

مطالعه تأثیر رنگ در شخصیت‌پردازی و فضا سازی در سینمای آکیرا کوروساوا با تأکید بر فیلم «دودسکادن»

بهزاد محبی^{۱*}، افسون عظیمی مقدم^۲

۱. استادیار گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۰۳، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۱۷

چکیده

یکی از عناصر مهم بصری در ایجاد ارتباط بهتر و موثرتر آثار هنری با مخاطب، عنصر رنگ است که حضور آن در سینما را با کمی تأخیر شاهد هستیم. رنگ که از ابتدای خلق آثار هنری توسط انسان غارنشین تا به امروز در آثار هنرمندان معاصر طی قرن‌ها خودنمایی کرده است، اینک در هنر هفتم و در راستای تأثیرگذاری مستقیم بر روان مخاطب، توسط کارگردان مورد استفاده قرار می‌گیرد. این نوع نگاه سینمایی به رنگ و به کارگیری آن در جهت شخصیت‌پردازی و ایجاد فضا برای ارتباط و انتقال مفاهیم نمادین، روانی و ادراکی بر مخاطب موفق عمل نموده است. پژوهش حاضر که به جهت نوع، بنیادین بوده و به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده، در پی تحلیل و واکاوی تأثیرات رنگ در سینمای «آکیرا کوروساوا» و به‌ویژه فیلم «دودسکادن» (۱۹۷۰ م.) است که به‌عنوان اولین فیلم تمام‌رنگی وی که شروع دوره دوم فیلم‌سازی این کارگردان محسوب می‌شود. در این پژوهش، تأثیر پر قدرت رنگ در شخصیت‌پردازی، فضا سازی، ایجاد موقعیت‌های زمانی و مکانی در خلق این اثر مورد واکاوی قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان از آن دارد که رنگ به‌عنوان عنصر اصلی و پر قدرت و به‌منظور شخصیت‌پردازی، تفکیک دنیای خیالی از دنیای واقعی و ایجاد موقعیت‌های زمانی خاص به‌صورت موثر در فیلم دودسکادن استفاده شده است.

واژه‌های کلیدی

سینما، رنگ، آکیرا کوروساوا، دودسکادن.

* نویسنده مسؤول: bmohebbi@uma.ac.ir

مقدمه

سینما هنر نوپای جهان معاصر راهی برای انتقال تجربیات بصری و حسی برای همگان است و ظهور آن را می‌توان به عصر صنعتی ربط داد چرا که بعد از پرداختن به نقاشی و عکاسی خلأ حرکت در هنر به وجود آمد. این گونه می‌توان گفت که هنر همه چیز داشت جز حرکت. رابطه سینما با نقاشی و عکاسی نسبت به دیگر هنرهای تجسمی پررنگ‌تر است. رابطه سینما با عکاسی که به واسطه دوربین، لنز و غیره مشهود است، اما رابطه‌اش با نقاشی قابل‌تأمل‌تر است. نقاشی در دوره‌های مختلف از دیوارنگاره‌های داخل غارها و تمدن مصر باستان گرفته تا نقاشی‌های فوتوریسم^۱ و کوبیسم^۲ همواره سعی در ایجاد حرکت داشته‌است (نوبهار، ۱۳۹۹: ۲). «در دهه‌های اول قرن بیستم دوشان^۳ و گابو^۴ و سایر فتوریست‌ها به کشفیاتی در زمینه حرکت دست یافته‌بودند؛ ولی این حرکت بیش‌تر در محدوده بوم نقاشی یا فضایی محدود سیر می‌کرد» (شادقزوینی، ۱۴۰۱: ۱۸۲)، بنابراین مهم‌ترین و اصلی‌ترین تفاوت سینما و نقاشی همین امر حرکت است. سینما در ابتدا به صورت صامت و سیاه‌وسفید ظاهر شد و تفاوت دیگرش با نقاشی در عدم حضور رنگ مطرح شد، نقاشی که همواره با رنگ - از دیوارنگاره‌های غارنشینان تا به امروز - آرایه شده‌است، ولی در سینما این حضور با تاخیر رخ داد و طی مراحل تا تمام‌رنگی شدن به تکامل رسید. زمانی که رنگ وارد سینما شد نقدهایی در پی داشت، از جمله «آرنه‌ایم»^۵ معتقد بود ارزش فیلم سیاه‌وسفید در این است که بیش‌تر از آن که پدیده‌ای واقعی باشد، کیفیت آفریده دست هنرمند است و رنگ، چون فیلم را به طبیعت و پدیده‌ای واقعی و بیرونی نزدیک می‌کند، از ارزش هنری فیلم می‌کاهد؛ بنابراین رنگ‌های مورد توجه او سیاه‌وسفید بودند» (URL1)، اما نمی‌توان این گفته آرنه‌ایم را یک امر مطلق دانست، رنگ به عنوان عنصری تأثیرگذار در سینما شناخته می‌شود. شخصیت‌پردازی، ایجاد موقعیت‌های زمانی و مکانی با استفاده از رنگ در بسیاری از آثار تأثیر به‌سزایی بر مخاطب داشته‌است. «به عنوان قاعده‌ای کلی، زمانی

که الگوها و مایه‌های رنگ برای روایت یک داستان بر اساس رنگ مناسب باشد، سودمندترین شیوه استفاده در سینما را پیدا می‌کند. رنگ می‌تواند تا آن حد نقشی دراماتیک داشته باشد که به عنوان عنصری توصیفی به کار گرفته شود. به این ترتیب می‌تواند پیش‌رفتی معنوی یا حالتی تشریحی و القایی را دنبال کرد، اما فقط از بیرون. به هر حال، مانند دیگر عناصر دلالتی در یک فیلم، استفاده از رنگ نیز باید موجه باشد. نباید دارای وجود مستقلی باشد که نتوان آن را به طور عینی برای تماشاگر موجه جلوه داد. به دلیلی تکنیکی، رنگ را باید گیر انداخت، نه آن را هدایت کرد» (میتری، ۱۳۹۴: ۳۲۲)، «در حالی که رنگ، در نقاشی همان تأثیری است که نقاش بر جهان می‌گذارد، در سینما این تأثیر حیات عینی جهان است که به دیدگاه ذهنی بی‌اعتناست» (همان). آکیرا کوروساوا از آن دست فیلم‌سازهایی است که توانسته در آثارش از عنصر رنگ به روش خود واقعیت قشری از جامعه را به نمایش درآورد.

در این پژوهش به فیلم «دودسکادن»^۶ به عنوان اولین فیلم تمام‌رنگی کوروساوا پرداخته می‌شود. در این راستا برای رسیدن به هدف پژوهش ابتدا به بررسی رنگ در سینما و به خصوص سینمای ژاپن و تأثیرات غرب بر آن، سپس به استفاده موثر از رنگ در شخصیت‌پردازی و فضا سازی در فیلم دودسکادن اشاره می‌شود.

پیشینه پژوهش

تحقیقاتی در مورد نقاشی و سینما و همچنین معرفی آثار سینمایی تحت تأثیر نقاشی انجام شده‌است. از میان آن‌ها می‌توان به مقاله داوید پینیوباروس (۲۰۱۵) اشاره کرد. او در مقاله «رنگ در موج نوی سینمای ژاپن»، به حضور رنگ در آثار سه کارگردان ژاپنی که حرفه خود را پیش از ظهور موج نو آغاز نموده‌اند و یک اثر از هر کدام که در دهه‌های ۵۰، ۶۰ و ۷۰ ساخته شده‌اند، می‌پردازد. دونالد ریچی (۱۳۷۹) در کتاب «فیلم‌های آکیرا کوروساوا»، به معرفی کوروساوا و فیلم‌های او در فصل‌های جداگانه پرداخته و جنبه‌های

فیلم‌سازی رنگی یکی از پرهزینه‌ترین و در عین حال سیستم رنگی درخشان به حساب می‌آید، فیلم‌سازی هم‌چون آلفرد هیچکاک^۸ اکثر آثارش را به شیوهٔ تکنی کالر ساخت. جان فورد، «دختری با روبان زرد» (پنج گروه‌بان) را در سال ۱۹۴۵ ساخت. در فیلم وسترن، استفاده از رنگ برای نشان دادن زیبایی‌های غرب آمریکا بود (URL1). «تا سال ۱۹۶۳ فیلم سیاه‌وسفید، مفهوم سینمای متفکر و فیلم رنگی، مفهوم سینمای تفریحی را تداعی می‌کرد. جنگ تلویزیون رنگی با سینما در کشورهای غربی سبب یک انقلاب تکنیکی دیگر یعنی تماماً روی آوردن به رنگ گردید» (همان). «سینما حضور مستمر خود را به‌عنوان یک کاشف و نمایش‌گر خستگی‌ناپذیر واقعیت‌ها و حقایق ناموده، ناشناخته و پنهان مانده، اعلام کرده، رنگ نیز به‌عنوان یک نظام غیرلفظی به دنیای ناموده‌های بصری، حس‌ها و مفاهیم ویژه‌ای بخشیده، درون یا ماهیت شیئی و حتی پندار و صدای فیلم‌ساز [و مضمون فیلم] را عیان ساخته‌است» (همان). «همواره استفاده از رنگ در سینما بر این مبتنی بوده که به واقعیت‌گرایی عمیق‌تری دست [پیدا کند] (میتری، ۱۳۹۴: ۳۱۷). اما حضور رنگ در سینما موافقان و منتقدان بسیاری داشته، عده‌ای بر این باورند که رنگ اساساً استاندارد پست بوده و جز تسلیم شدن مغز در برابر آن نیست به‌طوری‌که زیبایی سینما را زیر سوال می‌برد. در مقابل، عده‌ای موافق با حضور رنگ در سینما هستند و معتقدند که رنگ عنصری برای زیبایی بخشیدن و وقار در سینما محسوب می‌شود. سرگئی آیزنشتاین^۹ در دستهٔ موافقان قرار گرفته و معتقد است «تصویر رنگی دیگر نه صرفاً یک‌جور سرگرمی بیهوده، بلکه نیرویی است که می‌تواند به مکاشفات عمیق روان‌شناختی بینجامد» (پینیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۱)، بنابراین، رنگ در سینما برای شخصیت‌پردازی و نمایش موقعیت‌های زمانی و مکانی بسیار پر قدرت عمل کرده و ابزاری قدرتمند برای تأثیرگذاری بر مخاطب است. در فیلم «زیر آسمان برلین»^{۱۰} (۱۹۸۷) ویم وندرس^{۱۱}، وقتی شخصیت اصلی از بهشت سیاه‌وسفید به دنیای رنگی سقوط

شاخص هر کدام را مورد نقد و بررسی قرار داده‌است، علاوه بر این، در هر فصل به حواشی و مسایل مربوط به تولید و پشت صحنه این آثار پرداخته‌است. محمد تهمامی‌نژاد (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «تاریخ سینما از طریق انتخاب‌های سبکی و رنگی» تفاوت بین غریب و ناموده‌ها را بیان کرده و جایگاه رنگ-به‌ویژه در سینمای جهان و فیلم‌های ایرانی-را در هر دو حوزه مورد مطالعه قرار داده‌است. شارل تسون (۱۳۸۱)، مقاله‌ای تحت عنوان «کوروساوا یا لزوم دیدن آن‌چه تحمل‌ناپذیر است»، آثار کوروساوا را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داده‌است. ژان میتری (۱۳۹۴) در کتاب «روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما»، به بررسی اهمیت سینما و تأثیر به‌سزای برخی فیلم‌ها هم‌چنین به مقولهٔ سینما از ابعاد مختلف روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی پرداخته که بخشی از کتاب به رنگ در سینما اختصاص یافته‌است. در پژوهش‌های ذکر شده به مسألهٔ سینمای نو، حضور رنگ در سینمای معاصر جهان و سینمای نو ژاپن پرداخته شده‌است. با توجه به نقش مهم رنگ در سینمای معاصر، نگارنده در پژوهش حاضر رنگ در دورهٔ دوم فیلم‌سازی کوروساوا، به‌ویژه فیلم «دودسکادن» را مورد توجه قرار داده‌است که تاکنون تحقیق منتشر شده‌ای در این زمینه وجود ندارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از جهت نوع، بنیادین و به روش توصیفی - تحلیلی انجام یافته و گردآوری اطلاعات و مطالب از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ فیلم صورت گرفته‌است و بر اساس مطالعهٔ مورد انتخاب شده، مسألهٔ رنگ در فیلم دودسکادن اثر آکیرا کوروساوا مورد بررسی قرار گرفته‌است.

رنگ در سینما

اوایل قرن بیستم، سیستم‌های رنگی متنوعی برای ساخت فیلم‌های رنگی به‌دست آمد و امکان بهره‌برداری تجاری از رنگ را به‌وجود آورد. در سال ۱۹۲۵ م. «تکنی کالر»^{۱۲} به‌عنوان قدیمی‌ترین روش

(میتري، ۱۳۸۸: ۳۲۲).

سينماي رنگي ژاپن

سينماي رنگي که زادگاهش غرب است، ديرتر وارد سينماي شرق شد، سينماي ژاپن هم از آن جمله است. در دو سال اول بعد از جنگ، موجي از فعاليت‌هاي مردم‌سالارانه، چون اعتصاب و اندیشه‌هاي جديد، ژاپن را فراگرفت (ليوینگستون، ۱۳۷۵: ۶۲۲). در واقع، وقوع اين تحولات به‌نوعي وابسته به حضور آمريکا در ژاپن بعد از جنگ جهاني دوم است که زندگي اقتصادي، سياسي و اجتماعي مردم ژاپن را تحت تاثير قرارداد که سينما هم از آن بي‌بهره نبود. «رنگ از منظر نشانه‌شناختي در موج نوي سينماي ژاپن دو بستر بياني را مورد توجه قرار مي‌دهد: يکي اين که در تقابل با زيبايي‌شناسي سنتي ژاپني قرار مي‌گيرد و ديگري اين که به فلسفه رنگ در غرب خاصه به برهه سياسي و اجتماعي دهه ۱۹۶۰ نظر دارد» (پينيوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۵). اولين فيلم تمام رنگي ژاپني، فيلم کمدي «کارمين به خانه مي‌آيد»^{۱۲} کيسوکه کينوشيتا^{۱۳} در سال ۱۹۵۱ بود. در حالي که سينماگران حرفه‌اي ژاپني ديرتر از اين زمان به ساخت فيلم‌هاي تمام رنگي روي آوردند. در فيلم کارمين به خانه مي‌آيد رابطه با فرهنگ غرب را اين گونه مي‌توان بيان کرد؛ وقتي «کارمين» دختر جوان، روستاي خود را به مقصد توکيو ترک مي‌کند به حرفه رقص برهنه مي‌پردازد، بعد از بازگشت به روستا همين حرفه را به عنوان سرگرمي براي ساکنان روستا اجرا مي‌کند؛ حرفه‌اي که در تضاد کامل با فرهنگ و سنت‌هاي آن هاست. اين امر را مي‌توان استعاره ورود رنگ به سينماي ژاپن دانست، امري که در تضاد با فرهنگ و سنت‌هاي ژاپن است. دودسکادن هم در اين دست فيلم‌ها قرار مي‌گيرد، اين فيلم به عنوان اولين فيلم تمام رنگي آکيرا کوروساوا است که تا سال ۱۹۷۰ جز در صحنه‌هاي کوتاه‌اي از فيلم «پستي بلندي»، از رنگ استفاده نمي‌کند، دودسکادن اولين فيلم رنگي او در سال ۱۹۷۰ است (دهقان‌پور، ۱۳۷۹: ۲۰). هم‌چنين اولين فيلم دوره دوم فيلم‌سازي وي محسوب مي‌شود که از آن زمان به بعد تمام آثارش به صورت تمام‌رنگي

مي‌کند، انتظار بر اين است که خواستار بازگشت به بهشت هر چند سياه‌وسفيد باشد، در حالي که بودن در دنياي رنگي هر چند پيچيده و خشن را ترجيح مي‌دهد، چرا که بهشت سياه‌وسفيد را ملال آور و يک‌نواخت مي‌داند و بر اين اساس، شايد پيام‌هاي عدم بازگشت و جبران سقوط در جهان رنگ‌ها براي تفکر هاليوودي زيادي افراطي بوده است (پينيوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۶). ژان ميتري در بخش رنگ در سينما در کتابش اشاره دارد که فيلم‌ساز به جاي ترکيب‌بندي‌هاي ذاتي هم‌آهنگ، بايد ساختارهايي را خلق کند که سازگار با معنای روان‌شناسانه باشد. هم‌چنين در ادامه براي نمايش احساسات از طريق رنگ مهارت تکنیکی فراوان را لازمه کار مي‌داند، به سبک و رقيق بودن به جاي سنگين و غليظ بودن تسلط رنگي در همان لحظه ديده شدن اشاره دارد، مگر در موارد خاص که مي‌طلبد تکنیک نورپردازي قابل تغيير مورد استفاده قرار گيرد. سينماتوگرافي رنگي نقش مهمي در خود روايت داشت. مرحله‌اي بود که فيلم‌سازان به پتانسيل رنگ براي اهداف دراماتيک و زيبايي‌شناختي پي بردند. آن‌ها پذيرفتند که رنگ مي‌تواند در روايت‌هاي واقع‌گرايانه استفاده شود و به عنصر ضروري براي تاکيد بر نمايش نامه‌نويسان تبديل شود. رنگ به عنوان روشي مفيد مي‌تواند به توصيف يک شخصيت يا نمايش يک حال و هوا يا احساسات دروني و بيروني کمک کند، بنابراين به عنصر مهمي از روايت تبديل شد (Maria Helena Braga et al, 2011 : 345).

«رنگ، فيلم‌ساز را قادر مي‌سازد تحليل عميق‌تر و هوش‌مندانه‌تري از واقعيت ارايه کند که مبتني است بر انتخاب و ارايه ارتباطات گوناگون رنگي. هم‌چنين او مي‌تواند اين گونه تحليل را انتخاب کند نه اين که آن را ايجاد کند؛ چون کارگردان ترجيح مي‌دهد يک امر تخيلي را از دل محدوديت‌هاي واقعيت‌گرايي بيرون کشيده و خلق کند. با اين حال، چنين امري نمي‌تواند تفسير کليشه‌اي از ديدگاه ذهني يک شخصيت بيافريند؛ چون ويژگي‌هاي ذهني اين بازنمايي همواره به دليل آن چه که هستند، خبرگي و مهارت نياز دارند»

لباس‌هایشان هستند، کنار شیر آب مشترک جمع شده و در همه حال مشغول صحبت با هم هستند. «شیما» مرد تیک‌دار که با همسر بد اخلاق خود سال‌هاست زندگی کرده و تنها امیدش به این است که در روزهای سخت همسرش او را ترک نکرده‌است. زنی بی‌بندوبار و باردار با همسرش که مرد شریف شانه‌سازی است زندگی می‌کند، او بچه‌های زیادی از مردان مختلف به دنیا آورده‌است، زن فرزندان را قانع می‌کند که اگر بپذیرند مرد شانه‌ساز پدرشان است، پس او پدرشان خواهد بود. «کازوکو» دختر جوانی که با عمه و شوهر عمه‌اش زندگی می‌کند، شبانه‌روز مشغول ساخت گل‌های کاغذی رنگی برای گذران امور زندگی خود و دیگر اعضای خانواده است. شوهر عمه دایم‌الخمر دختر به او تجاوز کرده و زندگی را برای او ملال‌آورتر می‌کند تا جایی که به پسر جوانی (تنها حامی خود) با چاقو حمله می‌کند و این‌گونه تصور می‌کند شاید تنها مرگ باعث شود پسر جوان فراموشش نکند. «هی» مردی سرد و بی‌روح هم‌چون مرده‌ای متحرک است که با لحظه‌ای لغزش همسرش «اوکو» نمی‌تواند کنار بیاید و پشیمانی او را نمی‌پذیرد، چرا که فراموش کردن گذشته برایش کار دشواری است و همسرش را یک خیانت‌کار می‌داند. سکوت سنگین هی همسرش اوکو را تا مرز خودکشی می‌کشاند. مرد گدا و پسرش در شرایطی به مراتب اسف‌بارتر از بقیه داخل اتاقک یک ماشین اوراقی و قراضه زندگی می‌کنند. با خیال‌پردازی برای ساخت یک خانه رویایی سعی در فرار از دنیای واقعی دارند که با مرگ پسر، گدا عقلش را به‌طور کل از دست داده و در رویا زندگی می‌کند و رابطه‌اش با دنیای واقعی قطع می‌شود. در این فیلم دو مرد الکلی بی‌بندوبار نیز به نمایش درآمده‌اند. همه این‌ها زیر سایه مردی به نام «تامبا» که نقشی مرشدگونه در فیلم دارد، زندگی می‌کنند. او به مردی که برای دزدی به خانه‌اش آمده کمک می‌کند تا از این کار دست بکشد، هم‌چنین مرد درمانده‌ای را که همسر و فرزندان در جنگ کشته شده‌اند و اینک مرد از سر افسردگی قصد خودکشی دارد را از این امر منصرف می‌کند. گویی تامبا با دل‌سوزی پدرانۀ سعی در آرامش بخشیدن و

ساخته شدند. لزوم استفاده از رنگ در این فیلم نه به‌عنوان عنصر تکنیکی، که وسیله‌ای برای ساخت تصاویر جدید است (پنیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۳). در آثار دوره اول فیلم‌سازی او که به‌صورت سیاه‌وسفید ساخته شده‌اند، صحنه‌هایی پر جنب و جوش، پرهیاهو، حماسی و قهرمانی را می‌بینیم در مقایسه با فیلم‌های دوره دوم تضادی ملموس مشاهده می‌شود؛ میزانشن‌ها ایستا، دکوپاژها آرام و دوربین اغلب ساکن است. داستان فیلم در زمان معاصر می‌گذرد و در آن از شخصیت‌های مرسوم قهرمان قصه و سامورایی خبری نیست (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۵۸). ذات فیلم نزدیک به روایی و نمایشی است با ریتمی کند زندگی روتین شخصیت‌های داخل داستان با موقعیت مکانی تقریباً ثابت که اغلب با تغییر زمان، نور و رنگ همراه است. کوروساوا در این فیلم استفاده درخشانی از رنگ می‌کند، انگار کارگردان همه چیز را از نو می‌سازد. در اعماق رنگ‌ها می‌زند، تابلوی عظیمی از جنگ می‌سازد. در این فیلم که مضمونی معاصر دارد، رنگ، نقش اصلی را ایفا می‌کند (تسون، ۱۳۸۱: ۵۳). دانش رنگی کوروساوا را می‌توان در آشنا بودن او با نقاشی مرتبط دانست، او رنگ را به‌خوبی شناخته و از آن در فیلم به‌جا و درست استفاده کرده‌است. شخصیت‌پردازی و فضا سازی با استفاده از رنگ در موقعیت‌های زمانی و مکانی متفاوت فکر شده و درست به‌کار گرفته شده‌است. او توانسته این جمله زیبای سزان را با تصویر نشان دهد: «رنگ جایی است که مغز ما با جهان پیوند می‌خورد» (همان).

دودسکادن

فیلم دودسکادن به معرفی چند خانواده که در محله‌ای فقیرنشین و محروم زندگی می‌کنند به‌صورت بریده‌بریده و کوتاه در چندین اپیزود می‌پردازد. فیلم با رنگ‌های تند قرمز و زرد تراموای در حال حرکت از مقابل خانه پسر جوانی به نام «روکوپان» که با مادرش زندگی می‌کند، شروع می‌شود. دیوارهای داخل خانه پر از نقاشی‌های روکوپان از ترامواست، علاقه او به حدی است که تمام روز را با راندن یک تراموای خیالی مشغول می‌شود. تعدادی زن در طول فیلم در حال شستن ظروف و



تصویر ۱. شخصیت روکوجان، دودسکادن، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

زندگی بیش تر اهالی محل شبیه هم و فلاکت بار است، در مورد هر کدام رنگ ها و فضاها متناسب با وخامت و شرایط زندگی شان استفاده شده است. شخصیت های داستان با رنگ های مختلفی معرفی می شوند، دسته بندی که می توان در نظر گرفت شخصیت پردازی با رنگ های گرم، سرد و خنثی است.

شخصیت پردازی با رنگ های گرم

شخصیت روکوجان را می توان در دسته شخصیت پردازی با رنگ گرم قرار داد. او در دنیای خیالی خود که سرشار از نقاشی های رنگارنگ و شاد از تراموا و بی خیال از واقعیت زندگی بوده و سرگرم تراموای خیالی خود است. او دیوار خانه شان را با نقاشی های کودکانه با رنگ های فام دار پر کرده است، به طوری که مخاطب هم لحظه ای نمی تواند تراموا را از خاطرش دور کند. حتی کارگردان برای شدت بخشیدن به این حس از صدای تراموای واقعی در خیال پردازی های

هم دردی با اهالی دارد تا شاید کمی این زندگی رقت بار را برای آن ها قابل تحمل کند.

استفاده از رنگ در شخصیت پردازی

از نظر شخصیت پردازی همان طور که قبلاً اشاره شد، «فقر و بینوایی که شخصیت های دودسکادن در آن غوطه ورنند، جایی برای قهرمانان شمشیرزن نیست» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۵۸). رنگ غالب در فیلم دودسکادن زرد و قرمز است که حسی اکسپرسیونیستی به فیلم می بخشد، طوری که رنج و لذت را به صورت درهم تنیده القا می کند (همان: ۲۶۶). بهره مندی کارگردان از رنگ در شخصیت پردازی در راستای بیان بصری بسیار قابل توجه است. «رنگ های تندی که انگار از تخته رنگ ون گوگ بیرون آمده اند به کوروساوا در به تصویر کشیدن افسردگی شخصیت ها کمک می کنند» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۶). کارگردان شخصیت ها در فیلم دودسکادن را با رنگ ها تفکیک کرده است. هر چند



تصویر ۲. الف و ب: زوج‌های بی‌هویت، دودسکادن، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

این صورت به‌سختی می‌توان آن‌ها از هم تشخیص داد. کارگردان از رنگ به‌عنوان هویت بخشیدن به این دو زوج استفاده کرده‌است. در واقع، رنگ تنها هویتی است که آن‌ها دارند هویتی که در گرو رنگ است و به‌راحتی می‌توان از آن‌ها گرفت. این‌ها همه محصول جهان صنعتی و مدرن ژاپنی است که در این قشر جامعه حتی انسانیت را از آن‌ها گرفته‌است (تصویر ۲).

اما رنگ‌ها در زندگی «کازوکو» لحنی متفاوت دارند، او که شبانه‌روز مشغول ساختن گل‌های کاغذی است غرق در رنگ‌های گرم، شاد و مصنوعی گل‌هاست، همان انبوه گل‌های رنگی آبی، قرمز و زرد باعث فرسودگی و خمودگی کازوکو شده‌اند؛ طوری که هیچ شادی و رویای آرامش‌بخشی را در پی ندارند، تمام زندگی او در واقعیت مطلق از تلخی، فقر و نداری در کنار رنگ‌های شاد و پرانرژی سپری می‌شود. لباس‌های رنگ‌ورورفته‌اش در تمام فیلم این واقعیت را تشدید می‌کند (تصویر ۳). سردی و فرسودگی کازوکو وقتی دوچندان می‌شود که بعد از خستگی کار، روزی روی گل‌های کاغذی غش کرده و پدرخوانده انگلش به او تجاوز می‌کند، «همین گل‌های (اکنون) دسیسه‌گر قرمز، صورتی و زرد مصنوعی بودن‌شان همانند زندگی حقیقی‌تر می‌شود» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۵).

او استفاده کرده‌است و مخاطب را هم‌چون روکوپان در خیال‌بافی غرق کرده‌است. این رنگ‌های تند و پرهیجان دنیای معصومانه روکوپان نشان می‌دهند که تا چه اندازه از واقعیت منطقه‌ای که در آن زندگی می‌کنند دور است؛ دنیای شاد او با دنیای فلاکت‌بار واقعی فاصله بسیاری دارد. رنگ زرد در بین نقاشی‌ها بیش‌تر به چشم می‌خورد، «بیان‌گر ابتدایی‌ترین لذت‌ها است که حتی در دسترس ستم‌دیده‌ترین آدم‌ها هم هست، حتی اگر فریاد کودکی دیوانه باشد که در باد داد می‌زند دودسکادن» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۶، تصویر ۱).

مخاطب، روکوپان را شخصی بی‌تفاوت به دنیای اطراف می‌بیند که مسوولیت مسافران خیالی را به عهده گرفته‌است و هیچ مانعی در دنیای واقعی نمی‌تواند از مسوولیت‌پذیری او بکاهد.

در قسمت‌هایی از فیلم به‌صورت بریده‌بریده دو زوج با رنگ لباس‌های‌شان که قابل تشخیص هستند: زوجی با رنگ لباس زرد و زوج دیگر با رنگ قرمز، رنگ‌هایی گرم که شادی و سرخوشی را در پی دارد. مردهای الکلی که زیر فشار و سختی کار هیچ‌چیز برای‌شان ارزشی ندارد و تنها چیزی که همسران آنان را از هم قابل تشخیص می‌کند، رنگ لباس‌شان است. در غیر

عشق باشد» (همان: ۲۶۶، تصویر ۴).

حس مرگ و نابودی شخصیت هی در چهره مرد گدا و پسرش هم به وضوح دیده می شود. آن ها به خاطر خوردن غذای نیخته مسموم می شوند و چهره شان با رنگ آبی و چشمان گود افتاده و کبود دیده می شود. این رنگ ها نشانه های خوبی برای مرد گدا و پسرش نیستند، پسر که عاقل تر از پدرش است و شرایط را بهتر درک می کند. با این همه در تمام رویپردازی های پدر همراه می شود ولی در مقابل رفتار عاقلانه ای از گدا نمی بینیم. وقتی مرد گدا طبق عادت غذایی گذشتگان اجازه نمی دهد پسر غذا را بپزد و همین امر باعث مسمومیت آن ها می شود، در موقعیتی دیگر پیشنهاد تامبا را برای مراجعه به دکتر رد می کند، همه این ها نشان از این است که آن قدر در رویاهایش غرق شده است که دیگر واقعیت برای او اهمیتی ندارد. بنابراین، تلخ ترین اتفاق در سیاهی شب رخ می دهد تا مخاطب را بیش تر به حس نابودی و بی رنگی نزدیک کند و آن، مرگ کودک است. تنها او بود که ارتباط

شخصیت پردازی با رنگ های سرد

گاهی رنگ در فیلم دودسکان نشانی از نزدیکی مرگ و نابودی دارد و به گونه ای این حس شدت دارد که مخاطب کاملاً آن را درک می کند. شخصیت «هی» با چهره ای کاملاً بی روح و سرد که گویی مرده ای متحرک است، این حس و حال با نور آبی خاکستری رنگی دائماً بر چهره اش نمایان است، می توان در کنار نگاه خیره و یخ زده اش حس مرگ، نابودی و زندگی اجباری در دنیایی پر از کینه و تلخی را که برای خود ساخته، دید. «هی» همسرش «اوکو» را به خاطر خطایی که مرتکب شده و اینک پشیمان به خانه بازگشته است، نمی بخشد. نور طلایی رنگ بر چهره درمانده و ناگزیر اوکو حسی غیرعادی را القا می کند (تصویر ۳). «رنگ طلایی نشان گر چیزی متعالی یا مقدس است. این جا کوروساوا آن را برای تشدید حس شکست کامل، رنج، تنهایی و محرومیت از عشق به کار می گیرد» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۵)، رنگ طلایی بر این چهره درمانده «نشانه ارزش های وارونه شده ای است که باعث می شود یک لحظه تسلیم شدن او به لذتی کوتاه به معنای انکار



تصویر ۳. الف و ب. کاروکو، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.



تصویر ۴. هی و همسرش اوکو، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

دروغ هم می‌گوید (تصویر ۶).

شیما مرد تیک‌دار و همسر بداخلاقی با این که در زندگی‌شان صمیمیت و محبتی دیده نمی‌شود، حامی همدیگر هستند. زندگی این زوج سرشار از رنگ‌های خنثی و خاکستری است (تصویر ۷). مرد شانه‌ساز زحمت‌کش که از بچه‌هایی که آگاه است همه آن‌ها فرزندان او نیستند، مراقبت می‌کند. آگاهی او در کنار بی‌تفاوتی‌اش به این مساله او را در این دست از شخصیت‌ها قرار داده‌است، رنگ‌های قهوه‌ای مایل به خاکستری در زندگی او نیز خنثی بودنش را تشدید می‌کند (تصویر ۸).

استفاده از رنگ در فضا سازی

فضاسازی‌ها همچون شخصیت‌پردازی در فیلم دودسکان همواره با رنگ‌ها و نورهای رنگی همراه

گذا با دنیای واقعی را ممکن می‌ساخت و با مرگش مرد به کل عقلش را از دست داده و خودش هم وارد رویاهایش می‌شود و ارتباطش با دنیای واقعی قطع می‌شود (تصویر ۵).

شخصیت‌پردازی با رنگ‌های خنثی

در برخی شخصیت‌ها از جمله تامبا، «شیما» و همسر بداخلاقی، مرد شانه‌ساز کارگردان از رنگ‌های خنثی برای معرفی آن‌ها استفاده کرده‌است. هر کدام از این شخصیت‌ها با این که رفتارهایی کم‌وبیش نامطلوب دارند، در عین حال انسان‌هایی سازگار و یاری‌رسان هستند. تامبا که رنگ‌های استفاده شده در موردش انواع خاکستری‌ها را شامل می‌شود، شخصیت مثبت و پدرانۀ دارد و سعی می‌کند در حل مشکلات به اهالی محله کمک کند. او با این که شخصیت کاملاً مثبتی دارد، برای نجات افراد از شرایط اسفبارشان، گاهی



تصویر ۵. الف و ب. مردگدا و پسرش، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.



تصویر ۶. تامبا، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

است. رنگ در این بخش در دو دسته دنیای خیالی و دنیای واقعی قابل تقسیم‌بندی است.

دنیای خیالی

با شروع فیلم، کارگردان به معرفی فضای خارجی و داخلی خانه روکوچان، پسر جوان عاشق تراموا می‌پردازد. بیرون خانه رنگ‌های سرد، کدر و پوسیده دیوار نشانه زندگی در منطقه‌ای محروم است. مخاطب می‌داند که با یک خانواده فقیر و ندار مواجه است، اما زمانی که روکوچان وارد خانه می‌شود از رنگ‌های کدر و بی‌روح بیرون خبری نیست. تمام دیوارهای داخلی خانه پر از نقاشی‌هایی با رنگ‌های شاد و تند پسر جوان از تراموا است. طوری که شخصیت‌ها در بین آن همه رنگ شاد و نقاشی ناپیدا هستند. مخاطب از دنیای واقعی دور شده یا حتی برای دقایقی آن را فراموش کرده و وارد رویای پسر جوان می‌شود، «قدرت بصری نقاشی‌ها با رنگ‌مایه‌های مات و تیره خانه‌های محله شدیداً در تضاد قرار می‌گیرد» (پنیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۳). وقتی مادر روکوچان در حال دعا کردن برای

پسر جوانش است تا شاید از توهم راننده خیالی تراموا بودن دست بکشد، روکوچان از مادرش به‌خاطر راندن تراموای (خیالی) خود خداحافظی می‌کند. مادر از غصه در بین نقاشی‌های روی دیوار خانه که گویی در چاله‌ای از انبوه نقاشی افتاده باشد می‌نشیند و میان رویای پایدار پسرش حقیر، ناامید و مایوس از نتیجه دعا‌های مستجاب نشده برای شفای فرزندش گریه می‌کند. این تصویر، نشان‌گر ثبات رویای روکوچان و عدم بازگشت او به دنیای واقعی است. بنابراین، مخاطب دنیای خیالی پسرک را با تمام غیرواقعی بودنش می‌پذیرد (تصویر ۹).

بیرون از خانه مردابی که منشاء بیماری‌ها و نشانه مرز طبقاتی هم هست، دیده می‌شود. بچه‌های تمیز و پول‌دار که به مدرسه می‌روند و روکوچان جنون‌زده را آن‌ها جدا می‌کند. در نمایی درشت، روی تکه‌های پلاستیک تاکید می‌شود که در باد به این سو و آن سو می‌روند، نشانه‌ای از بیچارگی این مردم در برابر عناصر طبیعی است. وقتی روکوچان شروع به راندن تراموای خیالی می‌کند، رنگین‌کمان با رنگ‌های شاد سبز،

می‌شود. دری فلزی به سبک غربی دارد که بعد از امتحان کردن چند سبک، در نهایت سبک روکوکو را ترجیح می‌دهند، با تاکید مرد گدا بر این که قبل از رنگ کردن در ابتدا باید از رنگ قرمز به عنوان ضدزنگ استفاده شود، اشاره به تداوم و ثبات رویای‌شان دارد که آن‌ها فقط در خواب می‌توانند ببینند. «آدم‌هایی که در اتاقک زنگ‌زده ماشین کوچکی زندگی می‌کنند، یکی از هزاران ماشینی که-مثل خودشان-روی خوارها زباله دیگر افتاده و مظهر به هدر رفتن انرژی و پتانسیل‌های انسانی در ژاپن امروز است» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۷). ساخت خانه خیالی که بعد از چند مرحله تقریباً به پایان می‌رسد و مرد طبق نظر پسر در ابتدا رنگ سفید را برای خانه خیالی‌شان تصور می‌کند. مرد گدا این رنگ را یک رنگ معمولی می‌داند و طبق سلیقه خود زرد را جایگزین سفید کرده، سپس رنگ قرمز و در نهایت رنگ طلایی را با آسمان ارغوانی

صورتی و آبی و رنگ‌های درخشان منعکس شده از خرابه‌ای که پس‌زمینه‌ای را احاطه کرده‌است نشان از خطری در کمین آدم‌هاست. این رنگ‌های غیرمنتظره در این فیلم، خوشبینی کوروساوا و ایمانش به توانایی شخصیت‌ها برای غلبه بر موانع را منتقل می‌کند (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۵).

قدرت کوروساوا در استفاده از رنگ برای نمایش دنیای خیالی و دنیای واقعی تحسین‌برانگیز است. او با مهارتی که در شناخت از رنگ و نقاشی دارد دو دنیای متفاوت را به خوبی به تصویر کشیده‌است. این مهارت او در مورد مرد گدا و پسرش هم به وضوح دیده می‌شود. آن‌ها با داشتن زندگی فلاکت‌بار هم‌چنان امیدوار به زندگی مجللی هستند که پدر در رویایش مرحله به مرحله می‌سازد. خانه خیالی آن‌ها بر روی یک تپه سرسبز یک‌دست با طراحی در ورودی شروع



تصویر ۷. شیمای همسرش، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

شدن خانه‌شان از خانه خارجی‌هاست. رنگ آسمان در رویای مرد دائماً در حال تغییر است، «آفتاب زرد و غروب صورتی پس‌زمینه این تصویر ذهنی، نقطه مقابل خیابان‌های گل‌آلود و نقطه مقابل آسمان سفید زاغه است، جهانی که وقتی ظاهر می‌شود ساکنانش نتوانند رویا ببینند» (همان، تصویر ۱۰). فقط یک صحنه خارج از منطقه زاغه‌نشین را در کل فیلم می‌بینیم. شبی که پسر گدا برای گرفتن ته‌مانده غذای رستوران‌ها به شهر می‌رود، شاهد نورهای رنگارنگ و شاد منعکس‌شده فضای شهر توکیو هستیم و نورهای صورتی و آبی‌رنگ روی اتومبیل‌ها، فضای شاد و مصنوعی که نشان‌دهنده رفاه مردم شهرنشین در تقابل با پسرکی در جست‌وجوی ته‌مانده غذاهای مردم به تصویر درآمده‌است. این صحنه به‌عمد توسط کارگردان برای نشان‌دادن تضاد طبقاتی به‌کار گرفته شده که فقر، تهی‌دستی و حقارت پسر را دوچندان می‌کند (همان، تصویر ۱۱).

رنگ حتی از نظر جوی و زمانی برای درک مخاطب از شرایط و حال شخصیت‌ها توسط کارگردان به‌کار گرفته شده‌است. با وخیم شدن حال مرد گدا و پسر که مسموم شده‌اند، رنگ آسمان هم تغییر می‌کند. این لحظات با آسمان نارنجی رنگ نزدیک غروب شروع می‌شود و هر



تصویر ۸. مرد شانه‌ساز، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

تصور می‌کند که به‌نظرش بی‌نقص است. انتخاب رنگ سفید که نماد خلوص، خودکفایی، بی‌گناهی و... است، به‌وضوح اشاره به خصلت‌های پسر دارد که ناخودآگاه رنگ سفید را مناسب‌ترین رنگ برای خانه رویای‌شان می‌داند، اما مرد گدا رنگ‌های دیگر را ترجیح می‌دهد. دلیلش برای انتخاب این رنگ متمایز



تصویر ۹. الف و ب. فضای داخلی خانه روکوجان، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.



تصویر ۱۰. خانه رویایی مرد گدا، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

از درد و رنج او داشته باشد. وقتی اوکو ناامید خانه را برای همیشه ترک می کند، کنار درختی خشکیده کنار خانه می ایستد. در حالی که نور نارنجی غروب بر چهره اش افتاده با خود می گوید: «حتی شباهتی به یک درخت ندارد، چون مُرده است» (تصویر ۱۳). احتمالاً اشاره بر این دارد که خانه ای که روزی عشق در آن جریان داشت، حال حتی دیگر شبیه خانه هم نیست و هیچ نشانی از محبت و آرامش در آن وجود ندارد و نور نارنجی غروب نشان از پایان روز و پایان یک زندگی مشترک است.

کازوکو نیز در دنیای واقعی درد و غم خویش سرگردان است. وی که تلخترین روزهای زندگی را سپری می کند هیچ راه فراری از این واقعیت بیرونی تنیده در روح و جاناش ندارد. حتی اگر پدرخوانده اش مجازات شود همواره این سرخوردگی و تلخی دنیا با او همراه خواهد بود. رنگ های تند گل ها که در طول فیلم همواره در کنار این شخصیت وجود دارند و حتی در صحنه ای که کیسه ای از گل ها را با خود حمل می کند، همان خاطره اتفاق تلخی است که همواره یادآور آن شب شوم است. بنابراین، حضور او در فیلم همراه با طیفی از رنگ های گرم و سرد، طبیعی و حالت های مصنوعی در جهت نشان دادن این مشخصه ویران گر دنیای اوست.

رنگ در فیلم دودسکادن

رنگ در دودسکادن به عنوان عنصری اصلی به کار گرفته

چه به سیاهی و تاریکی شب نزدیک تر می شود، حال پسر بدتر می شود و در نهایت در سیاهی شب از دنیا می رود. رنگ سیاه حاکم، تلخی و دل گیر بودن این اتفاق غم انگیز را بیش تر می کند. هر چند رنگ سیاه مفهوم متنوعی دارد از جمله قدرت، پیچیدگی، غم، مرگ و...، در این مورد و نسبت به شرایط و اتفاقی که افتاده است، مفهوم مرگ و غم را دربردارد. در صحنه ای بعد از فوت پسر، مرد که با همراهی تامبا مراسم خاک سپاری پسرش را انجام می دهد به یاد می آورد پسرش در خانه رویایی شان آرزوی یک استخر بزرگ را داشت. مرد گدا گور کننده شده فرزندش را به شکل یک استخر بزرگ می بیند؛ صحنه ای تمیز با رنگ های شفاف که دور از فضای زندگی واقعی اوست. تنها صحنه ای که مرد خودش هم در رویا حضور یافته و حال دیگر از خانه ای که ساخته بود خبری نیست و با مرگ پسر خانه رویایی مرد هم از پاشیده و به کل از دنیای واقعی جدا و به دنیای خیالی وارد شده است (تصویر ۱۲).

دنیای واقعی

در فضای زندگی «هی» و «اوکو» که تماماً در دنیای واقعی بوده و در حال کلنجار رفتن با واقعیت تلخ زندگی شان هستند، رنگ های واقعی حاکم است. نورهای سرد آبی رنگ در خانه هی، شخصیت بی روح و مرده او را تشدید می کند و سکوتش در برابر پشیمانی همسرش اوکو را نشان می دهد. اوکو برعکس هی با نورهای طلایی رنگ و تند نشان داده می شود تا نشان



تصویر ۱۲. دنیای خیالی مرد گدا، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.



تصویر ۱۳. اوکو، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

جدول ۱. رنگ، تاثیر آن بر شخصیت و فضای فیلم دودسکادن (نگارندگان).

اسامی	رنگ	شخصیت	خیالی / واقعی
روکوچان	شاد و تند رنگین کمانی	عقب افتاده ذهنی	خیالی
کازوکو	قرمز، زرد و صورتی، آبی، خاکستری	تنها و درمانده	واقعی
مرد گدا	آبی بنفش، طلایی، نارنجی، ارغوانی، سیاه	خیال باف	واقعی و خیالی
هی	آبی	افسرده	واقعی
اوکو	طلایی	درمانده و عاشق	واقعی
دو زوج بی بندوبار	زرد و قرمز	بی هویت	واقعی
شیما	خاکستری	تیک عصبی، وفادار به همسر	واقعی
تامبا	خاکستری	دلسوز	واقعی

نتیجه گیری

رنگ که در دیگر هنرهای قبل از سینما توانسته بود به عنوان عنصر اثرگذار در دو بُعد بصری و محتوایی نقش مهمی داشته باشد، با کاربست آن در هنر هفتم به صورت قدرت مندی توسط سینماگران مورد استفاده قرار گرفت. سینما به کمک رنگ توانست به نمایش دنیای مدرن، صنعتی و پیچیده بهتر از قبل بپردازد تا مخاطب را با واقعیت های دنیای معاصر روبه رو کند. فیلم دودسکادن به عنوان اولین فیلم تمام رنگی کوروساوا توانست بعد از یک دوره فیلم سازی به صورت سیاه و سفید در حرفه خود سنت شکنی کرده و با وارد کردن رنگ در آثارش دنیای متفاوتی را بر مخاطب عرضه دارد. به طوری که از رنگ در شخصیت پردازی و فضا سازی ها نهایت استفاده را کرده است تا تمام لذت و رنجش جاری در فیلم را از این طریق به بیننده منتقل کند. پژوهش حاضر با بررسی تاثیر رنگ بر سینمای کوروساوا نشان داد که فیلم دودسکادن با استفاده از تمام قابلیت های رنگ در شخصیت پردازی و فضا سازی بسیار موفق عمل کرده است و به نظر می رسد لزوم استفاده از عنصر رنگ در این اثر غیر قابل انکار است.

شده است که ساخت آن به صورت سیاه و سفید نمی توانست تا این حد بر تفکیک دو دنیای متفاوت، ایجاد حالات و روحيات شخصیت ها و موقعیت های متفاوت از نظر زمانی و مکانی را با این شدت و قدرت بیان کند. همان طور که آنتونیونی رنگ و نقاشی را هم ارز دانسته بود: «در سینما، سیاه و سفید همان نسبیتی را با رنگ دارد که طراحی با نقاشی» (داله واکه، ۱۴۰۲: ۶۳)، کوروساوا هم دقیقاً بعد از ساخت فیلم های موفق سیاه و سفیدش حال با وارد کردن رنگ به فیلم هایش هر چند با آغازی نه چندان موفق در عرصه سینما، از نظر پرداختن به مفهوم زیبایی شناسی و روان شناسی موفق عمل کرده است. او استفاده از رنگ را زمانی در آثارش به کار گرفت که بتواند به ثبت دقیق رنگ ها بپردازد (جدول ۱).

کوروساوا از همراهی نزدیک رنگ و مشخصه های روانی آن با هویت و حالات درونی شخصیت های فیلم در جهت تقویت درک مخاطب از سوژه ها بهره برده است و این مرحله را می توان ورود قدرتمند کوروساوا به عرصه فیلم سازی رنگی برشمرد.

ب/ غیرفارسی

Helena Braga, Maria & Costa, Vaz da (2011), Color in films: a critical overview, (<https://doi.org/10.19177/rcc.v6e12011333-346>) ۲۰ تیر ۱۴۰۳، دسترسی:

ج/ پایگاه‌های اینترنتی

URL1: <https://docfda.org/1520/>

د/ تصاویر

<https://film-grab.com/2017/02/15/dodeska-den/>
(دسترسی: ۲۰ تیر ۱۴۰۳)

کوروساوار از ابزار رنگ فراتر از سطح اولیه توصیفی آن به عنوان وسیله‌ای جهت نشان دادن مشخصه‌های درونی بهره برده است. چنانچه شخصیت متظاهری چون گدا، با چندین رنگ نشان داده شده تا حد فاصل دنیای واقعی و خیالی چرخش داشته باشد. شخصیت عقب افتاده ذهنی با رنگ‌های تند و رنگین کمانی و فرد عاشق‌پیشه با رنگ طلایی به نمایش گذاشته شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Futurism.
2. Cubism.
۳. Marcel Duchamp (۱۸۸۷ - ۱۹۶۸) / فرانسه / مجسمه‌ساز، نقاش).
۴. Naum Gabo (۱۸۹۰ - ۱۹۷۷) / نقاش، مجسمه‌ساز / روسیه).
۵. Rudolf Julius Arnhem (۱۹۰۴ - ۲۰۰۷) / فیلسوف، نظریه‌پرداز سینما و هنر / آلمان).
6. Dodes'ka-den.
7. Technicolor.
۸. Alfred Joseph Hitchcock (۱۸۹۹ - ۱۹۸۰) / کارگردان (انگلستان).
۹. Sergei Eisenstein (۱۸۹۸ - ۱۹۴۸) / کارگردان، تئورسین سینما / روسیه).
10. Wings of Desire.
۱۱. Wim Wenders (۱۹۴۵) / کارگردان، نویسنده / آلمان).
12. Carmen Comes Home.
۱۳. Kinoshita Keisuke (۱۹۱۲ - ۱۹۹۸) / کارگردان ژاپن).

فهرست منابع

الف / فارسی

- پینیوباروس، داوید (۲۰۱۵)، «رنگ در موج نوی سینمای ژاپن»، ترجمه ایمان رهبر، (دسترسی: ۱۰ دی ۱۴۰۲ / www.filmpan.ir).
- تسون، شارل (۱۳۸۱)، «کوروساوا یا لزوم دیدن آن چه تحمل‌ناپذیر است»، مجله نقد سینما، شماره ۳، ۵۵-۵۲.
- داله‌واک آنجلا (۱۴۰۲)، **سینما و نقاشی**، ترجمه رضا تاج‌میری و امیرحیی حدادی، تهران: انتشارات خوانه.
- دهقان‌پور، حمید (۱۳۷۰)، **روایت از کوروساوا**، تهران: انتشارات لک‌لک.
- ریچی، دونالد (۱۳۷۹)، **فیلم‌های آکیرا کوروساوا**، ترجمه مجید اسلامی و حمیدرضا منتظری، تهران: نشر نی.
- شاد قزوینی، پریسا (۱۴۰۱)، **مروری بر تاریخ نقاشی معاصر غرب**، تهران: انتشارات سمت.
- لیوینگستون، جون؛ جومور؛ اولد فادر، فیلیشیا (۱۳۷۵)، **شناخت ژاپن**، ترجمه احمد بیرشک، تهران: انتشارات خوارزمی.
- میتری، ژان (۱۳۹۴)، **روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما**، ترجمه شاپور عظیمی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- نوبهار، جواد؛ غلامعلی، اسدالله؛ زنگی، بهنام (۱۳۹۹)، «بررسی تأثیر نقاشی اکسپرسیونیستی بر فیلم مطب دکتر کالیگاری»، فصلنامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۲۹، ۶۰-۴۹.

A Study of the Effect of Color on Characterization and Space Making in Akira Kurosawa's Cinema (Case study: Dodes'ka-den film)

Behzad Mohebbi

Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Literature and Humanities University of Mohaghegh Ardabili, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

Afsun Azimi Moghadam

M.A. student in painting, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received: 23 Novembre 2024, Accepted: 05 Fevrier 2025)

Abstract

One of the important visual elements in creating a better and more effective connection between works of art and the audience is the element of color, which we have witnessed in cinema with a slight delay. Color, which has been prominent in the works of contemporary artists for centuries since the beginning of the creation of works of art by cavemen to this day, is now used by directors in the seventh art in order to directly influence the psyche of the audience. This type of cinematic view of color and its use in characterizing and creating space for communicating and transmitting symbolic, psychological, and perceptual concepts to the audience has been successful. The present study, which is fundamental in nature and conducted in a descriptive-analytical manner, seeks to analyze and explore the effects of color in the cinema of "Akira Kurosawa" and especially the "Dodes'ka-den" (1970), as his first full-color film, which is considered the beginning of the director's second period of filmmaking, and the powerful effect of color in characterizing, creating space, and creating temporal and spatial situations in the creation of this work has been studied. The results of the research show that color is used effectively in the film Dodeskan as a main and powerful element for character development, separating the imaginary world from the real world, and creating specific temporal situations.

Keywords

Cinema, Color, Akira Kurosawa, Dodes'ka-den.