تعهد نامه

اينجانب ***كيانوش جهانديده*** اعلام مي دارم كه تمام فصلهاي اين پايان نامه و اجزاء مربوط به آن براي اولين بار (توسط اينجانب) انجام شده است. برداشت از نوشته ها، كتب، پايان نامه ها ، اسناد، مدارك و تصاوير پژوهشگران حقيقي يا حقوقي (فارسي و غيرفارسي) با ذكر مآخذ كامل و به شيوه تحقيق علمي صورت گرفته است.

بديهي است در صورتي كه خلاف موارد فوق اثبات شود مسوؤليت آن مستقيماً به عهده اينجانب خواهد بود.

امضاء: تاريخ:

چکیده

این پایان نامه به این امر خواهد پرداخت که سایه ها به عنوان عناصری زیبایی شناختی ابزاری برای مطالعه ی تحولات بیانی در سینما هستند و در هر دوره ی تاریخی از ابعادی فرهنگی برخوردار بوده اند و نیز عموما در بر گیرنده ی نظریه هایی مربوط به شخصیت بوده و به عبارت دیگر برون افکنی وجوه پنهان شخصیت های سینمایی اند. این پژوهش از یک سو نشانه شناسانه به خوانش این سایه ها خواهد پرداخت و از سوی دیگر نگاهی تاریخی به اهمیت آن ها در تاریخ سینما خواهد داشت و ابعاد فرهنگی و عوامل تأثیرگذار بر آن ها را در هر دوره ی تاریخی بررسی خواهد نمود.

سایه بخشی از میزانسن فیلم به شمار می آید و در نتیجه تحلیل سایه بخشی از نقد میزانسن است. این مقاله نخست با ارائه ی پیشینه ای از پیدایش و بهره گیری ادبی از سایه، پیش زمینه های فرهنگی و نمایشی سایه را در ایران و جهان ارائه می نماید و سپس در فصل یک با استفاده از روش نقد میزانسن و با توجه به زمینه های تاریخی به تحلیل مفاهیم سایه و بررسی تحولات تاریخی آن در سده ی بیستم میلادی به پیدایش سایه در سینمای اکسپرسیونیسم آلمان و استفاده ی خلاقانه ی این سینما از آن پرداخته خواهد شد. در فصل دو به سایه در سینمای گانگستری آمریکا در دهه ی ۳۰ و همچنین استفاده ی ویژه کارگردانان رئالیسم شاعرانه فرانسه از سایه پرداخته خواهد شد. در فصل سه بلوغ تکنیکی و قدرت بیان سایه در فیلم های نوآر دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ با توجه به تأثیر گیری این فیلم ها از اکسپرسیونیسم آلمان و رئالیسم شاعرانه ی فرانسه و نئورئالیسم ایتالیا بررسی می شود. در فصل چهار به خاستگاه های ژانر وحشت و تأثیرات روایی و فرمی سایه در دوره ی اول شکوفایی این ژانر اشاره می شود. فصل پنج به بررسی آثار سه تن از مهمترین سایه پردازان سینما (لانگ، هیچکاک و ولز) و سبک های شخصیشان می پردازد. در فصل شش تحولات جهانی و گذار از دوران کلاسیک در دهه ی ۱۹۶۰ میلادی بررسی خواهد شد. فصل هفت به سایه در دوران گذار از نوآر به نئو نوآر با تأکید بر آثار ساموئل فولر اختصاص یافته است. در فصل هشت سینمای وحشت پس از تحولات دهه ی شصت و تشابهات و تفاوت های آن با سی ساله ی پیشین بررسی خواهد شد. در فصل نُه به ظهور قدرتمند سینمای مستقل آمریکا که سبب ساز پیدایش کارگردانان بزرگ و صاحب سبک بسیاری شد پرداخته خواهد شد و سپس آثار چند تن از تأثیرگذارترین کارگردانان مستقل سینمای آمریکا (جارموش، لینچ و برادران کوئن) به لحاظ سایه پردازی بررسی می شود. سرانجام در فصل نتیجه گیری کل مطالب جمع بندی می شوند.

واژگان کلیدی: سایه ، شکل(فرم) ، اکسپرسیونیسم ، فیلم–نوآر ، مفاهیم

فهرست مطالب

عنوان **صفحه**

مقدمه و پیشینه ۱

فصل یک : اکسپرسیونیسم آلمان و پیدایش سایه – دهه ی ۱۹۲۰ ..... ۱۰

فصل دو : رئالیسم شاعرانه فرانسه و فیلم های گنگستری – دهه ی ۱۹۳۰ ..... ۲۴

فصل سه : فیلم نوآر و بلوغ – دهه های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ ..... ۳۴

فصل چهار : ژانر وحشت (دوره ی اول) – تا پایان دهه ی ۱۹۵۰ ..... ۴۷

فصل پنج : سبک ها ی شخصی (۱) : فریتز لانگ ، آلفردهیچکاک ، اورسون ولز ۵۷

فصل شش : تحول فراگیر و موج های نو– دهه ی ۱۹۶۰ ..... ۷۲

فصل هفت : ساموئل فولر و گذار به نئو نوآر – دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ ..... ۸۰

فصل هشت : ژانر وحشت (دوره ی دوم) – دهه های ۱۹۶۰ تا ۱۹۹۰ ..... ۸۷

فصل نه : سینمای مستقل آمریکا در دهه ی ۱۹۸۰ و سبک های شخصی (۲) ۹۵

نتیجه گیری ۱۰۹

فهرست منابع و مآخذ ۱۱۲

مقدمه و پیشینه

سایه در سینما یک مفهوم تکنیکی و محتوایی است که به یکی از بیان گرترین مفاهیم زیبایی شناسانه ی سینما بدل شده است و در برخی از سبک های سینمایی شخصی و همچنین ژانرهای سینمایی (به ویژه در آمریکا) از عناصر بسیار مهم و قابل بحث به شمار می آید.

چگونگی آفریدن سایه در سینما همواره نیازمند بحث و بررسی در رابطه با تکنولوژی تولید بوده است و همچنین ابعاد مفهومی سایه به خصوص در مواردی که پرداخت های غیر معمول همانند تحریف کردن شکل، ایجاد وجوهی از غیر انسان و بخشیدن ابعاد غیرانسانی به سایه ها وجود داشته، موجب پدیدارشدن تحلیل های بسیار زیادی در تاریخ سینما شده است. بررسی زمینه های پیدایش تکنیکی سایه در طول تاریخ سینما و پرداختن به تغییراتی که در مفهوم آن رخ داده است از اهداف این رساله هستند.

این امر که سایه ها پدیده هایی قابل خوانش اند و تحلیل آن ها از ضرورت بالایی برخوردار است، فرضیه ی کلیدی این پژوهش به شمار می رود. اما برای درک این مطلب که که مفهوم سایه چیست و کارکرد ساختاری آن ها در فیلم به چه صورت است نخست می بایست به سایه به عنوان مفهومی عمومی که انسان سال هاست با آن مواجه است پرداخت. به ویژه که در بسیاری از ژانرها و چرخه های سینمایی نخستین فیلم ها اقتباس هایی از متون ادبی بوده اند. به همین دلیل پیش از بررسی سایه در مدیوم سینما نخست به طور مختصر به بررسی ریشه های سایه در ادبیات و فرهنگ عامه ی مردم ایران و جهان پرداخته خواهد شد

در فرهنگ دهخدا سایه به صورت زیر تعریف شده است:

سایه. [ی] (اِخ). پهلوی «سایک» (۵) «تاوادیا ۱۶۵» و «آزایا» (۶) «مناس ۲۶۸» هندی باستان «شایا» (۷) (سایه) کردی «سه» (۸) «سی» (۹) بلوچی «سایگ» (۱۰) و «سایی» (۱۱) و خی ع «سایه» (۱۲) سریکلی «سوئیا» (۱۳) گیلکی «سایه» (۱۴)؛ ظل، تاریکی که حاصل می شود از وقوع جسم کثیفی در جلو نور و ظل. (حاشیه برهان قاطع تصحیح دکتر معین).

ترجمه ظل و مرداف پرتو. (آنندراج): تبع. [تُ ب بَ]. (منتهی الارب). فتی (َ ف) سایه زوال که بعد از گشتن آفتاب باشد. (منتهی الارب).

بهر جا کافتاب آنجا نهد پای / پس دیوار باشد سایه را جای.

(وحشی بافقی)

دهخدا سایه را در معنای تاریکی حاصل از وقوع مانعی در مقابل نور آورده است. وی سپس به معانی مجازی سایه پرداخته است:

|| مجازاً به معنی حمایت است. (آنندارج). به معنی حمایت هم آمده است چنانکه گویند «در سایه تو» یعنی در حمایت تو. (برهان). (غیاث). یا قصد از محافظت کامل است. (قاموس کتاب مقدس):

در سایه دین رو که جهان تافته ریگی است / باشمع خرد باش که عالم شب تار است.

(ناصر خسرو)

|| به مجاز به معنی حشمت و وقار و سنگینی و جلال، شخصیت:

دل من شیفته بر سایه و جاه و خطر است / وندرین خدمت با سایه و جاه و خطرم

(فرخی)

||عنایت، توجه:

سایه حق بر سر بنده بود / عاقبت جوینده یابنده بود.

(مولوی)

|| این کلمه در قدیم بمعنی آرام و سکون می‌آمده است مقابل شیب که بمعنی جنبش و حرکت بوده است. (یادداشت مولف) آسایش:

بگاه سایه‌بر او برتذر و خایه نهد / بگاه شیب بدرد کمند رستم زال.

(منجیک)

|| جن را نیز سایه گویند. (برهان). (آنندراج). و سبب این نام این است که هرکس که دیوانه می‌شده میگفتندی که جن بر او سایه انداخت یعنی دور تصرفی کرد و او را سایه زده می‌نامیدند یا سایه دار میخواندند یعنی دیو زده.

با توجه به این مطالب می توان گفت که اصولاً در ادبیات پارسی سایه در مفهوم مجازی عموما به عنوان نشانی از عنایت و توجه یا محلی برای آرامش و فراغت در نظر آورده شده است. تقریبا در هیچ اثر کهن پارسی چه به نظم و چه به نثر سایه به عنوان عامل تیرگی و پلیدی یا اصولاً به عنوان عاملی نمایشی در پیشبرد داستان یا مثل دیده نمی شود که این مسئله خود نشان از رویکرد مثبت ایرانیان از روزگار کهن به سایه است. در ادبیات پارسی معدود موارد استفاده ی نمایشی از سایه را در آثار صادق هدایت از جمله رمان "بوف کور" می توان دید که البته وی نیز در این موارد بیش از اینکه تحت تأثیر ادبیات و هنر ایران باشد تحت تأثیر هنر و به ویژه سینمای اکسپرسیونیسم دهه ی ۱۹۲۰ آلمان قرار دارد.

اما در مورد سایه در سایر نقاط جهان باید گفت که : در زبان انگلیسی و سایر زبان های هند واروپائی ، لغت "سایه" مجموعه ای از معانی را در بر می گیرد که عموما در سه خانواده ی معنایی طبقه بندی می شوند (Seigneur, 1998, 1195) :

۱- تاریکی تطبیقی و در معنای مجازی تیرگی و تاری

۲- تصویر(نقش تیره)ای که توسط پیکری که در مقابل نور قرار گرفته است بر روی سطح افکنده می شود. در معنای مجازی حضوری غیرواقعی، یک شبح(و در بسیاری از زبان ها، هرچند به ندرت در انگلیسی، تصویر تیره یا روح مرده)

۳- جان پناه، به ویژه برای دوری از گزند نور و گرما

لفظ مورد استفاده برای سایه در بسیاری از زبان ها از جمله لاتین "اومبرا" (Umbra) و فرانسه "اومبرِ" (Ombre) به معنای شبح یا روح است.

یکی از فرضیات جهانی و فرا گیر ادبیات عامه ی مردم این است که نشانه و مشخصه های یک فرد مانند نام او، تصویرش خواه به صورت طبیعی منعکس شود(مانند تصویری درون آب، یا در آینه یا سایه ی او) و خواه به شیوه ای مصنوعی ضبط شود(مانند عکس و مجسمه و عروسک و ...) در جوهره ی آن فرد سهیم بوده و در سرنوشت او شریک است و بنابراین ممکن است در معرض خطرات و آسیب های طبیعی و به ویژه جادویی قرار گیرد. این باورها با توجه به مبانی تاریخی در تمامی دوران ها تصدیق و گواهی شده اند (از دوران باستان شکوه سرزمین های شرقی و امپراطوری یونان و روم گرفته تا قرن بیستم میلادی) و به لحاظ جغرافیایی تقریباً در تمام نقاط دنیا یافت شده اند. اصولا سایه یا انعکاس تصویر یک فرد ، تنها یک پدیده ی نوری نیست و همچنین زمانی که مجزا از منبعش بررسی می شود یک توهم قابل توجیه روانی

نیست، بلکه وجودیست که با فرد در ارتباطی تنگاتنگ است و غالباً با جوهره ی وجودی ، قدرت و روح وی یکسان و معادل پنداشته می شود. (Same, 1998, 1196)

در میان بسیاری از مردم بومی شمال شرقی اروپا، آسیای شمالی، آمریکای شمالی و جنوبی، کشورهای افریقایی جنوب صحرا، تازمانیا و جزایر اقیانوس آرام، معادل زبان شناختی سایه و روح وابسته و یکسان هستند. در برخی ادیان قبیله ای(طایفه ای) ، همچنین در مصر باستان ، سایه یکی از جان های فرد یا مهزاد و جفت جان اوست، که در بدن او ساکن است. سایه خواص فرد یا شیئ افکننده ی خود را داراست و در اصل در معرض همان مخاطراتی است که در انتظار وجود و جان مایه ی فرد است. در نتیجه بایستی از سایه های اشیاء، حیوانات و انسان های شوم دوری کرد. برای مثال : سایه چوبه ی دار ، قبور، و برخی سنگ های خاص یا سایه ی زنان به خصوص در دوران قاعدگی یا در زمان سوگواری، سایه ی مادر یا مادرشوهر. این رویکرد در سینما به ویژه در ژانر وحشت به میزان بسیار زیاد مورد استفاده قرار گرفته است. کاملاً بر خلاف این موارد درختان، قدیسین و خدایان سایه ای دارند که ممکن است سبب بهبود یا بازگشت زندگی شود. همچنین در بسیاری از مناطق دنیا از جمله آمریکای شمالی و اروپا، پاگزاردن بر سایه ی فرد نادرست یا ممنوع بوده و گاه هنوز نیز چنین است. عموما سایه از همان اهمیتی برخوردار بوده که خود شخص برخوردار است. (Same, 1998, 1196)

درگذشتگان از آنجا که خود، روح یا به تعبیری سایه هستند، نمی توانند سایه ای داشته باشند. به همین علت در برخی فرهنگ ها به شیوه ای مشابه ارواح، دیوان و عفریتان، خدایان ، پیامبران (حضرت محمد(ص) در اساطیر عربی)، مردان روحانی (در اساطیر پارسی) یا جاودانگان (در داستان های چینی) موجوداتی فاقد سایه تصور می شوند. در بخشی مشهور از حماسه ی مهابهارتا (سده پنج پیش از میلاد تا سده ی چهارم پیش از میلاد مسیح)، نالان همسر وفادار دامایانتی متوجه می شود که چهار خدا(چهار وجود خداوندگار ایندرا) تجسدی به صورت شوهر او یافته اند زیرا پاهایش زمین را لمس نمی کند، گیاهان باغ پژمرده نمی شوند و سایه ای از او بر سطحی نمی افتد.

در برخی نقاط دنیا سایه نقش کمک کننده یا عنصر هشدار دهنده را ایفا می کند. در افسانه های قومی مردم بلغارستان و صربستان، و به احتمال زیاد تحت تأثیر آئین خدادوستی اسلاوها(بوگومیل)، خداوند چنان احساس تنهایی می کردکه از سایه ی خود، شیطان را به عنوان "همدم" خویش آفرید. در اسطوره های برخی باورهای روحانی مسیحیت، لویاتان (اژدها و هیولای دریایی، یکی از شاهزادگان جهنم) و بهموت (هیولای

دایناسورمانندی در خشکی) هر دو از سایه ی خداوند خلق شده اند. همچنین مسیح زمانی که در مقابل ریشخند شیطان قرار می گیرد، سر سایه ی خود را جدا می کند. در سنت های مسیحی همچنین لغت "سایه" برای اشاره به روح القدس نیز به کار رفته است.

نویسندگان یونانی ورومی به باورهایی در مورد سایه اشاره کرده اند اما تنها توصیف عدم وجود ماده را در مورد آن گسترش داده اند. هیچ بودگی سایه به خودی خود یک خصوصیت و باور قدیمی است. این مسئله با اصطلاحاتی مانند "مبارزه کردن با سایه" یا جمله ی "روزگار ما بر زمین چون سایه ایست" از کتاب مقدس مسیحیان یا عبارات کلاسیکی مانند "همچون سایه، همچون رؤیا" از ادیسه ی هومر وارد فرهنگ عامه شده است. عبارات مشابه بسیاری در نوشته های بودائی، تائوئیستی و اسلامی (به ویژه در صوفیگری) دیده می شود. پارادوکس ظهور به عنوان "چیز" (سایه) در کنار تا حدی "هیچ" بودن ، اغلب به صورت چیستان و معما در بسیاری از زبان ها از جمله انگلیسی به چشم می خورد. این مسئله با تمثیل مشهور غار افلاطون در کتاب جمهوریت – که در آن وی تمامی پدیده های جهان را سایه ها و تصاویری منعکس شده می داند از واقعیتی متعالی و جهان مُثُل – شرح و بسط می یابد. این ایده که سایه بیشتر نوعی حضور است تا وجودی مادی همچنین توسط نمایشنامه نویسان بزرگی چون شکسپیر نیز به کار رفته است؛ مانند توصیف عبارت مشهور"زندگی نیست مگر سایه ای گذران" از بخشی از نمایشنامه ی مکبث. (Seigneur, 1998, 1197) این ایده بعد ها توسط نویسندگانی چون یوهان گوتفرید هِـردِر در شعر طنزآمیز "مرد و سایه ی او" (۱۷۸۷) ، رابرت لوئیس استیونسن در شعر فکاهی "سایه ی من" از مجموعه ی "در باغچه ی کودکانه ای از اشعار" (۱۸۸۵)، رابرت همرلینگ در شعر فلسفی "هومانکولِـس" (۱۸۸۸) و مهمتر از همه توسط فردریش ویلهلم نیچه در "آواره و سایه اش" از کتاب "انسان، چه بسیار انسان" (۱۸۷۸) گسترش داده شد. سایه به عنوان "چیزی واقعی نبودن" همچنین توسط تی. اس. الیوت در شعر "مردان تهی" (۱۹۲۵) مورد استفاده قرار گرفت.

رویکردهای متفاوت و موتیف های گوناگون در برخورد با سایه در عصر رومانتیک آغاز شد. یکی از اولین ایده های فرهنگ عامه در مورد برخورد با سایه به عنوان قدرت و نیروی زندگی توسط گوته شاعر شهیر آلمانی ارائه شد. دانته نیز در کمدی الهی مردگان را افرادی بدون سایه تصویر می کند که به حضور شاعر در میان خویش با دیدن سایه اش پی می برند. اما شناخته شده ترین مواجه ی مدرن با سایه ای که بر اثر زوال زندگی ناپدید می شود توسط جولیام آپولینایر نویسنده ی آوانگارد و سورئالیست پیشرو فرانسوی در داستان "عزیمت سایه" (۱۹۱۱) ارائه می شود. در این داستان دختری سایه ی خود را از دست می دهد و

درست ۳۰ روز پس از آن می میرد. طیف کاملی از موتیف ها و موضوعات مربوط به سایه در رمان تاریخی "سه خیزش وَنگ–لون" (۱۹۱۵) اثر نویسنده ی اکسپرسیونیست آلمانی اَلفرد دوبلین به کار گرفته شده است که در میان آن ها موضوع سایه های جدا شده و مرگ اجتناب ناپذیر متعاقب آن نیز به چشم می خورد. گونترگاراس نویسنده ی معروف آلمانی و برنده ی جایزه ی نوبل ادبیات نیز در شعر "دیانا – یا آن شیئ" (۱۹۶۰) از اینکه بدنش سایه ای می افکند به خود می بالد.

یکی از موتیف هایی که در ادبیات باروک استفاده می شد و پس از آن نیز توسط هنرمندان عصر رومانتیک احیاء شد موضوع دادن سایه به عنوان جریمه ای به "شیطان" و هزینه ای برای کسب "دانش ممنوعه" است. برای مثال نویسنده ی فرانسوی "آلبرت ون کامیو" که از شاعران بزرگ عصر رمانتیک آلمان به شمار می آید در "داستان شگفت انگیز پیتر اشلمیل" (۱۸۱۴) از این موضوع بهره برده است. "پیتر اشلمیل" که مرد جوان فقیریست سایه ی خود را در ازای کیسه ای تهی ناشدنی از طلا، به شیطان که ردائی خاکستری رنگ به تن دارد، می فروشد. مرد جوان ثروتمند می شود اما همه از مردی بدون سایه پرهیز می کنند و بنابراین او نیز از خورشید و ماه و هر منبع نور دیگری که موجب افکده شدن سایه اش شود پرهیز می کند و نورهای خانه اش را به گونه ای سامان می دهد تا سایه ای ایجاد نکنند و با وجود همه ی این ترفندها او زن مورد علاقه اش را نیز از دست می دهد و زندگی فلاکت باری را می گذراند. در سال ۱۹۱۳ و با فیلم "دانشجوی پراگی" اثر پال وِگِنر کارگردان و بازیگر آلمانی ایده فروش قسمتی از وجود(در فیلم تصویر آینه ی فرد) به شیطان برای کسب ثروت بر پرده ی سینما نقش بست که به عنوان نخستین فیلم موثر بر جنبش اکپرسیونیسم آلمان نیز شناخته می شود.

یکی دیگر از داستان های قدیمی از دست دادن سایه، در رابطه با زنی است که برای حفظ زیبایی و ظاهر خود از به دنیا آوردن بچه خودداری می کند. این موتیف داستان مرکزی چرخه ی تصنیف های افسانه ای "آننا" (۱۸۳۸) به قلم شاعر رمانتیک اتریشی نیکولاس لناو نوشته شده است. همین داستان اولیه، به شیوه های مختلف به زبان های اسکاندیناوی، اسلاوی و رومانیایی دهان به دهان گشته و شنیده می شود. با این حال لناو از این داستان ها و باورهای محلی فراتر می رود. در اثر او سایه ی گم شده بدل به نمادی از انسانیت زوال یافته می شود. داستان مشابهی درباره ی مرد خیانت کاری که سایه ی خویش را از دست می دهد در اسطوره های اسکاتلندی و آلمانی وجود دارد که لناو در تصنیف دیگری به نام "میگسار تنها" (۱۸۴۰) از آن بهره برده است.

در نمایشنامه ی جیمز ام. بری به نام "پیتر پـَن، یا پسری که بزرگ نمی شد" (۱۹۰۴) و متعاقب آن رمان "پیتر و وندی" (۱۹۱۱)، شخصیت داستانی پیتر پـَن ، پسری که هرگز بزرگ نمی شود و می تواند پرواز کند، برای شنیدن قصه های پیش از خواب به خانه ی خانم "مری عزیز" می رود تا از کنار پنجره داستان ها را بشنود. اما یک روز به هنگام خروج از خانه پنجره بسته شده و مانند گیوتین سایه او را می برد. پیتر برای بازپس گرفتن سایه اش به خانه ی مری باز می گردد و زمانی که سایه را می یابد به شیوه های مختلف سعی می کند آن را به بدن خود وصل کند ولی نمی تواند و سرانجام وندی – دختر "مری عزیز" – سایه را به بدن پیتر بند می زند و می دوزد و این کار باعث دوستی پیتر و وندی می شود و پیتر او و برادرانش را با خود به سرزمین نورلند می برد و ماجرا جوئی های آن ها در این سرزمین آغاز می شود. این داستان بارها به شیوه های گوناگون بر پرده ی سینما نقش بسته است که از مهمترین آن ها می توان به فیلم انیمیشن بلند والت دیزنی و همچنین فیلم "هوک" ساخته ی استیون اسپیلبرگ که برداشت آزادی از داستان جیمز بری است، اشاره کرد.

در فصل "میهن سایه ها" از کتاب "ضد مسیح" به قلم "جوزف رات" در رابطه با تفکر درباره ی جامعه ی معاصر، خانه ی سایه ها "هالیوود" است، چرا که فیلم ها "همچون سایه هایی هستند که سو سو می زنند". مبحثی که با نمایش سایه(سایه بازی) در چین و تئاتر سایه در کشور "جاوه" ارتباط نزدیکی دارد.

از دیدگاه داستان های عامه پسند و همچنین بررسی های روانشناختی، اوج تکامل موتیف سایه ، ترکیب آن یا در نظر گرفتن آن به عنوان یک همسان یا جفت برای فرد است. قدیمی ترین و قابل توجه ترین اثر ادبی از این نوع رمان کوتاه هانس کریستین اندرسن نویسنده ی پرآوازه ی دانمارکی با عنوان "سایه" (۱۸۴۷) است. مردی تحصیل کرده از شمال اروپا به آفریقا سفر می کند. شبی در حالیکه در تراس محل اقامتش نشسته، آتش درون آتشگاه سایه ی او را بر روی بالکن مقابل می اندازد. مرد با دیدن سایه ی عظیم خود از اینکه سایه تمام حرکات او را عینا انجام می دهد به وجد می آید. مدتی با سایه بازی کرده و بعد به خواب می رود. صبح روز بعد در می یابد سایه اش را از دست داده اما چون سایه ی جدیدی از نوک انگشتان او شروع به رویش می کند دیگر به موضوع فکر نمی کند. مرد به اروپا بازگشته به زندگی خود ادامه می دهد اما سال بعد سایه به شهر او باز می گردد و در حالی که مرد در کار خویش توفیقی ندارد، سایه توجه عموم را جلب کرده و تحسین آن ها را بر می انگیزد و قلب یک پرنسس را از آن خود می کند اما چون سایه از خود سایه ای ندارد، سعی می کند مرد تحصیل کرده را به عنوان سایه ی خویش استخدام کند یعین سایه ی یک

سایه. در نهایت مرد تحصیل کرده علیه این وضع می شورد و پیشنهاد را نمی پذیرد و در نتیجه گردن زده می شود. سایه در این داستان از بسیاری جهات برادر یا روی تاریک شخصیت اصلی داستان است، اما کارکرد آن از اساس، بر داشتن نقاب جامعه ای است که در آن ظواهر بر جوهره و ذات، و فرد پست وحقیر بر انسان تحصیل کرده و ایده آلیست ارجحیت دارد.

سایه به لحاظ اهمیت روانشناختی عموما به دو شیوه مورد بررسی قرار می گیرد. سایه هم به عنوان نشانه ی اساسی در شکل گیری تصویر شخصی بدن کودک در نظر گرفته می شود و هم به عنوان یکی از کهن الگو(آرکتایپ)های انسان. "روانشناس فرانسوی ژاک لاکان در مقاله اش به نام «فازآینه» (۱۹۳۶) استدلال می کند که آگاهی از «من» و جدابودگی ازخود بیگانه کننده اش به وسیله ی تصاویر آینه ای خود فرد شکل می گیرد، که یکی از این تصاویر شخص سایه ی وی است." (Seigneur, 1998, 1208) برای زیگموند فروید سایه جزئی از توانمندی فردی و اغلب سمبل های خیالی(اسطوره ای) رؤیا در ناخودآگاه فرد است. "زمانی که کارل گوستاو یونگ دو بعد ناخودآگاه را بدیهی فرض کرد – بعد شخصی و بعد جمعی – سایه را به عنوان یک کهن الگوی ضروری تعریف کرد که شامل تصاویر، الگوها و نمادهائی است که در رؤیاها یا فانتزی ها دیده می شوند و به صورت تم های اساطیری، مذهبی و یا داستان های پریان ظاهر می شوند. در تضاد با روشنائی خودآگاه، سایه تیرگی ناخودآگاه شخص، سوی دیگر و غیرقابل فهم شخصیت، و شریک پنهان اوست." (لوفلر–دلاشو، ۱۳۸۶، ۱۴) سایه تمام آن چیزیست که فرد از قبول یا درک آن در مورد خود امتناع می کند. از این رو سایه عنصری است که اگر کنترل و هماهنگ نشود ممکن است پلید یا مخرب گردد. یونگ با تحلیلی مبتنی بر بررسی اسطوره ای معتقد است سایه برادر یا جفت قهرمان داستان و سویه ی تاریک اوست که در ناخودآگاه جمعی نماینده ی پلیدی مثالی و نمونه ایست. (Seigneur, 1998, 1208)

در رویکرد گسترده ی انسان شناختی و حتی فلسفی، سایه یکی از قطب های وضعیت دوگانه ی روشنایی و تاریکی است که به خصوص در فلسفه ی چینی یین و یانگ به چشم می خورد. همچنین سایه نمادی از ظهور و ناپایداری و در نتیجه در تقابل با مادیت و ثبات است؛ رویکری که توسط افلاطون و نئوافلاطونیان و سپس متفکران مسیحی و همچنین در عرفان اسلامی گسترش یافته است.

حال که تا حدودی به پیشینه سایه در ادبیات و فرهنگ عامه مردم پرداخته شد با رجوع به متن فیلم ها به عنوان منابع اصلی مورد پژوهش و تقسیم بندی آن ها به دوره ها و سبک های مختلف به مهمترین نمونه های سایه پردازی در سینما و دسته بندی یافته های خود و تحلیل آن ها می پردازم.

فصل یک :

اکسپرسیونیسم آلمان و پیدایش سایه

دهه ی ۱۹۲۰

اکسپرسیونیسم، مکتبی در هنر بود که در اوایل قرن بیستم جنبشی را در نقاشی ، مجسمه سازی، تئاتر ، ادبیات و بالاخره سینمای آلمان راه انداخت. اکسپرسیونیسم که در حوالی سال های ۱۹۰۸ به عنوان سبکی متمایز در نقاشی و تئاتر اغاز شده بود و شروع آن هرچند در چند کشور اروپائی دیگر اتفاق افتاده بود، اما نیرومند ترین جلوه های خود را در آلمان یافته بود. اکسپرسیونیسم یکی از گرایش های هنری گوناگونی بود که در سال های چرخش قرن به واقع گرائی واکنش نشان دادند و به جای توجه به جلوه های بیرونی چیز ها به ازریخت افتادگی افراطی اشیاء به منظور بیان واقعیت عاطفی روی آوردند. (رحیمیان، ۱۳۷۰، ۱۷)

نقاشان اکسپرسیونیست به طور کلی از سایه روشن ها و رنگ های ظریفی که به نقاشی های رئالیستی احساس حجم و عمق می بخشید دوری می کردند، در عوض از لکه های بزرگ رنگ های روشن و غیر واقع گرایانه و طرح های کارتون مانند استفاده می کردند. چه بسا صورت آدم ها کبود بود؛ ممکن بود شکل ها دراز کشیده شوند؛ چهره ها غالبا بیان ناهنجار و اضطراب آلود درون بودند. ساختمان ها خمیده یا گود افتاده بودند و زمین به عنوان دهن کجی به قواعد پرسپکتیو سنتی، با شیبی تند رو به بالا داشت.

اکسپرسیونیستها واقعیت خارجی دنیای دوروبر را کنار میگذاشتند تا واقعیت درونی آن را کشف کنند؛ ابزارشان برای این رویکرد، قبل از هرچیز طراحی صحنه و لباس، شیوه بازیگری و فیلم نامه بود. به طوریکه فیلم ساز اکسپرسیونیست از طریق دکورهای عجیب وغریب، نورپردازی با کنتراست قوی، زوایای دوربینی خودنما و بازیهای اغراق آمیز ، ظاهر واقعیت را درهم می شکست و واقعیتی جدید خلق می کرد که اعتقاد داشت حقیقت دنیای معاصرش است. (رحیمیان، ۱۳۷۰، ۱۷)

سینمای اکسپرسیونیسم آلمان در سالهای پس از جنگ جهانی اول به اوج رسید و در اوایل دهه ۱۹۳۰ آرام آرام رو به افول نهاد. مهمترین دلیل ظهور و سقوط این سینما را میبایست در وابستگی بیش از حد آن به اوضاع واحوال سیاسی و اجتماعی آلمان در دهه ۱۹۲۰ و حاکمیت جمهوری وایمار جست وجو کرد. اکسپرسیونیسم مثل مکتب نئورئالیسم ایتالیا ، آینه ی تمام نمای دغدغه ها ، تشویشها وامیدهای مردم یک

جامعه در یک دوره بود و با دگرگون شدن زمانه و به قدرت رسیدن حزب ناسیونال سوسیالیسم نازیها، کارکردش را از دست داد. اما از آنجا که بسیاری از دست اندرکاران سینمای اکسپرسیونیستی بیشتر هنرمند بودند تاجامعه شناس ، اهل سیاست و... (میان فیلم سازان این مکتب از کمونیست، آنارشیست، سوسیالیست و . . . خبری نبود) ، آثار جاودانی را بوجود آوردند که فراتر از زمان خویش بودند. (رحیمیان، ۱۳۷۰، ۱۸)

مشهورترین فیلم ها و کارگردانان مکتب اکسپرسیونیسم عبارتند از :

کابینه ی دکتر کالیگاری (۱۹۲۰، روبرت وینه)

گولم چگونه به دنیا آمد (۱۹۲۰، پاول وگنر ، کارل بوزه)

نوسفراتو : یک سمفونی وحشت (۱۹۲۲، فردریش ویلهلم مورنائو)

دکتر مابوزه قمارباز (۱۹۲۲، فریتز لانگ)

نیبلونگن (۹۲۴ ، فریتز لانگ)

آخرین خنده یا حقیرترین مرد (۱۹۲۴، فردریش ویلهلم مورنائو)

دانشجوی پراگی : مردی که زندگی را فریب داد (۱۹۲۶، اثر هنریک گالین)

مترو پلیس (۱۹۲۷، فریتز لانگ)

چنان که اولریش گرگور و انو پاتالاس در کتاب تاریخ سینمای هنری ادعا می کنند " پنج سالی را (از ۱۹۱۹ تا ۱۹۲۴) که آلمان به علت شکست در جنگ به سخت ترین شکل ممکن طی کرد و به علت مشکلات اجتماعی و اقتصادی فراوان به شدت متزلزل شد، از نظر هنری غنی ترین دوران سینمای آلمان به شمار می رود". دوره ای که مصادف با ظهور اکسپرسیونیسم در سینمای آلمان است. گرگور و پاتالاس می افزایند "نخستین آزمایش های هنری در سینمای آلمان نمایشگر گرایش های آن در به تصویر کشیدن رویدادهای «درونی» و عینیت بخشیدن نمادین به آن ها است". و این دقیقا درونمایه برترین آثار اکسپرسیونیستی است.

در ۱۹۲۰، در برلین فیلمی به نمایش در آمد که بلافاصله به عنوان حرکتی نو در سینما شناخته شد: کابینه ی (مطب) دکتر کالیگاری. تازگی این فیلم تخیل عموم را تسخیر کرد و فیلم به موفقیتی قابل ملاحظه دست پیدا کرد. در این فیلم از دکورهای استیلیزه ای استفاده شده بود که مرکب از تصاویر ساختمان های غریب و از ریخت افتاده ای است که به شیوه ی صحنه ی تئاتر روی پارچه و تخته نقاشی شده بودند. بازیگران فیلم هیچ کوششی برای ارائه ی بازی های واقع گرایانه نمی کردند؛ و حرکاتی به نمایش می گذاشتند که به جست و خیز و رقص می ماند. منتقدان اعلام کردند که سبک اکسپرسیونیستی، که مدت ها بود در دیگر هنرها جا افتاده بود، راه خود را به سینما نیز گشوده است و بحث هایی در زمینه ی مزایای این رویداد برای هنر سینما پیش کشیدند. (بوردول،- تامپسون، ، ۱۳۸۶ ، ۱۴۰)

معمولاً کابینه ی دکتر کالیگاری (۱۹۲۰) اثر روبرت وینه را به عنوان اولین فیلم اکسپرسیونیستی تاریخ سینما محسوب می کنند. اما قبل از کالیگاری نیز در فیلم هایی مثل "دانشجوی پراگی" (۱۹۱۳) اثر پال وگنر و هنریک گالین برخی خصوصیات اکسپرسیونیستی قابل تشخیص است.

فیلم یادآوری خاطرات جوانی به نام فرانسیس است که داستان خود را برای فردی ناشناس تعریف می کند. در سال ۱۹۳۰ فردی به نام کالیگاری به شهر کوچک "هولستن وال" وارد می شود و نمایشی در یک بازار مکاره به راه می اندازد. همزمان قتل هایی در شهر اتفاق می افتد. در نمایش کالیگاری، خوابگردی به نام سزار آینده را برای تماشاچیان پیشگویی می کند. روزی آلن ، فرانسیس و جین (دو دانشجو و دختری که هردو به او علاقه مندند) به دیدن نمایش آمده اند که سزار پیش بینی می کند آلن همان شب خواهد مرد و در همان شب آلن در اتاقش به قتل می رسد. فرانسیس که به کل قضایا مشکوک شده است کالیگاری و سزار را تحت نظر می گیرد. در این حال سزار جین را می رباید و بعد توسط پلیس تعقیب شده و در نهایت جین را رها کرده و می گریزد. فرانسیس با تعقیب کالیگاری متوجه می شود او در اصل رئیس یک تیمارستان است و سزار مرده ایست که با نیروی جادوی سیاه توسط کالیگاری زنده می شود تا دست به جنایت بزند. در پایان ناگهان مشخص می شود فرانسیس خود دیوانه ای در یک تیمارستان است و جین و سزار هم دیگر بیماران آن تیمارستان هستند و دکتر کالیگاری ریاست آن تیمارستان را بر عهده دارد!

لوته آیزنر در بخشی از کتاب خود به نام "پرده جن زده : اکسپرسیونیسم در سینمای آلمان و تأثیرات ماکس راینهارت" به این نکته اشاره می کند که "واژه ی اکسپرسیونیسم عموماً در رابطه با تمام فیلم های دوره ای که به آن سینمای کلاسیک آلمان اطلاق می شود به کار برده می شود. اما به طور قطع نیاز به تأکید نیست

که برخی از تأثیرات خاص سیاه قلم(کار با نورپردازی سیاه و سفید و سایه) که اغلب به عنوان خصوصیات اکسپرسیونیستی تلقی می شوند سال ها پیش از کالیگاری نیز در سینمای آلمان وجود داشته اند." وی سپس با اشاره به فیلم "دانشجوی پراگی" نسخه ی ۱۹۱۳ به تأثیر گرفتن هانس اورز فیلم نامه نویس آن از رمان های "داستان شگفت انگیز پیتر اشلمیل" اثر آلبرت ون کامیسو و "داستان مردی که تصویرش را از دست داده بود" اثر ای. تی. اِی. هافمن می پردازد و همچنین این فیلم را نخستین اثر دارای خصوصات اکسپرسیونیستی سینمای آلمان معرفی می کند. (Eisner, 1973, 39-40)

اما خصوصیات اکسپرسیونیسم در سینما کدامند؟ بوردل و تامسون به این سئوال چنین پاسخ می دهند: "تاریخ نگاران سینما این جنبش را به شیوه های بسیار متفاوتی تعریف کرده اند اما بیشتر آن ها فیلم هایی با از ریخت افتادگی سبکی را که کارکردشان در همان راستایی است که استیلیزاسیون سبکی کابینه ی دکتر کالیگاری، متعلق به این جنبش دانسته اند". (بوردول – تامسون، ، ۱۳۸۶ ، ۱۴۲)

بوردول وجه ممیزه اکسپرسیونیسم آلمان را بیشتر در استفاده ی خاص آن از میزانسن می داند. فیلم های اکسپرسیونیستی آلمان به میزان غیرعادی بر ترکیب بندی تصویری تک تک نماها تأکید می کنند. در بیشتر فیلم های کلاسیک وجود انسانی، مهم ترین عنصر بیانی است و دکورها، لباس ها و نور در مقایسه با بازیگران حالت فرعی دارند. اما در فیلم های اکسپرسیونیستی، حالات بیانگر مرتبط با عنصر انسانی به همه وجوه میزانسن تسری پیدا می کند. در سال های ۱۹۲۰ در وصف فیلم های اکسپرسیونیستی غالباً اشاره می کردند که دکورها «بازی می کنند» یا با حرکات بازیگران در می آمیزند. نه تنها دکورها به عنوان یک عنصر زنده عمل می کردند، بلکه بدن بازیگران نیز به عناصری دیداری بدل می شدند. "فیلم های اکسپرسیونیستی برای ترکیب دکور، لباس، آدم ها و نور تکنیک های گوناگونی به کار می بردند. استفاده از سطوح استیلیزه، تقارن، از ریخت افتادگی، اغراق و همنشینی شکل های همانند، ازین جمله اند". (بوردول – تامسون، ، ۱۳۸۶ ، ۱۴۳)

سطوح استیلیزه کمک می کردند عناصر ناهمگون درون میزانسن همانند به نظر برسند. برای نمونه لباس جین در کالیگاری با همان خطوط مضرسی نقاشی شده که دکورها، و در فیلم زیگفرید نیز بیشتر نماها انباشته

از آشوبی از نشانه های تزئینی هستند. شاید آشکارترین و غالب ترین خصوصیت اکسپرسیونیسم استفاده ی آن از اغراق و ازریخت افتادگی باشد. در فیلم های اکسپرسیونیستی خانه ها غالبا نوک تیز و کج و معوج اند، صندلی ها بلندند و راه پله ها خمیده و نااستوارند. بیشتر اوقات در فیلم های اکسپرسیونیستی از نورپردازی ساده از روبه رو ودر دو طرف استفاده می کنند؛ با روشن کردن صحنه به صورت تخت و هموار، بر پیوند آدم ها و دکور تأکید می شود. در برخی از موارد چشمگیر، از سایه ها هم برای از ریخت انداختن افزون تر اشیاء و آدم ها استفاده می شود.

به همین سان، استفاده از امکانات دوربین هم کارکرد گراست و نه در خدمت آفرینش چشم اندازهایی تماشایی و پر زرق و برق. بسیاری از دکورهای اکسپرسیونیستی از پرسپکتیو نادرست بهره می گرفتند تا وقتی دوربین از زاویه خاصی صحنه را می گیرد ترکیب بندی تصویر نهایی مطلوب باشد. بنابراین حرکت دوربین و زوایای سربالا و سر پایین در این فیلم ها اندک هستند؛ دوربین بیشتر مواقع موضوع را از روبه رو می گیرد و ارتفاع آن در سطح سینه و چشم انسان است. با این همه مواردی نیز وجود دارد که با استفاده از زاویه غیرعادی دوربین، دکور و آدم ها به گونه ای غیرعادی کنار هم نهاده شده اند و ترکیب بندی نظرگیری خلق شده است.

اما یکی از مهمترین و بارز ترین خصوصیات فیلم های اکپرسیونیستی استفاده ی بیان گرایانه از سایه در جهت پیشبرد دراماتیک داستان است. شاید به جرأت بتوان گفت که صحنه ی کشته شدن اَلن به دست سزار خوابگرد نخستین استفاده ی بیان گرایانه از سایه در تاریخ سینما است. در این صحنه در حالی که اَلن در اتاق خود بر روی تخت خوابیده سایه سزار بر روی دیوار پشت سر وی دیده می شود که با چاقویی در دست هر لحظه به او(اَلن) نزدیک تر می شود. در این صحنه استفاده از سایه چندین کاربرد دارد:

نخست چون صورت مهاجم دیده نمی شود و تنها چهره ی وحشت زده ی اَلن دیده می شود مخاطب نیز در وحشت او سهیم می شود و چون منبع این سایه را نمی بینید در ذهن خود موجودی هراس انگیز را متصور می شود. دیگر کاربرد استفاده از سایه پنهان کردن شخصیت مهاجم و در نتیجه رازآمیز کردن داستان است. شیوه ای که بعدها به ویژه توسط هیچکاک در بسیاری از آثارش به کار گرفته شد.

زیگفرید کراکائر جامعه شناس و نظریه پرداز نامی سینما در کتاب مشهور خود "از کالیگاری تا هیتلر" به بیشتر آثار مهم سینمای آلمان از ۱۹۱۰ تا ظهور نازیسم در آلمان اشاره می کند اما نخستین بار در تحلیل فیلم "دکتر کالیگاری" است که به نور پردازی و سایه اشاره می کند و آن را از اِلمان های مهم اکسپرسیونیسم آلمان بر می شمرد. از این رو با توجه به نوشته کراکائر و همچنین فیلم های موجود از آن دوره به نظر می رسد کالیگاری نخستین فیلمی در تاریخ سینماست که سایه را به شیوه ای روایی و بیان گرایانه به کار بسته و آن را در روایت فیلم دخیل نموده است.

کراکائر در مورد نور پردازی فیلم کالیگاری می گوید "کالیگاری، نورپردازی را نیز پویا کرده بود. این یک شگرد نورپردازی است که بدون دیدن قاتل اَلن، تماشاگر را قادر به تماشای آن می‌کند چیزی که روی دیوار اتاق زیر شیروانی این دانشجو دیده می شود سایه ی سزار است که سایه آلن را با دشنه می‌زند. کاربرد چنین ابزاری به مهارت خاص استودیوهای آلمانی تبدیل شد." (کراکائر، ۱۳۷۷، ۷۴)

ژان کاسو اعتبار اختراع یک نورپردازی فانتزی ساخته شده در لابراتوار را به آلمانی ها می‌دهد و هری آلن پوتامکین کاربرد نور در فیلم های آلمانی را خدمت عمده ی آن ها به سینما می‌داند. رد این تأکید روی نور را می‌توان گرفت و به آزمایشی که ماکس راینهارت مدت کوتاهی قبل از کالیگاری روی صحنه تئاتر انجام داد رسید. او به جای دکور معمولی دکورهایی تخیلی را جایگزین کرد که به وسیله ی افکت‌های نورپردازی به وجود آمده بودند. بدون شک راینهارت این کار را برای حفظ تعهد نسبت به سبک اکسپرسیونیستی نمایشنامه‌اش ارائه داد. شباهت این نمایش با فیلم های دوره 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 آرا به سبک یا صورت‌هایی با نورپردازی غیرزمینی غرق کرده و آنها به دکورهای روح تبدیل کنند. (همان، ۱۳۷۷، ۷۴)

رودولف کورتز در مورد سینمای اکسپرسیونیستی می‌گوید: «نور در فیلم های اکسپرسیونیستی، روح دمیده است» در آن فیلم روح منبع واقعی نور بود. وظیفه ی روشن کردن این نور درونی تا حدودی توسط سنت‌های رمانتیک قوی تسهیل می‌شد.

کراکائر در کتاب خود تصاویر فیلم های آلمانی را نمودی از شرایط حاکم بر جامعه ی آلمان در سال های تولید آن ها می داند. وی گرایش به سمت داستان های عصر رمانتیک در سینمای پیش از جنگ جهانی

اول آلمان را در راستای تئوری‌های سینمای مترقی آن زمان آلمان می داند و معتقد است بسیاری از نویسندگان معاصر، فیلم سازان را تشویق می‌کردند که با عرصه ی دستاوردهای تخیلات ناب به جای اشیاء موجود، امکانات ویژه ی رسانه خود را آزمایش کنند.

کراکائر از انبوه فیلم های بد دوران پیش از دهه ۱۹۲۰، چهار فیلم را به خاطر پیشگویی مسائل مهم بعد از جنگ، نیازمند توجه خاصی می داند. این فیلم ها عبارتند از "دانشجوی پراگی" (۱۹۱۳) اثر پال وگنر، "گولم" (۱۹۱۵) اثر پال وگنر، "هومونکولوس" (۱۹۱۶) اثر اُوتو ریپـرت و "مطرود یا دیگری" اثر جو مـی. نخستین این فیلم ها "دانشجوی پراگی" است که به ویژه به خاطر فضای رمانتیک و لحن خیال انگیز و در عین حال تیره اش مورد توجه کراکائر است. اما تأکید کراکائر بر دو فیلم "گولم" و "هومونکولوس" است. (کراکائر، ۱۳۷۷، ۲۸)

وِگِنر فیلم خود گولم (۱۹۱۵) را، که مثل فیلم اولش - دانشجوی پراگی - بعد از جنگ بازسازی شد(توسط خودش)، با کمک هنریک گالین ساخت. گالین هنرمندی با نیروی تخیلی قوی بود که فیلم نامه را نوشت، در کارگردانی فیلم همکاری کرد و نقشی هم در آن ایفا نمود. فیلم نامه بر اساس یک افسانه قرون وسطایی یهودی، نوشته شده بود. به روایت این افسانه، خاخام لوئو اهل پراگ با قرار دادن 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 آن را به یک عتیقه فروشی می‌برند.

عتیقه فروشی با به کار بستن دستورالعمل های یک کتاب قدیمی، به این دگردیسی معجزه‌آسا دست می‌یابد و گولم را زنده می کند. در اینجا داستان به روانشناسی معاصر روی می‌آورد و در حالی که گولم به عنوان مستخدم برای عتیقه فروش کار می‌کند، تحول دیگری رخ می دهد، این عروسک به دختر عتیقه فروش دل می‌بندد و در نتیجه به انسانی، با روحی از آن خود، بدل می شود. دختر وحشت زده سعی می‌کند از این خواستگار وحشتناک بگریزد و در نتیجه، گولم به انزوای هولناک خود پی می‌برد. این مسئله، خشم گولم را بر می‌انگیزد و هیولای غران، در حالی که کورکورانه همه ی موانع سر راهش را نابود می‌کند به تعقیب دختر می‌پردازد. در پایان هیولا در اثر سقوط از فراز یک برج نابود می شود. جسد او همان مجسمه گلی است که خرد شده است.

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. هومونکولوس، مثل گولم یک موجود