومر به سبک آخرین فیلمهای صامتش - به نمایش درآمدند، منتقدان و هنرمندان برجستهٔ سینما در این وحشت به سر می‌بردند که ورود صدا به سینما ممکن است هنرهای بسیار پیشرفتهٔ حرکت دوربین و تدوین را به مخاطره اندازد.[۳] کارل هوفمان فیلمبردار در سال ۱۹۲۹، سال نمایش عمومی این فیلمها، با سوگ و اندوه گفت: «ای دوربین بیچاره! ای وای! آیا دیگر حرکت‌های باشکوه تو به پایان رسیده و جابجا شدن‌های سرخوش تو خاتمه یافته؟ آیا دوباره محکوم به همان بندها و زنجیرهایی هستی که ده سال قبل شروع به شکستن‌شان کردی؟»[۴] گرچه بعدها ثابت شد که هوفمان زیادی بدبین بوده است - بعد از مدتی دوربین دوباره شروع کرد به حرکت به این سو و آن سو - آن وحشتهای اولیه به هیچ وجه بی‌اساس نبودند. بزودی فیلمسازان سراسر دنیا تا حدی روی گفتگوها تأکید کردند که تصاویر به همراهی کنندهٔ صرف گفتار تقلیل یافتند. بدون شک این عرصهٔ جدید منطق گفتاری سینما را غنی کرد، اما این دستاورد نمی‌توانست تقلیل اهمیت تصویر را جبران کند. گفتار اغلب مقاصد را با کلام بیان می‌کند، ولی احتمال رسوخ نماهای دوربین به درون پدیده‌های جنبی و غیر عمدی زیادتر است. این دقیقاً همان کاری بود که فیلمهای صامت تکامل یافته و بالغ شده انجام داده بودند. آن فیلمها به سراغ لایه‌های زیرین ضمیر خودآگاه می‌رفتند و - از آنجاکه هنوز کلام اختیار را به دست خود نگرفته بود - تصاویر نامتعارف و یا حتی تصاویر خواهان سرنگونی رژیم اجازه پیدا می‌کردند که بدون جلب توجه، وارد کار شوند. ولی زمانی که دیالوگ کنترل را بدست گرفت، تصاویر عمیق و بامعنی کنار رفتند و مفاهیم و معانی صریح و عمدی غالب شدند. آیا نیازی به گفتن این نکته هست که رسانهٔ سینما، علیرغم این تغییرات، اهمیت اجتماعی خود را حفظ کرد؟ فیلمهای ناطق به همان اندازهٔ فیلمهای صامت نشان دهندهٔ گرایشات توده‌ها هستند، فقط با اضافه شدن کلام تحلیل این گرایشات، بجای ساده شدن، مشکل‌تر شده است.

به طور کلی، آلمانی‌ها کمتر از آمریکایی‌ها در ساختن فیلمهای کاملاً متکی به دیالوگ افراط می‌کردند. پابست و لانگ هردو برای ادامهٔ نقش مهم جنبهٔ بصری فیلم، تمهیدات مبتکرانه‌ای بوجود آوردند.[۵] همانگونه که از تفاوت فیلمهای خبری آلمانی و آمریکایی می‌توان به بهترین شکلی مشاهده کرد، در سراسر دوران سلطهٔ نازی‌ها این تأکید بر ارزشهای تصویری ادامه یافت: در حالی که نازی‌ها سکانس‌های طولانی تصویر را بدون تفسیرهای گفتاری به کار می‌بردند، آمریکایی‌ها نماهای به نمایش گذاشته شده را به مصور کننده‌های پراکندهٔ سخنان پرهیجان گویندهٔ فیلم تقلیل می‌دادند.

۳- کالبوس، همان مأخذ، صفحات ۱۳-۱۱. خلاصه داستان «ملودی قلب» در:
Illustrierter Film-Kurier

4. Hoffman, "Camera Problems," Close Up, July 1929, p. 31.

۵- والریو ژاهیر (Jahier) فقید، نویسندهٔ سینمایی برجستهٔ فرانسوی، در بارهٔ سینمای آلمان می‌گوید: «همانطور که در فیلمهای پابست و فریتز لانگ، چه تولید شده در آلمان و چه در خارج، می‌توان دید، این سینما بعد از ابداع صدا ویژگی‌های خودش را حفظ کرده است.» مقایسه شود با:
Jahier, "42 Ans de Cinema," Le Role Intellectuel du Cinema, p. 71.

و بالاخره، قبل از بررسی خود این فیلمها، باید به سخت شدن قوانین سانسور در دوران حکومت برونینگ اشاره کرد. دولت برونینگ در عین حال که وانمود می‌کرد اکیداً بی‌طرف است، در اغلب موارد تسلیم ادعاهای نازی‌ها و گروههای فشار ارتجاعی می‌شد. فیلم Ins DriTte Reich (۱۹۳۱)، یک فیلم تبلیغاتی چپی، به دلیل بی‌اعتبار کردن منافع تجاری آلمان، توسط قوه قضائیه حزب ناسیونال سوسیالیست توقیف شد. در دسامبر ۱۹۳۰ تظاهرات مشهور نازی‌ها علیه فیلم «در جبههٔ غرب خبری نیست» سانسورچی‌ها را، که ابتدا به این فیلم اجازهٔ نمایش داده بودند، وادار کرد به دلیل واهی به مخاطره انداختن وجههٔ آلمان در خارج از کشور، نمایش‌های بعدی آن را به حالت تعلیق درآورند. بعد از این ماجرا تظاهرکنندگان چپی نمایش فیلم فردریکوس (کنسرت فلوت در سن‌سوکی DAS FLÖTENKOZERT VON SANSSOUCI) را برهم زدند؛ ولی این بار سانسورچی‌ها تحت تأثیر قرار نگرفتند.[۶]

بسیاری از فیلمهای آلمانی هیچگونه مدرکی دال بر کمترین تأثیرپذیری از شیوع بحران اقتصادی ارائه نمی‌دادند. در کنار فیلمهای ترسناک و اسرارآمیز همیشگی، ملودرامهای محلی برلین و مضحکه‌های نظامی، انواع متعدد فیلمهایی که در دوران ثبات رشد کرده بودند، به شکوفایی و رونق خود ادامه دادند.[۷] اقتباسهایی از کمدی بلوارهای فرانسوی -که به اندازهٔ پیشینیان خود از زندگی واقعی تهی بودند - و «کولتور فیلم»های متعددی که کشورهای ناآشنا و مسائل علمی را محبوب می‌کردند، جزء این فیلمها بودند.[۸] فیلم «۱۹۱۴» (۱۹۳۱) ساختهٔ اُزوالد که سانسور مفصلی هم شده بود، به

۶- مقایسه شود با:

Olimsky, Filmwirtschaft, p.30; Boehmer and Reitz, Film in Wirtschaft und Recht, pp.48, 52-54; Kraszna-Krausz, "A Letter on Censorship," Close Up, Feb. 1929, pp.56-62; Altman, "La Censure Contre Le Cinema," La Revue du Cinema, Feb. 1, 1931, pp.39-40.

و مطالب فراوانی در این رابطه در:

Petzel, Verbotene Filme

۷- برای فیلمهای وحشتناک اسرارآمیز، رجوع کنید به:

Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 55-56, 85-86; Petzet, Verbotene Filme, pp.14-16, 21-22; "Geheimdienst," Filmwett, June 21, 1931; Illustrierter Film-Kurrier.

(خلاصه داستان فیلمهای «دستپاچگی در شیکاگو» ۱۹۳۱ و SCHUSS iM MORGENGRAUEN ۱۹۳۲) بعنوان نمونه‌ای از ملودرام‌های محلی می‌توان به فیلم DAS EKEL (۱۹۳۱) با بازی ماکس آدالبرت، کمدین با استعداد برلین، اشاره کرد؛ خلاصهٔ فیلم در Illustrierter Film-Kurrier کالبوس در صفحات ۹۲-۹۱ همان مأخذ مضحکه‌های نظامی متعددی را نام می‌برد. از بین این فیلمها بویژه فیلم «سه روز در پاسدارخانه» (۱۹۳۰) موفق بود؛ مقایسه شود با Kraszna-Krausz, "A Season's Retrospect," Close Up, Sept. 1931, p.227 و کالبوس، همان مأخذ، صفحهٔ ۹۲.

۸- فیلمهای کمدی به سبک بلوار فرانسوی، بعنوان مثال، اینها بودند:

1) NiE WiEDER LiEBE (۱۹۳۱، صفحه ۴۶ کالبوس، همان مأخذ & Kracauer, "Courrier de Berlin," LA REVUE DU CiNEMA, oct. 1,1931, pp.54-55).

2) KOPFÜBER iNS GLÜCK (۱۹۳۱ خلاصه داستان در Illustrierter Film-Kurier).

3) DER FRECHDACHS (۱۹۳۲ خلاصه داستان در Illustrierter Film-Kurier).

برای «کولتور فیلم»های این زمان، رجوع کنید به:

Ufa, Kultur-Filme, 1929-1933; Film Society Programmes, April 12, 1931, Jan. 31 and May 8, 1932; Weiss, "Achtung Australien! Achtung Asien!" Close Up, June 1931, p.149; Bryher, "Notes on Some Films," ibid, June 1932, pp. 198-99; Weiss, "Das Keimende Leben," ibid, Sept. 1932, pp. 207-8.

پیروی از نمونه‌های مستند بی‌رنگ و رویی چون «بیسمارک» و «جنگ جهانی»، با بی‌طرفی کاملاً دروغین به بررسی علل بوجود آمدن جنگ جهانی اول پرداخت.[۹] این سنت نیز زنده نگاهداشته شد که خشمهایی راکه احتمال می‌رفت رژیم موجود را به مخاطره اندازند، به سمت مسائلی منحرف می‌کرد که از نظر سیاسی خنثی و بی‌اهمیت بودند. یکی از این محصولات فیلمی از اوفا بنام VORUNTERSUCHUNG (۱۹۳۱) بود که رابرت سیودماک (Siodmak) در آن با زیرکی نشان داد که مدارک اتفاقی علیه یک متهم برای اثبات جرم او کافی نیست.[۱۰]

بیش از هر ژانر واقع‌گریز دیگری، اپرت از امکانات ارائه شده توسط صدا سود برد. اکنون که اضافه‌کردن موسیقی به فیلم ممکن بود، ناگهان فیلمهای موزیکال متعددی که پر از آوازهای مختلف بودند به روی پرده آمدند. اوفا خیلی زود، یعنی در ۱۹۳۰، با به نمایش گذاشتن فیلم «سه مأمور پمپ بنزین» به آغاز این مد کمک کرد - این فیلم نوع جدیدی اپرت بود که، درست است، موفق به جلب نظر مردم نیویورک نشد ولی در اکثر کشورهای اروپایی طرفداران زیادی به دست آورد. این فیلم که توسط ویلهلم تیله (Thiele)، کارگردان اهل وین، و تحت نظارت پومر ساخته شد، رؤیای پرنشاطی بود که از مواد اولیهٔ زندگی روزمره ساخته شده بود (تصویر ۴۱). سه دوست جوان بی‌قید که بطور ناگهانی ورشکست شده‌اند با پول فروش ماشین خود یک پمپ بنزین می‌خرند؛ آنها در پمپ بنزین وقت خود را با لاس‌زدن با دختر زیبایی می‌گذرانند که هر از گاهی با ماشین خود به آنجا می‌آید - یک نوع وقت‌گذرانی که پس از قدری هرج و مرج احساساتی بطور منطقی با پیروز شدن یکی از این سه رقیب پایان می‌یابد. ایدهٔ جدید منتقل کردن بهشت اپرت از محل‌های سنتی‌اش به جادهٔ باز بوسیلهٔ استفادهٔ نامتعارف از موسیقی تقویت می‌شد. موسیقی آکنده از تخیلات این فیلم دائماً داستان نیمه منطقی آن را قطع کرده، شخصیتها و حتی اشیا را وادار به حرکاتی شاد و پرنشاط می‌کرد. مثلاً کارگرانی که مشغول بردن مبلمان سه دوست بودند - چون پولش را پرداخت نکرده بودند - با موسیقی والس دعوت به رقص می‌شدند. یا هر وقت که ماشین عشق به پمپ بنزین نزدیک می‌شد، بوق آن چند خط موسیقی می‌نواخت که، با جدیت یک موتیف اصلی و واقعی، قسمتهای فیلم را به یکدیگر ربط می‌داد.[۱۱] اکثر اپرت‌ها از یک فرمول قدیمی پیروی می‌کردند. این فیلمها - از «دو قلب در زمان والس» (۱۹۳۰) تا اثر مجذوب‌کنندهٔ لودویگ برگر، «جنگ والس‌ها» (۱۹۳۳) - به فروختن رؤیاهای استاندارد شده‌ای از یک وین شاد به مردم ادامه دادند.[۱۲] این سرمایه‌گذاری حدثی در

۹- مقایسه شود با Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 79-80

10.Bryher, "Berlin, April 1931," Close Up, June 1931, pp. 130-31; Arnheim, Film als Kunst, pp. 288-89.

فیلم TÄTER GESUCHT (۱۹۳۱) نیز همین مفهوم را داشت؛ مقایسه شود با:
"Das Netz der Indizien," Filmwelt, March 22, 1931.

11. Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.164; Bardeche and Brasillach, History of Motion Pictures, p.346; Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 25-26.

۱۲- برای «دوقلب در زمان والس»، رجوع کنید به Balazs, Der Geist des Films, p.178 و برای «جنگ والس‌ها» رجوع کنید به Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 33
دیگر فیلمهای اپرت این زمان اینها بودند: LIEBESWALZER، ۱۹۳۰ (مقایسه شود با کالبوس، همان ماخذ، صفحه ۲۵،

نوستالژی رمانتیک که منفعت فراوانی داشت، با فیلم «کنگره می‌رقصد» (۱۹۳۱)، ساختهٔ اریک کارل (Charell) به اوج خود رسید. این فیلم محصولی از پومر بود که لاس زدنهای یک دختر شیرین وینی را با پس‌زمینهٔ باشکوه کنگرهٔ ۱۸۱۴ به نمایش می‌گذاشت.[۱۳] صحنه‌های پرجمعیت و تماشایی جای خود را به مکالمات دو نفرهٔ خصوصی با شخص تزار دادند و ماجراهای سّری دیپلماتیک چاشنی دلپذیری از سیاست در سطوح بالا را به آن افزود. این سوپر اُپرت، که بجای بلندپروازی به شرح مفصل جزئیات پرداخت، با ملودی‌های دلنشین و تنش‌های ساختاری هوشمندانهٔ خود خلاصهٔ فشردهٔ کاملی از کلیهٔ موتیف‌های قابل تصور در ژانر اُپرت را بوجود آورد. بعضی از این موتیف‌ها مد شدند. بخصوص از آن سکانس «کنگره می‌رقصد»، که لیلیان هاروی را سوار بر کالسکه در حال عبور از کنار آدمهای مختلفی در حومهٔ شهر نشان می‌دهد و همهٔ آنها در آوازی که او می‌خواند شرکت می‌کنند، تقلیدهای زیادی شد.

اُپرت تنها ژانر سینمایی نبود که به موسیقی نقشی عمده داد. به محض اینکه پدیدهٔ صدا به وقوع پیوست، فیلمسازان با عجله به بهره‌برداری از محبوبیت خوانندگان مشهور پرداختند. و، هر چند که حاصل کار بدتر از آن نمی‌توانست باشد، مردم با تمام قلب تسلیم شدند. فیلمهایی که صدای باشکوه تاوبر (Tauber) را به همراه داشتند مد روز بودند و وقتی کایپورا (Kiepura) چشم‌اندازکاملی از ناپل را پشت سر داشت و در قایق ماهیگیری آواز می‌خواند، همهٔ تماشاگران از دیدن و شنیدن چنین ترکیبی از زیبایی بشدت مبهوت می‌شدند.[۱۴]

برخلاف کولتور فیلم‌ها و اُپرت‌ها، فیلم‌های برش مقطعی در سالهای قبل از هیتلر ویژگی خود را تغییر دادند. آنها به انتقال‌دهنده‌های یک نوع خوشبینی عمومی تبدیل شدند که با حس قبلی‌شان بیگانه بود. در اولین تجربهٔ روتمان با فیلم ناطق، «ملودی جهان» (۱۹۳۰)، این خوشبینی نوین با شور و شوق اعلام وجود کرد. این یک فیلم برش مقطعی بود که او با استفاده از فیلمهایی که Hamburg-Amerika در اختیارش گذاشته بود ساخت. این فیلم از نظر سینمایی اثر پیشتاز و جالبی بود، چون «مونتاژ» ریتمیک آن نه تنها تأثیرات بصری گوناگون، بلکه انواع صداها و اصوات موزیکال را نیز در بر داشت. این «مونتاژ» از نظر تماتیک عرصه‌ای را در بر می‌گرفت که چیزی از مجموع فعالیتها و دستاوردهای بشری کم نداشت: آثار معماری، انواع تیپیک عشق، وسائط نقلیه، فرقه‌های مذهبی، ارتش‌های جهان، مسایل و جوانب جنگ، انواع ورزشها، سرگرمی‌ها و الی آخر. خود روتمان در اظهار نظری در مورد این فیلمش می‌گوید که بخش مذهبی فیلم «در نمایش باشکوه توده‌هایی که به مقدسات مختلف ادای احترام می‌کنند، به اوج می‌رسد. اما تنوع کسانی که توسط این پرستش‌کنندگان - که بودا، (حضرت - م) عیسی یاکنفوسیوس را مخاطب قرار می‌دهند - پرستش می‌شوند، یک منشاء

و WALZERPARADiES ؛ (Arnheim, Film als Kunst, pp.295-96 ۱۹۳۱ (خلاصه داستان در Illustrierter Film-Kurier) ؛ و غیره. همچنین رجوع کنید به کالبوس، همان مأخذ، صفحهٔ ۲۶.

۱۳- کالبوس، همان مأخذ، صفحات ۳۶-۳۵.

۱۴- کالبوس، همان مأخذ، صفحات ۳۰-۲۹ و ۳۲؛

Weiss, "The First Opera-Film," Close Up, Dec. 1932, pp.242-45.

بالقوه اختلاف است، و به این ترتیب به قسمت بعدی، یعنی ارتش، منتهی می‌شود. صدای یک شیپور نظامی موسیقی مقدس را قطع می‌کند، و سربازان همهٔ جهان شروع به صف‌آرایی می‌نمایند.» و الی آخر.[۱۵]

این اظهار نظر روتمان، علاوه بر اینکه ساده‌لوحانه بر نخ‌نما بودن تفکر «ملودی جهان» تأکید دارد، اصول زیربنایی این فیلم را نیز آشکار می‌کند. فیلم «برلین»، با وجود آن همه بی‌طرفی، باز هم به خشونت روابط ماشینی شدهٔ انسانی فکر می‌کرد، در حالی که «ملودی جهان» نوعی بی‌طرفی نشان می‌دهد که مطلقاً تفاوتی قایل نمی‌شود و تلویحاً نشان می‌دهد که جهان را بطور کامل می‌پذیرد. در آغوش کشیدن جهان با روحیه‌ای که از معجزهٔ برگ‌های سادهٔ علفهای آن آگاه است، و در آغوش کشیدن جهانی که در آن فرقی نمی‌کند که (حضرت - م) «عیسی یا کنفوسیوس» مورد پرستش قرار گیرند - تا جایی که گردهمایی پیروان آن مذهب شکوهمند باشد - دو چیز متفاوت است. یکی از منتقدان فرانسوی دربارهٔ فیلم «ملودی جهان» گفت: «به نظر من اگر فقط به یکی از سوژه‌هایی که ارائه شده پرداخته می‌شد، با ارزش‌تر می‌بود.»[۱۶] این نظر به ضعف اساسی مرثیهٔ جهانی روتمان اشاره می‌کند. فیلم «ملودی جهان» او به این دلیل خالی از محتوی است که مشغله‌اش با کل دنیا او را به جایی می‌کشاند که محتوای خاص هر یک از ملودی‌های گردآوری شده اهمیت نمی‌دهد.

فیلم «آواز زندگی» (۱۹۳۱)، که پس از مبارزه‌ای تلخ با هیئت سانسور به نمایش درآمد، از الگوی مشابهی پیروی می‌کرد. این محصول توبیس (Tobis) - که توسط آلکسیس گرانوسکی، کارگردان تئاتری روس که از مسکو به برلین نقل مکان داده بود، ساخته شد - یک فیلم برش مقطعی تیپیک بود که از دل فیلم مستند جسورانه‌ای از یک عمل سزارین بیرون آمد. این فیلم از اپیزودهایی تشکیل شده است که ارتباط محکمی با هم ندارند و، با کمک آوازهای دلنشین والتر مهرینگ (Mehring)، به توصیف چیزهایی کلی مثل عشق، ازدواج و تولد می‌پردازند. در سکانس اول این فیلم، دختر جوانی در ضیافت شامی شرکت می‌کند که به افتخار نامزدی او با هرزهٔ پیری ترتیب داده شده است. این هرزهٔ پیر می‌خواهد در این ضیافت دختر را به دوستان خود معرفی کند. تمهیدات سینمایی متعدد جشن نامزدی را تبدیل به گردهمایی وحشتناکی می‌کنند که برای نمایش سمبلیک نسل فاسد دیروز طراحی شده است. دختر از ترس این همنشینان فرار می‌کند و سعی می‌نماید خودش را در دریا غرق کند. یک مهندس علوم دریایی جوان او را نجات می‌دهد و دختر عاشق این مهندس می‌شود. پاساژ نشان دهنده میل دوباره مشتعل شدهٔ او به زندگی و ماه عسل این زوج در یکی از سواحل جنوب،

۱۵- نقل از:

Ruttmann, "La Symphonie du Monde," La Revue du Cinema, March 1, 1930, p.44.

مقایسه شود با:

Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.169; Jahier, "42 Ans de Cinema," Le Role intellectuel du Cinema, p.65.

۱۶- نقل از:

Chewalley, "Mickey Virtuose-La Melodie du Monde," Close Up, Jan. 1930, p.72.

Film Society Programme مورخ ۱۴ دسامبر ۱۹۳۰، نظر مثبت‌تری ارائه می‌دهد.

برلین : آنچه که زمانی نشان‌دهنده هرج‌ومرج مطلق بـود اکنـون صرفـا بخشـی از واقعیت - یکی از حقایق - است.

سه مأمور پمپ‌بنزین : رؤیایی بانشاط که از مواد اولیـــه زندگـی روزمـره سـاخته شده‌بود.

قطعهٔ جاه‌طلبانه‌ای از شعر سینمایی است. بعد از این پاساژ، عمل سزارین انجام می‌شود. این قسمت جالب توجه، تضاد بین روپوش‌های سفید جراحان و دستکش‌های لاستیکی سیاه آنها را مورد تأکید قرار می‌دهد - تضادی که به نحو مؤثری بیانگر این نکته است که دختر بین مرگ و زندگی دست و پا می‌زند. پسری به دنیا می‌آید و آمدن او صحنه‌هایی را ایجاد می‌کند که به شکلی آرمانی رابطهٔ مادر و فرزند را نشان می‌دهند. در پایان فیلم، پسر را می‌بینیم که بزرگ شده و به سوی دریایی می‌رود که پدرش از آنجا آمده و مادرش سعی کرد به آنجا بگریزد.

تأکید این فیلم بر تصاویر دریا نشان دهنده رفتاری است که در صحنه‌های ذیل بیان می‌شود: مهندس علوم دریایی، پس از نجات دادن دختر، او را با یک جرثقیل بالا می‌برد، و در حالی که آنها در هوا معلق هستند، «مرد و دختر و یک شخص سوم، که می‌تواند یک دکتر یا فیلسوف یا غیبگو باشد، در حالی که صدایی در ستایش کار آواز می‌خواند از بالا به زندگی نگاه می‌کنند و دکتر بشارت شور زندگی - میل به زندگی کردن، تولید و پیشرفت - را جار می‌زند.»[۱۷] (تصویر ۴۲). اینگونه صحنه‌های سمبلیک تکرار می‌شوند. این فیلم، که محصولی از طرز فکر همگانی دوران بعد از جنگ است، بین شکل‌های مختلف زندگی فرقی نمی‌گذارد، بلکه زندگی را در همهٔ شکل‌هایش شدیداً مورد ستایش قرار می‌دهد. این نکته توضیح می‌دهد که چرا دریا در همه‌جا حضور دارد: این حضور، به همان اندازهٔ تصور زیربنایی این فیلم از زندگی، موهوم است. فیلم «آواز زندگی» در موهوم بودن اشتیاقش با فیلم «ملودی جهان» برابری می‌کند.[۱۸]

۱۷- نقل از:
Hamilton, "Das Lied Vom Leben," National Board of Review Magazine, Nov. 1931, p.8.
همچنین رجوع کنید به خلاصه داستان فیلم در:
Illustrierter Film-Kurier
و
Bryher, "Berlin, April 1931," Close Up, June 1931, p.132; Arnheim, Film als Kunst, pp.91, 254-56, 288, 290, 298.
برای فیلم «چمدانهای آقای او.اف» (۱۹۳۱) اثر گرانوسکی، رجوع کنید به:
Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany," Close Up, March, 1932, p.45.

۱۸- اینکه این همان اشتیاق موهوم متبلور در فیلمهای آبستهٔ این دوران بود به این دلیل بیشتر محتمل به نظر می‌رسد که روتمان، خالق «ملودی جهان»، بعد از آن به رشد و توسعهٔ فلمرو هنر بدون سوژه پرداخت. فیلم «تعطیلات آخر هفته» (۱۹۳۰) او چیزی نیست بجز یک باند صدای کوتاه که صداهای بی‌شمار یک روزکاری و یک روز یکشنبه (تعطیل) در حومهٔ شهر را ضبط کرده است؛ فیلم IN DER NACHT (۱۹۳۱) او یک قطعه موسیقی از شومان (Schumann) با همین نام را به زبان تکلهای بصری آبستره ترجمه کرده است. اسکار فیشینگر (Fischinger)، یکی از پیروان روتمان، در به تصویر کشیدن موسیقی‌های مشابه تخصص داشت و، علاوه بر آن، از الگوهای آبستره فیلمهای تبلیغاتی ساخت. همچنین می‌توان اشاره کرد به هانس ریشتر که در آن سالها بعنوان یک هنرمند پیشتاز موقعیت خودش را حفظ کرد و لوته رینیگر که به ساختن فیلمهای آشنای سایه‌بازی خود ادامه داد. برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ فیلمهای روتمان در این دوران، رجوع کنید به:
Hanson, "une Nouvelle Ceuvre de Ruttmann," La Revue du Cinema, July, 1,1930, pp.70-71; Film Society Programme, Dec.6, 1931; Film Index, p. 642 a; Kracauer, "Currier de Berlin," La Revue du Cinema, Aug. 1,1931, pp.64-65.
برای فیلمهای فیشینگر، رجوع کنید به:
Weinberg, "Complete List of Films by Oskar Fischinger," یادداشتهای تایپ شده Museum of Modern art Library, Clipping files; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p. 160; Film Society Programme, Jan. 10, 1932.
اولین فیلم ناطق ریشتر همچوی از یک کارتاوال بود به نام «همه چیز می‌چرخد» (۱۹۲۹). واینبرگ در صفحات ۹ الی ۱۵ از

بازگشت فیلمهای **برش مقطعی** از «**بی‌طرفی نوین**» و روی آوردن آنها به خوشبینی سرود مانند، نشان دهنده یک تغییر مهم است. بی‌طرفی مخالفت‌آمیز این فیلمها در خلال سالهای ثبات گواهی بر نارضایتی باطنی از «سیستم» کاملاً تثبیت شده بود؛ بنابراین خطری ندارد که فرض کنیم سر زندگی سرریز کنندهٔ آنها در سالهای بحران، انعکاس یک احساس معکوس بود: یعنی میل به باور اینکه همه چیز خوب بود. گویی اکنون که رکورد اقتصادی تهدید می‌کرد که نظم موجود را برهم بزند، وحشت از فاجعه مردم را آزار می‌داد و در نتیجه آنها همه نوع اوهام دربارهٔ بقای دنیای خود را عزیز می‌داشتند.

فیلمهای متعددی - اکثراً کمدی‌هایی همراه با آوازهای در این یا آن قسمت - اینگونه امیدها را تغذیه می‌کردند. این فیلمها جان گرفته از همان خوشبینی که به فیلمهای «**ملودی جهان**» و «**آواز زندگی**» جان بخشید، به نفع وضع موجود به حفظ موضوع بی‌طرفی پرداختند. تعدد تعجب‌آور این فیلمها علامت قابل اطمینانی از یأس و ناامیدی همگانی بود.

بسیاری از این محصولات به منظور آرام کردن خیل بیکاران ساخته می‌شدند. به عنوان مثال، فیلمی از **لوپو پیک** بنام GASSENHAUER (۱۹۳۱)، یک گروه نوازندهٔ بیکار را نشان می‌دهد که با اجرای یک آواز خیابانی - که بالاخره مشهور می‌شود - با موفقیت در مقابل مصیبت و بدبختی مقاومت می‌کنند. این فیلم با شخصیتهای آشنایش که شبیه به کاراکترهای زیل هستند، فیلمهای «**زیر بامهای پاریس**» (Sous Les Toits De Paris) اثر رنه کلر و همچنین «**ماجراهای یک اسکناس ده مارکی**» اثر **بالاش** را به یاد می‌آورد. در ضمن، این اولین و آخرین فیلم ناطق **لوپو پیک** بود؛ وی مدت کوتاهی پس از اتمام این فیلم مرد.[۱۹] فیلم دیگری بیکارانی راکه شدیداً تحت فشار بودند، با شادی دعوت می‌کرد که به سراب طرح‌های تجدید اسکان، اردوگاههای بیکاران چادرنشین، و از این قبیل اعتماد کنند.[۲۰] این فیلم Die Drei Von Der Stempelstelle نام داشت و تقلید آشکاری از «**سه مأمور پمپ‌بنزین**»، اثر فوق‌الذکر تیله، بود.

یکی از مصلحت‌های مورد علاقه این بود که وانمود کنند خود فقرا از وضع زندگی‌شان کاملاً راضی بودند. در فیلم کمدی «**موطلایی رؤیایی**» (۱۹۲۲)، محصول اوفا، دو شیشه شور و

An Index to ... Hans Richter، به آثار خلاقانهٔ ریشتر می‌پردازد. برای لوته راینیگر، رجوع کنید به:
Bryher, "Notes on Some Films," Close Up, Sept. 1932, p.198; Film Society Programmes, oct. 19 and Dec. 14, 1930, March 8, 1931, oct. 30, 1932.
انجمن فیلم لندن فیلم آبسترهٔ موهولی-ناگی (Moholy-Nagy) بنام SCHWARTZ-WEiSS-GRAU (۱۹۳۲) را نیز نمایش داده و بطور خلاصه در مورد آن اظهار نظر کرد.
(Film Society Programme, Nov. 20, 1932)
دستوشتهٔ آقای ریشتر بنام «آوانگارد ...» که هنوز به چاپ نرسیده است پر از اطلاعاتی در رابطه با این قضیه است.
19. Arnheim, Film als Kunst, pp.203, 249; "Gas Senhauer," Filmwelt, April 5, 1931.
فیلم MiETER SCHULZE GEGAN ALLE نیز نوعی فیلم زیل بود (۱۹۳۲). کالیوس در صفحات ۳۹-۳۸ کتاب Deutsche Filmkunst, II خوشبینی زیربنایی این فیلم را مورد تأکید قرار می‌دهد.
۲۰- مقایسه شود با:
Kracauer, "(Kuhle Wamp,) Verboten!" Frankfurter Zeitung, April 5, 1932.

دختری که در سیرک بوسیلهٔ توپ به هوا شلیک می‌شود، بخاطر فقر مجبور می‌شوند که در واگن‌های قطار کهنه و متروکی در یک بیشه‌زار سر پناه بجویند. ولی آیا آنها از وضع بدی که دارند شکوه می‌کنند؟ آوازی که احساس این موجودات حسرت‌انگیز را بیان می‌کند، شامل این کلمات است: «ما دیگر اجازه نمی‌دهیم، در قلب طبیعت منزل کرده‌ایم، و حتی اگر آشیانهٔ ما از این هم کوچک‌تر بود، واقعاً مهم نبود.»[۲۱]

از آنجا که اکثر مردم ترجیح می‌دهند آشیانه‌های بزرگتری داشته باشند، یک سری از فیلمها به بازگویی داستانهای موفقیت اختصاص داشتند. اوفا با فیلم «**مرد بی‌نام**» (۱۹۳۲) به اینگونه فیلمها کمک جالب توجهی کرد.[۲۲] در این فیلم، **ورنر کراوس** نقش یک کارخانه‌دار آلمانی را ایفا می‌کند که حین اسارت در **روسیه** دچار فراموشی می‌شود. وی سالها پس از پایان جنگ مجدداً حافظه‌اش را بدست آورده، به **برلین** باز می‌گردد، و در آنجا مطلع می‌شود که مقامات رسمی او را مرده اعلام کرده‌اند. صحنه‌ای که در آن کارمندی از نردبان غول آسای بین ردیف‌های قفسه‌های پرونده‌ها بالا می‌رود و از بالای نردبان رو به پایین کرده و با فریاد به مرد می‌گوید که او دیگر وجود ندارد، طرز کار کابوس مانند بوروکراسی را به شکلی تأثیرگذار به نمایش می‌گذارد (تصویر ۴۳). برای کامل شدن مصیبت این کارخانه‌دار سابق، همسر و دوستش هم نمی‌توانند او را بشناسند. سقوط او به نحوی غیرعمدی سقوط طبقهٔ متوسط را در این سالهای بحرانی منعکس می‌کند. این فیلم در اینجا به سمتی می‌رود که به نحو عجیبی یادآور فیلم «**محله‌های فقیرنشین برلین**»[۲۳] زیل است. یک نمایندهٔ فروش گمنام و یک تندنویس بیکار از این مرد، که البته در صدد اقدام به خودکشی مرسوم است، مراقبت می‌کنند و او با کمک آنها مجدداً یک زندگی حرفه‌ای آتیه‌دار را آغاز می‌نماید. کارخانه‌دار سابق، پس از اینکه از حق استفاده از نام قدیم خود محروم می‌شود، نام جدیدی اختیار می‌کند، یکی از اختراعات خود را با موفقیت پیش می‌برد، و در مسیر صعودش با مهندس فیلم «**محله‌های فقیرنشین برلین**» تنها این فرق را دارد که، بجای ازدواج با دختری از قشر بالای طبقه متوسط، با تندنویس فقیر ازدواج می‌کند. این دوران برای تندنویس‌ها زمان بدی بود و باید کاری به نفع آنها انجام می‌شد.

در واقع زمانه آنقدر بد بود که حتی متخصصین واجد شرایط هم، پس از مرخص شدن از شغلی، نمی‌توانستند روی استخدام مجدد حساب کنند. در نتیجه اکثر فیلمهای حاکی از موفقیت بجای صلاحیت، شانس را به عنوان منشاء حقیقی زندگی‌های حرفه‌ای درخشان مورد تأکید قرار می‌دادند. در آن زمان مشخصاً نامهایی چون «**پول توی خیابان ریخته**»، «**فردا وضعمان درست می‌شود**»، و «**اوضاع دوباره بهتر خواهد شد**» عمومیت فراوانی داشتند. و، علیرغم این مسئله که خود این فیلمها چقدر بعید بودند، تماشاگران با آمادگی تمام آنها را می‌بلعیدند - مشروط بر اینکه آنچه را که نامشان وعده می‌داد، در خود داشتند. شانس وسیلهٔ رسیدن به موفقیت شده بود: آلمانی‌ها باید در لبهٔ

۲۱- خلاصه داستان بعلاوه شعر آوازها در Illustrierter Film-Kurier Kalbus, Deutsche Film-Kunst, II, 46.

۲۲- خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier. کالبوس، همان مأخذ، صفحه ۵۶.

۲۳- مقایسه شود با صفحه ۱۴۳ همین کتاب.

پرتگاه یأس و نومیدی بوده باشند که تصوری اینقدر کاملاً بیگانه با سنت‌های خودشان را بپذیرند. در همهٔ این فیلمها کارمندان جزء و آدمهای متعلق به قشرهای پایین طبقهٔ متوسط، اشخاص مورد علاقهٔ بودند. نمونهٔ این گرایش، که با کمدی‌های زیرکانهٔ **اریش انگل** (Engel) به اوج خود رسید، فیلم «**منشی خصوصی**» (۱۹۳۱) بود - فیلم ساده و راحتی که محبوبیت فوق‌العاده‌اش، مهارت و **یلهلم تیله** را در ساختن معجونهای جذاب به اثبات رساند. دختر سرزنده‌ای از یک شهر کوچک (**رناته مولر**) موفق می‌شود در یکی از بانکهای **برلین** کار بگیرد، و یک شب در حالی که مشغول اضافه کاری است رئیس بزرگ، که دختر فکر می‌کند یکی از کارمندان است، به سراغ او می‌آید. آن دو آن شب را با هم بیرون می‌روند، و نتیجهٔ قابل پیش‌بینی این بیرون رفتن، ترفیع دختر به مقام همسر بانکدار است.[۲۴]

در فیلم «**کنتس مونت کریستو**» (۱۹۳۲)، محصول **اوفا**، این نوع تخیلات به افسانه‌ای واقعی مبدل شدند که از زندگی روزمره گرفته شده بود. **بریژیت هلم** نقش یک سیاهی‌لشگر را دارد که نقش بانوی محترمی به او محول شده که با ماشین آخرین سیستم خود مسافرت می‌کند. فیلمبرداری در شب پایان می‌یابد. ولی **هلم** و دوست مؤنث او، بجای اینکه ماشین را در مقابل درِ هتل ساخته شده در استودیو پارک کنند، به رانندگی ادامه می‌دهند تا به یک هتل دولوکس واقعی می‌رسند. در آنجا این بانوی قلابی، بخاطر نام «**کنتس مونت کریستو**» که روی چمدانهای خالی اوست، به عنوان یک میهمان سرشناس پذیرفته می‌شود. ماجرای جالبی که یک دزد ناخوشایند و یک جنتلمن متقلب در هتل در آن درگیر می‌شوند باعث می‌شود که دختر برای مدت کوتاهی ظاهر را حفظ کند و زندگی‌ای را که آرزو می‌کرده، داشته باشد. دلبستگی جنتلمن متقلب به او این زندگی را به نحو قابل توجهی غنی می‌کند. یک روز زیبا پلیس‌ها وارد صحنه می‌شوند و جنتلمن متقلب عاشق را دستگیر می‌کنند. اگر بخاطر علاقهٔ **اوفا** به زنده کردن امید در قلبهای سیاهی‌لشگرهای مسکین نبود، بدون شک پلیس به حقه‌بازیهای این **کنتس** قلابی خاتمه می‌داد. ولی ماجرای **بریژیت هلم** داستان صفحهٔ اول روزنامه‌ها می‌شود، و مدیران استودیوها، با استعداد ذاتی‌شان برای تبلیغات، نه تنها او را تحت پیگرد قانونی قرار نمی‌دهند، بلکه قرارداد سودآوری هم با او می‌بندند. این ماجرا چیزی را بطور قطع ثابت می‌کند که همهٔ این افیون‌های سینمایی می‌خواستند نشان دهند: که زندگی روزمره خودش یک افسانه است.

ولی چطور می‌توان برای یک فرشتهٔ خَیر و مهربان خود را عزیز کرد؟ اینجاست که **هانس آلبرس** وارد می‌شود. این بازیگر سینما، که زمانی نقش زناکاران و خلافکاران را ایفا می‌کرد، ناگهان به هنرپیشهٔ محبوب شماره یک آلمان، تجلی زندهٔ شاهزادهٔ داستان **سیندرلا**، تبدیل شد. پومر در چهار فیلم از محصولات **اوفا** نقش اول را به او داد و، به استثنای آخرین این فیلمها، «**اف. پی. ۱ جواب نمی‌دهد**» (۱۹۳۲)، که کناره گیری احساساتی در آن غالب بود، **آلبرس** بطور یکنواخت پیروزمندی باشکوه بود - چه در حال ایفای نقش ناخدای دیوانهٔ یک کشتی تفریحی در فیلم **اپرت** «**جنون مونت**

۲۴- Kalbus, Deutsche Film-Kunst, II, 54. برای فیلم مشابهی بنام «حرفهٔ دالی» (۱۹۳۰)، رجوع کنید به:
Weiss, "A Starring Vehicle," Close Up, Nov. 1930, pp. 334-35.

کارلو» (۱۹۳۱)، چه در نقش یک دلقک عاشق در فیلم «سریع» (۱۹۳۲) و چه در نقش تلگرافچی در فیلم «پیروز» (۱۹۳۲).[۲۵] او سرشار از زندگی و فوق‌العاده مهاجم بود و، مثل کسی که بزن بهادر به دنیا آمده باشد، از هر فرصتی که در دسترسش بود استفاده می‌کرد. ولی هر کاری که می‌کرد، چه حمله به دشمنان و چه بدست آوردن دل دختران، همه چیز فی‌البداهه انجام می‌شد -گویی بجای عزم راسخ برای انجام کارها، احساسات و شرایط متغیر او را به انجام این کارها وامی‌داشت. در واقع شخصیت او نقطهٔ مقابل شخصیت حسابگر و برنامه‌ریز بود. و، از آنجاکه او حتی اهمیت زیادی به شانس نمی‌داد، الههٔ شانس به نوبهٔ خود با سماجت یک زن عاشق او را تعقیب می‌کرد و، هر وقت که او به یکی از چاله‌های پنهان فراوانی که برایش کنده شده بود می‌افتاد، دست کمکی به سویش دراز می‌کرد. البته او دستی راکه الههٔ شانس به سویش دراز کرده بود می‌گرفت ولی بعد با همان جسارت همیشگی به سرعت پیش می‌رفت. همه‌چیز دنیای آلبرس سالنهای سینماهای محله‌های کارگرنشین و همچنین «کورفورستندام» را پر از جمعیت می‌کردند. این انسان پرانرژی که قلبی از طلا داشت، روی پردهٔ سینما چیزی را مجسم می‌کرد که همه می‌خواستند در زندگی واقعی باشند (تصویر ۴۴).

۲۵- برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ فیلمهایی که آلبرس در آنها بازی کرده است، رجوع کنید به:
Kalbus, Deutsche Film-Kunst, II, 38, 53, 59.
مقایسه شود با خلاصه داستان فیلم در:
Illustrierter Film-Kurier.
و معرفی‌نامهٔ:
MONTE CARLO MADNESS.

۱۸- قاتل در بین ماست

علیرغم تمام تلاشها برای ادامهٔ بی‌طرفی به منظور حفظ موقعیت موجود، بعد از سال ۱۹۳۰، نمای ظاهری بی‌طرفی نوین شروع به فرو ریختن کرد. ناپدید شدن فیلمهای خیابانی و جوانان، که در خلال دوران ثبات به گرایشات فلج شدهٔ طرفدار استبداد خدمت کرده بودند، این نکته را تأیید می‌کند. دیگر نیازی به اینگونه رؤیاهای سینمایی نبود، چون اکنون که فلج فکری فروکش کرده بود، انواع گرایشات استبدادی و غیر استبدادی آزاد بردند که خودشان را بروز دهند. پردهٔ سینمای **آلمان**، مثل دوران پس از جنگ، عرصهٔ نبرد گرایشات درونی متضاد شد.

پوتامکین در سال ۱۹۳۰ نوشت: «در **آلمان** نشانه‌هایی وجود دارد که آدمهای جدی سینمای **آلمان** را از حالت مرگ کاذب و تنگنای استودیو به زور بیرون برده و به آن را بسوی سوژه‌های مهم خواهند کشید. **آلمان** به یک بحران سیاسی و، همزمان، به یک بحران فکری و زیبایی شناختی نزدیک می‌شود...»[1] کسی که بحرانی را از سر می‌گذراند، ناگزیر است که، قبل از انتخاب خط مشی خود، همهٔ جوانب مثبت و منفی را سبک و سنگین کند. با قضاوت بر اساس دو فیلم مهم «**فرشتهٔ آبی**» و «**ام**» -که می‌توانند بیانیه‌هایی حاکی از وضعیت روانی آن زمان محسوب شوند، این دقیقاً همان کاری بود که مردم **آلمان** انجام دادند. هر دو این فیلمها به اعماق روح مشترک مردم **آلمان** -که در فیلمهایی چون «**آواز زندگی**» و «**منشی خصوصی**» مورد بی‌اعتنایی کامل قرار گرفته بود - رسوخ کردند. درست است که در خلال سالهای ثبات، **پابست** و **روتمان** نیز تلاش کرده بودند که لایه‌های زیرین واقعیت معاصر را نشان دهند. ولی، در حالی که آنها بوسیلهٔ ملودرام یا کناره گیری دائم از اهمیت فیلمهای خود اجتناب کرده بودند، «**فرشتهٔ آبی**» و «**ام**» از یک احساس مسئولیت قوی نسبت به همهٔ آنچه که در آنها فاش شده بود، دم می‌زدند. آنها محصول ذهنیتی بودند که از آن «مرگ کاذب» مورد اشارهٔ **پوتامکین** رهایی یافته بود.

فیلم Der Blaue Engel (**فرشتهٔ آبی**، ۱۹۳۰) محصولی از **اوفا** بود که براساس رمان قبل از جنگ **هاینریش مان** (Mann) بنام پروفسور **اونرات** (Unrath)، که همراه دیگر رمان‌های این نویسنده نقصهای خاص جامعهٔ بورژوائی **آلمان** را برملا می‌کرد، ساخته شده بود. هر ملتی به عنوان وسیله‌ای برای ادامهٔ حیات خود، به نگاه انتقادی درون خویش متکی است. ارزش ماندگار **هاینریش**

1. Potamkin, "The Rise and Fall of The German Film," Cinema, April 1930, p. 59.

آواز زندگی : صحنه‌ای سمبلیک که از شور زندگی تجلیل می‌کند.

پیروز : هانس آلبرس ، تجلی یک رؤیای پرطرفدار

مان[۲] این است که سعی کرد یک نوع ادبیات آلمانی بوجود آورد که دارای ذهنیت اجتماعی باشد - ادبیاتی که در انگلیس و فرانسه برای دهه‌های بسیاری شکوفا بود. اگر تندروی عجیبی نظرات او را محدود نکرده بود، می‌توانست نفوذی بیش از آنچه که عملاً داشت اعمال نماید.

امیل یانینگز نقش اصلی این فیلم، پروفسور ریشوی دبیرستانی در یک شهر ساحلی کوچک، را ایفا می‌کند. این مرد مجرد مسن، با اعمال خشونت شاگردانش را دشمن خود می‌کند. ولی شاگردان او بسرعت عقده‌های فراوانی راکه دلیل رفتار خرده مستبدانهٔ او هستند، حس می‌کنند.(تصویر ۴۵). وقتی پروفسور می‌فهمد که این پسران اغلب به اتاق رختکن لولا لولا - ستارهٔ یک گروه کوچک هنری که در میخانهٔ «فرشتهٔ آبی» برنامه دارد - می‌روند، تصمیم می‌گیرد که با این زن فریبکار پلید تسویه حساب کند. پروفسور احمق با انگیزهٔ خشم اخلاق‌گرایانه و حسادتی جنسی که چندان هم پوشیده نیست، خطر کرده و به آشیانهٔ این زن می‌رود. ولی او به جای خاتمه دادن به افراطهای کودکانه، خودش تسلیم جذابیت لولا لولا، یا همان مارلینه دیتریش، می‌شود. این عشق تا آنجا پیش می‌رود که پروفسور هم‌اتاق رقاصه می‌شود و به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. نتیجهٔ این عمل پروفسور اخراج از دبیرستان است. اما او چنان مجذوب رقاصه شده که اخراج شدن برایش هیچ اهمیتی ندارد. پروفسور در جشن عروسی‌اش در حالی که در اوج خوشحالی است، با تقلید شگفت انگیزی از صدای خروس موفق می‌شود اعضای گروه هنری را تحت تأثیر قرار دهد. ولی این نقطهٔ اوج زندگی او به عنوان یک مرد آزاد، شروع سقوط او نیز هست. در حالی که گروه از شهری به شهری مسافرت می‌کند، لولا لولا نه تنها او را وادار می‌کند سخت برایش کار کند، بلکه با پیشنهاد مدیر گروه موافقت می‌کند که شوهرش روی صحنه صدای مضحک خروس درآورد. تحقیر او وقتی به اوج خود می‌رسد که هنرمندان به امید اینکه با پروفسور سابق جنجالی به پا کنند به میخانه «فرشته آبی» باز می‌گردند. ثابت می‌شود که امید آنها بیهوده نبوده است: تمام اهالی شهر از شوق شنیدن «قوقولی‌قوقو»ی همشهری سابق خود، با عجله می‌آیند. وقتی از پروفسور خواسته می‌شود که برنامه‌اش را اجرا کند، او قوقولی‌قوقوی تحسین‌برانگیزی سر می‌دهد، صحنهٔ نمایش را ترک می‌کند و، در حالی که لاینقطع نعره می‌کشد، اقدام به خفه کردن لولا لولا می‌کند. اعضای گروه، این دیوانهٔ خشمگین را مغلوب کرده و نهایتاً به حال خود رها می‌کنند. در اینجا به نظر می‌رسد که او از کابوس زندگی اخیرش بیدار می‌شود. پروفسور، مثل حیوانی که زخم مهلکی برداشته و به لانه‌اش پناه می‌برد، پنهانی به دبیرستان قدیمی رفته، وارد کلاس خود می‌شود، و در آنجا می‌میرد.

پومر، که مصمم بود فیلمهای ناطق هنری آلمان را ترویج کند، جوزف فون اشترنبرگ را به کارگردانی این فیلم گماشت. این کارگردان برجستهٔ هالیوود که در اتریش متولد شده بود، در فیلمهای «دنیای زیرزمینی» (Underworld) و «آخرین فرمان» (The Last Command) ثابت کرده

۲- با توجه به تأثیر فرهنگ و ادب فارسی بر نویسندگان و شعرای آلمان و شباهتهای فراوان این رمان به داستان «شیخ صنعان»، بعید نیست که هاینریش مان این داستان را از اثر شیخ فریدالدین عطار نیشابوری اقتباس کرده باشد - م.

بود که در هنر ارائهٔ فضاها، به نحوی که احساسات غیرقابل رؤیت را تشدید کنند، استاد است. در صحنه‌ای از فیلم «فرشتهٔ آبی»، در حالی که **امیل یانینگز** شبانه پای پیاده از خیابانها می‌گذرد و به سوی میخانه می‌رود، بوق‌های اعلام خطر به کشتی‌ها در مواقع مه گرفتگی، از بندری دور به صدا درمی‌آیند. وقتی که پروفسور، قبل از ترک همیشگی دبیرستان، تنها پشت میزش می‌نشیند، یک نمای تراولینگ به آرامی و لطافت در آغوش کشیدن معبودی برای آخرین بار، کلاس خالی را در بر می‌گیرد. در پایان فیلم این نما دوباره دیده می‌شود، ولی این‌بار نقش یک آگهی تسلیت را ایفا می‌کند که خلاصهٔ داستان زندگی مرده‌ای را که سرش روی میز افتاده بازگو می‌کند. فضای تنگ داخل میخانهٔ «فرشتهٔ آبی» دارای قدرتی است که در زمان ثبات به ندرت کسی حتی برای دستیابی به آن تلاش کرده بود. در این فیلم جزئیات معماری، شخصیتها و اشیا بی‌اهمیت، آزادانه در هم ادغام شده‌اند. **لولا لولا** آواز معروفش را روی صحنهٔ کوچکی می‌خواند که چنان مملو از وسایل صحنه شده که به نظر می‌رسد خود او هم جزیی از دکور است. **یانینگز** برای رسیدن به اتاق رختکن **لولا لولا** با تلاش فراوان از پیچ و خم بین تورهای ماهیگیری عبور می‌کند. مدتی بعد او را در کنار ستونی چوبی می‌بینیم که تندیسی از یک زن است و بالکنی روی آن قرار دارد که او از پایین به بت خود خیره می‌شود. مداخلهٔ مصرانهٔ اشیاء بی‌صدا، به سبک فیلمهای بعد از جنگ **کارل مایر**، کل این فضا را بعنوان عرصهٔ تاخت و تاز غرایز افسارگسیخته نشان می‌دهند. این اشیاء، که کاملاً هادی هستند، احساسات تندِ عقب نگاهداشته شدهٔ **یانینگز** و همچنین امواج هیجان جنسی را که از **لولا لولا** متصاعد می‌شوند انتقال می‌دهند.

موفقیت بین‌المللی این فیلم - مدت کوتاهی پس از اکران آن، کلوپ شبانه‌ای به نام «فرشتهٔ آبی» در پاریس افتتاح شد - را می‌توان مربوط به دو علت عمده دانست که اولین آنها قطعاً **مارلینه دیتریش** بود. **لولا لولا**ی او تجسم جدیدی از سکس بود. این هرزهٔ خرده بورژوای برلینی، با آن رانهای تحریک‌کننده و رفتار راحتش، نفوذ ناپذیری‌ای از خود نشان می‌داد که آدم را تحریک می‌کرد بدنبال راز خودخواهی بیرحمانه و گستاخی او بگردد (تصویر ۴۶). صدای گرفتهٔ او، که هنگام آواز خواندن دربارهٔ علاقه‌اش به همخوابگی و دیگر هیچ، با خاطرات نوستالژیک و امیدهای روشن می‌لرزید، این حس را القا می‌کرد که چنین رازی وجود داشت. البته نفوذناپذیری او هرگز کاسته نشد، و شاید هیچ رازی هم وجود نداشت. علت دیگر موفقیت این فیلم سادیسم آشکار آن بود. توده‌ها به نحو مقاومت‌ناپذیری جذب منظرهٔ شکنجه و تحقیر می‌شوند، و **اشترنبرگ** با واداشتن **لولا لولا** به نابود کردن نه تنها خود **یانینگز**، بلکه کل محیط او، این گرایش سادیستی را تعمیق بخشید. زنگ ساعت قدیمی کلیسا که یک آهنگ معروف آلمانی در ستایش وفاداری و صداقت را می‌نوازد (Üb immer Treu Redlichkeit...) - آهنگی که بیانگر اعتقادات به ارث رسیدهٔ **یانینگز** است - یکی از موتیف‌های تکرار شوندهٔ این فیلم است. در پاساژ پایانی فیلم، بلافاصله پس از اینکه صدای آواز **لولا لولا** کم‌کم محو شده است، در حالیکه دوربین جسد **یانینگز** را نشان می‌دهد، این زنگ برای آخرین بار شنیده

می‌شود. علاوه بر اینکه **لولا لولا** او را کشته، آوازش هم این آهنگ را شکست داده است.[۳]

این فیلم **اشترنبرگ**، علاوه بر اینکه یک فیلم سکسی یا مطالعه‌ای دربارهٔ سادیسم است، سنت‌های دوران پس از جنگ را نیز با قدرت و انرژی دوباره بکار گرفته و پایان قطعی فلج فکری / روانی را اعلام می‌کند. «**فرشتهٔ آبی**» را می‌توان نسخهٔ متفاوتی از فیلم «**خیابان**» اثر **کارل گرونه** محسوب کرد. پروفسور (**یانینگز**)، مثل مرد هرزهٔ اتاق نشیمن مجلل فیلم **خیابان**، نمایندهٔ طبقهٔ متوسط است. او، مثل آن مرد هرزه، با ترک دبیرستان برای رفتن به «**فرشتهٔ آبی**» - معادل خیابان - علیه سنتها شورش می‌کند؛ و این شورشی بالفعل، دقیقاً مثل آن مرد هرزهٔ بی‌فرهنگ، مجدداً تسلیم می‌شود. البته این درست است که او به استانداردهای طبقه متوسط تسلیم نمی‌شود، بلکه به قدرتهایی تسلیم می‌شود که بسیار بدتر از آنهایی هستند که از آنها گریخته است. این نکته حائز اهمیت است که او بیشتر و بیشتر قربانی مدیر گروه هنری به نظر می‌رسد تا بردهٔ شخصی **لولا لولا**. عشق از میان رفته و تسلیم شدن و بی‌تفاوتی بر جای مانده است. ظاهراً مرد هرزهٔ فیلم «**خیابان**»، صاحب کافهٔ فیلم «**شب سال نو**»، باریر هتل فیلم «**آخرین خنده**» و پروفسور فیلم **اشترنبرگ** همگی از روی یک الگو ساخته شده‌اند. این شخصیت الگو، بجای بالغ شدن اقدام به یک پسروی می‌کند که حاصل دلسوزی به حال خود است. «**فرشتهٔ آبی**» مسئلهٔ عدم بلوغ را از نو مطرح کرده و، همانطور که رفتار دانش‌آموزان و اعضای گروه هنری -که آنها هم مثل پروفسور، زادهٔ طبقه متوسط هستند - نشان می‌دهد، نتایج حاصل از آن را نیز مفصلاً تشریح می‌کند. خشونت سادیستی آنها حاصل همان عدم بلوغی است که قربانی آنها را وادار به تسلیم می‌کند. گویی این فیلم هشداری تلویحی می‌داد: این شخصیتهای سینمایی پیشگویی‌کنندهٔ وقایعی بودند که چند سال بعد در زندگی واقعی رخ داد. این پسران بطور مادرزاد جوانان طرفدار **هیتلر** هستند، و آلت دست قوقولی‌قوقوخوان آنها، هدیهٔ ناقابلی است به جماعت آلت دست‌های مشابهی که، گرچه گروهی بدیع‌تر بودند، در اردوگاههای زندانیان سیاسی و اسرای جنگی **نازی‌ها** بسیار مورد استفاده قرار می‌گرفتند.

دو شخصیت خارج از این وقایع قرار می‌گیرند: دلقک گروه هنری، شخص لالی که مدام همکار موقتی‌اش را زیر نظر دارد، و فراش مدرسه که در هنگام مرگ پروفسور حضور دارد و به نوعی یادآور نگهبان شب فیلم «**آخرین خنده**» است. او نیز حرف نمی‌زند. این دو نفر شاهد ماجرا هستند، ولی در آن شرکت نمی‌کنند. آنها هر احساسی که ممکن است داشته باشند، از مداخله خودداری می‌کنند. تسلیم بی‌صدای آنها پیشگویی انفعال بسیاری از آدمها تحت حکومت استبداد مطلق (توتالیتر) است.

فریتز لانگ به من گفت که در ۱۹۳۰، قبل از اینکه فیلم «**ام**» به مرحلهٔ تولید برسد، خبر کوتاهی در مطبوعات به چاپ رسید که نام موقت فیلم جدید او، Mörder unter uns (**قاتل در بین**

۳- مقایسه شود با:
Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 16; Vincent, Histoire de L'Art Cinematographique, p.163.

ماست)، را اعلام می‌کرد. او بزودی نامه‌های تهدیدآمیز متعددی دریافت کرد و، حتی بدتر، به او گفته شد که اجازه ندارد از استودیو استاکن (Staaken) برای ساختن فیلمش استفاده کند. لانگ با ناامیدی از مدیر استودیو پرسید: «آخر دلیل این توطئه غیرقابل درک علیه فیلمی درباره کورتن (Kürten) قاتل بچه‌های دوسلدورف چیست؟» مدیر استودیو گفت: «آها، فهمیدم.» او چنان خیالش راحت شده بود که چهره‌اش می‌درخشید و بلافاصله کلیدهای استودیو استاکن را تحویل داد. لانگ هم فهمید؛ حین جر و بحث با مدیر استودیو، لانگ یقهٔ او را گرفته بود و برای یک لحظه نگاهش به آرم نازی‌ها در پشت یقهٔ کت او افتاده بود. «قاتل در بین ماست»: حزب از رسوایی می‌ترسید. لانگ اضافه کرد که: «آنروز از نظر سیاسی بالغ شدم».

فیلم «ام» با ماجرای السی، دختر مدرسه‌ای که گم شده و مدتی بعد جسد او را، که به طرز فجیعی به قتل رسیده در جنگل پیدا می‌کنند، آغاز می‌شود. از آنجا که قبل و بعد از قتل او جنایات مشابهی رخ داده، شهر در کابوسی واقعی بسر می‌برد. پلیس‌ها با تب و تاب کار می‌کنند تا رد این قاتل کودکان را بیابند، ولی فقط موفق به ایجاد مزاحمت برای دنیای زیرزمینی (دنیای جنایتکاران و ولگردها - م) می‌شوند. در نتیجه تبهکاران برجستهٔ شهر تصمیم می‌گیرند خودشان این هیولا را از مخفی‌گاهش بیرون بکشند. برای یکبار منافع آنها با منافع قانون یکی است. تیا فون هاربو در اینجا یک موتیف را از «اپرای سه پولی»[۴] برتولد برشت وام می‌گیرد: باند تبهکاران از اتحادیه گدایان کمک می‌گیرد و اعضای آن را به شبکه‌ای مخفی از دیدبانها تبدیل می‌کند. گرچه پلیس همزمان قاتل را بعنوان یک ساکن سابق تیمارستان شناسایی می‌کند، تبهکاران با کمک یک گدای کور بر کارآگاهان پیشدستی می‌کنند. آنها شبانه به ساختمان اداره‌ای که شخص متواری به آن پناه برده وارد می‌شوند، او را از انباری زیر بام بیرون می‌کشند، سپس او را کشان‌کشان به کارخانهٔ متروکی می‌برند و در آنجا یک «دادگاه پوشالی» فی‌البداهه راه می‌اندازند، که سرانجام حکم مرگ او را صادر می‌کند. پلیس به موقع سر می‌رسد تا او را به مقامات مسئول تحویل دهد.

این محصول کمپانی نرو فیلم (Nero)، که در ۱۹۳۱ اکران شد، در همه جا با استقبال پرشوری مواجه شد. «ام» نه تنها اولین فیلم ناطق موفق لانگ بود، بلکه پس از فیلمهای بی‌خاصیت و پر ادعایی که در دوران ثبات ساخته بود، این اولین فیلم مهم او بود. «ام» مجدداً به سطح کیفی فیلمهای قبل‌تر او، «سرنوشت» و «نیبلونگن»، می‌رسد و بعلاوه در ساخت استادانه از آنها جلو می‌زند. برای افزودن به ارزش مستند این فیلم، گزارشهای تصویری از طرز کار پلیس در آنزمان چنان با مهارت در جای جای فیلم جای داده شده‌اند که به نظر می‌رسد بخشی از خود ماجرا هستند. تقطیع بدیع، فضاهای مربوط به پلیس و دنیای زیرزمینی را در هم می‌بافد: در حالی که رهبران باندهای تبهکاران نقشه‌هایشان را با هم در میان می‌گذارند، خبرگان پلیس نیز به شور می‌نشینند، و با تغییر مدام صحنه این دو جلسه طوری در موازات یکدیگر قرار داده می‌شوند که روی محور ارتباط تلویحی آنها می‌چرخد. چاشنی

۴- مقایسه شود با صفحه ۲۳۶.

کمیک موجود در ذات همکاری بین قانون‌شکنان و مدافعان قانون در مواقع متنوعی متبلور می‌شود. شهود از توافق در مورد ساده‌ترین حقایق اجتناب می‌کنند؛ شهروندان بی‌گناه وحشیانه به یکدیگر تهمت می‌زنند. اپیزودهایی که روی قتلها تمرکز دارند، در مقابل این میان‌پرده‌های شاد، باز هم وحشتناکتر به نظر می‌رسند.

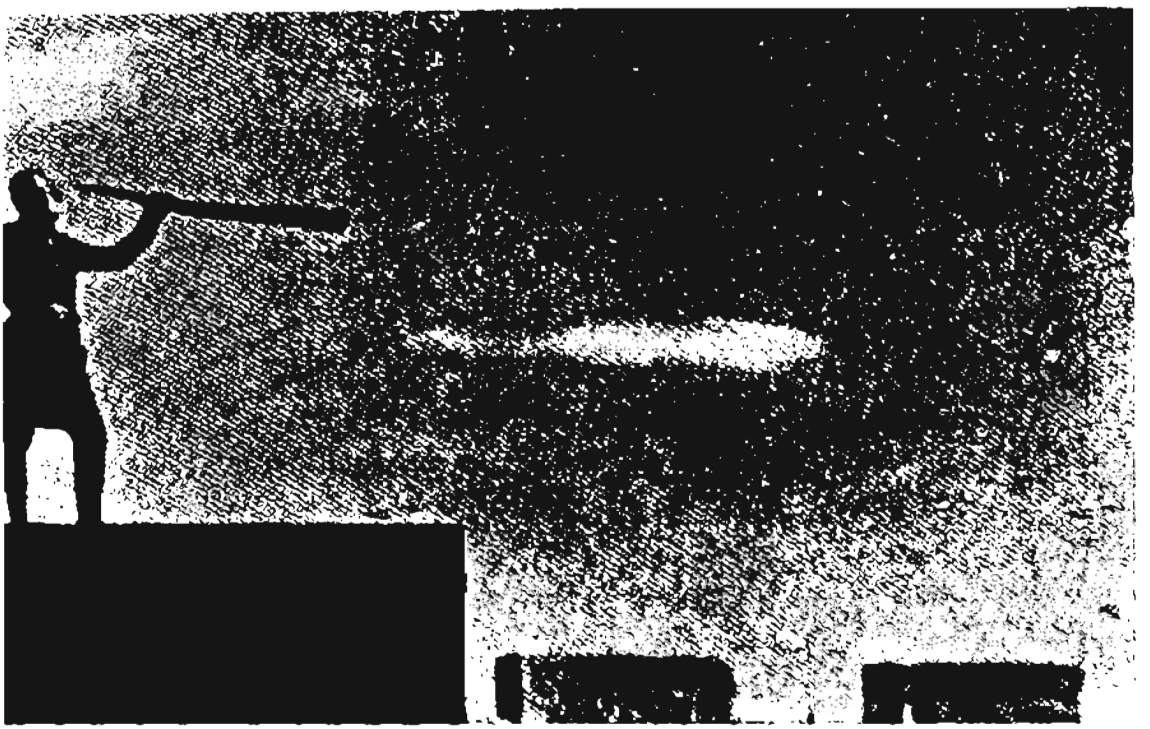
استفادهٔ خلاق **لانگ** از صدا برای تشدید وحشت و ارعاب در تاریخ فیلمهای ناطق بی‌همتاست. مادر **السی**، پس از اینکه ساعتها منتظر شده، از آپارتمانش بیرون می‌آید و نومیدانه نام کودکش را فریاد می‌زند. در حالی که صدای فریاد «**السی!**» او شنیده می‌شود، تصاویر ذیل بر پرده نقش می‌بندند: راه پلهٔ خالی (تصویر ۴۷)؛ اتاق زیر شیروانی خالی؛ بشقاب استفاده نشدهٔ **السی** روی میز آشپزخانه؛ تکه زمین دور افتادهٔ چمن‌کاری شده‌ای که توپ **السی** روی آن افتاده؛ بادکنکی که در بین سیمهای تلگراف گیر کرده - همان بادکنکی که قاتل برای جلب اعتماد دخترک از گدای کور خرید. فریاد «**السی!**»، مثل نقطهٔ ثابت مرکز پدال چرخی، به این نماهای ظاهراً نامربوط معنی می‌دهد و آنها را در یک داستانپردازی وحشتناک ادغام می‌کند. قاتل هر بار که تحت کنترل تمایل شدید به قتل قرار می‌گیرد، چند خط از آهنگی از **گریگ** (Grieg) را با سوت می‌زند. سوت‌زدن، که پیشگویی شومی از حضور او است، همچون نخی قسمتهای فیلم را به هم متصل می‌کند. دختر کوچکی را در حال قدم زدن می‌بینیم. در حالی که او در مقابل ویترین مغازه‌ای می‌ایستد، آهنگ عجیب **گریگ** به او نزدیک می‌شود، و ناگهان خیابان روشن بعدازظهر به نظر می‌رسد که بوسیلهٔ سایه‌های تهدیدکننده ابری شده است. بعداً، صدای سوت برای دومین بار به گوش گدای کور می‌رسد و به این ترتیب باعث نابودی خود قاتل می‌شود. تلاش بیهودهٔ او با چاقوی جیبی‌اش برای بازکردن قفل دری که پس از فرار به انباری پشت سرش به هم کوبیده شده، صدای مهلک دیگری بوجود می‌آورد. وقتی تبهکاران از طبقهٔ بالای ساختمان اداره رد می‌شوند، این صدای دلخراش که یادآور صدای جویدن طولانی موش است، حضور او را لو می‌دهد.[۵]

مرکز حقیقی این فیلم خود قاتل است. **پیتر لوره** نقش او را به شکل یک خرده‌بورژوا - که به طرزی کودکانه در خیابان سیب می‌خورد و امکان ندارد که حتی بخاطر کشتن پشه‌ای به او شک برده شود - به نحو بی‌همتایی ایفا می‌کند. وقتی پلیس از خانم صاحبخانهٔ قاتل سؤال می‌کند، این مستأجرش را مرد ساکت و درستی توصیف می‌کند. او چاق است و قیافه‌اش بجای مصمم بودن، زنانه به نظر می‌رسد. تمهید تصویری درخشانی در خدمت مشخص کردن گرایشات سادیستی قاتل قرار گرفته است. تعداد زیادی اشیاء بی‌جان، بسیار قویتر از اشیاء فیلم «**فرشتهٔ آبی**»، در سه مورد مختلف قاتل را احاطه می‌کنند؛ به نظر می‌رسد که آنها در حال بلعیدن او هستند. از او، در حالی که مقابل یک مغازهٔ چاقوفروشی ایستاده، طوری فیلمبرداری شده که چهره‌اش در قابی لوزی شکل از انعکاس چاقوهای

۵- آرنهایم در صفحات ۲۳۰، ۲۵۲، ۳۰۰ کتاب Film als Kunst در مورد تمهیدات متعددی که در «ام» بکار رفته صحبت می‌کند. مقایسه کنید با:
Hamilton, "M", National Board of Review Magazine, March 1933, pp. 8-11.

درخشان دیده می‌شود (تصویر ۴۸). او، در حالی که در تراس کافه‌ای پشت یک شبکهٔ پوشیده از پیچک نشسته و فقط گونه‌هایش از پشت برگها برق می‌زنند، مثل حیوان شکارچی درنده‌ای است که در جنگل کمین کرده است. بالاخره، هنگامی که قاتل در انباری به دام افتاده است، به زحمت می‌توان او را از آشغالهای درهم ریخته‌ای که سعی دارد در آنها خود را از دست تعقیب کنندگان برهاند، تمیز داد. از آنجاکه در بسیاری از فیلمهای آلمانی تفوق اشیاء گنگ سمبل عروج قدرتهای بی‌منطق است، می‌توان پنداشت که این سه نما قاتل را به عنوان یک زندانی غرایز غیرقابل کنترل توصیف می‌کنند. انگیزه‌های پلید دقیقاً به همان شکلی او را احاطه کرده‌اند که اشیاء متعدد تصویر روی پرده او را محصور می‌کنند. این نکته بوسیلهٔ شهادت خود قاتل در مقابل «دادگاه پوشالی» تأیید می‌شود - اپیزودی که با یکی دو نما آغاز می‌شود که شوکی راکه قاتل در آن لحظه تجربه می‌کند کاملاً بازگو می‌کنند. سه تبهکار، با خونسردی در مقابل اعتراضهای آتشین قاتل، او را هل می‌دهند، روی زمین می‌کشند و با لگد می‌زنند. او روی زمین می‌افتد، وقتی قاتل شروع به نگاه کردن به اطراف می‌کند، نمای درشت (کلوزآپ) صورتش - چهره‌ای که بوسیلهٔ خشم و وحشت تغییر شکل داده شده - بطور ناگهانی جای خود را به یک نمای دور (لانگ‌شات) می‌دهد که گروه تبهکاران، گدایان و زنهای خیابانگرد مقابل او را نشان می‌دهد (تصویر ۴۹). تضاد رعب‌آور بین موجود خوار روی زمین و این گروه نفوذناپذیر - که در بهترین نمونهٔ سبک بیاد ماندنی لانگ در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و با سکوتی سنگی به او نگاه می‌کنند - بیننده را شوکه می‌کند. گویی قاتل بطور غیرمنتظره‌ای با یک دیوار گوشتی تصادف کرده است. بعد او را می‌بینیم که برای توجیه رفتار خود، جنایاتش را به این شکل تعریف می‌کند: من همیشه وادار می‌شوم که در خیابان قدم بزنم، و همیشه یک نفر پشت سرم است. او خود من است. گاهی احساس می‌کنم که خودم پشت سر خودم هستم، ولی نمی‌توانم فرار کنم... می‌خواهم فرار کنم. باید فرار کنم. اشباح همیشه پشت سرم هستند... مگر اینکه آن کار را انجام بدهم. و بعد، وقتی جلوی یک اعلامیه ایستاده‌ام، می‌خوانم که چکار کرده‌ام. من این کار راکرده‌ام؟ ولی من چیزی در بارهٔ آن نمی‌دانم. من از آن کار متنفرم... من باید...متنفر باشم. باید... دیگر نمی‌توانم...

این اعتراف، همراه مفاهیم ضمنی بافت تصویری، نشان می‌دهد که این قاتل متعلق به یک خانوادهٔ قدیمی شخصیتهای سینمایی **آلمان** است. او، از این نظر که تسلیم (خودِ دیگر) و شیطانی‌اش می‌شود، شبیه **بالدوین** فیلم «**دانشجوی پراگ**» است. او فرزند بلافصل **سزارِ** خوابگرد است. او مثل **سزار**، تحت کنترل اجبار به کشتن، زندگی می‌کند. ولی **سزار** خوابگرد بطور غیر ارادی تسلیم قدرت **دکتر کالیگاری** می‌شد، در حالی که این بچه دزد تسلیم انگیزه‌های ناگهانی **پاتولوژیک** (آسیب رسانی) خودش می‌شود وکاملاً از این تسلیم اجباری آگاه است. او این قضیه را طوری تصدیق می‌کند که نزدیکی‌اش با همهٔ نواده‌های مرد هرزهٔ فیلم «**خیابان**» رافاش می‌کند. این قاتل حلقه‌ای است که دو سلسلهٔ سینمایی **آلمان** را به یکدیگر وصل می‌کند: گرایشات متجلی در وجود مرد هرزهٔ (فیلم **خیابان**) و سزار خوابگرد بالاخره در وجود او با یکدیگر ترکیب می‌شوند. ولی قاتل فیلم «ام»، یک



نیبلونگن : طرحهای تزئینی نیبلونگن در نمایشهای نازیها بکارگرفته‌شدند.

فرشته آبی : مارلینه دیتریش در نقش (لولا لولا) - رانهایی تحریک‌کننده و شخصیتی نفوذناپذیر.

ترکیب اتفاقی و ساده از خرده‌بورژوای تسلیم و قاتلی که طبق عادت آدم می‌کشد، نیست؛ بلکه، همانطور که در اعترافاتش می‌گوید، این سزار مدرن، قاتل است چون به کالیگاری خیالی درونش تسلیم می‌شود. ظاهر فیزیکی او حس نابالغ بودن کاملش را تقویت می‌کند. این عدم بلوغ، رشد وحشیانهٔ غرایز آدم‌کشی او را نیز توضیح می‌دهد.

فیلم «ام»، در مکاشفه‌اش از این شخصیت -که بیشتر محصول پس روی (ذهنیت مشترک جامعهٔ آلمان) است تا یک شورشی پس‌روی کننده - این نتیجهٔ اخلاقی «فرشتهٔ آبی» را تأیید می‌کند که، با پایان یافتن پسروی، طغیانهای وحشتناک سادیسم اجتناب ناپذیرند. هر دو فیلم به وضعیت روانی آن سالهای سرنوشت‌ساز مربوطند و هر دو چیزی را پیش‌بینی می‌کردند که قرار بود در ابعادی عظیم اتفاق افتد، مگر اینکه مردم بتوانند خودشان را از دست اشباحی که در تعقیبشان بودند، رها کنند. این الگو هنوز جا نیفتاده بود. در صحنه‌های خیابانی فیلم «ام»، سمبلهای آشنایی چون صفحهٔ مدورِ دارای خطوط مارپیچ در مغازهٔ عینک‌فروشی و پلیسی که کودکی را به آنسوی خیابان هدایت می‌کند، احیا شده‌اند.[۶] ترکیب این موتیف‌ها با موتیف یک عروسک خیمه‌شب‌بازی که مدام بالا و پایین می‌پرد، نوسان فیلم بین افکار طرفدار هرج‌ومرج مطلق و قدرت استبدادی متمرکز را نشان می‌دهد.

۶- مقایسه شود با تفسیر تصاویر فیلم «برلین»، صفحهٔ ۱۸۶.

۱۹- بدعت‌گذاران خجول

سینمای دوران قبل از هیتلر آلمان، که عرصهٔ نبرد گرایشات متضاد درونی بود، تحت تسلط دو گروه عمدهٔ فیلم قرار داشت. یکی از آنها وجود تمایلات ضداستبدادی را گواهی می‌داد. این گروه فیلمهایی را در بر می‌گرفت که مشغله‌شان انسان‌پروری و پیشرفت صلح‌آمیز بود؛ آنها گاه تا آنجا پیش می‌رفتند که صریحاً گرایشات چپی ابراز می‌کردند.

در بین فیلمهای این گروه دو فیلم چشمگیر بودند چون تلویحاً می‌گفتند که پروسه‌های قهقرایی مورد تأکید فیلمهای «فرشته آبی» و «ام» می‌توانند تحت شرایط موجود کاملاً دفع شوند. فیلم Berlin Alexanderplatz (برلین آلکساندرپلاتز، ۱۹۳۱)، که توسط پایل جوتزی (Piel Jutzi) براساس رمان معروفی با همین نام از آلفرد دوبلین ساخته شد، با دیدگاه بدبینانهٔ اشترنبرگ و لانگ تلویحاً به مخالفت پرداخت. این فیلم درامی از دنیای زیرزمینی تبهکاران با نماهای مستند فراوان - به سبک فیلم «برلین» اثر روتمان - بود، که گاه تبدیل به جنگلی از تصاویر می‌شدند و ماجرای فیلم را متوقف می‌کردند. شخصیت اصلی این فیلم، فرانز بیبرکاف (Franz Biberkoff)، یک شخصیت حقیقتاً زیل بود که توسط هاینریش گئورگه به نحو باشکوهی ایفا شده بود. او، پس از اینکه به جرم قتل مدتی را در زندان گذرانده، به دستفروشی در آلکساندرپلاتز روی می‌آورد و با دوست دخترش کاملاً خوشبخت است تا اینکه راینهولد، رئیس یک باند تبهکار، وارد ماجرا می‌شود. این لات ضعیف‌الجثه بیبرکاف را، که تا حدی کند ذهن است، وادار می‌کند که به باند او ملحق شود. ولی صداقت ذاتی این عضو جدید بزودی چنان بطور جدی در فعالیتهای تبهکاران اختلال ایجاد می‌کند که آنها او را از داخل ماشینی، که با تمام سرعت در حرکت است، به بیرون پرت می‌کنند. او نقش بر زمین می‌شود. بیبرکاف ماهها بعد، در حالیکه دست راستش قطع شده - نه برای انتقام گرفتن، بلکه برای پیشنهاد همکاری کامل - نزد راینهولد باز می‌گردد. بیبرکاف تبدیل به یک معلول بدبین شده که به امرار معاش شرافتمندانه امیدی ندارد. سهم او از سرقت‌هایی که بخوبی برنامه ریزی می‌شوند به او این امکان را می‌دهد که در کنار دوست دختر جدیدش، مایزه (Meize)، زندگی راحتی داشته باشد. ولی خوشبختی او مدت زیادی دوام نمی‌آورد. راینهولد، مصمم به تصاحب مایزه، او را به میان جنگل می‌کشاند. وقتی دختر تسلیم امیال او نمی‌شود، خشم بر راینهولد غالب می‌شود و بیرحمانه دختر را می‌کشد. قرار دادن صحنهٔ پسران پیشاهنگ که در حال آواز خواندن از کنار اتوبان می‌گذرند، درست قبل از خروج قاتل از میان بوته‌ها و فرارش با اتومبیل، نمونه‌ای از فیلمسازی ناب است. پلیس بموقع

فرشته آبی : یانینگز در نقش پروفسوری که شاگردانش او را آزار می‌دهند

ام (M) : گروه جنایتکاران ، گدایان و زنان خیابان‌گرد ، قاتل بچـه‌ها را محاکمـه می‌کنند.

راینهولد را دستگیر می‌کند که مانع قتل او توسط **بیبرکاف** شود. در نتیجه **بیبرکاف**، که تنها مانده، دوباره به درستکاری و دستفروشی روی می‌آورد.[1] در پایان فیلم، او را در **آلکساندر پلاتز** می‌بینیم که نوعی عروسک (علی ورجه - م) را با جار زدن این کلمات می‌فروشد: «این عروسک همیشه دوباره بالا می‌پرد. چرا همیشه دوباره بالا می‌پرد؟ چون فلزش در جای درست قرار دارد.»

نتیجهٔ اخلاقی این فیلم بدیهی است: کسی که قلبش در جای درست قرار دارد بدون منحرف شدن بر هر بحرانی فائق می‌آید. این نکته بوسیلهٔ تحول خود **بیبرکاف** نشان داده شده است. زمانیکه تنفر عمیق او را وادار می‌کند که با **راینهولد** هدف مشترکی داشته باشد، به نظر می‌رسد که می‌رود تا از الگوی جاانداخته شده توسط قاتل بچه‌ها و پیشینیان وی پیروی کند. ولی او، برعکس آنها، موفق می‌شود ارواح خبیثه را از خود دور کند. **بیبرکاف** خود یک علی ورجه است. او، که به نحو گنگی یادآور کنت فیلم «**سایه‌های هشداردهنده**» است، به اثبات این نکته گرایش دارد که در دوران ما قبل هیتلر تصویر تسلیم به هیچوجه مقدس نبود.

مسئله این است که آیا دگردیسی او به اندازهٔ کافی پیش می‌رود که بیننده را علیه این تصویر بشوراند یا خیر. **بیبرکاف** اولین بار که در **آلکساندر پلاتز** دستفروشی می‌کند، از افراد متعدد اس. آ. در بین جمعیت اطراف خود می‌خواهد که نزدیکتر بیایند. او چنان با مهربانی از آنها درخواست می‌کند که گویی تماشاگرانی غیرقابل دسته‌بندی هستند. این واقعه، که بخودی خود بی‌اهمیت است، به نحو قابل توجهی میدان دید تنگ برخورد علی‌ورجه‌ای او را به نمایش می‌گذارد. فقط کافی است که بتواند یک دستفروش درستکار باقی بماند، بگذار اوضاع اجتماعی هرچه می‌خواهد باشد. **بیبرکاف** به مفهوم خصوصی محدودی بالغ شده است؛ ویژگی عمدهٔ او ترکیبی از صداقت خصوصی و بی‌تفاوتی سیاسی است. برای هرکسی مثل این بیبرکاف، حتی اگر بر حرکت قهقرایی درون خود چیره شده باشد، بند آوردن سیل خروشان حرکت قهقرایی غیرقابل تصور خواهد بود.

تحول **بیبرکاف** از یک بچه دزد بالفعل به یک شخصیت نیمه بالغ گرچه تحقیقاً نتیجهٔ چندانی نداشت، اصل عمدهٔ اعلام شده توسط **نازی‌ها** را تضعیف می‌کرد. فیلم «**برلین آلکساندر پلاتز**» تا حدی اعتقاد به تکامل مثبت رژیم جمهوری موجود را تغذیه می‌کرد. فیلم کودکان جذاب و بسیار موفق **گرهارت لامپرشت**، Emil und Die Detektive (**امیل و کارآگاه**، ۱۹۳۱)، اشارهٔ کمرنگ دیگری به ذهنیت دموکراتیک بود که بر اساس رمان پرطرفداری از **اریک کاستنر** (Kastner) ساخته شد؛ لااقل، این محصول **اوفا** چیزی در برنداشت که پیشگویی‌های شوم وحشتناک «ام» و «فرشتهٔ آبی» را توجیه کند. **امیل** پسر بچه‌ای از یک شهر کوچک است که مادرش او را با مأموریت مهمی به شهر **برلین** می‌فرستد: او باید مقداری پول را به مادر بزرگش برساند. دزدی در قطار پاکت با ارزش پسرک را می‌رباید. **امیل** به محض رسیدن به مقصد، شروع به تعقیب دزد می‌کند - تعقیبی که،

۱- فیلم STÜRME DER LEIDENSCHAFT (۱۹۳۲؟) که در آن باینگز نقش تبهکاری را داشت که توسط دوست دخترش و رفقایش به او خیانت می‌شد نیز به این فیلم شبیه بود. مقایسه شود با:
"Stürme Der Leidenschft," Filmwelt, Dec. 27, 1931.

بخاطر همکاری باندی متشکل از بچه‌های شیطان برلین، تبدیل به یک جنگ صلیبی تمام عیار کودکان می‌شود. بچه‌ها، این کارآگاه‌های شدیداً علاقمند، در زمین خالی مقابل هتلی که تبهکار در آن اقامت دارد مقر فرماندهی تشکیل می‌دهند و، با استعدادی حقیقتاً آلمانی در زمینهٔ سازماندهی، حتی فکر این را هم می‌کنند که یکی از نفراتشان را مسئول پیامهای تلفنی نمایند. فعالیتهای آنها چنان ابعادی به خود می‌گیرد که باعث مداخلهٔ پلیس می‌شود و، از آنجاکه معلوم می‌شود این دزد یک سارق بانک است که پلیس مدتها در تعقیب او بوده، این نوجوانان ۱۰۰ مارک جایزه‌ای راکه برای دستگیری او تعیین شده دریافت می‌کنند. وقتی امیل به همراه دوستان جدیدش به شهر خود باز می‌گردد، همهٔ شهر در فرودگاه جمع می‌شوند تا به این قهرمانان پیروزمند درود بفرستند.

شخصیت کارآگاه در ادبیات ارتباط نزدیکی با اصول دموکراتیک دارد.[۲] در نتیجه «امیل و کارآگاه» از طریق ستایش کارآگاه بازی کودکانه به نوعی دموکراتیک شدن زندگی روزمرهٔ آلمان اشاره می‌کند. این نتیجه‌گیری توسط رفتار مستقل و نظم داده شده توسط خود پسر بچه‌ها، و نیز توسط استفادهٔ انجام شده از نماهایی که با دوربین مخفی گرفته شده، تقویت می‌شود. نماهای مستند شسته رفته و بی‌تکلف از صحنه‌های خیابانی برلین، پایتخت آلمان را به عنوان شهری که آزادی‌های مدنی در آن شکوفا می‌شوند به تصویر می‌کشند. فضاهای روشن و باز در این پاساژها با تیرگی‌ای که بطور یکنواخت فریتز راسپ (Rasp) را در نقش دزد احاطه می‌کند در تضاد قرار دارند. اوکت سیاهی می‌پوشد و همهٔ خصوصیات «لولو»ی داستانهای کودکان را دارد. وقتی او در اتاقش در هتل به خواب می‌رود، امیل - نوجوان شجاعی که توسط سایه‌های تهدیدکننده احاطه شده - در اونیفورم پادوی هتل از زیر تخت بیرون آمده و بدنبال پول‌های به سرقت رفته می‌گردد. در سکانس باشکوهی که در آن بالاخره دزد به دام می‌افتد، روشنایی یکبار و برای همیشه ظلمات را شکست می‌دهد. این فلوت‌زن سحرآمیز (Pied Piper) وارونه در زیر نور آفتاب صبحگاهی درخشانی، که به نظر می‌رسد به سیاهی ترسناک او ریشخند می‌زند، بیهوده تلاش می‌کند از انبوه مدام در حال افزایش کودکانی که او را تعقیب و محاصره می‌کنند بگریزد (تصویر ۵۰).

پیروزی روشنایی بدون شک به بیان آنچه که می‌تواند روحیهٔ دموکراتیک این فیلم محسوب شود کمک می‌کند. ولی این روحیه از قاطعیت می‌گریزد و، بجای اینکه در یک اعتقاد ملموس تبلور یابد، بصورت یک حس باقی می‌ماند که قدرت آن فقط به اندازه‌ای است که گرایشات پدرسالارانه‌ای راکه سعی می‌کنند در صحنه‌های متفرقهٔ فیلم ابراز وجود کنند خنثی سازد. از آنجاکه این حس - از مشغلهٔ محبت‌آمیز با وقایع دوران کودکی که از نظر سیاسی گنگ هستند حاصل می‌شود - بسیار نامشخص است، این نتیجه‌گیری که برخورد دموکراتیک پشت فیلم فاقد اعتبار است اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد.

فیلمهای دیگر گروه اول دوران ماقبل هیتلر صریح‌تر بودند. آنها آشکارا با مسئله استبداد

۲- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۹ همین کتاب.

دست و پنجه نرم کردند. این فیلمها، برخلاف فیلمهای جوانان دوران ثبات - رؤیاهای سینمایی که طرفداری از استبداد را با لباس مبدل اعتراض علیه استبداد ارائه می‌دادند - در انتقاد از رفتار استبدادی صراحت فراوانی داشتند.

فیلم MÄDCHEN IN UNIFORM (**دختران اونیفورم پوش**، ۱۹۳۱)، محصول یک تعاونی فیلمسازی مستقل به نام Deutsche Film Gemeinschaft، در بین آنها برجسته بود. این فیلم از نمایشنامهٔ Gestern und Heute (**دیروز و امروز**) اثرکریستا وینسلوئه (Winsloe) اقتباس شده بود. **لئونتین ساگان** (Sagan) این فیلم را تحت نظارت **کارل فرولیش** (Froelich)، یکی از با تجربه‌ترین کارگردانهای سینمای **آلمان**، کارگردانی کرد.

«**دختران اونیفورم‌پوش**»، که تمام بازیگرانش مؤنث بودند، زندگی در یک مدرسهٔ شبانه روزی در شهر **پوتسدام** برای دختران افسران فقیر -که با این وجود متعلق به طبقهٔ اشراف هستند - را به تصویر می‌کشد. این فیلم، با ایجاد این فضا، تأثیر ویرانگر سنت‌های استبداد پروسی بر یک دختر جوان احساساتی را فاش می‌کند. خانم مدیر مدرسه تجلی «**روحیهٔ پوتسدام**» است. او، که یک فردریکِ کبیرِ ثانی است، با عصایی در دست حرکت می‌کند و دستورهای روزانه را، که یادآور زمان باشکوه جنگ هفت ساله‌اند، ابلاغ می‌کند (تصویر ۵۱). بعنوان مثال، وقتی اعتراضهای مکرر به کمبود غذا او را ناراحت می‌کند، دستور می‌دهد: «از طریق دیسیپلین و گرسنگی، گرسنگی و دیسیپلین، دوباره صعود خواهیم کرد.» دختران عموماً موفق می‌شوند سختی‌هایی راکه بر آنها روا می‌شود تحمل کنند، ولی **مانوئلا**، دختر تازه‌وارد، تحت فشار مقرراتی که با طبع لطیف و خیالاتی او بیگانه‌اند شدیداً رنج می‌برد. او که به شدت طالب تفاهم و مساعدت است، با انضباط بیرحمانه روبرو می‌شود. فقط یکی از معلم‌ها با او همدردی می‌کند: دوشیزه **فون برنبورگ**. این زن، که زیبایی‌اش تحت فشار گوشه گیری شروع به محو شدن کرده، هنوز به اندازهٔ کافی گوشه گیر نشده که از طرفداری از یک سیستم آموزشی باملاحظه‌تر دست بکشد. او در حمله‌ای حاکی از عدم فرمانبرداری که خانم مدیر مدرسه را شدیداً عصبانی می‌کند به او می‌گوید «نمی‌توانم نحوه‌ای راکه شما بچه‌ها را به موجوداتی ترسو تبدیل می‌کنید تحمل کنم.» **مانوئلا** علاقهٔ ابراز نشدهٔ دوشیزه **فون برنبورگ** را نسبت به خود احساس می‌کند و با علاقهٔ شدیدی که میل کنترل شدهٔ او به عشق را دربر دارد واکنش نشان می‌دهد. یک روز شاد که در مدرسه جشنی به افتخار سالگرد آمدن خانم مدیر برپاست - بعد از اجرای یک نمایشنامه - این علاقهٔ شدید و کنترل شدهٔ **مانوئلا** منفجر می‌شود. دختر از موفقیت خود بعنوان یک بازیگر شدیداً خوشحال است، و مشروب رقیق شده با آب بقیهٔ کار را انجام می‌دهد. او، در هیجانی جنون‌آمیز، درونی‌ترین احساساتش را نسبت به معلم عزیزش لو می‌دهد و سپس از حال می‌رود. این کار پس‌آمدهای وحشتناکی دارد: به دستور خانم مدیر، که از نظر اخلاقی شدیداً عصبانی شده، هیچکس اجازه ندارد با این گناهکار حرف بزند. دوشیزه **فون‌برنبورگ** این ممنوعیت را زیر پا می‌گذارد، ولی تنها موفق می‌شود درد دختر را زیادتر کند. **مانوئلا** فکر می‌کند زنی که او می‌پرستد ترکش کرده و سعی می‌کند

خودکشی کند. او نزدیک است خودش را از بالای پلکان به پایین پرت کند که دخترها می‌رسند و او را از کنار نرده‌ها عقب می‌کشند. خانم مدیر، که سروصدای غیر معمول توجهش را جلب کرده، با انرژی خودش را می‌رساند. سراپای او یک فردریکوس آمادهٔ درهم شکستن شورش است. وقتی خانم مدیر می‌شنود که چه اتفاقی افتاده، گویی ناگهان از قدرتش خلع می‌شود. او، که پیرزنی خمیده شده، زیر نگاههای متهم‌کنندهٔ دختران عقب‌نشینی می‌کند و در کریدور تاریک ناپدید می‌شود.

این فیلم بخشی از شهرتش را مدیون بازی‌ها است. مانوئلای ایفا شده توسط هرتا تیله (Thiele) ترکیب خاصی از معصومیت شیرین، وحشتهای خیالی و احساسات سردرگم است. درحالیکه او تجلی جوانی در کمال آسیب‌پذیری است، دوروته آ ویک (Weick) در نقش دوشیزه فون برنبورگ هنوز از جوانی‌ای می‌درخشد که بطور غیرقابل بازگشتی در حال ترک او است. هریک از حرکات و حالات او، از نبردهای شکست‌خورده، امیدهای دفن شده و امیال فروخورده سخن می‌گوید. میزانسن، که بجای جسورانه بودن نرم است، رشد تدریجی لطیفی دارد. پوتسدام از طریق موتیف‌های اصلی ساده‌ای چون مجسمهٔ یک سرباز، برج کلیسای محلی -که شبیه یک سرباز است - و صدای دور شیپورهای سربازخانه، به نحو استادانه‌ای معرفی شده است. نزدیک پایان فیلم، شاهزاده خانم باوقاری که کلاه بسیار بزرگ پرداری بر سر دارد از دختران بازدید می‌کند؛ طعنهٔ نمادین خیرخواهی سطحی او نمی‌توانست از این ماهرانه‌تر باشد. شاید کاملترین نمونه محجوبیت، نشان دادن مکرر راه پلهٔ قدیمی زیبای مدرسه است. اولین نماها ما را با آن آشنا می‌کنند. زمانی که اواسط فیلم مجدداً دیده می‌شود، دخترها باانداختن اشیائی از بالای پله‌ها خود را سرگرم می‌کنند، و بعد، در حالیکه از وحشت می‌لرزند، ترس خود را از ارتفاع زیر پایشان بیان می‌کنند. این دو سری نما، بیننده را قادر به درک اهمیت صحنهٔ نهایی می‌کنند که مانوئلا، به قصد خودکشی، از این پله‌ها بالا می‌رود: ظهور او در بالای پلکان، بلافاصله تصویر دخترانی را که از وحشت می‌لرزیدند یادآور می‌شود (تصویر ۵۲). برای کامل کردن تصویر خود مانوئلا، قدرت سمبلیک نور - بسیار شبیه به سبک استفاده از آن در «امیل و کارآگاه» - مورد مکاشفه قرار گرفته است. در سراسر فیلم، چهرهٔ نورانی او در مقابل پس‌زمینه‌ای روشن، بطوری که با آنها یکی به نظر می‌رسد، دیده می‌شود. این شفافیت مانوئلا را به شکل خاصی احساس برانگیز می‌کند.

«دختران اونیفورم‌پوش» از محبوبیت فراوانی برخوردار شد. این فیلم در آلمان بهترین فیلم سال محسوب شد؛ در آمریکا، منتقدان با اشتیاق با آن برخورد کردند.[۳] مجمع ملی منتقدان این فیلم را بعنوان «یکی از انسانی‌ترین فیلمهایی که در هر کجا ساخته شده»[۴] مورد تحسین قرار داد؛ نیویورک هرالد تریبون آن را «درام نیاز به محبت و همدردی در مقابل خشونت یک سیستم

3. Kraszna-krausz, "Fou Films from Germany," Close Up, March 1932, p.39.
همچنین رجوع کنید به:
Jahier, "42 Ans de Cinema," Le Rôle intellectuel du Cinema, pp.67-68.
4. "Mädchen in Uniform,"National Board of Review Magazine, Sept.-Oct. 1932,p.10.

ام (M) :انعکاس کاردها دور صورت پیتر لـــوره ، او را بعنـوان زندانـی
امیال پلید خودش معرفی می‌کند.

امیل و کارآگاه : سارق ، فلوت‌زن سحرآمیز ، زیر نور آفتاب درخشان صبحگاهی ، توسط بچه‌ها تحت تعقیب قرار می‌گیرد.

استبدادی کنترل مدرسهٔ شبانه روزی»[5] خواند. باز این **پوتامکین** بود که از اینگونه کلی‌بافی‌های راحت فراتر رفت. او این فیلم را بعنوان یک سند مشخصاً آلمانی شناسایی کرد و آنرا بخاطر خجول بودنش مورد انتقاد قرار داد. «**دختران اونیفورم‌پوش**... با صداقت ولی محتاط است، در عرصهٔ خود خطر نمی‌کند، بلکه از مضامین اجتماعی خویش فاصله‌ای نسبی را حفظ می‌کند»[6].

این انتقاد وارد است. آنچه که در ظاهر حمله‌ای تمام عیار علیه دیسیپلین انعطاف ناپذیر پروسی به نظر می‌رسد، در تحلیل نهایی چیزی بجز درخواستی برای انسانی کردن آن نیست. این درست است که خانم مدیر مدرسه، دوشیزه **فون برنبورگ** را بخاطر تحریک دختران به آشوب محکوم می‌کند و او را یک شورشگر می‌نامد. ولی این شورشگر عجیب چنان به سیستمی که او را شکسته وفادار است که در آخرین صحبتش با **مانوئلا** سعی می‌کند این دختر را که از ترس به خود می‌لرزد نسبت به مقاصد خوب خانم مدیر متقاعد کند. او نمی‌خواهد «**روحیهٔ پوتسدام**» را نابود کند؛ فقط با زیاده‌روی‌های آن می‌جنگد. آدم وسوسه می‌شود که رفتار تفاهم‌آمیز، اگر نه مادرانه، او نسبت به دختران را ناشی از افکار پدرسالارانهٔ جدائی‌ناپذیر از رژیم استبدادی بداند. دوشیزه **فون برنبورگ** بدعت‌گذاری است که هرگز حتی خواب این را هم نمی‌بیند که سنتهای مشترک بین خود و خانم مدیر مدرسه را با یک «**نظم نوین**» معاوضه کند.

در سراسر فیلم، به این امکان که رفتار استبدادی می‌تواند با رفتار دموکراتیک جایگزین شود هیچ اشاره‌ای نشده است. این نکته تئوری **پوتامکین** را توضیح می‌دهد: «این فیلم موفق می‌شود در وجود شاهزاده خانم، که با کمکهای مادی خود مدرسه را حفظ می‌کند، حسی از ایمان باقی بگذارد. فقط اگر او از این وضع خبر داشت تمام ظلم دیسیپلین خودسرانه را تغییر می‌داد - هنوز هم یک نوستالژی برای اشرافیت وجود دارد.»[7] درست است که صحنهٔ نهایی فیلم شکست سمبلیک خانم مدیر را توصیف می‌کند: وقتی او در کریدور تاریک عقب می‌رود و پیش‌زمینهٔ روشن را به دوشیزه **فون برنبورگ** و دختران واگذار می‌کند، به نظر می‌رسد که کار سنت استبدادی پروسی قطعاً تمام است. ولی در پایان همین صحنه این حس را که خانم مدیر از مقامش استعفا داده است بی‌اعتبار می‌کند. درحالیکه سایه‌ها او را در خود فرو می‌برند، شیپورهای سربازخانه دوباره به صدا درمی‌آیند. آنها آخرین حرف فیلم را می‌زنند. تکرار این موتیف در چنین لحظهٔ مهمی بدون شک نشان می‌دهد که اصل قدرت متمرکز تکان نخورده است. خانم مدیر به ادارهٔ شبح‌وار ادامه خواهد داد. و هرگونه نرم شدن احتمالی دیسیپلین تنها به منظور حفظ آن خواهد بود.[8]

---

5. Watts, "Mädchen in uniform," New York Herald Tribune, Sept. 21, 1932.
6. Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.305.
۷- پوتامکین، همان مأخذ، صفحه ۳۰۵.
۸- هرتا تیله و دوروته آ ویک در فیلم ANNA UND ELiSABETH (آنا و الیزابت، ۱۹۳۳) اثر ویسبار دوباره درکنار یکدیگر قرار گرفتند؛ مقایسه شود با Film Society Programme. لنوتین ساگان در لندن فیلم MEN oF TOMORROW (مردان فردا، ۱۹۳۲) را ساخت، ولی این فیلم که دربارهٔ دانشجویان آکسفورد بود تنها یک پس‌آیند ضعیف فیلم «دختران اونیفورم‌پوش» او بود.

همزمان با «**دختران اونیفورم‌پوش**» فیلم دیگری که مسائل مشابهی را مطرح می‌کرد ظاهر شد: DER HAVPTMANN VON KOPENICK (**سروان کوپنیک**، ۱۹۳۱). این فیلم توسط **ریچارد ازوالد** و براساس نمایشنامه‌ای با همین نام از ۱۹۲۸ نوشتهٔ **کارل زوکمایر** (Zuckmayer) ساخته شد. این نمایشنامه براساس داستان واقعی پینه‌دوز معروفی بنام **ویلهلم وویگت** (Voigt) بود که باعث شد دنیای ۱۹۰۶ بی‌منطق بودن مسخرهٔ میلیتاریسم پروسی را درک کند. **ماکس آدالبرت** (Adalbert) بازیگر با چنان اصالت بومی‌ای این شخصیت را روی پردهٔ سینما به تصویر کشید که بدون شک به موفقیت این فیلم در **آلمان** و آنسوی مرز کمک کرد.

این فیلم، با پیروی نزدیک از نمایشنامه، در انتقاد خود از شیوه‌های کار پلیس پروس تحت حکومت **قیصر** بسیار پیش می‌رود. پلیس که امتناع از دادن پاسپورت به زندانی پیر، **وویگت**، ارضایش نکرده، او را بعنوان یک بیکار نامطلوب از همهٔ شهرها اخراج می‌کند. همانطور که خود او می‌فهمد، این یک دور باطل شیطانی است: اگر کار داشت، مقامات به او پاسپورت می‌دادند، ولی چون پاسپورت ندارد نمی‌تواند کاری بدست آورد. پاسپورت به تنها مشغلهٔ آزاردهندهٔ ذهن او تبدیل می‌شود (مشغلهٔ آزاردهنده‌ای که برای میلیونها اروپایی رنج کشیده تحت حکومت **هیتلر** کاملاً قابل درک است.) این پینه‌دوز نابغه که با نومیدی دست به گریبان است بالاخره تصمیم می‌گیرد از طلسمی که اونیفورم افسران بر سربازان و غیرنظامیان آلمانی به نحو یکسان برجای می‌گذارد، بهره جوید. پیرمرد یک اونیفورم پوسیده می‌خرد، در توالت عمومی مردانه‌ای آنرا بر تن می‌کند و بعنوان یک بت از آنجا بیرون می‌آید. لباس مبدل او چیزی را مخفی نمی‌کند؛ ولی چه کسی جرأت می‌کند پدیده‌ای جادویی را مورد بررسی دقیق قرار دهد؟ این سروان منصوب شده توسط خود دو دسته سرباز را، که در خیابان به آنها برمی‌خورد، تا ساختمان دادگستری شهر **کوپنیک** رژه می‌برد و مقامات مهم مبهوت را «بدستور اعلیحضرت» دستگیر می‌کند - بدون اینکه کسی کوچکترین شکی نسبت به حق او به انجام اینکار به خود راه دهد. بعد از این کار، پیرمرد سراغ ادارهٔ گذرنامه، هدف واقعی عملیات نظامی‌اش، را می‌گیرد. **هیهات**، در **کوپنیک** ادارهٔ گذرنامه وجود ندارد. **وویگت** شکست را می‌پذیرد و پا به فرار می‌گذارد. ولی داستان عمل جسورانهٔ او به بیرون درز می‌کند، همهٔ دنیا به «**سروان کوپنیک**» می‌خندد. فیلم این واقعهٔ حقیقی را به نحو خاصی مورد تأکید قرار می‌دهد که **قیصر** هم حسابی خندید. بالاخره پینه‌دوز خود را به پلیس تسلیم می‌کند. پیرمرد بزودی به دستور اعلیحضرت عفو می‌شود و گذرنامه‌ای که با آنهمه اشتیاق می‌خواست به او اعطا می‌شود.

این فیلم، که مخلوطی مردد از هجو و کمدی است، حتی از «**دختران اونیفوم‌پوش**» هم گنگ‌تر است. ترس آمیخته با احترام آلمانی نسبت به اونیفورم را به استهزا می‌گیرد و در عین حال نظامی‌گری پروسی را توجیه می‌کند، چون خندهٔ **قیصر** و همچنین عفو سخاوتمندانهٔ او کل زنجیرهٔ بی‌منطقی‌های مسخره را به کمبودهای جزیی یک رژیم سالم و قوی، که بخوبی می‌تواند آنها را تحمل کند، تقلیل می‌دهد. بعلاوه یکی از سکانس‌ها پیشنهاد می‌کند که این کمبودها از همان جهان‌بینی که

منشاء قدرت پروس نیز هست ناشی می‌شود. **وویگت**، که از یک حکم اخراج جدید شوکه شده، آنرا به برادرزن مهربان خود **فردریش**، که در توانبخشی مجدد به او سخت تلاش کرده، نشان می‌دهد. **فردریش** یک کارمند شهرداری آکنده از افتخار به سرزمین پدری، ارتش، و **قیصر** است. او آنچه را که **وویگت** به عنوان یک بی‌عدالتی گستاخانه از آن تنفر دارد، بدشانسی محسوب می‌کند. بحث آنها به برخورد دو تصور از استبداد تبدیل می‌شود و درحالیکه **وویگت** آزادانه خشم خود را به زبان می‌آورد، **فردریش** جواب می‌دهد: من از شنیدن حرفهای تو خودداری می‌کنم و حتی اجازه ندارم به توگوش کنم. تو باید ساکت باشی. در آنصورت هنوز به ما تعلق خواهی داشت.

این طغیان یک طرفدار استبداد مادرزاد بدون سایه‌ای از طعنه ضبط شده است. بعلاوه، فیلم به اثبات این که **وویگت** طبق اعتقاد **فردریش** عمل می‌کند گرایش دارد. نزدیک به پایان فیلم، وقتی که پلیس از او بازجویی می‌کند، **وویگت** می‌گوید که میل او به دفن شدن در خاک زادگاهش مانع شد که از مرز عبور کرده و به امنیت برسد. این شورشگر ناخواسته هنوز هم مشتاقانه خواهان «تعلق» داشتن است. از صحنهٔ پایانی فیلم، که موتیف نماهای آغازین فیلم را تکرار می‌کند، بطور قطع این نتیجه حاصل می‌شود که او در اعماق روحش به اندازهٔ برادرزنش روحیهٔ نظامی‌گری دارد. در این صحنه یک ستون سرباز را می‌بینیم که با صدای یک دستهٔ موزیک نظامی حرکت می‌کنند. **وویگت**، که حالا مردی آزاد و دارای گذرنامه است، به این سربازان برمی‌خورد و، پاهایش به وجد آمده، در جوار آنها رژه می‌رود و از صحنه خارج می‌شود. **فردریش‌ها** پیروز می‌شوند.

فیلم دیگری که به مشکل نظامی‌گری پرداخت فیلم KADETTEN (**کادت‌ها**، ۱۹۳۱) بود - داستانی عشقی در آکادمی نظامی که در **لیختر فلد** (Lichterfelde)، مهد سپاه افسران پروسی، قرار داده شده است. فیلم «**دختران اونیفورم‌پوش**» کمبودهای دیسیپلین استبدادی را صادقانه افشا کرد، ولی فیلم «**کادت‌ها**» بدقت آنها را مخفی کرد. در این محصول بی‌جرأت درجه (ب)، عمده‌ترین آکادمی نظامی **آلمان** بعنوان یک مدرسهٔ شبانه‌روزی ممتاز جا زده شده، که مدیرش همهٔ مشخصات یک انساندوست رئوف را دارد - لااقل اگر خانم مدیر فیلم «**دختران اونیفورم‌پوش**» او را می‌دید به این شکل نسبت به او ابرازانزجارمی‌کرد. کل این فیلم ماست‌مالی کردن بیهوده بود. ولی، همانطور که قبلاً اشاره شد، بسیاری از مردم دلشان می‌خواست باور کنند که علیرغم بحران همه چیز داشت بخوبی پیش می‌رفت.[۹] البته، واقع‌گریزی آنها فقط به نفع طرفداران استبداد بود.

احساسات شدید ضد نظامی‌گری در فیلم دلشین Liebelei (**لیبه‌لای**) اثر **ماکس افولس** (Ophuls)[۱۰] خود را بروز دادند - یک فیلم وینی برگرفته شده از نمایشنامهٔ مشهور **اشنیتزلر** (Schnitzler) با همین نام، که بارها بر پردهٔ سینما منتقل شده بود. این آخرین ورسیون در ۱۶ مارس

۹- مقایسه شود با صفحه ۲۱۱.

۱۰- افولس که یهودی بود با ظهور رایش سوم مجبور به ترک آلمان شد و هنگام اولین نمایش عمومی فیلم در آلمان نبود. سانسورچی‌های نازی قبل از نمایش فیلم نام افولس و اشنیتلر را از آن حذف کردند. جالبتر آنکه سانسورچی‌های «کمیسیون متفقین» نمایش این فیلم را بکلی توقیف کردند - م.

۱۱۹۳۳ اکران شد. این فیلم به نحو مؤثر لطافت یک داستان عشقی را در مقابل خشونت قوانین نظامی دفاع از شرف قرار می‌دهد. ستوان جوانی که عاشق یک دختر جوان شیرین اهل وین است، توسط یک بارون، که فکر می‌کند او با بارونس ارتباط عشقی دارد، مورد مؤاخذه قرار می‌گیرد. در حقیقت ستوان، مدتها قبل، این رابطهٔ نامشروع را قطع کرده است. ولی با این وجود، قانون شرافت نظامی مستلزم یک دوئل است. ستوان کشته می‌شود و دوست دخترش، در اثر یأس شدید، خود را از پنجره به بیرون پرت می‌کند.

فیلم **لیبه‌لای**، با ارائه این پیروزی وحشتناک تعصبات مرسوم، با سماجت به منسوخ بودن و عدم کفایت اخلاقی آن تعصبات اشاره می‌کند. وقتی دوست ستوان، که خودش یک افسر است، از پذیرفتن نقش کمک در دوئلی که بوسیلهٔ یک ماجرای پایان یافته دامن زده شده امتناع می‌کند، سرهنگ فرمانده او با صراحت به وی می‌گوید که باید ارتش را ترک کند. در نتیجه، افسر آمادگی خود را برای آغاز یک زندگی جدید در مزارع قهوهٔ برزیل اعلام می‌کند. شکوه اپیزودهای عشقی اهمیت این زورآزمایی را تقویت می‌کند. این اپیزودها از احساسات ناب می‌درخشند. در اواسط فیلم، ستوان و دختر در سورتمه‌ای که بوسیلهٔ اسب کشیده می‌شود از میان جنگل پوشیده از برف می‌گذرند، و هر یک از آنها به دیگری اطمینان می‌دهد که: «قسم می‌خورم که دوستت دارم». در پایان، پس از اینکه دختر خودکشی می‌کند، عشق آنها در مؤخره‌ای متشکل از دو نما زنده می‌ماند: نمای اول در اتاق آشنای دختر **پان** (PAN) می‌کند، در حالی که صدای او نجوا می‌کند: «قسم می‌خورم...»؛ نمای دوم، در حالی که تصویر جنگل پوشیده از برف را فرا می‌خواند، با این کلمات همراهی می‌شود: «... که دوستت دارم». قانون شرافت از آنجاکه وسیله‌ساز عشقی با این شدت است نفرت‌انگیزتر به نظر می‌رسد.

با در نظر داشتن مفاهیم ضمنی «لیبه‌لای»، ممکن است اکران آن در زمان پیروزی نهایی **هیتلر** بی‌موقع به نظر برسد. ولی تماشاگران از این فیلم ساخته شده در **وین** سلطنتی - که بدون ستوانهایش غیرقابل تصور بود - صرفاً بعنوان یک داستان عشقی لذت بردند. از این زاویه، دوئل چیزی جز یک واقعهٔ بی‌اهمیت نبود که برای افزودن چاشنی تراژدی، که بسیاری از آلمانی‌ها آنرا نشان خطاناپذیری از عمق احساسات قلمداد می‌کردند، طرح شده بود.

۲۰- بخاطر یک دنیای بهتر

این نکته قابل توجه است که آن دسته از فیلمهای گروه اول دوران ماقبل هیتلر که صریحاً به انتقاد اجتماعی می‌پرداختند، جزء مهمترین دستاوردهای زمان بودند. ظاهراً کیفیت بالای زیبایی‌شناختی با گرایشات چپی همراه و منطبق بود.

پابست دوباره پیشگام شد. در سه فیلم مهمی که او در سالهای قبل از روی کار آمدن **هیتلر** ساخت، مشغله‌اش با مسائل اجتماعی از گرایشات ملودراماتیک‌اش در دوران **بی‌طرفی نوین** بیشتر بود. **پوتامکین** این تغییر ذهنیت تأثیرپذیر **پابست** را به تغییر شرایط بیرونی ربط می‌دهد: «تضاد روبه رشد در **آلمان** - جناح‌بندی نیروها - طبیعتاً مردی مثل **پابست** را تحت تأثیر قرار می‌داد. این تضاد تردیدهای اجتماعی او را تشدید و هدایت کرده و رضایت خاطر سطحی خانمها و آقایان محترمِ اهلِ حسنِ تعبیر را از مشغلهٔ او می‌زدود»[1].

اولین فیلم از این سه «**جبههٔ غرب : ۱۹۱۸**» (۱۹۳۰) بود، که محصولی از کمپانی نرو فیلم (Nero) بود و تقریباً همزمان با فیلم رمارکه، «**در جبههٔ غرب خبری نیست**»، به نمایش درآمد. این فیلم که براساس رمان جنگی **ارنست یوهانسن** (Johannsen)، «**چهار نفر از پیاده نظام**» (Vier Von der Infanterie)، ساخته شده بود، به جنگ در سنگرها در آخرین مراحل جنگ جهانی اول می‌پرداخت. یک ستوان آلمانی و نفراتش در جبهه‌ای که پیشرفتی در آن صورت نمی‌گیرد سعی می‌کنند موقعیت خود را در مقابل حملات **فرانسوی‌ها** حفظ کنند، **فقط** همین. نبرد شدت می‌گیرد و مجدداً فروکش می‌کند؛ ساعتها درگیری با تمام نیرو متناوباً با دوره‌هایی از آرامش کامل جایگزین می‌شوند. روزی، یک سنگر جمعی مورد اصابت خمپاره‌ای قرار می‌گیرد، و اگر تلاش بقیهٔ گروه نبود نفراتی که در آن مدفون شده‌اند خفه می‌شدند. در سکانس دیگری، سرباز دانشجویی داوطلب می‌شود که مخفیانه به مقر فرماندهی برود و در راه انجام این مأموریت با یک دختر فرانسوی آشنا شده و اولین شب عشقی زندگی‌اش را با او می‌گذراند. هنگامی که او به جبهه باز می‌گردد، دوستش **کارل** را می‌بیند که به مرخصی می‌رود. ولی این جنگ گریزناپذیر است: **کارل** در وطن صفهای طویل مقابل فروشگاه‌های موادغذایی را مشاهده می‌کند و همسرش را با پسر قصابی، که با جیره‌های اضافی گوشت محبت او را خریده، در بستر غافلگیر می‌کند. مادر **کارل** به پسرش می‌گوید: «آدم نباید زنش را

1. Potamkin, "Pabstand the Social Film," Hound & Horn, Jan-March 1933, p.296.

اینقدر تنها بگذارد.» **کارل** به نحو گنگی می‌فهمد که جنگ باعث همهٔ این بلاها است - جنگی که همینطور ادامه دارد. وقتی او مجدداً به رفقایش ملحق می‌شود، به او می‌گویند که سرباز دانشجو توسط یک سرباز نیروی مستعمراتی **فرانسه**، که خودش هم زخمی شده و صدای فریادش از منطقهٔ بین دو نیروی متخاصم شنیده می‌شود، کشته شده است. **کارل**، که مرگ می‌جوید، به یک مأموریت تجسسی می‌رود که او را به عبور از کنار جسد دانشجو می‌کشاند - دست مچاله‌شده‌ای که از آبگیر گل‌آلودی بیرون آمده است. سپس فرانسوی‌ها با قدرتی مبهوت‌کننده با تانک حمله می‌کنند. آرامش غیرقابل اطمینان بعد از این حمله ناگهان با فریاد وحشتناکی برهم زده می‌شود. ستوان آلمانی فریاد می‌زند: «هورا، هورا!» او دیوانه شده است؛ سر او شبیه سر یک مرده است. او را به کلیسای ویرانی که با عجله به یک بیمارستان صحرایی تبدیل شده، می‌برند. صحن تاریک کلیسا انباشته از ناله‌ها و فریادهای ناشی از درد شدید است (تصویر ۵۳). یک سرباز فرانسوی و یک سرباز آلمانی که در کنار یکدیگر دراز کشیده‌اند، با دستهایشان بدنبال دستهای یکدیگر می‌گردند و چیزی مثل بخشش یا «جنگ دیگر هرگز» زیر لب زمزمه می‌کنند. برای عمل قطع عضو دیگر کلروفرم باقی نمانده است. **کارل** در حالی می‌میرد که تصویری ذهنی از همسرش، او را شدیداً خوشحال کرده است.

جامعهٔ فیلم لندن در تحلیل خود از «**جبههٔ غرب : ۱۹۱۸**» به «شباهتهای چشمگیر» این فیلم «به دکترین بی‌طرفی نوین»[2] اشاره می‌کند. این مطلب به یکی از مقاصد اساسی **پابست** اشاره دارد: او در فیلم جدید جنگی خود و همچنین در فیلمهای قبلی‌اش سعی می‌کند چیزهای پیش‌پا افتاده زندگی واقعی را با دقت و صداقت عکاسی ارائه دهد. بسیاری از نماها بیرحمی ناخودآگاه دوربین مخفی را نشان می‌دهند. کلاه‌خودها و تکه‌های جنازه‌ها طبیعت بیجان عجیبی تشکیل می‌دهند؛ در جایی در پشت خطوط مقدم، سربازهای متعددی صلیب‌های فراوانی را حمل می‌کنند که تقدیرشان تزئین قبرهای سربازان است. **پابست** مثل همیشه موفق می‌شود از سمبلیسم مبتذل اجتناب ورزد. مجسمهٔ آسیب‌ندیدهٔ (حضرت - م) مسیح در کلیسای مخروب طوری کار شده که به نظر می‌رسد یک واقعیت عادی است که فقط بطور اتفاقی معنایی سمبلیک را القا می‌کند. در سراسر فیلم به نظر می‌رسد جنگ بجای اینکه ساخته شده باشد، تجزیه شده است.

به منظور عمق بخشیدن به این تجربه از **تراولینگ** استفادهٔ فراوانی شده است. این نماها با دوربینی گرفته شده که برای فیلمبرداری از کل منظره یا حرکت می‌توانست مسافت‌های طویلی را طی کند. **پابست**، که به حفظ مزیت‌های اساسی فیلم صامت علاقه داشت، اکنون اغلب به اینگونه نماها اتکا می‌کرد. او مجبور بود اینکار را بکند، چون تکنیک بدوی صدا هنوز به او اجازه نمی‌داد که شیوهٔ برش‌های سریع مورد علاقه‌اش را از سر بگیرد. یک نمای **تراولینگ** دانشجو را حین رفتن به مقر فرماندهی تعقیب می‌کند؛ او به زمین می‌افتد، دوباره بلند می‌شود و سپس در حال دویدن از کنار تنهٔ

2. Film Society Programme, Dec. 6, 1931.

آسیب‌دیدهٔ تک درختی می‌گذرد که در میان آن برهوت ایستاده است. دوربین به نحو مشابهی در کلیسا از سویی به سویی می‌رود و از کارل در حال هذیان گفتن و سربازی که آواز می‌خواند و در حالت گیجی ذهنی خود یکی از دستهایش را در هوا آویزان نگاهداشته، تصاویری لحظه‌ای می‌گیرد.[۳]

این فیلم «که از همهٔ فیلمهای جنگی دیگر کمتر نمایشی است» نه خوش‌عکس است و نه تعلیق زیادی دارد.[۴] در این فیلم یک رنگ خاکستری کسالت‌بار غالب است و موتیف‌های خاصی با سماجت مکرراً خودنمایی می‌کنند. پابست از طریق اینگونه تمهیدات موفق می‌شود یکنواختی تیرهٔ جنگ در سنگر را به بیننده منتقل کند. یکی از تصاویری که اغلب تکرار شده، تکه زمین خالی جلوی خط مقدم آلمان است. گیاهان این زمین از سیم‌خاردارهای پاره‌ای تشکیل شده که ابرهایی از دود یا مه غیرقابل عبور، آنها را از آسمان جدا کرده‌اند. هنگامی که این مه برای یکبار محو می‌شود، صفوف تانکها از آن بیرون آمده و پشت سرهم کادر تصویر را پر می‌کنند. این دشت خالی چشم‌انداز مرگ است، و حضور دائم آن تنها آنچه راکه آدمهای درگیر این برزخ خاکستری تحمل می‌کنند منعکس می‌نماید. سروصدای پلید جنگ به این تأثیرها اضافه می‌شود و به آنها عمق می‌بخشد. انفجارهای بر زبان نیامدهٔ خودباختگی و جنون با تق‌تق مسلسلها و سوت ناشی از سقوط بمبها ترکیب می‌شوند - صداهای وحشتناکی که در فواصل متناوب با صدای طولانی و کرکنندهٔ یک آتشبار توپخانه خاموش می‌شوند.[۵]

موفقیت بین‌المللی این فیلم درکسب وجهه به اندازهٔ پیامش ناشی از ارزش هنری آن بود. جان سی. مور (Moore) در مقاله‌ای که پابست را با داوژنکو (Dovzhenko) مقایسه می‌کند، دربارهٔ سکانس بیمارستان می‌گوید: «پابست در صحنه‌های پایانی آخرین نیرویش را بکار می‌برد تا نه تنها وحشت جنگ، بلکه همچنین بیهودگی و حماقت تهوع‌آور آن را نیز به ما منتقل کند...»[۶] فیلم «جبههٔ غرب : ۱۹۱۸» یک سند آشکار ضد جنگ است و به این شکل از محدودهٔ بی‌طرفی نوین فراتر می‌رود. ضعف اساسی آن فراتر نرفتن از مرزهای ضدیت صرف با جنگ است. این فیلم می‌خواهد نشان دهد که جنگ فی‌نفسه وحشتناک و بی‌معنی است؛ ولی این محکوم کردن جنگ بوسیلهٔ کوچکترین اشاره‌ای به علل بوجود آورندهٔ آن - بگذریم از روشن کردن آنها - تقویت نمی‌شود. در جایی که طبیعی می‌بود که سؤال شود، سکوت حکمفرما می‌شود. داوژنکو در فیلم باشکوهش «زرادخانه» (۱۹۲۹)، جنگ داخلی اوکراین را بعنوان انفجار اجتناب‌ناپذیر تنفر طبقاتی عقب نگاهداشته شده نشان می‌دهد، ولی پابست، در فیلم خود دربارهٔ جنگ جهانی، خودش را به ابراز تنفر

۳- مقایسه شود با:

Spottiswoode, A Grammar of the Film, p.241.

۴- به نقل از پوتامکین:

Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.298.

5. Spottiswoode, A Grammar of the Film, p.80.

6. Moore, "Pabst - Dovjenko - A Comparison" Close Up, Sept. 1932, p.180.

از جنگ بطورکلی محدود می‌کند.

پوتامکین، که فریب پابست هنرمند را خورده، سعی می‌کند پابست انساندوست را با این ادعا توجیه کند که ضدیت با جنگ در فیلم «جبههٔ غرب : ۱۹۱۸» «به حمله‌ای تیز علیه بوجود آورندگان جنگ تبدیل خواهد شد.» ولی این ارزیابی تا حدی خوشبینانه به نظر می‌رسد؛ در واقع نبوغ هنری پابست، بجای اینکه غیبت بحثهای مربوطه را جبران کند، بیشتر بیانگر فقدان منطق اوست. کل فیلم «جبههٔ غرب : ۱۹۱۸»، بجز بیانات پاسیفیستی (ضد جنگ) سرگردان در سکانس بیمارستان، به مروری نامتعهدانه از وحشتهای جنگ بالغ می‌شود. نمایش این وحشتها یک حربهٔ مورد علاقهٔ بسیاری از پاسیفیست‌ها است که معتقدند صرفاً منظرهٔ چنین چیزهای وحشتناکی برای باز داشتن مردم از جنگ کافی است.

نازی‌ها بسرعت این «بحث» پاسیفیستی را بی‌اعتبار کردند. فیلم STOSSTRUFF 1917 (سپاه شوک ۱۹۱۷) اثر هانس زوبرلاین (Zöberlein)، فیلمی در مورد جنگ جهانی اول که مدت کوتاهی پس از به قدرت رسیدن هیتلر ساخته شد، ظاهراً جوابی عمدی به فیلم «جبههٔ غرب : ۱۹۱۸» بوده است؛ لااقل این دو فیلم به نحو چشمگیری به یکدیگر شباهت دارند. زوبرلاین وحشتهای جنگ در سنگر را با بی‌طرفی واقعگرایانه‌ای برابر با، اگر نه بیشتر از، پابست نشان می‌دهد و، دقیقاً مثل پابست، از دست رفتن امیدهای سربازان را مفصلاً شرح می‌دهد. در فیلم او حتی اشاره‌ای هم به شجاعت یا قهرمان‌بازی خارق‌العاده وجود ندارد. ولی، علیرغم این‌ها، او با تفسیر آخرین مراحل جنگ جهانی اول بعنوان مبارزه برای بقای آلمان موفق می‌شود هرگونه مفهوم تلویحی پاسیفیستی را کنار بگذارد. به زبان دیگر، نمایش صحنه‌های وحشتناک جنگ - «بحث» عمدهٔ پابست - ابزار مؤثری علیه جنگ نیست. این فیلم نازی، گنگ بودن غیرقابل اعتماد فیلم پابست را نشان می‌دهد.

پاسیفیسم دوران ماقبل هیتلر در NIEMANDSLAND (جهنم روی زمین، ۱۹۳۱) اثر ویکتور تریواس، یک فیلم جنگی عالی براساس ایده‌ای از لئونهارد فرانک، راه دیگری برای بروز خود یافت. پنج سرباز با ملیت‌های مختلف - یک نجار آلمانی، یک فزانسوی، یک افسر انگلیسی، یک خیاط یهودی و یک خوانندهٔ سیاهپوست - در خطوط مقدم جبهه گم شده و در سنگر متروکی در زیر یک ساختمان مخروبه پناه می‌گیرند. درحالیکه جنگ در اطراف آنها نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود، آنها از «دشمن» به دوست‌هایی مبدل می‌شوند که تفاهم و احترام به یکدیگر را یاد می‌گیرند. روحیه‌ای برادرانه به این آرمانشهر انسانی واقع در منطقهٔ بین خطوط مقدم نیروهای متخاصم حیات می‌بخشد. کل این فیلم کوششی است برای بی‌آبرو کردن جنگ بوسیلهٔ در تضاد قراردادن آن با جامعه‌ای که همهٔ خصوصیات معبد لاماهای شانگری‌لا[۷] را دارا است. این تلاش کاملاً بی‌ثمر است،

۷- Shangri-La آرمانشهر فیلم «افق گمشده» Lost Horizon ساختهٔ فرانک کاپرا ۱۹۳۷ (محصول آمریکا) که توسط رهبران مذهبی (لاماها) بوجود آمده و براساس برادری و برابری اداره می‌شود. همچنین Lost Horizon (۱۹۷۳) کارگردان چارلز جاروت Jarrott - م.

چون «جهنم روی زمین» به شکلی بسیار شبیه به «جبههٔ غرب : ۱۹۱۸» دلایل مختلف جنگها را نادیده می‌گیرد، و بعلاوه تجسم صلح ارائه شده توسط جمع متشکل از پنج سرباز را نامفهوم می‌کند. این جامعهٔ برادری، از آنجاکه ناشی از فشار شدید وقایع فاجعه‌آمیز است، چیزی بجز یک جامعهٔ برادری اضطراری نیست. بسیاری از پناهندگان اروپایی، که اینگونه برادری‌های موقتی را تجربه کرده‌اند، از تبدیل سریع برادری به تنهایی آگاهند. این فیلم که از نظر زیبایی‌شناسی جالب است رؤیای نامناسب یک بهشت زمینی را در مقابل تصویر سایه‌واری از «جهنم روی زمین» قرار می‌دهد. صحنهٔ نهایی سمبلیک فیلم، که در آن این پنج نفر بوسیلهٔ نبرد در حال نزدیک شدن به آنها مجبور به ترک پناهگاه خود می‌شوند، به نحو خاصی واقعگریزانه است. شلی هامیلتون می‌نویسد: «آخرین چیزی که از آنها می‌بینیم پنج نفرند که در مقابل پس‌زمینهٔ آسمان، سیم‌های درهم پیچیده‌ای راکه راهشان را مسدود کرده‌اند زیر پا می‌گذارند، و با هم به پیش گام برمی‌دارند.»[8] آنها از زمین بین خطوط مقدم نیروهای متخاصم به سرزمین افسانه‌ها می‌روند، و جنگ ادامه می‌یابد. طرفداران نظامی‌گری آلمانی مجبور نبودند از ضد جنگ‌های آلمانی بترسند.

پابست پس از ساختن یک کمدی محلی بنام SKANDAL UM EVA (رسوایی اوا، ۱۹۳۰)،[9] فیلم DIE DREI GROSCHENOPER (اپرای سه پولی، ۱۹۳۱) را ساخت. این فیلم محصولی از شرکت وارنر - توبیس Warner-Tobis براساس نمایشنامهٔ موفق برشت و وایل با همین نام بود، که خود نمایشنامه هم براساس «اپرای فقراء اثر قدیمی جان گی (John Gay) نوشته شده بود. این برداشت سینمایی، که در ابتدا تحت تأثیر برشت بود، با نمایشنامه تفاوتهای بسیاری داشت، ولی در مجموع طنز اجتماعی، تغزل‌گرایی ناب و رنگ‌آمیزی انقلابی‌اش را حفظ کرد. کورت وایل آوازهایش را با ویژگی‌های خاص سینما تطبیق داد.

داستان فیلم، که در یک لندن خیالی اواخر قرن نوزدهم رخ می‌دهد، سه شخصیت رذل را به تصویر می‌کشد: مکی مسر (معروف به مکی کاردی - م)، رئیس یک باند تبهکار، پیچام، سلطان گدایان، و تایگر براون، رئیس پلیس[10]. مکی هنگام ترک روسپی‌خانه‌ای که رفیقه‌اش جنی در آنجا بسر می‌برد، در خیابان با پالی[11]، دختر پیچام، ملاقات می‌کند. او، بعد از چند بار رقصیدن در کافه‌ای،

---

8. Hamilton, "Hell on Earth," National Board of Review Magazine, April 1933, p.9.
مقایسه شود با:
Kraszna-Krausz, "Four Films From Germany," Close Up, March 1932, pp.44-45.

۹- مقایسه شود با:
Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.298.
پوتامکین قطعاً زیادی به این فیلم بها می‌دهد. برای یک تحلیل انتقادی‌تر، رجوع شود به:
"Skandal Um Eva," Close Up, Sept. 1930, pp.221-22.

۱۰- مقایسه شود با:
Rotha, Celluloide, p. 109. Barry, "The Beggar's Opera," National Board of Review Magazine, June 1931, pp.11-13.

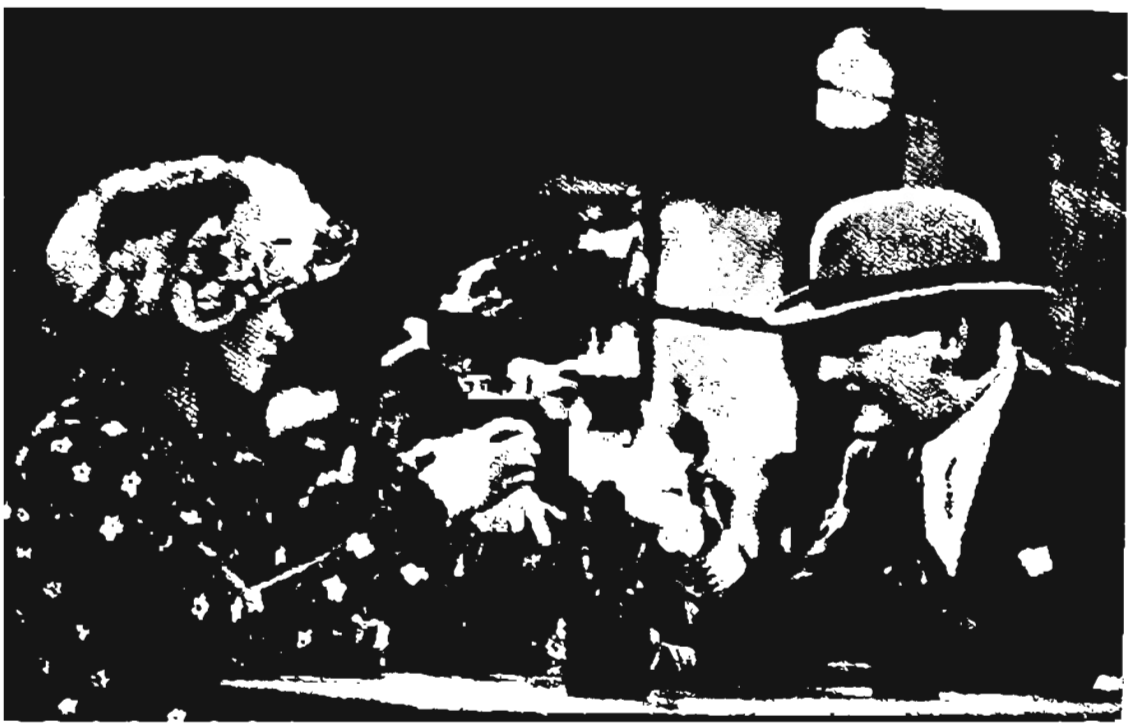
۱۱- کارولاتهر، ایفاگر نقش پالی در ورسیون آلمانی این فیلم، در سال ۱۹۴۰ بدست هیتلر اعدام شد-م.

تصمیم می‌گیرد با دختر ازدواج کند و به افرادش دستور می‌دهد که وسایل عروسی را فراهم کنند. آنشب مغازه‌های بسیاری در لندن غارت می‌شوند. جشن مجلل عروسی در یک انبار متروک زیرزمینی، با حضور رئیس پلیس فاسد بعنوان میهمان افتخاری، برگزار می‌شود. تایگر براون سخاوتمندانه از جنایات دوست قدیمی‌اش، مکی، چشم‌پوشی می‌کند. پیچام به نوبهٔ خود از ازدواج پالی چنان خشمگین است که تهدید می‌کند مراسم تاجگذاری قریب‌الوقوع ملکه را با راه انداختن تظاهرات گدایان مختل کند مگر اینکه رئیس پلیس مکی را به چوبهٔ دار بسپارد. بدبختانه رئیس پلیس نمی‌تواند به مخاطره انداختن تاجگذاری را ریسک کند. مکی در روسپی‌خانه پنهان می‌شود. اینکار کمک زیادی به او نمی‌کند چون معشوقهٔ حسودش، جنی، تبدیل به یک خبرچین می‌شود. هرچند که مکی دستگیر می‌شود، پیچام بخاطر عدم اعتمادش به وعده‌های تایگر براون گدایان را بسیج می‌کند. در همین موقع پالی دست به یک کار باورنکردنی می‌زند. او، با همکاری اعضای باند تبهکاران، بانکی افتتاح کرده و می‌گوید که دزدیهای قانونی از فعالیتهای غیرقانونی درآمد بهتری دارند. کل این مضحکهٔ بانکداری در فیلم اضافه شده است. پیچام به محض اطلاع یافتن از سرمایه گذاری سودآور دخترش، می‌خواهد سهمی در آن داشته باشد. او به گدایان التماس می‌کند که مراسم تاجگذاری را برهم نزنند، ولی آنها از گوش کردن به حرفهای او امتناع می‌کنند. در حالیکه گدایان به راهپیمایی خود ادامه می‌دهند، مکی باکمک جنی، که عشقش بر حسادتش پیشی می‌گیرد - او یک بازماندهٔ اخیر از روسپی‌های تئاتری و سینمایی آلمان است - از زندان فرار می‌کند. تظاهرات گدایان باعث از دست دادن قدرت پیچام و تایگر براون می‌شود. ولی مکی هر دو آنها را به اندازهٔ کافی دوست دارد که آنها را بعنوان شریک در بانک پالی بپذیرد. یک امپراتوری جدید مالی در حال ساخته شدن است، و این سه شخصیت رذل تبدیل به ارکان جامعه می‌شوند.

از آنجاکه این داستان اساساً تئاتری نمی‌توانست تبدیل به یک فیلم رئالیستی شود، پابست شیوهٔ پرداخت معمولش را وارونه کرد: او بجای رسوخ به دنیای موجود ما، یک دنیای غیرواقعی ساخت. کل فیلم در «فضایی عجیب و تخیلی» غوطه‌ور است که بوسیلهٔ طراحی صحنه آندره آندریوف (Andrej Andrejew) به مقدار زیادی تشدید شده است.[۱۲] روتا حین صحبت دربارهٔ آنها به «ردیف بسیار دراز و به نحو باورنکردی، شیب‌دار پله‌های چوبی باریک» در انبار زیرزمینی اشاره می‌کند و همچنین «روسپی‌خانهٔ اواخر دوران ویکتوریایی با پنجره‌ها و رویه‌های مبل‌های گل و بوته‌دارش، انبوه تزئینات زایدش و مجسمه‌های غول‌آسای زنان سیاهپوش که دور و بر اتاق چیده شده‌اند»[۱۳] را مورد تحسین قرار می‌دهد. امکانات وهم‌انگیز شیشه، برای تقویت کاراکتر عجیب این فضاهای داخلی، بطور کامل مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. دیوارهای شیشه‌ای متعدد کافه‌ای که نقش پس‌زمینهٔ معاشقهٔ کوتاه مدت مکی را ایفا می‌کند، ظاهراً بجز تبدیل این اتاق شلوغ و پر دود به

۱۲- به نقل از Rotha, Celluloid, p.111
۱۳- همان ماخذ صفحات ۱۱۱-۱۱۲.

جبهه غرب ۱۹۱۸ : بیمارستان صحرایی پر از ناله و فریادهای دلخراش.



اپرای گدایان : دیوارهای شیشه‌ای ، کافه شلوغ و پر از دود را به هزار تویی گیج‌کننده تبدیل می‌کنند.

یک هزارتوی گیج‌کننده کار دیگری ندارند (تصویر ۵۴). بعداً مکی در حال ورود به روسپی‌خانه از پشت یک دیوارهٔ شیشه‌ای دیده می‌شود که او را با هاله‌ای اسرارآمیز احاطه کرده است.

شخصیت‌های این فیلم بعنوان محصولات حقیقی محیط‌های خود دیده می‌شوند. مکی در حال رفتن به لنگرگاه - جایی که یک خوانندهٔ تصنیف خوان در حال اجرای برنامه است - از کنار ردیف روسپی‌ها و دلال‌هایشان که بی‌حرکت به خانه‌ها تکیه داده‌اند می‌گذرد؛ گویی خانه‌ها آنها را تراوش کرده‌اند. خوانندهٔ تصنیف در فواصل معین ظاهر می‌شود. از آنجاکه آوازهای او دربارهٔ داستان اظهار نظر می‌کنند، خود داستان حالت یک تصنیف را به خود می‌گیرد. به نظر می‌رسد که همه چیز در خواب دیده می‌شود. این تأثیر همچنین توسط فیلمبرداری اف. ا. واگنر تقویت شده است. صحنه، بخاطر توالی لاینقطع نماهای پان و تراولینگ، هیچگاه از حرکت باز نمی‌ماند. حرکات اتاق روسپی‌خانه شبیه حرکات یک کابین کشتی است. ثبات معمولی برهم‌زده شده و یک دنیای شبح‌وار در حرکت پدیدار می‌شود.[۱۴]

گرچه پابست این دنیا را با استادی انکارناپذیر می‌سازد، «اپرای سه‌پولی» ارائه شده توسط او به خوبی اجرای تئاتری ۱۹۲۸ آن نیست. میزانسن تئاتری اپیزودهای نمایشنامه را از یکدیگر جدا می‌کرد تا بتواند کاراکتر جسورانه و رنگارنگ آنرا مورد تأکید قرار دهد، ولی پرداخت سینمایی تمام مکث‌ها را بخاطر یک کلیت منسجم حذف کرده است. موتیف‌هایی که در اصل برای ایجاد تأثیر بدیهه‌سازی مختصر در نظر گرفته شده بودند، در یک بافت پیچیده، که فشردگی و تزئینی بودن یک قالیچهٔ دیواری را داشت، بافته شده‌اند. زیبایی افراطی آن (نسخهٔ سینمایی - م) صدای هجو را خفه می‌کند. این فیلم شاهکار هنری هنرمندی است که با محیط‌های ورای عرصه‌ای که خودش (پابست) یکبار «زندگی واقعی» نامید، زیاد آشنا نیست.

پوتامکین وقتی ادعا می‌کند که این فیلم پابست «گامی دیگر در راه پیشرفت او بسوی قاطعیت اجتماعی است»، مشخصاً به تظاهرات گدایان فکر می‌کند.[۱۵] این تنها سکانس فیلم است که جدیت شدید همهٔ مسخره‌بازی‌های آنرا محو می‌کند. واقعیت برای یکبار بیرون می‌زند. گویی تأثیر آن، آزادی هنری را به پابست بازگرداند. او در این سکانس کوتاه موفق می‌شود اثر ضربهٔ مقاومت ناپذیر توده‌های انقلابی شده را منعکس کند. گدایان در حال راهپیمایی در خیابانهای تنگ و تاریک، نه تنها تلاش رهبر خود را برای عقب راندن‌شان نادیده می‌گیرند، بلکه وقتی که به خیابان باز روشن می‌رسند در انتظار روبرو شدن با ملتزمین سلطنتی به پیشروی ادامه می‌دهند. پلیس نمی‌تواند پیشروی آنها را متوقف کند؛ گاردهای سلطنتی اسب‌سوار، بیهوده سعی می‌کنند آنها را از کالسکهٔ ملکه دور نگاهدارند. برای یک لحظه کل زندگی متوقف می‌شود. گدایان که کاملاً در معرض نوری قرار دارند که

۱۴- مقایسه شود با Arnheim, Film als Kunst, pp.125-26

15. Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.300.

زشتی آنها را تشدید می‌کند، به ملکهٔ ملبس به لباس سفید -که سعی می‌کند نگاههای خیرهٔ تهدیدآمیز این موجودات پلید را تحمل کند - خیره می‌شوند. بعد ملکه تسلیم می‌شود. او صورتش را در پشت دسته‌گل خود پنهان می‌کند، و طلسم جادویی محو می‌شود. صف منظم سلطنتی به حرکت ادامه می‌دهد، و گدایان به ظلماتی که از آن آمده بودند باز می‌گردند. پوتامکین این صحنه را بعنوان «یک شبیه‌سازی تکان‌دهنده از راهپیمایی انقلابی»[۱۶] توصیف می‌کند.

این فیلم به پیروی از سبک نمایشنامه، بجز صحنهٔ تظاهرات گدایان، روشنگری صادقانه را با بلوف سبکسرانه مخلوط می‌کرد. این منظرهٔ تماشایی رنگارنگی بود که بیننده‌های بورژوا را هم سرگرم می‌کرد و هم به خصومت وامی‌داشت. موفقیت نسبتاً خوب آن بیشتر نشاندهندهٔ نوسانی بی‌توازن و برخوردهای آن سالهای بحرانی است تا مبین یک گردش به چپ.

خود پابست متزلزل به نظر نمی‌رسید. او در حدود این زمان مسئولیتهای اجتماعی به عهده گرفت و بعنوان رئیس داکو (Dacho)، بالاترین سازمان کارکنان سینمایی آلمان، جانشین لوپوپیک شد.[۱۷] «پیشرفت بسوی قاطعیت اجتماعی» او در فیلم KAMERADSCHAFT (رفاقت، ۱۹۳۱)، محصولی از نرو فیلم نوشتهٔ کارل اوتن (OTEN) نویسندهٔ چپگرا، به اوج خود رسید. این فیلم براساس فاجعهٔ واقعی معدنی در فرانسه ساخته شده که بیش از یک دهه قبل از جنگ جهانی اول درکوری‌یرز (Courrieres)، نزدیک مرز آلمان رخ داد. این واقعه به دلیل خاصی جالب بود: معدن‌چیان آلمانی به‌کمک رفقای فرانسوی خود آمده بودند. پابست در فیلم اهمیت داستان را، بوسیلهٔ تغییر زمان آن به اندک مدتی پس از ورسای، تقویت کرد.[۱۸]

بخش مقدماتی فیلم، اوضاع اقتصادی و سیاسی منطقهٔ معدن را افشا می‌کند. عدهٔ کثیری از کارگران معدن آلمانی، تحت فشار بیکاری، شانس خود را در آنسوی مرز می‌آزمایند، ولی از آنجاکه معدن فرانسوی نزدیک آنجاکاری برای آنها ندارد، دست خالی به وطن بازمی‌گردند. طغیان‌گاه و بیگاه شووینیسم (میهن‌پرستی متعصبانه و افراطی - م) فرانسوی وخامت وضع را تشدید می‌کند. در رستورانی واقع در شهرک معدن زغال سنگ فرانسوی، دختری بومی بنام فرانسوا با امتناع صریح از رقصیدن با یکی از کارگران آلمانی، سه کارگر آلمانی را می‌رنجاند. فاجعهٔ معدن فرانسوی و سرآسیمگی حاصله در شهرک در اپیزودهایی به تصویر کشیده شده‌اند که فیلم «ژرمینال» اثر زولا را به یاد می‌آورند.

خبر این فاجعه بسرعت به عده‌ای کارگر معدن آلمانی که در حمام بسیار بزرگی مشغول شستشوی خود هستند می‌رسد. این سکانس نقطهٔ عطف فیلم است، چون، پس از بحث داغی که در آن

۱۶- همان مأخذ.
۱۷- همان مأخذ، صفحهٔ ۳۰۴.
۱۸- همان مأخذ، صفحهٔ ۳۰۱.

تنفر فروخوردهٔ فراوان علیه فرانسوی‌ها منفجر می‌شود، کارگران معدن تصمیم می‌گیرند در عملیات نجات داوطلب شوند. مدیر معدن با بی‌میلی به آنها اجازه می‌دهد و آنها براه می‌افتند. سه کارگر معدنی که فرانسوا آنها را رنجانیده، در اعماق معدن، به یک سمت می‌روند. آنها نردهٔ آهنی‌ای راکه از زمان ورسای مرز بین تونلهای فرانسوی و آلمانی را مشخص می‌کند برداشته و سپس به گروه نجات می‌پیوندند (تصویر ۵۵).

در میان تیرکهای چوبی شکسته، حوضچه‌های آب و سنگهای آویزان تهدیدکننده، صحنه‌های کابوس مانند اضطراب و قهرمانی به وقوع می‌پیوندند. در حالیکه توده‌های سنگ با صدای رعدآسایی شبیه به صدای بمباران فرو می‌ریزند، یک کارگر معدن فرانسوی که در آستانهٔ خفگی است تصور می‌کند که به زمان جنگ بازگشته است. یکی از آلمانی‌ها، که ماسک ضدگاز بر چهره دارد به این فرانسوی جنون‌زده نزدیک می‌شود، ولی کارگر فرانسوی آخرین توانش را بکار می‌گیرد تا این دشمن خیالی را از خود دور کند. اوهام او در صحنهٔ بسیار کوتاهی عینیت می‌یابند که این دو نفر تبدیل به سربازانی می‌شوند که با تمام توان سعی دارند یکدیگر را بکشند. کارگر آلمانی تنها پس از زدن و نقش برزمین کردن کارگر فرانسوی موفق می‌شود او را بیرون کشیده و به جای امنی ببرد. در یک بیمارستان فرانسوی به کارگران زخمی معدن آلمانی رسیدگی می‌شود و هنگام بازگشت همهٔ اهالی شهر فرانسوی، آنها را تا مرز بدرقه می‌کنند. در آنجا توقف کوتاهی می‌کنند، و کلمات خداحافظی پیوندهای حس همدردی مشترک را محکم می‌کنند. سخنگویان دو گروه کارگران معدن بطور خودانگیخته جنگ را محکوم می‌کنند، برادری بین همه کارگران را مورد ستایش قرار می‌دهند و بر وحدت بین آلمان و فرانسه اصرار می‌ورزند. در صحنهٔ نهایی، که مؤخره‌ای تند است، نگرش کارگران معدن با وضعیت واقعه‌ای در تضاد قرار داده شده است. یک مقام فرانسوی و یک مقام آلمانی، که توسط نردهٔ آهنی جدیدی بین تونلها جدا شده‌اند، پروتکل‌هایی رد و بدل می‌کنند که استقرار مجدد مرز را رسماً تأیید می‌کنند. ورسای پیروز می‌شود. حرکات بشدت متقارن دو مقام مسئول، این پیروزی حکمت بوروکراتیک را به سخره می‌گیرند.

پابست با «رفاقت» دوباره برای خودش موقعیتی کسب کرد. حس ذاتی او از واقعیت در اپیزود حمام به نحو تکان‌دهنده‌ای مجدداً خودنمایی می‌کند. یک اسپری آب که همه چیز را می‌پوشاند. کارگران معدن برهنه و همچنین ردیف‌های لباسها، که از سقفی دور آویزان شده‌اند، را احاطه می‌کند: گویی برفراز بدنهای پوشیده از کف صابون انسانها که درخشش محوی دارند، تودهٔ عجیبی از اجساد حیوانی آویزان شده است.[۱۹] در این اپیزود هیچ‌چیز ساختگی به نظر نمی‌رسد؛ در عوض، بیننده به یکی از محلهای محرمانهٔ زندگی روزمره برده شده است (تصویر ۵۶). معدن ساخته

۱۹- فیلم گرونه در مورد کارگران معدن، «انفجار» (۱۹۲۳)، ظاهراً شامل صحنهٔ مشابهی بوده است؛ مقایسه شود با:
Balazs, Der Sichtabare Mensch, pp. 101-2.

شده در استودیو توهم کاملی از سنگ زیرزمینی ایجاد می‌کند. ارنست متزنر (Metzner)، کسی که صحنه‌ها را طراحی کرد، گفت که نماهای مستند از یک فاجعهٔ واقعی معدن به ندرت ممکن بود تأثیری قابل‌باور از آن بوجود آوردند. «در این مورد طبیعت نمی‌توانست بعنوان یک الگو برای استودیو استفاده شود.»[۲۰] واقعیت وحشتناک از هاله‌ای که ذهنیت ما با آن احاطه‌اش می‌کند جدایی ناپذیر است، یکی از نماهای تراولینگ که معدن را معرفی می‌کند از روی توده‌ای از تخته سنگهای شکسته می‌گذرد و به سمت بالا به طرف قطعه سنگ تاریکی برمی‌گردد که ناگهان بوسیلهٔ نور غیرقابل توصیفی روشن می‌شود.[۲۱]

حتی جزئیات کوچک این فیلم هم وزن خاصی دارند. مردم وحشتزدهٔ شهر، پس از انفجار به طرف معدن می‌دوند، بجز یک خیاط منزوی که در مقابل ویترین مغازه‌اش -که تنها یک مانکن مرد در آن دیده می‌شود - بی‌تفاوت ایستاده است. یک نمای نزدیک شباهت آندو را آشکار کرده و نشان می‌دهد که مرد خیاط به اندازهٔ مانکن خالی از زندگی است. ظاهراً در آن سالها شکل دادن به صحنه‌های توده‌ای پرولتاریایی بدون وام گرفتن از روسها غیرممکن بود. هنگامیکه جمعیت شدیداً نگران سعی می‌کنند به دروازهٔ معدن فرانسوی یورش ببرند، چهرهٔ وحشتزدهٔ نگهبان در محاصرهٔ بازوان لخت این حمله کنندگان فناتیک دیده می‌شود. این نمای نزدیک براحتی می‌توانست در هر یک از فیلمهای پودوفکین ظاهر شود.[۲۲]

فیلم پابست در مورد کارگران معدن نشان‌دهندهٔ پیشرفتی در تفکر تئوریک است؛ چون اکنون او سعی می‌کند پاسیفیسم خود را، با تأیید اصول اعتقادات سوسیالیستی، آسیب‌ناپذیر کند. «رفاقت»، با معرفی کارگران بعنوان پیشتازان جامعه‌ای که خودخواهی ملی، این منشاء ابدی جنگها، در آن نابود خواهد شد، مبلّغ اتحاد بین‌المللی کارگران است. این کارگران معدن آلمانی هستند، نه مدیران آنها، که به فکر عملیات نجات می‌افتند. صحنه‌ای که کارگران از مدیر می‌خواهند که با رفتن آنها موافقت کند، بخاطر نشان‌دادن قدرقدرتی حکومت استبدادی در معدن آلمانی، بیشتر افشا کننده است. کارگران در سراسر این مکالمه -که در سالن مجلل پلکان ساختمان مدیریت انجام می‌شود - در طبقهٔ همکف می‌مانند درحالیکه مدیر از بالای یک پاگرد با آنها حرف می‌زند. گویی او روی یک بالکن ایستاده است. مضافاً اینکه، زوایای دوربین در این صحنه به نحوی انتخاب شده‌اند که برمقام او تأکید می‌کنند. پابست که بی‌اعتبارکردن پدیدهٔ ملی‌گرایی ارضایش نکرده، آنرا به مفهوم سوسیالیستی تفسیر می‌کند. پاساژهای مربوط به مدیریت معدن فرانسوی و معدن آلمانی به شکلی ماهرانه و تلویحی اتحاد بین سرمایه‌داران و ملی‌گرایان را نشان می‌دهند. معنای مؤخرهٔ سمبلیک فیلم -که علیرغم معنی‌اش

20. Metzner, "A Mining Film," Close Up, March 1932, p.4.

۲۱- مقایسه شود با:

Spottiswoode, A Grammar of the Film, pp.240-41.

۲۲- مقایسه شود با:

Potamkin, "Pabst and the Social Film," Hound & Horn, Jan.-March 1933, p.301.

تصادف : استفاده از آینه‌های اعوجاج‌دار به نفی اعتقاداتی کـه ریشـه‌های عمیقـی دارند ، کمک می‌کند.

رفاقت : کارگران معدن آلمانی آماده برداشتن میله‌های آهنی که از زمان معاهده ورسای کار گذاشته شده.

اغلب با اعتراضی آلمانی علیه ورسای اشتباه گرفته شد - نیز همین بود. شاید **پابست** به این دلیل موفق نشد حرفش را واضح بگوید که با زبان سمبلیک آشنا نبود.

محکمتر بودن اساس پاسیفیسم سوسیالیستی «**رفاقت**» نسبت به پاسیفیسم بشردوستانهٔ «**جبههٔ غرب : ۱۹۱۸**» این فرض راکه «**رفاقت**» فیلم محکمتری بود توجیه نمی‌کند. سوسیالیستهای آلمانی، بویژه سوسیال دموکراتها، در دوران جمهوری به نحو روزافزونی ثابت کردند که از درک اهمیت آنچه که در اطراف آنها رخ می‌داد عاجز بودند. آنها تحت راهنمایی غلط ایده‌های مرسوم مارکسیستی، اهمیت طبقهٔ متوسط و همچنین ریشه‌های شاخه شاخهٔ ذهنی امیال ملی موجود را نادیده گرفتند. آنها هیچگونه شناخت روانشناسانه‌ای نداشتند؛ هرگز به ذهن آنها خطور نکرد که الگوی ساده‌انگارانهٔ آنها برای توضیح دلیل چرخش خرده بورژوازی به سمت راست یا جذابیتی که اعتقادات نازی برای جوانان آلمانی داشت مناسب نبود. **پابست** عقاید سوسیالیستی اتحاد طبقاتی و پاسیفیسم را در زمانی پذیرفت که این عقاید به تجریدهایی کم‌خون مبدل شده بودند و در نتیجه نمی‌شد توقع داشت که سوسیال دموکراتها با موفقیت با موقعیت عینی دست و پنجه نرم کنند. سوسیال‌دموکراتها در واقع - گویی وزن مردهٔ یک ایدئولوژی منسوخ شده آنها را خسته کرده بود - بی‌آنکه از موضع بی‌تفاوتی‌شان تکان بخورند شاهد رشد روزافزون جنبش **نازی** بودند. «**رفاقت**» این خستگی شدید را منعکس می‌کند. گرچه این فیلم فوق‌العاده است، حتی یک موتیف دربرندارد که به سبک رادیکال «**تصادف**» **متزنر** یا «**سفر مادر کراوسن بسوی خوشبختی**» **جوتزی** تصورات سنتی از زندگی را به مبارزه بطلبد. **پابست** از نظر بصری به درون واقعیت رسوخ می‌کند، ولی هستهٔ تفکری آنرا در پرده باقی می‌گذارد.

این فیلم توسط منتقدین تحسین شد ولی مردم از آن دوری کردند. در **نیوکلن** (Neukölln)، یکی از محله‌های کارگری برلین، این فیلم در مقابل صندلی‌های خالی نمایش داده شد، درحالیکه کمدی کسالت‌باری در همسایگی نزدیک آنجا جمعیتهای بزرگی را جلب کرد.[۲۳] هیچ چیز نمی‌توانست بهتر از این نشان‌دهندهٔ سکون کارگران باشد. خود **پابست** هدفی راکه با چنان حرارتی از آن جانبداری کرده بود ترک کرد. آخرین فیلم آلمانی او در دوران ماقبل **هیتلر**، ATLANTIDE (**آتلانتیس**، ۱۹۳۲)، یک حرکت آشکار قهقرایی از «قاطعیت اجتماعی» به سوی واقع‌گریزی خالص بود. منتقد انگلیسی فیلم، **برایر** (Bryher)، در مقاله‌ای در مورد فیلمهای متعددی که در تابستان ۱۹۳۲ در **برلین** دیده بود، دربارهٔ این برداشت سینمایی از رمان کویری تخیلی **پیر بنوا** (Pierre Benoît) می‌گوید: «هیچ جای این فیلم به سبک **هالیوودی** ساخته نشده، و فضای کویر کاملاً واقعی بود. اما نمی‌توانستم در این روزهای بحرانی یک رمان ویکتوریایی بخوانم...»[۲۴]

۲۳- اطلاعات رسیده از آقای جین اوسر (Jean Oser)، نیویورک. همچنین رجوع کنید به :
Kraszna-Krausz, "Four Films from Germany," Close Up, March 1932, p.42.
24. Bryher, "Notes on Some Films," Close Up, Sept. 1932, p.199.

پابست در سالهای بعد به پاریس نقل مکان کرد. در آنجا او کارش را با فیلم DON QUIXOTE (دون کیشوت، ۱۹۳۳) آغاز کرد. این فیلم، با اینکه بسیار زیبا فیلمبرداری شده بود، بسیار خسته کننده و شاید نیمه صادقانه بود. پابست بعد از این فیلم، یک ملودرام پس از دیگری را کارگردانی کرد یا برساخت آن نظارت داشت. او در آغاز جنگ جهانی دوم به آلمانِ نازی بازگشت. و تمام.

برایر در مقالهٔ فوق‌الذکرش می‌گوید: «برلین خیلی مغشوش است، از زمستان آینده چنان ترسیده است که علاقهٔ چندانی نسبت به سینما نشان نمی‌دهد». «جو خیابانها تنها با جو شهرهای بزرگ دیگر در ۱۹۱۴-۱۹۱۸ باید مقایسه شود. بازدیدکننده پس از دو یا سه روز به فکر می‌افتد که چرا انقلاب نمی‌شود، نه اینکه چیز مشخصی به چشم دیده شود که این فکر را بوجود آورد، بلکه طغیان علیه این سنگینی ناامن باید به انتظار طوفانی که بالاخره زمانی آغاز خواهد شد ترجیح داده شود.» او اضافه می‌کند: «فیلمی که در این لحظه بیش از همه توجه برلین را جلب کرده Kuhle Wampe است.»[۲۵]

«کوهله وامپه» (۱۹۳۲)[۲۶]، که در آمریکا با نام «بکجا آلمان؟»، به نمایش درآمد، اولین و آخرین فیلم آلمانی است که آشکارا بیانگر یک دید کمونیستی بود. برتولد برشت و اوتوالد (Ottwalt) فیلمنامه را نوشتند و موزیک متن آن اثر هانس آیسلر (Eisler) بود. هزاران نفر از اعضای سازمانهای چپی مثل «اتحادیه ورزشی کارگران»، یک واحد تئاتری کارگران و گروه کُر کارگران برلین بزرگ برای صحنه‌های پرجمعیت داوطلب شدند.[۲۷] این یک فیلم حقیقتاً مستقل بود که تحت بزرگترین مشکلات ساخته شد. «شرکتی که وسایل صدایش استفاده می‌شد در حدود نیمهٔ فیلمبرداری به دلایل سیاسی اعتراض کرد. از آنجا که نمی‌شد فیلم را دوباره از اول شروع کنند، مقدار زیادی از پول... خرج... دادگاه شد.»[۲۸]

بخش اول فیلم کوهله وامپه، که دربارهٔ کارگران بیکار است، نشان‌دهندهٔ وضع تیپیک خانواده‌ای کارگری است که بحران اقتصادی آنرا نابود کرده است. پدر، که مدتهاست بیکار است، ناامید و گرفته است؛ مادر، که دارای تفکری عقب‌افتاده است، با سماجت این ضرب‌المثل را تکرار می‌کند که هر فرد توانایی بالاخره در زندگی پیشرفت می‌کند. دختر آنها آنی (هرتا تیله)، تنها عضو شاغل خانواده، در مقابل جو بیمار منزل خودش را محکم نگاه می‌دارد، درحالیکه پسر خانواده بالاخره تسلیم این جو بیمار می‌شود. او که بیکار است، با مستمری بیمهٔ بیکاری زندگی می‌کند. پس از بازگشت از یکی از جستجوهای بی‌ثمرش برای کار، توسط پدرش مطلع می‌شود که مستمری بیمهٔ بیکاری او

مقایسه شود با:

Jahier, "42 Ans de Cinéma," Le Rôle inellectuel du Cinéma, p.70.

25. Bryher, "Notes on Some FilmS," Close Up, Sept. 1932, p.196.

۲۶- نازیها کمتر از یکسال بعد از اولین نمایش این فیلم (مارس ۱۹۳۳) آن را توقیف کردند. مضحکه اینجاست که کشورهایی که بعدها گرفتار بلای نازیسم شدند نیز نمایش این فیلم را ممنوع کردند - م.

27. Film Forum, Program 3, March 19, 1933.

28. Bryher, "Notes on Some Films," Close Up, Sept. 1932, p.198.

بوسیلهٔ یک «قانون اضطراری» جدید قطع خواهد شد. پدر به میخانه‌اش می‌رود، و پسر، در حالت ناامیدی کامل، خودش را از پنجره به بیرون پرت می‌کند. زنی در خیابان می‌گوید: «یک بیکار کمتر.» از آنجاکه این خانواده دیگر قادر به پرداخت کرایه خانه نیست، به آنها دستور داده می‌شود که خانه‌شان را تخلیه کنند. آنی به مقامات التماس می‌کند که این حکم تخلیه را لغو کنند، ولی آنها بر تخلیهٔ خانه اصرار می‌ورزند.

بخش دوم در «کوهله وامپه»، یک زورآباد بیکاران چادرنشین در حومهٔ برلین، واقع شده است. فریتز، مکانیک جوانی که با آنی رابطهٔ عاشقانه دارد، خانواده را به این پناهگاه برده است. وقتی آنی به او می‌گوید که حامله شده است، فریتز که می‌خواهد از مسئولیتها بگریزد سعی دارد او را متقاعد کند که کورتاژ ضروری است. در اینجا برشت از «سفر مادر کراوسن بسوی خوشبختی» موتیف تحول را وام می‌گیرد: فریتز، تحت تأثیر بحث‌های دوست کارگرش که آگاهی طبقاتی دارد، با بی‌میلی تصمیم می‌گیرد که مسئولیت عواقب اعمالش را بپذیرد.[۲۹] پیشنهاد ازدواج او به آنی به یک جشن نامزدی منجر می‌شود که، با در نظرگرفتن سطح زندگی پایین ساکنین این چادرها، به نحو تعجب‌آوری باشکوه است. والدین آنی و دیگر مسن‌ترها بشقابها و کاسه‌ها را با ولعی شکم‌پرستانه خالی می‌کنند، احساساتشان را با فریادها و آواز خواندن مضحک نشان می‌دهند، و در پایان شدیداً مست می‌کنند. مقصود از این صحنه‌ها آشکارا نشان دادن نسل قدیمی کارگران به عنوان یک مشت بی‌فرهنگ است که دیگر مبارزه‌ای در آنها باقی نمانده و تسلیم خود را در افراطهای خشن غرق می‌کنند. آنی مصمم است که در باتلاقی که او را تهدید به فرو بردن می‌کند، غرق نشود. هنگامی که فریتز اقرار می‌کند که احساس می‌کند با نامزدی‌شان به او ظلم شده، آنی بلافاصله نامزدی را به هم می‌زند و از والدین خود نیز جدا می‌شود تا در برلین زندگی‌ای از آن خود داشته باشد.

در بخش سوم و آخر، احساسی از امید جایگزین این غم می‌شود. آنی، پس از پیوستن به جنبش ورزشی کارگران، در یک فستیوال ورزشی شرکت می‌کند که توسط اتحادیه‌های کارگری رادیکال برگزار شده است. او در آنجا مجدداً با فریتز، که در این مدت کارش را از دست داده، ملاقات می‌کند. گرچه آن دو از صحبت کردن در مورد خودشان اجتناب می‌کنند، به نحو غیرقابل اشتباهی روشن شده که آنها هنوز یکدیگر را دوست دارند و بر پایه‌ای محکم‌تر آشتی خواهند کرد. ولی این قصیدهٔ خصوصی کوتاه تحت‌الشعاع نمایش زندگی اشتراکی قرار گرفته است. فیلمبرداری با دوربین مخفی، باشور و حرارت سلسله‌ای لاینقطع از مسابقات ورزشی، گروههای همسرایان و نمایشهای تئاتری فضای باز را ثبت می‌کند (تصویر ۵۷). از سراسر فستیوال یک خوشبینی سرشار از جوانی می‌تراود که خود را در کلمات آواز پایانی بیان می‌کند: «به پیش، هرگز سست مشو... تسلیم مباش، بلکه مصمم باش که جهان را تغییر داده و بهتر کنی.» فیلم در یک قطار شهری پر از آدمهای طبقه متوسط و

۲۹- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۹۸.

ورزشکاران جوان در حال بازگشت، که از حومهٔ شهر به شهر می‌رود پایان می‌یابد. منتقدان انگلیسی این اپیزود نهایی را بخاطر تفسیر سینمایی‌اش از موضوع آبستره‌ای چون یک بحث اقتصادی مورد تحسین قرار داده‌اند. یکی از مسافران، یک مغازه‌دار یا چیزی شبیه آن، در مورد یک خبر روزنامه شروع به بحث می‌کند که سوزاندن چند میلیون پوند قهوه در برزیل راگزارش می‌دهد، و بحث داغی که در پی آن راه می‌افتد تبدیل به برخورد عقایدی می‌شود که به منظور نشان دادن تضاد آنتاگونیستی بین ذهنیت پرولتاریایی و بورژوایی طراحی شده است. هر وقت کارگران از حقایق اقتصادی نتیجه گیری‌های انقلابی می‌کنند، مخالفین آنها ملی‌گرا می‌شوند یا به کلی‌بافی‌های موهوم پناه می‌برند. در ایستگاه، جوانان در حال خواندن سرود «به پیش، هرگز سست مشو...» متفرق می‌شوند.[۳۰]

البته هیئت سانسور با این بهانه که این فیلم از (۱) رئیس جمهور رایش، (۲) وزارت دادگستری و (۳) مذهب بدگویی می‌کند، آن را توقیف نمود. اولین اتهام به پاساژی اشاره داشت که در آن یک قانون اضطراری صادر شده توسط هیندنبورگ به عنوان علت خودکشی پسر نشان داده می‌شد، اتهام دوم به حمله علیه شیوه‌های جاری تخلیه اماکن و بی‌تفاوتی فریتز نسبت به غیرقانونی بودن کورتاژ نقب می‌زد؛ اتهام سوم به خاطر نماهایی از جوانان لخت وارد شده بود که درحالیکه ناقوسهای کلیسا می‌نواختند به داخل آب می‌پریدند. من، به همراه دیگر منتقدان، با ممنوعیتی براساس چنین دلایل مشکوکی مخالفت کردم.[۳۱] این فیلم بالاخره با برشهای متعددی که هدفشان خنثی کردن اهمیت سیاسی آن بود، اجازهٔ نمایش یافت.

اس. ث. دودوو (Dudow) بلغارستانی جوان که «کوهله وامپه» را کارگردانی کرد، از روس‌ها یاد گرفته بود که موقعیت‌های اجتماعی را از طریق چهره‌هایی که به خوبی انتخاب شده‌اند و زوایای گویای دوربین مشخص کند. سکانس آغاز فیلم که گروهی از بیکاران، از جمله پسر خانواده، را در جستجوی کار نشان می‌دهد، مدرک متقاعد کننده‌ای از استعداد او است. کارگران جوان با دوچرخه‌هایشان در نزدیکی زمین خالی مثلث شکلی، که افسردگی‌اش غم آنها را منعکس می‌کند، مردد ایستاده‌اند و منتظر پسرک روزنامه‌فروش هستند تا جدیدترین روزنامه‌ها را بیاورد. سپس این گروه، پس از اینکه با سرعت و خبرگی نگاهی به آگهی‌ها می‌اندازند، شروع به حرکت می‌کنند. آنها با دوچرخه از کنار تابلوهای «کارگر لازم نداریم» می‌گذرند، بدون پیاده شدن از دوچرخه‌هایشان وارد دروازهٔ کارخانه‌ای می‌شوند و بلافاصله برمی‌گردند، چندین بار این تلاش بیهوده را تکرار می‌کنند، و در حالی که هرگز از یکدیگر جدا نمی‌شوند و مدام به سرعتشان می‌افزایند، رکاب می‌زنند و پیش می‌روند. روحیهٔ غیرقابل لمس دوره‌ای از تاریخ به ندرت در تصاویری چنین واضح متبلور شده است.

30. Film Society Programme, Dec. 11, 1932, "(Kuhle Wampe) Verboten!" Frankfurter Zeitung, April 5, 1932,

۳۱-کراکائر، همانجا. همچنین مقایسه شود با:
Boehmer and Reitz, Film in Wirtshaft und Recht, pp.51,53, 59-60.

این سکانس با جزئیات گویایش از چرخهای در حال گردش، و نماهای غیرمشخص نماهای بیرونی خانه‌ها، ایدهٔ مختصر و موجزی از اینکه زندگی آلمانی در آن روزهای حیاتی قبل از هیتلر چگونه بود به دست می‌دهد. در جاهای دیگر، فقدان تجربهٔ **دودوو** آشکار می‌شود. گزارش تصویری فستیوال ورزشی بطور غیرضروری طولانی است، و نماهای معرفی کننده هر بخش چنان با حواس پرتی ردیف شده‌اند که نمی‌توانند فضا را به نحو مؤثری مشخص کنند.

رادیکالیسم زیربنایی فیلم با ساخت غیرعادی داستان بیان می‌شود. اینکه پسر خودش را در بخش اول می‌کشد عملاً همهٔ سنتهای سینمای آلمان را نفی می‌کند. **دودوو** یکبار به من گفت که، در هنگام ساختن «**کوهله وامپه**»، تهیه کننده و مشاوران متعددش اصرار داشتند که اپیزود خودکشی را به پایان فیلم منتقل کند تا نظم طبیعی چیزها مجدداً برقرار شود. در واقع، از اولین روزهای سینمای آلمان همهٔ فیلمهای مهم با عملی حاکی از تسلیم پایان یافته‌اند، و خودکشی که آنقدر در آنها فراوان است چیزی بجز افراطی‌ترین و دراماتیک‌ترین شکل این عمل نیست. «**کوهله وامپه**» با جابجاکردن موتیف خودکشی، پَس‌روی روانی را رد می‌کند. این نکته توسط رابطهٔ بین خودکشی پسر و سرودی که به شدت نشان‌دهندهٔ جوانی است تأیید می‌شود: «تسلیم مشو، بلکه مصمم باش که جهان را تغییر داده و بهتر کنی». این سرود در پایان فیلم - یعنی جای طبیعی خودکشی در فیلمهای آلمانی - به نحوی حائز اهمیت تکرار شده است. فیلم از طریق این کلمات و همچنین جای آنها، گرایشات تسلیم‌پذیری را که پسر را به سوی مرگ می‌برند آشکارا نفی می‌کند.

در رابطهٔ عشقی **آنی** و **فریتز** نیز همین برخورد انقلابی مشهود است. یک منتقد آمریکایی، که احتمالاً حذفهای فراوان فیلم او را گمراه کرده است، در مورد آن نوشته: «یکی از نقصهای عمدهٔ فیلم این است که نویسندهٔ آن... نتوانسته رابطهٔ مناسب بین مشکلات عشقی قهرمان زن خود و مسایل بیکاران مأیوس را نشان دهد...»[۳۲] ولی حتی در نسخهٔ تکه‌تکه شده، تحولات داستان عشقی به نحو بارزی با وضع طبقهٔ کارگر ربط دارد. **آنی** در آزاد کردن خود از **فریتز** پیشی می‌گیرد و فریتز، به محض اینکه او نیز به اندازهٔ کافی بالغ می‌شود - یعنی از نظر طبقاتی آگاه می‌شود - تا بر گرایشات بورژوایی‌اش فایق آید، راهش را بسوی بازگشت به **آنی** می‌یابد. فیلم **کوهله وامپه** نشان می‌دهد که آنچه در مورد این دو دلداده صدق می‌کند، برای کارگران بطور کل نیز صادق است: آزادی آنها حاصل رهایی نفس آنهاست، خوشبختی آنها به بلوغشان بستگی دارد.

گرچه این برخورد رادیکال به نحو غیرقابل انکاری اصیل است، اما در عرصهٔ سیاسی فاقد استعداد و تجربه است. این یک رادیکالیسم روشنفکری است که نمی‌تواند با واقعیت کنار بیاید. بزرگترین خطایی که فیلم «**کوهله وامپه**» مرتکب شده، حملهٔ تهوع‌آورش به ذهنیت خرده بورژوای کارگران مسن است - حمله‌ای که آشکارا برای بی‌آبرو کردن رفتار سوسیال دموکراتیک انجام شده

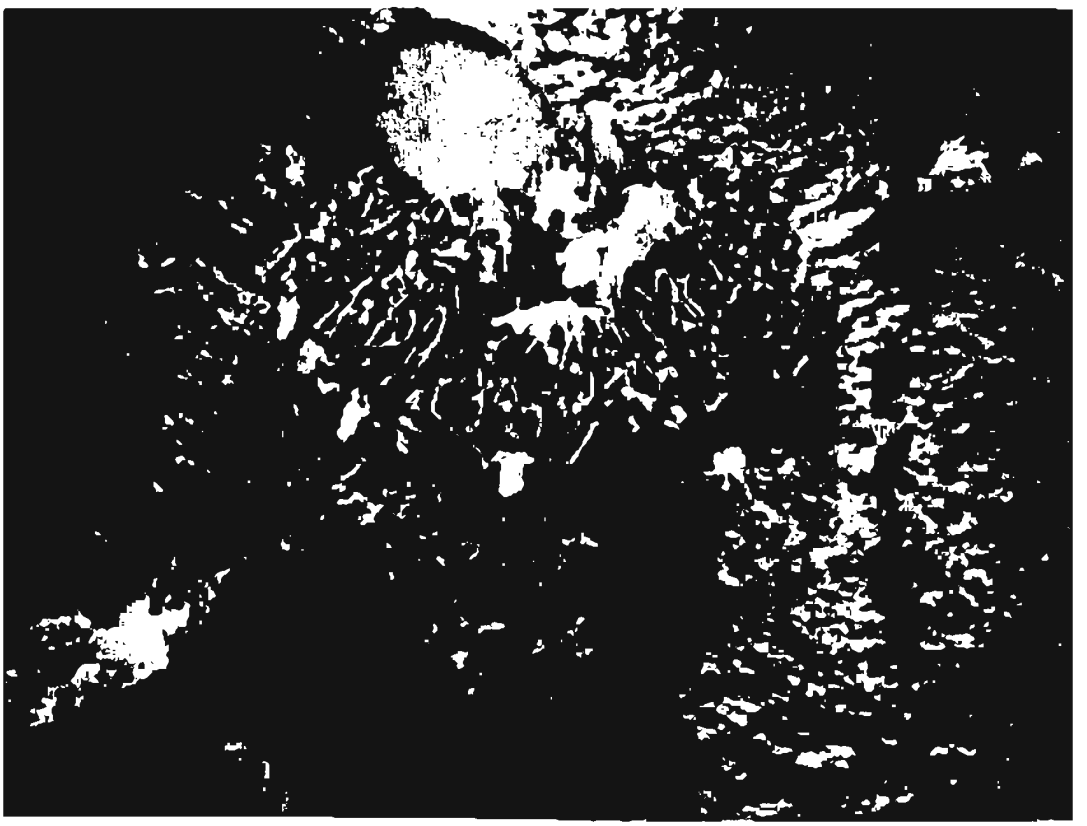
32. Watts, "Kuhle Wampe," New York Tribune, April 25, 1933.

است. در زمانی که خطر غالب شدن نازی‌ها در سراسر **آلمان** احساس می‌شد، استراتژی بهتر این بود که بجای انتقاد از بخش عمده‌ای از کارگران، بر همبستگی توده‌های کارگر تأکید می‌شد. بعلاوه، این انتقاد بجای اینکه نشان‌دهندهٔ علاقه باشد، کینه توزانه بود. «**کوهله وامپه**»، مثل هر فیلم ارتجاعی، در به تصویر کشیدن جشن نامزدی تا آنجا پیش می‌رود که عادات بد سر میز غذاخوری نسل مسن‌تر را مورد تمسخر قرار می‌دهد. چنین طعنهٔ حقیرانه‌ای ناگزیر بود در بیکاران مورد اهانت قرار گرفته سماجت در پسروی را تشدید کند؛ یعنی این کار در جهت عکس تلاش خود فیلم برای قطع پسروی عمل کرد. در بخش پایانی فیلم، جوانان کمونیست به عنوان پیشتازان انقلاب، دشمنان حقیقی نیروهای ظلمات، معرفی شده‌اند. و این پیشتازان در حال انجام چه کاری هستند؟ آنها در بازی‌های ورزشی شرکت می‌کنند و سرودهایی مملو از روحیه‌ای مبارز و وعده‌های باشکوه می‌خوانند. ولی از آنجا که فستیوالهای ورزشی توسط آدمهایی از همه رنگ برگزار می‌شوند، این فستیوال قدرت ویژهٔ سرخها (کمونیستها - م) را ثابت نمی‌کند. سرودها هم به اندازهٔ کافی قدرت ندارند که اعتقاد به رهایی بیکاران - که بدبختی‌شان در بخش اول فیلم آنقدر مؤثر به تصویر کشیده شده - را توجیه کنند. در مقایسه با نمایش سختی‌های آنها، «به پیش، هرگز سست مشو...» صرفاً لفاظی به نظر می‌رسد.

ولی علیرغم این مسئله، اگر کارگران مسن فاسد، نه فقط با گروههای جوانان بلکه همچنین با گروههایی همسن خودشان در تضاد نشان داده می‌شدند، شاید امید از درد بیشتر می‌شد. این فیلم با نشان دادن تفاوتهای رفتاری از طریق تفاوتهای بین نسلها، هدف خود را بی‌اعتبار می‌کند. خوشبینی تیپیک جوانان رادیکال فی‌نفسه تضمینی برای آینده نیست. این درست است که جوانان ورزشکار در طی بحث خود دربارهٔ اقتصاد، استانداردهای مبلغین مارکسیست در هر سنی را حفظ می‌کنند. ولی خط مشی بحث آنها خط مشی حزب است، و آنها پس از اعلام آن بلافاصله سرودی را که نشان دهندهٔ جوانی آنهاست از سرمی‌گیرند. «**کوهله وامپه**» از قید تحلیل از جوانی به خاطر جوانی آزاد نیست، و انقلابیون جوان آن تا حدی شبیه به یاغی‌های جوانی هستند که در فیلمهای آلمانی بی‌شماری از کمپ مخالف در پایان آماده‌اند که تسلیم شوند یا تسلیم شدن را به دیگران تحمیل کنند. این شباهت به هیچ وجه تصادفی نیست. بسیاری از جوانان بیکار دردمند در اواخر دوران ماقبل **هیتلر** چنان تعادل خود را از دست داده بودند که یک شب توسط یک سخنران کمونیست به یک طرف گرایش پیدا می‌کردند و شب بعد به رجزخوانی یک مبلّغ **نازی** روی می‌آوردند.[۳۳]

زمانی که آنچه از جمهوری **آلمان** باقی مانده بود در شرف سقوط بود، **فریتز لانگ** فیلم DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (**وصیت نامه دکتر مابوزه**) را ساخت که نوعی مقاومت در آخرین سنگر در مقابل فاجعهٔ قریب الوقوع بود. ولی قبل از اینکه این محصول نرو فیلم (Nero)

۳۳- بیشتر این تحلیل از مقاله‌ام "(Kuhle Wampe) Verboten" گرفته شده
"(Kuhle Wampe) Verboten!" Fankfurter Zeitung, April 5, 1932.



متروپولیس : تزئینات ناشی از یأس

کوهله وامپه : ورزشکاران جوان در فستیوال ورزشی کمونیستها که زندگی اشتراکی را مورد تجلیل قرار می‌دهد.

بتواند به نمایش عمومی گذاشته شود پرده افتاد، و به محض سرکار آمدن نازی‌ها دکتر گوبلز آن را توقیف کرد. او در صحبتی که متعاقباً با لانگ داشت، بی آنکه به نارضایتی‌اش از فیلم جدید مابوزه حتی اشاره‌ای کند، از لذت فراوانی که از «متروپولیس» برده بود سخن گفت[۳۴]؛ که در نتیجه لانگ عاقلانه آن دانست که آلمان را ترک کند.[۳۵] یک کپی کامل از نسخهٔ فرانسوی فیلم، که بطور همزمان با نسخهٔ آلمانی ساخته شده بود، بطور قاچاق از مرز عبور داده شد و در فرانسه تدوین شد.

در ۱۹۳۴، هنگامی که فیلم به تماشاگران نیویورکی رسید، لانگ یک «پیشگفتار سینمایی» نوشت و مقاصد اولیه‌اش را توضیح داد: «این فیلم به عنوان تمثیلی برای نشان دادن روش‌های تروریسم هیتلر ساخته شده بود. شعارها و تزهای رایش سوم در دهان جانی‌های فیلم گذاشته شده‌اند. به این ترتیب امیدوار بودم که تئوری نقابدار نازی را، مبنی بر لزوم نابود کردن عمدی همهٔ چیزهایی که برای یک جامعه عزیز است، افشا نمایم... سپس، وقتی همه چیز فرو ریخت و آنها به ورطهٔ ناامیدی محض پرتاب شدند، سعی کردند از (نظم نوین) کمک بگیرند»[۳۶].

هرچند که این تفسیر شخصی کمی تفسیر واقعه پس از وقوع را شامل می‌شود، به هر حال این یک حقیقت است که این فیلم اعمال نازی‌ها را پیشگویی می‌کرد. شخصیت اصلی آن، باوم (Baum) روانشناس برجسته، تحت نفوذ هیپنوتیک دکتر مابوزه قرار گرفته است. همان‌طور که بخاطر داریم، مابوزه در پایان اولین فیلم مابوزهٔ لانگ، در ۱۹۲۲، دیوانه شد.[۳۷] این مستبد قدیمی سینمایی در قسمت دوم در نقش دیوانه‌ای در تیمارستان باوم دوباره ظاهر می‌شود، که اوراق بی‌شمار کاغذ را با دستورالعمل‌های دقیق برای حمله به راه‌آهن‌ها، کارخانه‌های شیمیایی، سیستم پولی و امثالهم سیاه می‌کند. نوشته‌های او یک کتاب راهنمای جنایت و تخریب تشکیل می‌دهند که تحت شعاری آشنا کنترل می‌شود: «بشریت باید در مغاک خوف و ترور افکنده شود.» باوم، تحت کنترل آنچه او نبوغ مابوزه می‌خواند، زندگی دوگانه‌ای مثل دکتر کالیگاری دارد: همزمان با ایفای نقش روانشناس، او باند تبهکاری را نیز رهبری می‌کند که از طریق آن دستورالعمل‌های خرچنگ قورباغه‌ای مرد دیوانه را با دقت تمام اجرا می‌کند. باند باوم از قتل تا جعل و تقلب، کل عرصهٔ فعالیتهای جنایی را دربرمی‌گیرد. این دیوانهٔ بلندپرواز که خواهان غلبه بر دنیاست، بعد از مرگ مابوزه تصور می‌کند تجسم دوبارهٔ بت خویش است. سرباز رس لومان، همان کارآگاه سینمایی که هویت قاتل بچه‌های فیلم «ام» را مشخص کرد، در تعقیب اوست. لومان، یک افسر پلیس با ذهنیتی سیستماتیک و زیرک، نمایندهٔ ورسیون

۳۴- گوبلز پست ریاست هنری اوفا را به لانگ پیشنهاد کرد که او نپذیرفت. در ضمن همسر لانگ، تیافون هاربو، که عضو حزب نازی بود با او نرفت و در آلمان ماند - م.

35. "Fritz Lang," New York World Telegram, June 11, 1941.

مقایسه شود با Film Society Programme, May 6, 1934 همچنین رجوع کنید به صفحهٔ ۱۶۴.

لانگ آلمان را به مقصد فرانسه ترک کرد و در آنجا فیلم (۱۹۳۵) Liliom را ساخت. برای کل تحولات لانگ رجوع کنید به

Weinberg, An Index to ... Fritz Lang.

36. Lang, "Screen Forward," Program to the Film, World Theatre, New York, March 19, 1943.

۳۷- مقایسه شود با صفحهٔ ۸۲

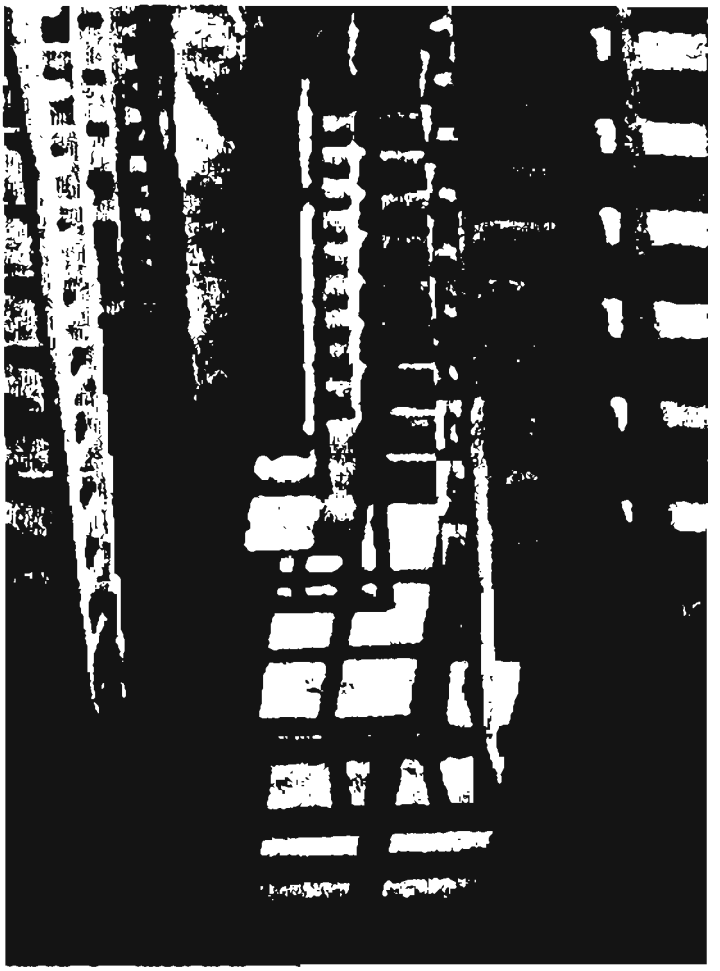
آلمانی کارآگاه آنگلوساکسون است. وقتی او بالاخره این معما را حل می‌کند، باوم به سلول قبلی مابوزه می‌گریزد، و در آنجا دیوانگی خودش آشکار می‌شود.

این فیلم نسبت به «ام» ضعیف‌تر است. لانگ در اینجا هیجانات صرف را روی هم انباشته می‌کند و با شور و شوق به شرح مفصل آنها می‌پردازد. هروقت باوم احساس می‌کند که مابوزه او را وادار به انجام کاری می‌کند، شبح روح مانند مابوزه با وقت شناسی ساعت وار پدیدار می‌شود. از آنجا که اثرات شوک‌های تکراری یکدیگر را خنثی می‌کنند، حاصل اینکار بجای افزایش تعلیق، یکنواختی است. ولی علیرغم این مسئله، فیلم شامل دو اپیزود درخشان است که «نبوغ ذاتی» لانگ «در بوجود آوردن ترور از ساده‌ترین چیزها»[۳۸] را شهادت می‌دهند. اولین آنها فصل آغاز فیلم است. این سکانس مردی را نشان می‌دهد که در یک کارگاه متروک -که به نظر می‌رسد توسط صدای غرش ممتدی تکان می‌خورد - با احتیاط به اینسو و آنسو سرک می‌کشد. صدای غرش ممتد از یک سو، و وحشت آشکار مرد از سوی دیگر، بیننده را -که هنوز نمی‌داند این مرد جعل‌کنندگان باوم را زیر نظر دارد و آن صدا از چاپخانهٔ آنهاست - آزار می‌دهد. زندگی تحت حکومت یک رژیم متکی بر ترور گویاتر از این نمی‌توانست نشان داده شود، چون در سراسر این سکانس نزدیک بودن مرگ، احساس می‌شود و هیچکس نمی‌داند که داس مرگ، کی و کجا فرود خواهد آمد. اپیزود دوم نیز این مرد تجسس‌گر را، که یکی از کارآگاهان لومان است، نشان می‌دهد. این قربانی خشونت سادیستی باوم، که اکنون دیوانه شده - پس از دستگیر شدن توسط باند تبهکاران - روزگارش را در سلولی در تیمارستان می‌گذراند. او تصور می‌کند که در خلاء زندگی می‌کند، و وقتی لومان به طرفش می‌رود، او دستپاچه شده، خودش را جمع می‌کند و با صدایی حیوانی شروع به خواندن «گلوریا - گلوریا!» (یک سرود مذهبی - م) می‌کند. لانگ در واقعی نشان دادن این خلاء، موفق است. دیوارهای شیشه‌ای شفاف این کارآگاه دیوانه را احاطه می‌کنند، و غیرمادی بودن نورانی آنها وحشتهایی می‌آفرینند که از وحشتهای دنیای سایه‌ها، خردکننده‌تر هستند.

بدون شک دکتر گوبلز می‌دانست که چرا این فیلم را توقیف کرد. ولی مشکل می‌توان باورکرد که تماشاگران متوسط آلمانی تمثیل بین باند تبهکاران سینمایی و باند هیتلر را درک می‌کردند. حتی اگر از آن آگاه بودند، مشخصاً حس نمی‌کردند که تشویق می‌شوند در مقابل نازی‌ها بایستند، چون لانگ چنان منحصراً مشغول تأکید بر طلسم جادویی مابوزه و باوم است که فیلم او بجای برتری ذاتی مخالفین آنها، جذابیت غیرقابل مقاومت آنها را منعکس می‌کند. مطمئناً لومان باوم را شکست می‌دهد؛ ولی خود لومان بدون هاله‌ای از نور رها شده است. او، مثل شخصیتی که جانشینش شده - دکتر ونک، که در اولین فیلم مابوزهٔ لانگ تبهکاران را شکست داد - یک مقام بی‌رنگ و رو است و به این شکل برای نشان دادن مقصودی که مسایل سیاسی دربردارد مناسب نیست. پیروزی او اهمیت

38. Weinberg, "Fritz Lang," Program to the film, ibid.

متروپولیس : **اتحاد ظاهری کار و سرمایه**



ام (M) : راه پله خالی با طنین صـدای فریـاد مـادر

السی

اخلاقی گسترده‌ای ندارد. مثل اغلب آثار **لانگ**، قانون پیروز می‌شود و قانون‌شکن می‌درخشد. این فیلم ضد **نازی**، قدرت روحیهٔ **نازی** را بر اذهانی، که برای مقابله با جذابیت افسون‌کنندهٔ آن به اندازهٔ کافی مجهز نیستند، نشان می‌دهد.

۲۱- حماسهٔ ملی

دومین گروه عمدهٔ فیلمهای ماقبل **هیتلر** نقش بروز دهندهٔ گرایشات استبدادی موجود را به عهده داشتند. این فیلمها توده‌های زحمتکش را نادیده می‌گرفتند و البته از هرگونه راه حلی که از انسان‌پروری، پیشرفت و دموکراسی یاد می‌کرد، دوری می‌کردند. فرد تنها مشغلهٔ آنها بود. این فیلمها معمولاً از یک شورشی بالقوه یا تمام عیار تجلیل می‌کردند، ولی بدون اینکه شخصیتهای قهرمان جنگ و رهبر قدرقدرت را از یاد ببرند. شخصیت اصلی آنها گاه ترکیبی از هر سهٔ این شخصیتها بود.

حتی در فیلمهایی که، با قضاوت براساس فضا و ساخت ظاهری‌شان، به نظر می‌رسند که از تم شورشی فاصله دارند، رابطه‌ای نزدیک و پنهانی با این تم به چشم می‌خورد. یکی از این فیلمها DER MÖRDER DIMITRI KARAMASOFF (**کارامازوف**، ۱۹۳۱) بود که توسط کارگردان سابق شوروی، **فدور اوزپ** (Fedor Ozep)، ساخته شد.[۱]

این فیلم دوران ماقبل **هیتلر**، با بی‌تفاوتی نسبت به احساسات شبه مذهبی بوجود آورندهٔ فیلم «**کارامازوف**» ۱۹۲۰، صرفاً با هدف دراماتیزه کردن داستان (**دیمیتری کارامازوف**) این رمان **داستایوسکی** را مورد استفاده قرار داده بود. **دیمیتری** جوان عجول ایفا شده توسط **فریتز کورتنر** (Kortner) بطور ناگهانی عروس متمولش را رها می‌کند تا با **گروشِنکا**، معشوقه‌ای که در فکر ازدواج با پدر او است، همبستر شود. پیرمرد احمق خرفت چنان شیفتهٔ **گروشنکا** است که وعده می‌کند پول فراوانی به او بدهد به شرط اینکه خواسته‌اش را برآورده کند. **دیمیتری** در حالی که خشم بر او غلبه کرده، می‌رود که پدرش را بکشد ولی بالاخره از قتل منصرف می‌شود.

هنگامی که او سوار بر یک **ترویکا** (درشکه سه اسبی روسی - م) به سرعت به سوی **گروشنکا** بازمی‌گردد، **کارامازوفِ** پدر توسط خدمتکارش **اسمرجاکوف** (**فریتز راسپ**) - یک مبتلا به صرع عجیب که مشغلهٔ دائمی ذهنش حرص زدن برای بدست آوردن گنجی است که اربابش پشت تندیس پنهان کرده است - به قتل می‌رسد. هنگامی که **گروشنکا** تصمیم می‌گیرد **دیمیتری** را بعنوان معشوق دائمی خود بپذیرد، هنوز کسی از این جنایت اطلاع ندارد. **دیمیتری**، جوان بی‌پروای خوشبخت، بعد از اینکه با **گروشنکا** و عده‌ای هوسران شب پرتحرکی را در نوعی روسپی‌خانه

۱- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۰۹ همین کتاب.

Film Society Programme, April 17, 1930.

می‌گذراند، به اتهام قتل پدرش دستگیر می‌شود. گرچه **اسمرجاکوف** خودش را حلق‌آویز می‌کند، دادگاه به بیگناهی **دیمیتری** شک دارد. او را به سیبری تبعید می‌کنند. **گروشنکا**، که به نحو تحسین‌برانگیزی توسط **آنا استن** (Sten) ایفا شده، به همراه او می‌رود.

این داستانی بود که با **داستایوسکی** یا با طرز تفکر شوروی وجه مشترک چندانی نداشت. ظاهراً **اوزپ** این را حس کرده بود؛ چون، بجز، احتمالاً، اپیزود باشکوه **ترویکا** سواری که در آن سر درختان و سم اسبها را با برشهای سریع مونتاژ موازی کرد تا سرعت را تشدید کند، از استفاده از سبک «**مونتاژ**» روسی خودداری کرد. اما این نوع تدوین هم قبلاً در سینمای اروپا انجام شده بود. بطور کلی، «**کارامازوف**» براساس الگوی فیلمهای صامت آلمانی ساخته شده است. هر وقت احساسات تند انسانی جوشیده و سرریز می‌شوند، اشیاء بیجان به نحو آمرانه‌ای ابراز وجود می‌کنند. ساعت براقی با چهار پاندول گردان شاهد اصلی صحنه‌ای است که در آن **دیمیتری**، **گروشنکا** را بخاطر فریب دادن پدرش مورد پرخاش قرار می‌دهد و مدتی بعد بعنوان معشوقش او را ترک می‌کند. ساعت در زمانی که او در اتاق تنهاست دیده می‌شود، به خشم آمدن آن دو علیه یکدیگر را نظاره می‌کند و در لحظهٔ اولین هم آغوشی آنها دوباره ظاهر می‌شود.

این فیلم که در اولین روزهای صدا ساخته شده از عادات تئاتری بازیگران - که مدام به حالت دکلمه فرو می‌روند - رنج می‌برد. ولی هنوز بخش بصری به همراهی‌کنندهٔ صرف دیالوگ‌ها تبدیل نشده و لااقل در یک نمونه **اوزپ** صدا و تصویر را به شکلی حقیقتاً سینمایی ترکیب می‌کند. هنگامی که **گروشنکا**، **دیمیتری** را از عشق خود مطمئن می‌کند، هر دو آنها از خوشحالی می‌خندند و می‌خندند و خندهٔ آنها چنان مسری است که بزودی همهٔ روسپی‌خانه به آنها ملحق می‌شوند. پیش از اینکه این هلهله کاملاً محو شود، نمای بسته‌ای از یک چلچراغ بزرگ پرده را می‌پوشاند و دریایی از شعله‌های رقصان شمع، جشن مملو از رقص و آواز و تیراندازی را پیشگویی می‌کند.

«**کارامازوف**»، بدون پوشش روسی‌اش، همهٔ ویژگی‌های آن فیلمهای خیابانی را دارد که در دوران ثبات، به سبک رؤیاها، میل شدید به حکومت استبدادی را منعکس می‌کردند. **دیمیتری** پسر شورشگری است که، به تحریک غرایزش، امنیت بورژوایی را با زندگی در خیابان معاوضه می‌کند. و **گروشنکا** نمایندهٔ فاحشه‌ای است که در دنیایی که به سردی گرائیده یک چشمه عشق است. این فیلم، اگر بخاطر پایانش - که تغییر مهمی در الگو را نشان می‌دهد - نبود، چیزی جز یک فیلم خیابانی دیر رسیده به حساب نمی‌آمد. اگر چه «**آسفالت**» و دیگر فیلمهای خیابانی قدیمی با وعدهٔ ادامهٔ شورش پایان می‌یافتند، اما از خانه فراری‌های طبقه متوسط آن فیلمها در پایان به اتاق نشیمن مجللی که ترک کرده بودند، باز می‌گشتند.[۲] شورش در پایان فیلم «**کارامازوف**» نه تنها یک امید باقی می‌ماند، بلکه بعنوان نمادی از یک واقعیت بکار می‌رود. **دیمیتری** عاشق‌پیشهٔ بورژوا، برخلاف پیشینیان مرددش، به زندگی با **گروشنکای** روسپی ادامه می‌دهد و تسلیم شدن او به محکومیتی غیرمنصفانه چنان از

۲- مقایسه شود با صفحهٔ ۱۵۹ همین کتاب.

عقب‌نشینی حاکی از تسلیم شدن بدور است که، برعکس مصمم بودن او به پشت کردن به دنیای اجدادی‌اش را نشان می‌دهد. او برای همیشه یک شورشی است. از آنجاکه او تنها شورشی جان سختی نیست که روی پردهٔ سینمای آن زمان آلمان ظاهر شده، این نوع فیلمهای خیابانی این نکته را نشان می‌دهند که جو دوران ماقبل هیتلر آبستن ایدهٔ شورش بود. مشخصاً، روحیهٔ خشونت‌آمیزی که در سراسر این فیلم جاری است در شخصیت دیمیتری متبلور می‌شود.

دانتون (۱۹۳۱)، فیلمی تاریخی از هانس برند (Behrendt)، نیز یکی از تمهای سالهای اول بعد از جنگ را احیا کرد. این فیلم در بی‌تفاوتی‌اش نسبت به انقلاب فرانسه و تأکیدش بر زندگی خصوصی رهبران انقلاب، شبیه «همه چیز بخاطر یک زن»، فیلم دانتون ۱۹۲۱ بوچوتسکی، بود.[۳] روبسپیر دوران ماقبل هیتلر یک دسیسه گر خشک وابسته به فرقهٔ یسوعیون[۴] است که به محبوبیت بی‌اندازهٔ دانتون و وسعت طبع آزاد او رشک می‌برد. دانتون به نوبهٔ خود خلقی امیدوار دارد و، بجای پایبند بودن به اصول عقایدی خاص، دارای ذهنی باز است. او زنی از طبقهٔ اشراف راکه در زندان است آزاد نموده و با او ازدواج می‌کند؛ دانتون آشکارا انزجار خود را از رژیم خوفناک روبسپیر اعلام می‌کند. بی‌احتیاط رفتار کردن او به دشمن بزرگش فرصت مناسبی می‌دهد تا او را بخاطر خیانت به مملکت به محاکمه بکشد. کورتنر در نقش دانتون، در اپیزود دادگاه بهترین بازی‌اش را ارائه می‌دهد. او با مهارت یک رهبر مادرزاد که در تحریک احساسات مردم استاد است، ورق را علیه روبسپیر برمی‌گرداند و او و سن ژوست (Saint-Just) را متهم به اعمالی می‌کند که به غرق کردن انقلاب در خون منتهی خواهند شد. از آنجاکه توده‌هایی که ابتدا مخالف دانتون بودند، در پایان سخنرانی او، شدیداً او را تحسین می‌کنند، روبسپیر به اقدام تهورآمیز اخراج آنها به زور اسلحه متوسل می‌شود. دانتون قبل از اعدام شدن فریاد می‌زند: «زنده باد آزادی!»

این شخصیت در طی فیلم دگردیسی جالبی دارد. او بعنوان یک جاکوبین[۵] واقعی شروع می‌کند که خواهان مرگ لوئی شانزدهم است و به این خواسته‌اش می‌رسد. بعد - زمانیکه فرانسه توسط دشمن مورد تجاوز قرار می‌گیرد - دانتون وطن‌پرست می‌شود؛ او در مذاکرات موفقیت آمیزش با دوک کوبورگ (Koburg) قول می‌دهد که اگر لشگر متجاوز تحت فرمان دوک عقب‌نشینی کند، از کشتن ماری آنتوانت صرفنظر کند. تقصیر او نیست که روبسپیر با سپردن گردن ملکه به گیوتین، این توافق را عقیم می‌گذارد. بعلاوه، دانتون وطنپرست خود را به عنوان یک قهرمان بشریت نشان می‌دهد که بیشتر نگران آزادی از یوغ هرگونه ظلم است تا نگران پیگیری بیشتر انقلاب. مخالفت شدید او با دیکتاتوری روبسپیر باعث می‌شود که او همتای قهرمانان عاشق آزادی شیلر به نظر برسد. این جاکوبین انقلابی تبدیل به یک شورشی شریف می‌شود. به این ترتیب درست است که دانتون علیه استبداد با دموکراسی همسو می‌شود. ولی او در عین حال چنان وطنپرست و احساساتی است که

۳- مقایسه شود با صفحهٔ ۵۰ همین کتاب.
۴- یسوعیون (Jesuitical) فرقهٔ مذهبی «انجمن عیسی» که بوسیلهٔ «لایولا» تاسیس شد.
۵- جاکوبین: عضو یک فرقهٔ مذهبی مخالف دولت - م

شدیداً یادآور آن آرمانگراهای شورشی آلمانی است که از پیمان ورسای و جمهوری وایمار نفرت داشتند و تقدیرشان این بود که طرفدار نازی‌ها شوند. این شورش سیمایی ترکیب متناقضی از یک طرفدار هیتلر و یک مبارز دموکرات است. ظاهراً جذابیت این ترکیب ثابت شد؛ گفته شده که «دانتون» در نمایش افتتاحیه‌اش در برلین با استقبال پر شوری مواجه شد.[۶]

تم شورش در فیلم DER MANN DER MORD BEGINE (مردی که مرتکب قتل شد، ۱۹۳۱) اثر کورت برنهاردت (Bernhardt) نیز پدیدار شد. این محصول ترا-یونایتد آرتیستز (Terra-United Artists) که براساس رمانی از کلور فارر (Farrere) ساخته شد به فضاحتی در محافل دیپلماتیک کنستانتینوپل می‌پرداخت. صحنه‌آرایی غریب این فیلم زیبا، پرداخت آن نافذ، و آکسیون آن کند بود. یک وابستهٔ سفارت فرانسه -کنراد وایت در یکی از نقشهای اغواگر خود - عاشق ماری، همسر یک لرد انگلیسی، می‌شود و بعد از مدتی کشف می‌کند که شوهر ماری و دختر عمویش، که زن سلطه‌جویی است، با او بدرفتاری می‌کنند. او در گفتگوی محرمانه‌ای به ماری توصیه می‌کند که طلاق بگیرد. ماری حتی از فکر طلاق هم فرار می‌کند، چون در آن صورت باید از پسر کوچکش دست بکشد. این درام، بعد از افشای مخمصه‌ای که گرفتار آن است، مسیر خود را ادامه می‌دهد: لرد به محض مطلع شدن از رابطهٔ عشقی ماری با یک شاهزادهٔ جذاب و منحط روس (گرگوری شمارا)، او را وادار به توافق با طلاقی می‌کند که از آن وحشت داشت. ماری از ناامیدی فریاد می‌کشد و مرد فرانسوی، که برای محافظت از ماری مخفیانه او را تعقیب کرده است، صدایش را می‌شنود. مدتی بعد جسد لرد که به قتل رسیده پیدا می‌شود. در پایان وابستهٔ سفارت فرانسه، حین صحبت با وزیر پلیس ترکیه، بطور غیررسمی اشاره می‌کند که قاتل خودش است. این ترک هم مرد دنیادیده‌ای است. او که تصمیم دارد این ماجرای ناخوشایند را مخفی کند، با صمیمیت می‌گوید که ملاقات‌کننده‌اش باید در اولین فرصت مناسب به پاریس بازگردد، و با فشردن دست او به نشانهٔ درک قضیه وی را مرخص می‌کند.

این داستان قشر بالای جامعه، علیرغم دوربودنش، با رفتارهای آن زمان ارتباط داشت. «مردی که مرتکب قتل شد» با ایمان راسخ به تصحیح اشتباهی که قوانین موجود بوجود آورده‌اند مرتکب جنایت می‌شود. این قوانین زنی راکه مورد علاقهٔ اوست نابود می‌کنند و او نمی‌تواند این بی‌عدالتی را تحمل کند. این عاشق ناامید، مطمئناً بعنوان یک دیپلمات در هاله‌ای برون مرزی قرار گرفته، ولی او با گرفتن قانون به دست خود به هر حال نقش یک شورشی را به عهده می‌گیرد. به اصطلاح «قاتلین زنان» نیز این را وظیفهٔ مقدس خود می‌پنداشتند که با کشتن مخالفین، خود را از شر آنها خلاص کنند. این مقایسه آنقدر که به نظر می‌رسد بی‌ربط نیست، چون وزیر پلیس ترکیه، مثل قضات آلمانی -که هرگز شورشیان قاتل را مجازات نکردند - مرد فرانسوی را می‌بخشد و علاوه بر آن با او ابراز همدردی می‌کند.

۶- نقل از Magnus, "Danton," Variety, Feb. 1931 (?)

در اینجا، مثل موارد دیگر، این اعتراض پیش می‌آید که بدون شک نه فیلمسازان و نه تماشاگران آلمانی از چنین شباهتهایی اطلاع نداشتند. ولی این شباهتها وجود دارند، و این مسئله که آنها مورد توجه قرار نگرفتند، بجای بی‌اعتبارکردن اهمیت آنها، بر آن می‌افزاید. هرقدر آدم کمتر بداند که چرا سوژه‌ای را به سوژهٔ دیگری ترجیح می‌دهد، این فرضیه که گرایشاتِ قویِ زیرِ بُعدِ ضمیرِ خودآگاه تعیین‌کنندهٔ انتخاب او بوده‌اند، قدرت بیشتری می‌گیرد. هر گرایشی از آن دسته در بی‌ربط‌ترین ایده‌ها و تصورات خود را نشان می‌دهد، بطوری که ایده‌ها و تصورات لزوماً آنرا منعکس می‌کنند - علیرغم اینکه به چه چیزی پرداخته شده یا ظاهراً به نظر می‌رسد که چه چیزی گفته می‌شود. گرچه فیلم **برنهاردت** منحصراً با عشق و جنایت بین صاحب منصبان والامقام سر و کار دارد، این فیلم یک حالت ذهنی را نشان می‌دهد که طرفدار شورشگران و مقامات دسیسه گر است.

در تیتراژ فیلم «**مردی که مرتکب قتل شد**»، ازکارل **مایر** بعنوان مشاور فیلمنامه‌نویس نام برده شده است. **مایر**، بعد از نوشتن فیلمنامهٔ «**طلوع**» (۱۹۲۷)، اولین فیلم هالیوودی مورناتو، بطورکلی خودش را به‌کار مشاوره محدود کرده بود - گویی نمی‌توانست، یا نمی‌خواست با دورانی که مخالف درونی‌ترین تجربیات و احساسات او بود کنار بیاید. ماشینی شدن، همهٔ احساسات عمیق را تخت کرده بود؛ علائق مشترک، ارزشهای فردی را تضعیف کرده بودند؛ و با رشد موج نازیسم، تفکر خرده بورژوایی بیشتر و بیشتر بر جو حاکم می‌شد. شاید چیزی شبیه کناره گیری او را به همکاری در فیلمهایی سوق داده بود که از استانداردهای خودش پایین‌تر بودند.

مایر به زینر (Czinner) ملحق شد و، ابتدا در **برلین** و بعد در **پاریس**، به ساخته شدن دو فیلم با شرکت **برگنر** کمک کرد. در ARIANE (**آریانه**، ۱۹۳۱)، **برگنر** نقش یک دانشجوی جوان را ایفا می‌کند که با جا زدن خود بعنوان یک زن باتجربه، مردی راکه با علاقه‌ای شدید به روابط عشقی نامشروع در شهر پرسه می‌زند مجذوب خود می‌کند.[۷] در DER TRÄUMENDE MUND (**دهانی که خواب می‌بیند**، ۱۹۳۲)، فیلمی که یادآور اولین فیلم او، «**شوهران یا عشاق**»، بود، او بین علاقهٔ شدید به یک ویولونیست مشهور و وفاداری به شوهرش در نوسان است و، بعد از اینکه به اندازهٔ کافی بین ایندو نوسان دارد، با تدبیر قدیمی غرق کردن خودش از این مشکل بغرنج می‌گریزد.[۸] این فیلم سراسر عشق و روانشناسی بود، و برای اینکه کاری کنند تا بیشتر اینطور به نظر برسد، از موسیقی استفاده شده بود. **آریانه** به اورتور (Overture) **دون جیووانی** گوش می‌دهد، و ویولونیست مشهور قسمتی از قطعه (**کنچرتو**) **بتهوون** برای ویولون را اجرا می‌کند.

احتمال اینکه **مایر** مفاهیم مشکوک این فیلمها را بوجود آورده باشد شدیداً کم است. او در سال ۱۹۳۲ به لندن رفت و در آنجا به ایفای نقش مشاور فیلمهای مستند و سینمایی ادامه داد. پروژهٔ

7. Bryher, "Berlin, April 1931," Close Up, June 1931, p. 131;
خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier.
۸- برنامهٔ انجمن فیلم ۲۲ ژانویه ۱۹۳۳ ؛ Weiss "Elizabeth Bergner Again," Close Up, Dec. 1932, pp.254-55

بسیار عزیزی خود او یک فیلم شهری دیگر: اینبار دربارهٔ لندن، بود: ولی هیچکس حاضر نبود فیلمنامهٔ او را تهیه کند. او در ۱۹۴۴ در اثر سرطان درگذشت.

پال روثا، دوست نزدیک مایر که بیش از هر کس دیگری قابلیت‌های او را درک می‌کرد و ارج می‌نهاد، دربارهٔ او به من نوشت: «ظاهرش مثل بتهوون بود، ولی با چهره‌ای حساستر و شکننده‌تر. در مقایسه با جثه کوچکش (قد او حدود ۵ پا و ۲ اینچ بود)[۹] سرش به نحوی غیرطبیعی بزرگ به نظر می‌رسید. طوری راه می‌رفت که گویی توسط باد به اینسو و آنسو پرتاب می‌شد - تقریباً پیچ و تاب می‌خورد. آدم هیچوقت نمی‌دانست دفعهٔ بعد کجا با او ملاقات خواهد کرد. در کافه‌های کوچک محلهٔ سوهو،... روی نیمکتی در پارک، در یک کتابفروشی... او در دل همهٔ مردم جا می‌کرد: پرستاران دوران بیماری‌اش، متصدیان بارها، سرایدارها. او عادتی داشت که در شهرها کمیاب است. به همه «صبح بخیر» می‌گفت، چه آنها را می‌شناخت و چه نمی‌شناخت.»[۱۰] این مرید شهرهای بزرگ، که «اولین کسی بود که دوربین را بخاطر اهداف درونی فیلمنامه به حرکت درآورد»،[۱۱] با عشق دیکنز گونه به ولگردی بی‌هدف، مشغلهٔ دلسوزانه‌اش با سنگفرشها و ارواح سرگردان بطور یکسان، تحریک می‌شد - همان احساساتی که خود دوربین را به حرکت وا می‌دارند.

در فیلم ACHT MÄDELS IM BOOT (هشت دختر در یک قایق، ۱۹۳۲) اثر اریش واشنک (Waschneck)، فیلمی به تقلید از «دختران اونیفورم پوش»، موتیف شورشی آشکارا خود را ابراز کرد. کریستا، یک دختر دانشجو، در کابوسی واقعی به سر می‌برد چون حامله است. پزشکی که دوست معشوق اوست موافقت می‌کند که کورتاژ او را انجام دهد، ولی کریستا چنان از فضای جراحی اتاق او وحشتزده می‌شود که، پیش از آنکه او حتی بتواند کارش را شروع کند، پا بفرار می‌گذارد. او از آنجاکه از پدرش، که از این ماجرا خبر ندارد، کمتر از دکتر نمی‌ترسد، به باشگاه قایقرانی که عضو آن است می‌گریزد. در آنجا هانا، یک دختر موبور پر انرژی، دختران تحت فرمانش را برای یک مسابقهٔ قایقرانی آموزش می‌دهد. وقتی کریستا، بعد از تلاشی قهرمانانه برای مخفی کردن وضعیتش، بالاخره اعتراف می‌کند، همهٔ تیم شدیداً ابراز علاقه می‌کنند که از این دختر در مقابل پدرش محافظت کنند. هانا به سراغ پدر کریستا می‌رود و برخورد خشونت‌آمیزی بین دو نسل رخ می‌دهد. بخاطر داشتن یک پایان خوش، پدر مسائل را حل و فصل می‌کند. او که توسط هانا از وضع ناراحت‌کنندهٔ دخترش اطلاع یافته به همراه معشوق دانشجوی او به باشگاه می‌رود تا کریستا را به خانه ببرد، و همهٔ دختران از احتمال عروسی آنها لذت می‌برند.[۱۲]

۹- یک متر و پنجاه و هفت سانتیمتر - م.

۱۰- نامهٔ آقای روثا به من در تاریخ ۳ سپتامبر ۱۹۴۴. همچنین رجوع کنید به:
Rotha, "Carl Mayer, 1894-1944," Documentary News Letter, no. 3, 1944; Rotha, "It's in the Script," World Film News, Sept. 1938, p.205.

۱۱- نامهٔ آقای روثا به من در تاریخ ۳ سپتامبر ۱۹۴۴.

12. Jahier, "42 Ans de Cinéma," Le Rôle intellectuel du Cinéma, p.70; Kalbus, Deutsche Filmkunst, II,57-58; etc.

این فیلم یک محصول متوسط مزین به نماهایی از مناظر زیباست که کریستا را به اندازهٔ هانای مبارز به تصویر نمی‌کشند. هانا یک شورشی تمام عیار است. هنگامی که پدر از پذیرفتن نظر او در مورد مسئله امتناع می‌ورزد، هانا صریحاً به او می‌گوید که یکدندگی او باشگاه را وادار خواهد کرد که از کریستا و نوزاد آینده‌اش نگهداری کند. گویی در محیط مملو از خصومت بزرگسالان، باشگاه پایگاه محکمی برای جوانان است. پدر، که از تحریکات هانا شدیداً به خشم آمده، او را با پلیس تهدید می‌کند. در نتیجه هانا همهٔ پدران را مستبدهایی ظالم می‌نامد. هانا، که یکی از فرزندان جنبش قدیمی جوانان است، رابطهٔ نزدیک آن جنبش و روحیهٔ نازی را نشان می‌دهد (تصویر ۵۸). تصور او از باشگاه بعنوان قیم کریستا نفی پیوندهای خانوادگی تحت حکومت هیتلر را پیشگویی می‌کند؛ بعلاوه غرور و سادیسم‌اش، او را بعنوان یک رهبر اس.اس معرفی می‌کند. او به منظور تنبیه کریستا بخاطر عقب ماندن مکرر، به او دستور می‌دهد ده بار از روی دایو بپرد؛ هانا با وجود اینکه شاهد مشکلات آن دختر است، همچنان اصرار دارد که دستورش بطور کامل اجرا شود. کریستای شکنجه شده تنها بعد از اینکه از پای درمی‌آید رازش را برای این موجود مؤنث شدیداً مشکوک فاش می‌کند. راه حل ازدواج که بطور تلویحی عنوان شده آشکارا نقش یک سازش با اخلاقیات سنتی را ایفا می‌کند.

رشد گرایشات طرفدار نازی‌ها در خلال دوران ماقبل هیتلر نمی‌توانست بوسیلهٔ چیزی بهتر از ازدیاد و تکامل خاص فیلمهای کوهستانی تأیید شود. دکتر آرنولد فانک، پدر غیرقابل انکار این نوع فیلم، در امتداد خطهایی که خودش بوجود آورده بود به کارش ادامه داد. او علاوه بر یک کمدی دلپذیر بنام DER WEISSE RAUSCH (جنون سفید، ۱۹۳۱)، که در آن لنی ریفنشتال (فیلمساز نازی معروف - م) با رمز و راز ورزش اسکی آشنا می‌شود، فیلم STURME ÜBER DEM MONT BLANC (بهمن، ۱۹۳۰) را ساخت که یکی از آن معجونهای نیمه احساساتی بود که او در ساختنشان استاد بود.[۱۳] این فیلم وحشتها و زیبایی‌های کوههای مرتفع را، اینبار با تأکید ویژه بر شکلهای باشکوه ابرها، مجدداً به تصویر می‌کشد. (این که در سکانس آغازین فیلم مستند نازی‌ها «پیروزی اراده»، ۱۹۳۶، در پرواز به سوی نورمبرگ توده‌های ابر مشابهی هواپیمای حامل هیتلر را احاطه می‌کنند، ادغام نهایی فرقهٔ کوهنوردان و فرقهٔ طرفداران هیتلر را نشان می‌دهد [تصاویر ۵۹ و ۶۱]).[۱۴] افکت‌های صوتی تأثیرگذار به فیلمبرداری درخشان این فیلم کمک می‌کنند: قطعات موسقیی باخ و بتهوون که از رادیویی که روی کوه برجای مانده پخش می‌شوند، بطور منقطع در توفان غران رسوخ

۱۳- برای فیلم «جنون سفید» رجوع کنید به:

"Der Weisse Rausch," Filmwelt, Dec. 20, 1931.

و:

Weisse, "Sonne Über dem Arlberg," Close Up, March 1932, pp.59-60.

برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ فیلم «بهمن» رجوع کنید به:

Fanck, Stürm Über dem Montblanc و Der Kampf mit dem Berge

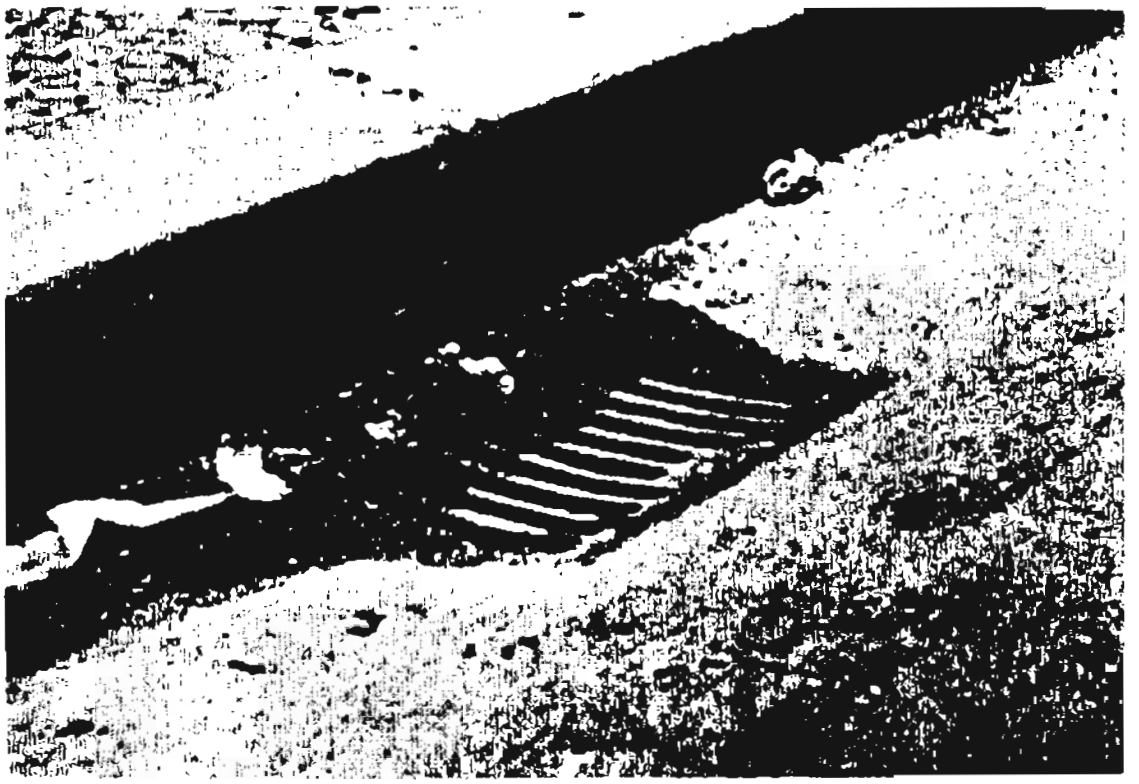
Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 36-38.

و خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier.

حائز اهمیت است که نام اولیهٔ این فیلم ÜBER DEN WOLKEN (بالای ابرها) بود.

۱۴- مقایسه شود با صفحهٔ ۲۹۰.

پیروزی اراده : طرحهای تزئینی نیبلونگن در نمایشهای نازیها بکارگرفته شدند.



برلین : یک نمای نزدیک از جوی ، خشونت زندگی ماشینی را به تصویر می‌کشد.

هشت دختر در یک قایق : این فیلم نزدیکی فیلمهای جوانان قدیمی‌تر بـــا روحیـه نازیها را فاش می‌کند.

بهمن : تأکید بر شکلهای باشکوهی که ابرها تشکیل می‌دهند ، ادغام نهـایی فرقـه کوهنوردان و فرقه طرفداران هیتلر را نشان می‌دهد.

کرده و به ارتفاعات تیره جلوه‌ای بی‌تفاوت‌تر و غیرانسانی‌تر می‌دهند. بقیهٔ فیلم «بهمن» باتکرار صعودهای نمایشی ارنست اودت، فجایع بوجود آمده توسط عوامل طبیعی مختلف و گروه نجات اجتناب ناپذیر، فیلم «جهنم سفید پیتزپالو» راکپی می‌کند. در اینجا مردی که باید نجات داده شود هواشناسی جوان در کوه بلانک است که در ایستگاه هواشناسی‌اش در قلهٔ کوه -که توفان آنرا خراب کرده - در خطر یخ‌زدن قرار گرفته است. اما چرا او در روز عید پاک، بجای اینکه در ده به دختری که پنهانی به او عشق می‌ورزد ملحق شود، روی قله می‌ماند؟ چون بهترین دوست او، که در برلین مشغول نوازندگی است، برایش نامه‌ای فرستاده و آشکارا می‌گوید که او نیز این دختر را دوست دارد. این نامه کافی است که هواشناس از عشق خود دست بردارد. او حتی به فکرش هم نمی‌رسد که از دختر بپرسد که چه احساسی نسبت به او دارد؛ او که مملو از احساس دلسوزی به حال خود و احساسات نجیب است، دختر را برای دوستش می‌گذارد. با این امید که آنها خوشبخت خواهند شد! امثال او فراتر از ابرها و همهٔ موجودات فانی باقی می‌مانند. و اگر بخاطر دختر -(لنی ریفنشتال)، که مثل همیشه مجذوب کوه است، این قهرمان بر فراز کوه بلانک را دوست دارد و با شجاعت با همهٔ خطرات روبرو می‌شود تا او را نجات دهد - نبود، هواشناس همانجا می‌مرد. یک منتقد آمریکایی در مورد خط اصلی داستان این فیلم گفته: «بطور رقت‌انگیزی ناقص است»[15]. در حقیقت این داستان از یک الگوی تیپیک آلمانی پیروی می‌کند که شخصیت اصلی آن جوان نابالغ همیشگی کاملاً شناخته شدهٔ بسیاری فیلمهای قبلی است. نتایج روانی اینگونه رفتار کناره گیرانه نیازی به توضیح ندارد.

لنی ریفنشتال در خلال سالهای دوران ماقبل هیتلر، زندگی حرفه‌ای خود را آغاز کرد. او فیلم DAS BLAUE LICHT (نور آبی، ۱۹۳۲) را ساخت که بطور تعاونی توسط خودش، بلا بالاش، و هانس اشنیبرگر (Schneeberger) فیلمبردار تهیه شد. این فیلم براساس افسانه‌ای قدیمی دربارهٔ دولومایت‌های (Dolomites) ایتالیایی ساخته شده است. در شبهایی که قرص ماه کامل است، از قلهٔ کوه کریستالو نورآبی خیره کننده‌ای متصاعد می‌شود که همهٔ جوانان ده را به سوی خود می‌کشاند. گرچه والدین آنها سعی می‌کنند جوانان را در منزل نگاه دارند و پنجره‌ها را با پشت دری مسدود کنند، آنها مثل خوابگردها بسوی نور کشیده شده و در میان سنگها به آغوش مرگ پرتاب می‌شوند. فقط گفته می‌شود که یک دختر کولی بنام یونتا (لنی ریفنشتال)، می‌تواند سالم خود را به نور برساند و به همین دلیل جادوگر محسوب می‌شود (تصویر ۶۲). مردم خرافاتی دهکده به این دختر اهانت کرده و هر وقت او از کابین خود، که در بالای کوه قرار دارد، پایین می‌آید بسویش سنگ پرتاب می‌کنند. یک نقاش جوان اهل وین، که برای یکی دو روز در دهکده اقامت دارد، شاهد چنین صحنه‌ای است. این مرد چنان مجذوب یونتا می‌شود، که به پناهگاه او می‌رود تا با او زندگی کند. یونتا یکشب او را تنها گذاشته و در نور ماه از صخره‌های کوه کریستالو بالا می‌رود. نقاش مخفیانه او را تا قلهٔ کوه تعقیب کرده و کشف می‌کند که نور آبی اسرارآمیز از کریستالهای گرانبهایی ساطع می‌شود. او مردم دهکده را از این ماجرا

15. Boehnel, "Avalanche," New York World Telegram, March 29, 1932.

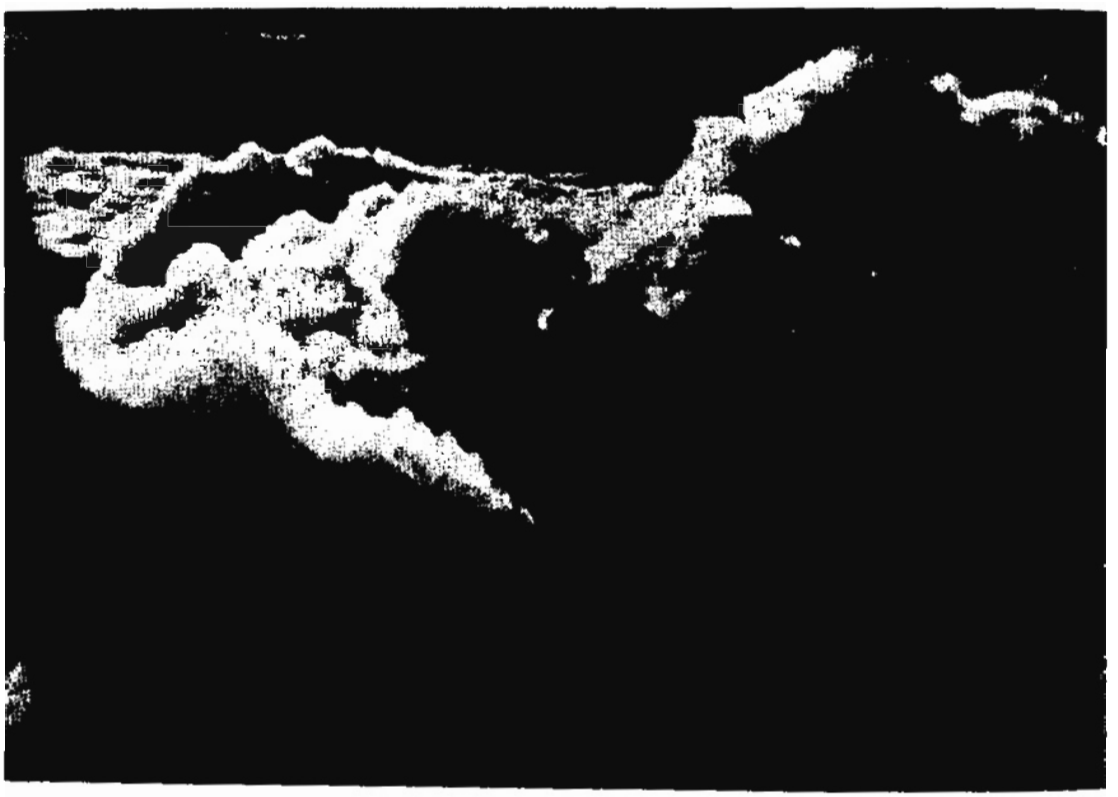
مطلع می‌کند، و آنها با راهنمایی اوگنج را -که اکنون از یک منبع وحشت به یک وعدهٔ ثروت تبدیل شده - برمی‌دارند. دفعهٔ بعد که قرص ماه کامل می‌شود، یونتا بی‌خبر از ماجرا صعودش را در پیش می‌گیرد؛ ولی چون نور آبی از بین رفته، راهش راگم می‌کند و از پرتگاهی سقوط می‌کند. نقاش، که برای نجات او از مرگ دیر رسیده است، روی چهرهٔ درخشان جسد خم می‌شود.[۱۶]

نماهای خارجی زیبا پیوندهای خلل‌ناپذیر بین آدمهای بدوی و محیط طبیعی آنها را مورد تأکید قرار می‌دهند. درکوه‌کنار جاده تندیسهایی از قدیسان کنده شده است؛ دولومایت‌های بی‌زبان در زندگی دهکده سهیم می‌شوند. نماهای بسته چهره‌های واقعی دهاتی‌ها همچون ریسمانی از سراسر فیلم می‌گذرند؛ این چهره‌ها به مناظری می‌مانند که خود طبیعت تشکیل داده است و دوربین در به تصویر کشیدن آنها به مطالعه‌ای حیرت‌آور در فولکلور چهره‌ها دست می‌زند. اهالی دهکده صرفاً با خاک سروکار دارند، اما یونتا تجسمی حقیقی از قدرتهای بدوی است و این بوسیلهٔ شرایط مرگش به نحوی قابل توجه تأیید می‌شود. او زمانی می‌میرد که منطق خشک و جدی افسانهٔ نور آبی را توضیح داده، و به این ترتیب نابود کرده است. همراه با تشعشع کریستالها، روح او نیز گرفته شده است. این دختر کوهستانی، مثل هواشناس فیلم «بهمن»، با رژیم سیاسی‌ای سازگار است که به الهامهای درونی متکی است، طبیعت را می‌پرستد و اساطیر را می‌پروراند. مطمئناً در پایان فیلم اهالی دهکده از خوش‌شانسی به شادی و شعف می‌پردازند و به نظر می‌رسد که اسطوره شکست خورده است. ولی چنان بطور خلاصه به این راه حل منطقی پرداخته شده که بجای اینکه از اهمیت یونتا بکاهد آنرا تقویت می‌کند. آنچه برجای می‌ماند نوستالژی برای قلمرو اوست و اندوه و تأسف برای دنیایی که رؤیاهایش را از دست داده و آنچه که معجزه‌آساست در آن تبدیل به کالا می‌شود.

لوئیس ترنکر، کوهنورد نمونهٔ فیلم «کوه مقدس»، نیز خود را از قید فانک آزاد کرد. او دو فیلمنامه نوشت، که توسط خود او و با همکاری کارگردانهای باتجربه ساخته شدند، و نقشهای اصلی آنها را نیز خودش ایفا کرد. اهمیت خاص این فیلمها در این است که پیوند فیلمهای کوهستانی و فیلمهای ملی‌گرا را نشان می‌دهند. مضامین سیاسی فیلمهای «بهمن» و «نور آبی» در این دو فیلم بعنوان تم‌های آشکار ظاهر می‌شوند.

اولین فیلم از این دو BERGE IN FLAMMEN (گردان محکوم به فنا، ۱۹۳۱) بود که بخاطر فیلمبرداری درخشان سپ آلگیر (Allgeier) مورد تحسین فراوان قرار گرفته است. این فیلم به ماجرای یک نبرد جدا شده از جنگ جهانی اول می‌پرداخت که در پیش‌زمینهٔ قلل پوشیده از برف تایرول (Tyrol) اتریش قرار داده شده بود. یکی از قله‌های کوه در دست یک گردان اتریشی قرار دارد، و از آنجاکه عملاً ثابت می‌شود با حملهٔ مستقیم نمی‌توان به این قله دست یافت، ایتالیایی‌ها، که در پایین کوه هستند، اقدام به کندن تونلی در داخل کوه می‌کنند تا بتوانند این موضع را با دینامیت نابود

16. Kalbus, Deutsche. Filmkunst, II, 65-66; Weiss, "The Blue Light," Close Up, June 1932, pp. 119-22.



پیروزی اراده : تأکید بر شکلهای باشکوهی که ابرها تشکیل می‌دهند ، ادغام نهایی فرقه کوهنوردان و فرقه طرفداران هیتلر را نشان می‌دهد.

نور آبی : یونتا ، تجلی قدرتهای بدوی طبیعت.

کنند. اتریشی‌ها نمی‌توانند این عملیات دشمن را متوقف کنند و عاجزانه به ضربات منحوس در کوه گوش می‌دهند. در همین حال یکی از افسران آنها (ترنکر Trenker) به منظور یک عملیات گشتیِ جسورانه به دهکدهٔ زادگاهش در پایین کوه، که قرارگاه ایتالیایی‌ها شده، می‌رود. او در آنجا از روز تعیین شده برای انفجار مطلع می‌شود و بموقع باز می‌گردد تا به همرزمانش هشدار دهد. این عمل جسورانهٔ او «گردان محکوم به فنا» را قادر می‌کند که درست قبل از منفجر شدن و به هوا رفتن موضع خود، آنرا تخلیه کنند.[۱۷]

فیلم «جبههٔ غرب : ۱۹۱۸» پابست انبوهی از فجایع جنگ ارائه می‌دهد تا پاسیفیزم (ضدیت با جنگ) را ارتقا دهد، ولی فیلم جنگی ترنکر خود را وقف ستایش فضایل نظامی می‌کند. در فیلم «گردان محکوم به فنا» جنگ چیزی نیست بجز پس‌زمینه‌ای برای کوهنوردی که با تبدیل شدن به قهرمان جنگی ظاهراً به تقدیر طبیعی‌اش می‌رسد. هم آن فیلم ضد جنگ و هم این فیلم قهرمانی علل بوجود آمدن جنگ جهانی اول را نادیده می‌گیرند؛ ولی نادیده گرفتن آنها توسط ترنکر، برخلاف پابست، قابل توجیه است چون او سرباز ایده‌آل را مورد تجلیل قرار می‌دهد، و قرار بر این نیست که سربازان به سیاست کاری داشته باشند. تصویر این قهرمان جنگ بوسیلهٔ دو سکانس که اپیزود جنگ را قاب می‌کنند کامل می‌شود. در سکانس اول، افسر اتریشی را با دشمن آینده‌اش، فرماندهٔ ایتالیایی، در یک گردش کوهستانی بلافاصله قبل از شروع جنگ می‌بینیم - دو دوست که ورای تعصبات ملی‌گرایانه قرار داده شده‌اند؛ در سکانس پایانی فیلم -که چند سال بعد از جنگ را نشان می‌دهد - این دو دشمن زمان جنگ، دوستی قدیمی خود را از سر می‌گیرند.

فیلم ترنکر با تأکید بر بقای پیوندهای شخصی با حرارتی حتی بیش از فیلمهایی چون «امدن» (The Emden) و «یو - ۹ ودیگن» (U-9 Weddigen) به مخالفت با شووتیسم می‌پردازد.[۱۸] ولی درحالیکه در خلال دوران ثبات آلمانی‌ها مبتلا به فلج فکری بودند، «گردان محکوم به فنا» شیوع احساسات تند ملی را منعکس می‌کند که بجز منتهی شدن به جنگ راهی ندارند. برخورد ضد شوونیستی این فیلم چطور با ملی‌گرایی ذاتی آن سازگار است؟ این برخورد باعث می‌شود جنگ‌ها بعنوان وقایعی ورای افراد به نظر بیایند که باید آنها را پذیرفت، چه آنها را تقدیس کنیم و چه محکوم نماییم. تا وقتی که جنگ‌ها بعنوان محصولات سرنوشتی غیرقابل تغییر تلقی می‌شوند، اگر اشتیاق شدید احساساتی تسلیم شک شود خطری وجود ندارد. دوستی بین سربازان کشورهای مختلف در آرامش صلح، در زمان جنگ عزم آنها را به جنگیدن با یکدیگر تضعیف نمی‌کند؛ بلکه به جنگ شرافت داده و آنرا به یک وظیفهٔ تراژیک و یک ایثار والا تبدیل می‌کند. کوهنورد ترنکر از آن نوع مردهایی است که رژیمهایی که در تنگنا قرار گرفته‌اند می‌توانند به او متکی باشند.

۱۷- مقایسه شود با نقدهای «نیویورک هرالد تریبون» و «نیویورک پست» هر دو مورخ ۱۱ ژوئن ۱۹۳۲، Museum of Modern Art Library، قسمت بریده جراید. همچنین رجوع کنید به :
Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 83 و Arnheim, Film also Kunst, p.278.

۱۸- همان مأخذ، صفحهٔ ۱۵۵.

فیلم دوم ترنکر DER REBELL (شورشی) بود که توسط کمپانی یونیورسال در آلمان ساخته شد و، با تأخیر، در ۱۷ ژانویه ۱۹۳۲ به نمایش عمومی درآمد. داستان این فیلم نیز یک ماجرای جنگی براساس شورش تایرول علیه ارتش اشغالگر ناپلئون بود. یک دانشجوی اهل تایرول (ترنکر) در بازگشت به وطن، دهکدهٔ زادگاهش را غارت شده و مادر و خواهرش را کشته می‌یابد. او، پس از اینکه یک افسر فرانسوی را برای انتقام گرفتن به قتل می‌رساند، مخفی شده و به تشکیل جنبش مقاومت کمک می‌کند. در همین حال دانشجو رابطهٔ عشقی خود را با یک دختر باواریایی (ویلما بانکی Banky) ادامه می‌دهد. این دختر او را از مقامات اشغالگر پنهان کرده و حتی برایش کمی جاسوسی هم می‌کند. دانشجو از اطلاعاتی که دختر به او می‌دهد استفاده می‌کند. او با لباس مبدل یک افسر باواریایی در جشنی که فرانسوی‌ها در اینسبروک (Innsbruck) برگزار می‌کنند شرکت می‌کند و در آنجا به اندازهٔ کافی اطلاعات بدست می‌آورد که تلهٔ غول‌آسایی برای لژیون ناپلئون مهیا کند. این اپیزود داخلی و ماجرای عشقی چندان تأثیرگذار نیستند، ولی فصل اجرای تله حاوی رئالیسم خشنی است که به ندرت می‌توان از آن پیشی گرفت. دهاتی‌های اهل تایرول، که در ارتفاعات کوه مخفی شده‌اند، توده‌های سنگ‌ها و تنهٔ درختان را روی سر سپاهیان فرانسوی، که از جادهٔ پایین کوه در حال عبور هستند، می‌ریزند. در این صحنه -که یک قتل‌عام وسیع و پر سروصدا است- کوه به شکل متحد طبیعی شورشیان نشان داده شده است. البته در پایان فیلم فرانسوی‌ها پیروز شده و دانشجو کشته می‌شود.

شخصیت شورشی با ترنکر به آخرین مرحله از یک زندگی حرفه‌ای سینمایی می‌رسد که از تکامل سینمای آلمان جدایی ناپذیر است (تصویر ۶۱). نقش تاریخی معینی به عهدهٔ این شخصیت فیلم گذاشته شده است: او در مقابل دشمنی که ملت را به زیر سلطهٔ خود می‌برد شورش مردم را رهبری کرده و یا در آن شرکت می‌کند. این کار او را بجای یک انقلابی، یک ملی‌گرا نشان می‌دهد. تمثیل بین قیام تایرول و جنبش نازی‌ها آشکار است؛ ترنکر فقط آنچه را که خود نازی‌ها قیام ملی می‌خواندند در فیلم خویش منعکس می‌کند. ناپلئون سمبل «سیستم» منفور است و شخصیت دانشجو خصوصیات یک طرفدار هیتلر را دارد. در اینجا روشن می‌شود که چرا در سالهای دوران ماقبل هیتلر شخصیت شورشی فیلمهای آلمانی دیگر با آن الگوی قدیمی که بطور یکنواختی او را از شورش به تسلیم کشانده بود، مطابقت نمی‌کرد. اکنون که نازی‌ها برای حملهٔ نهایی به جمهوری در حال فروپاشی آماده می‌شدند، شخصیت شورشی نیز هم فقط شورش می‌کرد و دیگر مثل سابق در پایان فیلم تسلیم نمی‌شد. این ایدهٔ شورش، گرچه مانع شکست نمی‌شود، شامل تسلیم هم نمی‌شود. در نتیجه شخصیت‌های دوران ماقبل هیتلر مثل دیمیتری کارامازوف و دانتون تا آخر می‌جنگند. چراکه زمان تصمیم گرفتن بود و اتاق نشیمن مجللی که شخصیت شورشی فیلم خیابان پس از شکست به آن پناه برد، به فاصلهٔ دوری پشت سر گذاشته شده بود.[۱۹]

۱۹- مقایسه شود با Erikson, "Hitler's Imagery," Psychiatry, Nov. 1942, p.480

مدارکی تصویری در دست است که نشان می‌دهند شورشیِ این فیلم ترنکر چیزی بیش از یک طرفدار نازی‌ها نیست که امیال خود را در پشت پوشش بسیار نازکی پنهان کرده است. این فیلم، که توسط سپ آلگیرز[۲۰] فیلمبرداری شد، سمبل‌هایی را معرفی کرد که بعدها در سینمای اوایل دوران هیتلر نقش عمده‌ای به عهده گرفتند. برای تقویت احساسات ملی‌گرایانه، استفادهٔ فراوانی از کلوزآپ‌های پرچم شده است - این تمهید وجه مشترکی با نازی‌ها است. در سکانس رؤیایی پایانی فیلم، دانشجو که همراه دو رهبر شورشی دیگر توسط فرانسوی‌ها اعدام شده، از مرگ برمی‌خیزد و با پرچمی در دست به پیش می‌رود. «جوخه آتش کرد، و شورشیان... را دیدیم که درگرد و خاک پراکنده شدند و به زمین افتادند. ولی اکنون صدای سرود وطنپرستانه‌ای از دور شنیده می‌شد. تصویر شبح‌وار این سه شورشی از جسدهای به خاک افتاده‌شان برخاستند و، درحالیکه با شجاعت سرودشان را می‌خواندند، پیشاپیش نیروهای دهقانان رژه رفتند. آن سه از لبهٔ ابری در دوردست بالا رفتند و بالاخره، زمانی که سرود به اوج خود رسید، در آسمانها ناپدید شدند.»[۲۱]

عروج آسمانی شوق شورش در فیلم HITLERJUNGE QUEX (سپتامبر ۱۹۳۳؛ فیلمبردار: کنستانتین تشت Tschet) تکرار شده است - این یک فیلم تبلیغاتی نازی بود که مبارزهٔ ساعت یازدهم (مشرف به پیروزی - م) نازی‌ها برای کسب قدرت را با طنین «سرود جوانان»: «پرچم ما در برابرمان در اهتزاز است! ...» نشان می‌دهد. در پایان این فیلم هاینی، پسر مبارز طرفدار هیتلر که نام مستعارش کوئکس است، در یکی از محله‌های کارگرنشین برلین اعلامیه پخش می‌کند و در آنجا توسط یک کمونیست چاقوزده می‌شود. او، که در آن حال تنها مانده، در خیابان تاریکی روی زمین افتاده است. «نازی‌ها می‌رسند و هاینی را مشرف به مرگ می‌یابند. آخرین حرفهای او این است: (پرچم ما در برابرمان در اهتزاز است...) صدای فیلم این سرود جوانان را ادامه می‌دهد و پرچم بر پردهٔ سینما نقش می‌بندد و بعد جایش را به صفوف طرفداران هیتلر در حال رژه‌رفتن می‌دهد.»[۲۲] فیلم ترنکر و این فیلم نازی هر دو از طریق تصاویر مشابه به پیروزی قریب‌الوقوع شورشهای ملی اشاره می‌کنند - اتفاقی که به نحو قابل توجهی طبیعت مشابه خود این شورشها را مورد تأیید قرار می‌دهد.

فیلمهای ملی‌گرای دوران ماقبل هیتلر از اینگونه فیلمهای دوران ثبات از نظر تعداد و اهمیت پیشی گرفتند. اکثر آنها مثل فیلم «شورشی» برای تحقق ایدهٔ یک قیام ملی از دوران ناپلئون

۲۰- چند سال بعد آلگیرز در فیلم «پیروزی اراده» که، همانطور که قبلاً اشاره شده، از افکت ابرهای فیلم «بهمن» او استفاده نموده، بعنوان فیلمبردار اصلی همکاری نمود. به قول لنی ریفنشتال همکاری او برای خودش «بیش از یک کار هنری صرف» بود. مقایسه شود با:

Riefenstahl, Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films, p.16.

۲۱- به نقل از:

Spottiswoode, A Grammar of the Film, pp. 228-29.

همچنین رجوع شود به:

Iros, Wesen und Dramaturgie des Films, p.348.

۲۲- به نقل از:

Bateson, "Cultural and The matic Analysis of Fictional Film," Transactions of the NewYork Academy of Sciences, Feb. 1943, p.76.

استفاده می‌کردند. پروس علیه ناپلئون تم مرکزی آنها بود و بطور یکنواختی پروس بعنوان پیشگام ملت آلمان متحد نشان داده می‌شد. این فیلمها در مجموع نوعی حماسهٔ ملی تشکیل می‌دادند که برای مصرف عمومی داخلی جعل شده بود.

این حماسه باگوشه چشمی به نجات آیندهٔ پروس، تحقیر شدن آن را به نمایش می‌گذاشت. کورت برنهاردت (Bernhardt) که در فیلم «شورشی» با ترنکر همکاری کرد، فیلم DIE LETATE KOMPAGIE (آخرین گروهان، ۱۹۳۰) را ساخت. این فیلم محصولی از اوفا بود که جزئیات یک نبرد از لشگرکشی ناپلئون به پروس را نشان می‌داد. سروانی به همراه دوازده سرباز در عقب جبههٔ جنگ علیه فرانسوی‌های در حال پیشروی به عملیات تدافعی ایثارگرانه‌ای دست می‌زنند تا عقب‌نشینی ارتش شکست‌خوردهٔ پروس به آنسوی رودخانهٔ ساله (Saale) را تحت پوشش قرار دهند. آنها همگی کشته می‌شوند. فرانسوی‌ها، بعد از تسخیر موضع آنها، به دشمنان کشته شدهٔ خود، که شجاعت‌شان توانسته است بقیهٔ پروسی‌ها را نجات دهد، ادای احترام می‌کنند. این فیلم همان روحیهٔ فیلم «گردان محکوم به فنا» را داشت. فیلم DIE ELF SCHILL'SCHEN OFFIZIERE (۱۹۳۲) ساختهٔ رودولف ماینرت، که یک بازسازی ناطق از فیلم صامت ۱۹۲۶ او بود، تیرباران شدن افسران پروسی بخاطر شرکت در شورش نارس شیل بدست فرانسوی‌ها را به تصویر می‌کشد. گرهارت لامپرشت در فیلمش RER SCHWARZE HUSAR (سواره نظام سیاه، ۱۹۳۲؛ محصول اوفا) تصمیم گرفت حس شورش پروس تحت تصرف فرانسه را به شکل کمدی ارائه دهد. ناپلئون به دلایل سیاسی به شاهزاده خانمی از بادن (Baden) دستور می‌دهد که با یک شاهزادهٔ لهستانی ازدواج کند. ولی کنراد وایت در نقش افسر یک هنگ پروسی شورشی موسوم به «سواره‌نظام سیاه»، به امپراتور کلک می‌زند: او شاهزاده خانم را حین مسافرت به سمت شرق می‌رباید و او را از دست این شوهر ناخواسته نجات می‌دهد.[۲۳]

فیلم LUISE, KÖNIGIN VON PREUSSEN (لوئیز، ملکهٔ پروس، ۱۹۳۱) ساختهٔ کارل فرولیش که هنی پورتن آن را تهیه کرده و نقش ملکهٔ غمگین را نیز ایفا کرد، سمبل کل این سری بود. این پانوراما‌ی تزئینی تاریخی، که در صحنهٔ ملاقات مشهور لوئیز و ناپلئون به اوج خود می‌رسد، سرشار از کنایه‌هایی به ورسای و موقعیت عینی آن زمان آلمان است. دو نقد در نیویورک هرالد تریبون نه تنها به «چهره درهم کشیدن عبوسانه در مقابل جمهوری سوم فرانسه و تأکید بر برادری همهٔ آلمانی‌ها» در این فیلم اشاره کردند، بلکه تا آنجا پیش رفتند که یک سوء ظن آشکار را مطرح نمودند: «این فیلم با کنایه‌های نیشدار خاصی یادآور می‌شود که امپراتور (ناپلئون) زمانی بندر دانزیگ در بالتیک را از آلمان دزدیده و آنرا شهری آزاد اعلام کرده است. وقتی به خاطر آورید که در این لحظه

۲۳- برای اطلاعات بیشتر در مورد «آخرین گروهان»، رجوع کنید به خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier و Kalbus, Deutsche Filmkunct, II, 15؛ برای فیلم «سواره نظام سیاه» رجوع کنید به کالبوس، همان مأخذ، صفحهٔ ۴۴؛ برای DiE ELF SCHiLL'SCHEN OFFiZiERE رجوع کنید به کالبوس، همان مأخذ، صفحهٔ ۷۷. همچنین رجوع کنید به نقدهای مختلف نیویورک در مورد دو فیلم اول.

کریدور لهستان (ورسای - م) چقدر ملتهب است، مشکل می‌توان باور کرد که این نمایش تصویری... صرفاً بطور تصادفی این سابقهٔ تاریخی را یادآور می‌شود.»[۲۴] تصادفی یا غیر تصادفی، این فیلم ادعاهای سیاسی جبههٔ هیتلر - هوگنبرگ را تعمیم بخشید و تلویحاً یک شورش موفقیت‌آمیز را پیشگویی می‌کرد. فیلم «یورک» (۱۹۳۱) ساختهٔ گوستاو اوکیکی (Ucicky) محصول اوفا، با تمرکز بر تم شورش، یک تلفیق شخصی از شخصیت قهرمان جنگ و شخصیت شورشی ارائه داد. در حالیکه ناپلئون در روسیه مشغول جنگ است، فردریک ویلهلم سوم پادشاه پروس، با رعایت اکید معاهده‌اش با امپراتور، یک سپاه از ارتش پروس را در اختیار سرفرماندهی فرانسه قرار می‌دهد. او به ژنرال فون یورک (ورنر کراوس)، تعلیم‌دهندهٔ ارتش جدید مردم پروس، دستور می‌دهد که فرماندهی این سپاه را به‌عهده بگیرد. یورک، که سرشار از احساس وظیفه و مطلقاً به پادشاه خود وفادار است، یک نمونهٔ پروسی است. گرچه افسران جوان سرکش به او التماس می‌کنند که وضع را علیه متحدانشان دگرگون کند، او دستور را اطاعت کرده و در کورلند (Kurland) به فرانسوی‌ها ملحق می‌شود. به محض اینکه خبر شکست ناپلئون در روسیه به بیرون درز می‌کند، بحران در کمپ پروسی‌ها به اوج خود می‌رسد. ولی یورک هنوز هم از شکستن سوگند وفاداری خود نسبت به پادشاه امتناع می‌کند. او فقط زمانی از خط مرزی روبیکان (Rubicon) عبور می‌کند که ثابت می‌شود این پادشاه ضعیف النفس گوش شنیدن بحث‌های وطنپرستانهٔ او را ندارد. یورک یاغی با روسها پیمان تاروگن (Tauroggen) را امضاء می‌کند و جنگ آزادیبخش علیه ناپلئون آغاز می‌شود.

این فیلم که دربارهٔ کاست (Caste) نظامی پروس است، بین دو نوع سرباز یاغی تفاوت قایل می‌شود. افسران جوان احساساتی از جنس همان «نیمه SOLDE»هایی هستند که بعد از جنگ جهانی اول در کادر سپاه مخوف Freikorps قرار گرفتند و مدتی بعد هستهٔ جنبش نازی را تشکیل دادند. ولی در خلال دوران ماقبل هیتلر، بحث داغ روز نه چندان گرایشات معروف آنها بلکه واکنشهای احتمالی سر فرماندهی ارتش بود. یورک سمبل این دسته است. او هنگامی شورش می‌کند که مطمئن شده ناپلئون در حال سقوط است و در نتیجه هرگونه وفاداری بیشتر نسبت به او می‌تواند برای پروس فاجعه‌آمیز باشد. تصمیم او، بدون اینکه در قید احساسات آنی و عاطفی باشد، از نگرانی انحصاری او برای شکوه و عظمت پروس ناشی می‌شود. بقول معرفی‌نامهٔ این فیلم: «یورک سربازی بود که بخاطر پادشاه خود علیه پادشاه خود شورش کرد.»[۲۵] توصیفی دقیقتر از این غیرممکن بود؛ چون از نظر نظامیان سیاست قدرت ملی در خدمت منافع واقعی پادشاه بود. شکی نیست که داستان این سرباز برجسته به این منظور مطرح شده بود که بر حق بودن تاریخی اتحاد بین ارتش آلمان (Reichswehr) و نیروهای شورشی به نمایندگی هیتلر و هوگنبرگ را نشان دهد. با ایده‌آل جلوه‌دادن یورک از بین

۲۴- به نقل از:
Watts, "Luise, Queen of Prussia," New York Herald Tribune, Oct. 5, 1932.
در فیلم صامت گرونه دربارهٔ ملکه لوئیز، ساخت ۱۹۲۷، نقش ملکه را مدی کریستیانز ایفا کرد.

۲۵- به نقل از:
Watts, "York," New york Herald Tribune, Nov. 4, 1932.

ژنرالها، اوفای هوگنبرگ بروشنی توصیه می‌کرد که چنین اتحادی بخاطر «پادشاه» - پادشاه به معنی هیندنبورگ بعنوان سمبل آلمان - خواهد بود.[۲۶]

در «یورک» و دیگر فیلمهای دوران ماقبل نازی، شورشیان تسلیم‌ناپذیر با چنان عزم راسخی رفتار مطیعانهٔ پیشینیان متعدد خود را به مبارزه می‌طلبیدند که تقریباً می‌شد آنها را با قهرمانان طرفدار آزادی فردی اشتباه گرفت. فیلم «ترنک» (Trenck)، محصول ۱۹۳۲ شرکت فوبوس (Phoebus)، این تصور غلط را در نطفه خفه می‌کند. این فیلم -که براساس رمانی از نویسندهٔ پناهندهٔ آلمانی فقید، برونو فرانک، ساخته شد - متعلق به سری فیلمهای فردریکوس بود. نقش فردریک کبیر آنقدر زیاد نبود که توسط ایفاگر همیشگی‌اش -اوتو گبور - اجرا شود. مرکز واقعی این داستان عشقی بی‌ثمر بین خواهر فردریک، آمالی، و ترنک، آجودان مخصوص او، بود. هر دو آنها جرأت می‌کنند که با وی مخالفت کنند. وقتی فردریک به آمالی می‌گوید که می‌خواهد او با ولیعهد سوئد ازدواج کند، او با این سوال جواب می‌دهد: «خوشبختی من چه می‌شود؟» فردریک به او جواب می‌دهد که او، بعنوان دختر پادشاه پروس، باید جلوی چنین افکاری را بگیرد. او از نافرمانی آمالی خشمگین شده، او را به مدیریت یک صومعهٔ محلی زنان تارک دنیا می‌گمارد و به این ترتیب یکبار و برای همیشه مانع آرزوی خوشبختی او می‌شود.

ترنک به نوبهٔ خود بعنوان یک شخصیت متمرد نشان داده شده که، با تخطی از فرمان صریح پادشاه، در حین جنگ به مأموریت گشتی خطرناکی می‌رود. بعد او به قلعه‌ای نظامی فرستاده می‌شود که از آنجا می‌گریزد و پس از ماجراهای گوناگونی در اتریش بعنوان شخص مورد علاقهٔ ملکه در دربار روسیه ماندگار می‌شود. فیلم تأکید می‌کند که ترنک هرگز عمل خیانتکارانه‌ای علیه پادشاه خود انجام نمی‌دهد. ولی پادشاه او را یک فراری خائن می‌داند. ترنک - از آنجا که آنقدر بی‌دقت است که به دانزیگ می‌رود - در آنجا توسط عمال فردریک دستگیر می‌شود. آنها اسیر خود را به پروس بازگردانده و در سیاهچال ماگدبورگ زندانی می‌کنند. آمالی بیهوده با التماس از پادشاه می‌خواهد که رحم کند. ترنک پس از سالهای سال آزاد می‌شود، ولی باید برای همیشه پروس را ترک کند. زمان می‌گذرد، پادشاه می‌میرد، و جانشین او به این تبعیدی پیر شکسته اجازه می‌دهد که به وطنش بازگردد.[۲۷]

با تغییرات اندکی در توزیع نورها و سایه‌ها، آمالی مصمم و همچنین ترنک، که آنقدر تشنهٔ آزادی بودند، می‌توانستند به شورشیان قهرمانی تبدیل شوند که می‌خواستند استبداد بیرحمانهٔ فردریک را در هم شکنند. در واقع، آنها شورشی‌هایی بالقوه‌اند. اما فیلم، این دو دلدادهٔ غمگین را

۲۶- در زمانی که درگیر صعود هیتلر بود جنگ رهائی‌بخش دور به نظر می‌رسید، ولی در فیلم «تئودورکرنر» (KÖRNER) (۱۹۳۲) به آن پرداخته شد. این فیلم یک بیوگرافی پیش‌پا افتادهٔ سینمایی از این سرباز شاعر وطنپرست (تئودورکرنر) بود که به سپاه داوطلبان لوتزوف (Luetzow) پیوست و در سن ۲۲ سالگی حین عملیات کشته شد.

27. Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 74;

خلاصه داستان فیلم در Illustrierter Film-Kurier؛ و غیره.

چنان‌که هستند به تصویر نمی‌کشد، بلکه اهمیت اخلاقی آنها را از ایشان می‌گیرد و همهٔ زرق و برق فریبنده را به پادشاه واگذار می‌کند. **آمالی** بخاطر اینکه خوشبختی خصوصی‌اش را به وظیفهٔ مقدس‌اش ترجیح می‌دهد داغ ننگ می‌خورد، و **ترنک** بعنوان یک سرباز جویای نام و ثروت، دمدمی مزاج نشان داده می‌شود. وقتی شخصیت شورشی برای آزادی ملی می‌جنگد تفکر طرفدار استبداد مشتاق ستایش او است، اما وقتی او بخاطر آزادی فردی به حق حاکمیت «پادشاه» بی‌احترامی می‌کند، تصویرش را به این شکل مخدوش و لکه‌دار می‌نماید.

یک شورشی ایده‌آل باید به حکومت استبدادی گردن نهد. گرچه **ترنک** - بعکس قهرمانهای دیگر فیلمهای مشابه آلمانی - هرگز یک شورشی واقعی نشان داده نشده، اما تسلیم نهایی او را بوضوح می‌بینیم. او پس از بازگشت به پروس به دیدن **آمالی** می‌رود و آندو، پس از یک جدایی سی‌ساله، در خلوت گفتگویی دیرهنگام و غم‌انگیز دارند. از آنجاکه پادشاه عشق و خوشبختی آنها را نابود کرده است، می‌توان توقع داشت که **ترنک** به این سؤال **آمالی** که آیا او از **فردریک** متنفر است، جواب مثبت بدهد. ولی او در جواب **آمالی** دستنوشتهٔ خاطراتش را به دست او می‌دهد. نمای بسته‌ای که فیلم را به پایان می‌برد، وفاداری **ترنک** را به بیننده نشان می‌دهد. در این نما کلمات ذیل را می‌خوانیم: «تقدیم به روح **فردریک** بی‌همتا، پادشاه پروس، زندگی من.» این تسلیم ژرف، علاوه بر تأیید معنای شورش یورک، فاش می‌کند که دیگر شورشیان سینمای دوران ماقبل هیتلر نیز باطناً تفکری استبدادی دارند. در تحلیل نهایی، مرد هرزهٔ بی‌فرهنگ فیلم «**خیابان**» الگوی اولیهٔ همهٔ شورشیان سینمای آلمان است. او، که در شخصیت ترنک تجدید حیات یافته، بالاخره با **فردریک** رؤیاهایش که او را از وحشتهای اتاق نشیمن مجلل وی نجات می‌دهد، ملاقات می‌کند.

تصویر مفصلی از این رهبر الهام‌بخش تصویر شخصیت شورشی راکامل می‌کرد. بجز **ترنک**، سه فیلم تمام عیار **فردریکوس**، که **اوتو گبور** در همهٔ آنها شرکت داشت، **فردریک** را بعنوان چنین رهبری نشان می‌دادند: DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI (**کنسرت فلوت در سن‌سوکی**، ۱۹۳۰) ساختهٔ **گوستاو اوکیکی**؛ BARBERiNA, DiE TÄNZERiN VON SANSSOUCI (**رقاصهٔ پادشاه**، ۱۹۳۲) اثر **فردریش زلنیک**؛ و DER CHORAL VON LEUTHEN (سرود لوتن، ۷ مارس ۱۹۳۳) که توسط **کارل فرولیش** و با همکاری **ا.فون سرپی**، خالق اولین فیلم سری **فردریکوس**، تهیه و کارگردانی شد. این سری فیلم تحت حکومت **هیتلر** ادامه داده شد. فیلم «**فردریکوس**»، که براساس رمانی از **والتر فون مولو** (VON MOLO) ساخته شد و در اولین روزهای حکومت رژیم **نازی** به نمایش درآمد، به سرگذشت پادشاه جنگ هفت ساله می‌پرداخت - پادشاهی که، اگر چنین چیزی ممکن باشد، در شباهتش به **هیتلر** از همهٔ فردریک‌های قبلی سبقت گرفت. این فیلمها، که از نظر هنری در سطحی متوسط بودند و مفاهیم تلویحی تبلیغاتی داشتند، در خارج از آلمان با تفاهم چندانی روبرو نشدند. یک منتقد آمریکایی در تلاشی آشکار برای

لطف کردن به فیلم «رقاصهٔ پادشاه»، آنرا یک «اثر شبه تاریخی عالی آلمانی» خواند.[۲۸]

در مجموع فیلمهای جدید سری فردریکوس از موتیف‌های قدیمی این سری استفاده کرده، و مثل آنها، پر از توجیه رفتار پس روی بودند. ولی گرایشاتی که زمانی مادیت نیافته بودند به کنایه‌های موضعی تبدیل شدند. سیاست قدرت‌طلبانهٔ تهاجمی فردریک، که خود غرامتی برای پسروی بود، بعنوان یک عمل تدافعی مورد تأیید در مقابل دسیسه‌های درهم شکنندهٔ دشمن نشان داده می‌شود. در این رابطه مقدمهٔ نوشته شدهٔ اول فیلم جالب توجه است. این نوشته زبان رسمی فیلمهای جنگی نازی مثل «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب» و الی آخر را پیشگویی می‌کند: «پروس در حال صعود، در محاصرهٔ قدرتهای عظیم موروثی اروپا، بمدت چند دهه در آرزوی حق خود برای حیات به سر برده است. همهٔ جهان از پادشاه پروس، که در ابتدا مورد استهزا قرار گرفت و بعد از او ترسیدند، در شگفت است که توانسته در مقابل قدرتهایی بمراتب قویتر خودش را حفظ کند. اینک به نظر می‌رسد که آنها او را نابود می‌کنند. زمان سرنوشت ساز برای پروس فرا رسیده است.» پس از اینگونه بیانات توجیه کننده، که در همهٔ فیلمهای فردریکوس یافت می‌شوند، پیروزی‌ها و رژه‌های باشکوهی که انتظارشان می‌رود با سرعتی سرریز می‌شوند که مطمئناً دل آدمهای نابالغ را شاد می‌کند.

کوشش برای توجیه منطقی احساس حقارت قدرت خاصی داشت. همهٔ فیلمهای سری فردریکوس فقر و خشونت پروس را در برابر ثروت و رفتار مبادی آداب دشمنان آن قرار می‌دهند و با اینکار باسماجت فراوان دشمنان آن را تقبیح می‌کنند. اتریشی‌ها به ایفای نقش شخصیتهای اپرتی زن صفت خود ادامه می‌دهند؛ یکی از آنها سرهنگی است که (در فیلم سرود لوتن) با خواندن آوازهای دلنشین عاشقانه بر دیگران پیشی می‌گیرد. فرانسوی‌ها، به نوبهٔ خود، درباری‌های مادرزادی نشان داده می‌شوند که به روابط نامشروع و دسیسه و لفاظی علاقهٔ فراوانی دارند. چه کسی به این آدمها غبطه می‌خورد؟ پروس - آلمان در مقابل این قدرتهای غربی، یعنی «نداشتن‌ها» در مقابل حکومت‌های اغنیا. آنچه که در آلمان فرهنگ نامیده می‌شود در مقابل یک تمدن فاسد قرار داده می‌شود. این فیلمها تلویحاً می‌گویند که آلمانی‌ها، در مقایسه با دشمنانشان، دارای همهٔ ویژگی‌های نژاد برتری هستند که امروز اروپا، و فردا دنیا را تسخیر خواهند کرد.

کل این سری فیلمها یک تلاش تمام و کمال برای آشنا کردن توده‌های مردم بامفهوم پیشوا بود. برای توصیهٔ پیشوا شخص ولتر نیز فرا خوانده شده است. در فیلم «ترنک» زمانی که فردریک از حق حاکمیت قانون طرفداری می‌کند، ولتر جواب می‌دهد که فرمانروایان خوب برقوانین خوب ارجحیت دارند - منطق روشنفکرانه به حکومت استبدادی مطلق ادای احترام می‌کند.

۲۸- به نقل از "Barberina," Variety, No. 1, 1932. برای اطلاعات بیشتر در مورد «کنسرت فلوت در سن‌سوکی» مراجعه کنید به Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 72-73 و معرفی برنامهٔ فیلم. برای «رقاصهٔ پادشاه» رجوع کنید به کالبوس، همان مأخذ، صفحهٔ ۷۴ و معرفی برنامهٔ فیلم؛ برای «سرود لوتن»، مراجعه شود به کالبوس، همانجا، صفحهٔ ۷۵ و Illustrierter Film-Kurier؛ برای فیلم «فردریکوس» مراجعه کنید به Illustrierter Film-Kurier. همچنین رجوع کنید به نقدهای نیویورکی این فیلمها.

پادشاه، مثل گذشته، با ایفای نقش پدر مردم این اعتقاد چاپلوسانه را توجیه می‌کند. رژیم پدرسالارانهٔ او ترکیبی از فئودالیسم پروس قدیم و سوسیالیسم قلابی نازی است. فردریک (در فیلم **ترنک**) به دهقانان مظلوم قول می‌دهد که حاکم ایالت آنها را بخاطر طرفداری مغرضانه از زمین‌داران بزرگ تنبیه کند؛ او (در فیلم **رقاصهٔ پادشاه**) همهٔ جشنهای پیروزی را لغو کرده و اصرار می‌کند که پول تأمین شده برای آنها به قربانیان جنگ داده شود؛ و (در فیلم **سرود لوتن**) شب قبل از نبردی سرنوشت‌ساز، او به فکر تخصیص بودجه برای کارهای فرهنگی است. همه باید اعتراف کنند که امنیتی که رعایای فردریک از آن برخوردارند برای شهروندان یک جامعهٔ دموکراتیک میسر نیست، چون این پادشاه (درفیلم **رقاصهٔ پادشاه**) با اشتیاق به محافظت و سخاوتمندانه به عشاق کمک می‌کند و حتی تا آنجا پیش می‌رود که (در فیلم **کنسرت فلوت**...) مانع از آن می‌شود که زن سرگردی که از خانه‌اش دور است، مرتکب زنا شود.

پادشاهی که این فیلمها ارائه می‌دادند، نمونه یک نابغهٔ واقعی است. در نتیجه او موفق می‌شود توطئه‌ها را خنثی کند، دیپلمات‌های زیرک را فریب دهد، و در جایی که همهٔ احتمالات علیه او هستند برندهٔ جنگ شود. در فیلم «**کنسرت فلوت در سن‌سوکی**»، او حین شرکت در یک کنسرت فلوت که سفرای از همه جا بی‌خبر اتریش، فرانسه و روسیه در آن شرکت دارند، مخفیانه به ژنرالهای خود دستور تحرک نظامی داده و به این ترتیب بر این سه قدرت که می‌داند کاملاً آمادهٔ حمله به پروس می‌باشند، پیشدستی می‌کند. در فیلم «**رقاصهٔ پادشاه**»، او باربرینا را به برلین دعوت می‌کند، تاکاری کند که دشمنانش فکر کنند او وقتش را با یک رابطهٔ جنسی به هدر می‌دهد. «**سرود لوتن**» روابط بین این نابغه و آدمهای سادهٔ فانی را نشان می‌دهد. هنگامی که پادشاه تصمیم می‌گیرد در نزدیکی لوتن دست به نبرد بزند، ژنرالهای قدیمی وفادارش با در نظر گرفتن موقعیت مأیوس‌کننده‌شان اکیداً توصیه می‌کنند که اینکار را نکند. البته این نبرد با موفقیت انجام می‌شود، و نتیجهٔ اخلاقی آن این است که ثابت می‌کند «بصیرت» یک رهبر واقعی از منطق معمولی برتر است - این نتیجهٔ اخلاقی تا استالینگراد در قلوب همهٔ آلمانی‌ها کاملاً محفوظ بود. این پادشاه الهام‌بخش که همیشه در پایان حق با او است، در هالهٔ مترا کمی از نور احاطه شده است. هر دو فیلم «**رقاصهٔ پادشاه**» و «**سرود لوتن**» از حضور سرزندهٔ او در مقر فرماندهی اتریش حین یکی از گشتهای سواره اکتشافی‌اش بهره‌برداری می‌کنند: اتریشی‌ها چنان توسط دشمن افسانه‌ای خود افسون می‌شوند که فراموش می‌کنند او را دستگیر کنند، و وقتی سر عقل می‌آیند که گروه نجات به شکل یک دستهٔ نظامی پروسی از راه می‌رسد.

نقطهٔ مقابل شکوه و جلال این رهبر تنهایی تراژیک اوست، که در همهٔ فیلمهای سری فردریکوس مورد تأکید قرار گرفته است (تصویر ۶۳). هیچکس نمی‌تواند فردریک را درک کند و او، در میان جمعی که برایش هورا می‌کشند، فاقد آن حرارت و نزدیکی است که هر عاشقی از آن بهره‌مند است. در پایان فیلم «**رقاصهٔ پادشاه**»، «این شاه کبیر را می‌بینیم که بزرگوارانه باربرینا را به معشوق او تحویل داده و بطرف پنجرهٔ قصرش می‌رود تا با مردمش روبرو شود. و او را، که پیرمردی تنها

و غمگین است، درحالی که آنجا ایستاده ترک می‌کنیم.»[۲۹] قبلاً اشاره شد که این اصرار بر تنهایی پیشوا، نیازهای یک ذهن کودکانه را برآورده می‌کند.

در روز دوم فوریه ۱۹۳۳، یعنی یک روز بعد از اینکه هیتلر صدراعظم رایش شد، اوفا فیلم MORGENROT (سحرگاه) را به نمایش گذاشت که دربارهٔ یک زیردریایی در جنگ جهانی اول بود. گوستاو اوکیکی، متخصص تولید فیلمهای ملی‌گرایانه، این فیلم را براساس فیلمنامه‌ای از گرهارد مِنزِل (Menzel)، برندهٔ یک جایزهٔ والای ادبی (Kleistpreis)، ساخت. سازندهٔ موسیقی متن این فیلم هربرت ویندت (Windt) بود، که در سالهای بعد موسیقی متن بسیاری از فیلمهای مهم نازی‌ها را ساخت. خبرنگار مجلهٔ ورایتی (Variety) در برلین در مورد نمایش افتتاحیهٔ «سحرگاه» گزارش داد: «در اولین شب نمایش در برلین، کابینهٔ جدید به همراه هیتلر، دکتر هوگنبرگ و پاپن (Papen) حضور داشتند... این فیلم باکف‌زدن تکاندهنده‌ای مورد استقبال قرار گرفت...»[۳۰]

فیلم سحرگاه مخلوطی از عملیات جنگی و تضادهای عاطفی است. لایرز (Liers)، فرماندهٔ زیردریایی (رودولف فورستر) و ناوبان یکم او، فردریکس، در شهر کوچک زادگاهش در مرخصی هستند و، زمانی که آنجا را ترک می‌کنند، معلوم می‌شود که هر دو آنها عاشق یک دختر شده‌اند. سپس زیردریایی را حین عملیات جنگی می‌بینیم که به سوی یک رزمناو بریتانیایی اژدر پرتاب کرده و آنرا غرق می‌کند. بعد از این پیروزی، لایرز برای اولین بار آنچه را در دل دارد برای فردریکس بازگو می‌کند و او - بدون نشان دادن اینکه چقدر رنج می‌برد - بطور ضمنی درک می‌کند که دختری که دوست دارد لایرز را بیشتر از او دوست دارد. زیردریایی در ادامهٔ مأموریت خود یک کشتی ظاهراً بی‌طرف را به مبارزه می‌طلبد که معلوم می‌شود یک کشتی طعمهٔ بریتانیایی است. یک ناوشکن بریتانیایی با دریافت علامت کشتی طعمه، خودش را به زیردریایی می‌کوبد. از آنجاکه در لاشهٔ در حال غرق شدن زیردریایی ده نفر که هنوز زنده‌اند با هشت دست لباس غواصی موجود باقی مانده‌اند، یک مشکل سرنوشت‌ساز پیش می‌آید. این مشکل در دو پلان حل می‌شود: فردریکس و یکی دیگر از اعضای گروه، که به دلایل خاص خودش اندوهگین است، خودکشی می‌کنند تا همرزمان خود را نجات دهند. سکانس پایانی فیلم تم مرخصی را تکرار می‌کند. لایرز مجدداً شهر زادگاهش را ترک می‌کند و جنگ ادامه می‌یابد.

نقدهای آمریکایی نه تنها این فیلم را بخاطر بازی‌های درخشان و وفور جزئیات واقعگرایانهٔ جنگی‌اش تحسین کردند، بلکه نشان دادند که عدم حضور هرگونه تنفر در این فیلم آنها را شدیداً تحت تأثیر قرار داده بود.[۳۱] در واقع، مادر لایرز، که قبلاً دو پسرش را در جنگ از دست داده،

۲۹- به نقل از:

Watts, "The King's Dancer," New york Herald Tribune, Oct. 27, 1932.
30. "Morgenrot," Variety, Feb. 28, 1933.

۳۱- مقایسه شود با:

Barrett, "Morgenrot," National Board of Review Magazine, June 1933, pp.10-12,15.
Tazelaar, "Morgenrot," New york Herald Tribune, May 19, 1933; Boehnel, "Morgenrot," New york

لوتن : پادشاه پیر

سحرگاه : بوی جنگ واقعی به مشام می‌رسد.

به نحو خاصی فاقد شوق وطنپرستانه است، و خدمهٔ زیردریایی بدون کمترین خصومتی نسبت به استفادهٔ بریتانیا از کشتی طعمه واکنش نشان می‌دهند. «سحرگاه» یک فیلم نازی نیست. بلکه، این فیلم به سری فیلمهای جنگی از قبیل «آخرین گروهان» و «گردان محکوم به فنا» تعلق دارد که دقیقاً از طریق بی‌طرفی خود، جنگ را به مقام یک عرف بی‌چون و چرا ارتقا می‌دهند.[۳۲]

اینکه هیتلر فیلم «سحرگاه» را در سحرگاه دولت خودش دید یک اتفاق عجیب است. شاید او از این فیلم، که بوی جنگ واقعی می‌داد به عنوان یک فال نیک، یک مشیت الهی و تضمین اجرایی برای آنچه خود او می‌خواست بوجود آورد، لذت برد (تصویر ۶۴). بعلاوه، این فیلم به نحو غیرقابل اشتباهی به او گفت که لایرز و امثال او، حتی اگر پارتیزانهای او نشوند، سرنوشتشان این است که آلت دست او باشند. لایرز، که سربازی حرفه‌ای با طرز فکری محافظه کارانه است، به مادرش می‌گوید: «شاید ما آلمانی‌ها بلد نباشیم چطور زندگی کنیم، ولی چطور مردن را چنان خوب بلدیم که باورکردنی نیست.»[۳۳] حرفهای او پروسهٔ پس‌روی منعکس شده توسط سینمای آلمان را در سراسر مسیر تکاملش صریحاً تصدیق می‌کنند. این حرفها تقریباً بی‌پرده اعتراف می‌کنند که تمایل به بالغ شدن از بین رفته و نوستالژی بازگشت به رحم، چنان قطعی است که در یک مرگ خوب به افتخار تبدیل می‌شود. براستی آدمهایی چون لایرز آمادهٔ تسلیم شدن به پیشوا بودند. مقایسهٔ دو گروه عمدهٔ فیلمهای دوران ماقبل هیتلر نشان می‌دهد که در مبارزهٔ گرایشات ضداستبدادی و استبدادی، احتمال باخت با اولی است. مطمئناً بخشی از فیلمهای گروه اول در سطح هنری بالایی هستند و - علیرغم اینکه به پاسیفیزم بپردازند یا به سوسیالیسم - همگی با استبداد حکومت مستبد مخالفت می‌کنند. ولی این فیلمها ارتباط سستی با یکدیگر دارند و، بسیار مهمتر از آن، قدرت ایجاد باور را در خود ندارند. در فیلم «دختران اونیفورم‌پوش» دوشیزه فون برنبورگ موفق نمی‌شود به نحوی رادیکال خانم مدیر منضبط را شکست دهد؛ فیلم «جهنم روی زمین»، با تأکید بر برادری بین‌المللی، سراسر طفره می‌رود؛ فیلم «رفاقت» به نحوی آرمانهای سوسیال دمکراتیک را اشاعه می‌دهد که در واقع گواهی بر فرسودگی عملی آنهاست.

گروه دوم، برخلاف گروه عمدهٔ اول، شامل فیلمهایی می‌شود که بجز محصولات معدود و پراکنده‌ای با یکدیگر ارتباطی نزدیک و دوجانبه دارند. فیلمهای این گروه به یکدیگر تعلق دارند؛ آنها در ساختن حماسه‌ای ملی که روی شخصیتی شورشی تمرکز داشته و تحت سلطهٔ پیشوایی الهام‌بخش است، توافق دارند. بعلاوه، داستانی که این فیلمها بازگو می‌کنند در مقابل انتقاد درونی مقاوم است. درحالیکه پیام ضد جنگ فیلم «جبههٔ غرب: ۱۹۱۸» پابست بخاطر عدم توجه کامل به علل مختلف جنگ متقاعدکننده به نظر نمی‌رسد، قهرمان پروری جنگی فیلم «گردان محکوم به فنا»ی ترنکر

World Telegram, May 17, 1933.

۳۲- فیلم KREVZER EMDEN (رزمناو امدن، ۱۹۳۲) که ورسیون ناطقی از فیلم «امدن» ۱۹۲۶ بود و توسط اِملکا (Emelka) ساخته شد، همین هدف را داشت.

۳۳- نقل قول توسط کالبوس Kalbus, Deutsche Filmkunst, II, 82.

اعتقادی نیست که باید به اثبات برسد، بلکه رفتاری است که صرفاً وجود دارد. می‌توان با دلایل محکم بیرونی آنرا محکوم کرد، ولی نمی‌توان امیدوار بود که بشود واقعیت یا جذابیت احتمالی آنرا با تحلیل خود داستان رد کرد. این حقیقت که همهٔ فیلمهای گروه دوم از درون آسیب‌ناپذیر بوده و در تلاش مشترکی متحد هستند کفهٔ سنگین‌تر گرایشات پنهان طرفدار استبداد آنها را نشان می‌دهد. ائتلاف فیلمهای کوهنوردی و فیلمهای ملی‌گرایانه، که فقط تحت فشار انگیزه‌های ناگهانی غیرقابل مقاومت می‌توانست رخ دهد، قدرت این گرایشات را تأیید می‌کند.

با توجه به مخالفت ایدئولوژیک گسترده با هیتلر، شکی نیست که سنگین‌تر بودن کفهٔ گرایشات استبدادی یک فاکتور سرنوشت‌ساز به نفع او بود. اقشار وسیع مردم، از جمله بخشی از قشر روشنفکر، از نظر روانی به نوع سیستمی که هیتلر ارائه داد، گرایش داشتند؛ این گرایش تا حدی بود که اشتیاق آنها به آن سیستم باعث شد از رفاه و شانس بقای خود چشم‌پوشی کنند. در خلال آن سالها، بسیاری از ناظران بی‌طرف، با عنوان کردن اینکه طبقهٔ متوسط بخاطر منافع اقتصادی خودش بهتر است با سوسیال دمکراتها رابطه برقرار کند، به کارگران یقه سفید (کارمندان) و کارفرمایان بطور یکسان علیه نازی‌ها هشدار داده بودند. تاریخ این هشدار را تأیید کرده است. در بهار ۱۹۴۳، Das Schwarze Korps، ارگان رسمی اس.اس‌ها، صریحاً اعلام کرد که: «طبقهٔ متوسط مرده و نباید بعد از جنگ دوباره سربلند کند.»[۳۴] و با این وجود باز همین طبقهٔ متوسط ستون فقرات جنبش هیتلر را تشکیل داد. تأثیر گرایشات طرفدار نازی ظاهراً هرگونه تأمل جدی را برهم می‌زند.

علامت دیگری که نقش حیاتی این گرایشات را نشان می‌دهد طلسم جادویی روحیهٔ نازی بر جوانان و بیکاران است - دو گروه که، بخاطر دوری‌شان از منافع طبقاتی ثابت، نسبت به تبلیغات مجذوب‌کنندهٔ تمایل شدیدشان به رهبری استبدادی مطلق، حساسیت خاصی داشتند. اگر یک نفر بود که می‌دانست چطور با اینگونه تمایلات شدید بازی کند، هیتلر بود. بالاخره، می‌توان فرض کرد که تضاد بین این امیال شبیه به آتش زیر خاکستر و اعتقادات سیاسی احزاب وایمار به فروپاشی «سیستم» کمک فراوانی کرد. مرکز کلیسای کاتولیک و همچنین سوسیال دمکراتها به نحو روزافزونی از انرژی‌های حیاتی خویش تهی می‌شدند. گویی هر دو فلج شده بودند. عقایدی که آنها تبلیغ می‌کردند با احساسات قوی حمایت نمی‌شد، و بالاخره ارادهٔ آنها برای کسب قدرت به تردیدهای قراردادی عاجزانه تبدیل شد.

بخش اعظم مردم آلمان، که به نحو غیرقابل بازگشتی غرق در پس‌روی بودند، بجز اطاعت از هیتلر نمی‌توانستند کاری کنند. از آنجاکه آلمان آنچه راکه بوسیلهٔ سینمایش از همان ابتدای کار پیش‌بینی شده بود به این ترتیب عملی ساخت، اکنون کاراکترهای سینمایی مشکوک در خود زندگی به واقعیت پیوستند. این شخصیتها، که توهمات تجسم‌یافتهٔ ذهنیتی بودند که برایشان آزادی به

۳۴- به نقل از:

"The Middle Class Is Dead ...," New york Times, April 12, 1943.

دختران اونیفورم‌پوش : به منظور آماده کردن بیننده برای ایـن صحنـهٔ ، پلکـان در سراسر فیلم دیده‌می‌شود.

رفاقت : کارگران معدن آلمانی در حمام - بیننـده بـه یکـی از محلهـای محرمانـه زندگی روزمره برده‌شده‌است.

معنی یک شوک مهلک و نوجوانی یک وسوسهٔ دائم بود، عرصهٔ آلمان نازی را پر کردند. «هومونکولوس» زنده شده و براه افتاده بود. «کالیگاری»های خودساخته «سزار»های بی‌شماری را هیپنوتیز کرده و وادار به قتل می‌کردند. «مابوزه»های جنون‌زده با مصونیت مرتکب جنایات باورنکردنی می‌شدند، و «ایوان»های مخوف دیوانه شکنجه‌های ندیده و نشنیده ابداع می‌کردند. همراه با این رژهٔ نامقدس، موتیف‌های بسیاری که توسط سینما معرفی شده بودند به وقایع عینی بدل شدند. الگوی تزئینی **نیبلونگن** در **نورمبرگ** در مقیاسی غول‌آسا ظاهر شد: اقیانوسی از پرچمها و مردم که به شکلی هنری در کنار یکدیگر چیده شده بودند. روح‌ها کاملاً تحت کنترل گرفته شده بودند تا این حس بوجود آورده شود که قلب واسطه بین مغز و دست شده است. میلیونها پا در خیابانهای شهر و در اتوبان‌ها روز و شب راهپیمایی می‌کردند. صدای شیپورها لاینقطع شنیده می‌شد، و هرزه‌های بی‌فرهنگ داخل اتاق نشیمن‌های مجلل به شدت احساس غرور می‌کردند. غرش نیردها بلند بود و پیروزی بدنبال پیروزی بدست می‌آمد. همه چیز همان طوری بود که روی پردهٔ سینما دیده شده بود. پیشگویی‌های تیرهٔ نابودی نهایی نیز بوقوع پیوستند.

ضمیمه

پروپاگاند و فیلم‌های جنگی نازی‌ها

یادداشت نویسنده

این ضمیمه، با تغییراتی در سبک نگارش، تنظیم و تبدیل زمان از حال به گذشته، چاپ مجدد جزوهٔ «پروپاگاند و فیلم‌های جنگی نازی‌ها»ی من است که در ۱۹۴۲ توسط کتابخانهٔ فیلم موزهٔ هنرهای معاصر منتشر شده است. مسئولین آن کتابخانه لطف کرده و اجازه دادند که این مطلب در کتاب حاضر گنجانیده شود. این جزوه، که در اصل در خدمت جنگ روانی علیه نازی‌ها بود، با بورسیه‌ای از بنیاد راکفلر ممکن شده و با کمک و حمایت دوشیزه آیریس بری نوشته شد. به پروفسور هانس اسپیر (Speier) از وزارت امور خارجه، دکتر ارنست کریس از اساتید عالیرتبه مدرسهٔ عالی جدید تحقیقات اجتماعی، دکتر هانس اِرما از سیتی کالج نیویورک، و آقای ریچارد گریفیث مدیر عامل انجمن ملی منتقدان تصاویر متحرک نیز مدیون هستم. این ضمیمه، به عنوان تحلیلی از فعالیتهای رسمی سینمایی تحت حکومت هیتلر، می‌تواند به درک تحولات، ورای مفاد اصل این کتاب یاری کند.

زیگفرید کراکائر

۱- نظرات و اقدامات نازی‌ها

صفحات ذیل به تحلیل و تفسیر تبلیغات سینمایی حکومت‌های استبدادی مطلقه، بطور اخص به تبلیغات سینمایی رژیم نازی از سال ۱۹۳۹ به بعد، می‌پردازد. مطمئناً همهٔ فیلمهای نازی‌ها - حتی فیلمهای صرفاً سرگرم‌کننده‌ای که ظاهراً از سیاست به دور بودند - بیش و کم تبلیغاتی بودند. ولی در این بررسی فقط آن فیلمهای تبلیغاتی مورد مطالعه قرار خواهند گرفت که با هدف مشخص پشتیبانی از کل تلاش جنگی آلمان نازی ساخته شده بودند.

نازی‌ها تبلیغات مستقیم سینمایی خود را از طریق دو نوع فیلم انجام می‌دادند:

۱) فیلمهای خبری هفتگی - شامل مجموعه‌ای از فیلمهای خبری بنام BLITZKRIEG IM WESTEN (بلیتزکریگ در غرب)؛

۲) فیلمهای سینمایی تبلیغاتی، که دو تا از آنها در (آمریکا) نیز به نمایش درآمده‌اند:

الف) FEVERTAUFE (غسل تعمید آتش)، دربارهٔ جنگ لهستان، و

ب) SIEG IM WESTEN (پیروزی در غرب)، دربارهٔ جنگ فرانسه.[1]

قبل از شروع اصل بررسی، که تقریباً بطور انحصاری به مواد ذکر شده در بالا مربوط می‌شود، می‌خواهم چگونگی تولید فیلم‌های جنگی آلمانی را توضیح دهم. اکثر اطلاعیه‌های رسمی و اقدامات مدیران به شکل دهی و پخش فیلمهای خبری مربوط می‌شدند، ولی آنچه که در مورد آنها صدق می‌کند برای فیلمهای بلند مستند نیز صادق است.

وزارت تبلیغات آلمان، بلافاصله پس از آغاز جنگ، کلیهٔ وسایل ممکن را بکار گرفت تا فیلمهای خبری را به وسیلهٔ مؤثری برای تبلیغات جنگ تبدیل کند. این درست است که مدتها قبل از شروع جنگ، نازی‌ها فیلمهای خبری را برای اشاعهٔ پیامهای پروپاگاند بکار می‌بردند؛ ولی باید توجه داشته باشیم که تأکیدی که آنها از سپتامبر ۱۹۳۹ به بعد روی فیلمهای خبری گذاشتند از دستاوردهای قبلی‌شان بسیار فراتر می‌رود.

در فیلمهای خبری جنگی آلمان سه اصل خود را جا انداختند.

اصل اول - این فیلمها باید به واقعیت وفادار می‌بودند؛ یعنی به جای متوسل شدن به صحنه‌های بازسازی شده از جنگ، باید خود را به نماهایی واقعی محدود می‌کردند که به طور مستند در جبهه فیلمبرداری شده بودند. فیلمهای جنگی «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب»، که هر دو آنها تقریباً بکلی از مواد اولیهٔ فیلمهای خبری ساخته شده‌اند، نیز به خاطر اینکه می‌خواستند مستند

۱- تاریخ اولین اکران «بلیتزکریگ در غرب» برای من مشخص نیست. این فیلم برای اولین بار در ۳۰ نوامبر ۱۹۴۰ در نیویورک نمایش داده شد. «غسل تعمید آتش» (که اولین نمایش آن در برلین در آغاز آوریل ۱۹۴۰ بود) ورسیونی از فیلم FELDZUG IN POLEN (جنگ در لهستان) است که در ۸ فوریه ۱۹۴۰ در برلین به نمایش درآمد و در این کشور (آمریکا - م) شناخته شده نیست. «پیروزی در غرب» برای اولین بار در ۲۹ ژانویه ۱۹۴۱ در برلین برای خبرنگاران آلمانی و خارجی نمایش داده شد.

باشند مشمول این محدودیت بودند. گزارشهای رسمی و همچنین منتقدین مطبوعاتی هرگز فراموش نکردند که بر واقع‌گرایی آنها تأکید کنند. مجلهٔ Licht Bild Bühne در ۶ فوریه ۱۹۴۰ نوشت که فیلم جنگ **لهستان** در دادن این حس به بیننده که شاهد عینی صحنه‌های نبرد است با فیلمهای خبری هفته‌های اول جنگ برابری می‌کند. منابع رسمی هروقت به مأموریت خطیر گزارشگران فیلم فکر می‌کردند سخنور می‌شدند. آقای **کورت هوبرت**، مدیر بخش صادرات شرکت **توبیس** Tobis، در پاییز ۱۹۴۰ در یک برنامهٔ رادیویی برون مرزی آلمانی که به زبان انگلیسی پخش می‌شد، گفت که فیلمبرداران ارتش معمولاً «... سربازانی معمولی هستند، که همهٔ وظایف یک سرباز را انجام می‌دهند و همیشه در خط اول جبهه حضور دارند... این قضیه، رئالیستی بودن فیلمهای ما را توضیح می‌دهد...»[۲] به منظور تقویت این رئالیسم، تلفات گزارشگران خط اول جبهه - توسط کسانی که معمولاً در فیلم‌های به اصطلاح رئالیستی خود تمایلی نداشتند که اعتراف کنند مرگ در جبهه حضور دارد - سریعاً اعلام می‌شد. مثلاً در ۲۶ آوریل ۱۹۴۰، به خبرنگار **نیویورک تایمز** در **برلین** اجازه داده شد گزارش کند که از آغاز جنگ تا آن زمان بیست و سه گزارشگر جنگی با مرگ روبرو شده بودند. نوشتهٔ اول بخش اصلی فیلم «**پیروزی در غرب**»، با همان دقتی که در تأکید بر حقایق مشابه نشان داده، هیجان صحنه‌های متعاقب آنرا بیشتر می‌کند. آقای **هوبرت**، با تکیه بر قدرت فیلمهای جنگی **نازی**، آنها را یک «سند کامل از حقیقت تاریخ بدون افزودن چیزی به آن» خواند «که جوابگوی نیاز **آلمان** به یک گزارش خوب و محکم از هر جهت است».[۳] ولی خواهیم دید که مرگ این فیلمبرداران شجاع مانع از آن نشد که تدوینگر باهوش از نماهایی که آنها گرفته بودند فیلمهایی بسازد که، هر وقت لازم می‌شد، واقعیت را مخدوش کرده و حقیقت تاریخی را کنار بگذارند.

اصل دوم - اصل دوم مربوط به طول فیلمهای خبری بود. این فیلمها بعد از روزهای شوم سپتامبر به نحو قابل ملاحظه‌ای طولانی شدند. در ۲۳ ماه مه ۱۹۴۰، مجلهٔ Licht Bild Bühne فیلم خبری بعدی را یک رویداد مهم با طول ۴۰ دقیقه معرفی کرد. طولانی شدن فیلمهای خبری ایجاد تأثیراتی را میسر ساخت که بسیار شبیه به تأثیرات بدست آمده از طریق تکرار مداوم در سخنرانی بودند. این یکی از ابزار فراوانی بود که به تبدیل کردن تماشاگران آلمانی به ارواح زنجیر شده به یکدیگر کمک می‌کرد.

اصل سوم - اصل سوم سرعت بود. فیلمهای خبری **نازی‌ها** نه تنها باید به واقعیت وفادار بودند، بلکه باید آنرا حتی‌الامکان سریع به نمایش می‌گذاشتند، تا محتوای اطلاعیه‌های رسمی جنگی قبل از فراموش شدن روی پرده ظاهر شود. نگاتیوها با هواپیما از جبهه برده می‌شدند - این روش دینامیک ظاهراً به این منظور بکار گرفته شده بود که فیلمهای خبری در راستا و حمایت گزارشهای رادیویی از جبهه قرار گیرند.

پخش این فیلمهای خبری، که تولید آنها در آغاز جنگ یکدست شده بود، کاملاً سازمان یافته بود. **گوبلز** در سال ۱۹۴۰ گفت که فیلم باید همهٔ اقشار مردم را مخاطب قرار دهد.[۴] **نازی‌ها** با

2. Sight and Sound, 1941, Vol. 10, No. 38.

۳- همان مأخذ.

۴- مقایسه شود با Licht Bild Bühne, Feb. 3, 1940

اجرای دستورات وی، توانستند فیلمهای تبلیغاتی خود را به کل جامعهٔ آلمان تحمیل کنند و نتیجه این شد که در داخل آلمان هیچکس امکان گریز از آنها را نداشت. کامیونهای فیلم به سراسر کشور فرستاده شدند و نمایشهای ویژه با قیمتهای نازل ترتیب داده شدند. از آنجاکه زمان دقیق نمایش این القاهای تصویری مد نظر بود، وزارت تبلیغات بعلاوه دستور داد که هر یک از فیلمهای خبری رسمی جبهه بطور همزمان در یک روز در سراسر رایش به نمایش گذاشته شود. به این ترتیب بازار داخلی کاملاً تحت کنترل گرفته شد.

در مورد صادرات، تلاش مقامات نازی برای اشباع کردن کشورهای خارجی با فیلمهای رسمی خود - با این حقیقت که وزارت تبلیغات نسخه‌هایی به شانزده زبان مختلف آماده می‌کرد - به اندازهٔ کافی مشخص می‌شود. مجله سایت اند ساوند Sight and Sound شماره تابستان ۱۹۴۱، که قبلاً به آن اشاره شد، این اطلاعات راکامل می‌کند. این مجله نوشت: «دفتر اوفا در نیویورک گزارش می‌دهد که، علیرغم مشکلات تحریم، بطور متوسط در هر دو هفته یکبار یک فیلم آلمانی به این کشور می‌رسد.» استفادهٔ مشهوری که دیپلماتهای هیتلر از فیلمهای تبلیغاتی برای تضعیف مقاومت مردم و دولتهای خارجی می‌کردند، به نحو خاصی جالب توجه است. فقط برای اشاره به چند نمونه بخارست، اسلو، بلگراد، آنکارا، صوفیه را می‌توان نام برد. نمایشهای رسمی این فیلمها نقش سرقت مسلحانه را ایفا می‌کردند. به این ترتیب در ۱۱ اکتبر ۱۹۴۱، نیویورک تایمز گزارش داد که آقای فون پاپن (Herr Von Papen) با فیلمی از تهاجم آلمان به روسیه، به استانبول رفت. او «در سفارت آلمان ضیافت بزرگی برگزار خواهد کرد که در خلال آن فیلم را به رهبران ترکیه نشان خواهد داد.» باین ترتیب فیلمهای تبلیغاتی به عنوان وسیله‌ای برای اخاذی بکار می‌رفتند - طرز کار گانگستری نازی‌ها را نمی‌شد بهتر از این به نمایش گذاشت.

۲- تمهیدات سینمایی

تمهیدات سینمایی تبلیغات نازی متعدد و اغلب زیرکانه‌اند. البته منظور این نیست که فیلمهای تبلیغاتی نازی لزوماً بهتر از فیلمهای مشابه تولید شده در دیگر کشورها بودند؛ مثلاً فیلم انگلیسی «هدف امشب» به جلوه‌های هنری‌ای دست یافت که جستجوی آنها در هر یک از فیلمهای نازی بیهوده است. بعلاوه افراط در استفاده از نماهای فیلمهای خبری تا حدودی به این فیلمها لطمه زد، و سکانسهایی در این فیلمها بود که ثابت شد بیش از آنکه متقاعد کننده باشند، خسته کننده بودند. نقاط ضعف خاص تبلیغات نازی از طریق اینگونه سکانسها خود را لو دادند.

ولی علیرغم این کمبودها، که از ساخت غامض تبلیغات نازی‌ها ناشی می‌شدند و، نه از نامتعارف بودن تکنیک آنها، نازی‌ها موفق شدند برای ارائه ایده‌های تبلیغاتی خود بر روی پردهٔ سینما متدهای مؤثری بوجود آورند. مثلاً به ندرت تمهیدی در تدوین وجود دارد که آنها مورد مکاشفه قرار نداده باشند. بعلاوه قلمرو کاربرد تواناییهای این ابزار تبلیغاتی را تا جایی وسعت دادند که تا به آنزمان ناشناخته بود. آنها ناگزیر به انجام این کارها بودند، چون تبلیغاتشان نمی‌توانست مثل تبلیغات

کشورهای دموکراتیک پیش برود و درک بینندگانش را جذب کند؛ برعکس، مجبور بود بکوشد تا قوهٔ ادراک بیننده را -که ممکن بود اساس کل سیستم را تضعیف کند - مهار نماید. تبلیغات نازی، بجای القای اهدافش از طریق ارائه اطلاعات، مجبور بود اطلاعات را پنهان کند و یا آنرا به ابزار دیگری برای القای تبلیغات تقلیل دهد. این تبلیغات برای اینکه مردم را تحت سلطهٔ خود درآورد، عقب‌نشینی روانی را هدف قرار داد. در نتیجه وفور نسبی حقه‌ها و تمهیدات بوجود آمد. این تمهیدات برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر، که تبلیغات سینمایی نازی به آن متکی بود، لازم بودند.

هنر تدوین مدتها قبل از ۱۹۳۲ در آلمان رشد کرده بود و، به عنوان مثال، فیلم «پیروزی اراده»، ساختهٔ لنی ریفنشتال، از دستاوردهای قبلی استفادهٔ فراوانی کرده بود. نازی‌ها، به خاطر اینگونه سنتها، می‌دانستند که سه رسانهٔ فیلم -گویش، تصویر و صدا- را چگونه بکار گیرند. آنها، با حسی رسماً اعلام شده نسبت به تدوین، هر یک از این رسانه‌ها را بطور کامل مورد بهره‌برداری قرار دادند، بطوری که تأثیر کلی اغلب از ترکیب معانی گوناگون رسانه‌های مختلف حاصل می‌شد. اینگونه برخورد چند صدایی اغلب در فیلمهای جنگی جوامع دموکراتیک یافت نمی‌شود؛ خود نازی‌ها هم وقتی که صرفاً می‌خواستند اطلاعات بدهند زحمت زیادی به خود نمی‌دادند. ولی به محض اینکه تبلیغات استبداد مطلقه وارد عمل می‌شد، برای تحت تأثیر قرار دادن توده‌ها یک ارکستراسیون مجلل و پر خرج بکار گرفته می‌شد.

برای آغاز بحث باید به گفتار این دو فیلم جنگی اشاره کرد که با کلام ایده‌هایی - چون فلاش بک‌های تاریخی، گزارشهای عملیات نظامی و توضیح استراتژی - را بیان می‌کنند که نمی‌توان بوسیلهٔ تصاویر القا کرد. این توضیحات، که در فواصل معین تکرار می‌شوند، به موقعیت‌های آلمان و قوای دشمن می‌پردازند و، با استفاده از واژه‌هایی که تا حدودی کلی هستند، محاصره‌هایی را که تازه انجام شده یا در حال انجام شدن می‌باشند گزارش می‌کنند. کل ساختار آنها نشان می‌دهد که هدفشان این است که مردم را تحت تأثیر قرار دهند، نه اینکه به آنها آموزش بدهند؛ به نظر می‌رسد که آنها کارآیی یک کارخانهٔ غول‌آسا را تبلیغ می‌کنند. علاوه بر این شبه روشنگری تیپیک در این دو فیلم جنگی، مکرراً به اتصال‌های بین جملات وظیفهٔ تبلیغاتی محول شده است. این اتصالات در فیلم «پیروزی در غرب» برای حذف بکار رفته‌اند: نتیجهٔ هر عملیات بلافاصله بعد از اعلام آن نشان داده می‌شود، و فرض می‌شود که تحولات طولانی در فاصلهٔ بسیار کوچک بین دو واحد گفتاری انجام شده است. مقدار زیادی از واقعیت و مقاومت دشمن در «جیب‌ها»ی تفسیر شفاهی ناپدید شده، به بیننده این حس داده می‌شود که پیروزی برای آلمان بسادگی حاصل می‌شود و، به این ترتیب، تأثیر حملهٔ رعدآسای شکست ناپذیر آلمانی‌ها تقویت می‌شود.[1] در واقع این حملهٔ رعدآسا در یک خلا مصنوعی بطور سریع و ناگهانی رخ می‌دهد.

از این حقیقت که تصاویر مستقیماً بر ضمیر ناخودآگاه و سیستم عصبی تأثیر می‌گذارند، استفادهٔ فراوانی در داخل تصاویر شده است. صرفاً با این هدف که در تماشاگران حس معین و خاصی

۱- مقایسه شود با صفحهٔ ۲۹۴

بوجود آید، تمهیدات فراوانی بکار گرفته شده‌اند. نقشه یکی از وسایلی است که بوسیلهٔ آن می‌توان اینگونه تأثیرات را بوجود آورد. در اینجا می‌خواهم نظرات مقالهٔ عالی «جغرافیای جادویی»[۲]، نوشتهٔ پروفسور اسپیر، را اضافه کنم. این مقاله نیز به ارزش تبلیغاتی نقشه در فیلمهای جنگی نازی‌ها اشاره می‌کند. این نقشه‌ها را -که نه تنها به همراه توضیحات استراتژیک، بلکه هروقت که نمایش سمبلیک لازم باشد ظاهر می‌شوند - می‌توان ستون فقرات این دو فیلم جنگی تلقی کرد. آنها، تا جایی که از طریق مجموعه‌ای از پیکانها و خطوط متحرک، ظاهراً آزمایشاتی با یک مواد جدید را نشان می‌دهند، عملکرد تبلیغاتی توضیحات شفاهی تحولات استراتژیک را تقویت می‌کنند. این نقشه‌ها، که نمودار پروسه‌های فیزیکی هستند، نشان می‌دهند که چطور مواد جدید همهٔ مواد شناخته شده را می‌شکنند، تحت نفوذ قرار می‌دهند، کنار می‌زنند و می‌خورند، و به این ترتیب به نحو بسیار مؤثری برتری مطلق آن را به نمایش می‌گذارند. از آنجاکه تصاویر این نقشه‌ها همهٔ حواس را تحت تأثیر قرار می‌دهند، لاجرم کمپ مقابل را مرعوب می‌کنند - لااقل تا زمانی که این آزمایشات اعتبارشان را از دست نداده‌اند. بعلاوه، این آزمایشات در سطح وسیعی انجام شده که -با حسی که بوسیلهٔ دوربین، که مدام در حال پان کردن، بالا رفتن و با سرعت پایین پریدن است، در بیننده ایجاد می‌شود - شبیه مناظری هستند که از داخل هواپیما می‌بینیم. حرکت مداوم دوربین روی اعصاب حرکتی (Motor Nerves) تأثیر گذارده، اعتقاد به قدرت دینامیک نازی‌ها را در بیننده تعمیق می‌بخشد؛ حرکت در اطراف و بالای یک منطقه تلویحاً کنترل کامل بر آن منطقه را القا می‌کند.

تمهیدات مهم دیگر به‌کار رفته در این رسانه عبارت‌اند از: بهره‌برداری از خصوصیات چهره با در تضاد قرار دادن - به عنوان مثال، کلوزآپ‌های سیاهپوستان خشن و چهره‌های سربازان آلمانی - ادغام فیلمهای بدست آمده از دشمن و دستکاری آنها به نحوی که علیه کشوری که در آن ساخته شده‌اند شهادت دهند؛ جا دادن موتیف‌های اصلی مکرر به منظور شکل دادن به کمپوزیسیون و تأکید بر اهداف تبلیغاتی خاص درون تصاویر. درحالیکه فیلم «غسل تعمید آتش» این موتیف‌های اصلی مکرر را تنها به نحوی ناشکفته ارائه می‌کند، «پیروزی در غرب» آنها را در حال شکوفایی نشان می‌دهد. در این فیلم ستونهای پیاده نظام که در حال پیاده‌روی هستند یک پیشروی را نشان می‌دهند. در این پیشروی، تیپ سرباز آلمانی ایده‌آل بارها و بارها در نماهای نزدیک (کلوزآپ) ظاهر می‌شود - چهرهٔ نرم و لطیفی که ناخواسته ارتباط نزدیک روح و خون، عاطفه و سادیسم، را نشان می‌دهد.

استفاده از عناصر بصری در ارتباط باگفتار نشان می‌دهد که بسیاری از ایده‌های تبلیغاتی از طریق تصاویر بیان شده‌اند. تصاویر خود را به نمایش گفتار متن محدود نکرده، بلکه، برعکس زندگی مستقلی را در پیش می‌گیرند و، بجای پیشروی به موازات گفتار متن، گاهی به راه خود می‌روند - این تمهید بسیار مهمی است که به وفور مورد استفادهٔ نازی‌ها قرار گرفته است. تبلیغات حکومت استبدادی مطلقه با بکار گرفتن این تمهیدات می‌توانست از یکسو تفسیری بسیار رسمی بسازد که از حرفهای بدعت‌گذارانه یا زیادی صریح اجتناب ورزد، و، از سوی دیگر، می‌توانست این باور را در

2- Social Research, Sept. 1941.

بیننده بوجود آورد که، به عکس انگلیسی‌های مسخره، آلمان نازی پاک و مقدس است و بیش از هرچیز به صلح عشق می‌ورزد. نازی‌ها می‌دانستند که کنایه می‌تواند عمیق‌تر از بیانات صریح مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد و رابطهٔ متضاد تصویر و گفتار به احتمال قوی به وزن تصویر افزوده و آنرا به محرک احساسی قویتری تبدیل می‌کند.

در جایی که تصاویر خط گفتار متن را تعقیب می‌کنند، دقت فراوانی بکار رفته که نشان دادن صحنه‌های نبرد تا جایی پیش نروند که آشکارا عملیات نظامی را لو دهند. تصاویر جنگی آلمانی‌ها، به استثنای چند سکانس، هیچگونه ویژگی اطلاعات‌دهی ندارند. آنها، بجای اینکه عملیاتی راکه بطور شفاهی ذکر شده به نحوی مناسب و کافی به تصویر بکشند، اکثراً خود را به آوردن مثالهایی محدود می‌کنند که اغلب نامفهوم باقی می‌مانند و یا ثابت می‌شود که کلیشه‌هایی هستند که در همه‌جا می‌توانند صدق کنند. هر وقت توپخانه وارد عملیات می‌شود، تصاویری از یک سری توپ در حال شلیک به سرعت و پشت سر هم دیده می‌شوند. از آنجاکه اینگونه الگوها خاص نیستند، حس خلا را تقویت می‌کنند. همهٔ نبردها در سرزمینی افسانه‌ای رخ می‌دهند که در آن آلمانی‌ها بر زمان و مکان حکومت می‌کنند. این کار به همان نحوی عمل می‌کند که تمهیدات متعدد دیگر کار می‌کنند: بوسیلهٔ تسلسل مخدوشی از تصاویر به گیج کردن بیننده کمک می‌کند تا او را وادار نماید که با آمادگی بیشتری تسلیم تلقین‌های خاص شود. بسیاری از توصیف‌های تصویری در واقع چیزی بیش از یک مکث بی‌معنی در فاصلهٔ بین دو کنایهٔ تبلیغاتی نیستند.

موسیقی، مشخصاً در «پیروزی در غرب»، نقش قابل توجهی ایفا کرده است. موسیقی، با همراهی یک سلسله تصویر و گفتار، نه تنها تأثیر ایجاد شده از طریق این رسانه را تعمیق می‌بخشد، بلکه به میل خود دخالت می‌کند و تأثیرات جدیدی را اضافه کرده، یا معنی واحدهای سینک شده را تغییر می‌دهد. موزیک، به تنهایی، یک تانک انگلیسی را به بازیچه‌ای تبدیل می‌کند. در موارد دیگر، تمهای موسیقیایی خستگی را از چهرهٔ سربازان می‌زدایند، یا تانکهای متعدد در حال حرکت را به سمبل ارتش در حال پیشروی آلمان تبدیل می‌کنند. یک ملودی شاد به صحنه‌های رژه و اعطای مدال در پاریس طعمی از La Vie Parisienne (زندگی پاریس) می‌دهد. تصاویر بوسیلهٔ کمک فعالانهٔ موسیقی، با قدرتی تشدید شده بر حواس بیننده تأثیر می‌گذارند.

۳- دنیای صلیب شکسته

البته نازی‌ها در فیلمهای تبلیغاتی جنگی‌شان، خود را دقیقاً همانطور که می‌خواستند دیده شوند به تصویر می‌کشیدند، و هرگاه که با گذشت زمان این یا آن خصوصیت جذابیتش را از دست می‌داد، متخصصان تبلیغات در حذف آن تعلل نمی‌کردند. ملاقات هیتلر و موسولینی، که در فیلم «بلیتزکریگ در غرب» نشان داده شده بود، در پاییز ۱۹۴۱[1] حذف شد؛ و نیازی به گفتن این مطلب

۱- این صحنه در مقالهٔ «استراتژی ارعاب: واکنش بینندگان به فیلم بلیتزکریگ در غرب» نوشتهٔ جروم اس. برونر و جرج فولر ذکر شده است. توصیف آنها به نمایشی از این فیلم که در ۹ آوریل ۱۹۴۱ انجام شده باز می‌گردد.
The Journal of Abnormal and Social Psychology, Vol. 36, October 1941, No.4

نیست که کنفرانس روسیه و آلمان در مورد تقسیم لهستان در فیلم «غسل تعمید آتش»، باید از ورسیون دوم این فیلم -که در اوت ۱۹۴۱ در یورکویل Yorkville به نمایش درآمد - حذف می‌شد. ولی برای تفسیر چندان فرقی نمی‌کند که این تصاویر ارائه شده از خود نسبت به وقایع زندگی وفادار هستند یا خیر؛ ثابت شد که اعوجاج‌های آشکار به نحو خاصی روشنگرند و بطورکلی نمی‌توان جلوی بروز واقعیت را از خلال تصاویر گمراه کنندهٔ آنها - به نحوی که این تصاویر مثل ارتش‌های دشمن روی نقشه‌های فیلمهای جنگی نازی ناپدید می‌شوند - گرفت.

همهٔ فیلمهای تبلیغاتی در تأکید بر تفوق ارتش بر حزب متفق‌القول بودند. جوزف سی. هارش Harsch در کتاب خود، «الگوی استیلا»، به این واقعیت می‌پردازد که هیتلر، بجای اینکه بگذارد حزب به ارتش نفوذ کند، ترجیح داد با کنار گذاشتن ادعاهای حزب، ارتش را راضی نماید. فیلمهای تبلیغاتی، با وقف تنها چند اشاره و پلان به فعالیتهای حزب در خلال جنگ، با سیاست عملی هیتلر در دورهٔ مورد بحث تطابق دارند. «غسل تعمید آتش»، پس از ذکر نقش ایفا شده توسط تشکیلات اس.آ. و اس.اس دانزیگ، خودش را تنها به نشان دادن محافظ هیتلر که توسط فرمانده‌اش مورد بازدید قرار می‌گیرد محدود می‌کند. در «پیروزی در غرب»، دو جملهٔ تائید کنندهٔ حضور اس.اس‌های مسلح با تصاویری همراه شده‌اند که قبل از آنکه بتوانند حضور آنها را ثابت کنند ناپدید می‌شوند. این صحنه با فیلم روسی «خط مانرهایم» Mannerheim، که در آن مقامات حزب برای سربازان در اردوگاه سخنرانی می‌کنند و با داوطلبی که تازه به ارتش ملحق شده دست می‌دهند، چقدر تضاد دارد! چنین صحنه‌ای در هیچیک از فیلمهای نازی‌ها ممکن نبود. از طرف دیگر، این فیلمها هیچ چیزی را که ممکن است از ارتش تجلیل کند نادیده نمی‌گیرند. در «پیروزی در غرب»، که نام دوم «فیلمی از سرفرماندهی ارتش» را برخود دارد، جلوه‌های ویژه فراخوانده شده‌اند تا آن را به سرودهای سرباز آلمانی تبدیل کنند: آرایش‌های توده‌ای سربازان که بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهند پیش درآمد دو بخش فیلم هستند، و فیلم با صحنهٔ سوگند پرچم که آغازگر آن است پایان می‌یابد. در اینجا، و همچنین در «غسل تعمید آتش»، تمام نقاط مهم استراتژیک کمپوزیسیون را ارتش اشغال می‌کند.[۲]

انجام این کار بدون ارائهٔ هیتلر به عنوان فرمانده کل قوا میسر نبود. ولی بین حضور او در «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب» تفاوت جالبی وجود دارد. تفاوتی که، در واقع، توسط گزارشهای رسیده از آلمان تأیید شده بود. گفتار فیلم جنگ لهستان فقط چندبار - آنهم بطور اجمالی - به هیتلر اشاره می‌کند، ولی تصاویر با اشتیاق در نشان دادن او بعنوان بالاترین مدیر اجرایی که در همه

۲-تکرار حضور شاخه‌های مختلف ارتش در فیلمهای تبلیغاتی مختلف تغییرات جالبی می‌کند. در فیلم «غسل تعمید آتش» نسبت طول صحنه‌های نشان دهندهٔ نیروی هوایی به کل متراژ فیلم تقریباً دوبرابر این نسبت در فیلم «پیروزی در غرب» است. از آنجاکه «بلیتزکریگ در غرب» -که مقدار خاصی از پلان‌های مستند «پیروزی در غرب» را تامین کرد - به نسبت کل تعداد پلانهایش، حتی بیش از فیلم «غسل تعمید آتش» نیروی هوایی را نشان می‌دهد، این نکته تعجب‌انگیزتر است؛ نسبت فوق در فیلم اخیر فقط همین نسبت در «بلیتزکریگ در غرب» را تشکیل می‌دهد. گرفتن این نتیجه از ارقام فوق، که در فیلم «پیروزی در غرب» عمداً سهم نیروی هوایی تقلیل داده شده، کاملاً اجتناب ناپذیر است. این سؤال باقی می‌ماند که آیا این تغییر در اثر تمایل سرفرماندهی ارتش به مبالغه در مورد جنگ تانکها بوده یا خیر، چون تانکها در فیلم «پیروزی در غرب» غالب هستند، ولی در «غسل تعمید آتش» و بلیتزکریگ در غرب»، در مقایسه با نیروی هوایی، تنها نقشی جزیی به عهده دارند.

جا حضور دارد، زیاده‌روی می‌کنند: او در رأس شورای جنگ می‌نشیند، به سربازان امضاء می‌دهد، با صرف نهار در یک آشپزخانهٔ نظامی بر محبوبیتش می‌افزاید، و نشان می‌دهد که از مشاهدهٔ رژه لذت می‌برد. در فیلم «پیروزی در غرب» نسبت تصاویر به گفتار تا حدودی معکوس شده است: در این فیلم ارتش مردی را که حمله به قدرتهای غرب را براه انداخته بعنوان یک استراتژیست نابغه مورد ستایش قرار می‌دهد. امیر جنگ بر مدیراجرایی تفوق می‌یابد تا تبدیل به یک خدای جنگ شود - و از یک خدا نباید تصویر ساخته شود. به این ترتیب هیتلر - در پس ابرهایی که تنها در جدی‌ترین مواقع کنار می‌روند - تقریباً بطورکامل ناپدید می‌شود؛ ولی گفتار فیلم درمورد نقشه‌های مبتکرانهٔ پیشوا شور و شوق فراوانی داشته و از او، بعنوان کسی که تنها او می‌داند چه موقع زمان تصمیم گرفتن فرا رسیده، بت سازی می‌کند.

بخش مقدمهٔ «پیروزی در غرب» شامل نمایی از هیندنبورگ و لودندورف در جنگ جهانی اول است، و آنها را بعنوان رهبرانی نشان می‌دهد که نتیجهٔ جنگ به آنها وابسته است. حضور آنها سنگین است؛ به نظر می‌رسد که آنها از سرنوشتی ورای ملاحظات صرفاً تکنیکی آگاهند. از نظر فیلمهای نازی، هیچ یک از ژنرالهای جنگ حاضر از نظر مقام یا مسئولیت با آن دو رهبر قدیمی ارتش، که ظاهراً خود هیتلر وظایف آنها را برعهده گرفته، برابر نیستند. موقعیت و مقام واقعی ژنرال‌های هیتلر گهگاه توسط نماهایی آشکار می‌شود که همهٔ آنها را بعنوان زیردستان او - افسران ستادی که به دور «پیشوا»ی خود گرد آمده‌اند - نشان می‌دهند. وقتی هم که آنها در حال خم شدن روی نقشه‌ها، درحال قدم زدن از میان ستونهای سربازان و درحال دستوردادن در میادین نبرد، به تنهایی دیده می‌شوند، همیشه این تأثیر را ایجاد می‌کنند که، بجای اینکه امیر و فرماندهٔ کل باشند، مجریان عالیرتبه دستورات هستند. ولی این امری کاملاً طبیعی است که ازدیاد ماشینی شدن به تیپ سازمان دهنده میدان داده و متخصصان تکنیکی را به بالاترین مقامها ارتقا دهد. بعلاوه این واقعیت که در همهٔ این فیلم‌ها خود سلاح بعنوان بخشی از یک پروسهٔ بزرگتر تاریخی و سیاسی توصیف شده، نقش ژنرالها را تا حدودی محدود می‌کند.

فیلمهای تبلیغاتی تا حدی از سربازان انباشته شده‌اند که جای چندانی برای غیر نظامیان باقی نمی‌ماند؛ حتی جمعیت‌هایی که با فریاد هورا آنها را تشویق می‌کنند سخت سهمیه بندی شده‌اند. در فیلم «پیروزی در غرب»، این نقش تقریباً بطورکامل به کارگران واگذار شده است. بقول گفتار فیلم: «بهترین رفیق سرباز آلمانی، کارگر کارخانهٔ تسلیحات است»، و نماهایی که با این گفتار سینک شده‌اند شامل کلوزآپ‌های متعددی از تیپ‌های کارگری به سبک فیلمهای چپ گرای سابق آلمانی است که آنها هم به نوبهٔ خود تحت تأثیر تولیدات کلاسیک روسی بودند. دلایل تبلیغاتی قراردادن چاپلوسانهٔ نماهایی از کارگران در این فیلم، به اندازه کافی روشن است.

گفتار و تصاویر این دو فیلم جنگی در تبلیغ فضایل نظامی آلمانی ها: شجاعت، مهارت تکنیکی و بردباری خستگی ناپذیر آنها، کمک می‌کنند.[۳] ولی، از آنجاکه اینگونه فضایل در فیلمهای

۳- باید اشاره شود که در این دو فیلم جنگی فقط به برگزیدگان و خواص با ذکر نام اشاره شده است. کلمات تحسین‌آمیز بسیار محتاطانه توزیع شده‌اند و - با چند استثنا - اغلب به سرباز آلمانی به مفهوم عام و یا به واحدهای ارتش بطورکلی اطلاق

جنگی تمام کشورهای متخاصم دیده می‌شوند، در اینجا می‌توان به نفع خصوصیات دیگری که بیشتر معرف رفتار سربازان آلمانی هستند، از آنها چشم‌پوشی کرد. تصاویر به تنهایی این رفتار را تلویحاً نشان می‌دهند؛ برای تحکیم و تقویت تأثیراتی که زندگی صامت روی پردهٔ سینما می‌تواند بر جای بگذارد، هیچگونه دیالوگ، بحث یا سخنرانی‌ای بکار گرفته نشده است. خلبانهای انگلیسی فیلم «هدف امشب» صریحاً در مورد افکار و احساسات خود حرف می‌زنند، ولی سربازان آلمانی حتی از تکرار یکی از شعارهای تبلیغاتی رسمی هم خودداری می‌کنند. در فیلمهای تبلیغاتی قدیمی‌تر - مثل Hitlerjung Quex و «پیروزی اراده» - مردم اینقدر در مورد آنچه می‌گفتند محتاط نبودند. احتمالاً این رفتار اخیر به علت تأثیر سرفرماندهی ارتش بوده است: حرف زدن در بارهٔ مسایل سیاسی توهین به سنت مقدس ارتش بود.

تصویر تبلیغاتی سرباز آلمانی از اشارات تصویری متعددی ساخته می‌شود. از جمله این اشارات تصویری می‌توان به دو فیلم «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب» اشاره کرد. در هر دو فیلم، قسمتهای واقعاً کش داده شده‌ای - بنام «قصیده‌های کوتاه زندگی در اردو» - وجود داشت که لشگریان را در حال استراحت نشان می‌داد، و آنچه راکه از خصوصی بودن زندگی خصوصی آنها باقی مانده بود، به نمایش می‌گذاشت. بجز کارهای عادی، که عمدتاً شامل تمیز کردن اسلحه‌ها می‌شود، سربازان پیراهن‌ها و بدنهایشان را می‌شویند، صورتشان را اصلاح می‌کنند و از خوردن لذت می‌برند، به خانه‌هایشان نامه می‌نویسند و یا چرت می‌زنند. فیلمهای تبلیغاتی نازی‌ها به دو دلیل بر نیازهای عمومی بشر به این ترتیب تأکید می‌کنند. اول، با اینکار یک درس قدیمی را بکار می‌بندند که از فیلمهای کمدی اولیه یادگرفته بودند - اینکه بیننده‌ها از هیچ چیز بیش از نمایش کارهای پست روزمره خوششان نمی‌آید. من شش بار برای تماشای «پیروزی در غرب» به یکی از سینماهای یورکویل رفتم و هر بار وقتی که، بعد از انبوه وحشتناکی از تانک‌ها، توپ‌ها، انفجارات و صحنه‌های تخریب، سربازی آب خنک روی بدن رفیق لختش می‌ریخت، مردم اطرافم به نحو قابل توجهی مجذوب می‌شدند و خستگی‌شان رفع می‌شد. دلیل دوم نازی‌ها این بود که، اینگونه صحنه‌ها این مزیت را دارند که برای غرایز مشترک بین همهٔ آدمها جذابیت خاصی دارند. این صحنه‌ها، مثل سرنیزه، نوک تیز خود را در خطوط دفاعی نفس بیننده فرو می‌برند، و با برانگیختن عقب‌نشینی، تبلیغات حکومت استبدادی مواضع ناخودآگاه مهمی را تسخیر می‌کنند.

گاهی فیلمهای نازی‌ها، برای شکل دادن به شخصیت سینمایی سرباز آلمانی، به روشهای غیرمستقیم بازمی‌گردند؛ آنها خصوصیات متفاوتی راکه به تیپ‌های متفاوت دشمن نسبت داده شده از

شده‌اند. ظاهراً سنت ارتش آلمان در این رابطه نقش سرنوشت‌سازی داشته است. سربازهای خاص یا گروههای کوچک سربازان - بجز احتمالاً در چهار قسمت فیلم «پیروزی در غرب» - در هیچ جا صریحاً مورد تمجید قرار نگرفته‌اند، ولی هر دو فیلم - و همچنین فیلمهای خبری - از شاخه‌های مختلف ارتش با تحسین یاد می‌کنند. عملیات نیروی هوایی و پیاده نظام مورد قدردانی ویژه‌ای قرار گرفته‌اند. در مورد توهین و تحقیر دشمن، هیچگونه تعللی وجودد ندارد. به ندرت به دشمن اشاره می‌شود و مورد انتقاد قرار نمی‌گیرد. هر وقت هم که شجاعت دشمن تأیید می‌شود، این تمجید بخاطر عیبجویی متعاقب آن بکار رفته است. این تحقیر کمتر به وسیلهٔ گفتار و بیشتر از طریق تصاویر و همراه کردن آن با تمهای موسیقیایی انجام شده است. پروپاگاند نازی‌ها، با مکاشفهٔ کامل پتانسیل‌های چند صدایی این رسانه، با ادغام بیانات رسمی و حرفهای محرمانه، و با ابروگره کردن و چشمک زدن همزمان، رشد می‌کند.

طریق تصاویر جداکرده و مورد انتقاد قرار می‌دهند و - از آنجاکه این فیلمها همیشه از مغایرت استفاده می‌کنند - بینندهٔ ساده‌لوح به طور اتوماتیک خصوصیات متضاد با آنها را به آلمانی‌ها نسبت می‌دهد. به این ترتیب صحنهٔ مفصل فیلم «غسل تعمید آتش» که در آن به لهستانی‌های فراوانی جرم شکنجه و قتل اسرای آلمانی نسبت داده شده سعی می‌کند به بیننده این باور را بقبولاند که آلمانی‌ها نسبت به قربانیان خود رأفت دارند. آیا امکان داشت که نازی‌ها به اندازهٔ سربازان فرانسوی - که در حال درآمیختن با سیاه‌پوستان و رقصیدن در خط ماژینو (Maginot) نشان داده شده‌اند - بی‌نزاکت و فاسد باشند؟ نحوهٔ ارائه رفتار آنها بیننده را تشویق می‌کند که این رفتار را با دیدی منفی با رفتار آلمانی‌ها مقایسه کند. هنگامی که سربازان انگلیسی موجوداتی مضحک، ابله و مغرور نشان داده می‌شوند، در مورد نتایجی که باید از عیوب آنها دربارهٔ فضایل اردوی مخالف گرفت شکی وجود ندارد. هرچه اسرای لهستانی، بلژیکی، فرانسوی و انگلیسی بیشتری روی پرده سینما نشان داده شوند، این فهرست خیالی فضایل آلمانی‌ها طولانی‌تر می‌شود.

با اشاراتی به این معنی که سربازان آلمانی، برای مثال عاشق دو آتشهٔ صلح هستند، محتویات این فهرست تقویت می‌شوند. این‌که در آغاز فیلم «پیروزی در غرب» مناظری صلح‌آمیز از آلمان را در بین تصاویری از انبوه سربازان و نقشه‌های شعله‌ور می‌بینیم، تصادفی نیست؛ همچنین اینکه هر بیت از سرود «لایسلوت» (Lieselotte) - که توسط ستونهای پیاده‌نظام در حال حرکت خوانده می‌شود و یا همزمان با پیشروی آنها می‌شنویم - با برگردان «فردا جنگ به پایان خواهد رسید» ختم می‌شود، نیز تصادفی نیست. این نکته که نازی‌ها می‌خواستند سربازان به خانه و خانواده نیز وابسته باشند، توسط «قصیدهٔ کوتاه زندگی در اردو»ی همین فیلم تلویحاً نشان داده شده است. در این قصیده یک سرباز آلمانی، حین نواختن ارگ در یک کلیسای قدیمی فرانسوی، به نظر می‌رسد که شدیداً در رؤیای عزیزانش در خانه به سر می‌برد؛ موزیک ارگ به آوازی محلی دیزالو می‌شود و مادر، پدر و مادربزرگ سرباز روی پرده نمایان می‌شوند. زندگی بی‌دغدغهٔ آنها توسط ارتش آلمان در مقابل دشمنان متجاوز محافظت می‌شود. همه بخوبی می‌دانند که نازی‌ها در مورد چیزهایی مثل خانه، صلح، خانواده، از خط کاملاً متفاوتی پیروی می‌کردند. هیچیک از کسانی که با طرز کار آنها آشنا باشد نمی‌تواند بدبینی آنها در ساخت همهٔ این قسمتهای عاطفی را، که برای جوابگویی به روند همگانی احساسات و، احتمالاً، خواستهای سرفرماندهی ارتش می‌ساختند، نادیده بگیرد. نازی‌ها در راه تکمیل این دروغ برای جا دادن تصاویر کلیساهای کوچک و بزرگ، با سربازانی که در موقع استراحت خود به آنها رفت و آمد می‌کردند، از هر فرصتی استفاده می‌کردند. به اینترتیب این فیلمها بطور ضمنی می‌گفتند که آلمان مسیحیت را توسعه می‌دهد. همچنین آنها، بعنوان مثال، با نشان دادن سازمان تادت (Todt) در حال مراقبت از بناهای تاریخی به مخاطره افتاده توسط گسترش جنگ، امیال فرهنگی سربازان آلمانی را نشان می‌دادند. ولی این امیال فرهنگی هرگز در جهت دستاوردهای شخصی معطوف نمی‌شد. در اولین سالهای جنگ جهانی اول، این ادعا در سراسر آلمان پخش می‌شد که سربازان آلمانی «چنین گفت زرتشت» نیچه و «فاوست» گوته را در کیسه‌های انفرادی خود حمل می‌کردند. در فیلم «غسل تعمید آتش»، وقتی سربازان حین راهپیمایی روزنامه می‌خوانند، احتمال

اینکه شاید صرفاً برای استراحت روزنامه می‌خوانند بوسیلهٔ این گفتار فیلم انکار می‌شود که می‌گوید: «سربازان آلمانی چنان تشنهٔ اخبار هستند که هر روزنامه‌ای راکه می‌توانند بدست آورند قاپیده... از گزارشات جبهه و اخبار کار در وطن لذت می‌برند.»

بطور کلی، سرباز «رایش‌وهر» (Reichwehr) بر «سرباز سیاسی» ساختهٔ نازی‌ها تفوق می‌یابد. در این رابطه، بین تبلیغات سینمایی و تبلیغات چاپی یا رادیویی تفاوت قابل توجهی وجود دارد. نازی‌ها همیشه دربارهٔ جنگ انقلابی‌ای که نیروهای متحدین - ندارها - علیه پلوتوکراسی‌های ثروتمند در پیش گرفته بودند حرف می‌زدند و می‌نوشتند، ولی فیلمهای آنها مشتاقانه از تأیید اینگونه بحث‌ها اجتناب می‌ورزیدند. بجز دیسیپلین تا حدی نرم شده و کم شدن نقش ستوان پروسی، سربازان روی پردهٔ سینما چنان سنتی رفتار می‌کردند که هیچکس نمی‌توانست شک کند که آنها پیشقراول‌های نظامی یک انقلاب بودند. بدون شک نماهای فیلم‌های خبری که سربازان را نشان می‌دادند، به واقعیت وفادار بودند. اما چرا نازی‌ها در تغییر بیشتر این تصاویر تعلل کردند؟ شاید به این دلیل که نشان دادن یک ارتش انقلابی بر پردهٔ سینما مانع از آن می‌شد که از طریق واژهٔ «انقلاب» معنی متضاد آن را القا کنند. تصاویر بدون کلام می‌توانند به اندازهٔ کلمات بدون تصویر مورد سوءاستفاده قرار گیرند؛ ولی به محض اینکه این دو شروع به همکاری می‌کنند، یکدیگر را توضیح می‌دهند، و ابهام برطرف می‌شود. از آنجاکه نازی‌ها آشکارا نمی‌توانستند از مزیت مخفی کردن اهداف واقعی خود بوسیلهٔ شعارهای جذابی چون «انقلاب» یا «نظم نوین» دست بردارند، عملاً مجبور شدند در فیلم‌هایشان سربازانی با رفتاری شدیداً خنثی را نشان دهند. استفادهٔ فراوان از سربازان فیلمهای صامت خبری به منظور فلج کردن توجه بیننده و، همچنین، جذب اقشار خاصی در خارج از کشور بود که تبلیغات نازی‌ها می‌خواست تحت تأثیر قرار دهد.

دستاوردهای ارتش آلمان از سازمان پذیری مردمی حاصل شدکه، بخاطر گذشتهٔ تاریخی خود، عمیقاً می‌خواستند شکل داده شوند. مردمی که سازمان را با شکل اشتباه گرفته و با همان آمادگی که موم تسلیم مهر می‌شود، تسلیم سازماندهی شدند. البته فیلمهای جنگی نازی‌ها کمال آمادگی و انجام جنگهای رعدآسا را، که بخاطر اینگونه استعدادها بود، با جار و جنجال به نمایش می‌گذاشتند. اپیزود شورای جنگ هیتلر در فیلم «غسل تعمید آتش» جملات ذیل را در بر دارد: «اطلاعات پیشرفت عملیات بطور مداوم منتقل می‌شوند... دستورات و راه کارهای سرنوشت‌ساز بلافاصله باز می‌گردند.» - این جملات به نماهایی از سربازان تایپیست و تلفنچی اشاره می‌کنند که در این اپیزود جا داده شده‌اند. تلفنچی‌ها، مثل ردیف توپهایی در حال شلیک، به خیل کلیشه‌های تصویری تعلق دارند: ظاهر آنها به نحوی اشتباه‌ناپذیر نشان می‌دهد که دستورات در حال صادر شدن و حمله‌ای در حال وقوع است. «پیروزی در غرب» به این کلیشه چند نوآوری افزود: نمایی از یک «طرح تیر» (Feuer Plan) که گلوله‌باران توپخانهٔ متعاقب آنرا بعنوان حرکتی «طبق نقشهٔ قبلی» معرفی می‌کند، و صحنهٔ کوتاهی که آخرین شور ستادی قبل از حمله به «جاده‌های دمشق» (Chemin des Dames) را نشان می‌دهد. در عرصهٔ اقدامات استراتژیک، چالاکی تجدید سازمان ارتش و همچنین عملکرد تحسین‌برانگیز خطوط پشتیبانی شدیداً مورد تأکید قرار گرفته‌اند. اما این بسیار عجیب است که همهٔ این

صحنه‌ها تاحدودی بی‌تفاوت با سازمان برخورد می‌کردند. در مقایسه با فیلم انگلیسی «هدف امشب»، که واقعاً تدارک و اجرای یک حملهٔ هوایی بمب‌افکن‌ها روی آلمان را نشان می‌دهد، حتی سکانس حملهٔ هوایی فیلم «غسل تعمید آتش» که عمداً قرار است اطلاعات‌دهنده باشد، در جزئیات سازمانی ضعیف است. این اهمال در راستای سطحی بودن عمدی نشان دادن عملیات نظامی در رسانهٔ تصویر است. ندادن اطلاعات کامل را باید، در هر دو مورد، ناشی از نیروهای بازدارندهٔ تبلیغاتی دانست که در وحشت مدام از تحریک کردن قوای عقلانی بیننده بسر می‌برد. ولی این توضیح آنقدر کلی است که نمی‌تواند کافی باشد. خوشبختانه فیلم «پیروزی در غرب» سرنخی برای حل این مسئله ارائه می‌دهد.

فیلمهای فرانسوی به غنیمت گرفته شده، برای به تصویر کشیدن سازمان خط ماژینو، با دقت تعجب‌آوری در این فیلم بکار گرفته شده‌اند. سکانس اصلی این فیلم، که منحصراً به نشان دادن سیستم دفاعی فرانسوی‌ها می‌پردازد، داستان ساخت آن را بازگو کرده و همچنین شامل تصاویری می‌شود که مفصلاً به نشان دادن تأسیسات تکنیکی این پایگاه نظامی زیرزمینی می‌پردازند. در اواخر فیلم خط ماژینو مجدداً دیده می‌شود که سربازان فرانسوی در یکی از سنگرهای مکانیزه در حال گلوله گذاری یک توپ هستند، و همراه این تصاویر شنیده می‌شود: «چرخهای ساعت این ماشین پیچیدهٔ دفاع برای آخرین بار در حرکتند.» نازی‌ها، با نشان دادن کامل این ماشین، می‌خواستند نه تنها اهمیت پیروزی آلمان را ارتقاء دهند، بلکه همچنین می‌خواستند خصوصیت نادر آن را نیز مشخص کنند. کلمهٔ «دفاع» بکار رفته در این جمله، روشنگری خاصی دارد. تبلیغات نازی‌ها در فیلم جنگ فرانسه، جنگ تدافعی را در مقابل جنگ تهاجمی قرار داده و، علاوه بر آن، موفق می‌شود این دو نوع جنگ را به نحوی نشان دهد که متعلق به دو دنیای مختلف هستند. دنیای مدافعان فرانسوی بعنوان دنیایی از کار افتاده، بی‌تحرک و فاقد هرگونه حقی برای ادامهٔ حیات نشان داده می‌شود. از آنجاکه نماهای نشان‌دهندهٔ سربازان فرانسوی در خط ماژینو قبل از شروع جنگ ساخته شده بودند، ایجاد این حس بوسیلهٔ در تضاد قرار دادن آن نماها با نماهای نشان‌دهندهٔ سربازان آلمانی، که حین وقوع جنگ گرفته شده بودند، کار ساده‌ای بود. در اینجاست که روشن می‌شود چرا نازی‌ها، بجای تأکید بر تکنیکهای سازماندهی خودشان، بر سازمان دفاع فرانسوی‌ها تأکید کرده‌اند. آنها می‌خواستند نشان دهند که ماشینی که بطور غیرمترقبه پدید می‌آید، هرگز نمی‌تواند یک ماشین واقعی باشد؛ آنها می‌خواستند ثابت کنند که حتی اگر کاملترین تشکیلات چیزی بیش از یک ابزار صرف تلقی شود، و نسلی رو به زوال - بعنوان یک نیروی خودمختار - از آن بت سازی کند، باز هم بی‌فایده خواهد بود. هدف کل این معرفی گفتن ضمنی این مطلب است که خط ماژینو برای فرانسوی‌ها دقیقاً همین بود، و در نتیجه پیروزی آلمان پیروزی زندگی بر مرگ، یا پیروزی آینده برگذشته بود.[۴]

فیلمهای جنگی نازی‌ها، طبق تأکیدشان بر روحیهٔ مهاجم آلمان، در تصاویری از حرکت

۴- جملهٔ همراهی‌کنندهٔ آخرین باری که خط ماژینو دیده می‌شود این نکته را کاملاً تأیید می‌کند: «در اینجا نیز، رشادت سرباز تنها و اشتیاق سپاهیان ناسیونال - سوسیالیست آلمانی که به پیشوا و ایده‌های او کاملاً وفادارند بر تکنیک، ماشین‌آلات و مواد غلبه می‌کنند.»

لاینقطع گسترده در فضاهای وسیع، سازمان را بعنوان پروسه‌ای دینامیک تعریف می‌کنند. بعنوان مثال، در هیچیک از فیلمهای نازی‌ها اتاق کنترل بزرگی شبیه آنچه در فیلم انگلیسی «هدف امشب» می‌بینیم - و فعالیتهای نیروی هوایی انگلیس از آنجا هدایت و نظارت می‌شوند - دیده نمی‌شود؛ آن اتاق زیادی محکم است، زیادی حس دفاعی دارد. در فیلمهای نازی‌ها، برعکس، هیچ اتاقی چیزی بیش از یک سرپناه سرهم بندی شده نیست - تازه اگر اصلاً سرپناهی وجود داشته باشد. واگن‌های قطارها، نقش مقر هیتلر یا محل کنفرانس با نمایندگان ملل تسلیم شده را بر عهده دارند؛ دشتها و اتوبانها بطور یکسان منزل ژنرالها و سربازان هستند. سربازان حین راهپیمایی غذا می‌خورند و در هواپیماها، روی تانکها، توپها یا کامیونهای در حال حرکت می‌خوابند، و وقتی که گاهی حرکتشان متوقف می‌شود، محیط اطراف آنها شامل خانه‌های خرابه‌ای است که دیگر مناسب پذیرا شدن میهمان نیستند. همانطور که فیلمهای نازی‌ها توسط نقشه‌های متحرک و ستونهای پیاده‌نظام در حال راهپیمایی - تمهیداتی که قبلاً ذکر شد - مرتباً به این نکته اشاره می‌کنند، این بی‌قراری همیشگی با پیشروی بی‌امان برابر است. این نکته حائز اهمیت است که حضور مدام ستونهای پیاده‌نظام در این دو فیلم تبلیغاتی ظاهراً از استفاده‌ای که عملاً در این دو جنگ از پیاده‌نظام شد بیشتر است. بدون شک این ستونها از ستونهای تانک‌ها و اسکادران‌های هواپیماها اثر کمتری داشتند، ولی ظاهر شدن آنها بر پردهٔ سینما برای ایجاد حس پیشروی در بیننده خیلی مناسب بود. این تأثیر بوسیلهٔ نماهای نزدیک مکرر پرچمهای صلیب شکسته، که در خدمت هدف اضافی هیپنوتیزم کردن تماشاگر بودند، تعمیق می‌شد.

بطور خلاصه: همهٔ فیلمهای جنگی نازی‌ها، آلمان را بعنوان یک قدرت دینامیک، بعنوان دینامیت، با سماجت مورد تمجید قرار می‌دادند. ولی نازی‌ها، که خود به میزان موفقیت پیام‌رسانی فیلمهای جنگی‌شان شک داشتند، برای القای هرچه بیشتر شعارهایی از قبیل جنگ زندگی علیه مرگ و آینده علیه گذشته، با مدارک سیاسی/تاریخی دستکاری شده، این فیلمها را تقویت می‌کردند. در حالیکه «غسل تعمید آتش» متواضعانه به بازنگری وقایع جاری جهان قناعت می‌کند، «پیروزی در غرب» با نگاهی بلندپروازانه به گذشته که به «صلح وستفالین» (Westphalian) ۱۶۴۸ باز می‌گردد، به پرسپکتیو وسعت می‌دهد. بازگویی‌های وقایع جاری، قاعدتاً، «تاریخ» را از طریق نماهای فیلمهای خبری از اشخاص بارز و وقایع بااهمیت نشان می‌دهند: مثلاً فون ریبنتراپ (Von Ribbentrop) سوار بر هواپیمایی عازم مسکو می‌شود تا در آنجا پیمان عدم تهاجم را امضا کند؛ تدارکات جنگی فرانسه، انگلیس و لهستان با استفاده از تصاویر سپاهیان این کشورها نشان داده می‌شوند؛ پروفسور بورکهارد (Burckhard)، نمایندهٔ دانزیگ در «مجمع اتفاق ملل»، پس از اینکه رایش دانزیگ را ضمیمهٔ قلمرو خود می‌کند دفتر کارش را ترک می‌کند؛ لئوپولد (Leopold)، پادشاه بلژیک، دربارهٔ شرایط آتش‌بس با یک ژنرال آلمانی مذاکره می‌کند. شاید نازی‌ها با شکل دادن به وضع جهان به کمک اینگونه صحنه‌های روایتی، قصد داشتند بیننده‌ها را هم خوشحال کنند. شاید می‌خواستند حس افتخارآمیز معرفی شدن به سلاطین، دولتمردان، دیپلمات‌ها و دیگر اشخاص سرشناس را به آنها بدهند. این کار نوعی گول‌زنک بود که معانی ضمنی این سرمقاله‌های سینمایی را قابل قبولتر می‌کرد.

معانی ضمنی این فیلمها چه بود؟ از یک سو، دموکراسی‌های غربی را بعنوان قدرتهای پلیدی نشان می‌دادند که انگیزهٔ آنها برای قرنها نقشهٔ نابودی آلمان بوده است؛ از سوی دیگر، آلمان را طوری نشان می‌دادند که به نحو رقت‌انگیزی به آن اجحاف شده بود و معصومانه رنج می‌برد، و در حالیکه چیزی نمانده بود مغلوب قدرتهای جهانی شود، با حمله به آنها فقط از خودش دفاع می‌کرد. کل این افسانه‌بافی‌ها برای القای این حس بود که جنگ و پیروزی آلمان وقایعی تصادفی نبوده، بلکه در حال اجرای یک مأموریت تاریخی بودند که با استدلال ماوراء طبیعی توجیه می‌شد. فیلمهای «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب» هر دو از مرز فیلمهای صرفاً مستند گذشته و به چشم‌اندازهای حکومت مستبد مطلقه تبدیل می‌شوند که پیشرفت زمان را با پیشرفت ایده‌ها مرتبط می‌کنند. اینگونه چشم‌اندازها مطمئناً جوابگوی تمایل شدید و عمیقاً ریشه‌دار آلمانی‌ها به محافظت شدن توسط یک "Weltanschauung" (جهان‌بینی) بودند. نازی‌ها در انتقال این تمایلات بر پردهٔ سینما، سعی کردند تمام مواضع مهم ذهن تماشاگران را تسخیر کرده و آنها را اشغال کنند، تا روح آنها را وادار نمایند که به نفع آلمان نازی کار کنند. آنها با روح بیننده‌ها مثل اسرای جنگی رفتار می‌کردند و سعی داشتند دستاوردهای آلمان در اروپا را در عرصهٔ روانی تکرار کنند.

۴- فن نمایش در سینما

ساختار این دو فیلم جنگی نازی اهمیت خاصی دارد. این فیلمها - به‌عکس فیلمهای خبری - حاصل تلاشهایی کمپوزیسیونی بودند که به منظور تبدیل آنها به اسنادی باارزش و ماندگار طراحی شده بود تا از گزارشات خبری هفتگی زودگذر بیشتر عمر کنند. ستوان هس (Hesse)، رئیس «گروه مطبوعات» وابسته به سرفرماندهی ارتش آلمان، در یک گفتگوی رادیویی در ۲۰ ژانویه ۱۹۴۱ گفت: «پیروزی در غرب عمداً برای تماشاگران عام طرح و تولید شده است.» اهمیت این جمله، که می‌تواند در مورد فیلم جنگ لهستان هم مصداق داشته باشد، در این حقیقت است که هر دو این فیلمها محصول فشرده کردن شدید بودند: ۶۵۶۰ فوت فیلم «غسل تعمید آتش» از حدود ۲۳۰٫۰۰۰ فوت فیلم خبری استخراج شده بود، و به قول ستوان هس فیلم «پیروزی در غرب» از حدود یک میلیون فوت فیلم استفاده کرده بود. متخصصین نازی، بدون یک ایدهٔ مشخص در مورد انتخاب و ترتیب سوژه‌های مجاز نسبتاً محدود، به انتخابی با چنین ابعاد گسترده‌ای دست نمی‌زدند.[۱]

اکثر فیلمهای مستند - بجز، احتمالاً، فیلمهای کوتاه March of Time و فیلمهای سفرنامه‌ای خاصی که، به سبک فیلمهای «نانوک» و «مونا»ی فلاهرتی، برای جان دادن به ارائه حقایق به نوعی داستان متوسل می‌شوند - نه چندان از طریق سازماندهی به مواد اولیه‌شان، بلکه بیشتر از طریق خود این مواد اولیه بیننده‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهند. این فیلمها به نحو بسیار نامنسجمی به هم وصل شده‌اند و عملاً ثابت می‌کنند که بیش از آنکه نگران ترتیب تصاویر خود باشند نگرانِ به تصویرکشیدن هستند. دو

۱- تحلیل‌های ذیل براساس ورسیونهای موجود در این کشور (آمریکا - م) می‌باشند. ممکن است ورسیونهای دیگر با آنها تفاوت داشته باشند. ولی می‌توان فرض کرد که این تفاوتها اصول مقدماتی سازماندهی ساختاری مورد بحث در اینجا را تحت تأثیر قرار نخواهد داد.

فیلم جنگی مورد بحث **نازی‌ها** با فیلمهای مستند یاد شده این فرق را دارند که نه تنها با کمپوزیسیون محکمی از اله‌مانهای خود رشد می‌کنند، بلکه از همهٔ تأثیرات تبلیغاتی که ممکن بود توسط خود ساختار ایجاد شود نیز استفاده کردند. «پیروزی در غرب» تا آنجا پیش می‌رود که وظیفه تقویت وزن معماری داخلی را به موتیف‌های مکرر و سکانسهای ساختگی خاصی واگذار می‌کند. واضح است که اینکار نمی‌تواند انجام شود مگر اینکه ایده‌های قدرتمند خاصی کمپوزیسیون را مشخص کرده و با جنب و جوش خود به آن حیات ببخشند. البته ارادهٔ قوی زیربنایی این دو فیلم جنگی نازی بیش از تفکر پشت فیلمهای مستند، که صرفاً از یک نکتهٔ اطلاعاتی به نکته‌ای دیگر می‌روند، امکان تحت تأثیر قراردادن ذهن بیننده را دارند. «هدف امشب» یکی از اولین فیلمهای جنگی بریتانیایی بود که از این قاعده نتایج عملی گرفت.

هر دو این فیلمهای جنگی نازی، در پرداختن به سوژهٔ اصلی خود، بجای پیروی از الگوی فیلمهای کلاسیک دموکراسی‌های غربی، از فیلمهای کلاسیک شوروی پیروی می‌کنند؛ این فیلمها، در هر حال، منحصراً نگران سرنوشت یک مجموعه - یعنی **آلمان نازی** - هستند. فیلمهای آمریکایی معمولاً زندگی اجتماعی یا ملّی را از طریق زندگینامهٔ یک قهرمان که نمایندهٔ دوران خویش است منعکس می‌کنند، ولی فیلمهای آلمانی، برخلاف آنها، فرد را به مشتق کلیتی تقلیل می‌دهند که از همهٔ افرادی که از آنها تشکیل شده واقعی‌تر است. در این فیلمهای جنگی هرجا که چهره‌های منفرد سربازان آلمانی انتخاب شده‌اند، وظیفهٔ آنها نشان دادن چهرهٔ **رایش سوم** است. حتی خود **هیتلر** هم نه بعنوان شخصی که تحولاتی از آن خویش دارد، بلکه بعنوان تجسم قدرتهای غیرشخصی مهیب - یا بهتر بگوییم، بعنوان محل تلاقی آنها - به تصویر کشیده شده است؛ این فیلمها که برای بت‌سازی از او ساخته شده‌اند، علیرغم نماهای نزدیک فراوان حاکی از احترام، نمی‌توانند خصوصیات او را با حیات انسانی تطبیق دهند.

گوبلز فیلم «پوتمکین» را بعنوان یک الگو مورد تحسین قرار داد و گفت که باید بوسیلهٔ فیلمی با ساختاری مشابه از «انقلاب» نازی تجلیل شود. در واقع، چند فیلم معدودی که نمایندهٔ **آلمان هیتلری** هستند، همانقدر از فیلم «پوتمکین» فاصله دارند که «انقلاب» **نازی‌ها** از یک انقلاب واقعی بدور است. این فیلمها چطور می‌توانستند غیر از این باشند؟ آنها، مثل فیلمهای صامت عظیم **شوروی**، بطور طبیعی برتری مطلق جمع بر فرد را مورد تأکید قرار می‌دهند؛ ولی در فیلم «پوتمکین» این جمع از آدمهای واقعی تشکیل شده، درحالیکه در «پیروزی اراده» آرایشهای تماشایی توده‌های هیجان‌زده و پرچمهای صلیب شکستهٔ در حال اهتزاز در خدمت اثبات جمعی قلابی است که حکام نازی تحت نام **آلمان** ایجاد کرده و اداره نمودند. علیرغم اینگونه تفاوتهای اساسی، اشارهٔ **گوبلز** به الگوی روسی یک اشتباه کامل نبود. نازیها، نه چندان بخاطر رفتار به اصطلاح انقلابی‌شان، بلکه در نتیجهٔ تحقیر ارزشهای فردی حاصل پسروی‌شان، عملاً مجبور بودند که در فیلمهای خود بیشتر متکی به شیوه‌های روسی باشند تا شیوه‌های غربی. و حتی اگر این نزدیکی منحرف وجود نداشت، موفقیت تبلیغاتی غیرقابل انکار فیلمهای قدیمی **شوروی** کافی بود که آنها را مورد توجه وزارت تبلیغات **آلمان** قرار دهد. این دو فیلم جنگی نازی، که از الگوهایی چون «پایان سن‌پترزبورگ» و «ده روزی که دنیا را تکان

داد، الهام گرفته بودند، شکل حماسی به خود گرفتند.

گرایش سنتی آلمانی‌ها به تفکر ضدمنطقی و افسانه‌ای هرگز کاملاً مغلوب نشده بود. البته برای **نازی‌ها** مهم بود که نه تنها این گرایش را تقویت کنند، بلکه به افسانه‌های قدیمی آلمانی تجدید حیات بخشند. آنها، با اینکار به ایجاد یک «دیوار غربی» تفکری غیرقابل عبور در مقابل تهاجم خطرناک عقاید دموکراتیک کمک می‌کردند. سکانس آغاز فیلم «**پیروزی اراده**» هواپیمای **هیتلر** را نشان می‌دهد که از میان انبوه ابرهای شگفت‌انگیز بسوی **نورمبرگ** پرواز می‌کند - او تجسمی است از **اودین** (Odin) پدر **همه**، که آریایی‌های قدیم شنیده بودند که با لشگریانش برفراز جنگلهای بکر می‌غریدند. هر دو فیلمهای «**غسل تعمید آتش**» و «**پیروزی اراده**»، با حفظ وظایف خود بعنوان فیلمهای مستند، از تحریک اینگونه خاطرات اجتناب نمی‌کنند؛ ولی این دو فیلم عمداً به سبکی حماسی تنظیم شده‌اند، و شباهت ظاهری آنها به فیلمهای **آیزنشتاین** و **پودوفکین** خارق‌العاده است.

اینکه هر دو این فیلمهای جنگی صرفاً به نمایش ماجرای نبردها و پیروزی‌های پی در پی نمی‌پردازند بخاطر دلایل تبلیغاتی است. تبلیغات نازی که مصمم بود کلیتی جامع از تأثیرات ایجاد کند، مجبور بود برنامهٔ خود را گسترش داده و بجای بازگویی سادهٔ وقایع نظامی، کمپوزیسیونی با جوانب متعدد ارائه دهد. **نازی‌ها** برای بدست آوردن اهداف خود، به قهرمانشان - یعنی **آلمان** نازی - خصوصیات قهرمانهای اسطوره‌ای قدیمی را اهدا کردند. از آنجاکه این قهرمانها قبل از اینکه مثل خورشید بدرخشند به نحو اجتناب‌ناپذیری مجبور به تحمل زجر بودند، در آغاز «**غسل تعمید آتش**» و همچنین «**پیروزی در غرب**» **آلمان** در حال زجر کشیدن نشان داده شده است. این کشور تضعیف شده و تنها در برابر توطئه قدرتهایی که با پیمان ورسای دست و پایش را بسته‌اند می‌ایستد. کیست که با تلاش این کشور برای گسستن زنجیرهایش و رها شدن از شر کسانی که به آن ظلم کرده‌اند همدردی نکند؟ البته این فیلمها، بعنوان فیلمهایی تبلیغاتی، عذابی افسانه‌ای برای قهرمان خود در نظر نمی‌گیرند، بلکه او را بعنوان موجودی کاملاً بیگناه و بی‌آزار نشان می‌دهند - روی نقشه‌ها در فیلم راجع به **لهستان**، در تضاد سمبلیک با **لهستان**، **انگلیس** و **فرانسهٔ** سیاه، قلمرو **آلمان** سفید است - و بجای موتیف عذاب، بر حق بودن را جایگزین می‌کنند. نازی‌ها چنان مصمم هستند تهاجم **آلمان** را برحق جلوه دهند که حس انتقام در همه جای این فیلم خودنمایی می‌کند؛ در اواخر فیلم «**غسل تعمید آتش**»، گفتار متن فیلم به پوسترهای پخش شده در ورشوی اشغال شده اشاره می‌کنند که دولت **لهستان** از طریق آنها «مردم کشور را به جنگ نامنظم با آلمانی‌ها»[۲] فرا خوانده بود.

حالا روشن می‌شود که چرا این فیلمها چشم‌اندازهای فوق‌الذکر حکومت استبدادی مطلقه را دربردارند: هر چشم‌اندازی از این نوع چیزی بیش از سراب ساختار حماسی نیست که به شکل تبلیغاتی پخش شده است. فیلمهای جنگی در اینکه جنگ را بعنوان مبارزهٔ قهرمان خود برای کسب آزادی، برای کسب Lebensraum، نشان می‌دهند نیز از قوانین حماسه‌ها پیروی می‌کنند. آنها، پس از وارد کردن قهرمان خود به خانوادهٔ قهرمانان حماسی، نوری خیره کننده بر همهٔ رشادت‌های او

۲- مقایسه شود با صفحه ۳۰۶.

می‌تابانند. بدون اشتباه و شکست‌ناپذیر بودن **آلمان** مطابق وظیفه ساده و تأثیرگذار شده، و قبل از ستایش اغراق‌آمیز نهایی که طعم کامل پیروزی را می‌دهد، ستایشهای اغراق‌آمیز کوچکتری نشان داده شده‌اند. دنیایی از ظلمات، فاقد سایه روشن‌های تلطیف کننده، با این دنیای نور مبارزه می‌کند. متخاصمین بعنوان دشمن‌هایی عادی نشان داده نمی‌شوند که **آلمان** زمانی با آنها رابطه داشته و بعداً تجدید ارتباط خواهد کرد، بلکه بعنوان دشمنان ابدی این قهرمان و در حال کشیدن نقشه‌های پلید برای نابود کردن آن نشان داده می‌شوند. در این فیلمها هم **آلمان** و هم دشمنانش، که تجسم‌های اصول متضاد اخلاقی یا طبیعی هستند، به دنیای ابدی حماسه‌ها تعلق دارند که زمان در آن داخل نمی‌شود. بین قدرتهایی که در جهنم دموکراتیک می‌جوشند تفاوتهایی هست: **فرانسه** روحی پلید و در حال متلاشی شدن است؛ **انگلیس** همهٔ ویژگی‌های تجلی شیطان را دارد، و **لهستان** نقش دستیار پلید او را ایفا می‌کند. تمهید زیرکانه‌ای بکار گرفته شده تا این ارواح خبیث بعنوان شخصیتهای حماسی معرفی شوند - تبلیغات سینمایی **نازی‌ها** عطشی افسانه‌ای برای نابود کردن به آنها نسبت می‌دهد. در این فیلمهای جنگی، گفتارهای متعددی با نسبت دادن آتش‌سوزی‌ها، فجایع و ویرانی‌های فراوانی - که همراه این جملات نشان داده می‌شوند - به دشمن، سادیسم شیطانی او را نشان می‌دهند؛ ولی ویرانی‌هایی که آشکارا توسط **نازی‌ها** به بار آمده‌اند، وظیفهٔ نشان دادن برتری سلاحهای آلمانی را به عهده دارند.[۳] بعلاوه آلمانی‌ها در حال بازسازی پل‌های تخریب شده، محافظت از ساختمانهای به محاصره افتاده، و نجات کلیسای جامع روئن (Rouen) نشان داده می‌شوند. طبیعت مثبت قهرمان این فیلمها بطور سیستماتیک در مقابل نفس ویرانگر دشمنانش قرار می‌گیرد.

بطور خلاصه: فیلمهای لشگرکشی‌های **نازی‌ها** را می‌توان حماسه‌هایی تبلیغاتی محسوب کرد. این فیلمها نگران به تصویر کشیدن واقعیت نبوده، بلکه استفاده از نماهایی از واقعیت، و نحوهٔ تدوین آن نماها، را تابع اهداف تبلیغاتی باطنی خود قرار می‌دادند. این اهداف اصل واقعیت را در فیلمهای نازی تشکیل می‌دهند. مقایسهٔ «**غسل تعمید آتش**» و «**پیروزی در غرب**» با فیلمهای اولیهٔ **آیزنشتاین** و **پودوفکین**، که آنها نیز مصائب و پیروزی نهایی یک مجموعهٔ قهرمان را به تصویر می‌کشند، کار جالبی است. اینکه اهمیت تبلیغاتی این فیلمهای شوروی کمتر از همتای آلمانی آنها

۳- نسبت طول صحنه‌های ویرانی‌ها به کل متراژ فیلمهای خبری سرهم شده در «بلیتزکریگ در غرب» حدود ۱:۵ ؛ در «غسل تعمید آتش» حدود ۱:۸ ؛ و در «پیروزی در غرب» حدود ۱:۱۵ است. از آنجاکه فیلمهای خبری - حتی فیلمهای خبری آلمانی - قبل از پیروزی نهایی به نمایش عمومی گذاشته می‌شوند، تبلیغات نازی‌ها که همیشه در جستجوی چیزهای تحریک‌کننده بودند در اینجا (بیشتر از فیلمهای بلند) به گردآوری فجایع منکی بودند تا جایی که دشمن را به خطر اندازد. فاجعه‌ای مثل سوزاندن یک تانکر بزرگ نفت این مزیت اضافی را هم داشت که خوش‌عکس (فتوژنیک) بود. این مسئله که فیلم «پیروزی در غرب» نسبت به «غسل تعمید آتش» ویرانی بسیار کمتری را نشان می‌دهد، باید به مقاصد متفاوت پشت این فیلمها ردیابی شود. فیلم تبلیغاتی جنگ لهستان، که در دورهٔ جنگ «قلابی» نشان داده شد، سعی داشت در بین دشمنان آینده بیم و هراس بگستراند، ولی هدف فیلم جنگ فرانسه با ساختار حذف کننده‌اش نمایش یک خودنمایی نظامی بی‌همتا بود - که خالی از نشاط نباشد - گویی پایان خوش کاملاً در دسترس بود.

شایان ذکر است که تبلیغات رادیویی در ارائه ویرانگری با تبلیغات سینمایی تفاوت اساسی داشتند. بقول پرفسور اسپیر (Speier)، رادیوهای نازی‌ها از اعلام تخریب اهداف نظامی که به اعتقاد آنها برای افکار عمومی جذاب نبود، عموماً اجتناب می‌کردند؛ آنها برای تهیج شنوندهٔ متوسط یک ساختمان شهرداری ویران شده را به استحکامات نظامی که خسارات سنگینی به آن وارد شده بود ترجیح می‌دادند. البته فیلمهای تبلیغاتی هیچیک از فجایع تماشایی را حذف نمی‌کردند؛ علاوه بر این، نازی‌ها از امکانات ویژهٔ فیلم در به تصویر کشیدن صفحات فولادی سوراخ سوراخ شده و آثار اکیداً تکنیکی دیگر سلاحهای آلمانی - ویرانی‌هایی که اگر از طریق کلام گفته می‌شدند چندان علاقهٔ مردم را جلب نمی‌کردند - سود می‌بردند.

نیست واضح است؛ ولی این فیلمهای آلمانی، بخاطر وفاداری به واقعیت، ویژگی حماسه‌های واقعی را حفظ می‌کنند. در این فیلمهای ساخت شوروی محنت موجود مردم با چنان دقتی نسبت به جزئیات به تصویر کشیده شده که واقعیت آن بیننده را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. این مسئله را، که نازی‌ها به نوبهٔ خود با چه دقتی از بکاربردن واقعیت اجتناب می‌کنند، می‌توان از نحوهٔ تصنعی برخورد آنها با همان محنت نتیجه گرفت. آنها، برخلاف روس‌ها، وظیفهٔ تأیید گفتار شفاهی را، که در قسمتهای آغازین هر دو فیلم تبلیغاتی جنگی نازی‌ها مصائب آلمان قبل از به قدرت رسیدن هیتلر را به اطلاع عموم می‌رسانند، به چند نمای محدود پیش‌پا افتاده وا گذار می‌کنند. این نماها، که هرگز موفق نمی‌شوند بانشانی از زندگی به دادخواهی گفتار فیلم حیات ببخشند، نمایشهای مرسوم تبلیغات تجارتی برای یک کالای استاندارد را به یاد می‌آورند.[۴] گویی نازی‌ها از برخورد با واقعیت می‌ترسیدند، گویی احساس می‌کردند که تصدیق سادهٔ آنها واقعیت آنها را وادار به تسلیم به آن می‌کرد، که این تسلیم ممکن بود کل سیستم دیکتاتوری را به مخاطره اندازد. از سوی دیگر، نقشه‌ها سرشار از نمایش نتایج فاجعه‌آمیز صلح وستفالیان و «پیمان ورسای» هستند. در این فیلمها مصائب آلمان فهرمان فقط روی نقشه‌هاست. تبلیغاتچی‌های نازی از طریق نقشه‌های خود نشان دادند که بجز واقعیت الگوی پیروزی خود هیچ واقعیتی را به رسمیت نمی‌شناختند.

این تفاوت بین حماسه‌های سینمایی روسی و آلمانی برکل ساختار آنها تأثیر می‌گذارد. از آنجاکه این دو فیلم جنگی آلمانی همان واقعیتی را دفع می‌کند که فیلمهای شوروی از طریق آن بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهند، مجبورند برای پیشبرد داستان خود از راه‌های دیگری استفاده کنند.

تبلیغات نازی در عملکرد سیاسی هرگز به اشاعهٔ سادهٔ تلقینات خود قانع نبود، بلکه بوسیلهٔ ترکیب ماهرانه‌ای از اقدامات تروریستی و سازمانی که فضایی از هراس و تشنج ایجاد می‌کرد راه را برای قبول آنها هموار می‌نمود. این اقدامات مقدماتی در سینما به عهدهٔ نظم و ترتیب است. هر دو این فیلمها شامل حقه‌های ساختاری فراوانی هستند که برای کنترل ذهن بیننده ساخته شده‌اند. غرایز و احساسات بیننده زنده نگاهداشته شده‌اند، ولی به قوهٔ استدلال او بطور سیستماتیک گرسنگی داده می‌شود. فقط یک سکانس عقل را به مبارزه می‌طلبد: سکانس حملهٔ هوایی فیلم «غسل تعمید آتش» که در ارائه اطلاعات ولخرجی می‌کند. این سکانس استثنایی را می‌توان بوسیلهٔ این حقیقت توضیح داد که فیلم «غسل تعمید آتش» در دوران جنگ «قلابی»، یعنی زمانی که نیروی هوایی سلطنتی انگلستان هنوز به آلمان حمله نکرده بود و آلمان هنوز به برتری هوایی مطلق خود ایمان داشت، ساخته شد. نازی‌ها احتمالاً می‌خواستند با این امید که انگلیس را تحت تأثیر قدرت غیرقابل قیاس نیروی هوایی آلمان قرار دهند، با نشان دادن جزئیات حملهٔ هوایی به شکلی که به نحوی غیرعادی آموزنده بود، این

۴- این درست است که تبلیغات نازی‌ها، در فیلمهایی چون SA-MANN BRAND هانس وستمار، هیتلر یونگ کونکس و UM DAS MENSCHENRECHT (بخاطر حقوق بشر)، مصائب طبقهٔ متوسط و کارگران «گمراه» را نسبتاً بطور مفصل نشان می‌دهد تا Feikorps، اس.آ و «انقلاب ملی» را محبوب کنند. ولی این سکانس‌ها نه در فیلمهای حماسی ساخته شده به سبک شوروی، بلکه در فیلمهایی ظاهر می‌شوند که نمایشهای سینمایی سیاسی هستند. در هر صورت فیلمهای کلاسیک شوروی هرگز، مثل فیلمهای جنگی تبلیغاتی آلمانی، خود را به نشان دادن محنت مردم از طریق چند نمای کلیشه‌ای محدود نمی‌کردند.

فیلم را با تفکر **انگلیسی‌ها** تطبیق دهند.[۵] در این مورد، ارائه اطلاعات مساوی با تهدید است و قرار است که هراس بوسیلهٔ ارزیابی عاقلانه‌ای از حقایق ایجاد شود.

ایندو فیلم تبلیغاتی جنگی نه تنها باید بیننده را برای پذیرفتن تلقینات خود آماده می‌کردند، بلکه، از همه مهمتر، مجبور بودند داستانی راکه بازگو می‌کردند دراماتیزه نمایند تا فقدان واقعیت آنرا جبران کنند. این دراماتیزه کردن باید هیجاناتی راکه در فیلمهای **شوروی** از ارائه وقایع زندگی منتج می‌شد، بطور مصنوعی ایجاد می‌کرد. تکنیکهای دراماتیک به زنگ تنفس، فواصل خالی بین مرکزهای قوت داستان اصلی، متوسل می‌شوند. تبلیغات سینمایی **نازی‌ها**، با استفاده از آزادی عمل خود در زمان‌بندی کردن دلبخواهی گفتار متن فیلم‌ها، سعی کرد از طریق سازماندهی صرف تأثیرات برجستهٔ درام را بدست آورد.

قسمتهای مقدماتی هر دو فیلم تبلیغاتی/جنگی یاد شده در این رابطه به شکل خاصی افشاگری می‌کنند. آنها همهٔ وسایل کمپوزیسیونی موجود را بکار می‌گیرند تا دوران قبل از جنگ را بعنوان دوران مبارزه‌ای دراماتیک بین قدرتهای نور و ظلمت جلوه دهند. در آغاز فیلم «**پیروزی در غرب**»، این مبارزه به شکل نشیب و فرازهای ممتدی ارائه شده که برای ایجاد یک توالی سریع از کشمکش‌ها ساخته شده‌اند. بعد از پیمان ورسای، **آلمان** نابود شده به نظر می‌رسد، ولی **هیتلر** ظاهر می‌شود و این چشم‌انداز عوض می‌شود. آیا وضع واقعاً تغییر می‌کند؟ دموکراسی‌ها در توطئه علیه رایش سوم جوان سماجت می‌کنند، و بدنبال هر پیشروی جدید **آلمان** براهداف پلید دشمنان آن تأکید جدیدی می‌شود. این سری تنشها که مرتباً تشدید می‌شوند و با نزدیک شدن به زمان حال وزن دراماتیک آنها بیشتر می‌شود، مستقیماً به فاجعهٔ نهایی - یعنی جنگ - می‌انجامد. ولی حتی لشگرکشی به **لهستان** تنها یک داستان فرعی می‌شود، چون پیشنهاد صلح **هیتلر** بلافاصله به عنوان یک وسیلهٔ تعلیق بکار می‌رود که بیننده را برای چرخش بعدی داستان آماده می‌کند و به این ترتیب باعث ادامه یافتن درام می‌شود. تبلیغات **نازی‌ها** همیشه به کار کردن با اینگونه نوسانات گرایش داشت. اگر این نوسانات بوسیلهٔ کلیشه‌های تصویری ارائه نشده بود، مؤثرتر می‌شدند.

داستان ایندو فیلم تبلیغاتی جنگی موفق به سکانسهای متعددی تقسیم شده که اکثر آنها از یک الگو پیروی می‌کنند. این سکانس کلیشه‌ای با نقشه‌ای از پروژه‌های استراتژیک قریب‌الوقوع آغاز می‌شود که قاعدتاً در خود آن سکانس بوقوع می‌پیوندند. در این رابطه نقشه‌ها وظیفهٔ توضیحات دراماتیک را به عهده می‌گیرند: آنها آنچه راکه قرار است اتفاق افتد اعلام می‌کنند و توقعات بیننده را کانالیزه می‌کنند. پس از اینکه طرح همه چیز ریخته شد، حرکت (آکسیون) به شکل فرآیندی شکل می‌گیرد که تأثیرات دراماتیک را روی هم انباشته می‌کند تا حذف ارائه استاد و مدارک را جبران کند.

برای رسیدن به این هدف یکی از دو شیوهٔ ذیل بکار گرفته می‌شود. اول، بخاطر تعلیق بیشتر، بسیاری از سکانسها برمشکلاتی تأکید می‌کنند که پایان خوش را - که در آیندهٔ نزدیک است - به تأخیر می‌اندازند و یا وانمود به عقیم کردن آن می‌کنند. **ایلیا اهرنبورگ** گزارش داده است که

۵- طبق گفتهٔ پرفسور اسپیر، اطلاعیه‌های رسمی جنگی آلمان که در انگلستان به زبان انگلیسی پخش می‌شدند تمام کلمات و عباراتی راکه جذابیتی صرفاً احساساتی داشتند حذف می‌کردند.

گرگوری زوخوف (Zukhoff) ژنرال روس در مورد دستاوردهای نظامی آلمان در لهستان و فرانسه گفته: «برای آنها جنگ یک مانور بود.»[۶] طبیعت جعلی مشکلات فوق‌الذکر این گفته را تأیید می‌کند. نماهای نشان‌دهندهٔ سربازان فرانسوی در خط ماژینو، که در اواخر فیلم «پیروزی در غرب» جای داده شده‌اند، مشخصاً در خدمت هدف تبلیغاتی به تعویق انداختن دوباره و دوبارهٔ نتیجه‌ای هستند که از مدتها قبل بدست آمده است. در همان فیلم، بلافاصله بعد از سکانس خط ماژینو، یک سکانس «مونتاژی» باورنکردنی ظاهر می‌شود؛ این میان‌پرده با بکار بردن مجدد موتیف‌های بخش مقدماتی فیلم، نقشه‌های جهان را با سربازان عروسکی و سربازان واقعی، سیاستمداران فرانسوی و سخنرانی‌هایشان، «مارسی» و رژه‌ای در شانزلیزه در هم ادغام می‌کند تا از طریق شهادت ساختگی آنها در مورد موقعیت ناامیدکنندهٔ آلمان، اهمیت پیروزی آلمانی‌ها را - که بدنبال آن می‌آید - تقویت کند. تمام این نماهای جاسازی شده وجود خود را صرفاً مدیون نیازهای کمپوزیسیون دراماتیک هستند.

شیوهٔ دوم زیادکردن تعلیق، «حذفی» است که قبلاً گفته شد.[۷] بسیاری از سکانسهای فیلم «پیروزی در غرب» تمام مراحلی را، که از اعلام به اجرای آن می‌انجامند، نادیده می‌گیرند. گاه هر دو این شیوه‌ها بطور همزمان بکار رفته‌اند: بدنبال نقشه‌ای که وضعیت را توضیح می‌دهد مانعی دیده می‌شود که ظاهراً راه را بسته است. سپس یک برش ناگهانی، و شیپورهای پیروزی به صدا درمی‌آیند. برای جبران کتمان واقعیت، تمهید کمپوزیسیونی بهتری از تمهید گفتار حذف‌کننده نمی‌شود بکار گرفت: این تمهید بطور سمبلیک حملهٔ رعدآسای آلمان را نشان داده و بیننده‌های زودباور را وادار می‌کند که از همهٔ چیزهایی که توسط حقه‌های تردستی حذف شده‌اند، چشم‌پوشی کند. این حذف کردن اغلب به کمک تکنیکهای پلی‌فونیک (چند آوایی) اجرا می‌شود: مثلاً گفتاری که عملیاتی را اعلام می‌کند که قرار است انجام شود با نماهایی همراه می‌شود که حرفی در مورد آنها زده نمی‌شود. این نماها، به شکلی بیش و کم مشخص، عملیات نظامی متعددی را به تصویر می‌کشند که هیچکس معنای دقیق آنها را نمی‌تواند کشف کند. از آنجاکه این نماها راه نامشخص خود را دنبال می‌کنند، تخیلات بیننده توسط آنها به بیراهه کشانیده می‌شود. در نتیجه، اعلام شفاهی پیروزی کسب شده، بیننده‌ها راکه حواسشان پرت شده، شوکه می‌کند. این تأثیر برای تبلیغات نازی‌ها بسیار مطلوب است.

پیروزی کلیشه‌ای پایان سکانس بسادگی ثبت نشده، بلکه - بجز موارد نادری که، برای تعمیق اهمیت پیروزی بعدی، از ذکر آن گذشته‌اند - کاملاً تزیین شده و مزمزه می‌شود. این قسمت پایانی در اغلب مواقع از قسمت عمدهٔ قبلی، که به خود عملیات نظامی می‌پردازد، بسیار طولانی‌تر است. در «غسل تعمید آتش»، نبرد «رادوم» (Radom) فقط توسط یک نقشهٔ انیمیشن و تعدادی تصاویر بی‌محتوی نشان داده شده، در حالیکه گزارش نتایج پیروزی آلمان متراژ بسیار بیشتری را به خود اختصاص داده است. در فیلم «پیروزی در غرب» صحنهٔ تسلیم شدن هلند طولانی‌تر و مفصل‌تر از چند نمای معدودی است که تهاجم به آن کشور را نشان می‌دهند، و به همین ترتیب رژهٔ

۶- مقایسه شود با نیویورک تایمز، ۲۶ ژانویه، ۱۹۴۲.
۷- مقایسه شود با صفحه ۲۷۸.

پیروزی در پاریس صحنهٔ نشان‌دهندهٔ نزدیک شدن سپاهیان به پایتخت فرانسه را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این ستایشهای اغراق‌آمیز، رژه‌های پیروزمندانهٔ قدیمی راکپی می‌کنند: ابتدا قهرمانان پیروز شده وارد می‌شوند، و سپس - درحالیکه گفتار متن با فخر به غنائم بیشمار اشاره کرده و نتیجهٔ استراتژیک این پیروزی را مرور می‌کند - انبوه کثیر و بی‌کران اسرا و جنگ‌افزارهای به غنیمت گرفته شده از نظر می‌گذرند. نازی‌ها برای تجلیل کردن از خودشان هرگز از کنار هم قرار دادن انبوه انسانها و مواد آهنی خسته نمی‌شدند. تکنیک بکار رفته برای نمایش آنها نمای پان (Pan) می‌باشد. پس از فوکوس کردن روی یک گروه کوچک از اسرای در حال راهپیمایی یا ایستاده، دوربین شروع به پان می‌کند، در نتیجه عرصهٔ دید وسعت یافته و ستونهایی بی‌انتها و یاکمپی بسیار بزرگ را دربرمی‌گیرد: این شیوهٔ مشهوری است که به شکلی زیرکانه بکار برده شده، چون توده‌های عظیم وقتی بیشترین تأثیر را در بیننده ایجاد می‌کنند که او بتواند آنها را با گروههایی در ابعاد معمولی مقایسه کند.

بطور کلی، سکانس دراماتیک نمونهٔ ایندو فیلم تبلیغاتی جنگی - آگاهانه یا ناآگاهانه - عملکردهای تیپیک رژیمی را نشان می‌دهد که در آن چنان قدرتی به تبلیغات داده شده که هیچکس مطمئن نیست تبلیغات در خدمت تغییر واقعیت است، یا اینکه واقعیت باید برای اهداف تبلیغاتی تغییر داده شود. تنها چیزی که در اینجا به حساب می‌آید تمایل حکام نازی به کسب پیروزی و سلطه است. نازی‌ها تبلیغات حکومت استبدادی مطلقه را بعنوان ابزاری برای نابود کردن استقلال مزاحم واقعیت بکار گرفتند، و هرجاکه توانستند اینکار را انجام دهند، نقشه‌ها و طرحهای آنها عملاً در نوعی خلاء انجام می‌شدند. به اینترتیب فرمول «مطابق نقشه» آنها معنای خاصی بدست آورد، و جلوه‌های دراماتیک و تعجب‌آور فراوانی ایجاد شد. خود این عمل برای ساخت سکانسهای کلیشه‌ای - که به شکل دادن به مبارزات تبلیغاتی روی پردهٔ سینما کمک کردند - بصورت یک الگو درآمد.

درام برای تأکید کردن بر خشونت طوفانی که در راه است، به لحظاتی از آرامش نیاز دارد. فیلمهای تبلیغاتی جنگی بیشتر متکی به تنفسهای بین تنش‌ها هستند؛ چون آنها بیشتر حماسه‌های دراماتیزه شده‌اند تا درام، وگرایش حماسی آنها دراماتیزه کردن زیاده از حد را خنثی می‌کند. سازندگان درام‌های نازی‌ها نه تنها مجبور به ارائه «مکث‌های» ظاهری از قبیل «قصیدهٔ کوتاه زندگی در اردو» بودند، بلکه باید در سیر صعودی‌شان برای بیننده‌ها فواصل تنفس کوتاهی در همه جای فیلم بوجود می‌آوردند. در اینجا یک مسئله بغرنج پیش می‌آید. به محض اینکه به بیننده اجازهٔ استراحت داده می‌شود، ممکن است قوهٔ استدلال او بیدار شود، و این خطر وجود دارد که او از خلاء اطراف خودش آگاه شود. ممکن است در این وضعیت خطرناک بیننده وسوسه شود که به واقعیت نزدیک شود و، در حین نزدیک شدن به آن، احساس آن خلبانی را تجربه کند که، پس از اینکه لنینگراد را از ارتفاعی بسیار زیادتر از اینکه آنرا ببیند بمباران کرد، بوسیلهٔ یک هواپیمای شوروی مجبور به فرود آمدن شد. «نیویورک تایمز» (در ۲۶ فوریه ۱۹۴۲) داستان این خلبان را بطوری که تیخانوف، نویسندهٔ اهل شوروی، گفته بود نقل کرد: «او روی بام یک ساختمان بلند آپارتمانی فرود آمد و وقتی او را یافتند، هاج و واج در نور مهتاب به شهر خیره شده بود. هنگامیکه او را از آن ساختمان بلند از کنار آپارتمانهایی که ساکنین آنها مشغول زندگی خود بودند، پایین آوردند از حالش پیدا بود... که هرگز

دربارهٔ لنینگراد بعنوان یک محل زندهٔ واقعی فکر نکرده بود، بلکه آنرا فقط بعنوان هدفی در روی نقشه دیده بود. این خلبان بعد گفت که معتقد است لنینگراد را نمی‌توان گرفت یا با بمباران مجبور به تسلیم کرد.»

واضح است که تبلیغات نازی‌ها، علیرغم لزوم ساختاری ایجاد مکث در فیلمهای تبلیغاتی جنگی، نمی‌توانست فشار مداوم خود را تقلیل دهد. اگر، روی پردهٔ سینما یا در زندگی واقعی، قدرت دینامیک آن تبلیغات فقط برای یک لحظه سست می‌شد، ممکن بود کل سیستم در یک آن ناپدید شود.

این مسئله دلیل استفادهٔ فراوان از تکنیک‌های چندآوایی در فیلمهای نازی‌ها را توضیح می‌دهد. نازی‌ها، با آگاهی کامل به این که تبلیغات باید بطور مداوم روی ذهن بیننده کار کند، همان کاری را با تبلیغات کردند که کشاورزان با زمین می‌کنند. یک کشاورز عاقل همیشه یک بذر نمی‌کارد، بلکه برنامه‌ریزی می‌کند و بذرهای مختلف را بطور متناوب می‌کارد؛ به این ترتیب، زمین او از فرسودگی درامان است و، در عین حال، او در هر فصل محصولی برداشت می‌کند. فیلمهای تبلیغاتی جنگی از این شیوه پیروی می‌کنند. آنها بجای اینکه حتی برای لحظه‌ای ایده‌های پی‌درپی تبلیغاتی را متوقف کنند، صرفاً عنصر منتقل‌کنندهٔ این ایده‌ها را عوض می‌کنند. هنگامی که گفتار متن فیلم برای یک لحظه خاموش است، می‌توان مطمئن بود که عناصر بصری و یا موسیقی ادامهٔ کار را در دست می‌گیرند، و در اغلب مواقع دو یا سه مفهوم مستقل که به عناصر مختلف محول شده‌اند، مثل تمهای یک قطعه موسیقی به شکل چند صدای همزمان پیش می‌روند. از آنجاکه هر یک از این رسانه‌ها به نحو متفاوتی ساختار روانی بیننده را تحت تأثیر قرار می‌دهند، متفاوت بودن ماهرانهٔ آنها مدام به دیگر قسمتهای ذهن آرامش می‌دهد. ولی این آرامش طوری به او داده می‌شود که از تأثیر مداوم تبلیغات آزاد نشود.

«قصیدهٔ کوتاه زندگی در اردو» در فیلم «پیروزی در غرب»، که با هیچگونه حرف و گفتاری همراهی نشده، یا بیننده را آمادهٔ قبول تلقین‌های فیلم می‌کند و یا مفاهیم کنایی خود را اشاعه می‌دهد. پس از اینکه گفتار متن این فیلم به اصطلاح تهاجم سپاهیان فرانسوی و انگلیسی به بلژیک را محکوم می‌کند، تصاویر نه تنها آنرا نشان می‌دهند، بلکه با تمسخر به سیاهپوستان ارتش فرانسه اشاره می‌کنند و سپس به کمک موسیقی، انگلیسی‌ها را به باد استهزا می‌گیرند. پیامهای تبلیغاتی که بطور متناوب یا همزمان از این سه رسانه ارسال می‌شوند، پیام روانی‌ای را به بیننده تحمیل می‌کنند که بطور همزمان هم به او آرامش می‌دهد و هم او را تحت فشار قرار می‌دهد. تکنیک چند صدایی، بوسیلهٔ این شیوه، وظیفهٔ ساختاری خود راکه ممانعت از فرار بیننده است انجام می‌دهد. این تکنیک در همهٔ این شبه حماسه‌های دراماتیزه شده سعی دارد در بیننده تردیدهایی را حفظ کند که، اگر واقعاً می‌شد آنها را حفظ کرد، او را نسبت به حقیقت و غیرحقیقت بی‌تفاوت کرده و برای همیشه از واقعیت منزوی می‌کرد.

۵- تضاد با واقعیت

ظاهراً استفادهٔ صریحی که فیلمهای تبلیغاتی نازی‌ها از نماهای فیلمهای خبری می‌کنند

تحت تأثیر تکنیک‌های خاصی است که جناح چپ به آنها علاقه دارد. در ۱۹۲۸، «انجمن خلق برای هنر فیلم‌سازی» (Volksverband Für Filmkunst) صرفاً بوسیلهٔ تدوین، مجموعه‌ای از فیلمهای خبری بی‌رنگ اوفا را به فیلمی با کمی چاشنی سرخی (چپ‌گرایی - م) تبدیل کرد که در برلین تماشاگران را تحریک به تظاهراتی پر سروصدا نمود. گرچه «انجمن خلق» براساس این ادعای قابل اثبات اعتراض کرد که فیلم یاد شده به جز نماهای فیلمهای خبری - که قبلاً بدون جریحه‌دار کردن احساسات کسی در تمام سینماهای اوفا به نمایش درآمده بود - چیزی در بر نداشت، اما هیئت سانسور بزودی نمایش این فیلم را ممنوع کرد.

تبلیغاتچی‌های سینمایی نازی تکنیک مونتاژ چپی‌ها را بطور معکوس بکار بردند: آنها سعی نکردند واقعیت را از بین یک سری نماهای بی‌معنی بیرون بکشند، بلکه هرگونه معنای واقعی راکه فیلمبرداری مستند آنها می‌توانست بیان کند، در نطفه خفه کردند. برای استتار این کار و تقویت این حس که از طریق فیلمهای خبری غیرساختگی، خود واقعیت روی پرده نشان داده می‌شد، هیچ چیزی مورد بی‌توجهی قرار نمی‌گرفت. همهٔ فیلمهای جنگی تبلیغاتی نازی‌ها شامل نماها و صحنه‌هایی هستند که، صرفاً از نظر فیلمبرداری، بسیار نامطلوب می‌باشند؛ ولی تبلیغات نازی‌ها به این دلیل آنها را نگاه داشت که گواه اصالت فیلم بعنوان یک کلیت بوده و از این طریق مغشوش شدن مرز بین دقت و حقیقت را تقویت می‌کردند. به همین دلیل بود که نازی‌ها، لااقل در داخل آلمان،[1] به نمایش درآمدن فیلمهای خبری خود را تسریع کرده، یا لااقل فاصلهٔ زمانی بین وقوع حوادث جنگ و ظاهر شدن آنها بر پردهٔ سینما را تقلیل دادند. بینندگان بخاطر این سرعت بطور غیرارادی تأثیراتی راکه از خود واقعیت می‌گرفتند به فیلمهای خبری - که مثل انگل از ویژگی واقعیت زندهٔ وقایعی که منعکس می‌کردند تغذیه می‌نمودند - انتقال می‌دادند.

درک این مسئله ساده نیست که چرا متخصصین فیلم نازی با سماجت اصرار داشتند فیلمهای تبلیغاتی جنگی‌شان از نماهای فیلمهای خبری ساخته شود. البته بینندهٔ عادی میل جار زده شدهٔ آنها به وفاداری به واقعیت را باور می‌کرد. ولی در واقع بمباران کاملاً ساختگی فیلم انگلیسی «هدف امشب» از صحنه‌های بمبارانهای مشابه فیلمهای خبری نازی‌ها واقعی‌تر به نظر می‌رسد - و از نظر زیبایی‌شناسی هم گیراتر است. نازی‌ها خودشان خیلی خوب می‌دانستند که فیلمبرداری از زندگی واقعی به معنی به تصویر کشیدن زندگی واقعی نیست. در Licht Bild Bühne مورخ ۱۶ ماه مه ۱۹۴۰، بدنبال مقاله‌ای دربارهٔ فیلم جبهه، مقالهٔ دیگری بنام «صداقت نسبت به زندگی - قانون مقدماتی شکل دادن هنری به فیلم‌ها» آورده شده که نویسندهٔ آن می‌گوید: «صداقت نسبت به زندگی - این به معنی فیلمبرداری صرف از زندگی نیست، بلکه به معنی نمایش هنری زندگی بطور فشرده است». نازی‌ها، دقیقاً با روی هم انباشتن نماهای فیلمهای خبری خود، نشان دادند که چقدر کم نگران واقعیت بودند.

از آنجاکه آنها می‌خواستند واقعیت راکنار بگذارند، باید توقع داشت که بجای اینکه آنقدر از نزدیک اسناد تصویری گزارشگران جبههٔ جنگ خود را دنبال کنند، فیلمهایشان را آزادانه بسازند.

۱- مقایسه شود با صفحه ۲۷۶.

این درست است که آنها به نقشه‌های متحرک متوسل شدند و در ادغام جلوه‌های ویژهٔ فراوان در فیلم «پیروزی در غرب» تعلل نکردند. ولی این نقشه‌ها و تمهیدات تدوینی در میان انبوه درهم شکنندهٔ حاصل کار دوربین مستند ناپدید می‌شوند. پس دلیل این غالب بودن فیلمهای خبری چه بود؟ جواب این سؤال در زیبایی‌شناسی فیلم نبوده، بلکه در ساختار سیستم حکومت استبدادی مطلقه یافت می‌شود.

تبلیغات حکومت استبدادی مطلقه می‌خواست واقعیتی راکه براساس تصدیق ارزشهای فردی بود ریشه کن کند. از آنجاکه هدف نازی‌ها ریشه کن کردن کل این واقعیت بود، نمی‌توانستند به جایگزین کردن سادهٔ این واقعیت - تنها واقعیت مستحق این نام - توسط سنت‌های خود قانع باشند. اگر اینکار راکرده بودند، تصویر واقعیت نابود نمی‌شد، بلکه صرفاً تبعید می‌شد. ممکن بود واقعیت در ضمیر ناخودآگاه به کارش ادامه داده و اصل رهبری مطلق و بی‌چون و چرا را به مخاطره اندازد. حکام نازی، برای رسیدن به هدف خود، باید از حکام مستبد منسوخ شده‌ای که مانع از آزادی می‌شدند - البته بدون اینکه خاطرهٔ آنرا از بین ببرند - پیشی می‌گرفتند. این حکام مدرن می‌دانستند که برای تحمیل یک «نظم نوین» بر مردم شایسته نیست که به آنها اجازه داده شود بگریزند و به عقاید قدیمی خود پناه ببرند. آنها بجای تحمل چنین بازمانده‌هایی، مصرانه هر عقیدهٔ مستقلی را ردیابی کرده - با هدف آشکار ممانعت از همهٔ انگیزه‌های فردی - و آنرا از دورترین پناهگاهها بیرون کشیدند. آنها سعی کردند ذهن را عقیم کنند. و در همان حال، با بسیج توانایی‌ها و احساسات آن - تا حدی که جایی و اراده‌ای برای ارتداد فکری باقی نماند - ذهن را وادار کردند که به خدمت آنها درآید. نازی‌ها، درحالیکه بیرحمانه به کار خود ادامه دادند، نه تنها توانستند مانع رشد مجدد واقعیت شوند، بلکه اجزا متشکلهٔ این واقعیت را در اختیار گرفتند تا شبه واقعیت سیستم استبدادی مطلقه را بسازند. آوازهای محلی قدیمی به حیات خود ادامه دادند، ولی با شعرهای جدید نازی‌ها؛ به سنتهای جمهوری خواهانه اهمیتی معکوس داده شد، و توده‌ها وادار شدند ذخائر روانی خود را صرف فعالیتهایی کنند که برای هدف صریح تطبیق طرز تفکر مردم طراحی شده بودند، تا دیگر چیزی برجای نماند.

این دقیقاً معنی گفتهٔ گوبلز است: «امیدوارم که آتش درخشان اشتیاق ما هرگز خاموش نشود. تنها این آتش به هنر خلاقانهٔ تبلیغات سیاسی مدرن نور وگرما می‌دهد. این هنر، که از اعماق مردم برمی‌خیزد، باید همواره به آنجا بازگردد و قدرت خود را در آنجا بیابد. قدرت متکی به تفنگ شاید چیز خوبی باشد؛ ولی بدست آوردن قلب مردم و نگاهداشتن آن بهتر و ارضا کننده‌تر است.»

گوبلز، که در ترکیب لفاظی ژورنالیستی و بدبینی زیرکانه استاد بود، تبلیغات سیاسی مدرن را یک هنر خلاقانه تعریف کرد و، از این طریق، تلویحاً گفت که آنرا بجای آلت دستی مطیع، قدرتی خودمختار تلقی می‌کند. آیا امکان داشت که تبلیغات او بتواند خواسته‌های واقعی مردم را برآورده نماید؟ این تبلیغات بعنوان یک «هنر خلاقانه» با اغواکردن یا ساکت نمودن خواسته‌های عمومی رشد کرد، و بجای ارتقاء ایده‌های ارزشمند، فرصت‌طلبانه همهٔ ایده‌ها را به نفع خود مورد بهره‌برداری قرار داد. البته گوبلز هنرمندی بسیار بزرگتر از آن بود که به این نکته اشاره کند که این منافع با حرص استیلاجویی نازی‌ها تلاقی می‌کرد. با این وجود، تعریف او به اندازهٔ کافی صادقانه هست که بگوید

دنیایی که توسط هنر تبلیغات شکل گرفته مثل خمیر مجسمه‌سازی - موادی بی‌شکل و فاقد هرگونه ابتکار عمل از خود - می‌شود. آنچه که **گوبلز** دربارهٔ لزوم وجود رابطه‌ای نزدیک بین تبلیغات و مردم گفته است نشان می‌دهد که او چقدر هنرمندانه این دنیای توخالی را کنترل می‌کرد. او به این دلیل «قدرت متکی به تفنگ» را رد می‌کرد، که می‌دانست قدرتی که نمی‌تواند روح را مورد تجاوز قرار داده و بر آن تسلط یابد با انقلاب همیشه قریب‌الوقوع روبرو است. نبوغ **گوبلز** در اینجا خود را نشان داد: او اعلام کرد که تبلیغات باید «قلب مردم را بدست آورده و نگاهدارد.» بزبان ساده، تبلیغات **گوبلز** که به تحمیل سیستم **نازی** بر مردم قانع نبود، سعی می‌کرد قلب مردم را بزور به درون این سیستم بیاورد و در آنجا نگاهدارد. به اینترتیب **گوبلز** تأیید کرد که تبلیغات **نازی‌ها** از همهٔ ظرفیت‌های مردم استفاده کرد تا خلائی را که بوجود آورده بود پنهان کند. واقعیت وادار به جعل خود شده بود و اذهان شدیداً خسته حتی دیگر اجازه نداشتند خواب ببینند. چرا اذهان شدیداً خسته بودند؟ چون مجبور بودند بطور لاینقطع «آتش درخشان...اشتیاق» تولید کنند. آتشی که **گوبلز** استعداد زنده نگاهداشتن تبلیغات **نازی** را به آن نسبت داده بود. زمانی **بیسمارک** گفته بود: «اشتیاق را نمی‌توان مثل شاه ماهی ترشی انداخت»؛ ولی او هنر خلق مجدد مداوم آنرا پیش‌بینی نکرده بود. **گوبلز** براستی مجبور بود با تبلیغات بیشتر و بیشتر آن «آتش درخشان» را، که به تبلیغات او «نور و گرما» می‌داد، روشن نگاهدارد. او، که آدم بدبینی بود، خودش اعتراف کرد که تبلیغاتش باید همیشه به «اعماق مردم» بازگردد و «قدرت خود را در آنجا بیابد» و این تبلیغات، با تحریک اشتیاق، آشکارا قدرتش را در آنجا یافت. این نکتهٔ مهمی است، چون این حقیقت که تلاشهای هنری **گوبلز** بر پایهٔ شرایط غیرعادی زندگی استوار بودند، یکبار دیگر توخالی بودن سیستم **نازی** را تأیید می‌کند: هوا وقتی زوزه می‌کشد که به داخل خلاء وارد می‌شود، و هر چه یک ساختار اجتماعی بیشتر غیرقابل دفاع باشد، باید «اشتیاق» بیشتری بوجود آورد تا فرو نپاشد. اشتیاق؟ هر وقت فیلمهای تبلیغاتی **نازی‌ها** جزئیات یک جمعیت تشویق‌کننده را به تصویر می‌کشیدند، نماهای درشت چهره‌هایی را انتخاب می‌کردند که تحت کنترل بنیادگرایی هم مرز هیستری بودند. **گوبلز** با اشتیاق نامیدن این بنیادگرایی برای یکبار در عمرش زیادی شکسته نفسی کرد؛ در واقع، این «آتش درخشان» یک هیستری عمومی بود که او با آن همه دقت و همت بادش می‌زد.

گوبلز این کلمات را در کنوانسیون حزب در شهر **نورمبرگ** در ۱۹۳۴ بیان کرد؛ و «**پیروزی اراده**»، فیلمی که دربارهٔ این گردهمایی ساخته شده، حرفهای او را به نحوی خردکننده به نمایش می‌گذارد. این فیلم، از طریق ساختار بسیار مؤثری که فقط از نماهای فیلمهای خبری تشکیل شده، تغییر ماهیت کامل واقعیت و جذب کامل آن در ساختار تصنعی گردهمایی حزب را به نمایش می‌گذارد. **نازی‌ها** با دقت فراوان زمینهٔ این دگردیسی را آماده کرده بودند: آرایشهای باشکوه معماری وادار به احاطهٔ حرکات توده‌ها شده بودند و نقشه‌های دقیق رژه‌ها و سان دیدن‌ها، تحت نظارت شخص **هیتلر**، از مدتها قبل طراحی شده بودند. به اینترتیب این گردهمایی واقعاً می‌توانست در فضا و زمانی از آن خود تشکیل شود. بخاطر کنترل کامل، این گردهمایی نه یک نمایش خودجوش، بلکه نمایشی عظیم و تماشایی شد که هیچ چیز را به حرکات خودجوش واگذار نکرد. این برنامهٔ نمایشی، که انرژی‌های روحی صدها هزار آدم را کانالیزه کرد، با نمایشهای دیدنی غول‌آسای معمولی تنها این

تفاوت را داشت که وانمود می‌کرد تجلی وجود واقعی مردم است. زمانی که **کاترین دوم**، در ۱۷۸۷، به جنوب روسیه سفر کرد تا از استانهای جدیدش بازدید کند، **ژنرال پوتمکین**، فرماندار **اوکراین**، جلگه‌های وسیع خالی را با ماکت‌های مقوایی دهکده‌ها پر کرد تا به ملکه، که با سرعت از آنجا عبور می‌کرد، این حس را بدهد که زندگی در آنجا در حال شکوفایی است. این حکایت به اینترتیب پایان می‌یابد که **کاترین** شدیداً خشنود شد و به شخص مورد علاقهٔ سابق خود مقام شاهزادهٔ **تاریس** (Tauris) را اعطا کرد. **نازی‌ها** نیز به روش **پوتمکین** زندگی را جعل کردند؛ ولی آنها برای ساختن دهکده‌های خیالی، بجای مقوا، از خود زندگی استفاده کردند.

برای رسیدن به این هدف باید مردم در مقام تجلی زندگی، هم به معنای خود کلمه و هم به معنای استعاری آن، انتقال داده می‌شدند (معنی استعاری کلمهٔ بکار رفته در انگلیسی از خودبیخود شدن است - م). «**پیروزی اراده**» نشان می‌دهد که سخنرانی‌های گردهمایی، در رابطه با وسیلهٔ انتقال (و از خودبیخود شدن) نقش کوچکی ایفا کردند. سخنرانی‌ها به جذب احساسات و همچنین تفکر شنونده‌های خودگرایش دارند؛ ولی **نازی‌ها** ترجیح می‌دادند که، عمدتاً با کارکردن روی احساسات، تفکر را تقلیل دهند. به همین دلیل، در **نورمبرگ** برای تحت تأثیر قراردادن وضع فیزیکی و روانی شرکت‌کنندگان، اقداماتی انجام شده بود. در سراسر گردهمایی، توده‌هایی که از قبل برای پذیرفتن تلقین‌ها آماده شده بودند با حرکت مداومی که بخوبی سازمان داده شده بود به حرکت درمی‌آمدند. حرکتی که فقط برای کنترل آنها بود. این نکته حائز اهمیت است که **هیتلر** کل این رژهٔ پنج ساعته را، بجای اینکه از یک جایگاه ویژهٔ مرتفع مشاهده کند، از ماشین خود که در یکجا ایستاده بود مشاهده کرد. سمبل‌هایی که بخاطر قدرت تحریک‌کننده‌شان انتخاب شده بودند به بسیج عمومی کمک می‌کردند: شهر دریایی از پرچمهای صلیب شکستهٔ در اهتزاز بود؛ شعله‌های آتشهایی که در محوطه‌های باز روشن شده بودند و مشعلها شبها را روشن می‌کردند: صدای ریتم هیجان‌آور موزیک رژه بدون وقفه در خیابانها و میادین طنین می‌انداخت. رهبران کنوانسیون که از ایجاد این حالت وجد ارضا نشده بودند، سعی کردند با تکنیکهای ثابت شده‌ای که جادوی فرم‌های زیبایی‌شناسانه را بکار می‌گیرند تا جمعیت‌های ناپایدار را سیال جلوه دهند و به این حالت وجد ثبات ببخشند. به صفوف جلویی «ارتش کار» آموزش داده شده بود که همسرایی کنند. این تقلیدی آشکار از کارهای تبلیغاتی کمونیستی بود؛ صفوف بی‌شمار تشکیلات مختلف حزب در محوطهٔ بسیار وسیع این فستیوال تابلوهایی زنده تشکیل دادند. این تزئینات زنده نه تنها به دگردیسی همان لحظه تداوم بخشیدند، بلکه بطور سمبلیک توده‌ها را بعنوان اَبَر واحدهایی نشان دادند که آلت دست بودند.

کسی که **لنی ریفنشتال** را استخدام کرد تا فیلمی هنرمندانه از گردهمایی حزب بسازد شخص **هیتلر** بود. **ریفنشتال**، در کتابی که در مورد ساخت این فیلم نوشته، بطور ضمنی می‌گوید:[۲] «تدارکات گردهمایی حزب بطور هماهنگ با تدارکات کار فیلمبرداری انجام می‌شد.» این گفتهٔ روشنگر نشان می‌دهد که این گردهمایی نه تنها بعنوان یک گردهمایی توده‌ای تماشایی، بلکه همچنین بعنوان یک تبلیغات سینمایی تماشایی برنامه‌ریزی شده بود. **لنی ریفنشتال** از آمادگی رهبران حزب

2. Hinter den Kulissen des Reich Sparteitag Films, Franz Eher, München, 1935.

نازی در تسهیل کار خود ستایش می‌کند. در اینجا مناظر طوری ظاهر می‌شوند که به اندازهٔ تصاویر منعکس شده در یک آینهٔ کج و معوج گیج‌کننده است: از زندگی واقعی مردم حقیقی سندی جعلی ساخته شده بود که بعنوان حقیقت واقعی جازده می‌شد؛ ولی این واقعیت حرامزاده، بجای اینکه هدفی فی‌نفسه باشد، نقش صحنه پرکن فیلمی را ایفا می‌کرد که قرار بود کاراکتریک فیلم مستند اصیل را بخود گیرد. بدون شک «پیروزی اراده» فیلم گردهمایی حزب رایش است؛ ولی خود این گردهمایی برگزار شده بود تا، با هدف تجدید حیات بخشیدن به اشتیاق مردم، «پیروزی اراده» را بوجود آورد.

لنی ریفنشتال، با در اختیار داشتن سی دوربین و گروهی متشکل از حدود ۱۲۰ نفر، فیلمی ساخت که نه تنها گردهمایی را بطور کامل به تصویر می‌کشد، بلکه موفق می‌شود تمام اهمیت آنرا نشان دهد. دوربین‌ها بطور لاینقطع و با سرعت به چهره‌ها، سلاحها و مجدداً چهره‌ها نگاه می‌کنند و هریک از این نماهای نزدیک (کلوزآپ) مدرکی دال بر کامل بودن دگردیسی حاصله واقعیت ارائه می‌دهد. این دگردیسی چنان رادیکال است که حتی ساختمانهای باستانی **نورمبرگ** را نیز دربر می‌گیرد. برجها، تندیسها، سه‌گوشهای کنار شیروانی‌ها و نماهای خارجی اماکن مقدس بطور لحظه‌ای در لابلای پرچمهای در حال اهتزاز دیده شده و به نحوی ارائه شده‌اند که آنها نیز در این هیجان سهیم به نظر می‌رسند. آنها، بدور از تشکیل پس‌زمینه‌ای لایتغیر، خود به پرواز درمی‌آیند. در اغلب موارد از اجزاء معماری مجزا، مثل چهره‌ها و اشیاء فراوان، با پس‌زمینهٔ آسمان فیلمبرداری شده است. این نماهای نزدیک خاص، که فقط مختص «پیروزی اراده» نبودند، ظاهراً کار جداکردن اشیاء و وقایع از محیط خود و بردن آنها به فضایی غریب و ناشناخته را انجام می‌دهند. ولی ابعاد آن فضا کاملاً نامعین باقی می‌ماند. این بدون معنای سمبلیک نیست که چهرهٔ **هیتلر** اغلب در مقابل ابرها دیده می‌شود.

فیلم «پیروزی اراده»، برای تجسم این تغییر شکل واقعیت، بر حرکت بی‌پایان تأکید می‌کند. رقص شعله‌ها مورد تأکید قرار گرفته و تأثیرهای مبهوت‌کنندهٔ انبوه پرچمها و درفشها بطور سیستماتیک مورد مکاشفه قرار گرفته‌اند. حرکات ایجاد شده توسط تکنیکهای سینمایی حرکت اشیاء را تقویت می‌کنند. پان، تراولینگ، تیلت به بالا و پایین بطور مداوم انجام می‌شوند - به نحوی که بیننده نه تنها دنیایی پرهیجان را در حرکت می‌بیند، بلکه احساس می‌کند که خودش هم در آن دنیا از جاکنده شده است. دوربین که در همه جا حضور دارد آنها را وادار می‌کند از خارق‌العاده‌ترین راهها بگذرند، و تدوین کمک می‌کند که تحریک شوند تا این راه را ادامه دهند. در فیلمهای **داوژنکو**، کارگردان اوکرائینی، گاه حرکت متوقف می‌شود تا تصویری، شبیه به یک عکس، را بعنوان تکهٔ کوچکی از واقعیت بی‌حرکت ارائه دهد؛ گویی با متوقف کردن کل زندگی، هستهٔ واقعیت، یا خود هستی آن، آشکار می‌شود. در «پیروزی اراده» چنین چیزی غیرممکن است. در اینجا، برعکس، به نظر می‌رسد که حرکت مطلق مفهوم را بلعیده، و زندگی فقط در حالتی گذرا وجود دارد.

این فیلم همچنین تصاویری از تزئینات توده‌ای را در برمی‌گیرد که این زندگی تغییر شکل داده شده در گردهمایی به آنها تحمیل شده بود. هیتلر و افسران و صاحب‌منصبان وی - که حتماً جمع مردم را بعنوان شکل‌هایی می‌دیدند که سمبل آمادگی توده‌ها برای سازمان داده شدن و به نحو مطلوب استفاده شدن توسط رهبرانشان بودند - به آنها بعنوان تزئینات توده‌ای نگاه می‌کردند. علت تأکید براین

تزئینات زنده را می‌توان در این هدف یافت که می‌خواستند با کیفیت زیبایی‌شناسانهٔ آنها بیننده را اسیر خود کرده و این باور را در او ایجاد کنند که دنیای صلیب شکسته یکپارچه و متحد است. هرجای فیلم که محتوایی ندارد یا نمی‌توان محتوای آنرا نشان داد، اغلب کوشش شده که ساختارهای هنری قراردادی جایگزین آن شوند: بیخود نبود که گوبلز تبلیغات سیاسی را یک هنر خلاقانه نامید. «پیروزی اراده» نه تنها آرایشهای تزئینی توده‌ای رسماً جعل شده را بکار می‌گیرد، بلکه از همهٔ آنهایی هم که توسط دوربین‌های در حال حرکت کشف شده‌اند استفاده می‌کند: از جمله تابلوهای زنده‌ای مثل دو ردیف دستهای بالاگرفته شده که، وقتی ماشین هیتلر به آرامی از بین آنها می‌گذرد، بسوی آن همگرا می‌شوند؛ منظرهٔ هوایی چادرهای بیشمار جوانان هیتلری؛ شکل تزئینی ایجاد شده توسط نور مشعلها که از پشت پرچم پارچه‌ای بسیار بزرگی که در پیش زمینه قرار گرفته، می‌درخشند. این نماها که به نحو مبهمی یادآور نقاشی‌های آبستره هستند، نشان می‌دهند که فرمهای خالص می‌توانند چه وظایفی در تبلیغات ایفا کنند.

حس عمیق اضطرابی که «پیروزی اراده» در اذهان بی‌طرف بوجود می‌آورد از این واقعیت ناشی می‌شود که زندگی ملموس در مقابل چشمان ما تبدیل به یک شبح می‌شود - از آنجا که این دگرگونی وجود حیاتی یک ملت را تحت تأثیر قرار می‌داد این واقعیت تشویش برانگیزتر می‌شد. برای سندیت بخشیدن به وجود متداوم این مردم، از طریق تصاویر متعددی که جوانی و شجاعت آلمان و همچنین دستاوردهای اجدادشان در معماری را نشان می‌دهد، تلاشهای پرشوری انجام شده است. خود آلمان نازی، که به شکلی پرتجمل مجسم شده، بر پردهٔ سینما منعکس می‌شود - ولی با چه هدفی؟ برای اینکه بلافاصله از نظر دور شود؛ برای اینکه در ساختن دهکده‌های خیالی به روش پوتمکین نقش مواد اولیه را ایفا کند. این فیلم ترکیب تفکیک‌ناپذیری است از نمایشی که واقعیت آلمان را تقلید می‌کند. با واقعیت آلمان در این نمایش مانور داده شده است. فقط قدرتی با ذهنیتی نیهیلیستی که همهٔ ارزشهای سنتی انسانی را نادیده می‌گرفت می‌توانست چنین بلادرنگ جسم‌ها و ذهن‌های کل یک ملت را تحت کنترل بگیرد تا نیهیلیسم خودش را پنهان کند. رهبران نازی‌ها وانمود می‌کردند که بنام آلمان کار می‌کنند. ولی عقاب سمبل رایش مانند خود هیتلر مکرراً در نماهای نزدیک و با پس‌زمینهٔ آسمان دیده می‌شود. این سمبلی از قدرت برتری است که بعنوان وسیله‌ای برای کنترل مورد استفاده قرار گرفته شده است. «پیروزی اراده» پیروزی اراده‌ای نیهیلیستی است. دیدن جوانان متعدد صادق و ناآگاهی که مشتاقانه به تباهی خود تن می‌دهند، و ستونهای طویل مردان سرافرازی که طوری بسوی قلمرو عقیم این اراده رژه می‌روند که گویی خودشان می‌خواستند بمیرند، منظرهٔ وحشتناکی است.

شاید این گریز توضیح دهد که چرا نازی‌ها آنقدر نومیدانه در فیلمهای تبلیغاتی جنگی خود به نماهای مستند فیلمهای خبری متوسل می‌شدند. آنها برای حفظ سیستم استبدادی مطلقه در مسند قدرت، مجبور بودند همهٔ زندگی واقعی را به آن بچسبانند. بعلاوه - از آنجا که در رسانهٔ فیلم نمایش معتبر واقعیت صحنه‌سازی نشده مختص نماهای فیلمهای خبری مستند است - نازی‌ها نه تنها نمی‌توانستند آنها را کنار بگذارند، بلکه مجبور بودند فیلمهای جنگی ساختگی خود را نیز با استفاده از

نماهای مستند بسازند.

وقایع فیلمهای «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب»، برخلاف «پیروزی اراده»، بخشی از یک واقعیت مستقل را تشکیل می‌دهند. درحالیکه در نورمبرگ فیلمبرداران روی صحنه‌هایی کاملاً برنامه‌ریزی شده کار می‌کردند، گزارشگران فیلمبردار ارتش فقط می‌توانستند آنچه را که بطور اتفاقی در لشگرکشی‌های خود می‌یافتند فیلمبرداری کنند و یا آنرا نادیده بگیرند. نازی‌ها از امکان دوم استفادهٔ مداوم کردند. گرچه حتماً می‌دانستند که بینندهٔ معمولی به اندازهٔ کافی از جنگ معاصر اطلاع داشت که حس کند نقصانی وجود دارد. در این دو فیلم تبلیغاتی جنگی و همچنین فیلمهای خبری، از دست کاری سوژه‌های خاصی -که از جنگی که وانمود می‌کردند نشان می‌دادند جدایی‌ناپذیر هستند - اجتناب می‌شد. اینگونه حذف‌ها به این دلیل بیشتر تعجب‌برانگیز می‌شوند که ظاهراً با ساخت تبلیغات نازی‌ها در تضاد هستند.

یکی از فیلمهای خبری آلمانی که بعد از لشگرکشی آلمان به فرانسه به نمایش درآمد، استقبال گرم و صمیمانه‌ای را نشان می‌دهد که در بازگشت به وطن از سپاهیان آلمان بعمل آمد. پسربچه‌هایی که از تانکی که ایستاده بالا می‌روند، دخترانی که لباسهایی پوشیده از گلهای سفید به تن دارند، و همهٔ جمعیت شهر به حرکت درآمده‌اند تا بازگشت یک هنگ به پادگان قدیمی‌اش را خوشامد بگویند. ولی به نظر می‌رسد این سکانس در بین فیلمهای خبری یک استثنا است. در هر صورت، هیچیک از ایندو فیلم تبلیغاتی جنگی مردم را در حالت طبیعی‌شان نشان نداده، بلکه فقط - و آنهم به ندرت - آنها را بصورت جمعیت‌های تشویق‌کنندهٔ ارتش نشان می‌دهند. آنها از این نظر با فیلم «جبههٔ مانرهایم» شوروی، که با نشان دادن مردم لنینگراد که با خوشحالی برای بازگشت ارتش پیروزمند خود دست می‌زنند خاتمه می‌یابد، تفاوت دارند. پایان فیلم «پیروزی در غرب» از نظر تئوریک می‌توانست به همین شکل ساخته شود چون، بقول ویلیام ال.شیرر [۳] (Shirer)، در ۱۸ ژوئیه ۱۹۴۰ تمام مردم برلین آمده بودند تا در مراسم رژهٔ پیروزی عبور از دروازهٔ براندنبورگ شرکت کنند. او می‌نویسد «من در پاریسر پلاتز به میان جمعیت رفتم. کاملاً یک روحیهٔ جشن حکمفرما بود. هیچ چیز نظامی‌ای در مورد تودهٔ مردم در اینجا وجود نداشت. فقط برای خوشگذارانی آمده بودند.» نفی اینگونه صحنه‌ها و کلاً مردم احتمالاً با کاراکتر خاص این فیلمهای تبلیغاتی جنگی ارتباط داشته است. این فیلمها بعنوان توصیف‌های جنگها و پیروزیهای رعدآسا می‌توانستند وانمود کنند که به زندگی غیرنظامی درون مرزهای کشور خود علاقه‌ای ندارند. بعلاوه، هر دو آنها فیلمهای سرفرماندهی ارتش آلمان بودند و در نتیجه وظیفه داشتند که سرباز را بیش از شهروند مورد تمجید قرار دهند. از اینرو این فیلمها با نمایش رژه‌های باشکوه - ستایشهای اغراق‌آمیز از نظامیان که نشان‌دهندهٔ ادامه داشتن جنگ نیز هستند - پایان می‌پذیرند. با این وجود، مستثنا کردن تقریباً کامل مردم از فیلمهای تبلیغاتی جنگی نمونه بصورت واقعیتی گیج کننده باقی می‌ماند؛ این قضیه نشان‌دهندهٔ بی‌تفاوتی حقیقی رهبران نازی نسبت به مردمی است که بطور رسمی بعنوان منشاء قدرت خود از آنها تجلیل می‌کردند.

۳- مقایسه کنید با «خاطرات برلین» صفحات ۵۲-۴۵۱.

نسخه‌های آمریکایی «غسل تعمید آتش» و «پیروزی در غرب» حتی کوچکترین اشاره به کارهای ضدیهودی نازی‌ها در زمان جنگ راکتمان می‌کنند. ممکن است نسخه‌های دیگر کمتر محتاط باشند: گفته شده که نسخهٔ آلمانی فیلم لشگرکشی به لهستان شامل صحنه‌ای است که یهودیان لهستانی کاریکاتور مانندی را نشان می‌دهد که از پشت درب‌ها و درختان بسوی سربازان آلمانی تیراندازی می‌کنند. در این مورد، مثل موارد دیگر، فیلمهای خبری گویاتر از فیلمهای بلند هستند. یکی از فیلمهای خبری به جرج ششم (پادشاه انگلستان - م) لقب «پادشاه جهودها» را می‌دهد و آقای ماندل را «ماندل جهود» خوانده و بعلاوه او را «جلاد فرانسه» معرفی می‌کند. فیلم خبری دیگری، که مثل فیلم اول بعد از سرنگونی حکومت فرانسه به نمایش درآمد، اتومبیلهایی را نشان می‌دهد که در بزرگراه رها شده‌اند و همزمان گوینده اعلام می‌کند که آنها متعلق به «جنگ افروزان جهود و طبقهٔ اشراف پاریس» بوده که با چمدانهایی پر از «شمش‌های طلا و جواهرات» قصد فرار داشته‌اند. ولی، بجز قسمت یاد شده از فیلم لشگرکشی به لهستان، این ناسزا گویی‌ها به معدود اشاراتی محدود می‌شوند که - بدون تأیید تصاویر - در انبوه توضیحات شفاهی گم می‌شوند. نازی‌ها در عمل، یعنی در چاپ و پخش برنامهٔ رادیویی به نژادپرستی و ضدیت با یهودیان ادامه دادند، ولی در فیلمهای جنگی نقش آنرا تقلیل دادند چون ظاهراً در پخش آن از طریق تصاویر تردید داشتند. فعالیتهای ضدیهودی روی پردهٔ سینما تقریباً همانقدر منع شده بودند که، مثلاً، نشان دادن بازداشتگاههای زندانیان سیاسی و اسرای جنگی یا عقیم کردن‌ها ممنوع بودند. همهٔ این کارها را می‌توان انجام داد و در چاپ و گفتار تبلیغ کرد، ولی این کارها با سماجت در مقابل نمایش تصویری مقاومت می‌کنند. ظاهراً تصویر آخرین پناهگاه وقار مورد تجاوز قرار گرفتهٔ انسان است. فقط یک صحنه، شناسایی کردن به اصطلاح لهستانی‌های قاتل در «غسل تعمید آتش»، به پس‌زمینهٔ پنهان این سیستم اشاره می‌کند - این صحنه نمونه‌ای منفرد است که مقصود از آن ارعاب بینندگان می‌باشد.

حذف مرگ در فیلمهای جنگی آلمانی توجه بسیاری از ناظران را برانگیخته است. دو فیلم یاد شدهٔ تبلیغاتی جنگی در این زمینه چیزی نشان نمی‌دهند. بجز دو اسب مردهٔ دشمن، گور دو سرباز و عده‌ای سرباز زخمی که سریعتر از آن که تأثیری برجای بگذارند از نظر می‌گذرند. فیلمهای خبری از نمایش اینگونه تصاویر خودداری مشابهی نشان می‌دهند. در یکی از آنها، سربازانی راکه به نحو وخیمی مجروح شده‌اند در بیمارستانی می‌بینیم، ولی از آنجاکه پیشوا به آنها افتخار ملاقات می‌دهد، آنها جزء برگزیدگان هستند نه قربانیان جنگ. به نظر می‌رسد این خط مشی محتاطانه هرگز ترک نشده است. روزنامهٔ «نیورک تایمز» در ۱۴ ژوئن ۱۹۴۱ با اشاره به یکی از فیلمهای خبری نازی‌ها - که به حملهٔ رعدآسا در منطقهٔ بالکان و لشگرکشی آلمان به آفریقای شمالی می‌پرداخت - می‌نویسد: «که هیچ آلمانی مرده یا مجروحی را نشان نداد.» آقای جورج آکسلسون نیز در مجلهٔ «نیویورک تایمز» اول مارس ۱۹۴۲ در بین عقاید دیگر خود می‌نویسد: «این فیلمهای خبری، ارتش آلمان را در حال پیشروی سریع در مقابل دشمن معمولاً نامرئی و بدون از دست دادن حتی یک نفر یا یک خودرو نشان می‌دهند.»[۴]

4. George Axelsson : "Picture of Berlin, Not by Goebbels."

نگاهی اجمالی به فیلمهای جنگی شوروی ثابت می‌کند که کنار گذاشتن تصویری مرگ یک ویژگی خاص تبلیغات نازی‌ها است. فیلم تبلیغاتی جنگی «جبههٔ ماترهایم»، نه تنها شامل نماهای پان شده روی سربازان کشته شدهٔ شوروی است، بلکه تا آنجا پیش می‌رود که از طریق کلوزآپ‌های خشن از جنازه‌های تکه‌تکه شده، وحشتهای جنگ را مورد تأکید قرار می‌دهد. فیلمبرداران و تدوینگران شوروی در رئالیسم پرشور خود وحشتناکترین جزئیات را نفی نکردند. طبق اطلاع رسیده، فیلم مستندی که آنها بعداً ساختند، «مسیر ارتش آلمان از مسکو»، شامل صحنه‌ای است که یک ژنرال ارتش سرخ را «درحال سخنرانی برای نفرانش در مقابل پس‌زمینه‌ای شامل هشت پیکر آویخته از غیرنظامیان ولوکالامسک (Volokalamsk) که توسط نازی‌ها به دار آویخته شده بودند»[5] نشان می‌دهد.

«خاطرات برلین»، شیرر ثابت می‌کند که نازی‌ها برای کتمان فجایع جنگ از بینندگان عادی «طبق نقشه قبلی» پیش می‌رفتند. شیرر در ۱۶ ماه مه ۱۹۴۰ نوشت: «همین الان در کنفرانس مطبوعاتی‌مان در وزارت تبلیغات دو فیلم خبری سانسور نشده دیدم. فیلمهای ارتش آلمان حین حملهٔ شدید و سنگین به بلژیک و هلند. قدری از آثار ویرانگر بمبها و خمپاره‌های آلمانی نشان داده شد. شهرها ویران شده بودند، سربازان و اسبهای مرده روی زمین افتاده بودند، و هنگامی که یک خمپاره یا بمب اصابت می‌کرد، خاک و خمپاره به پرواز درمی‌آمد.» در تاریخ ۱۰ ژوئن ۱۹۴۰ در پی این یادداشت اظهار نظرهایی در مورد یک فیلم خبری دیگر آمده که به همین شکل طی یک کنفرانس مطبوعاتی نمایش داده شده بود: «باز هم شهرهای ویران شده، انسانهای مرده، لاشه‌های باد کرده و در حال تجزیهٔ اسبها، یکی از نماها بقایای ذغال شدهٔ یک خلبان انگلیسی را در میان لاشهٔ هواپیمای سوخته‌اش نشان می‌داد.» یادداشتهای شیرر حضور تصویری مرگ در فیلمهای خبری اولیهٔ آلمانی و علاقهٔ گهگاه وزارت تبلیغات به حک کردن وحشتهای جنگ در اذهان گروه منتخبی از خبرنگاران اعزامی خارجی را گواهی می‌کنند. احتمالاً مقامات نازی می‌خواستند آنها گزارشهایی بنویسند یا در رادیو پخش کنند که در خارج از آلمان اضطراب و ترس بگسترند؛ اما البته مقامات نازی نمی‌خواستند مردم کشور خودشان را ناراحت کنند. این نکته قابل توجه است که نازی‌ها، نشان دادن مرگ را در فیلمهای خود ممنوع می‌کردند، ولی یکبار به یک گزارش رادیویی از جبهه اجازه دادند که فریادهای یک سرباز در حال مرگ را پخش کند؛[6] این بطور قطع ثابت می‌کند که آنها از واکنش‌های بلافاصله و تأثیرگذاری که اسناد تصویری ممکن بود در بینندگان برانگیزند کاملاً آگاه بودند. گرچه کل سیستم استبدادی مطلقه متکی به قدرت خود در تغییر دادن همهٔ واقعیت بود، نازی‌ها جرئت پرداختن به تصویر مرگ را نداشتند. یکی از فیلمهای کوتاه نازی‌ها بنام FÜR UNS (بخاطر ما، ۱۹۳۷) که مجلس یادبود باشکوه مونیخ برای پارتیزانهای کشته شدهٔ جنبش را به نمایش می‌گذارد، در صحنهٔ ذیل به اوج خود می‌رسد: گوینده‌ای نام مرده‌ها را می‌خواند، و هر یک از نامها راکه فریاد می‌زند، انبوه پارتیزانهای زنده یکصدا جواب می‌دهند «حاضر». ولی این یک مراسم ساختگی بود و همه چیز آن

۵- رجوع شود به گزارش تلکس شده از مسکو: «فیلم دفاع از مسکو مبارزهٔ ارتش و مردم را به تصویر می‌کشد» در روزنامهٔ «نیویورک تایمز» ۱۷ فوریه، ۱۹۴۲.

۶- این اطلاعات را مدیون پروژهٔ تحقیق در مورد «ارتباطات حکومت استبدادی مطلقه» هستم.

تحت کنترل قرار داشت. حضار غیرقابل کنترل ممکن بود چه واکنشی نسبت به تصاویر سربازان کشته شدهٔ آلمانی روی پردهٔ سینما نشان دهند؟ فقدان جنازه در فیلمهای جنگی نازی‌ها این وحشت پنهانی رهبران آنها را فاش می‌کند که ممکن بود در آنصورت هیچ صدایی شنیده نشود که بگوید «حاضر». بدون شک دلایل محکمی برای وحشت آنها وجود داشت. منظرهٔ مرگ، این قطعی‌ترین همهٔ حقایق واقعی، ممکن بود شوکی به اندازهٔ کافی عمیق به بیننده وارد کند که استقلال فکری او را بازگرداند، و به اینترتیب طلسم تبلیغات سیاسی نازی‌ها را در هم بشکند.

باید توقع داشته باشیم که آنچه عملاً روی پردهٔ سینما ظاهر می‌شود مأموریت تبلیغاتی خود را بوضوح انجام دهد. ولی نازی‌ها همیشه موفق به کنترل مواد اولیهٔ خود نمی‌شوند. بعنوان مثال، گفتار بدقت صیقل داده شدهٔ این دو فیلم تبلیغاتی جنگی مملو از توجیه خود هستند و این، بجز برانگیختن شک در بیننده‌های غیرمتعصب، کاری نمی‌تواند بکند. «غسل تعمید آتش»، علاوه بر توجیه فوق‌الذکر،[۷] چنان انبوهی از استدلالهای به نفع آلمان ارائه می‌دهد که نه تنها به اصطلاح حقانیت جنگ آلمان علیه لهستان روشن می‌شود، بلکه زیادی روشن می‌شود. پس از بازگشت به رایش، گویندهٔ متن فیلم قسمتهای جنگی بعدی را با این کلمات معرفی می‌کند: «لهستان... به نحوی تهدیدآمیز علیه هدف برحق ملت آلمان مسلح می‌شود»، و بمباران ورشو بعنوان عمل مدافعان این شهر نشان داده می‌شود. گفتار شفاهی «پیروزی در غرب»، به نحوی مشابه، در تلاش برای تبدیل حملات رعدآسای آلمان به اقداماتی که در دفاع از خود انجام می‌شود زیاده‌روی می‌کند و در این راه در دام فرضیاتی که آشکارا مشکوک هستند گرفتار می‌شود. دقیقاً بوسیلهٔ توضیح مفصل دلایل اثبات‌کنندهٔ بیگناهی‌شان بود که رهبران نازی‌ها متجاوز بودن خود را فاش کردند. تبهکاران حرفه‌ای و باتجربه برای اثبات اینکه در زمان وقوع جرم در صحنهٔ جنایت نبوده‌اند دلایل و شواهد فراوانی دارند.

تصاویر حتی از گفتار هم سرکش‌تر هستند. دلیل این مسئله این است که واقعیت صحنه‌سازی نشده معنایی از آن خود را دربردارد که گاهی معنای تبلیغاتی تحمیل شده بر نماهای فیلمهای مستند خبری را خنثی می‌کند. ستونهای بی‌انتهای اسرا نوعی یکنواختی ایجاد می‌کنند که خلاف وظیفهٔ آنها، که اثبات پیروزی‌های درخشان آلمان است، عمل می‌کند. به تصویر کشیدن گنگ عملیات نظامی نه تنها تأثیر مطلوب را بوجود می‌آورد، بلکه همچنین باعث می‌شود بیننده‌ها بفهمند که نازی‌ها، بدور از ارائه اطلاعات، صرفاً در پی این هستند که آنها را تحت تأثیر قرار دهند. در اینگونه صحنه‌ها تنفر حکام نازی نسبت به فرد قابل رویت می‌شود. نماهای نامفهومی که مکرراً فاصلهٔ بین اعلام شفاهی یک پیروزی و بدست آوردن عملی آنرا پر می‌کنند، نیز کمتر گویا نیستند. در همهٔ این موارد -که به راحتی می‌توان برآنها افزود - تصاویر واقعیت تبلیغات حکومت استبدادی مطلقه را منهم می‌کنند که آن تصاویر را تغییر داده است.

خلاء پشت این تبلیغات نیز خود را نشان می‌دهد. این نکته در سکانسی از یک فیلم خبری آلمانی بوضوح دیده می‌شود که در آن هیتلر به همراه معمارش، پروفسور اسپیر، و تعداد دیگری از

۷- مقایسه شود با صفحهٔ ۲۹۱.

صاحب‌منصبان خود، صبح زود به بازدید از **پاریس** می‌رود. درحالیکه او از پله‌ها بالا می‌رود، ستونهای **مادلاین** Madeleine با خشکی نگاه می‌کنند. بعد ماشینهای **نازی‌ها** از مقابل اپرا می‌گذرند. آنها از عرض **لاکنکورد** Laconcorde عبور می‌کنند، **شانزلیزه** را طی می‌کنند و در مقابل **طاق پیروزی** (Art de Triomphe) از سرعت خود می‌کاهند و نمای بسته‌ای «مارسله» اثر (RUDE) را نشان می‌دهد که از پشت کیسه‌های شن بیرون زده است. آنها به راه خود ادامه می‌دهند. **هیتلر** و ملازمانش روی تراس **تروکادرو** (Trocadéro) ایستاده و مصمم به **برج ایفل** در عقب خیره می‌شوند. **پیشوا** در حال بازدید از این پایتخت اروپایی تسخیر شده است. ولی آیا او واقعاً میهمان این شهر است؟ پاریس مثل یک گور ساکت است. در **تروکادرو**، **اتوال** (Etoile) **کنکورد عظیم**، اپرا و **مادلاین**، بجز چند پلیس، یک کارگر و یک کشیش تنها که با عجله از دید خارج می‌شوند، حتی یکنفر هم دیده نمی‌شود، حتی یکنفر هم نیست تا برای این دیکتاتور -که آنقدر به جمعیت‌های تشویق‌کننده عادت داشت- هورا بکشد. درحالیکه او از **پاریس** بازدید می‌کند، **پاریس** چشمهایش را می‌بندد و خود را عقب می‌کشد. منظرهٔ متأثرکنندهٔ این شهر ارواح متروک، که زمانی با زندگی تب‌آلود می‌طپید، خلاء موجود در مرکز سیستم **نازی** را منعکس می‌کند. تبلیغات **نازی‌ها** واقعیتی قلابی بنا کرد که با رنگهای فراوان به یک رنگین‌کمان شبیه بود، ولی بطور همزمان **پاریس** - پناهگاه تمدن - را خالی کرد. این رنگها توخالی بودن خود این تبلیغات را مخفی نکردند.

تحلیل ساختاری

الف - تعریف مفاهیم

یک فیلم قاعدتاً به سکانس‌ها، صحنه‌ها و نماها تقسیم می‌شود. ولی این تقسیم‌بندی نمی‌تواند در اینجا بکار رود، چون به شکلی غیرضروری کار بیرون کشیدن همهٔ عملکردهای تبلیغاتی فیلمهای نازی را پیچیده می‌کند.

از آنجاکه تحلیل یک کلیت متضمن تحلیل اجزای آن است، باید کوچکترین واحدهایی راکه - چه بطور مجزا و چه در رابطه با دیگر واحدها - وظایف تبلیغاتی مورد نظر را تلویحاً انجام می‌دهند مشخص کنیم. اینها را می‌توان **واحدهای پایه** نامید.

مجموعه‌های این واحدهای پایه آنچه راکه **بخش**، **پاساژ**، و **قسمت** می‌نامیم تشکیل می‌دهند.

ابتدا باید بگوئیم که واحدهای پایه در سه رسانه -که هر فیلم تبلیغاتی از آنهاتشکیل شده - دیده می‌شوند. این **رسانه‌ها** عبارتند از:

۱) **گفتار متن** -شامل حرف‌هایی است که شفاهاً گفته می‌شوند و همچنین نوشته‌هایی که گهگاه در کادر تصویر دیده می‌شوند؛

۲) **تصاویر** -شامل واقعیت فیلمبرداری شده و نقشه‌های متعدد؛

۳) **صدا** -متشکل از افکت‌های صوتی و موسیقی، که شامل آوازها و سرودها نیز می‌شود (دیالوگ شخصیت‌های روی پرده چنان کمیاب هستند که می‌توان آنها را نادیده گرفت).

در رسانهٔ **گفتار متن**، واحد پایه را می‌توان **واحد گفتاری** نامید یا، دقیقتر بگوییم، یک:

شرح - هر شرح از یک یا چند جمله تشکیل شده است. کل گفتار متن یک فیلم تبلیغاتی توالی اینگونه شرح‌های شفاهی است. شرح‌های فیلم بوسیلهٔ تصویر فاصله گذاری شده‌اند بعبارت دیگر هر یک از این شرح‌ها بوسیلهٔ فاصله‌ای از شرح بعدی جدا شده که در خلال آن تصاویری پدیدار شده و یا به پدیدار شدن ادامه می‌دهند.

مثال ۱ : فیلم «غسل تعمید آتش» با این شرح آغاز می‌شود.

شرح : «از گذشته‌ای به قدمت دوران صلیبیون قرون وسطی، شهر دانزیگ یک پایگاه محکم آلمانی در برابر شرق بوده است. اتحاد هانسیاتیک (Hanseatic)، یک اتحاد بازرگانی که شهرهای آزاد آلمانی برای محافظت از تجارت خود در منطقهٔ بالتیک تشکیل داده بودند، این شهر را به یک مرکز داد و ستد مهم و زیبا تبدیل کرد. خانه‌ها و دروازه‌های قدیمی زیبا هنوز گواه گذشته‌ای پرافتخار هستند، و امروز مثل همیشه شخصیت آلمانی این محل را به نمایش می‌گذارند.»

عملکرد : عملکرد تبلیغاتی مورد نظر این شرح تأکید برحق تاریخی آلمان نسبت به دانزیگ است.

در رسانهٔ تصاویر، واحد پایه را واحد تصویری می‌خوانیم.

واحد تصویری - واحد تصویری از یک یا چند نما تشکیل شده است. اگر تعدادی نما یک وحدت سوژه، زمان، مکان، آکسیون، یک وحدت سمبلیک، و یا هر ترکیبی از تعدادی از این فاکتورها را نشان دهند، یک **واحد تصویری** تشکیل می‌دهند.

مثال ۲ :گاه نقشه‌ها از طریق یک نمای تراولینگ نشان داده شده‌اند،که در آن صورت آن نمای تراولینگ یک واحد تصویری را تشکیل می‌دهد.

واحد تصویری: در مثال ۲ یک وحدت سمبلیک می‌سازد.

مثال ۲ الف: شرح مثال ۱ با یک واحد تصویری همراهی شده است.

واحد تصویری: تعدادی نما که خانه‌های قدیمی **دانزیگ** را از زوایای مختلف نشان می‌دهند. این نماها یک وحدت سوژه و مکان را نشان می‌دهند که عملکرد تبلیغاتی مورد نظرش این است.

عملکرد: ایجاد یک جذابیت رمانتیک - زیبایی‌شناسانه.

در رسانهٔ صدا واحد پایه را می‌توان یک **واحد صوتی** نامید.

واحد صوتی - واحد صوتی از یک صدای یکنواخت یا یک موتیف موسیقیایی - مثل یک آهنگ غمگین، یک آواز شاد، یا صدای یک بمباران وحشتناک - تشکیل می‌شود.

این سه نوع «**واحد پایه**» شامل همهٔ چیزهایی هستند که در این سه **رسانه** بیان می‌شود. از آنجا که عملکرد تبلیغاتی آنها از محتوای گفتار متن یا تصاویر و صدا ناشی می‌شود، می‌توان آنها را «**واحدهای محتوایی**» نامید.

علاوه بر واحدهای محتوایی، واحدهای پایه‌ای هم هستند که عملکرد آنها از محتوی ناشی نشده، بلکه از روابط بین واحدهای محتوایی بوجود می‌آیند. این واحدها را می‌توان «**واحدهای ارتباطی**» نامید. ولی قبل از اینکه واحدهای ارتباطی را تعریف کنیم، یکبار دیگر باید واحدهای محتوایی را مورد بررسی قرار دهیم.

هر جملهٔ مشخص (واحد گفتاری) معمولاً با یک یا چند واحد تصویری و یا واحد صوتی همراه شده است. به چنین مجموعه‌ای بخش می‌گوئیم. هر بخش معمولاً شامل هر سه **رسانه** است.

مثال ۳: جمله‌ای که دربارهٔ خصوصیت آلمانی دانزیگ - مثال ۱ - بود و واحد تصویری نشان‌دهندهٔ خانه‌های قدیمی دانزیگ - مثال ۲ الف - با یک واحد صوتی همراهی شده‌اند. این سه واحد محتوایی منطبق بر یکدیگر، یک بخش را تشکیل می‌دهند.

ما به دلایل عملی در هر بخش نقش عمده را به گفتار متن می‌دهیم. چراکه گفتار متن این تفاوت را با **رسانه**‌های دیگر دارد که از جملات شفاهی صریح تشکیل شده و عملکردهای تبلیغاتی آن دارای ابهام کمتری هستند. ولی این رجحان متدلوژیکی به این معنا نیست که جذابیت تبلیغاتی گفتار متن از

جذابیت تصاویر و یا صدا مهمتر است. مکرراً ثابت خواهد شد که عکس این قضیه صادق است.

خلاصهٔ کلام: هر شرح یک بخش را مشخص می‌کند. بخش از یک شرح، یک یا چند واحد تصویری و احتمالاً یک یا چند واحد صوتی تشکیل شده است.

اکنون به واحدهای ارتباطی باز می‌گردیم، که می‌توانند به سه نوع تقسیم شوند: «**انتقال**»، «**انطباق**» و «**انتقال متقابل**».

«**انتقال**» ارتباط بین واحدهای محتوایی متوالی یک رسانهٔ واحد است. چنین انتقال‌هایی می‌توانند بین واحدهای محتوایی که قبلاً انتقال یافته‌اند نیز پدید آیند.

مثال ۴: این مثال از قسمت تصاویر «غسل تعمید آتش» گرفته شده است. دو بخش متوالی این فیلم را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

بخش ۱

شرح: «صدها هزار اسیر لهستانی برای منتقل شدن به اردوگاهها صف می‌کشند». منطبق شده با

واحد تصویری: حدود هشت نما که ستونهای اسرای لهستانی را نشان می‌دهند. آخرین نما یک ستون از اسرا را در حال عقب‌نشینی به سمت عقب تصویر نشان می‌دهد.

بخش ۲

شرح: «سپاهیان آلمانی، درحالیکه بطور مستمر به سمت شرق پیش می‌روند، همچنان به تعقیب دشمن در حال عقب‌نشینی می‌پردازند».

واحد تصویری: نماهای متعددی که یک ستون پیاده‌نظام آلمانی را در حال حرکت نشان می‌دهند. دو نمای اول، این ستون را در حال حرکت به سمت جلو تصویر نشان می‌دهند.

عملکرد: عملکرد تبلیغاتی مورد نظر این انتقال بین دو واحد تصویری، تأکید سمبلیک بر تضاد بین پیشروی آلمان و عقب‌نشینی لهستان است.

«**انطباق**» عبارت است از رابطهٔ بین واحدهای محتوایی یا انتقال‌های رسانه‌های مختلف درون یک بخش.

مثال ۵: این مثال از قسمت تاریخی «پیروزی در غرب» گرفته شده است.

شرح: (در ارتباط با وقایع بعد از جنگ جهانی اول در آلمان) «خراج اخذ شده توسط دشمن، تورم و بیکاری، مردم آلمان را به عمیقترین نوع فقر کشانید. آنها خسته، از هم گسیخته و محتاج یک رهبر، به سوی نابودی می‌رفتند.» این شرح با یک واحد تصویری منطبق شده است.

واحد تصویری (متشکل از حدود سه نما):

۱- رژهٔ کارگران در حال تظاهرات با پرچمها و تابلوهای «زنده باد انقلاب».

۲- مثل بالا، با تابلوهایی که روی آنها نوشته شده «اعتصاب سراسری».

۳- جمعیت با تابلوهایی که روی آنها نوشته شده «دیکتاتوری پرولتاریا». یک سخنران (با قیافه‌ای شبیه به یهودیان) جمعیت را تحریک به شورش می‌کند.

عملکرد : عملکرد تبلیغاتی مورد نظر این «انطباق» (یک واحد تصویری با یک شرح همزمان) صریحاً نشانگر یک انقلاب مارکسیستی است که مساویست با فروپاشی اخلاقی در آلمان، که در گفتار متن نیز، به منظور بی‌حیثیت کردن این نوع انقلاب بکار رفته است.

«انتقال متقابل» رابطهٔ بین یک واحد محتوایی (در یکی از سه رسانه) در یک بخش و یک واحد محتوایی (در رسانهٔ دیگری) در بخش همسایه است.

مثال ۶ : این مثال از رسانه‌های گفتار متن و تصاویر فیلم «پیروزی در غرب» گرفته شده است. در اواخر این فیلم دو بخش متوالی ذیل را می‌بینیم :

بخش ۱

شرح : «پایگاه‌های محکم خط ماژینو تا آخرین لحظه می‌جنگند.»

(بدنبال این شرح جملهٔ دیگری گفته می‌شود که می‌توان در اینجا آنرا نادیده گرفت.)

واحد تصویری الف : نمایی از خدمهٔ یک توپ فرانسوی در پایگاهی در خط ماژینو.

واحد تصویری ب : نماهای متعددی که حملهٔ آلمان به آن پایگاه و تسلیم شدن آن را نشان می‌دهند.

بخش ۲

شرح : نتیجهٔ این لشگرکشی را بطور خلاصه اعلام می‌کند: قریب به دو میلیون اسیر گرفته شده، و غنایم بی‌شمارند.

واحد تصویری : از چهار نما تشکیل شده است :

۱- دو افسر فرانسوی که به اسارت درآمده‌اند.

۲- حرکت افقی دوربین (Pan) روی اسرای بی‌شمار.

۳- نمای بسته از سیاهپوستان در اردوگاه.

۴- گروهی سیاهپوست در یک نمای بستهٔ متوسط (مدیوم کلوزآپ M-Close Up)

توصیف : بین شرح بخش ۱ که شجاعت فرانسوی‌ها را تحسین می‌کند، و واحد تصویری بخش ۲ که به تعداد سیاهپوستان در ارتش فرانسه اشاره دارد، رابطه مشخصی دیده می‌شود.

عملکرد : عملکرد تبلیغاتی مورد نظر این انتقال متقابل بین شرح بخش ۱ و واحد تصویری

بخش ۲که در پی آن می‌آید این است که تحسین از شجاعت فرانسوی‌ها، از راه تلقین تصویری بی‌اعتبار می‌شود و به بیننده تلقین می‌کند که این ارتش آنقدر فاسد است که به سیاهپوستان اتکا می‌کند. به اینترتیب به نظر می‌رسد که پیروزی آلمان، علاوه بر برتری نظامی، حاصل برتری اخلاقی آنها نیز هست.

هنوز باید «پاساژ» و «قسمت» را معنی کنیم.

«پاساژ» از دو یا چند بخش متوالی تشکیل شده، که تعدادشان بستگی به طول انتقال‌ها و انتقال‌های متقابل ارتباط دهندهٔ این بخشها دارد. اگر یک انتقال متقابل شامل دو بخش باشد و یک انتقال تصویری همزمان سه بخش را دربر بگیرد، پاساژ بوسیلهٔ انتقال متشکل از سه بخش مشخص می‌شود. (ولی باید توجه داشت که فقط انتقال‌های درون رسانهٔ گفتار متن و رسانهٔ تصاویر، طول یک پاساژ را تعیین می‌کنند؛ انتقال‌ها در رسانهٔ صدا نقش انتقال‌های پاساژها را نیز به عهده دارند.)

مثال ۷: مثال ۴ و مثال ۶ هر دو شامل دو بخش متوالی هستند که پاساژ تشکیل می‌دهند. در مورد اول، پاساژ بوسیلهٔ یک انتقال مشخص شده و در مورد دوم، بوسیلهٔ یک انتقال متقابل.

«قسمت» از تعدادی پاساژ متوالی تشکیل می‌شود.

مثال ۸: مقدمهٔ «پیروزی در غرب»، که تاریخ آلمان را از دیدگاه نازی‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد، باید یک «قسمت» از این فیلم محسوب شود.

مفاهیم تحلیل ساختار

فیلم تبلیغاتی

رسانه

شماره	پاساژها	بخش‌ها	گفتار متن	تصاویر	صدا
			S	S	
۱		بخش	شرح (یک یا چند جمله)	واحد تصویری (یک یا چند نما)	واحد صوتی (صدا یا موسیقی - خالص یا ترکیب شده)
				S	
۲		بخش	شرح	واحد تصویری	واحد صوتی
				L L	L
					واحد صوتی
				واحد تصویری	واحد صوتی
				واحد تصویری	
۳	پاساژ	بخش	شرح	واحد تصویری	واحد صوتی
		الف	CL	L	L
		شرح		واحد تصویری	واحد صوتی
		بخش ب		واحد تصویری	
			L	واحد تصویری	
				L	
				واحد تصویری	
		شرح		واحد تصویری	واحد صوتی
		بخش ج		واحد تصویری	
۴	پاساژ	بخش	شرح	واحد تصویری	واحد صوتی
		الف	CL	L	L
				واحد تصویری	
		شرح		واحد تصویری	واحد صوتی
		بخش ب			

S = انطباق (تنها در شماره یک نشان داده شده است)

L = انتقال

CL = انتقال متقابل

طول پاساژ ۳ را انتقال تعیین کرده است L

طول پاساژ ۴ را انتقال متقابل تعیین کرده است CL

ب - روش تحلیل

باید روشی طراحی شود که بوسیلهٔ آن بتوان همهٔ واحدهای پایه‌ای فیلمهای تبلیغاتی نازی‌ها را تحلیل کرد. از آنجاکه هر واحد بزرگی صرفاً مجموعهٔ اجزای تشکیل‌دهنده‌اش نیست، چنین تحلیلی بر تحلیل «قسمتهای» یک فیلم یاکل فیلم پیشی نمی‌گیرد. از طرف دیگر، این روش ما را قادر به کشف همهٔ تمهیدات سینمایی درون بعد واحدهای پایه‌ای خواهد نمود.

این روش طوری طراحی شده که از اول تا آخر هر فیلم تبلیغاتی‌ای بتواند دنبال شود.

مثلاً برای بکار بردن این روش در تحلیل یک پاساژ، ابتدا باید واحدهای درون هر یک از رسانه‌های آن پاساژ - بعنوان مثال واحدهای محتوایی (شرح‌ها، واحدهای تصویری و واحدهای صوتی) و انتقال‌ها (روابط بین واحدهای محتوایی درون هر یک از این سه رسانه) - را در نظر گرفت. واحدهای پایه‌ای که رسانه‌ها را به هم پیوند می‌دهند، مثل انطباق‌ها و انتقال‌های متقابل، تنها آنوقت می‌توانند به حساب آیند.

واحدهای درون هر رسانه

از آنجاکه گفتار متن نقطهٔ آغاز تحلیل یک بخش است، رسانه‌ها باید به ترتیب ذیل مورد بررسی قرار گیرند: گفتار متن - تصاویر - صدا.

گفتار متن

گفتار متن شامل شرح‌ها و انتقال‌های شرح‌ها می‌باشد.

شرح‌ها :

تک‌تک شرح‌ها باید لیست شوند. گاهی یک شرح یک یا چند شرح دیگر در پی دارد که صرفاً با ذکر نمونه آنرا توضیح می‌دهند. این شرح‌های توضیحی در پرانتز قرار داده خواهند شد تا ویژگی فرعی بودن آنها نشان داده شود.

مثال ۹ : این مثال از فیلم «غسل تعمید آتش» گرفته شده است.

شرح : «پروازهای گشتی، اطلاعات با ارزشی بدست می‌دهند، و از حرکات و مواضع دشمن عکسبرداری می‌شود.» شرح ذیل بدنبال این شرح می‌آید.

شرح : («عکسها بلافاصله ظاهر می‌شوند، و اساس عملیات سرنوشت‌سازی را تشکیل می‌دهند که برمبنای اطلاعات رسیده انجام می‌شود.»)

توصیه می‌شود که محتوای تبلیغاتی اکثر شرح‌ها از طریق عمومیت دادن خلاصه شود. اینکار تحت عنوان «محتوی» انجام خواهد شد.

عملکرد تبلیغاتی مورد نظر شرح در ستون بعدی با عنوان «عملکردها» ذکر خواهد شد.

البته این ستون در هر یک از تقسیمات طرح ظاهر خواهد شد. این ستون هیچوقت نباید چیزی

بجز عملکرد مورد نظر واحد پایه‌ای تحت بررسی را، در بر بگیرد.

تبلیغات سینمایی نازی‌ها، مثل تمام تبلیغات نازی‌ها، سعی می‌کند از راه تضعیف قوهٔ تفکر بیننده، پذیرفته شدن جذابیت‌ها و تلقین‌های خود را تسهیل کند. تعداد زیادی از واحدهای پایه‌ای - بخصوص انتقال‌ها - اینگونه وظایف مقدماتی را به عهده می‌گیرند. واحدهای دیگر به منظور ایجاد حس همدردی برای آلمان نازی، یا ارعاب بینندگان از طریق نمایش قدرت حملهٔ ارتش آلمان بکار برده شده‌اند. هرجاکه لازم باشد نوع عملکرد را مشخص خواهیم کرد.

ملاحظات: این ستون به همهٔ ملاحظاتی اختصاص داده شده که بعداً ممکن است ثابت شود که با ارزش هستند.

مثال ۱۰: این مثال از قسمت تاریخی فیلم «پیروزی در غرب» گرفته شده است.

شرح: «مرزبانان گمرک بلژیک با رغبت حصارهای مرزی را به روی سپاهیان قدرتهای غربی می‌گشایند.»

محتوی: بلژیک عملاً در حال نقض موضع بی‌طرفی است.

عملکردها: شرح، نقش توجیه کنندهٔ اخلاقی حملهٔ آلمان علیه بلژیک را ایفا می‌کند. (موتیف انتقام).

ملاحظات: تحریف حقایق.

انتقال‌ها باید تحت عناوین ذیل در نظر گرفته شوند:

«توصیف» و **«عملکردها»**.

تصاویر

تصاویر شامل واحدهای تصویری و انتقال‌های واحدهای تصویری می‌شوند.

واحدهای تصویری: نماهای تشکیل‌دهندهٔ هر یک از واحدهای تصویری باید لیست شده و توصیف شوند.

(مراجعه کنید به مثالهای ۴، ۵ و ۶)

خلاصه کردن محتوای تبلیغاتی تأثیرگذار اکثر واحدهای تصویری، به همان شکلی که در مورد اکثر شرح‌ها انجام می‌شوند، مفید است.

این کار در ستون **«محتوی»** انجام خواهد شد.

یادداشت در مورد واحدهای تصویری **«اضافه»**: در اغلب مواقع شرح با یکسری واحدهای تصویری همراهی شده است که تعداد زیادی از آنها تحت پوشش آن شرح قرار ندارند. این واحدهای تصویری «اضافه»، که ممکن است شرح را تشریح کنند و یا راه خودشان را در پیش بگیرند، ظاهراً به شرحی اشاره می‌کنند که در گفتار متن حذف شده است. خلاصهٔ محتوای آنها، به شکلی که در ستون

«محتوی» آورده شده، می‌تواند جانشینی برای این شرح حذف شده محسوب شود. اینگونه شرح‌های تلویحی داخل گیومه گذاشته خواهند شد.

مثال ۱۱: این مثال از فیلم «پیروزی در غرب» گرفته شده است.

شرح: «در نور خاکستری سحرگاه لشگرهای آلمان در امتداد جبههٔ پهناوری به پیش می‌روند.» واحدهای تصویری ذیل با این شرح همراه شده‌اند:

واحد تصویری الف: حدود هشت نما که عدهٔ زیادی سرباز در حال دویدن و تانکهای در حال حرکت را نشان می‌دهند. تانکها مثل سربازان موانع را کنار می‌زنند.

محتوی: کارهای لازم برای پیشبرد لشگرها

واحد تصویری ب: نماهای متعددی از سربازانی که در میدانی که زیر آتش دشمن است می‌دوند، بدنبال پناهی می‌گردند و با مسلسل تیراندازی می‌کنند.

محتوی: «سربازان دهکده‌ای را تصرف می‌کنند» (شرح تلویحی)

انتقال‌ها: انتقال‌های رسانهٔ تصاویر، مثل انتقال‌های شرح‌ها، باید تحت عناوین ذیل مورد بررسی قرار گیرند:

«توصیف» و «عملکردها».

صدا

صدا شامل انتقال‌های صوتی و انتقال‌های واحدهای صوتی می‌شود.

واحدهای صوتی: این واحدها باید درستونی تحت این عنوان مورد بررسی قرار گیرند:

«کاراکتریزاسیون»

بسیاری از واحدهای صوتی قطعاً تداعی کنندهٔ تصاویر یا ایده‌های خاصی هستند. بعنوان مثال، موزیک رژه تداعی کنندهٔ زندگی نظامی است و موزیک رقص ایدهٔ جشن را القاء می‌کند. بعلاوه، اگر یک واحد موسیقیایی یکی دوبار با واحدهای تصویری نشان دهندهٔ صحنه‌های پیشروی همراه شود، از آن پس نقش یک «موتیف» تکرار شونده را ایفا می‌کند، و این موتیف تکرار شونده به خودی خود یادآور تصویر پیشروی می‌شود. کلیهٔ این گونه تداعی معانی‌ها را در ستون «کاراکتریزاسیون» ذکر خواهیم کرد.

مثال ۱۲: این مثال از «پیروزی در غرب» گرفته شده و تکمیل کنندهٔ مثال ۱۰ است.

شرح: (از مثال ۱۰) «مرزبانان گمرک بلژیک با رغبت حصارهای مرزی را به روی سپاهیان

قدرتهای غربی می‌گشایند». این شرح بخشی متشکل از دو واحد تصویری را توصیف می‌کند که در اینجا آورده نمی‌شوند. واحد تصویری دوم با دو واحد صوتی همراهی شده است:

واحد صوتی الف : موزیکی که شبیه به سر و صدای داخل مرغداری است.

کاراکتریزاسیون : مضحک.

واحد صوتی ب :اجرای سرود نظامی «**خط زیگفرید**» انگلیسی‌ها توسط یک گروه کُر کوچک و با همنوازی یک ارکستر کوچک.

کاراکتریزاسیون : تنظیم هجو آمیز یک سرود نظامی معروف انگلیسی - در اینجا با یک استثنا روبرو هستیم: موسیقی به تنهایی وظیفهٔ مسخره کردن سربازان انگلیسی را به عهده می‌گیرد.

از آنجاکه قاعدتاً صدا به تنهایی پیام تبلیغاتی منتقل نمی‌کند، در اینجا ستون «عملکرد» حذف شده است.

انتقال‌ها : در این روش انتقالهای صوتی در نظر گرفته نشده‌اند.

واحدهایی که رسانه‌ها را پیوند می‌دهند

سنکرون‌ها

سه نوع **سنکرون** (یعنی رابطه بین واحدهای محتوایی همزمان یا انتقال‌های رسانه‌های مختلف درون یک بخش) وجود دارد:

رابطهٔ تصاویر با گفتار متن

رابطهٔ صدا با گفتار متن

رابطهٔ صدا با تصاویر

ابتدا رابطهٔ تصاویر با گفتار متن را در نظر می‌گیریم:

واحدهای تصویری یا انتقال‌های رسانهٔ تصاویر به شکلهای مختلف به شرح‌ها اشاره می‌کنند، که هریک از شرح‌ها ممکن است یک عملکرد تبلیغاتی خاص را به عهده بگیرند. ما این روابط مختلف را تحت عنوان «کاراکتریزاسیون» مشخص می‌کنیم.

واحدهای تصویری (یا انتقال‌ها)، با توجه به شرحی که به آن اشاره می‌کنند، ممکن است سمبلیک، تمثیلی، نمادین، توضیحی و یا تشریحی باشند. تمثیل می‌تواند آشکار و یا پنهان باشد. همهٔ انواع نمایش می‌توانند تفصیلی باشند.

در رابطه با واحدهای تصویری «اضافه»، به یادداشت صفحهٔ ۳۱۶ باز می‌گردیم. البته رابطهٔ بین

این واحدهای تصویری «اضافه» با شرح‌های «تلویحی» آنها می‌تواند دقیقاً به همان شیوهٔ رابطه‌شان با شرح‌های آشکار، مشخص شوند.

رابطهٔ صدا با گفتار متن و تصاویر:

فقط کافی است که این روابط در ارتباط با «عملکرد» مورد نظرشان بررسی شوند.

انتقال‌های متقابل

این انتقال‌ها باید در ستونهای «توصیف» و «عملکرد» چک شوند.

روش کار یا برنامهٔ ما با این قسمت کامل خواهد شد:

کمپوزیسیون بخشها و پاساژها

در این قسمت نقشی را که هریک از رسانه‌ها در ایجاد تأثیر کلی بخش یا پاساژ مورد بحث ایفا می‌کنند تعریف می‌کنیم.

ج - پنج مثال مفصل

توضیحات مقدماتی: هرگاه چند واحد پایه و عملکردهای آنها در هم ادغام شده باشند، تنها مهمترین عملکرد را به حساب می‌آوریم.

مثال ۱

این مثال از «پیروزی در غرب» گرفته شده است.

شرح‌ها	واحدهای تصویری	واحدهای صوتی
۱) «فرماندهی ارتش آلمان اطلاع حاصل کرده که به یک نیروی قوی دشمن در نزدیکی لیل (Lille)، متشکل از تعداد زیادی لشکرهای فرانسوی و انگلیس، دستور داده‌اند که به سوی راین سفلی پیشروی کرده و، با نقض بی‌طرفی بلژیک و هلند، به ناحیهٔ روهر (Ruhr) وارد شود.»	۱) یک نما از نقشه‌ای که این قصد را نشان می‌دهد، پیکانهایی که سمبل گروههای دشمن هستند از مرزهای بلژیک گذشته و به سوی نقطه‌ای که بعنوان روهر علامت‌گذاری شده پیش می‌روند.	
۲) «مرزبانان گمرک بلژیک با رغبت حصارهای مرزی را به روی سپاهیان قدرتهای غربی می‌گشایند.» این جمله همزمان با نمای مرزبانان گمرک بلژیک در واحد تصویری ۲ الف شروع می‌شود.	۲ الف) حدود ۱۹ نما که پیشروی واحدهای مختلف ارتش فرانسه را نشان می‌دهند: موتور سیکلت سوارها، موتور سوارها، توپ‌ها، تانکهای در حال حرکت و سربازانی که در یک قطار باربری هستند. - یکی از اولین نماها مرزبانان گمرک بلژیک را در حال بازکردن حصارهای مرزی نشان می‌دهد. نماهای آخر از زوایای مختلف پیاده‌نظام، اکثراً سیاهپوست، فرانسه را در حال راهپیمایی نشان می‌دهند.	
	۲ ب) سپاهیان انگلیسی: نمای ۱: نمای متوسط (MS) دو افسر انگلیسی که در کنار یکدیگر ایستاده‌اند. نمای ۲: نمای نزدیک (CU) یک تانک انگلیسی در حال حرکت به سمت چپ. نمای ۳: ستون پیاده‌نظام انگلیسی در حال پیشروی به سمت چپ. نمای ۴: مثل بالا از زاویه‌ای دیگر. نمای ۵: پیاده‌نظام انگلیسی به ستون یک به کندی به سمت عقب حرکت می‌کند. نمای ۶: نمای نزدیک یک تانک در حال حرکت.	۲ ب) واحد صوتی همراه نماهای ۱ و ۲: موزیکی شبیه به سر و صدای داخل یک مرغداری. ۲ ب) واحد صوتی همراه نماهای ۳ الی ۶ اجرای سرود نظامی «خط زیگفرید» انگلیسی‌ها توسط یک گروه کر کوچک و با همنوازی یک ارکستر کوچک.

تحلیل مثال ۱

گفتار متن

شرح‌ها

۱) **محتوی** : دشمن در شرف عملی کردن هدف خود مبنی بر نقض بی‌طرفی بلژیک و تجاوز به ناحیهٔ «روهر» است.

عملکردها : زدن برچسب متجاوز به دشمن.

ملاحظات : این شرح یک تحریف حقایق است.

۲) **محتوی** : بلژیک عملاً در حال نقض بی‌طرفی است.

عملکردها : اشاره به گناهکار بودن بلژیک تلویحاً حملهٔ آلمان به بلژیک را از نظر اخلاقی توجیه می‌کند.

ملاحظات : این شرح یک تحریف حقایق است.

انتقال‌ها

ندارد

تصاویر

واحدهای تصویری

۱) **محتوی** : رجوع کنید به توصیف واحد تصویری.

عملکردها : تهدید شدن ناحیهٔ «روهر» بطور سمبلیک مورد تأکید قرار گرفته است.

ملاحظات : استفاده از نقشهٔ متحرک.

۲ الف) و ۲ ب) **محتوی** : از طریق انتقال بصری این واحدها و نقشه (رجوع کنید به انتقال‌ها) و رابطهٔ نقشه با شرح ۱ (رجوع کنید به سنکرون)، محتوی به این شکل تعریف می‌شود : «دشمن وارد بلژیک می‌شود» (شرح تلویحی)

عملکردها : الف) تهاجم یک واقعیت است.

ب) نماهای نشان‌دهندهٔ سپاهیان سیاهپوست به منظور تحریک تعصبات نژادپرستانه و تحقیر رفتار نژادی فرانسوی‌ها بکار گرفته شده‌اند.

ملاحظات : نظم دادن به فیلمهای غنیمت گرفته شدهٔ فرانسوی و انگلیسی.

انتقال‌ها

توصیف : بلافاصله پس از نقشهٔ واحد تصویری ۱، واحد تصویری ۲ دیده می‌شود که پیشروی سمبلیک پیکانها را ثابت می‌کند. انتقال هر دو واحد تصویری.

عملکردها : رجوع کنید به عملکرد الف) واحدهای تصویری ۲ الف و ۲ ب.

صدا

۲ ب) کاراکتریزاسیون : مضحک

۲ ب) کاراکتریزاسیون : اجرای هجوآمیز. موزیک، با مسخره کردن سربازان انگلیسی، وظیفه‌ای تبلیغاتی به عهده می‌گیرد - این یک مورد استثنایی است.

ملاحظات : استفاده از سرود انگلیسی «خط زیگفرید».

سنکرون

رابطهٔ تصاویر با گفتار متن

۱) کاراکتریزاسیون : نقشه شرح یک را بطور سمبلیک نشان می‌دهد.

عملکردها : این نمایش سمبلیک این حس را به بیننده می‌دهد که دشمن نزدیک بود مقاصدی را که شرح محکوم می‌کند به مرحلهٔ اجرا درآورد.

۲) کاراکتریزاسیون : توضیحی با مراجعه به این شرح تلویحی که «دشمن وارد بلژیک می‌شود».

عملکردها : رجوع شود به عملکرد الف) واحدهای تصویری ۲ الف و ۲ ب.

رابطهٔ صدا با تصاویر

۲ ب) عملکردها : مسخره کردن تانک بزرگ انگلیسی.

۲ ب) عملکردها : مسخره کردن سربازان انگلیسی.

کمپوزیسیون پاساژ

گفتار متن : دشمن قصد تهاجم دارد. توجیه اخلاقی حملهٔ آلمان.

تصاویر : تهاجم دشمن را بعنوان یک واقعیت نشان داده و، بعلاوه، تعصبات نژادی را تحریک می‌کنند.

(از طریق رابطهٔ نقشه با گفتار متن، انتقال و واحدهای تصویری).

صدا : مسخره کردن سلاح‌ها و سپاهیان انگلیسی (از طریق صدای تنها و رابطهٔ صدا با تصاویر).

مثال ۲

این مثال از فیلم «پیروزی در غرب» گرفته شده است

شرح‌ها	واحدهای تصویری	واحدهای صوتی
۱) «پایگاه‌های محکم خط ماژینوت تاآخرین لحظه می‌جنگند.»	۱) نمای ۱: نمای دور (LS) یک پایگاه. نمای ۲: داخل پایگاه خط ماژینوت: سربازان فرانسوی در حال رسیدگی به یک توپ. نمای ۳: میدان جنگ: سربازان آلمانی در حال قطع سیم خاردار. نمای ۴: برق آتش برفراز پایگاه. نمای ۵: ابری از دود از سنگر برمی‌خیزد. نمای ۶: سیم‌خاردار در جلوی ابر دود. نمای ۷: نمای متوسط (MS) پایگاه. نمای ۸: سربازان آلمانی در حال ورود به پایگاه. نمای ۹: فرمانده فرانسوی پایگاه را به افسر آلمانی تسلیم می‌کند. نمای ۱۰: پایگاه تخریب شده با پرچم صلیب شکسته که بر فراز آن نصب شده است.	
(شرح دیگری بدنبال این شرح آمده که در اینجا می‌توان از آن چشم پوشی کرد.)		
۲) «تقریباً دو میلیون اسیر... و کلیهٔ تجهیزات بیش از ۱۳۰ لشگر... به دست آلمان می‌افتد.»	۲) نمای ۱: دو افسر فرانسوی (اسیر شده) با یک امریر. نمای ۲: حرکت افقی دوربین (Pan) روی انبوه اسرا. نمای ۳: نمای نزدیک (CE) از سیاهپوستان در اردوگاه. نمای ۴: گروهی از سیاهپوستان که در یک نمای نزدیک متوسط (MCU) نشان داده می‌شوند.	۲) موزیک سیاهپوستی یادآور آهنگ‌های جاز.

تحلیل مثال ۲

گفتار متن

شرح‌ها

۱) **محتوی**: تحسین شجاعت فرانسوی‌ها.

عملکردها: ارج نهادن به شجاعت فرانسوی‌ها به آلمان اعتبار داده و قدرت آلمان را مورد تأکید قرار می‌دهد.

ملاحظات : تحسین دشمن.

۲) **محتوی** : اثبات درهم شکنندهٔ پیروزی آلمان.

عملکردها : جذابیت پیروزی.

ملاحظات : استفاده از آمار.

تصاویر

واحدهای تصویری

۱) **محتوی**: سربازان فرانسوی می‌جنگند و آلمانی‌ها پایگاه را فتح می‌کنند.
عملکرد: این تصاویر شجاعت آلمانی‌ها را نشان می‌دهند.
ملاحظات: نمای ۲ از فیلمهای به غنیمت گرفته شده برداشته شده است - یک اینسرت قلابی.
نمای ۱۰ یک پرچم صلیب شکسته را نشان می‌دهد.
۲) **محتوی**: اسرا، با تأکید بر سیاهپوستان.
عملکردها: رجوع کنید به عملکردهای انتقالهای متقابل.

صدا

۲) **کاراکتریزاسیون**: موزیک برای بیننده یادآور گروههای جاز است.

سنکرون

رابطهٔ تصاویر با گفتار متن

۱) **کاراکتریزاسیون**: نمای ۲ تمثیلی پنهان است. بقیهٔ نماها توضیحی هستند.

رابطهٔ صدا با تصاویر

۲) **عملکردها**: تصاویر اسرای فرانسوی را نشان می‌دهند، موسیقی به گستاخی فرانسوی‌ها اشاره می‌کند.

انتقال متقابل

توصیف: انتقال متقابل بین شرح ۱ و واحد تصویری ۲ با واحد صوتی ۲ همراه شده است.
عملکردها: انتقال متقابل این ایده را القا می‌کند: شاید سربازان فرانسوی شجاع باشند، ولی فرانسوی‌ها فاسدند. آنها مستحق شکست می‌باشند. پیروزی آلمان برتری اخلاقی آن را ثابت می‌کند.

کمپوزیسیون پاساژ

گفتار متن: تأکید بر لیاقت آلمانی‌ها. جذابیت پیروزی
تصاویر: شجاعت آلمانی‌ها (از طریق واحدهای تصویری)
صدا: اشاره به گستاخی فرانسوی‌ها (از طریق رابطهٔ صدا با تصاویر).
ترکیب گفتار متن و تصاویر: برتری اخلاقی آلمانی‌ها (از طریق انتقال متقابل).

مثال ۳

شروع فیلم «غسل تعمید آتش»

شرح‌ها

۱) «از گذشته‌ای به قدمت دوران صلیبیون قرون وسطی، شهر دانزیگ یک پایگاه محکم آلمانی در مقابل شرق بوده است. اتحاد هانسیاتیک (Hanseatic)، یک اتحاد بازرگانی متشکل از شهرهای آزاد آلمانی که برای محافظت از معاملات خود در منطقهٔ بالتیک تشکیل داده بودند، این شهر را به یک مرکز تجاری مهم و زیبا تبدیل کرد. خانه‌ها و دروازه‌های قدیمی زیبا هنوز گواه گذشته‌ای پرافتخار هستند، و امروز - مثل همیشه - شخصیت آلمانی این محل را به نمایش می‌گذارند.»

۲) «این شهر خاطره‌انگیز آلمانی بوسیلهٔ عهدنامهٔ ورسای از کشور مادری‌اش جدا شده و بصورت یک به اصطلاح (کشور آزاد) تحت کنترل مجمع اتفاق ملل[۸] درآمد. محدودیتها و محظورات گوناگونی بر این ساختار سیاسی جدید تحمیل شد. مثلاً کنترل گمرک، صادرات، پست، و راه‌آهن در (خط سبز) به لهستان داده شد. وسترن پلات (Westernplat)، منطقه‌ای که برای قلمرو این (کشور آزاد) ضرورت ویژه‌ای داشت و از مدخل بندر دانزیگ حفاظت می‌کرد، مجهز به انبارهای بزرگ مهمات شده بود و - در تضاد مستقیم با موافقتی که اساس تشکیل کشور آزاد دانزیگ بود - دهکدهٔ کوچک ماهیگیری گدینیا (Gdynia) به بندری تبدیل شد که کشتی‌های دریانوردی را می‌پذیرفت و، به اینترتیب، هدف آنها این بود که تدریجاً روابط تجاری قلمرودانزیگ‌رابه‌خودجلب نموده و با آن مقابله کنند.»

۳) «از بین‌انبوه ملیتها، فقط آلمانی‌ها بیرحمانه مورد آزار قرار می‌گرفتند. مدارس آلمانی تعطیل شدند، از صاحبان صنایع و زمینداران سلب‌مالکیت شد، و بخشهای بزرگی از

واحدهای تصویری

۱) نماهایی از معماری دانزیگ:
نماهای خارجی ساختمانهای پشت رودخانه - از جمله یک انبار غله
نمای بستهٔ قسمت بالای انبار غله
قسمتهایی از یک فوارهٔ قدیمی در نماهای بسته
تراولینگ به دور فواره و پرچین آن بسوی برج کلیسا
برج یک کلیسای دیگر
قسمتهای فوقانی خانه‌های اشرافی متعدد
حرکت عمودی دوربین (تیلت) به بالا به قسمت فوقانی یک خانهٔ قدیمی
حرکت عمودی دوربین (تیلت) به پایین روی نمای بیرونی ساختمان تا مدخل آن.

۲ الف) نقشهٔ قلمرو دانزیگ
دوربین به سمت بالای نقشه تراولینگ می‌کند. در سمت چپ قلمرو لهستان به رنگ سیاه دیده می‌شود و، به اینترتیب، با منطقهٔ کوچک و سفید دانزیگ در تضاد قرار داده می‌شود. کلمهٔ «Polen» (لهستان) برنگ سفید روی زمینه‌ای سیاه دیده می‌شود. سپس مرزهای منطقهٔ کشور آزاد را با کلمات (کشور آزاد دانزیگ)، (وسترن‌پلات) و (گدینیا) می‌بینیم.
۲ ب) نقشهٔ اروپای شرقی. در سمت راست منطقهٔ کشور آزاد، قلمرو لهستان برنگ سیاه و کلمهٔ (لهستان) با حروف سفید. دوربین روی نقشه به سمت بالا حرکت می‌کند تا به اینترتیب تقریباً همهٔ اروپا و از جمله انگلیس و فرانسه را در بر گیرد. کلمات «انگلیس» و «فرانسه» روی پس‌زمینهٔ سیاه دیده می‌شوند.

۳) واحد تصویری نشان دهندهٔ راهپیمایی پناهندگان آلمانی: پناهندگان آلمانی با ساک و چمدان از جنگل عبور می‌کنند. آنها (که حدود ۳۰ - ۲۰نفر هستند) به سمت پیش‌زمینه می‌آیند.
جمعیت آلمانی از کشور رانده شدند. آنها به تعداد روزافزونی سعی کردند از ارعاب لهستانی‌ها

۸- مجمع اتفاق ملل بعدها تبدیل به سازمان ملل متحد شد.

بگریزند و در قلمرو رایش بدنبال حمایت بگردند. هر روز صدها آدم خسته، محنت‌زده و مضطرب به اردوگاههای پناهندگان آلمانی سرازیر می‌شدند.»

ستون بزرگی از پناهندگان در حال حرکت روی جاده به سمت عقب، جایی که در نقطه‌ای تابلویی وجود دارد که روی آن نوشته شده (Lager Rummelsburg)نمای متوسط (MS) یک گروه پناهنده که بسوی پیش‌زمینه حرکت می‌کنند. مدیوم کلوزآپ: پناهندگان در حال پیاده شدن از اتوبوسها. دو یا سه تماز یک روروک بچه که از بارنده اتوبوسی پایین داده می‌شود. نمای متوسط (MS): گروهی از پناهندگان ایستاده‌اند، زن گریانی که بچه‌دار است در میان آنهاست. بعد یک گروه مشابه. گروه دیگری با مردی که طفلی در آغوش دارد؛ در سمت چپ او دختری گریه می‌کند.

تحلیل مثال ۳

گفتار متن

شرح‌ها

۱) **محتوی** : شرح کاراکتر آلمانی دانزیگ و زیبایی معماری آنرا مورد تأکید قرار می‌دهد.

عملکردها : آلمان یک ملت متمدن است (جلابیت فرهنگی). حق تاریخی آلمان نسبت به دانزیگ.

۲) **محتوی** : آلمان از ورسای و لهستانی‌ها متضرر شده است.

عملکردها : ایجاد حس همدردی با مصائب آلمان.

۳) **محتوی** : آلمانی‌ها توسط لهستانی‌ها مورد ارعاب قرار گرفته‌اند.

عملکردها : مثل بالا، با تأکید بر گناهکار بودن لهستان.

ملاحظات : استفاده از آمار.

انتقال‌ها

الف) **توصیف** : شرح‌های ۱ و ۲.

عملکردها: تضاد بین دستاوردهای اقتصادی و فرهنگی آلمان در دانزیگ (شرح ۱) و مصائب آلمان (شرح ۲) کار آماده‌سازی تحریک احساسات را انجام می‌دهد. به اینترتیب، قوهٔ تفکر بیننده تا حدودی تضعیف می‌شود. این نوع کنترل احساسات در اینجا لزوم بیشتری دارد، چون شرح ۳، که متعاقب آن می‌آید، بینندگان غیر متعصب را دعوت می‌کند که به میلیونها انسانی فکر کنند که خود آلمان نازی از خانه‌هایشان بیرون راند.

ب) **توصیف** : شرح‌های ۲ و ۳.

عملکردها : تشدید اثر تبلیغاتی هریک از شرح‌ها.

تصاویر

واحدهای تصویری

۱)**محتوی** : رجوع شود به توصیف واحد تصویری
عملکرد : جذابیت رمانتیک - زیبایی‌شناسانه
ملاحظات : دو برج کلیسا
۲)**محتوی** : نشان دادن وضع نامساعد دانزیگ و وابستگی لهستان به انگلیس و فرانسه.
عملکردها : لهستانِ سیاه و بسیار بزرگ، برای کشور آزاد بسیار کوچک دانزیگ -که از طریق رنگ سفیدش یک قربانی معصوم نشان داده شده - تهدیدی جدی به نظر می‌رسد. ظاهر شدن متعاقب انگلیس و فرانسه، این قدرتها را بعنوان سمبل کسانی نشان می‌دهد که از پشت صحنه نخها را می‌کشند.
ملاحظات : نقشه‌های متحرک.
۳)**محتوی** : رجوع شود به توصیف واحد تصویری.
عملکردها : ایجاد حس ترحم نسبت به پناهندگان آلمانی.

انتقال‌ها

مثل انتقال‌های صوتی، با همان عملکردها.

سینکرون

رابطهٔ تصاویر با گفتار متن

۱) **کاراکتریزاسیون** : توضیحی، با عطف به ذکر زیبایی دانزیگ.
عملکردها : کمک به شرح.
۲)**کاراکتریزاسیون** : سمبلیک و تفصیلی.
عملکردها : کمک به شرح.
۳)**کاراکتریزاسیون** : تمثیلی آشکار، با عطف به اشاره به پناهندگان آلمانی.
عملکردها : کمک به شرح.

کمپوزیسیون پاساژ

گفتار متن : جذابیت فرهنگ. داشتن حق تاریخی نسبت به دانزیگ. خواستار درک مصائب آلمان (از طریق شرح‌ها).
- برانگیزندهٔ احساسات و در نتیجه تقلیل‌دهندهٔ قوهٔ تفکر. تشدید تأثیرات تبلیغاتی (از طریق انتقال‌ها).
تصاویر : واحدهای تصویری و انتقال‌ها، شرح‌ها و انتقال‌های شرح‌ها را تقویت می‌کنند.
بعلاوه : جذابیت رمانتیک - زیبایی‌شناسانه. لهستان یک تهدید جدی است. انگلیس و فرانسه قدرتهایی هستند که سر نخها را در دست دارند (از طریق واحدهای تصویری).

مثال ۴

این مثال از «غسل تعمید آتش» گرفته شده است. این بخش بر حمله به وسترن‌پلات می‌پردازد.

ملاحظات: صدا از سر و صداهایی فاقد اهمیتی خاص تشکیل شده است.

شرح‌ها	واحدهای تصویری
«پس از اینکه استحکامات زیر آتش پیگیر قرار گرفته‌اند، یک سپاه ضربتی برای حمله به جلو فرستاده می‌شود. نفرات برای مبارزهٔ تن به تن پخش می‌شوند.»	نمای ۱: سربازان از سوراخ دیواری به سمت راست نگاه می‌کنند. نمای ۲: نمای نزدیک (CS) از تعداد زیادی سرباز که از چپ به راست حرکت می‌کنند. بندر گدینیا با یک ناو جنگی در پس‌زمینه دیده می‌شود. نمای ۳: سربازان دوروبر یک ساختمان تخریب شده در حال دویدن هستند. نمای ۴: سربازان در حال حرکت در جنگل به سمت عقب تصویر. نمای ۵: سربازان پیاده‌نظام با نارنجک‌های دستی از میان جنگلی که از آن دود برمی‌خیزد به سمت عقب حرکت می‌کنند. نمای ۶: مثل بالا از زاویه‌ای دیگر. نمای ۷: نمای دور (LS) همان صحنه، با دود فراوان. نمای ۸: جنگل. دود سفید در حال بالا رفتن. انفجار در یک بیشهٔ دور. نمای ۹: شبیه نمای ۸، با رودخانه در پیش‌زمینه.

تحلیل مثال ۴

شرح

محتوی: توصیف یک عملیات نظامی.
عملکردها: ــــــــ

واحد تصویری

محتوی: سربازان - عملیات نامشخص.
عملکردها: ــــــــ

سنکرون

رابطهٔ واحد تصویری با شرح

کاراکتریزاسیون: تمثیلی پنهان.
عملکردها: البته کنار آمدن با آنچه که ناملموس بودن جنگ مدرن نامیده شده برای فیلمسازان دشوار است. یک نبرد فضایی بسیار وسیع را دربرمی‌گیرد، و دیگر جایی بعنوان تپهٔ ژنرال وجود ندارد که عملیات از آنجا نظارت و هدایت شود. مضافاً اینکه، مکانیزه شدن جنگ به تبدیل میدان جنگ به یک فضای خالی کمک فراوانی کرده است.

ولی، همهٔ این مشکلات از ارائه اطلاعات کامل یک حملهٔ هوایی توسط فیلم بریتانیایی «هدف امشب» ممانعت نمی‌کند. قسمت حملهٔ هوایی فیلم «غسل تعمید آتش» به نحو مشابهی ثابت می‌کند که نازی‌ها خود کاملاً قادر هستند، در صورتی که بخواهند اینکار را انجام دهند، بیننده را روشن کنند. ولی واقعیت این است که، همانطور که می‌توان از وفور صحنه‌های نبرد در هر دو این فیلمها -که به شکل مثال ۴ تدوین شده‌اند - نتیجه گیری نمود، آنها دقیقاً عکس این را می‌خواهند. ظاهراً این صحنه‌ها، که تصاویر مغشوشی از عملیات نظامی هستند، برای گیج کردن ذهن ساخته شده‌اند تا آنرا برای قبول تلقین‌های تبلیغاتی آماده کنند.

کمپوزیسیون بخش

سنکرون واحد تصویری با شرح : ایجاد مقدمات تضعیف قوهٔ تفکر.

مثال ۵

این مثال از «پیروزی در غرب» گرفته شده است

شرح‌ها	واحدهای تصویری	واحدهای صوتی
۱) «درست مثل نبرد Somme، نبرد ۹ ژوئن Aisne با حمله به دهکده‌های سنگربندی شدهٔ خط ریگاند آغاز می‌شود. به محض غلبه بر آنها، جادهٔ مارنه Marne باز می‌شود.»	۱ الف) یک سری نما که به واحدهای تانک آلمانی در حال حرکت اختصاص داده شده‌اند: سربازان از دهکده‌ای می‌گذرند، تانک به سمت عقب می‌رود مثل بالا تانک به سمت پیش‌زمینه می‌آید، و سربازی روی آن است. این نما از پایین (به سبک روسی) گرفته شده تا اهمیت سرباز را بیشتر کند، او نجیب به نظر می‌رسد - تجسمی از سرباز ایده‌آل آلمانی. توپ‌ها و تانک ها از چپ به راست درحرکتند. نمای بسته (CU) یک تانک در حال حرکت با عده‌ای سرباز در روی آن خانه‌ای در کنار جاده با تابلویی که روی آن نوشته «Reims ۴۱ کیلومتر» تانکهای در حال حرکت مثل بالا از زاویه‌ای دیگر نمای نزدیک (CU) چرخهای تانک	۱) «ایستوئیف» اغلب تکرار شده از یک تم رژهٔ نظامی
	۱ ب) ستون پیاده‌نظام در حال حرکت (از راست به چپ) مثل بالا (از چپ به راست) مثل بالا (به سمت جلو تصویر) نمای نزدیک همان صحنه، انتخاب چهره‌های سربازان، با اسبهایی در پس‌زمینه نمای نزدیک همان صحنه، که پاهای در حال راهپیمایی، چرخها و سربازان مجروح را در پس‌زمینه نشان می‌دهد. ستون پیاده‌نظام در حال حرکت به ستون یک	موزیک رژه قطع می‌شود.
۲) «سپاهیان آلمانی به مارنه (Marne) - رودخانهٔ سرنوشت ساز جنگ جهانی - می‌رسند.»	۲) تعداد زیادی خودرو در حال پارک کردن؛ سربازی در بین ماشین‌ها دیده می‌شود. پل سنگی؛ روی نردهٔ آن کلمهٔ «مارنه» دیده می‌شود.	

تحلیل مثال ۵

گفتار متن

شرح‌ها

۱) **محتوی**: بازگویی پیشروی آلمان به سوی «مارنه»

عملکردها : ــــــ

۲) **محتوی :** رسیدن به «مارنه»

عملکردها : ــــــ

انتقال‌ها

توصیف : شرح‌های ۱ و ۲ یک انتقال حذفی تشکیل می‌دهند؛ یعنی بدنبال اعلام پیشروی آلمان بطور ناگهانی موفقیت آن اعلام می‌شود.

عملکردها : ایجاد حس پیشروی رعدآسا و غیرقابل مقاومت و به اینترتیب مبهوت کردن بیننده‌ها.

تصاویر

واحدهای تصویری

۱ الف) **محتوی :** سپاهیان، بویژه تانکها، در حال حرکت.

عملکردها : نمای تانک در حال پیشروی با سرباز نجیبی که روی آن است آشکارا به منظور اثبات ایدهٔ پیشروی آلمان بکار گرفته شده است. (دلیل : در پاساژ نهایی مهم این فیلم همین نما مجدداً بکار رفته است.) کل واحد تصویری، که به خودی خود فاقد اهمیت است، از طریق این نما معنایی سمبلیک بخود می‌گیرد.

۱ ب) **محتوی :** ستون پیاده نظام در حال حرکت.

عملکردها : از آنجاکه هروقت گفتار متن پیشروی را مورد تأکید قرار میدهد اینگونه ستونها ظاهر می‌شوند، نقش یک لیتموتیف تصویری را ایفا می‌کنند که برای برانگیختن حس ارتش در حال پیشروی آلمان بکار می‌روند.

ملاحظات : ستون پیاده‌نظام در حال حرکت.

۲) **محتوی :** آلمانی‌ها درکنار رودخانهٔ مارنه.

عملکردها : ــــــ

صدا

کاراکتریزاسیون : موزیک رژه، که معمولاً باستونهای پیاده‌نظام در حال پیشروی همراه می‌شود، خصوصیت یک لیتموتیف تحریک‌کننده را به خود می‌گیرد که معنای «پیشروی» را در خود دارد.

عملکردها : ــــــ

سنکرون

رابطهٔ تصاویر با گفتار متن

۱) **کاراکتریزاسیون :** تفصیل شرح به شکل تمثیلی

عملکردها : تصاویر باید این باور را در بیننده‌ها بگسترانند که اعلام شفاهی پیشروی بیشتر به واقعیت خواهد پیوست.

۲) **کاراکتریزاسیون :** به اندازهٔ کافی تمثیلی

عملکردها: کمک به شرح.

رابطهٔ صدا با تصاویر

۱) **عملکردها**: لیتموتیف موسیقیایی نه تنها حس پیشروی ایجاد شده توسط تصاویر را تعمیق می‌بخشد، بلکه باعث می‌شود بیننده‌ها سربازان مجروح و چهره‌های خسته را، که می‌توانند این حس را بی‌اعتبار کنند، نبینند.

کمپوزیسیون پاساژ

گفتار متن: پیشروی رعدآسای غیرقابل مقاومت (از طریق انتقال حذفی)

تصاویر: نشان‌دهندهٔ پیشروی (از طریق واحدهای تصویری شامل نمایی از سرباز ایده‌آل آلمانی و لیتموتیف ستونهای پیاده‌نظام در حال حرکت).

صدا: تعمیق بخش حس پیشروی (از طریق لیتموتیف موسیقیایی به تنهایی و رابطهٔ آن با تصاویر).

فهرست نامها

۱۹۱۴: ۲۰۶
آپولینر، گیوم: ۲۶
آتلانتیس: ۲۴۲
آتلانتیک: ۲۰۵
آتویل: ۱۴۲
آخرین خنده: ۴، ۹۶، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۴۷، ۲۱۸
آخرین فرمان: ۲۱۶
آخرین گروهان: ۲۶۳، ۲۷۰
آخرین وصیت دکتر مابوزه: ۸۴
آدالبرت، ماکس: ۲۲۹
آرابلا: ۱۵۶
آربوکل، فتی: ۲۱
آرنهایم، رودولف: ۸۳
آریاماک، اریش: ۵۹
آریانه: ۱۶۱، ۲۵۵
آسفالت: ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۸۷، ۱۹۰، ۱۹۵، ۲۵۲
آکسلسون، جورج: ۳۰۵
آلبرس، هانس: ۸، ۲۱۳، ۲۱۴
آلرونه: ۱۵۳، ۱۵۴
آلکساندرپلاتز: ۲۲۳، ۲۲۴
آلگیر، سپ: ۱۱۰، ۲۵۹، ۲۶۲
آلن‌پو، ادگار: ۲۹
آمیگوث: ۵۲
آنا بولین: ۵۰، ۵۴، ۵۸
آناکارنینا: ۱۹۰
آندرا، فرن: ۲۴
آندریوف، آندره: ۲۳۷
آوارهٔ لنگرگاه: ۱۹۶
آواز زندگی: ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۵
آیا زندگی شگفت‌انگیز نیست؟: ۱۶۹، ۱۸۱
آیزنشتاین، سرگی: ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۹۰، ۲۹۲
آیسلر، هانس: ۲۴۳
اپرای سه پولی: ۲۱۹، ۲۳۶، ۲۳۸
اپرای فقرا: ۲۳۶
اتحادیهٔ بین‌المللی فیلم ژنو: ۱۹۳
اتحادیهٔ آلمانی برای فیلم مستقل: ۱۹۳
اتوال: ۳۰۷
اِرما، هانس: ۲۷۴
ارواح قبل از صبحانه: ۱۹۳
از درون مِه: ۱۵۴
از شورش تا تسلیم: ۱۲۰
از صبح تا نیمه‌شب: ۱۲۴
از لبه باتلاق: ۴۴
ازوالد، آسی: ۱۲۸
ازوالد، ریچارد: ۴۴، ۴۶، ۱۶۰، ۲۰۶، ۲۲۹
اسپارتاکوس: ۴۳، ۸۲
اسپنگلر: ۸۸
اسپیر، هانس: ۲۷۴
استاکن: ۱۳۶، ۲۱۹
استاینر، رودولف: ۱۰۷
استرسمان: ۱۳۱
استریندبرگ: ۱۰۵، ۱۵۷
استن، آنا: ۲۵۲
اسرار یک روح: ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۸
اسکریب: ۱۰۷
اشتالهلم: ۱۵۵
اشتراوس، اسکار: ۱۴۱
اشترنبرگ: ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۳
اشترنهایم، کارل: ۱۴۵
اشتندهال: ۶۳، ۷۹، ۹۰
اشتورم: ۶۸
اشتورم، تئودور: ۱۰۶
اشمالنباخ، فریتز: ۱۶۵
اشنیبرگر، هانس: ۲۵۸
اشنیتزلر، آرتور: ۱۸، ۲۳۰
اف. پی. ۱ جواب نمی‌دهد: ۲۱۳
افولس، ماکس: ۲۳۰
اکسپرسیونیسم: ۳۸، ۶۸، ۷۰، ۷۱، ۷۵، ۷۹، ۸۲، ۸۵، ۸۷، ۱۲۴، ۱۲۶، ۱۶۲
الگوی استیلا: ۲۸۱
ام: ۲۱۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۴۹
امدن: ۱۵۵، ۱۵۶، ۲۶۰
امیل و کارآگاه: ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۷
انتقام کریمهیلد: ۹۲
انجمن خلق برای هنر فیلمسازی: ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۴
انگل، اریش: ۲۱۳
اِوا: ۱۸
اوتن، کارل: ۲۳۹
اوتوالد: ۲۴۳
اودت، ارنست: ۱۵۵، ۲۵۸
اودین: ۲۹۰
اورس، هانس هاینز: ۲۸، ۲۹، ۱۵۳

اوزپ، فدور: ۲۵۱، ۲۵۲
اوسیپ دیموف: ۱۲۵
اوضاع دوباره بهتر خواهد شد: ۲۱۲
اوفا: ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۲، ۵۳، ۶۵، ۷۹، ۹۱، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۹، ۱۳۳، ۱۳۴، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۱، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۷، ۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۵، ۲۲۴، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۹، ۲۷۷، ۲۹۷
اوفاپالاست آم زو: ۴۹، ۱۸۲
اوکیکی، گوستاو: ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۹
اولمر، ادگار: ۱۸۸
اولیمسکی، فریتز: ۱۳۲
اونرات: ۲۱۵
اهرنبورگ، ایلیا: ۱۷۳، ۱۷۴، ۲۹۴
ایبسن: ۱۵۷
ایکلر: ۲۳
ایشبروک: ۲۶۱
ایوان مخوف: ۸۵، ۸۶
باخ: ۲۵۸
بارانوسکایا، ورا: ۱۹۶
باروک: ۱۰۸، ۱۴۱
بازارهای خیابانی برلین: ۱۸۸
بازگشت به وطن: ۱۹۱
بازی‌های شاد شیطان: ۲۸
باسرمان، آلبرت: ۲۵
باس، ویلفرد: ۱۸۸
با عشق بازی نکن: ۱۷۰
بافنده‌ها: ۱۴۵
بالاش، بلا: ۷۸، ۸۰، ۱۸۱، ۱۸۹، ۲۱۱، ۲۵۸
بالزاک: ۳۳
بامبرگر، رودولف: ۱۰۸
بانکی، ویلما: ۲۶۱
بانگ، هرمن: ۱۲۷
بانو جولیا: ۱۰۵
بتاثر، هوگو: ۱۶۷
بتهوون: ۱۸۴، ۲۵۵، ۲۵۸
بچه‌های ناخواسته: ۱۴۵
بحران: ۱۷۸
بخاطر ما: ۳۰۶
برادران اسکلادانوسکی: ۱۵
برادران کارامازوف: ۱۰۹
برادران لومیر: ۱۵
برازیلاک، رابرت: ۱۳۶
برام استوکر: ۷۷
براندنبورگ: ۵۷، ۳۰۳
برانکو بیل: ۲۰
برایر: ۲۴۲، ۲۴۳
برج بابل: ۷۳، ۹۸، ۱۵۰
برشت، برتولد: ۲۱۹، ۲۳۶، ۲۴۳، ۲۴۴
برگر، لودویگ: ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۳۵، ۱۴۱، ۲۰۷
برگنر، الیزابت: ۱۲۵، ۱۵۲، ۱۶۱، ۲۵۵
برلین: ۲۴، ۲۶، ۳۲، ۴۵، ۴۹، ۱۳۹، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۰۹، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۵۴، ۲۵۵
برلینر تاگبلات: ۱۱۶
برلین، سمفونی یک شهر بزرگ: ۱۳۶، ۱۸۲
برلین مارمورهاوس: ۷۱
برند، هانس: ۲۵۳
برنهاردت، کورت: ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۶۳
برونینگ: ۲۰۳، ۲۰۶
بری، آیریس: ۱۶۸، ۱۷۵، ۲۷۴
بکجا آلمان؟: ۲۴۳
بگذار نور بتابد: ۴۴
بلوخر: ۱۵۶
بلیتزکریگ در غرب: ۲۷۵، ۲۸۱
بوچوتسکی: ۵۱، ۱۳۵، ۲۵۳
بودا: ۲۰۸
بوفا: ۳۵، ۳۶
بوکلین، آرنولد: ۹۳
بوکنر: ۹۶
بوهم، مارگارت: ۱۷۹
بهرنت، هانس: ۱۴۵
بهمن: ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹
بیداری بهار: ۱۱۷، ۱۶۰
بیدرمایر: ۱۴۱
بیرهوفمان، ریچارد: ۱۰۹
بیسمارک: ۶۱، ۱۵۵، ۲۰۷، ۲۹۹
بی‌طرفی نوین: ۱۶۵، ۱۶۶، ۲۱۱
پابست، گئورگ ویلهلم: ۵، ۴۷، ۴۸، ۱۳۵، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۸۱، ۱۹۲، ۱۹۵، ۲۰۵، ۲۱۵، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۶۰، ۲۷۱

پابست، رودلف: ۴۷
پاپن: ۲۶۹
پاته‌فرزز: ۲۲، ۲۳
پارامونت: ۱۳۳
پاریس پلاتز: ۳۰۳
پالتو پوست خز: ۱۴۵
پانوفسکی، اروین: ۶
پایان سن پترزبورگ: ۱۸۰، ۲۹۰
پایل، هری: ۲۶، ۱۲۸
پراگ: ۳۱، ۶۱
پروجکشن. ای. جی. یونیون: ۱۷، ۲۲
پروفسور اسپیر: ۲۷۹، ۳۰۷
پروفسور بورکهارد: ۲۸۷
پروفسور پولزیگ: ۱۱۲
پلکان عقبی: ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۴
پناهگاه: ۱۵۱، ۱۹۸
پواریه، لئون: ۱۵۵
پوتامکین، هری آلن: ۷۵، ۱۲۶، ۱۳۶، ۱۴۶، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۷۲، ۱۷۹، ۱۹۸، ۲۱۵، ۲۲۸، ۲۳۲، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۳۹
پوتمکین: ۱۷۶، ۲۸۹، ۳۰۲
پودوفکین: ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۶، ۱۸۰، ۱۹۶، ۱۹۸، ۲۴۱، ۲۹۰، ۲۹۲
پورتن، هنی: ۲۵، ۱۰۹، ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۵۱، ۱۸۸، ۲۶۳
پوردس، ویکتور ای.: ۵۹
پول توی خیابان ریخته: ۲۱۲
پومر، اریک: ۶۵، ۶۶، ۱۲۶، ۱۳۵، ۱۵۸، ۱۹۰، ۱۹۱، ۲۰۵، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۱۳، ۲۱۶
پیترز، کارل: ۵۷
پیر بنوا: ۲۴۲
پیروز: ۲۱۴
پیروزی اراده: ۹۴، ۲۵۷، ۲۷۸، ۲۸۳، ۲۹۰، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳
پیروزی در غرب: ۱۵۵، ۲۶۷، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۶
پیسکاتور: ۱۹۲
پیک، لوپو: ۹۷، ۹۸، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۳۵، ۱۳۹، ۲۱۱، ۲۳۹
پیمان تاروگن: ۲۶۴
پیمان لوکارنو: ۱۳۱، ۱۵۵
تونیس: ۵۰
تادت: ۲۸۴
تارتوف: ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۸۲
تاریس: ۳۰۰
تاکستان شاد: ۱۴۰
تالر، ارنست: ۵۵، ۱۹۲
تاوبر: ۲۰۸
تراژدی خیابان: ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۸۷، ۱۹۵، ۱۹۷
ترا-یونایتد آرتیستز: ۲۵۴
ترنک: ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷
ترنکر: ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۷۱
ترنکر، لوئیس: ۱۱۰، ۲۵۹
تریاک: ۴۵
تریستان و ایزولدا: ۱۷۷
تریلبی: ۷۳
تریواس، ویکتور: ۲۳۵
تصادف: ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۴۲
تمپلوف: ۱۸
تویس: ۲۰۴، ۲۰۹، ۲۷۶
تولستوی: ۱۰۵
تونتولینی: ۲۱
توهم شبانه (رجوع شود به سایه‌های هشدار دهنده)
تیخانوف: ۲۹۵
تیله، ویلهلم: ۲۰۷، ۲۱۱، ۲۱۳
تیله، هرتا: ۲۲۷، ۲۴۴
جاده‌های دمشق: ۲۸۵
جاسوس: ۱۵۰، ۱۵۱
جاکوبس، لوئیس: ۵۳، ۵۴
جاکوبین: ۲۵۳
جامعهٔ فیلم لندن: ۲۳۳
جانوس چهره: ۷۸
جبههٔ غرب: ۱۹۱۸: ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۴۲، ۲۶۰، ۲۷۱
جبههٔ ماترهایم: ۲۸۱، ۳۰۳، ۳۰۵
جستر، لئوپولد: ۹۷
جعبهٔ پاندورا: ۱۷۸، ۱۷۹
جلاد سنت مارین: ۱۰۹
جنایت و مکافات: ۱۰۹
جنگ والس‌ها: ۲۰۷
جنون سفید: ۲۵۷

جنون مونت کارلو: ۲۱۴
جوتزی، پایل: ۱۹۷، ۲۲۳، ۲۴۲
جهنم روی زمین: ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۷۰
جهنم سفید پیترپالو: ۱۵۵، ۲۵۸
چاپلین، چارلی: ۲۳، ۱۸۴
چشمهای مومیایی: ۴۸
چنین است زندگی: ۱۹۶
چنین گفت زرتشت: ۲۸۵
چهار نفر از پیاده نظام: ۲۳۲
حرفهٔ خانم وارن: ۱۷۹
حسادت: ۱۵۶
حضرت عیسی: ۲۰۸، ۲۰۹
خاطرات برلین: ۳۰۵
خاک سوزان: ۷۸
خرد شده: ۹۷، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۲۶، ۱۴۶
خودفروش: ۴۴
خودفروشی: ۴۶
خون کولی: ۴۸
خیابان: ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۲، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۸۶، ۲۱۸، ۲۲۱، ۲۶۱، ۲۶۶
خیابان بی‌نشاط: ۱۵۷، ۱۶۷، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۷
خیابان تاونتزاین: ۲۰۳
خیابان فردریش: ۱۶
داستایوسکی: ۳۸، ۱۰۹، ۲۵۱، ۲۵۲
داکو: ۲۳۹
دانتون: ۵۱، ۵۵، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۶۱
دانشجوی پراگ: ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۳، ۵۳، ۵۶، ۱۲۲، ۱۵۳، ۱۶۴، ۲۲۱
داوز: ۱۰، ۱۲۶، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۵۶
داوژنکو: ۱۷۷، ۱۸۹، ۲۳۴، ۳۰۱
دختران اونیفورم پوش: ۸، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۵۶، ۲۷۰
دختران گمراه: ۴۴
دختر عجیب: ۱۸
دخترِ کولهایزل: ۱۲۳
دختر و مردها: ۴۵
دختری در کرهٔ ماه: ۱۵۱
دختری یک مرد: ۴۵
دراکولا: ۷۷
در جبهه غرب خبری نیست: ۵۹، ۱۹۰، ۲۰۶، ۲۳۲
درسدن: ۴۶
دروغ شگفت‌انگیز نینا پترونا: ۱۹۰، ۱۹۲
دزد بغداد: ۹۰
دفتر خاطرات یک گمراه: ۱۷۹
دکتر آرنولد فانک: ۱۱۰، ۱۵۴، ۲۵۷
دکتر جکیل و آقای هاید: ۳۴
دکتر جکیل و آقای هاید: ۳۴، ۷۸، ۱۶۴
دکتر کارل آبراهام: ۱۷۰
دکلابیوسکوپ: ۶۵، ۷۰، ۷۱، ۸۳، ۹۱
دمینگ، باربارا: ۷
دن کیشوت: ۱۵۲، ۲۴۳
دوباری: ۴۹
دو برادر: ۱۲۳
دوبلین، آلفرد: ۲۲۳
دوپونت: ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۵، ۱۴۰، ۱۷۵، ۱۷۶، ۲۰۵
دودوو: ۲۴۵، ۲۴۶
دورو: ۱۲۳
دوشیزه السا: ۱۶۱
دوشیزه مادر: ۴۶
دو قلب در زمان والس: ۲۰۷
دوک کوبورگ: ۲۵۳
دولیگ: ۳۵، ۳۷، ۴۸
دومیل، سیسیل ب.: ۲۳
دونا ژوانا: ۱۵۲
دون جیووانی: ۲۵۵
دون کارلوس: ۱۸
دویچ بانک: ۳۶، ۱۳۳
دویل، کونان: ۱۹
دهانی که خواب می‌بیند: ۲۵۵
ده روزی که دنیا را تکان داد: ۲۹۰
دیاز: ۲۷
دیبز، جو: ۱۹
دیترله، ویلیام: ۸۴
دیتریش، مارلینه: ۲۱۶، ۲۱۷
دیروز و امروز: ۲۲۶
دیکنز: ۳۳، ۲۵۶
دیگری: ۳۴، ۱۲۲، ۱۶۴
دیویدسن، پال: ۱۷، ۲۶، ۳۶، ۴۴، ۴۸، ۴۹، ۵۸
رئالیسم نوین: ۱۲۵، ۱۶۵
رابیسون، آرتور: ۱۱۳، ۱۷۱، ۱۷۲
راسپ، فریتز: ۱۷۹، ۲۲۵، ۲۵۱
راسکولنیکوف: ۱۰۹
راکوین، ترز: ۱۳۶

رامفورت: ۱۶۷، ۱۶۸
رامفیس: ۵۰
رانده شده از وطن: ۱۰۵
راهن، برونو: ۱۵۷، ۱۵۸
راههای حصول سلامت و زیبایی: ۱۴۲، ۱۴۳
رایشمن، ماکس: ۱۴۰
رایمان، والتر: ۶۸
راینهارت، ماکس: ۱۷، ۱۸، ۲۴، ۲۸، ۴۸، ۵۰، ۵۴، ۵۵، ۷۵، ۸۵، ۱۱۹
راینینگر، لوته: ۱۲۸
رزبرند: ۱۰۵
رزمناو پوتمکین: ۱۷۲، ۱۸۳
رسوایی اوا: ۲۳۶
رسوایی سلطنتی: ۱۴۵
رفاقت: ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۷۰
رقاصهٔ پادشاه: ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸
رقصهای کنگره: ۱۲۳
رمارکه: ۱۹۰، ۲۳۲
رنوار: ۱۳۶
روئن: ۲۹۱
روبسپیر: ۵۱، ۲۵۳
روتر، اتو: ۱۶
روتمان، والتر: ۹۴، ۱۳۶، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۲، ۱۹۳، ۱۹۵، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۵، ۲۲۳
روثا، پال: ۴، ۷۵، ۷۶، ۱۰۸، ۱۳۴، ۱۵۸، ۲۷۵، ۱۸۲، ۱۸۴، ۲۳۷، ۲۵۶
روگ، آگوست: ۱۶۵
روهریگ، والتر: ۶۸
روی لبهٔ دنیا: ۱۵۶
ریبرا: ۲۹
ریپربان: ۶۱
ریشتر، ارنست: ۱۹، ۱۲۸، ۱۹۴
ریشتر، هانس: ۱۹۳
ریفنشتال، لنی: ۱۱۰، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۷۸، ۳۰۰، ۳۰۱
زرادخانه: ۲۳۴
زلنیک، فردریش: ۲۶۶
زنان فرورفته در قهقرا: ۴۴
زندگی در حال رشد: ۴۴
زوبرلاین، هانس: ۲۳۵
زوخوف، گرگوری: ۲۹۴
زوکمایر، کارل: ۲۲۹
زولا: ۲۳۹
زیر بامهای پاریس: ۲۱۱
زیر یک آفتاب داغ: ۲۶
زیگفرید: ۹۲
زیـــل: ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵، ۱۶۰، ۱۹۷، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۲۳
زینر، پال: ۱۲۵، ۲۵۵
زینه‌مان، فرد: ۱۸۸
ژاک، نوربرت: ۸۱
ژان، رنه: ۱۳۶
ژانوین: ۹۶
ژرمینال: ۲۳۹
ژنرال پوتمکین: ۳۰۰
ژنرال لودندورف: ۳۶
سازمان ملل: ۴، ۱۳۱
ساگان، لئونتین: ۲۲۶
ساندرمان: ۲۴
سایه‌های هشداردهنده: ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۵۶، ۱۷۱، ۱۷۲، ۲۲۴
سپاه شوک ۱۹۱۷: ۲۳۵
ستوان هس: ۲۸۸
سحرگاه: ۲۶۹، ۲۷۰
سرگذشت خانهٔ خاکستری: ۱۰۶
سرنوشت: ۸۸، ۹۰، ۹۳، ۱۰۸، ۲۱۹
سروان کوپنیک: ۲۲۹
سرود لوتن: ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸
سریع: ۲۱۴
سفر آزاد: ۱۹۴
سفر به ماه: ۲۸
سفر مادر کراوسن بسوی خوشبختی: ۱۹۷، ۲۴۲، ۲۴۴
سقوط: ۱۲۸
سقوط غرب: ۸۸، ۱۰۱
سکس در بند: ۱۴۵
سند شانگهای: ۱۹۳
سن ژوست: ۲۵۳
سن ساین: ۱۷
سوار سنگی: ۱۱۰
سواره نظام سیاه: ۲۶۳
سوگند عفت: ۴۵، ۴۶
سوموروون: ۱۸، ۱۹، ۵۰، ۵۸، ۸۶
سه مأمور پمپ بنزین: ۲۰۷، ۲۱۱
سیبر، گونیدو: ۱۰۵

سیندرلا: ۱۰۷، ۱۰۸، ۲۱۳
سیودماک، رابرت: ۱۸۸، ۲۰۷
شاپیرو، مایر: ۱۶۶
شاهزاده خانم صدف: ۵۸
شاهزاده دانشجو: ۵۸
شاهزاده فردریش فون هامبورگ: ۱۱۷
شبح: ۱۲۴
شب سال نو: ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۲، ۱۲۲، ۱۳۲، ۱۹۷، ۲۱۸
شرکت نرو: ۱۴۵
شرلوک هلمز: ۱۹، ۲۰
شکار روباه در کوه انگادین: ۱۱۰
شگفتیهای اسکی: ۱۱۰
شلر، ماکس: ۳۳
شمارا، گرگوری: ۱۰۹، ۲۵۴
شوارتز، هانس: ۱۹۰
شوبرت: ۱۴۱
شورش در دارالتأدیب: ۱۹۵
شورشی: ۲۶۳
شوفتان، اویگن: ۱۴۹، ۱۸۸
شوهران یا عشاق؟: ۱۲۵، ۲۵۵
شیرر، ویلیام ال.: ۳۰۳، ۳۰۵
شیل: ۲۶۳
شیلر: ۱۸، ۲۵۳
صلح وستفالین: ۲۸۷
طاق پیروزی: ۳۰۷
طبیعت و عشق: ۱۵۲
طلوع: ۲۵۵
طمع: ۱۷۰
عروسک: ۵۸
عشق ژاننی: ۱۳۵، ۱۶۸، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۷۷
عشق نامقدس: ۱۵۳
عشقهای فرعون: ۵۰، ۵۴
عنکبوتها: ۵۷، ۶۶
غرفهٔ مجسمه‌های مومی: ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۹
غرور گدا: ۱۵
غسل تعمید آتش: ۱۵۵، ۲۶۷، ۲۷۵، ۲۷۹، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۴، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۶
غم غربت: ۱۴۰
فارل، جیمز تی.: ۱۰۹
فالک، نوربرت: ۴۹
فانک: ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۵۵
فاوست: ۲۹، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۸۵
فرانک، برونو: ۲۶۵
فرانکشتاین: ۳۲
فرانکفورتر زایتونگ: ۱۸۷
فرانک، لئوتهارد: ۱۹۱، ۲۳۵
فربنکس، داگلاس: ۲۶، ۹۰
فردا وضعمان درست می‌شود: ۲۱۲
فردریک و فردریکوس: ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۲، ۱۲۳، ۱۴۱، ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۵۸، ۲۰۶، ۲۲۷، ۲۶۴، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸
فرشتهٔ آبی: ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴
فروشنده: ۹۸
فرولیش، کارل: ۲۵، ۲۲۶، ۲۶۳، ۲۶۶
فروم، اریک: ۱۰
فروند، کارل: ۹۹، ۱۲۶، ۱۴۸، ۱۸۱، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۹۲
فروید: ۱۷۰
فریب: ۵۰، ۵۱، ۵۴
فریبورگ: ۱۱۰
فریمن، جوزف: ۷۲
فقط ساعت‌ها: ۱۸۲
فلاهرتی: ۲۸۸
فناناپذیر: ۵۸
فوبوس: ۱۳۴، ۲۶۵
فورستر، رودولف: ۲۶۹
فوکس: ۱۳۶، ۱۸۱، ۱۸۲
فون اشترنبرگ، جوزف: ۲۱۶
فون اشتروهایم، اریک: ۷، ۱۷۰
فون پاپن: ۲۷۷
فون ریبنتراپ: ۲۸۷
فونس، اولاف: ۳۱
فون سرپی، آرزن: ۱۱۵، ۲۶۶
فون گرلاخ، آرتور: ۸۰
فون مولو، والتر: ۲۶۶
فون ولزوگن، ارنست: ۱۹
فون هاربو، تیا: ۸۱، ۸۸، ۹۱، ۹۲، ۱۵۱، ۱۶۲، ۲۱۹
فیدر: ۱۳۶
فیلمهای سهمیه‌ای: ۱۳۳، ۱۳۶
فینیگر، لیونل: ۶۹

قاتل در بین ماست: ۲۱۹
قاتلین زنان: ۲۵۴
قتل دوک دوگیز: ۱۷
قدرت ظلمات: ۱۰۵
قرارداد پاروفامت: ۱۳۳، ۱۳۴
قصر وگلود: ۷۸
قطار سریع‌السیر عشق: ۱۳۹
قلهٔ سرنوشت: ۱۱۱
کابیریا: ۴۸
کاپیتال: ۳۸
کاپیتان لوهمان: ۱۳۴
کاتی: ۱۱۵
کادت‌ها: ۲۳۰
کارامازوف: ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۶۱
کارل، اریک: ۲۰۸
کارل و آنا: ۱۹۱
کارمن اهل سنت پال: ۱۵۸
کاستنر، اریک: ۲۲۴
کاسو، ژان: ۷۵
کالبوس، اسکار: ۲۴، ۵۲
کالن، هوریس ام.: ۷
کالیگاری: ۶۱، ۶۳، ۶۵، ۶۶، ۶۷، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۴، ۷۵، ۷۶، ۷۷، ۷۹، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۹۶، ۱۰۱، ۱۰۹، ۱۱۰، ۱۲۰، ۱۲۲، ۲۷۲
کالیگاریسم: ۷۱
کانودو: ۵۲
کاوالکانتی: ۱۸۲
کایپورا: ۲۰۸
کایزر، گئورگ: ۱۲۴
کایزر، هانس: ۱۴۸
کپنهاگ نوردیسک: ۲۶
کراسناکراوز: ۱۸۹
کرالی، هانس: ۴۹، ۱۳۵
کراوس، ورنر: ۲۵، ۶۹، ۸۵، ۹۸، ۱۰۹، ۱۴۶، ۱۶۸، ۱۷۰، ۲۱۲، ۲۶۴
کریس، ارنست: ۲۷۴
کریستا وینسلونه: ۲۲۶
کش: ۱۶۰
کفتارهای شهوت: ۴۴
کلایدوسکوپی: ۱۸۴
کلایست: ۱۱۷
کلاین، سزار: ۹۶
کلر، رنه: ۱۴۱، ۱۹۳، ۲۱۱
کلوپفر، اوژن: ۱۲۰
کلور فارر: ۲۵۴
کمپانی یونیورسال: ۲۶۱
کمدی فرانسز: ۱۷
کمدی قلب: ۱۲۷
کُنت اتین دوبومون: ۷۶
کنتس مونت کریستو: ۲۱۳
کنت شارولیز: ۱۰۹
کنستانتین تشت: ۲۶۲
کنستانتینوپل: ۲۵۴
کُنسترا کتیویسم استودیویی: ۷۶
کنسرت فلوت در سن‌سوکی: ۲۰۶، ۲۶۶، ۲۶۸
کنفوسیوس: ۲۰۸، ۲۰۹
کنگره می‌رقصد: ۲۰۸
کنگرهٔ ۱۸۱۴: ۲۰۸
کوبین، آلفرد: ۶۸
کودکان بی‌اهمیت: ۱۶۰
کورتز، رودولف: ۷۵
کورتن: ۲۱۹
کورتنر، فریتز: ۲۵۱، ۲۵۳
کورفورستندام: ۲۱۴
کورلند: ۲۶۴
کوری‌یرز: ۲۳۹
کولتورفیلم: ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۵۲، ۱۶۵، ۲۰۸
کووادیس: ۲۰، ۴۸
کوهستان مقدس: ۱۵۴
کوهله وامپه: ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷
کوه مقدس: ۱۱۱، ۱۱۲، ۲۵۹
کهل، امیل: ۱۷
کیتون، باستر: ۲۱
گئورگه، هاینریش: ۲۲۳
گاد، اوربان: ۲۶
گاربو، گرتا: ۱۶۷، ۱۶۸
گالین، هنریک: ۳۱، ۷۷، ۷۸، ۸۴، ۱۵۳
گامونت: ۲۲، ۲۳
گانس، ابل: ۱۵۶
گایسلگاشتایگ: ۱۳۶
گبور، اتو: ۱۱۶، ۱۵۶، ۲۶۵، ۲۶۶
گرائو، آلبین: ۱۱۳
گراند گینیول: ۱۹۲
گرانوسکی، آلکسیس: ۲۰۹

گربه کوهی: ۵۸
گردان محکوم به فنا: ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۳، ۲۷۰، ۲۷۱
گرونر: ۱۳۴
گرونه، کارل: ۱۱۹، ۱۲۳، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۸۶، ۲۱۸
گریفیث، دیوید وارک: ۲۳، ۵۱، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۸۱
گریفیث، ریچارد: ۲۷۴
گریگ: ۲۲۰
گسلر: ۱۳۴
گلوریا - گلوریا!: ۲۴۹
گنج: ۱۶۷
گوبلز: ۹۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۷۷، ۲۸۹، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۲
گوته: ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۸۵
گوژپشت: ۵۳، ۵۸
گوگلیا دل دیاولو: ۱۱۱
گولم: ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۱۱۲، ۱۱۳
گونود: ۱۴۹
گی، جان: ۲۳۶
لئوپولد: ۲۸۷
لامپرشت، گرهارت: ۱۴۴، ۲۲۴، ۲۶۳
لامپل، پیتر مارتین: ۱۹۵
لانگ، فریتز: ۵۷، ۶۶، ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۸، ۹۱، ۹۲، ۹۳، ۱۳۵، ۱۳۶، ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۲۰۵، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰
لایپزیگ لیختشیل: ۲۰
لایسلوت: ۲۸۴
لدرر، فرانسیس: ۶۱، ۱۹۱
لژیون: ۵۵، ۱۵۴
لسینگ: ۵۹
لگر، فرناند: ۱۹۳
لند، رابرت: ۱۶۰
لندر، ماکس: ۲۱
لنی، پال: ۸۵، ۱۳۵
لنین: ۴۳
لوئیز، ملکهٔ پروس: ۲۶۳
لونی شانزدهم: ۲۵۳
لوبیچ، ارنست: ۲۴، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۷، ۵۸، ۷۲، ۸۶، ۸۹، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۵، ۱۴۱
لودندورف: ۲۸۲
لوره، پیتر: ۲۲۰
لوز: ۱۳۳
لوکاکس، گئورگ: ۲۸
لوکرس بورژیا: ۵۵
لوگزامبورگ، روزا: ۴۳
لوید، هارولد: ۲۱
لویی پانزدهم: ۴۹
لیبکنیخت، کارل: ۴۳
لیبه‌لای: ۱۸، ۲۳۰، ۲۳۱
لیخترفلد: ۲۳۰
لیدتک، هاری: ۴۸
لیدی همیلتون: ۵۶
لینداو، پال: ۳۴، ۱۶۴
مابوزه: ۸۱، ۸۲، ۸۳، ۸۴، ۸۵، ۸۶، ۸۷، ۸۸، ۱۵۰، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۷۲
ماجراهای یک اسکناس ده مارکی: ۱۸۱، ۲۱۱
مادام دوباری: ۴۹، ۵۸
مادر: ۱۷۲، ۱۷۶، ۱۹۶
مادلاین: ۳۰۷
مارسله: ۳۰۷
مارکس: ۳۸
مارکیز دو ساد: ۸۵
مارلو: ۱۴۸، ۱۴۹
ماری آنتوانت: ۲۵۳
ماگدبورگ: ۲۶۵
ماگنوس: ۴۵
مانز: ۱۴۰
مانهایم: ۱۶۵
مان، هاینریش: ۱۹۲، ۲۱۵
مایر، کارل: ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۷۰، ۷۳، ۷۹، ۹۶، ۹۷، ۹۸، ۹۹، ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۱۳، ۱۱۹، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۶، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۶۸، ۱۷۵، ۱۷۶، ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۷، ۲۱۷، ۲۵۵
مایکل: ۱۲۷
ماینرت، رودولف: ۲۶۳
مبارزه با کوهها: ۱۱۰
متروپولیس: ۱۴۹، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۶۲، ۱۶۳، ۱۶۴، ۲۴۸
متروگلدوین: ۱۳۳
متزنر، ارنو: ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۴۱، ۲۴۲
متفاوت با دیگران: ۴۵
مجله ورایتی: ۲۶۹

مجمع اتفاق ملل: ۲۸۷
محاکمهٔ دونالد وستهوف: ۱۶۰
محله‌های فقیرنشین برلین: ۱۴۴، ۲۱۲
مرد بی‌نام: ۵۷، ۲۱۲
مردم در روز یکشنبه: ۱۸۸، ۱۸۹
مردی با دوربین فیلمبرداری: ۱۸۵
مردی که مرتکب قتل شد: ۲۵۴، ۲۵۵
مرگ خسته: ۸۸
مستر، اسکار: ۱۵، ۱۶، ۲۳، ۲۵
مسترفیلم: ۳۶
«مصلحین» سینما: ۱۸
معجزات جهان: ۱۸۸
معجزات خلقت: ۱۵۲
معجزات فیلم: ۱۹۳
معشوقه دنیا: ۵۶، ۵۷
مفیستوفل: ۱۴۸
مقبره هندی: ۵۷
مک فیرسون، کنت: ۱۷۴
ملکه لوئیز: ۱۵۶
ملودی جهان: ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰
ملودی قلب: ۲۰۵
ملیس، ژرژ: ۱۵، ۱۷، ۲۸
منزل، گرهارد: ۲۶۹
منشی خصوصی: ۲۱۳، ۲۱۵
مورتینه سیلر: ۱۸۸
مور، جان سی.: ۲۳۴
مورنائو: ۷۸، ۹۹، ۱۰۵، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۵، ۱۴۷، ۱۴۸
مورنا، ارنا: ۲۴
موزیک هال: ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷
موسولینی: ۲۸۰
موطلایی رؤیایی: ۲۱۱
مولر، رناته: ۲۱۳
مولن روژ: ۱۴۰
مولیر: ۱۴۸
مونا: ۲۸۸
مونت کارلو: ۶۲
مونتمارتر: ۱۲۴
مهرینگ، والتر: ۲۰۹
میتلر، لئو: ۱۹۶
می، جو: ۴۸، ۵۷، ۱۵۸، ۱۹۱
میزل، ادموند: ۱۸۳
می، کارل: ۲۰
میکس، تام: ۲۰
ناپلئون: ۱۵۶، ۲۶۱، ۲۶۳، ۲۶۴
ناتان خردمند: ۵۹
نامه‌های عاشقانهٔ باروننس اس: ۱۲۷
نانا: ۱۳۶
نانوک: ۲۸۸
نرو فیلم: ۲۱۹، ۲۳۲، ۲۳۹، ۲۴۸
نسفراتو: ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۱، ۸۴، ۹۰، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۳۴
نگری، پولا: ۴۸، ۵۰، ۵۸، ۱۳۵
نوتوروردانگن: ۲۰۳
نور آبی: ۲۵۸، ۲۵۹
نوردیسک: ۲۲، ۳۶
نورمبرگ: ۹۴، ۹۵، ۱۶۳، ۲۵۷، ۲۷۲
نوسکه: ۸۲
نولدان، سون: ۱۵۵
نیبلونگن: ۹۱، ۹۲، ۹۴، ۹۵، ۹۷، ۱۵۰، ۲۱۹، ۲۷۲
نیچه: ۹۰، ۲۸۵
نیلسن، آستا: ۱۷، ۲۰، ۲۶، ۲۷، ۸۰، ۱۰۹، ۱۲۸، ۱۵۷، ۱۶۳، ۱۶۸، ۱۷۰
نیویابلزبرگ: ۱۸، ۱۳۶، ۱۵۱، ۱۹۰
نیو فری پرس: ۱۶۷
نیومن، فرانز: ۱۰
واتزلو: ۱۵۶
وارم، هرمن: ۶۸
وارنر - توبیس: ۲۳۶
واریته: ۴، ۷۱، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۶۹، ۱۷۵
واس، ریچارد: ۱۸
واشنک، اریش: ۲۵۶
واگنر، فریتز آرنو: ۷۸، ۱۱۴، ۱۷۵، ۲۳۸
واندروگل: ۴۶
وان دن بروک، مولر: ۱۰۹
وانینا: ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۶، ۹۱، ۹۸
وایت، کنت: ۱۰۵
وایت، کنراد: ۶۹، ۸۵، ۱۲۵، ۱۳۵، ۲۵۴، ۲۶۳
وایلدر، بیلی: ۱۸۸
وایل، کورت: ۲۳۶
وایمار: ۹، ۱۰، ۱۳۱، ۱۵۹، ۲۵۴، ۲۷۱
وبر، ماکس: ۳۸
وبز، استوارت: ۱۹، ۱۲۸

ودکیند، فرانک: ۱۷۸، ۱۷۹
ورتوف، ژیگا: ۱۸۵، ۱۸۶
ورطه: ۲۶
وروارتس: ۱۱۶
وستفالیان: ۲۹۲
وگنر، پال: ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱، ۳۲، ۵۶، ۶۲، ۸۰، ۹۲، ۹۳، ۱۱۲، ۱۵۳
ولتر: ۱۱۸، ۱۱۹، ۲۶۷، ۲۶۸
ولوکالامسک: ۳۰۵
وندهاوزن، فریتز: ۱۵۴
وویگت، ویلهلم: ۲۲۹
ویدکیند: ۱۶۰
ویرتل، برتولد: ۱۸۲
ویک، دوروته آ: ۲۲۷
ویگو: ۱۱۲
ویلسن، ویلیام: ۲۹
ویلسون: ۵۱
ویندت، هربرت: ۲۶۹
وینسنت، کارل: ۱۰۴، ۱۹۶
وینه، رابرت: ۶۶، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۹۶، ۱۰۹
ویولونیست فلورانس: ۱۶۱
هاپسبورگ: ۱۴۱
هارتلاب، گوستاو: ۱۶۵، ۱۶۶
هارش، جوزف سی.: ۲۸۱
هاروی، لیلیان: ۲۰۸
هافکر، هرمن: ۲۲، ۲۸
هافمن: ۲۹، ۶۴، ۷۹، ۱۵۳
هاگنبک هامبورگ: ۲۶
هالرس: ۳۴، ۱۲۲
هالندر، فیلیکس: ۱۲۵
هالیوود: ۴، ۵، ۶، ۲۵، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۲۶، ۱۳۳، ۱۳۵، ۱۴۸، ۱۷۴، ۲۰۴، ۲۱۶
هامبورگ: ۶۱
هاملت: ۱۴۸
هامیلتون، شلی: ۲۳۶
هانس ساکس: ۱۷۰
هاوپتمان، کارل: ۷۰، ۷۱، ۹۷
هاوپتمن، گرهارت: ۷۰، ۱۰۵، ۱۲۴، ۱۴۵، ۱۴۸
هایدلبرگ: ۱۴۰
هدف امشب: ۲۷۷، ۲۸۳، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۹، ۲۹۷
هرگز اعلام عقب‌نشینی نکن: ۷۲
هشت دختر در یک قایق: ۲۵۶
هگمان، ورنر: ۱۱۷
هلم، بریژیت: ۱۵۳، ۱۷۸، ۱۹۱، ۲۱۳
همسرایان: ۵۵
همه چیز به خاطر یک زن: ۵۱، ۵۳
هنری هشتم: ۵۰، ۷۲
هوبرت، کورت: ۲۷۶
هوس: ۴۹، ۵۱، ۵۳، ۵۴، ۵۶
هوفمانشتال، هوگو فون: ۱۸
هوفمان، کارل: ۲۰۵
هوگنبرگ: ۱۳۳، ۱۳۴، ۲۰۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۹
هوگو، ویکتور: ۱۷۳
هولشتنوال: ۶۱، ۶۳، ۶۶، ۶۹، ۱۱۰
هومونکولوس: ۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳۴، ۵۳، ۷۲، ۷۴، ۸۰، ۱۱۰، ۱۵۴، ۱۶۲، ۱۶۴، ۲۷۲
هیچکاک: ۱۵۱
هیگز، هری: ۱۹
هیلدشایم: ۱۶
هیندبرانت، پال: ۹۷
هیندنبورگ: ۶۲، ۱۳۴، ۲۴۵، ۲۶۵، ۲۸۲
یانویتس، هانس: ۶۱، ۶۲، ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۶۸، ۷۰، ۷۳، ۷۶
یانینگز، امیل: ۲۵، ۴۴، ۴۸، ۸۴، ۱۰۰، ۱۲۵، ۱۲۷، ۱۳۵، ۱۴۸، ۲۱۶، ۲۱۷
یک رؤیای والس: ۱۴۱
یک شب عربی: ۵۰، ۵۳
یک لیوان آب: ۱۰۷، ۱۰۸
یورک: ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶
یورکویل: ۲۸۱، ۲۸۳
یونگ هانس، کارل: ۱۹۶
یو-۹ ودیگن: ۱۵۵، ۲۶۰
یوهان اشتراوس، یوهان: ۱۴۱
یوهانسن، ارنست: ۲۳۲

۹ـ ۲۸۸ـ ۴۷۱ـ ۹۶۴ـ شابک
ISBN 964 - 471 - 288 -9

کالیگاری ـ ا هیتلر
بهای جلد ۱۱۰۰۰ ریال

حوزه هنری
حوزه هنری ـ ایران ـ تهران ـ تقاطع خیابان حافظ و سعیه
صندوق پستی ۱۵۸۱۵/۱۶۷۷ ـ تلفن: ۸۸۹۲۰۰۱
مرکز پخش: تارر کانی مؤسسه انتشارات سوره
تلفن ۸۱۱۷۶۶ ـ تلفکس: ۸۸۰۶۹۸۸