رنگ و فیلمهای رنگی

نویسنده: کارل دریر مترجم: رؤیا نیساری

در حدود بیست سال از اولین نمایش فیلمهای رنگی فاصله گرفته‌ایم. [این مقاله احتمالاً در سال ۱۹۷۳ نوشته شده است] چند فیلم را می توانید به خاطر بیاورید که به واسطهٔ داشتن لذت زیبایی ـ شناختی موجب انبساط خاطر شما شده باشد؟ دو، سه، چهار یا پنج؟

شاید پنج، ولی احتمالاً نه بیشتر.

رومئو و ژولیت اثر کاستلانی (۱۹۵۳) موفق شد در زمرهٔ یکی از این فیلمها قرار گیرد ـ البته پس از فیلم **هانری پنجم** اثر اولیویه و **دروازهٔ جهنم** از کینوگاسا. اولیویه ایده‌های طرحهای رنگی خود را براساس نسخ مصور موجود شکل داد. آثار کینوگاسا هم از کنده‌کاریهای چوبی هموطنانش الهام گرفته شده‌اند.

گذشته از این سه فیلم، تنها تلاشهایی برای به کار گرفتن رنگ در رابطه با اشیا صورت گرفت. بهترین نمونهٔ این تلاشها را می توان در مولن روژ دید. اتاق دودآلود صحنهٔ شروع این فیلم، توانست تحسین همگان را برانگیزد. مابقی فیلم، تا آنجا که به بحث رنگ مربوط می شود، فیلمی متوسط بود، چون کارگردان در صحنه‌های دیگر فیلم، تولوز ـ لوترك را در کنار خود نداشت تا بدو متوسل شود. هیوستون کارگردان بزرگی است، ولی تولوز ـ لوترك به عنوان یك نقاش، بزرگتر بود.

بنابر این در طی دو دهه، تنها سه یا چهار فیلم از نظر موازین زیبایی شناسی قابل قبول بوده‌اند. این دستاوردی متوسط است.

گذشته از جاذبه‌های هیجان انگیز و سرگرم کنندهٔ رنگ در فیلمهای موسیقیایی، ذائقه‌های ساده‌تر و روشنتر در دنیای تصویر متحرك بیشتر غلبه داشته‌اند. این امر ممکن است از هراس

انفکاك از بنیان محکم و خدشه ناپذیر طبیعت گرایی ناشی شود ـ این بنیان، محکم و استوار، ولی خسته کننده است. می توان اشعاری را در رنگهای زندگی روزمره جستجو کرد، اما یك فیلم رنگی را نمی توان تنها با پیروی صرف از رنگهای طبیعت، یك هنر به شمار آورد. وقتی یك نقاش فیلم صرفاً از طبیعت تقلید می کند، تماشاگران نیز صرفاً کیفیت رنگها و خوبی و بدی آنها را، ارزیابی خواهند کرد.

هنگامی که یك فیلم رنگی، از تنگنای طبیعت گرایی خلاصی یابد، می تواند یك تجربهٔ بزرگ زیبایی شناسی برحسب رنگهای آن باشد. فقط در آن صورت رنگها می توانند بخت بیان آنچه را بیان ناشدنی است، پیدا کنند.

ما تابه‌حال چمنزار را سبز و آسمان را آبی دیده‌ایم و در واقع بعضی اوقات آرزو می کنیم که کاش می توانستیم فقط برای تنوع، آسمان را سبز و چمنزار را آبی ببینیم. از این طریق به منظور و مقصود هنرمند، که در پس آن نهفته نیز پی می بردیم. فراموش نکنیم که رنگ در فیلم هیچ گاه نمی تواند دقیقاً به رنگهای طبیعت باشد و دلیل آن نیز واضح است. در طبیعت اختلافات جزئی میان رنگها بی انتها هستند و چشم انسان قدرت تشخیص این همه را از یکدیگر ندارد.

اختلافات جزئی رنگها، نیم گامها، و تمامی اختلافات جزئی که چشم غیرمسلح آن را دریافت می دارد، همگی در فیلمهای رنگی محو می شوند. دادن این حکم که رنگ در فیلمهای رنگی می بایست طبیعی باشد، در واقع برداشت غلطی است از آنچه تا به‌حال به کار برده شده است. بیننده در این حال می تواند به تجربیات زیبایی شناسی بسیار بیشتری نایل آید، چرا که رنگ در فیلم به کلی با آنچه در طبیعت می بینیم متفاوت است.

رنگ کمك مؤثری به فیلمساز است. اگر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رنگها براساس تأثیر حسی و تناسب با یکدیگر انتخاب شوند، می توانند کیفیت هنری فیلم را افزایش دهند. فیلمهای سیاه و سفید فاقد این کیفیت هستند. ولی باید همواره در نظر داشت که ترکیب رنگ در فیلمهای رنگی همان قدر اهمیت دارد که ترکیب بندی در فیلمهای سیاه و سفید.

در فیلمهای سیاه و سفید، نور در مقابل تاریکی قرار می گیرد و هر خط مقابل خط دیگر. در فیلمهای رنگی، سطح در مقابل سطح، فرم در مقابل فرم و رنگ در مقابل رنگ گذارده می شود. چیزی که در فیلم سیاه و سفید با تغییر نور و سایه و شکست خطوط می بینیم در فیلمهای رنگی از طریق منظومهٔ رنگی بیان می شود.

همچنین، موضوع ضرباهنگ و هماهنگی هم مطرح است. امروزه به تمامی ضرباهنگهای دیگری که در فیلمها به کار می روند، می بایستی ضرباهنگ رنگی را هم بیفزاییم.

هنگام ساختن یك فیلم رنگی، این نکته که چگونه فیلم ویرایش می شود، اهمیت قطعی دارد. کوچکترین تغییر وضعیت می تواند به تغییر تعادل میان صفحات رنگی منجر شده و موجب ناهماهنگی گردد.

هرگز نباید این نکته را فراموش کنیم که اشخاص و اشیا در فیلمها دائماً درحال حرکت هستند، به همین دلیل رنگها نیز در فیلمهای رنگی، در ضرباهنگهای متنوع، دائماً تغییر مکان می یابند. به هنگام تصادم رنگها با یکدیگر، آنها با هم ذوب شده و درهم ادغام می شوند و می توانند تأثیرات جالبی را پدید آورند. قانون کلیی در این باب وجود ندارد: در این جا سعی می شود حتی الامکان از کمترین تعداد رنگها استفاده شود و بهتر است این رنگها در پیوستگی با سیاه و سفید به کار برده شوند. سیاه و سفید دو رنگی هستند که در فیلمهای رنگی بسیار اندك مورد استفاده قرار می گیرند. شور و شعف کودکانهٔ استفاده از رنگهای جالب و شفاف جعبهٔ رنگ، باعث به فراموشی سپردن رنگهای سیاه و سفید شده است.

تمامی اینها، وظیفهٔ فیلمساز را دشوارتر - و همچنین جذابتر - می سازد. خلق یك صحنهٔ سیاه و سفید در واقع یك پیکار است، و هر فیلمساز شایسته‌ای بدین امر واقف است. رنگها، این پیکار را آسانتر نمی سازند، ولی اگر بردی در کار باشد می توانند موفقیت را شیرینتر سازند. موفقیت بزرگتر آن است که فیلمساز موفق شود حلقهٔ باطل انحصار فیلمهای رنگی به چارچوبهای طبیعت گرایانه را درهم شکند. هنگامی که یك فیلم رنگی، از تنگنای طبیعت گرایی خود خلاصی یابد، می تواند یك تجربهٔ بزرگ زیبایی شناسی برحسب رنگهای آن باشد. فقط در آن صورت رنگها می توانند بخت بیان آنچه را بیان ناشدنی است پیدا کنند. تنها دراین صورت است که سینما می تواند قلمرو انتزاع را که تاکنون راهی به آن نداشته فتح کند.

یك فیلمساز نباید ابتدا فیلم خود را به صورت سیاه و سفید تصور کند و سپس برروی آن، رنگ بگذارد. رنگهای صحنه بایستی از ابتدا در ذهن کارگردان جای گرفته و او با استفاده از رنگها اثر خود را خلق کند. اگرچه احساس رنگ چیزی نیست که کسی بتواند بیاموزد. رنگها یك تجربهٔ بصری هستند و استعداد دیدن، تفکر و حس رنگها نیز یك موهبت طبیعی است. می توان

هانری پنجم

این طور استنباط کرد که به‌طور کلی نقاشان از چنین موهبتی برخوردار هستند.

چنانچه بخواهیم در بیست سال آینده بیش از چهار یا پنج فیلم هنری رنگی داشته باشیم، ضروری است که صنعت فیلمسازی دست خود را به سوی کسانی مثل نقاشان دراز کند که قادر به یاری به انجام این کار هستند. همچنین است کمك مؤلفان، آهنگسازان و بزرگان بالله. کارگردان یك فیلم رنگی باید یك نقاش را نیز به کادر فیلمسازی خود بیفزاید. نقاش نیز در مقابل، مسئولیت خلق جلوه‌های رنگی فیلم را برعهده دارد. یك «نسخهٔ رنگی» باید مطابق نسخهٔ واقعی و نهایی باشد و طراحیهای نقاش در این «نسخهٔ رنگی» باید همراه با جزئیات تعیین شوند.

ممکن است مردم اعتراض کنند که نیازی به نقاش نیست و فیلمساز از کار یك تکنیسین رنگ بهره می گیرد. بدون تردید، وجود این مشاوران بی اندازه به حال فیلمساز مفید است. چرا که دانش کروماتولوژی و نظریه‌های رنگی آنان، فیلمساز را از بسیاری گرفتاریها نجات می دهد. اما با تمام احترامی که برای قابلیت و احساس مسئولیت آنها قائلم باید بگویم که یك نقاش خوب از کیفیتی خاص خود برخوردار است، یعنی خود او به تنهایی یك هنرمند خلاق است و قادر است انگیزشهای درونی را در ذهن خود متبلور سازد. برای یك تکنیسین رنگ هم مفید خواهد بود که یك نقاش حرفه‌ای را دردسترس داشته باشد.

یك مورد کاملاً خیالی را در نظر بگیریم. فرض کنید تولوز-لوترك زنده بود و روی مولن روژ از ابتدا تا انتها و نه فقط در صحنهٔ شروع، بلکه در تمام صحنه‌ها کار می کرد. آیا سایر صحنه‌ها نیز از ارزش والای صحنهٔ شروع فیلم یعنی همان صحنه‌ای که براساس ترکیب بندی تولوز-لوترك است، برخوردار نمی بود؟ آیا مولن روژ گذشته از یك تلاش نویدبخش، به یك فیلم حقیقتاً بزرگ رنگی نیز تبدیل نمی شد؟ ضمن اینکه این همه تلاش فیلمساز نیز این چنین تحلیل نمی رفت. در واقع این وظیفهٔ کارگردان نیست که همه چیز را به تنهایی انجام دهد، بلکه وظیفهٔ او در اصل رهبری و هدایت همه چیز و نیز دقت در همه چیز است. خلق یك اثر واحد هنری از کنار هم قرار دادن بخشهای مختلف، مسئولیت اصلی کارگردان است.

امید دارم که آنچه من در این مقاله نوشته‌ام بتواند متضمن رهایی فیلم رنگی از مردابی باشد که درحال حاضر در آن گرفتار است و نیز بتواند در مسیر خود پیش رود. همان طور که امروزه شاهد آن هستیم به نظر می رسد ایده‌آل فیلم رنگی نمی تواند بیش از «تشابه» به آنچه وجود ندارد، باشد. هانری پنجم تلاش کرد تا یك نمونهٔ درخشان تصاویر قرون وسطایی را شبیه‌سازی کند و دروازهٔ جهنم نیز یك نسخهٔ ژاپنی موفق بود.

چقدر مفید بود اگر می شد یك فیلم رنگی، تمام معیارهای یك نقاش امروزی را شامل می شد. در آن صورت یك فیلم رنگی دیگر صرفاً یك فیلم نبود که در آن رنگ به کار رفته، بلکه هنری بود زنده.