■ بررسی ورود عکاسی به ایران و میزان کاربرد آن در طراحی پوستر (از آغاز تا سال ۱۳۱۶ ش.)

سید علیرضا مسبوق | محسن مراثی

■ چکیده

عکاسی و طراحی پوستر، دو شاخهٔ هنریِ غیرایرانی و نوظهوری هستند که به‌فاصلهٔ کوتاهی از آغاز حیات، شرایط حضورشان در ایران فراهم شد. سیر تحول تاریخی این دو هنر، غالباً از ماهیتی مستقل برخوردار بوده است؛ ولی این تمایز به‌معنای نادیده انگاشتن تأثیر همجواری و همنشینی آنها بر یکدیگر نیست. تأثیر و تأثراتی که به‌صورت نسبی، رشد و بالندگی آنها را در بستر حیات تاریخی فراهم کرد موضوعی قابل‌مطالعه‌است.

اهداف: شناسایی تاریخ ورود عکاسی به طراحی پوستر ایران و شناسایی نخستین طراحِ مؤثر در این فرآیند، از اهداف اصلی این پژوهش است. ضمن اینکه بررسی کمّی میزانِ استقبال طراحان از عکس در طراحی پوسترهای محدودهٔ تحقیق، از اهدف فرعی است.

روش پژوهش: مقالهٔ حاضر، حاصل پژوهشی است که از لحاظ هدف، بنیادی؛ و از لحاظ ماهیت و روش، تاریخی است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است که از طریق شناسه‌برداری منابع و ثبت اطلاعاتِ حاصل از مشاهداتِ تصاویرِ آرشیوی صورت پذیرفته است.

یافته‌ها و نتایج پژوهش: یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که عکاسی به فاصلهٔ کوتاهی پس از رواج طراحی پوستر در ایران، نخستین‌بار، در ۱۳۰۹ ش. در طراحی پوستر فیلم «آبی‌ورابی» ساختهٔ آوانس اوگانیانس به‌کارگرفته شد. البته، طراح این پوستر قابل شناسایی نیست. سه سال بعد، در ۱۳۱۲ ش.، با طراحی پوستر فیلم «دختر لر» نام طراح هندی، چاندا وارکر، به‌عنوان نخستین طراح که در طراحی پوستر از عکس بهره‌گرفته است، در تاریخ طراحی گرافیک ایران ثبت شد. البته، پوسترهای تولید شده توسط چاندا وارکر، برای فیلم‌های ایرانی، در هند، طراحی و چاپ شده‌اند. طراحی پوستر در ایران، در دههٔ ۱۳۱۰ ش.، در انحصار پوسترهای سینمایی قرار داشت و بررسی کمّی میزان به‌کارگیری عکس در طراحی پوستر در این دوره نشان می‌دهد که استفاده از عکس در طراحی این آثار، مورد استقبال نسبی طراحان واقع شده است، استقبالی که بیش از هرچیز در توانِ طراحان و تفاوتِ امکاناتِ فنی هندوستان نسبت به ایران ریشه داشت.

کلیدواژه‌ها

پوستر / عکس / فیلم / گرافیک ایران

مطالعات آرشیوی

فصلنامهٔ *گنجینهٔ اسناد*: سال بیستم و چهارم، دفتر اول، (بهار ۱۳۹۳)، ۱۲۱ -۹۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۵/۱۴ ■ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۹/۲۰

بررسی ورود عکاسی به ایران و میزان کاربرد آن در طراحی پوستر (از آغاز تا سال ۱۳۱۶ ش.)

سید علیرضا مسبوق[۱] | محسن مراثی[۲]

مقدمه

واژهٔ انگلیسی پوستر (پُستر)[۳] که هم‌معنی «اعلان» در فارسی، «آفیش» در فرانسوی، و «پلاکات» در زبان آلمانی است؛ گونه‌ای از طراحی گرافیک به‌حساب می‌آید که از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، با فعالیت ژول شره[۴] و اوژن گراسه[۵] فرانسوی رواج واقعی پیدا کرد (مگز، بی‌تا؛ روحانی، ممیز، ۱۳۵۶؛ مهرابی، ۱۳۷۱ و پاکباز، ۱۳۸۱). به‌فاصلهٔ سه چهار دهه، اینگونهٔ گرافیکی از نخستین سال‌های سدهٔ چهاردهم ش. در ریختی مشابه با پوسترهای امروزی در ایران نیز مرسوم شد.

ازسوی دیگر، عکاسی[۶] در سایهٔ تلاش‌های نیپس[۷]، بایا[۸]، وتالبوت توسط داگر[۹] در اوت ۱۸۳۹/شهریور ۱۲۱۸ش. در آکادمی علوم فرانسه رسمیت یافت (ژام و دیگران، ۱۹۸۹؛ کیم، بی‌تا). فنِ ثبتِ نور به‌فاصلهٔ حدود چهار سال پس‌از ثبتش در فرانسه، در سال ۱۲۲۰ش./۱۲۵۷ق. در ایران نیز مورد استقبال حاکمان بهت‌زده و صاحب‌ذوقش قرار گرفت (افشار، ۱۳۷۰؛ ذکا، ۱۳۷۶ و تاسک، بی تا). به‌روایتی، پس از نیکلای پاولوف، دیپلمات جوان روسی، که در ذی‌قعده ۱۲۵۸/ دسامبر ۱۸۴۲ در حضور محمدشاه قاجار، نخستین عکس ثبت شده در تاریخ ایران را برداشته است؛ ژول ریشار و ملک‌قاسم‌میرزا، نخستین پیشگامان عکاسی ایران به‌حساب می‌آیند (ذکا، ۱۳۷۶؛ استاین، بی تا؛ تاسک، بی تا و آقایی، ۱۳۸۰). اما، آنچه این مقاله بر پایهٔ منابع تصویری و نوشتاری بدان خواهد پرداخت، سرآغاز ورود عکاسی به طراحی پوستر ایران است تا برای این پرسش‌ها پاسخ روشنی ارائه دهد: نخست اینکه عکاسی یا محصول آن «عکس» در چه تاریخی و توسط کدام طراح در طراحی پوستر ایران به‌کارگرفته شد؟ و دوم اینکه میزان کمّی استفاده از عکس در طراحی پوسترهای این سال‌ها چگونه بوده است؟

۱. دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد ارتباط تصویری و مدرس دانشگاه فرهنگیان (نویسندهٔ مسئول)
Masboogh@gmail.com
۲. استادیار گروه ارتباط تصویری دانشگاه شاهد، تهران، ایران
Marasy@shahed.ac.ir

3. Poster
4. Jules Cheret
5. Eugene Grasset
6. Photography
7.. Niepce
8. Bayard
9. Daguerre.

بدین‌منظور، محدودهٔ تاریخی پژوهش حاضر، از آغاز شکل‌گیری طراحی پوستر در ایران تا سال ۱۳۱۶ش.(پایان دورهٔ نخست فیلم‌سازی ایران)در نظر گرفته شده است؛زیرا به‌دلایلی که در متن به آن اشاره خواهد شد، تاریخ طراحی پوستر ایران با تاریخ سینمای ایران پیوند می‌خورد و پوسترهای فیلم، شاکلهٔ طراحی پوستر ایران را در این دوره تشکیل می‌دهد. ازهمین رو، روند نوشتار به سمت پوسترهای سینمایی کشیده شده است.

با توجه به جست‌وجوهای انجام شده در پیشینهٔ تحقیق و تحقیقات موازی با پژوهش حاضر، آشکار می‌شود که منابع و مجموعه‌های موجود، به‌صورت محدود، یا فقط به گردآوری و چاپ پوسترها همت گمارده‌اند یا به ارائهٔ یک نوشتار کلی، مقدمه‌وار و کم‌دامنه اکتفا کرده‌اند. در کنار کتاب *هنر پوستر در ایران*،که به کلیات تاریخ پوستر ایران قناعت کرده، تنها دو اثر، از بهارلو و مهرابی است که به‌صورت مجزا عکاسی فیلم و پوستر فیلم در ایران را در محدودهٔ پژوهش حاضر، کنکاش کرده‌اند. بهارلو، در مقالهٔ ارزشمند «عکاسی فیلم در سینمای ایران» که طی چند شماره در فصلنامه *عکسنامه* چاپ شده است، به شناسایی و معرفی عکاسانی پرداخته است که از آغازین سال‌های شکل‌گیری سینمای ایران در عرصهٔ عکاسی فیلم فعال بوده‌اند. مهرابی نیز در کتاب *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران*، با گردآوری و ارائهٔ نمونه‌هایی از پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران، تلاش کرده بخش‌هایی از تاریخ تاریک و مبهم طراحی پوستر فیلمَ را تا سال ۱۳۷۱ در کمتر از پانزده صفحه روشنایی بَخشد. بااینکه هیچ‌کدام از این دو اثر به جایگاه عکاسی و عکس در طراحی پوستر ایران توجهی نکرده‌اند؛ در نوشتار حاضر نقشی محوری ایفا کرده‌اند. همچنین، وقتی از لحاظ تاریخی، منابع و پژوهش‌های صورت گرفته در حیطهٔ طراحی پوستر و عکاسی ایران را بررسی می‌کنیم پاسخی برای پرسش‌های مطرح شده در این نوشتار نمی‌یابیم. لذا با توجه به اینکه نوشتار حاضر تلاش می‌کند در قالب یک بررسی تاریخی، به پرسش‌های مذکور پاسخ داده و به اهداف تدوین شده دست یابد، از سایر پژوهش‌های انجام شده متمایز می‌شود. انجام این پژوهش در جهت تدوین تاریخچهٔ هنر گرافیک نوین ایران، به‌ویژه شاخهٔ طراحی پوستر فتوگرافیک ضروری به‌نظرمی‌رسد.

آغاز طراحی پوستر در ایران

طراحی پوستر در ایران، درمقایسه با تاریخ طراحی گرافیک، حتی اگر تلاش‌های صنیع‌الملک را آغاز تاریخ طراحی گرافیک ایران فرض کنیم(افشار مهاجر، ۱۳۸۴و پاکباز، ۱۳۸۱)، گونه‌ای نوظهور است؛ گونه‌ای که از سال‌های نخست سدهٔ چهارده ش. نیاز به آن احساس شد. باتوجه به تعریف امروزی و مرسوم طراحی پوستر، ملاحظه می‌شود که در تاریخ گرافیک ایران، تا سال‌های نخست دههٔ۱۳۰۰، گونه‌ای بااین عنوان شکل نگرفته است.گویا حضور پوسترهای مرسوم در اجتماع ایران با پوسترهای اعلامیه‌مانندِ تئاتر آغاز می‌شود؛ هرچند مرتضی ممیز، از

نوعی اعلان‌گونه یاد می‌کند که از حدود یکصد و پنجاه سال قبل در ایران مرسوم بوده است و آن تصاویر ائمهٔ اطهار و اماکن مقدسه یا جملات و نوشتارهای مذهبی و اخلاقی و ادبی بوده که بر کاغذ رسم، نقاشی، و تزئین می‌شد و به‌صورت دست‌ساز یا چاپ سنگی در تعداد کم تکثیر می گردید(مهرابی، ۱۳۷۱، مقدمه). اما واقعیت آن است که به‌صورت رسمی و قابل استناد، تاریخ طراحی پوسترهای امروزی ایران با طراحی پوسترهای سینمایی آغاز شده‌است. اتفاقی که مرتضی ممیز نیز در مقدمهٔ *کتاب پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران* مورد تأکید قرار می دهد:«واقعیت آن است که اولین اعلان‌ها و پوسترهایی که به شکل و شمایل کنونی ساخته شده ابتدا برای کاربردهای سینمایی بود و در سال‌های بعد از ۱۳۱۰ طراحی و مطرح گردید. زیرا اعلان نیز مثل همه تولیدات گرافیکی، به‌خاطر نیاز و سفارش بازار و جامعه به‌وجود آمد»(مهرابی، ۱۳۷۱، مقدمه).

تصویر ۱

پوستر فیلم«واریته»،چاپ سربی، حدود۱۳۰۰ ش.(مهرابی،۱۳۷۱)

معمولاً طراحی پوستر را به انواع پوسترهای سیاسی، فرهنگی، تئاتر، سینما، آموزشی اطلاع‌رسانی، اجتماعی، تجاری و تبلیغاتی، و حتی تزئینی دسته‌بندی و تفکیک می‌کنند. شکل‌گیری و کاربرد این گونهٔ گرافیکی همچون سایر محصولات طراحی گرافیک(همان طور که ممیز هم در نقل قول ذکر شده بدان اشاره کوتاهی می‌کند) به‌عوامل متعددی همچون شرایط اجتماعی، اقتصادی، صنعتی، و نیز امکانات فنی و نیاز و سفارش بازار در هر دورهٔ زمانی بستگی

دارد. ازهمین‌رو، تا یکی دو دهۀ پایانی سدۀ سیزدهم، تولید پوستر در ایران ضرورت نداشت و حتی در سال‌های پایانی سدۀ سیزدهم تا دهه‌های نخست سدۀ چهاردهم، که به‌خاطر شرایط جدید، حضور آن، به‌آرامی، بر در و دیوار شهرهای بزرگ تحمیل شد، مشاهده می‌شود که تولید پوستر به فراخور نیاز بازار و اجتماع در یکی دو شاخه از انواع آن یعنی تئاتر و سینما رواج یافت(مهرابی، ۱۳۷۱؛ روحانی، ۱۳۵۶و مسبوق، ۱۳۸۸). به‌این‌ترتیب، آغاز تاریخ پوسترهای امروزی ایران با آغاز سینمای ایران گره می‌خورد.

سینمای ایران، به‌روایتی با فیلمبرداری مراسم «جشن‌عیدگل» توسط میرزاابراهیم خان‌عکاسباشی، در مرداد۱۲۷۹، در اوستاند بلژیک آغاز می‌شود و با منظره‌برداری‌های کوتاه خان‌بابا معتضدی، در۱۲۹۹ و تهیۀ دو فیلم خبری توسط وی در سال‌های ۱۳۰۴و۱۳۰۵ش. ادامه می‌یابد. اما تولیدات سینمای ایران، به‌صورت رسمی و حرفه‌ای، با ساخته شدن فیلم«آبی‌و رابی»توسط آوانس اوگانیانس، آغاز می‌شود و دورۀ نخست فیلمسازی ایران تا سال ۱۳۱۶ش. ادامه پیدا می‌کند. ضمن اینکه نمایش فیلم‌های خارجی از ۱۲۸۳ش. توسط میرزاابراهیم‌صحافباشی، در سینمایی در حیاط عکاسخانه‌اش، شروع شد(امید، ۱۳۷۲؛ بهارلو، ۱۳۸۳و هدایت، ۱۳۸۳). از قِبَل این همزمانی و شرایط بازار است که شاکلۀ طراحی پوستر در ایران، در آغاز، به پوسترهای فیلم اختصاص داشته است که تا چند دهه نیز تداوم می‌یابد. بنابراین، چه بخواهیم روند شکل‌گیری طراحی پوستر در ایران را بررسی کنیم و چه در پی شناخت و تبیین چگونگی ورود عکاسی به طراحی پوستر در ایران باشیم، ناچاریم از سال‌های نخست سدۀ چهاردهم شروع کنیم و در غیاب سایر انواع پوستر حتی پوسترهای تئاتر که نمونه‌ای از آن در دسترس نیست بحث را با پوسترهای سینمایی آغاز نماییم.[1]

۱. در تعیین جامعۀ آماری این پژوهش، همۀ شاخه‌های پوستر در نظر گرفته شده است، ولی با استناد به آرشیو فراهم شده باید پذیرفت که پوسترهای سینما همۀ بضاعت تصویری طراحی پوستر محدوده تحقیق را شکل می دهد. مآخذ آن در پی فهرست منابع ذکر شده است.

تصویر ۲

پوستر فیلم آخرین شب اعدام، چاپ‌سربی،حدود۱۳۰۰ش.(مهرابی،۱۳۷۱)

تصویر ۳

پوستر سلطان عشق،چاپ سربی،حدود۱۳۰۰ش.(مهرابی،۱۳۷۱)

ممیز شرح می‌دهد:«در ایران، ابتدا به اعلان‌های فیلم پلاکات می‌گفتند که کلمۀ آلمانی

اعلان است و در خیلی از زبان‌های دنیا و ازجمله زبان‌های اروپای شرقی همین کلمه را و البته با تغییراتی در تلفظ و نوشتن به کار می‌برند و چون موشق‌سروری، مهاجر ارمنی [...] در آکادمی هنر مسکو درس خوانده بود، این نام را همراه کاربرد جدید اعلان در جامعهٔ ما مطرح کرد و چون قسمت عمدهٔ فعالیت او طراحی و چاپ محدود اعلان‌های سینمایی بود، این نام هنوز هم روی اعلان‌های بزرگ سر در سینماها باقی مانده است»(مهرابی، ۱۳۷۱، مقدمه). مدت‌ها بعد، باتأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا و تأثیر مدرسان فرانسوی آن، کلمهٔ «آفیش» توسط دانش‌آموختگان به‌کار رفت؛ و درنهایت، پس از چند دهه کلمهٔ انگلیسی «پوستر» در جامعه مرسوم شد. به‌نظر می‌رسد تاریخ طراحی پوستر در ایران، بنابه گفتهٔ محققانی همچون مهرابی و روحانی، با اعلان‌های تئاتر آغاز شده است. ازاین‌رو، تا ورود و نمایش فیلم‌های خارجی، اعلان‌های تئاتر، یکه‌تاز این میدانِ کم دامنه هستند. اما، با ورود نخستین فیلم‌های خارجی و نمایش آنها در ایران، پوسترهای تئاتر، کم‌کم جای خود را به پوسترهای فیلم دادند و با آغاز فیلم‌سازی در ایران، میدان را برای پوسترهای سینما خالی کردند. چون از پوسترهای تئاتر اولیه نسخه‌ای در دست نیست، نمی‌توان در مورد آنها مطلبی ارائه کرد؛اما با نگاهی به چند نمونهٔ باقی‌مانده از پوسترهای اولیهٔ سینما(فیلم‌های خارجی نمایش داده شده در سینماهای ایران) به‌نظر می‌رسد روند طراحی پوسترهای تئاتر با این نمونه‌ها همراستا بوده و از یک ساختار برخوردار بوده‌اند.

مهرابی(۱۳۷۱)، شرح می‌دهد که از اواخر دورهٔ قاجار، پوسترهایی که در عرصهٔ نمایش فیلم‌های خارجی در ایران تکثیر شد«بیشتر با مرکب مشکی بر کاغذهایی در ابعاد متفاوت و به رنگ‌های زرد اُخرایی، قرمز گلی، و آبی ترکی چاپ می‌شوند که با توجه به عرضه آنها در ایالات و ولایاتی چون گیلان، تبریز، خراسان و طهران، اغلب به سه خط فارسی، روسی و فرانسه منتشر می‌شدند و گاهی خط فرانسه جای خود را به ارمنی یا انگلیسی می‌داد. در نمونه‌های اولیه، اثری از تصویر چهرهٔ بازیگران در متن پوسترها نیست. تکیه بر نام و عملیات شگفت‌انگیز بازیگرانی که در بین عامه از شهرت و محبوبیت برخوردار بودند یا می‌شدند جوهرهٔ اصلیِ پوسترهاست. در حواشی نیز، ذکری از سینماهای نمایش‌دهنده، جلال و جبروت فیلم و احتمالاً هزینهٔ تولیدفیلم و تعداد سیاهی‌لشگرها هم از جنبه‌های معصومانهٔ جلب مشتری شمرده می شد»(۱۳۷۱، مقدمه). البته، گاهی این نوشتار و توضیحات چندخطی که در ساختار کلی پوسترها جای ثابتی به‌خود اختصاص داده است از واقعیت فاصله می گرفت و غلوآمیز می‌شد، گویی شگردی تبلیغاتی در آن سال‌ها به‌حساب می‌آمد. تصاویر ۱، ۲، و۳ نمونه‌ای از این پوسترهاست. صفحه‌آرایی همهٔ آنها از یک ساختار تبعیت می‌کند و به‌ترتیب از بالا به پایین، نام سینما، نام فیلم، توضیحات فارسی، و نوشتار زبان‌های دیگر آمده است. در تمام این پوسترها، نام چاپخانه یا مطبعه‌ای که منتشرکنندهٔ پوستر بوده به‌همراه شمارهٔ ثبت یا نمره‌ای که احتمالاً جهت شناسایی پوستر به‌کارمی‌رفته، ذکر شده است. خطوط ترسیمی و «ریزنقش»[1] دو عنصر تفکیک‌ناپذیر این پوسترها به‌حساب می‌آیند و از آنها برای حاشیهٔ پوستر، جداسازی نوشتار از یکدیگر، ایجاد

تأکید و هدایت چشم به نوشتار خاص، تفکیک سطوح، و شاید مهم‌تر از همه تزئین و ایجاد زیبایی در پوستر استفاده شده است. در کنار این موارد، کاربرد واژه‌هایی همچون «امشب»، «اینک بیایید» به‌جای مشخص نمودن زمان نمایش فیلم در سینما حائز اهمیت است. گویی، تاریخ و زمان نمایش فیلم وابسته به استقبال عامه بوده است. در میان این سه پوستر، پوستر فیلم «سلطان عشق» به‌واسطهٔ استفاده از حاشیهٔ تزئینی و بیت شعر «هردم از این باغ بری می‌رسد/تازه‌تر از تازه‌تری می‌رسد» متمایزتر و تاحدی خلاقانه‌تر است.

نخستین پوسترهای سینما، که بی‌شباهت به اعلامیه‌های ترحیم امروزی نیست، به‌تدریج، با تصاویر گراورشدهٔ شخصیت‌های اصلی فیلم یا صحنه‌های آن آراسته شد، اما همچنان خبری از ذکر نام دست‌اندرکاران تولید فیلم نبود.

مسعود مهرابی(۱۳۷۱)، کارگران و صاحبان چاپخانه‌ها را پوسترسازان واقعی این سال‌ها معرفی می‌کند و معتقد است اضافه کردن گراور بازیگر اصلی یا صحنه‌ای از فیلم، به‌جای گلبوته‌ها و خط‌های برنجی به پوستر، عنصری تحمیلی و نااندیشیده است که درنتیجه، با عمودی شدن حروف روسی و فرانسهٔ منتقل شده به دو طرف تصویر، به اطلاع‌رسانی سریع پوسترها خدشه وارد می‌کند. پوستر فیلم «سرگذشت ناپلئون» که ازسوی مؤسسهٔ سینما مایاک در مطبعهٔ «آ.ز.یامپولسکی» چاپ شده است، نمونه‌ای از اینگونه است(۱۳۷۱، مقدمه) (تصویر۴). اما به‌نظر می‌رسد، این ویژگی، نه‌تنها فکر نشده و تحمیلی نیست؛ بلکه نشانی است از ارتقای نگاه تولیدکنندگان اینگونه پوسترها! چراکه تولیدکننده، باهمهٔ کم بضاعتی در این عرصه، به‌مرور دریافته است چگونه از کیفیت تضاد برای ایجاد تنوع، تأکید، و جلب نگاه مخاطب کمک گیرد وگرنه این ویژگی را در صفحه‌آرایی واژهٔ «امشب» که بر بالای کادر نوشته شده است به‌کار نمی‌گرفت.

درهمین محدودهٔ تاریخی، عکاسی تئاترشکل گرفت و تعدادی از عکاسان در کنار فعالیت روزمره به کپی‌برداری از عکس‌های فیلم‌های وارداتی متمایل شدند(بهارلو، ۱۳۸۵). این عکاسان، از یک‌طرف به‌واسطهٔ کپی گرفتن از عکس‌های ویترینی فیلم‌های خارجی و از طرف دیگر، به‌دلیل آشنایی با مطبوعات و کتاب‌های خارجی که تااین زمان مصور شده بودند، نگاهی واقع‌گرایانه داشتند.

۱. ریزنقش علامت یا طرحی کوچک است که یا در صفحه‌آرایی نشریات وظیفه‌ای کاربردی دارد، مانند علامت دایره یا مربع پایان مقالات، یا در زیبایی و ترکیب کلی شکل صفحه مؤثر است. همراه با رواج شیوهٔ چاپ سربی در مطبوعات ایران، ریزنقش‌های بسیاری که در غرب برای این روش چاپ، طراحی شده بودند، در ایران مورد استفاده قرار گرفتند(ن.ک: افشار مهاجر، ص ۲۶).

تصویر۴

پوستر سرگذشت ناپلئون، چاپ سربی، حدود۱۳۰۰ ش.(مهرابی،۱۳۷۱)

آغاز ورود عکاسی به طراحی پوستر در ایران

از ۱۳۰۹ش.، سینمای ایران با تولید فیلم آبی و رابی، ساختهٔ آوانس اوگانیانس، و فیلمبرداری و تیتراژ خان‌بابامعتضدی آغاز می‌شود. این فیلم صامت، که در سینما مایاک نمایش داده شد،روایت‌های خنده‌دار دو مرد است که توسط محمدضرابی و غلامعلی‌سهرابی اجرا شده است. متأسفانه، این فیلم کاملاً از بین‌رفته و هیچ نسخه‌ای از آن موجود نیست(امید، ۱۳۷۲؛ بهارلو، ۱۳۸۳و هدایت، ۱۳۸۳). ازهمین‌رو، هیچ نامی از عکاس یا طراح پوستر آن در جایی ثبت نشده است. ولی پوستر این فیلم، که نسخه‌ای از آن در موزهٔ سینما موجود است،به‌همراه یک قطعه عکس صحنه(یا شاید پشت‌صحنه) که دو بازیگر فیلم را نشسته بر پلکان نشان می‌دهد و طراح از آن در طراحی پوستر استفاده کرده، باقی‌مانده است(تصاویر۵و۶).

تصویر ۵

عکاس: نامشخص، محمد ضرابی و غلامعلی «سهرابی در عکسی از فیلم «آبی و رابی (۱۳۰۹ ش(بهارلو،۱۳۸۵،ص۲

تصویر ۶

طراح: نامشخص، پوسترفیلم«آبی و رابی»، چاپ سربی و گراور،۱۳۰۹ ش.(موزه سینما) نخستین پوستری که از عکاسی بهره‌گرفته است.

بدین ترتیب، عکس،در نخستین پوستر فیلم سینمای ایران به‌کاررفت. پوستر فیلم آبی و رابی، که به صورت سیاه و سفید چاپ شده است،درحقیقت فصل مشترکی است میان پوستر سنتی ایران و الگوی جدید پوسترسازی در ایران.

باوجودآنکه این پوسترِ ۷۰ × ۵۰ سانتی‌متری ساختاری سنتی دارد و براساس پوسترهای اولیه صفحه آرایی شده است؛ با حذف بسیاری از اضافات توضیحی پوسترهای گذشته و اضافه‌شدن پاره‌ای از شاخص‌های نوشتاری (نام کارگردان، بازیگران و فیلمبردار، زمان نخستین نمایش) به هیئت پوسترهای امروزی نزدیک شده است. تنها عکس سیاه و سفید باقی‌مانده از این فیلم به‌صورت وسط‌چین، پایین این پوستر تکرنگ را از آن خود نموده است(مسبوق، ۱۳۸۸). «ترکیب‌بندی عکس به‌نحوی است که به‌نظر نمی‌رسد عکاس، همزمان با فیلمبرداری، لحظه را شکار کرده باشد، بلکه به‌نظر می‌رسد که سهرابی و ضرابی نقششان در فیلم را مجدداً جلو دوربینِ عکاسِ ناشناخته، ایفا کرده‌اند تا عکسی از صحنهٔ فیلم را به‌یادگار بگیرند یا باقی بگذارند»(بهارلو، ۱۳۸۵، ص۶). بااین‌همه، عکس، وقتی در پوستر به‌کار گرفته می‌شود، ترکیب‌بندی آن اصلاح و اضافات آن حذف می‌شود. جدا از ویژگی‌های مثبت و منفی این پوستر، باید پوستر فیلم آبی و رابی را به‌عنوان نخستین پوستری معرفی کرد که از عکس در طراحی آن استفاده شده است؛ پوستری که با کمی اغماض می‌توان نخستین پوستر امروزی تاریخ طراحی گرافیک ایران نیز محسوب شود. ازاین‌رو، پیوند عکاسی و طراحی پوستر در ایران خیلی زود اتفاق افتاد و این دو هنر متمایز در مسیری مشترک همراه شدند. متأسفانه، چون عکاس و طراح این پوستر نامشخص‌اند، بخشی از پرسش پژوهش، بی‌پاسخ می‌ماند هرچند به‌نظر می‌رسد به‌علت پاره‌ای از نوگرایی‌های موجود در این پوستر، نمی‌توان فردریک تالبرگ را که دراین زمان به‌قول ممیز(۱۳۵۶)، چند سالی از حضور و سکونت وی در ایران گذشته و

به‌نقل از بهارلو(۱۳۸۳)، نقاشی‌های تیتراژ فیلم را هم تهیه نموده در اجرای آن بی‌تأثیر دانست(روحانی و ممیز، ۱۳۵۶و بهارلو، ۱۳۸۳).

دومین فیلم سینمای ایران، در سال ۱۳۱۰ش.، «انتقام برادر(روح و جسم)» نام دارد که به‌کارگردانی ابراهیم مرادی تهیه شد. ازاین فیلم صامت، که در بندر انزلی به‌صورت نیمه‌تمام فیلم‌برداری شد و به‌صورت خصوصی در چند محفل نمایش داده شد، نه‌تنها نسخه‌ای باقی نمانده، بلکه هیچ‌گونه عکس، پوستر، یا حتی اطلاعاتی موجود نیست.

از ۹ فیلم بلند سینمایی، که در دورهٔ نخست فیلم‌سازی(۱۳۰۹– ۱۳۱۶ش.)ساخته شد، فقط نسخهٔ منحصربه فرد دو فیلم «حاجی‌آقاآکترسینما»(آوانس اوگانیانس۱۳۱۲ش.) و دخترلر(خان‌بهادراردشیرایرانیش.۱۳۱۲)، در فیلمخانه ملی ایران موجود است و از سایر فیلم‌ها: آبی و رابی (اوگانیانس ۱۳۰۹ش.)، انتقام برادر(مرادی ۱۳۱۰ش.)، «بوالهوس» (مرادی ۱۳۱۳ش.)، «شیرین و فرهاد»(۱۳۱۴ش.)، «فردوسی»(۱۳۱۵ش.)، «چشم های سیاه»(۱۳۱۵ش.)، و «لیلی‌و مجنون»(۱۳۱۶ش.) همگی ساختهٔ عبدالحسین‌سپنتا اثری در دست نیست. بنابراین، مشخص نیست که در عنوان‌بندی این فیلم‌ها نام عکاس صحنه درج شده است یا نه. در عنوان‌بندی فیلم دخترلر، که در هندوستان تهیه و تولید شده، ذکری از عکاس فیلم نشده است؛ اما در تیتراژ فیلم حاجی‌آقاآکترسینما، نام«رامبراند» به‌عنوان عکاس درج شده است(بهارلو، ۱۳۸۵، ص۶).

تصویر ۷

چاندواورکر پوستر فیلم«دخترلر» چاپ‌شده در دانشگاه هنر بمبئی، ۱۳۱۲ ش.(مهرابی، ۱۳۷۱)

با ساخت فیلم دخترلر، توسط خان‌بهادر اردشیر ایرانی، و طراحی پوستر آن، الگوی

جدید طراحی پوستر مطرح شد. دلیل آن هم از یک‌سو، ریشه در رنگی بودن پوستر دارد و ازسوی‌دیگر، با کیفیت برتر آن نسبت به آنچه در ایران اتفاق می‌افتد مرتبط است.توانایی بالاتر طراح و امکانات برتر چاپ، عواملی است که در ارتقای کیفیت طراحی پوستر فیلم دخترلر دخیل‌اند.

فیلم دخترلر، در ۱۳۱۲ش. در «کمپانی‌امپریال‌فیلم» شهر بمبئی در هندوستان تولیدشد(بهارلو، ۱۳۸۳ش.) و برای طراحی پوسترِ فیلم از طراح پوستر این کمپانی کمک گرفته شد. این پوستر، توسط «چاندا وارکر»[1] پوسترساز کمپانی امپریال‌فیلم بمبئی طراحی پس‌از چاپ در دانشگاه هنر بمبئی به ایران آورده شده است(مهرابی، ۱۳۷۱)(تصویر۷). پلاکارد[2] این فیلم توسط «میشا گراگوسیان» تهیه گردیده که متأسفانه تصویری از آن در دست نیست. موضوع این فیلم حول وقایع مأمور شدن مفتشی به‌نام جعفر(عبدالحسین‌سپنتا) برای تارومار کردن افراد قلی‌خان‌راهزن(هادی‌شیرازی) و علاقه‌مند شدن وی به دختری به‌نام گلنار(روح‌انگیزسامی‌نژاد)می‌چرخد(امید،۱۳۷۲و بهارلو، ۱۳۸۳).در عنوان‌بندی این فیلم نام عکاس آن مشخص نیست، اما چند قطعه عکس منحصربه‌فرد از آن باقی‌مانده است.دست‌کم دو عکس از فیلم دخترلر تا این زمان در شناسنامهٔ این فیلم ثبت شده که به‌واسطهٔ آنها موضوع کلی فیلم یا لحظه‌هایی از آن به‌خاطر می‌آیند. اولی، عکسی است از دو بازیگر اصلی فیلم در کنار چاه آب:گلنار با«دلو»آب را در کوزه می‌ریزد(تصویر ۸).در عکس دوم، جعفر در سیاهچال است، سرش زخمی است و با دستاری آن را بسته، به آرنج دست راستش تکیه زده و درحالی‌که چند استخوان دست‌وپای آدمی(ظاهراً زندانیان قبلی)در اطرافش قرار دارد و هَملت‌وار جُمجمه‌ای به‌دست چپ گرفته، این رباعی خیام را می‌خواند:

با این سر اگر تو در سخن خواهی شد/آگاه زاسرار کهن خواهی شد

گوید به زبان بی‌زبانی با تو / من چون تو بُدم، تو چو من خواهی شد(بهارلو، ۱۳۸۵، ص۷)(تصویر ۹).

قطع پوستری که چاندا وارکر برای فیلم دخترلر طراحی کرده ۶۴ × ۸۸ سانتی‌متر است(مهرابی، ۱۳۷۱). وی، از دو عکس منحصربه‌فرد مذکور استفاده نکرده اما با سود بردن از دو عکس صحنهٔ فیلم و یک عکس نیم‌تنه از«قلی‌خان‌راهزن» از یک‌طرف اثری متفاوت و پیشرو نسبت به پوسترهای طراحی شده در ایران خلق کرده است و ازطرف‌دیگر، نام خود را پس ازطراح ناشناس پوستر آبی و رابی، به‌عنوان نخستین طراح که از عکس در طراحی پوستر ایران استفاده کرده ثبت می‌کند.

1. chanda warker

۲. مرتضی ممیز پلاکارد را اعلانی می‌داند که قابل حمل است و در راهپیمایی‌ها یا توسط مبلغان دوره‌گرد به‌کار گرفته می‌شود و هیچ‌گاه به شکل ثابت بر در و دیوارها چسبانده نمی‌شود(مهرابی،۱۳۷۱).همچنین، به تابلوهای حاشیه و سردر سینما هم اطلاق می‌شود.

تصویر ۸

عکاس: نامشخص، سپنتا وسامی نژاد
در عکسی از فیلم«دخترلر»، ۱۳۱۲ ش.
(بهارلو،۱۳۸۵،ص۳)

تصویر ۹

عکاس: نامشخص، جعفر (سپنتا) درسیاهچال در
فیلم«دخترلر»،۱۳۱۲ ش.(بهارلو،۱۳۸۵،ص۴)

چاندا وارکر، دو عکس صحنه را به‌صورت قطری در کادر قرار داده و عکس جدا شدهٔ شخصیت منفی فیلم را در سمت راست پایین کادر بر روی مستطیل عمودی سفیدرنگی چیدمان کرده است. گویی، قصد دارد خشونت و زورگویی را در تضاد با دو عکس دیگر تشدید نماید. نحوهٔ قاب گرفتن دو عکسِ صحنه و نوع نستعلیق به‌کاررفته در پوستر، حس و حال و هویتی هندی به پوستر بخشیده است.پوستر دخترلر، باوجودآنکه نه درایران

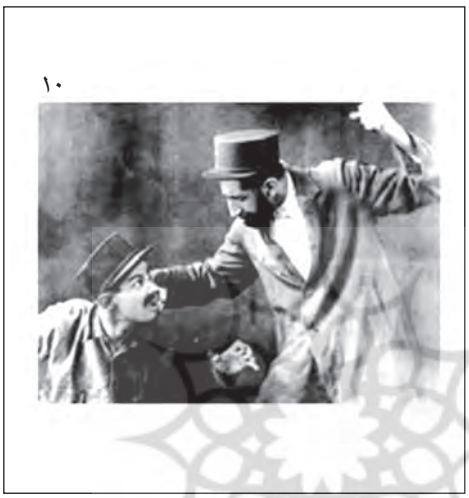
چاپ شده و نه یک طراح ایرانی آن را طراحی کرده، نخستین پوستر رنگی تاریخ گرافیک ایران به‌شمار می‌آید. این پوستر، با همهٔ پیشتازی‌اش نسبت به همگونه‌هایش در ایران، در مقایسه با پوسترآبی و رابی یک نقص دارد و آن عدم ذکر عوامل اجرایی فیلم به‌ویژه نام هنرپیشگان آن است.

به‌فاصلهٔ دو ماه و چند روز از نمایش دخترلر، فیلم حاجی‌آقاآکترسینما، دومین ساختهٔ آوانس‌اوگانیانس، نمایش داده می‌شود. حاجی‌آقاآکتورسینما، تنها فیلم دورهٔ نخست فیلم‌سازی است که در عنوان‌بندی آن نام عکاس آن، یعنی رامبراند(درواقع عکاسخانه‌ای واقع در چهارراه لاله‌زار) درج شده است. فیلم، محصول«پرس‌فیلم» است و از عکس‌های صحنهٔ آن به‌جز سه یا چهار قطعه باقی‌نمانده است.در یکی از این عکس‌ها، حاجی‌آقا(حبیب مراد)، در حال منازعه با نوکرش پوری(عباس‌قلی عدالت‌پور)دیده می‌شود(تصویر ۱۰).از[عکس]این صحنه که یکی از مشهورترین لحظه‌های فیلم است، همزمان با نمایش عمومی حاجی‌آقاآکتورسینما، به‌عنوان دیوارکوب [پوستر] فیلم نیز استفاده شد. عکس دیگر، مربوط به لحظه‌ای است که حاج‌آقا و پوری، در بالای پشت‌بام کافه‌پارس کش‌مکش دارند و در خیابان در جلوی کافه، مردم ازدحام کرده‌اند»(بهارلو، ۱۳۸۵، ص۷)(تصویر ۱۱). با بررسی و مقایسهٔ عکس‌های این فیلم با عکس‌های فیلم دخترلر، احساس می‌شود عکاس عکاسخانهٔ رامبراند، همچون عکاس فیلم دخترلر، عکاسی حرفه‌ای است که به‌خوبی نور و ترکیب‌بندی را می‌شناسد. پلاکارد این فیلم، مانند فیلم دخترلر،توسط میشا گراگوسیان تهیه شده است(بهارلو، ۱۳۸۳)؛ اما نامی از طراح پوستر فیلم حاجی‌آقاآکتورسینما در جایی ذکر نشده است . گویا برای این فیلم دو پوستر در نظر گرفته شده بود. یکی از پوسترها، که بنابه‌گفتهٔ مهرابی(۱۳۷۱) براساس الگوی پوسترهای سنتی شکل گرفته است، به‌احتمال قریب به‌یقین از عکسی در طراحی آن استفاده نشده است و این حروفِ سربی بوده‌اند که در قالب ساختار مألوفِ گذشته، پوستر را شکل داده‌اند. پوستر دیگری که تهیه شده درحقیقت، یک قطعه عکس است؛ عکس معروف«نزاع حاجی آقا با نوکرش»(تصویر ۱۰)در اندازهٔ ۵۰ × ۳۵ سانتی‌متر، چاپ و تکثیر شده و بی‌آنکه نوشتاری بر آن افزوده و نام و نشانی بر آن ثبت شود، به‌عنوان پوستر به‌کاررفته است(۱۳۷۱، مقدمه). ازهمین‌رو، به‌نظر می‌رسد نیازی به طراح پوستر نبوده است.

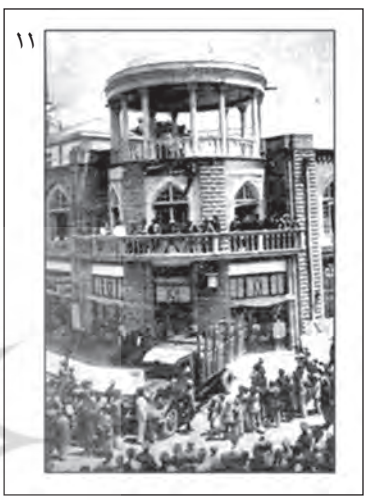
برخوردی اینگونه با پوستر، از سوی تهیه‌کنندگان فیلمی که مدعی نوگرایی و کهنه‌گریزی می‌باشد دور از ذهن به‌نظر می‌رسد؛ فیلمی که شاید اگر با شکست تجاری روبه‌رو نمی‌شد قابلیت آن را داشت که روند سینمای ایران را برخلاف آنچه اتفاق افتاد تغییر دهد(امید، ۱۳۷۲).

اما اینگونه استنباط می‌شود که علاوه‌بر اعتقاد تهیه‌کنندگان نسبت به توفیق پوستر سنتی در جلب مشتری، امکانات و محدودیت‌های چاپ ایران نیز در این قضیه مؤثر بوده است.

فیلم بوالهوس، محصول «محدودفیلم‌ایران» در سال ۱۳۱۳ش. توسط ابراهیم مرادی ساخته شد(بهارلو، ۱۳۸۳). جز چند عکس، هیچ نام و نشانی از پوستر، طراح پوستر، و عکاس فیلم باقی‌نمانده است. عکس‌های باقی‌مانده هم در مقایسه با عکس‌های فیلم دخترلر و حاجی آقاآکتورسینما، از کیفیت بسیار پایین‌تری برخوردار است. بیشتر عکس‌های این فیلم از لحاظ ترکیب‌بندی، وضوح، فکوس نقطهٔ کانونی، و حتی ظهور و چاپ ایرادات مشهودی دارند(بهارلو، ۱۳۸۵) (تصویر۱۲).


۱۰

تصویر ۱۰
فیلم «حاج آقاآکترسینما» عکس از عکاسخانه«رامبراند»،۱۳۱۲ش.
(بهارلو، ۱۳۸۵،ص۵)


۱۱

تصویر ۱۱
عکاسخانه‌رامبراند،فیلم«حاج آقاآکترسینما»
کِش مَکش حاج آقا و نوکرش
بر بام کافه پارس(بهارلو۱۳۸۵،ص۵)

تصویر ۱۲
عکاس:نامشخص،محمدعلی‌قطبی‌درفیلم
«بوالهوس»۱۳۱۲ش.(بهارلو۱۳۸۵،ص۶)

در سال‌های ۱۳۱۴و۱۳۱۵ش. دو فیلم به نام‌های «شیرین‌وفرهاد» و «فردوسی» توسط عبدالحسین سپنتا ساخته شد که طراح پوستر هردو چاندا وارکراست. این دو فیلم هم مانند فیلم دخترلر در کمپانی امپریال‌فیلم بمبئی تولید شده است.

از فیلـم شیرین و فرهـاد، چـند عکـس ثبـت شده که عـکاس آن نامشخص است. «شکـر»(صدیقـه‌سامی‌نژاد) در انتظار«خسـرو» (نصـرت‌الله‌محتشـم)، شیـرین(فخرالزمان جباروزیری)در حرم، برتخت نشستن شیرین در کنار ندیمه و موبدِ موبدان(تصویر۱۳) عکس‌هایی از این مجموعه‌اند.در همهٔ این عکس‌ها پس‌زمینه و همچنین وسایل و اشیایی که جزء صحنه‌آرایی این فیلم تاریخی هستند، اهمیتی برابر با تک‌چهرهٔ آدم‌ها دارند. درواقع،بیشتر عکس‌های فیلم شیرین و فرهاد را می‌توان تک‌چهره‌های محیطی تعبیر کرد که موضوع اصلی، بدون پس‌زمینهٔ آن، اهمیت زیادی پیدا نمی‌کرد. مجموعهٔ این عکس‌ها از حیث وضوح، درجه‌بندی رنگمایه، و کیفیت بصری، بدیع و در نوع خود منحصربه‌فردند و مخاطبان را به‌کنجکاوی، دیدن، و پرسش وا می‌دارند(بهارلو، ۱۳۸۵، ص۱۰).

پوستری که چاندا وارکر برای این فیلم طراحی کرده است، در مقایسه با پوستر فیلم دخترلر، کیفیت بصری بالاتری دارد(تصویر۱۴).اما با حذف کامل نام عوامل اجرایی فیلم از رسالت خود تاحدی دور شده و عقبگرد کرده است. برخلاف پوستر دختر لر، چاندار وارکر امضای خود را که مخفف اسم کوچکش است(ch) در پایین پوستر نقش کرده است.

۱۳

تصویر ۱۳

عکاس: نامشخص،دفتری و جباروزیری در«شیرین و فرهاد»،۱۳۱۴ خورشیدی (بهارلو،۱۳۸۳،ص۳۵)

۱۴

تصویر ۱۴

چاندا وارکر،پوستر فیلم،۱۳۱۴ش. (بهارلو،۱۳۸۳،ص۳۴)

به‌نظر می‌رسد، وارکر سعی کرده با اهمیت دادن به پس‌زمینهٔ پوستر و دقت در روابط اجزا(عکس‌ها و نوشته‌ها)، ارتباط بهتری در ساختار پوستر ایجاد نماید که در این امر نسبت به پوستر دخترلر موفق تر عمل نموده است.

پوستر فیلم فردوسی، که سال بعد تولید شد، از لحاظ ساختاری شباهت‌های زیادی به پوستر شیرین و فرهاد دارد(تصویر۱۵). باوجوداین، برخلاف پوستر شیرین و فرهاد،

عکس‌های به‌کاررفته در پوستر فردوسی، به‌علت محبوس نبودن در کادر و بیرون زدن از قاب تصویر، ارتباط آزادانه‌ای با کادر پوستر برقرارکرده است. ازهمین‌رو، پوستر فیلم فردوسی، نسبت به دو پوستر قبلی چاندا وارکر، از لحاظ ارتباط منطقی بین اجزا، بهتر ظاهر شده است. اما در ساختار کلی، از ترکیب‌بندی دو پوستر قبلی تأثیر گرفته است. هر سه پوستر طراحی شده توسط وارکر، ساختاری قطری و یکنواخت دارند که فقط تصاویر آن تغییر کرده‌اند. صفحه‌آرایی پوسترِ فردوسی، همان صفحه‌آرایی پوستر شیرین و فرهاد است، بااین تفاوت که عنوان فارسی فیلم، جابه‌جا شده و در پوستر فردوسی جای مناسب‌تری دارد. سود بردن از سطوح تشکیل شده از تونالیته‌های رنگی، وجه مشترک دیگری است که چاندا وارکر در اجرای دو پوستر اخیر به‌کارگرفته است.

تصویر ۱۵

چاندا وارکر، پوسترفیلم فردوسی، ۱۳۱۵ش.
(بهارلو،۱۳۸۳،ص۳۶)

عناصر تشکیل دهندهٔ پوستر فردوسی از لحاظ مفهومی هم، نسبت به دو پوستر دیگر مناسب‌تر به‌کارگرفته شده‌اند؛ چراکه در پوستر فیلم فردوسی، تجسم دنیای ذهنی و تخیلی شاعر را نشان می‌دهد:گلاویز شدن دو شخصیت درمقابلِ تصویری چیدمان شده که فردوسی

را در حال نگارش شاهنامه نشان می‌دهد.در دو پوستر اخیر(شیرین و فرهاد و فردوسی) نشانهٔ کمپانی‌امپریال‌فیلم جای تصویر«قلی‌خان‌راهزن» در پوستر دخترلر را می‌گیرد با این تفاوت که نشانه‌ها در دو پوستر تغییر می‌کنند و نشانهٔ دایره‌وار کمپانی‌امپریال در پوستر شیرین و فرهاد که نوشتارAN IMPERIAL PICTURE را به‌همراه دارد، به‌نشانی افقی تبدیل می‌شود که از ترکیب تصویر یک ببر و نوشتهٔAN IMPERIAL PRODUCTION تشکیل شده است.

عکاس ناشناس فیلم فردوسی،حدود هشت قطعه عکس خوش کیفیت به یادگار گذاشته(بهارلو،۱۳۸۵) که یکی از این عکس‌ها در طراحی پوستر فیلم به‌کار رفته‌است(تصویر۱۶).

تصویر ۱۶

عکاس: نامشخص،نبرد رستم وسهراب در فیلم«فردوسی»،۱۳۱۵ ش.(بهارلو،۱۳۸۳،ص۳۷)

از نوع نگاه و کیفیت عکس‌ها، نگارنده استنباط می‌کند که به‌احتمال زیاد، عکاسِ هر سه فیلم اخیر یک نفر و آن هم یک عکاس هندی بوده است که توانسته است عکس‌هایی همتراز ارائه دهد. تولید شدن هر سه فیلم در کمپانی‌امپریال‌فیلم صحت این فرضیه را بیشتر قوت می‌بخشد.

«چشم‌های سیاه»(فتح لاهور به‌دست نادرشاه)، فیلم دیگری است از عبدالحسین‌سپنتا، که در ۱۲ خرداد ۱۳۱۵ درسینماهای«ایران نو»و«پارس» به‌نمایش درآمد. متأسفانه، از این فیلم جز تعداد معدودی عکس، اثر دیگری باقی نمانده است(بهارلو، ۱۳۸۳؛امید، ۱۳۷۲وبهارلو، ۱۳۸۵) (تصویر۱۷).

آخرین فیلم ساخته شده در دورهٔ نخست فیلم‌سازی ایران، فیلم «لیلی و مجنون» به کارگردانی عبدالحسین سپنتاست که در فروردین ۱۳۱۶ش. به نمایش گذاشته شد. این فیلم،

که براساس کتاب قیس‌بن‌عامر و دیوان حکیم نظامی نوشته شده در کمپانی«ایست اندیا فیلم»در کلکته تولید شده است. عوامل فنی این فیلم بیشتر هندی هستند(بهارلو، ۱۳۸۳و امید، ۱۳۷۲). ازاین‌رو، احتمال می‌رود که عکاس این فیلم هم هندی باشد. به‌استثنای چهار یا پنج عکس، بیشتر عکس‌هایی که از این فیلم باقی‌مانده است مانند تک‌چهره‌هایی هستند که مردم با لباس‌های مبدل تاریخی در آتلیه‌ها و عکاسخانه‌ها می‌گیرند.

تصویر ۱۷

عکاس: نامشخص، حسینی، سپنتا و جبار وزیری در فیلم«چشم های سیاه» ،۱۳۱۵ ش.
(بهارلو،۱۳۸۵،ص۱۰)

در میان عکس‌های باقی‌مانده، همچون عکس فیگورِجباروزیری ، در نقشِ لیلی(تصویر۱۸)، عکسِ چهره‌ای از شخصیت زن فیلم(جباروزیری) وجود دارد که طراح از آن در طراحی پوستر فیلم استفاده کرده است(تصویر۱۹).

تصویر ۱۸

عکاس: نامشخص، جبار وزیری در لیلی ومجنون،۱۳۱۶ ش.(بهارلو،۱۳۸۲،ص۴۰)

تصویر ۱۹

با امضای «ام ژان» ، پرتره جبار وزیری در لیلی و مجنون ، ۱۳۱۶ ش.
(بهارلو،۱۳۸۳،ص۳۹)

طراح پوستر فیلم لیلی‌ومجنون، «ام ژان »است که به نظر می‌رسد در این عرصه از توانایی و شناخت بیشتری نسبت به چاندا وارکر برخوردار بوده است. البته، این مسئله چندان هم غیرمنطقی به‌نظر نمی‌رسد، چرا که مسعود مهرابی(۱۳۷۱)در کتاب *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران*، از قول عبدالحسین سپنتا، در خاطراتش نقل می‌کند که کمپانی‌ایست‌اندیا، نسبت به دو کمپانی امپریال و «کرشنا»(سپنتا فیلم چشم‌های سیاه را در این کمپانی ساخت) از محاسن و امکانات بهتر و بالاتری برخوردارند(۱۳۷۱، مقدمه). ازاین‌رو، منطقی است که این کمپانی (ایست اندیا) پوسترساز مجرب‌تر و کاربلدتری به خدمت گرفته باشد.

تصویر ۲۰

«ام.ژان.»،پوستر فیلم لیلی و مجنون،۱۳۱۶ش.
(بهارلو،۱۳۸۳،ص۳۸)

ام. ژان، که همچون چاندا وارکر، اطلاعاتی دربارهٔ زندگی‌اش یافت نشد، دو پوستر برای فیلم«لیلی و مجنون»طراحی می‌کند که نسبت به پوسترهای هم‌وطنش برای فیلم‌های دخترلر، شیرین و فرهاد و فردوسی، از برتری‌های ساختاری قابل رؤیتی برخوردارند. پوستر نخست، که گویا تصویری است که فقط عنوان انگلیسی فیلم بر بالای آن جای گرفته است، در منابع آرشیوی یافت نشد؛ اما نسخه‌ای از پوستر دوم که به‌نظر می‌رسد به‌واسطهٔ ثبتِ عنوان فارسی فیلم و تصویر بازیگر اصلی آن، پوستر اصلی باشد موجود می‌باشد(تصویر۲۰). این پوستر خوش‌ترکیب و جذاب، تصویری است تکرنگ از دورنمای یک شهر که مناره های مسجد بزرگ آن در سمت چپ پایین کادر کاملاً مشخص است.

در دل این تصویر، که دو نخل و یک شتر نیز در آن دیده می‌شود، نقشِ رنگینِ چهرهٔ خانم جباروزیری در نقشِ لیلی، در قالب یک کادر دایره‌ای قرار گرفته است و بارِ اصلی پوستر را بردوش می‌کشد. عنوان فارسی لیلی و مجنون در بالای پوستر تاحدودی نامناسب و عنوان لاتین آن، همراستا با دایره چهرهٔ لیلی که برخوردی اینگونه در زمان خود بدیع و تازه است صفحه‌آرایی شده است. نام کمپانی تولیدکنندهٔ فیلم بدون هیچ نشانه‌ای بر سطحی روشن در پایین پوستر ثبت شده است. در کنار صفحه‌آرایی کم نقص و قابل‌توجه پوستر(نسبت به آن زمان) باید به استفاده از موتیف‌هایی اشاره کرد که در چهار طرف حاشیهٔ پوستر به‌کاررفته است که در زمان خود به‌واسطهٔ ارتباط معنایی‌ای که با کاربرد پوستر پیدا کرده، ایده‌ای خلاقانه و نو به نظر می‌رسد.

اگر بتوان همهٔ فعالیت‌های صورت گرفته در عرصهٔ طراحی پوستر و عکاسی این دوره را زیرِ بامِ هنر ایران فرض نمود، باید قبول کرد طراحی پوستر ایران در محدودهٔ تاریخی مورد بحث از لحاظ کیفی روندی صعودی دارد و دورهٔ نوزادی خود را پشت سر می‌گذارد؛ هرچند نه طراحان پوستر، ایرانی‌اند و نه چاپ پوسترهای تأثیرگذار، در ایران انجام گرفته است.

دراینجا، ذکر این مطلب لازم به‌نظر می‌رسد که ممیز در مقدمه‌ای که بر کتاب *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران* می‌نگارد،نخستین طراح پوستر در ایران را موشق سروری معرفی می‌کند و اعتقاد دارد که در آن زمان، آثار وی از تازگی خاصی در سطح جامعه برخوردار بوده است(مهرابی، ۱۳۷۱). اما اثری از موشق سروری در جایی دیده، یافت، یا ذکر نشده و ممیز هم نمونه‌ای ارائه نمی‌دهد تا براساس آن بتوان قضاوت نمود و کیفیت آثار را بررسی کرد. به‌نظر می‌رسد که منظور ممیز در این مقدمه، پلاکارد یا همان تابلوهای سر در سینما بوده است، چرا که در مقدمهٔ کتاب *هنر پوستر در ایران* می‌نویسد:«حدود پنجاه سال قبل شاید اولین پوسترهای ما برای فیلم و به ابعاد سر در سینما توسط برادران موشق و ناپلئون سروری که تازه از ارمنستان به ایران مهاجرت کرده بودند، طراحی و ساخته شد»(روحانی و ممیز، ۱۳۵۶، مقدمه).

بررسی کمّی میزان به‌کارگیری عکس در طراحی پوستر

همانطور که پیش‌تر اشاره شد تاریخ طراحی پوستر ایران با طراحی پوسترهای سینمایی آغاز می‌شود و به استناد جست‌وجوهای نگارنده، طراحی پوستر ایران تا اواخر دههٔ ۱۳۳۰ خورشیدی در انحصار پوسترهای سینمایی است(مسبوق، ۱۳۸۸، صص۹۵تا۱۲۴) و از آنجا که دورهٔ نخست فیلم‌سازی ایران در سال ۱۳۱۶ پایان می‌یابد؛ محدودهٔ پژوهش حاضر از آغازِ شکل‌گیری طراحی

پوستر تا تاریخ مذکور در نظرگرفته شده است. جهت بررسی کمّی میزان استقبال و تمایل طراحانِ این دوره به استفاده از عکس در طراحی پوستر، نسبتِ پوسترهایی که از عکس در طراحی آنها استفاده شده است به کل پوسترهای شناسایی شده مورد بررسی قرار گرفت.تعداد اعلان‌های شناسایی شده در این دوره۹پوستر است که عکس در طراحی ۵ اثر از این مجموعه به‌کاررفته است.بنابراین، نسبت پوسترهایی که از عکاسی بهره گرفته‌اند، به کل پوسترهای شناسایی شده، حدود «۵۵درصد» است، که این عدد نشان از اقبال نسبیِ به‌کارگیری عکس در طراحی پوستر این سال‌ها دارد. هرچند این ویژگی، بیش از آنکه مدیون طراحان و امکانات داخل ایران باشد، ریشه در توان طراحان و تفاوت امکانات فنی هندوستان نسبت به ایران دارد.

نتیجه‌گیری

عکاسی و طراحی پوستر، دو شاخهٔ هنریِ نوظهور هستند که به‌فاصلهٔ کوتاهی از آغازِ حیاتشان، در ایران هم شرایط حضورشان فراهم می‌شود.نتایج تحقیق نشان می‌دهد که تاریخ طراحی پوستر ایران از ابتدا تا اواخر دههٔ۱۳۳۰ش. در انحصار کامل پوسترهای سینمایی است. ازاین‌رو، عکاسی در سال ۱۳۰۹ش. برای نخستین بار در طراحی پوستر فیلم آبی و رابی نخستین پوستر امروزی تاریخ طراحی گرافیک ایران ساختهٔ آوانس اوگانیانس، به‌کارگرفته شد. اما چون نه نام طراح آن مشخص است و نه نام عکاس آن، نمی‌توان در مورد نخستین هنرمندی که از عکس در طراحی پوستر ایران استفاده کرده است ابراز نظر کرد.

فیلم «دختر لر» سومین محصول سینمای ایران است که با طراحی پوستر آن در سال ۱۳۱۲ ش. الگوی جدید پوسترسازی در ایران مطرح می گردد. پوستر این فیلم که از عکس در اجرای آن استفاده شده توسط«چاندا وارکر» پوسترساز کمپانی امپریال فیلم بمبئی طراحی و در دانشگاه هنر بمبئی چاپ شده است؛ بنابراین«چاندا وارکر» پوسترساز کمپانی امپریال فیلم بمبئی که پوستر فیلم‌های «شیرین و فرهاد» (۱۳۱۴ش.) و «فردوسی»(۱۳۱۵ش.)را هم طراحی کرده است به‌خاطر طراحی پوستر فیلم ایرانی«دختر لر» ساختهٔ «خان بهادر اردشیر ایرانی» و استفادهٔ مستقیم از عکس در اجرای آن، پس از طراح ناشناس پوستر فیلم «آبی و رابی»، نخستین طراح پوستری است که عکاسی را به‌صورت مستقیم در طراحی پوستر ایران به‌کار برده است.

در ادامهٔ فعالیت چاندا وارکرِ هندی، هموطنش ام.ژان، که پوسترساز کمپانی فیلم‌سازی ایستاندیا در کلکته است، پوستر فیلم لیلی و مجنون، به کارگردانی عبدالحسین‌سپنتا را

در ۱۳۱۶ش.طراحی می‌کند، که نسبت به پوسترهای قبل، حضور عکس در ساختار آن از کیفیت بالاتری برخوردار است. در نهایت، نسبت ۵۵ درصد پوسترهای بهره گرفته از عکس به کل پوسترهای شناسایی شده، نشان از آن دارد که به‌کارگیری عکس در طراحی پوستر این دوره مورد استقبال نسبی طراحان واقع شده است، هرچند بیش از هر چیز باید توانِ طراحان و امکاناتِ فنی هندوستان را در این ویژگی مؤثر دانست.

کتابنامه

استاین،دانا(بی تا).***سرآغاز عکاسی در ایران***(ابراهیم هاشمی،مترجم).تهران:اسپرک.

افشار، ایرج(۱۳۷۰).***گنجینه عکس های ایران***.تهران:فرهنگ ایران زمین.

افشارمهاجر،کامران(۱۳۸۴).***گرافیک مطبوعاتی***.تهران:سمت.

آقایی سربزه،مجتبی(۱۳۸۰).***عکاسی۱***.تهران:شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.

امید،جمال(۱۳۷۲).***فرهنگ فیلم های سینمای ایران***.تهران:نگاه.

بهارلو،عباس(۱۳۸۳).***فیلمشناخت ایران(فیلم‌شناسی سینمای ایران۱۳۵۷-۱۳۰۹)***.تهران:قطره.

----------(۱۳۸۵).عکاسی فیلم در سینمای ایران.***عکسنامه***.۲۱و۲،۲۲تا۱۴.

پاکباز،رویین(۱۳۸۱).***دایره المعارف هنر***.تهران:فرهنگ معاصر.

تاسک،پطر(بی تا).***سیر تحول عکاسی***(محمد ستاری،مترجم).تهران:سمت.

ذکا،یحیی(۱۳۷۶).***تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران***.تهران:شرکت انتشارات علمی فرهنگی.

روحانی،نگار؛ ممیز، مرتضی(۱۳۵۶).***هنر پوستر در ایران***.تهران:موزه هنرهای معاصر.

ژام،آندره؛ژه،پل؛فریزو،میشل و گوتران،ژان‌کلود(۱۳۷۶).***سرگذشت پیدایش عکاسی*** (پیروز سیار،مترجم). تهران:سروش.

کیم،ژان.آ(۱۳۶۳).***تاریخ عکاسی***(حسین گل گلاب،مترجم).تهران:داریوش.

مسبوق،سیدعلیرضا(۱۳۸۸).***سیر کاربرد عکاسی در طراحی پوستر ایران***.پایان نامه کارشناسی ارشد،به راهنمایی محسن مراثی،دانشکده هنر شاهد،تهران.

مگز،فیلیپ بی.(۱۳۸۴).***تاریخ طراحی گرافیک***(ناهیداعظم فراست و غلامحسین فتح‌اله،مترجمان).تهران:سمت.

مهرابی،مسعود(۱۳۷۱).***پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران(۱۳۷۱-۱۳۰۵)***. تهران:راد.

هدایت،حسن(۱۳۸۳).***فیلم مستند تاریخ سینمای ایران***.تهران:مؤسسه رسانه های تصویری.

مآخذتصویری:

انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران،کمیته پژوهش،***آرشیو پوسترهای تاریخ گرافیک ایران***(کاغذی).

بهارلو،عباس(۱۳۸۵).عکاسی فیلم در سینمای ایران.***عکسنامه***.۲۱و۲،۲۲تا۱۴.

بهارلو،عباس(۱۳۸۳).***فیلمشناخت ایران(فیلم‌شناسی سینمای ایران۱۳۵۷-۱۳۰۹)***.تهران:قطره.

ممیز،مرتضی(۱۳۵۵).***پنجاه سال گرافیک ایران***. تهران:از فعالیتهای کمیته فرهنگی سندیکای گرافیستهای تهران.

.....(۱۳۵۴).***هنر گرافیک در ایران***.تهران: شورایعالی فرهنگ و هنر.

موزهٔ سینما،***آرشیو پوسترهای فیلم سینمای ایران***(کاغذی و دیجیتالی).

مهرابی،مسعود(۱۳۷۱).***پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران(۱۳۷۱-۱۳۰۵)***. تهران:راد.

فهرست‌تصاویر:

(۱) پوستر فیلم «واریته» ، چاپ سربی، سالهای اولیه ۱۳۰۰ خورشیدی، ***پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران***، آستر بدرقه.

(۲) پوستر فیلم«آخرین شب اعدام»،چاپ سربی،سالهای اولیه ۱۳۰۰خورشیدی،***پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران***،آستر بدرقه.

(۳) پوستر فیلم«سلطان عشق»،چاپ سربی، سالهای اولیه ۱۳۰۰ خورشیدی، ***پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران***، آستر بدرقه .

(۴) پوستر فیلم«سرگذشت ناپلئون»،چاپ سربی،سالهای اولیه ۱۳۰۰خورشیدی،***پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران***،آستر بدرقه.

(۵) عکاس : نامشخص، محمد ضرابی و غلامعلی بهرامی در عکسی از فیلم «آبی و رابی »، عکس، ۱۳۰۹ خورشیدی ، مجله ***عکسنامه*** شماره ۲۱ و ۲۲ ، «عکاسی فیلم در سینمای ایران»، ص۲.

(۶) طراح: نامشخص ، پوستر فیلم «آبی و رابی» ، چاپ سربی و گراور، ۱۳۰۹ خورشیدی، موزه سینما.

(۷) چاندا وارکر، پوستر فیلم «دختر لر» ، ۱۳۱۲ خورشیدی ، چاپ شده در دانشگاه هنر بمبئی، ***پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران***، فاقد شماره صفحه .

(۸) عکاس : نامشخص، «عبدالحسین سپنتا» و «روح انگیز سامی نژاد» در فیلم «دختر لر» ، عکس، ۱۳۱۲ خورشیدی، مجله ***عکسنامه*** شماره ۲۱-۲۲ ، «عکاسی فیلم در سینمای ایران ، ص۳.

(۹) عکاس : نامشخص ، عبدالحسین سپنتا ، به نقش «جعفر» در فیلم «دختر لر» ،عکس ، ۱۳۱۲ خورشیدی، مجله ***عکسنامه*** ، شماره ۲۱ و ۲۲ ، «عکاسی فیلم در سینمای ایران، ص۴

(۱۰) عکاسخانه «رامبراند، حبیب اله مراد و عباسقلی عدالت پور در فیلم «حاجی آقا آکتر سینما»، عکس،۱۳۱۲ خورشیدی، مجله ***عکسنامه*** ، شماره ۲۱ و ۲۲ ، «عکاسی فیلم در سینمای ایران» ، ص۵.

(۱۱) عکاسخانه «رامبراند» ، کش مکش حاج آقا و نکورش بر بام کافه پارس در فیلم «حاجی آقا آکتر سینما» عکس : ۱۳۱۲ خورشیدی، مجله ***عکسنامه*** شماره ۲۱-۲۲ ، عکاسی فیلم در سینمای ایران ، ص۵.

(۱۲) عکاس : نامشخص، محمدعلی قطبی در فیلم بوالهوس، عکس ۱۳۱۳ خورشیدی ، مجله ***عکسنامه*** ، شماره ۲۱ و ۲۲ ، «عکاسی فیلم در سینمای ایران» ص۶.

(۱۳) عکاس: نامشخص ، ایران دفتری و فخرالزمان جبار وزیری در فیلم «شیرین و فرهاد» ، عکس، ۱۳۱۴

خورشیدی، ***فیلمشناخت ایران***، ص ۳۵.

(۱۴) چاندا وارکر، پوستر فیلم «شیرین و فرهاد» ، ۱۳۱۴ خورشیدی، ***فیلمشناخت ایران***، ص۳۴.

(۱۵) چاندا وارکر ، پوستر فیلم «فردوسی» ، ۱۳۱۱۵ خورشیدی، ***فیلمشناخت ایران***، ص۳۶.

(۱۶) عکاس : نامشخص ، نبرد رستم و سهراب در فیلم فردوسی، عکس ، ۱۳۱۵ ، ***فیلمشناخت ایران***، ص۳۷.

(۱۷) عکاس : نامشخص، امیرحسینی ، عبدالحسین سپنتا و فخرالزمان جبار وزیری در فیلم چشم های سیاه، عکس ، ۱۳۱۵ خورشیدی ، مجله ***عکسنامه*** شماره ۲۱ و ۲۲، «عکاسی فیلم در سینمای ایران» ، ص۱۰.

(۱۸) عکاس:نامشخص،«فخرالزمان جبار وزیری» در فیلم لیلی و مجنون،عکس،۱۳۱۶خورشیدی،***فیلمشناخت ایران***، ص۴۰

(۱۹) باامضای«ام‌ژان»،پرتره‌فخرزمان‌جباروزیری«درفیلم‌لیلی‌ومجنون،عکس،۱۳۱۶خورشیدی،***فیلمشناخت ایران***،ص۳۹.

(۲۰) ام ژان، پوستر فیلم لیلی و مجنون، ۱۳۱۶ خورشیدی ، ***فیلمشناخت ایران***، ص۳۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی