مطالعه تطبیقی عناصر غیر دایجتیک در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک با رویکرد تحلیل رمزگان بلاغی*

امین علی کردی[۱]، محسن مراثی[۲]**

[۱] دکتری پژوهش هنر، گروه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۹، پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۸/۱۳

چکیده

به‌تمامی امکانات و کنش‌هایی که هنگام نمایش فیلم در سینما روی پرده اتفاق می‌افتند، مانند واقعیت داستانی، گفتار، فعالیت شخصیت‌ها و همه کنش‌ها به شکلی که درون پرده و همزمان با نمایش اجرا شده اند، عناصر دایجتیک می گویند. بخشی از عناصر دایجتیک عکس‌های سینمایی‌اند که ارجاعاتی به روایت و روند داستان فیلم دارند. عده اندکی از عکاسان سینمایی با رویکردی افراطی، عکس‌هایی به سبک و شیوه خود و خارج از روند داستان فیلم می گیرند. این عکس‌ها که در بستر فیلم خلق شده و ارجاعاتی ویژه به سبک عکاس دارند در دسته عناصر غیر دایجتیک قرار می گیرند. در این پژوهش عناصر غیر دایجتیک در عکس‌های محسن راستانی از فیلم *اینجا چراغی روشن است* و عکس‌های مری الن مارک از فیلم *پرواز بر فراز آشیانه فاخته* بر مبنای نظریه رمزگان بلاغی امبرتو اکو بررسی‌شده تا به پرسش اصلی پژوهش که موارد تشابه و تفاوت عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک، با عناصر غیر دایجتیک چگونه قابل تبیین است؟ پاسخ داده شود. هدف این پژوهش شناخت عناصر غیر دایجتیک و سبک ویژه عکاس در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و تطبیق آن با آثار مری الن مارک است. روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است. اطلاعات به روش اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای و عکس‌ها نیز از آرشیو شخصی و منابع الکترونیکی گردآوری شده اند. از مقایسه عکس‌های محسن راستانی و مری الن مارک، می‌توان نتیجه گرفت که هر دو، عکس‌هایی مرتبط با روایت فیلم و عکس‌هایی با سبک شخصی (مستند-پرتره) و غیر دایجتیک دارند که تبدیل به کتاب و نمایشگاه شده‌اند.

واژگان کلیدی
عکاسی فیلم، محسن راستانی، مری الن مارک، عناصر غیر دایجتیک، رمزگان بلاغی.

استناد: علی کردی، امین؛ مراثی، محسن. (۱۴۰۲)، بررسی تطبیقی عناصر غیر دایجتیک در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک با رویکرد تحلیل رمزگان بلاغی، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۶(۴)، ۸۵-۹۴. DOI: https://doi.org/10.22034/ra.2023.2011876.1399

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «هنر عکاسی فیلم: سیر تحول عکاسی فیلم در ایران» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشکده هنر دانشگاه شاهد ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲-۱۷۲۵۷۴۸، E-mail: marasy@shahed.ac.ir.

مقدمه

سینما، بخش قابل‌توجهی از هنر عکاسی سی سال اخیر را تحت تأثیر قرار داده است. بیشتر آثار هنری در عرصه عکاسی با فرهنگ سینمایی هم سو بوده و عکس‌های هنری به‌عنوان رسانه‌ای متمایز اما مرتبط از این الگو بهره برده‌اند. عکس‌های سینمایی که کارکرد تبلیغاتی خود را پس از غلبه تلویزیون در دهه ۱۹۷۰ میلادی از دست دادند؛ به آهستگی از بایگانی و زمینه اسنادی خود خارج شدند. عکس‌های سینمایی با رویکردی تازه، مفاهیمی جدید یافتند و زمینه را برای ژانر جدیدی همچون عکاسی صحنه‌پردازی‌شده[1] فراهم کردند. عکاسی فیلم بیشتر هم‌ارز با مفاهیم اقتصادی سینما است و رویکردی تبلیغاتی دارد. وظیفه اصلی عکاس فیلم، پیوند مخاطب با فضا، حس و روایت فیلم از طریق عکس‌های صحنه است. مقدار اندکی از عکس‌های فیلم پیش از اکران فیلم در مطبوعات، برای اطلاع‌رسانی و بخش عمده آن، زمان نمایش فیلم، در سالن‌های سینما، نشریات تخصصی و اینترنت در دسترس قرار می‌گیرند. از دیگر وظایف عکاس فیلم به‌جز عکاسی از صحنه، عکاسی از متعلقات و ادوات صحنه، مانند ماکت‌ها و تزئینات صحنه است. عکاس فیلم باید برای چهره‌پرداز فیلم، از بازیگران و تست گریم شان عکاسی کند تا کیفیت چهره بازیگر درصحنه‌های مختلف، در دسترس باشد. این وظایف غیر تبلیغی، در برخی آثار سینمایی که رویکرد هنری دارند، وسعت عمل بیشتری برای عکاس فیلم ایجاد می‌کند. عکاسانی که از پیش، رویکرد ژانری معینی دارند، با اضافه‌شدن به گروه تولید اثر سینمایی، از چارچوب‌های تعریف‌شده عدول می‌کنند. استیون شور[2]، مستند نگار مشهور دهه ۱۹۷۰ میلادی، سر صحنه فیلم *آنی*[3] (جان هیوستون، ۱۹۸۲) با دوربین قطع بزرگ به دنبال ثبت جزئیات بود. او بیش از ثبت روایت فیلم و بازیگران آن، به گوشه و کنار خیابان و سر در مغازه‌ها و سیاهی‌لشکرهای گمنام توجه داشت. این به‌نوعی شبیه به سوژه زندگی روزمره‌ای بود که او به مدت ده سال در آثار مستندش در سفر به سراسر آمریکا با دوربین قطع بزرگ ثبت کرده بود. این سیاق در عکاسی سینمای ایران هم در موارد بسیار اندکی اتفاق افتاده است. در این پژوهش به بررسی یکی از این موارد که افراطی‌ترین نوع آن محسوب می‌شود یعنی عکس‌های محسن راستانی از فیلم سینمایی *اینجا چراغی روشن است* (رضا میرکریمی، ۱۳۸۱) پرداخته‌شده است. محسن راستانی از نخستین عکاسان فیلم در ایران است که به سفارش کارگردان و به‌طور مستقیم، به شیوه و سبک خود در پروژه ای سینمایی، فعالیت کرده است. نتیجه فعالیت وی تبدیل به کتاب و نمایشگاه شده است که این موضوع هم کار وی را در آن زمان منحصر به فرد ساخته است. پیش از او تنها جاسم غضبانپور در فیلم سینمایی *زندگی و دیگر هیچ* (عباس کیارستمی، ۱۳۷۰) این کار را با دو دوربین انجام داده بود و صرفا عکس‌های تبلیغاتی فیلم را به کارگردان تحویل داده بود. این نکته ضرورت انتخاب او از میان عکاسان فیلم در ایران و پژوهش را مشخص می‌کند. مری الن مارک[4] عکاس مشهور مستندنگار آمریکایی نیز از فضا و محل فیلمبرداری فیلم *پرواز بر آشیانه فاخته*[5] (میلوش فورمن، ۱۹۷۶) به جز عکاسی تبلیغاتی، برای تداوم پروژه خود در ژانر مستند-پرتره استفاده می‌کند. برای شناسایی بهتر روند فعالیت محسن راستانی، عکس‌های سینمایی وی با عکس‌های سینمایی مری الن مارک با رویکرد تحلیل رمزگان‌های بلاغی و ارتباط عکس‌ها با روایت فیلم، مطابقت داده‌شده است. هدف اصلی این پژوهش تحلیل عناصر غیردایجتیک و خارج از داستان فیلم پس از تبیین رمزگان‌های بلاغی در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک برای شناخت سبک ویژه آنها است. پرسش اصلی این پژوهش به این شکل مطرح می‌شود که چگونه با بررسی عناصر غیردایجتیک موارد تشابه و تفاوت در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک قابل تفسیر است؟ و با تعریف و توضیح عناصر غیر دایجتیک و نظریه رمزگان بلاغی امبرتو اکو به آن پاسخ داده می‌شود.

روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است و با استناد به منابع کتابخانه‌ای، مصاحبه و گفتگو و متون مرتبط گردآوری شده‌است. برای عکس‌های فیلم نیز از آرشیو شخصی و منابع اینترنتی استفاده شده‌است. در گام بعدی با توضیح مبانی نظری، موارد مطالعه در پژوهش که تعدادی از عکس‌های سینمایی محسن راستانی از فیلم *اینجا چراغی روشن است* و مری الن مارک از فیلم *پرواز بر فراز آشیانه فاخته* هستند با رویکرد تحلیل رمزگان‌های بلاغی و تفسیر عناصر غیر دایجتیک، مطابقت داده‌شده و از مقایسه آنها نتیجه نهایی به‌دست آمده‌است.

پیشینه پژوهش

به‌طور کلی در ارتباط با موضوع عکاسی فیلم، مقالات مرتبط و اسناد کتابخانه‌ای بسیار محدود است و می‌توان آنها را به دودسته تقسیم کرد. بخش اول، مقاله‌های تخصصی است که بیشتر به گفتگو با عکاسان سینمای ایران محدود می‌شود و در نشریات سینمایی یا عکاسی منتشرشده‌اند. در کتاب *مقالات و موضوعات عکاسی* که برای فهرست‌کردن مقالات و کتاب‌های با موضوع عکاسی گردآوری‌شده، یک مقاله از عباس بهارلو به تاریخچه عکاسی فیلم در سینمای ایران اشاره‌کرده که آن‌هم بر پایه گفتگو و استفاده از منابع و عکس‌های فیلمخانه ملی به شکل خلاصه در فصلنامه *عکسنامه* چاپ‌شده است. بخش دوم که به موضوع نزدیک‌تر است و تحقیق در مورد آن به رساله دکتری و چاپ مقاله منتهی شده است، *رساله دکتری* با عنوان «هنر عکاسی فیلم: سیر تحول عکاسی فیلم در ایران» است. مقاله تحلیل تحقق هویت مستقل عکاس فیلم در عکس‌های سینمایی غضبانپور و کودلکا بر مبنای نظریه‌های نقد تکوینی و تحلیل رمزگان بصری که در نشریه علمی باغ نظر منتشرشده نیز در این دسته قرار می‌گیرد. به‌جز بخش دوم که مرتبط با تحقیق نگارنده است، مطلب یا مقاله‌ای که به‌طور مستقیم با موضوع مقاله به‌ویژه موارد مطالعه که در حوزه عکاسی فیلم طبقه‌بندی می‌شوند، وجود ندارد. به همین دلیل موضوع تحقیق بدیع است. برای مطالعه آثار عکاسی فیلم محسن راستانی از تعدادی عکس چاپ‌شده از کتاب اینجا چراغی روشن است که برای فیلمی به همین عنوان گرفته‌شده در مقاله استفاده‌شده است. همچنین از برخی از عکس‌های مری الن مارک که عکاس فیلم پرواز بر فراز آشیانه فاخته

است و در کتاب *سلول ۸۱*[۶] چاپ شده هم برای این مطالعه استفاده‌شده است. در این پژوهش با رویکرد تطبیقی، آثار محسن راستانی و مری الن مارک به این دلیل انتخاب‌شده‌اند که به‌جز وظیفه اصلی عکاسی فیلم یعنی تبلیغات سینمایی، رویکردی شخصی داشته و عکس‌هایی با مؤلفه‌هایی خارج از روایت سینمایی برداشته‌اند. عکس‌هایی که بعد از ساخت فیلم تبدیل به نمایشگاه هنری و کتاب شده‌اند. برای مقایسه این آثار که ازلحاظ سبکی و ماهیتی مشابه‌اند از نظریه رمزگان بلاغی امبرتو اکو استفاده‌شده است. برای توصیف بهتر کارکرد عکاسی فیلم و تفسیر اثرگذاری آن بر مخاطب نیز عناصر غیر دایجتیک در عکس موردبررسی قرار گرفته‌اند.

مبانی نظری پژوهش

عناصر غیر دایجتیک

عکاسی تلاش بسیاری برای داستان‌گویی و روایتگری انجام داده است. از نظر بارت، تصویر، بی‌آنکه سینمایی باشد، می‌تواند ویژگی‌های سینمایی داشته باشد. یک تصویر، بدون طرح و پی‌ریزی پیشینی، می‌تواند روایت کند. رمزگان‌های تصویری در عکس‌های سینمایی سرشار از ارجاعات و عناصر روایی هستند. هیچ نوع عکس دیگری نمی‌تواند چنین دنیای پیچیده‌ای در داخل و در ورای عکس‌های سینمایی، فیلم مزبور را تداعی کند (بارت به نقل از کمپنی، ۱۳۹۵: ۱۰۵). این توانایی در عکس‌های فیلم در اواخر دهه ۱۹۷۰ میلادی کاربردهای جدیدی برای عکاسی مهیا کرد که به ژانر عکاسی صحنه پردازی‌شده انجامید. عکاسانی همچون جف وال[۷] و سیندی شرمن[۸] از قابلیت روایتگری عکس‌های سینمایی برای مضامین موردنظرشان در عکاسی بهره بردند.

افلاطون کنش روایت داستان را دایجسیس[۹] می‌نامید. این واژه از سال ۱۹۵۳ با نوشته‌های اتین سوریو وارد ادبیات سینمایی شد و به معنای «دنیای داستان» به‌کار رفت. کریستین متز واژه دایجسیس را به معنایی جامع‌تر به کار برد. به نظر او هر تصویر انعکاسی از واقعیت است و تماشاگر همواره تصویر را به واقعیت یا موضوع اصلی ارتباط می‌دهد. حتی یک تصویر تجریدی یا غیرروایی باز دلالتی به واقعیتی ازهم‌گسیخته دارد. متز فرآیند سنجش هر تصویر با واقعیت را با واژه دایجسیس مشخص می‌کند (احمدی، ۱۳۸۵: ۲۳۵).

در فیلم روایی (داستانگو)، مفاهیم «صریح» و «ضمنی»، اهداف ادراک روایت هستند. معنای ضمنی فیلم از اشیا، شخصیت‌ها، حوادث و کنش‌های داستانی دنیای فیلم، به وجود می‌آید که به‌واسطه روابط علّی و مکانی و زمانی تصویر شده، در داستانی قابل‌فهم (محاکات) قرار می‌گیرد (Lothe, 2000: 116). هنگامی که تماشاگران از انواع اطلاعات به نظم درآمده‌ای که روایت فیلم ارائه می‌کند، به داوری در مورد آنچه از منظر داستان فیلم صحیح است می‌نشینند، معنای فیلم را درک می‌کنند. هر آنچه تماشاگران به‌عنوان پیام اخلاقی، نتیجه یا مضمونی انتزاعی که به‌صراحت در فیلم مطرح‌شده، دریافت و ادراک کنند، اشاره‌ای به درک معنای صریح فیلم است (ویلسن، ۱۳۸۲: ۲۳۳).

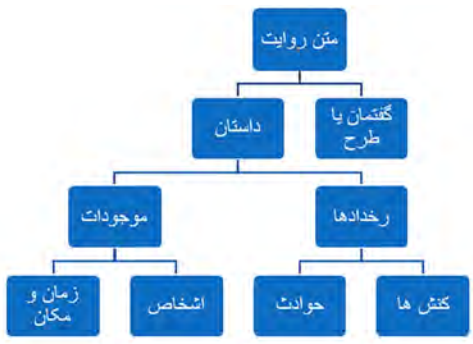
از سوی دیگر این روایتگری را می‌توان بر مبنای تعاریف دایجسیس صورت‌بندی کرد. این واژه در سینما به‌تمامی چیزهایی که روی پرده و زمان پخش فیلم اتفاق می‌افتند، یعنی واقعیت داستانی، گفتار، فعالیت پرسوناژها و همه کنش‌ها به شکلی که درون پرده و هم‌زمان با نمایش اجراشده‌اند، اطلاق می‌شود (هیوارد، ۱۳۸۱: ۸۸). بنا بر نظر ژنت در سینما جهان داستانی که توسط روایت چیدمان و ارائه‌شده، دایجتیک است. مخاطب از لحظه ورود به سینما، با حضور در سالن انتظار پیش از نمایش فیلم و دیدن عکس‌های سینمایی در ویترین، درنهایت ورود به سالن و دیدن فیلم درگیر این جهان داستانی و دایجتیک است.

به‌زعم چتمن متن روایت در سینما به دو سطح داستان و طرح[۱۰] تقسیم می‌شود. طرح یا گفتمان نحوه چیدمان و ارائه داستان فیلم است (حری، ۱۳۸۸: ۱۹۷). با توجه به توصیف چتمن از روایت سینمایی در کتاب *داستان و گفتمان* درباره سینمای داستانگو می‌توان به این نتیجه رسید که طرح، روایت داستانی فیلم را به شکل تداومی و مبتنی بر روابط علّی و معلولی در مکان و زمان معین، سازمان‌دهی و تعریف می‌کند؛ بنابراین ارجاعاتی خارج یا فراتر از متن برای مخاطب و تماشاگر در سینمای داستانگو ایجاد نمی‌شود (نمودار ۱).

با توجه به نظر ژنت در سینمای داستانگو عناصر دایجتیک و کانونی را می‌توان از عناصر برون دایجتیک، غیردایجتیک و پیرامتن تفکیک کرد. عناصر غیردایجتیک به‌طور عملی در سینمای داستانگو حضور ندارند. پارامترهایی همچون صدا و تصویر، از نوع گفتار، صدای راوی و صداهای بدون منطق بر روی پرده تا میزانسن و ترکیب‌بندی نماهای غیر مرتبط با روایت فیلم، عناصری برون دایجتیک هستند و در سینمای هنری با مفاهیم ضمنی و روایت‌های پارامتری (بدون آغاز و پایان مشخص) کاربرد بیشتری دارند.

وولن به‌صورت خلاصه به مقایسه کارکرد روایت در فیلم و عکس پرداخته است. از نظر او عکس همچون نقطه و فیلم به دلیل توالی عکس‌های برداشته‌شده، مانند خط به نظر می‌رسد. وولن معتقد است که عکس‌های ثابت را نمی‌توان خود روایت قلمداد کرد، بلکه می‌توان آنها را عناصر روایت دانست (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۱۱). در مجموعه عکس‌های سینمایی که خلاصه‌ای فشرده از داستان فیلم هستند، موضوع روایت به نحو دیگر قابل‌بررسی است. عکس‌های سینمایی درواقع نقاطی راهنما هستند که به ذهن مخاطب پیش از نمایش فیلم یک‌جهت معین می‌دهند.

عکس‌ها به شکل کلی در تقابل با عکس‌های سینمایی، گذشته گرا



نمودار ۱. تحلیل روایت در سینما از دیدگاه سیمور چتمن.
منبع: (حری، ۱۳۸۸: ۱۹۷)

هستند. درصورتی که عکس‌های سینمایی برش‌های استادانه‌ای از فیلم‌ها هستند و به‌پیش می‌روند تا ماجرا را در ذهن مخاطب شکل دهند (برجر، ۱۳۹۳: ۱۱۰).

عکس‌های سینمایی نقش کلیدی در پیوستگی مفهوم اثر سینمایی دارند. عکس‌های سینمایی باید بتوانند در همبستگی با روایت فیلم، قطعاتی ویژه از داستان را به‌نحوی که باعث جذب مخاطب شود، برجسته کند (حاجی محمد، ۱۳۹۳: ۱۵).

تصاویر تبلیغاتی فیلم کاربردی همانند عکس‌های تبلیغاتی غیر سینمایی دارد که به‌منظور معینی گرفته‌شده‌اند؛ اگر این تصاویر از زمینه‌ی اصلی خود خارج شوند؛ معانی دیگری می‌یابند و می‌توانند روایتی جدید را بازسازی کنند. به‌بیان‌دیگر در عکاسی فیلم هر نما یک مجاز جز به‌کل است که در آن با دیدن عکس پس از عرضه‌ی فیلم (مرحله پس‌تولید) به سمت داستان و کلیت فیلم رهنمون می‌شویم (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۰۱). درواقع هر فریم عکس فیلم باید این خصلت ارجاعی را داشته باشد؛ در غیر این صورت کارکردی نخواهد داشت.

با افول قدرت اقتصادی استودیوهای فیلم‌سازی در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی، بودجه بخش عکاسی فیلم‌ها نیز به شکل بی‌سابقه‌ای کاهش یافت. معروف‌ترین نمونه کار عکاسان، حضور نُه نفر از عکاسان خبری آژانس مگنوم سر صحنه فیلم *ناجورها* (جان هیوستون، ۱۹۶۱) بود. در آن زمان عکس‌های آنها تبلیغات مؤثری برای فیلم بود (بایرام نژاد، ۱۳۹۲: ۸). عکس‌های آنها سرآغاز مسیری غیرمتعارف برای عکاسی فیلم بود. این گونه عکس‌ها به شکل مستقل با عکس‌های کاربردی تهیه‌شده از روایت اصلی و صحنه‌های فیلم که سبکی منحصربه‌فرد و یا حالت تفسیری ویژه‌ای ندارند، متفاوت هستند. فیلم *مکنده شست*[۱۱] (مایک میلز، ۲۰۰۴) را مارک بورث ویک[۱۲]، تاد کول[۱۳]، تاکاشی هوما[۱۴]، رایان مک گینلی[۱۵] و اد تمپلتون[۱۶] که همگی در فضاهای مختلفی ازجمله مجموعه‌های گزارشی و ژانر عکاسی هنری کارکرده بودند، عکاسی کردند. فیلم *بابل* (الخاندرو گونزالز ایناریتو، ۲۰۰۶) را مری الن مارک، پاتریک بار[۱۷]، گارسیلا ایتوربیده[۱۸] و میگل ریو برانکو[۱۹] مستند نگاری کردند. در این نمونه‌ها عکاسان به خاطر قرابت سبک و آثارشان به سبک فیلم‌سازان انتخاب‌شده و همه به شکل دلخواه، نه شبیه به شکل و روایت فیلم‌ها، آثار خود را تهیه کرده‌اند. نمونه مهم دیگر در کارنامه مری الن مارک، عکاس مستند اجتماعی، مجموعه عکسی است که سر صحنه فیلم *پرواز بر فراز آشیانه فاخته* (میلوش فورمن، ۱۹۷۵) عکاسی کرد. فیلم در بخش روانی مردانه بیمارستان ایالتی آریگن ساخته شد. مری الن مارک در طول فیلمبرداری، با بیماران زن بخش ویژه بیمارستان نیز ملاقات کرد. پس از عکاسی فیلم، برای مستندنگاری زندگی روزمره بیماران زن به آنجا بازگشت و مجموعه عکس‌هایش را در کتابی به نام *سلول ۸۱* به چاپ رساند (کمپنی، ۱۳۹۵: ۱۰۵).

در سینمای ایران نمونه‌های انگشت‌شماری با این سیاق وجود دارند. فیلم *اینجا چراغی روشن است* توسط محسن راستانی مستندنگار و عکاس خبری که به سبک ریچارد اودون[۲۰] و تیپ‌نگاری علاقه‌مند است، عکاسی شده است. نتیجه کار وی در کتابی هم نام با عنوان *فیلم* به چاپ رسیده که دنباله‌ای بر مجموعه عکس‌های «خانواده ایرانی» است.

در این طیف آثار که عکاس به دنبال ادامه روند و سبک شخصی خود در گونه عکاسی سینمایی است، به‌طورمعمول با دو مجموعه مواجهیم. نخست عکس‌های تبلیغاتی و سفارشی که وظیفه اصلی عکاسی سینمایی یعنی اشاره به عناصر روایی داستان یا محتوای فیلم را دارند. در وهله بعدی امتداد سبک عکاس با استفاده از فضایی که فیلم سینمایی در اختیار وی می‌گذارد که با روند روایت فیلم متفاوت و گاهی در تضاد است. از این مدخل با معرفی مری الن مارک عکاس فیلم *پرواز بر فراز آشیانه فاخته* و محسن راستانی عکاس فیلم *اینجا چراغی روشن است*، عناصر غیر دایجتیک و تعدادی از عکس‌های آنها تحلیل و مقایسه می‌شود.

رمزگان بلاغی

نشانه شناسان برای درک بهتر رمزگان و دلالت‌های ضمنی آن، هنگام تفسیر و تولید معنای هر رمز، به این نتیجه رسیدند که تقسیم رمزگان در گروه‌های مختلف مفید است. انواع مختلف رمزگان ممکن است باهم تداخل داشته و شامل هم باشند و تحلیل نشانه‌شناختی هر متن، شامل در نظر گرفتن چندین رمزگان و روابط بین آنها است (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۲۲). چندلر در طبقه‌بندی خود، رمزگان را به سه دسته، اجتماعی، متنی و تفسیری تقسیم می‌کند؛ و رمزگان بلاغی را زیرمجموعه رمزگان متنی قرار می‌دهد با این توضیح که از رمزگان بلاغی به‌جز تفسیر، استدلال و توصیف روایت می‌توان به سبک و ژانر نیز دست‌یافت.

امبرتو اکو در کتاب *ساختار غایب*، با تأکید بر این نکته که در نشانه‌های شمایلی شباهت طبیعی تصویر به واقعیتی که نمایانگر آن است، به تفکیک ده مورد رمزگان مؤثر در خوانش تصاویر پرداخت (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۱۳۳). در صورت‌بندی ده‌گانه اکو بیشتر رمزگان‌ها در راستای تعریف رمزگان بعدی قرار می‌گیرند، درنتیجه برای درک بهتر رمزگان بلاغی، رمزگان شمایلی، شمایل نگارانه و انتقالی نیز باید شرح داده شوند.

رمزگان انتقالی از منظر اکو تعیین‌کننده بافت و کیفیت مادی یک تصویر است. کیفیت یک عکس با چاپ به شیوه فتو شیمی یا دیجیتال بخشی از این ادراک است. رمزگان شمایلی به عناصر دریافت پذیر برمی‌گردد که به‌واسطه رمزگان انتقالی فعال می‌شود. رمزگان شمایلی خود به سه زیرمجموعه تقسیم می‌شود که تأکید آن به سازمان‌دهی عناصر بصری و تحلیل‌های فرمی در اثر هنری است. رمزگان شمایل‌نگارانه، مدلول رمزگان شمایلی را به دال تازه‌ای تبدیل می‌کند تا مدلولی فرهنگی، قراردادی، سبک‌شناختی یا تاریخی بیافریند (همان، ۱۳۹۳: ۱۳۶).

از دیدگاه اکو، رمزگان بلاغی یا رمزگان مرتبط با نظریه بیان که عمدتاً برمبنای قواعد، الگوها و ساختارهای ادبی هستند، در گام نخست به مثابه قراردادهایی تازه پدید می‌آیند و سپس به هنجارها تبدیل می‌شوند. این رمزگان را به شکل بصری می‌توان به سه زیرمجموعه تقسیم کرد. بخش اول به صنایع بلاغی بصری همچون کارکرد استعاره و مجاز و فرم‌های بصری که به الگوهای کلامی تقلیل پذیر باشند، اختصاص دارد. بخش دوم «پیشنهاده‌های بلاغی بصری یا مجازی» است که درواقع همان رمزگان شمایل نگارانه است که واجد دلالت ضمنی تثبیت‌شده‌ای است. به‌عنوان‌مثال اکو تصویر مردی که در جاده‌ای درختکاری‌شده و بی‌پایان

راه می‌رود را، تنهایی معنا می‌کند. بخش سوم «موضوعات استدلالی بلاغی بصری یا مجازهای استدلالی» است که اکو معتقد است این رمزگان محصول استدلال ما از همنشینی تصاویر گوناگون است. دراین‌باره اکو از سینما مثال می‌آورد. اگر در فیلمی سینمایی شخصیتی به محل وقوع جنایت بیاید و به شکل مشکوکی به جسد بنگرد قاعدتاً یا مجرم یا شریک جرم است (احمدی، ۱۳۸۵: ۱۲۹). این رمزگان هرچند که در سینما کاربرد دارد اما در مجموعه عکس‌ها به‌ویژه عکس‌های سینمایی می‌توان نمونه و مثال‌هایی را برای آن متصور شد.

محسن راستانی و عکاسی فیلم اینجا چراغی روشن است

در سینمای ایران تا یک دهه قبل آثار اندکی بودند که پیرامونشان عکس‌هایی با رویکردی غیر تبلیغاتی و مبتنی بر ژانر موردعلاقه عکاس آن فیلم تولیدشده باشد. یکی از نخستین و منحصربه‌فردترین این آثار مربوط به فیلم سینمایی *زندگی و دیگر هیچ* (عباس کیارستمی، ۱۳۷۰) است که توسط جاسم غضبانپور عکاس مستند اجتماعی، عکاسی شده است. او عکاسی با گرایش مستند و به شکل سریالی (در امتداد زمان از یک سوژه) را دوست دارد. عکاسی از لوکیشن‌های متعدد و افرادی غیر مرتبط با فیلم زندگی و دیگر هیچ، حاصل همین علاقه است. او پیش از ساخت فیلم و هنگام وقوع زلزله رودبار و منجیل در آن محل برای عکاسی حضور داشت و عکاسی از فیلم زندگی و دیگر هیچ را برای ادامه همان پروژه انتخاب می‌کند. غضبانپور با دو بدنه برای فیلم *زندگی و دیگر هیچ عکاسی* می‌کند؛ یکی با نگاتیو رنگی که عمدتاً صحنه‌های فیلم است و درنهایت همه آن‌ها را به کیارستمی تحویل می‌دهد و دیگری با نگاتیوهای سیاه‌وسفید که برای خودش نگه می‌دارد. کتاب منتشرشده با عنوان زندگی و دیگر هیچ و عکس‌های نمایشگاهی به همین عنوان در گالری راه ابریشم پس از فوت عباس کیارستمی در سال ۱۳۹۵ از همان نگاتیوهای آرشیو شخصی غضبانپور است. محسن راستانی با همین رویکرد از فیلم *اینجا چراغی روشن* است عکاسی کرده است. او به عکاسی سر صحنه فیلم با رویکرد تبلیغاتی، اعتقادی نداشته و به روش خود در لوکیشن فیلم عکاسی می‌کند.

محسن راستانی فارغ‌التحصیل رشته عکاسی از دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران و عکاس خبری و مستند اجتماعی است. او دبیر عکس مجله هنری *تصویر* و روزنامه *صبح امروز* بوده است. محسن راستانی آغاز فعالیت عکاسی‌اش مصادف با جنگ ایران و عراق است. او برای خبرگزاری جمهوری اسلامی ایران عکاسی می‌کند. عکاسی از جنگ بوسنی و هرزگوین تجربه عکاسی برون‌مرزی پیرامون مستندنگاری جنگ است. محسن راستانی عضو هیئت مؤسس انجمن عکاسان مطبوعاتی کشور و انجمن عکاسان ایران است. همچنین وی به تدریس عکاسی مشغول است. بیش از ۲۴ نمایشگاه چندین جایزه و شرکت در بی ینال‌های عکاسی حاصل کار ۴۰ ساله اوست (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۰: ۲۹). مهم‌ترین مجموعه محسن راستانی که بیش از سه دهه استمرار داشته «خانواده ایرانی» است که به سبک ریچارد اودون و سیاه‌سفید عکاسی شده است. ویژگی عکس‌های این مجموعه، آگاهانه در عکس‌های فیلم اینجا چراغی روشن است، نیز مشهود است. راستانی به دعوت کارگردان به صحنه آمده و عکس‌های خود را با پس‌زمینه سفید و پوزیشن‌های غیر از صحنه فیلم، برمی‌دارد. راستانی با استفاده از چند کیسه گچ، یک دیوار سفید درست می‌کند و از بازیگران مقابل آن عکاسی می‌کند (تصویر ۱). درنهایت این عکس‌ها کتابی می‌شود که هزینه آن را کارگردان می‌پردازد. محسن راستانی نشان داد که ممکن است در کنار تهیه فیلم سینمایی، عکس‌هایی گرفت که دارای ارزشی مستقل و هنری هستند و همچنین حس و حال و فضای کلی فیلم را هم معرفی می‌کنند. عکس‌های راستانی در آن زمان مورد توجه قرار نگرفت اما به شکل‌گیری هویت مستقل عکاس سر صحنه کمک کرد.

محسن راستانی در مجموعه خانواده ایرانی به این دلیل از پس‌زمینه سفید استفاده می‌کند تا بیننده بدون ارجاعات مکانی بیشتر معطوف به سوژه شود. او به نحوی فعالیت تیپ‌نگارانه دوران دانشجویی‌اش را ادامه می‌دهد (تصویر ۲). پروژه خانواده ایرانی که محسن راستانی بیش از بیست سال روی آن کار کرده، تصویری تاریخی از جامعه ایرانی است که به بیننده اطلاعاتی همچون قوم، نژاد، طبقه و جنسیت را منتقل می‌کند.

او تمامی مجموعه‌های خود را از آغاز فعالیتش حول مجموعه «خانواده ایرانی» معرفی می‌کند. عکاسی از فیلم اینجا چراغی روشن است، در راستای همین مجموعه و با کیفیتی مشابه، شکل گرفته است.

تصویر ۱. *اینجا چراغی روشن است*،
عکس از محسن راستانی. منبع: (ضابطیان، ۱۳۸۲: ۵۰)

تصویر ۲. *مجموعه خانواده ایرانی*، محسن راستانی. منبع: (URL1)

مری الن مارک و عکاسی فیلم *پرواز بر فراز آشیانه فاخته*

مری الن مارک یکی از عکاسان نخبه‌ای است که در سراسر جهان او را به خاطر سبک خاص و تأثیرگذار عکس‌های مستندش می‌شناسند. عکس‌هایی که نسبت به موضوع خود هم متعهد هم حساس هستند. سوژه‌های عکس‌های مارک اغلب غریب یا غیرمعمول به نظر می‌رسند، ولی او در عکس‌هایش حسی از نزدیکی را به وجود می‌آورد که بدون نیاز به حذف وضعیت انسانی آدم‌های جلوی دوربین، صمیمیت را به تصویر می‌کشند. پیش از آن‌که در سال ۱۹۶۵ میلادی مدرک کارشناسی ارشد فتوژورنالیسم را از دانشگاه پنسیلوانیا دریافت کند، با نخستین دوربین لایکا و کمک‌هزینه دریافتی از بورس تحصیلی فولبرایت، برای عکاسی ابتدا به ترکیه و سپس به هند سفر کرد. تا سال ۱۹۶۹ میلادی به حدی از شهرت دست‌یافت که از فیلم‌هایی همچون ساتیریکون فدریکو فلینی عکس می‌گرفت. عکس‌های مری الن مارک در مجلات *لوک*، *لایف*، *تایم*، *نیویورک تایمز*، *وگ*، *ونیتی فر* و صدها گاهنامه دیگر منتشرشده است. مری الن مارک از سال ۱۹۷۷ تا سال ۱۹۸۱ عضو آژانس مگنوم بود. مارک بیش از سه دهه برای تیپ نگاری با خرده‌فرهنگ‌های متمایز جامعه سروکله زده است تا بتواند به یکی از مهم‌ترین اهدافش، یعنی انتشار کتاب‌هایی با کیفیت بالا، دست پیدا کند. در این کتاب‌ها عکس‌هایی از نوجوانان مصرف‌کننده مواد مخدر در سیاتل، زنان بیمارستان روانی، زنان خیابانی هند، مادر ترزا، بازیگران سیرک و اخیراً عکس‌هایی از گروه‌های دوقلوهای همسان با استفاده از دوربین پولاروید ۲۴×۲۰ اینچ نمایش داده‌شده است (Fulton, 1991: 26).

از شاخصه‌های برجسته و قابل‌توجه مری الن مارک، می‌توان به توانایی او در جلب سوژه‌هایش اشاره کرد که باعث می‌شود مخاطبان عکس‌هایش برخوردی همدلانه و از جانب اول‌شخص را تجربه و مشاهده کنند. انگار که مارک جانشین عموم مردمی است که در غیر این صورت هیچ‌وقت امتیاز دسترسی به این نمایش‌های جانفرسای انسانی را پیدا نمی‌کردند.

تصویر ۳. عکس روی جلد کتاب *اینجا چراغی روشن است*، محسن راستانی. منبع: (ضابطیان، ۱۳۸۲: ۵۰)

احساسات و افکاری که مارک با همه عکس‌هایش تحت تأثیر قرار داده حقیقتاً یکی از کمک‌های برجسته‌ای است که به تاریخ رسانه عکاسی شده است (پرس، ۱۳۹۸: ۳۱۰).

مری الن مارک در دهه ۱۹۷۰ میلادی هم‌زمان با آثار مستندش پا به عرصه جدید و متفاوتی گذاشت. عکاسی در تعدادی از فیلم‌های هالیوود که برای او سرشار از پول و موقعیت بود. مارک خیلی زود فهمید که عکاسی پرتره و تهیه گزارش از صحنه‌های فیلم، می‌تواند نزدیک به شیوه عکاسی او باشد و از سوی دیگر صورت‌حساب‌های او هم به‌خوبی توسط تهیه‌کننده پرداخت می‌شود. پس از همکاری در فیلم *رستوران آلیس* (آرتور پن، ۱۹۶۹)، مجله لوک به او سفارش عکاسی از فیلم ساتیریکون فلینی در رم را داد. این سرآغاز انجام پروژه‌ها و فعالیت‌های سینمایی مارک با مجله *لایف* و دیگر مجلات شد. نقطه عطف این فعالیت‌ها در سال ۱۹۷۳ پس از آشنایی با میلوش فورمن رقم خورد. مری الن مارک از فورمن تقاضا کرد تا در فیلم بعدی او *پرواز بر فراز آشیانه فاخته* که در بیمارستان روانی آریگن فیلمبرداری می‌شد، همکاری کند. این فیلم بودجه‌ای برای استخدام یک عکاس نداشت و مارک فقط در ازای دریافت هزینه‌هایش به عکاسی از آن پرداخت (Mark, 1979: 8) (تصویر ۴).

مارک همیشه دوست داشت از یک بیمارستان روانی عکاسی کند تا میزان سلامت و وضعیت بیماران روانی را ثبت کند. مارک در روند عکاسی فیلم موفق شد با مأموران و مدیران آسایشگاه روانی‌ای که به‌شدت محافظت می‌شد، طرح دوستی بریزد و با نفوذ به سلول‌ها و اتاق‌هایی که بیماران روانی در آنها نگهداری می‌شدند، عکس‌های منحصربه‌فردی از حضور بیماران روانی تهیه کند که بعدها در کتاب *سلول ۸۱* به چاپ رسیدند. (تصویر ۵)

سلول ۸۱ محلی مرموز برای نگهداری زنان روانی بود که تحت محافظت ویژه قرار داشت، بااین‌حال مارک به مدت یک ماه در آنجا ماند و با زنان روانی ساکن آنجا زندگی کرد و قدرت شگفت‌انگیز خود را در نزدیکی به سوژه نشان داد.

تحلیل و مقایسه عکس‌های محسن راستانی و مری الن مارک

عکاسی از فیلم سینمایی را می‌توان در ژانر عکاسی تبلیغاتی قرار داد.

تصویر ۴. عکاسی فیلم *پرواز بر فراز آشیانه فاخته*، مری الن مارک، منبع: (URL2)

عکاس فیلم وظیفه دارد تا برای تبلیغ و فروش اثر سینمایی، با عکس‌های صحنه از کنش بازیگران و نمایش حس و فضای فیلم، بیننده را جذب کند. عکاس فیلم موظف است چکیده‌ای از روایت فیلم و نقاط عطف آن را در قالب عکس‌هایی بدون صدا و حرکت به بیننده القا کند. اهمیت عکس‌های سینمایی تا جایی است که می‌تواند سرنوشت فعالیت یک گروه فیلمسازی را تعیین کند (علی کردی، ۱۴۰۰: ۹). جدول (۱) به‌اختصار وظایف عکاس فیلم را در مراحل تولید نشان می‌دهد.

عکاس فیلم با توجه به تعاریف پیشین باید تابع گروه فیلمبرداری باشد و کارش را در فضای زمانی و مکانی فیلمنامه محدود کند. این فرآیند در اکثر فیلم‌های سینمایی رخ می‌دهد و بسیاری از این وظایف برای عکاسان فیلم اجتناب‌ناپذیر است؛ اما ارتباط عکاسان با گرایش‌های خبری، مستند اجتماعی، جنگ، خیابانی و گونه‌های دیگر که در پروژه‌ی سینمایی شرکت می‌کنند؛ چگونه می‌توان ارزیابی کرد؟ فضای سطحی صحنه‌های ساخت فیلم عکاسان مستقل بسیاری را برای تهیه‌ی عکس ترغیب کرده است. این تصاویر که گاهی خارج از روند فیلمسازی گرفته‌شده‌اند؛ با عکاسی برای تبلیغات و فروش فیلم سینمایی که خصلت کاربردی دارند؛ بسیار متفاوت‌اند (کمپنی، ۱۳۹۵: ۱۰۳).

پیش‌تر توضیح داده شد که محسن راستانی برای تداوم سبک شخصی خود و ایجاد زمینه‌ای بدیع در عکاسی فیلم به عوامل ساخت فیلم اینجا چراغی روشن است اضافه شد. فعالیت خود را جدای از عکس‌های روتین و تبلیغاتی فیلم انجام داد و آن آثار مستقل از روایت فیلم را به کتاب تبدیل کرد. مری الن مارک نیز که از طریق آشنایی با میلوش فورمن در پروژه سینمایی *پرواز بر فراز آشیانه فاخته* در سال ۱۹۷۵ میلادی همکاری کرد، همین روش را برگزید. ابتدا عکس‌های تبلیغاتی و مربوط به داستان فیلم را با شیوه موردعلاقه‌اش، گرفت. سپس به‌واسطه آشنایی با مرکز بیماران روانی که محل تولید فیلم بود، پروژه عکاسی خود را با نام *سلول ۸۱* به‌صورت کتاب تولید کرد. در جدول (۲) فعالیت‌های محسن راستانی و مری الن مارک به‌عنوان عکاس فیلم بررسی‌شده است. با این توضیح که آثار روایی آنها برای تبلیغات در دسته عناصر دایجتیک و عکس‌های آنها برای ادامه سبک شخصی‌شان در دسته عناصر غیردایجتیک قرار گرفته است. به‌بیان‌دیگر محصولاتی که برای تبلیغ و ارتباط مخاطب با روایت در سینما نصب و دیده می‌شوند و در طول زمان ورود مخاطب به سالن در

تصویر ۵. عکس روی جلد کتاب *سلول ۸۱*، مری الن مارک. منبع: (URL2)

جدول ۱. وظایف عکاس فیلم در مراحل تولید فیلم سینمایی.

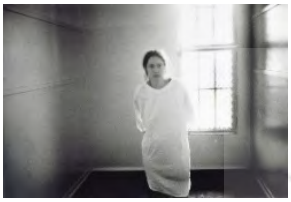
مراحل تولید فیلم سینمایی	وظایف عکاس فیلم سینمایی
پیش‌تولید	**عکاسی برای تست گریم-عکاسی از لوکیشن**
تولید	**عکاسی صحنه (بر مبنای روایت فیلم) عکاسی پشت‌صحنه (عوامل سازنده فیلم)**
پس از تولید	**چاپ و ارائه عکس‌ها برای گیشه سینما و تبلیغات رسانه‌ای (جراید-اینترنت)**

راستای روایت داستانی فیلم و معرفی جزئیات صحنه و معرفی بازیگران عمل می‌کنند، کارکردی دایجتیک دارند و به‌طور مستقیم در ارتباط با جهان روایت فیلم سینمایی هستند. در مقابل عکس‌هایی که به سبک شخصی و جدا از روایت فیلم و با کم‌ترین میزان اشاره به آن گرفته‌شده‌اند، کارکردی غیر دایجتیک دارند. عکاسان صاحب سبک معدودی هستند که در روند فعالیت خود، به عکاسی از آثار سینمایی گرایش پیدا می‌کنند. در سینمای ایران به‌ویژه پس از ۱۳۵۷ شمسی، عده اندکی همچون یحیی دهقانپور، محمد نبوی، جاسم غضبانپور، محسن راستانی، عباس عطار و نیوشا توکلیان به عکاسی فیلم گرایش پیدا کرده‌اند و به‌جز یحیی دهقانپور، همگی یک‌بار آن را تجربه کرده‌اند. همین میزان فعالیت اندک در ارتباط با عکاسی فیلم، نشان می‌دهد که پافشاری عکاسان صاحب سبک به روش شخصی، آنها را از ادامه این مسیر بازداشته است. در سینمای آمریکا و هالیوود هم گرایش عکاسان صاحب سبک بیشتر برای کسب درآمد و یا زمینه‌ای برای شهرت است. مری الن مارک با اتکا به سبک شخصی یعنی پرتره و مستند اجتماعی به پروژه‌های سینمایی کارگردانان مشهور اضافه شد. مری الن مارک به سبک خود از پروژه‌های سینمایی عکاسی کرد. در فیلم پرواز بر فراز آشیانه فاخته یک‌قدم فراتر رفت و به‌جز فعالیت تبلیغاتی در فیلم از لوکیشن فیلم برای عکس‌های پرتره موردعلاقه خود از افراد روانی استفاده کرد. مشابه همین فعالیت توسط محسن راستانی برای فیلم اینجا چراغی روشن است، اتفاق افتاد. محسن راستانی برای تداوم سبک ویژه خود که در مجموعه *خانواده ایرانی* برگزیده بود، از عوامل، بازیگران و نابازیگران فیلم عکاسی کرد. عکس‌های محسن راستانی و مری الن مارک پس‌ازآن تبدیل به کتاب و نمایشگاه شدند.

هر فیلم و هر عکس مانند یک متن، مجموعه‌ای است از مناسبات درونی عناصر یا رمزگانی که در آن به‌کاررفته است. بررسی ساختاری آنها در حکم بررسی مناسبات درونی متن آنها است. برای تحلیل رمزگان یک متن باید اجزای تشکیل‌دهنده آن متن (اینجا عکس‌های فیلم) و روابط ساختاری آن را بررسی نمود (علی کردی، مراثی، ۱۴۰۰: ۳۶).

امبرتو اکو رمزگان بلاغی را در سه سطح توضیح داده است. پیشنهاده‌های بلاغی بصری یا مجازی یا همان رمزگان شمایل نگارانه، به دلالت‌های ضمنی تثبیت‌شده در تصاویر اشاره دارند. مجازهای استدلالی نیز طبق تعریف به محصول استدلال بیننده از همنشینی تصاویر به‌طور عمده سینمایی مرتبط است. ازاین‌رو می‌توان پیشنهاده‌های بلاغی بصری یا

جدول ۲. بررسی تطبیقی رمزگان‌های بلاغی در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک.

پیشنهاده‌های مجازی/مؤلفه‌های موضوعی	محسن راستانی	مری الن مارک
مکان /لوکیشن مرتبط		
نابازیگران		
سبک ویژه (پرتره-مستند)		

جدول ۳. بررسی تطبیقی رمزگان‌های بلاغی (مجازهای استدلالی) در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک.

مجازهای استدلالی/مؤلفه‌های موضوعی	محسن راستانی	مری الن مارک
عکس‌های پشت‌صحنه		
عکس‌های روایت فیلم-تداوم داستان-بازیگران		
تبلیغات‌فیلم-پوستر		

مجازی را به عناصر غیردایجتیک در آثار سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک نسبت داد؛ زیرا عکس‌هایی که آنها از تعامل با پروژه سینمایی و در راستای سبک شخصی خود گرفتند، برای افراد تعقیب‌کننده آثارشان، حامل پیش‌فرض‌های معین و تثبیت‌شده است. مجازهای استدلالی را می‌توان در دسته عناصر دایجتیک و هماهنگ با جهان اثر سینمایی بررسی کرد. بر این اساس تماشاگر برای ارتباط با فیلم سینمایی، با دیدن عکس‌های سینمایی به‌جز ارتباط بصری و کسب اطلاعات کافی از فیلم، می‌تواند گفتار و دیالوگ‌های آن را نیز در ذهن خود تداعی کند. برای مقایسه و

جدول ۴. بررسی تطبیقی عناصر دایجتیک و غیر دایجتیک در عکس‌های سینمایی محسن راستانی و مری الن مارک.

عکاس فیلم	عناصر دایجتیک				عناصر غیر دایجتیک	
	عناصر روایی	عناصر سبکی			سبک شخصی	سابقه مرتبط
	روایی-تداومی	میزانسن (صحنه- پشت صحنه)	بازیگر (معرفی شخصیت‌ها)	صوت (گفتار- موسیقی)		
محسن راستانی	*	*	*	-	مستند اجتماعی- پرتره	مجموعه خانواده ایرانی
مری الن مارک	*	*	*	-	مستند اجتماعی- پرتره	مجموعه عکس‌های پرتره از روسپی‌ها و ...

تحلیل نهایی آثار محسن راستانی و مری الن مارک، ۶ عکس از هر عکاس انتخاب‌شده و در جداول (۲-۳) به تحلیل و مقایسه پیشنهاده‌های بلاغی بصری و مجازهای استدلالی در این آثار پرداخته‌شده است. همچنین برای جمع بندی جدول (۴)، فعالیت‌های محسن راستانی و مری الن مارک را به‌عنوان عکاس مستقل از روایت فیلم تطبیق داده و عناصر غیردایجتیک را نمایش می‌دهد.

نتیجه گیری

آنچه به شکل معمول در عکاسی آثار سینمایی رخ می‌دهد، ارجاع و اشاره عکس‌ها به روایت و روند تداوم داستان است که مخاطب را به تماشای فیلم مشتاق می‌کند. این سیر روایی و اشاره به بخش‌هایی از کنش فیلم، در عکس‌ها قسمتی از عناصر دایجتیک فیلم سینمایی است و بعد از نمایش فیلم به‌عنوان شناسنامه و ارجاعات فنی و داستانی فیلم آرشیو می‌شود. برای تثبیت بهتر این مفهوم می‌توان به تفسیر امبرتو اکو از رمزگان بلاغی اشاره کرد. اکو مجازهای استدلالی را در سینما و مجموعه عکس به نشانه‌هایی اطلاق می‌کند که در امتداد هم یک خط داستانی یا یک مفهوم کلی را به ذهن متبادر می‌کنند. مجازهای استدلالی عکس‌های دارای عناصر دایجتیک و مرتبط با داستان فیلم هستند. عکس‌هایی که مری الن مارک و محسن راستانی در روند ساخت فیلم و پس‌ازآن گرفته‌اند، از چارچوب عکس‌های مرسوم سینمایی خارج‌شده و بیشتر شخصی و دارای ارجاعات سبکی خود عکاس هستند. به این خاطر که از فضای فیلم سینمایی مزبور استفاده کرده‌اند، اما در خدمت داستان فیلم نیستند در دسته عناصر غیر دایجتیک قرار می‌گیرند. اکو پیشنهاده‌های بلاغی بصری یا مجازی که همان رمزگان شمایل نگارانه اند را به دلالت‌ها و ارجاعات تثبیت‌شده آنها مرتبط می‌داند. این نشانه‌ها در آثار راستانی به سبک ویژه وی در عکاسی پرتره و مستند اشاره می‌کنند. همان‌طور که در عکس‌های مری الن مارک سبک شخصی وی قابل‌مشاهده و تفکیک‌ناپذیر است. نتایج بررسی و مقایسه عکس‌های این دو نشان می‌دهد که دستاوردهای عکاسی آنها برای فیلم‌های سینمایی اینجا چراغی روشن است و پرواز بر فراز آشیانه فاخته، مشابه هم هستند. نقطه تفاوت آنها این مورد است که محسن راستانی همزمان با عکاسی روایی از صحنه‌های فیلم عکس‌های سبک شخصی خود را گرفته، اما مری الن مارک پس از عکاسی تبلیغاتی و روایی از صحنه‌های فیلم به محل تولید فیلم رفته و عکس‌های شخصی خود را گرفته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Staged Photography.
2. Stephen Shore.
3. Annie (1982).
4. Mary Ellen Mark.
5. One Flew Over the Cuckoo`s Nest (1975).
6. Ward 81 (1979).
7. Jeff Wall.
8. Cindy Sherman.
9. Diegesis.
10. Discourse.
11. Thumbsucker (2004).
12. Mark Borthwick.
13. Todd Cole.
14. Takashi Homma.
15. Ryan McGinley.
16. Ed Templeton.
17. Patrick Bard.
18. Garciela Iturbide.
19. Miguel Rio Branco.
20. Richard Avedon.

فهرست منابع فارسی

احمدی بابک (۱۳۸۵)، *از نشانه‌های تصویری تا متن ـ به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: نشر مرکز.

بایرام نژاد، محسن (۱۳۹۲)، عکاسی و سینما، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شماره ۴۷، ۲-۱۰.

برجر، جان (۱۳۹۳)، *درک عکس*، ترجمه کریم متقی، تهران: نشر کتاب پرگار.

بهارلو، عباس (۱۳۸۵)، عکاسی در سینمای ایران، فصلنامه *عکسنامه*، ۹(۲۱)، ۱-۱۳.

پرس، مایکل آر (۱۳۹۸)، *دانشنامه عکاسی فوکال*، ترجمه حامد زمانی گندمانی، علیرضا فاتحی بروجنی، تهران: نشر کتاب پرگار.

چندلر، دانیل (۱۳۹۴)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران، سوره مهر.

حاجی محمد، سیامک (۱۳۹۲)، عکاسی، سینمای امروز و بازگشت به پرسپکتیو مقامی، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شماره ۴۷، ۱۱-۱۹.

حری، ابوالفضل (۱۳۸۸)، روایت‌شناسی در سنت نقد انگلیسی- آمریکایی، فصلنامه *نقد ادبی*، ۲(۸)، ۱۹۳-۲۰۸.

ضابطیان، منصور (۱۳۸۲)، عبور از مرز ستاره‌ها، اینجا چراغی روشن است، ماهنامه *سینمای نو*، شماره ۳۸، ۵۰-۵۱.

علی کردی، امین (۱۴۰۰)، هنر عکاسی فیلم: سیر تحول عکاسی فیلم در ایران، *پایان‌نامه دکترا*، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

علی کردی، امین؛ مراثی، محسن (۱۴۰۰)، تحلیل تحقق هویت مستقل عکاس فیلم در عکس‌های سینمایی غضبانپور و کودلکا برمبنای نظریه نقد تکوینی و

تحلیل رمزگان تصویری، *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۳)، ۲۹-۴۰.
doi: 10.22034/bagh.2021.253280.4693
کمپنی، دیوید (۱۳۹۵)، *عکاسی و سینما*، ترجمه محسن بایرام‌نژاد، تهران: نشر مرکز.
مقیم نژاد، مهدی (۱۳۹۳)، *عکاسی و نظریه*، تهران: سوره مهر.
مقیم نژاد، مهدی (۱۳۹۰)، گفت‌وگو با محسن راستانی، فصلنامه *حرفه هنرمند*، شماره ۳۹، ۲۷-۵۶.
ویلسن، جرج (۱۳۸۲)، روایت فیلم و معنای روایت، ترجمه بابک مظلومی، فصلنامه *ارغنون*، شماره ۲۳، ۲۳۱-۲۵۲.
هیوارد، سوزان (۱۳۸۱)، *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*، ترجمه فتاح محمدی، تهران: نشر هزاره سوم.

فهرست منابع لاتین

Fulton, M. (1991), *Mary Ellen Mark: 25 Years*, Boston: Bulfinch Press.
Lothe, J. (2000), *Narrative in Fiction and Film: An Introduction*, Oxford.
Mark, M. E. (1979), *Ward 81*. Text by K. Jacobs, New York: Simon & Schuster.

فهرست منابع الکترونیکی

URL1: https://www.artymag.ir/artists/ReFV/ (Access date: 2023/04/04)
URL2: https://www.pentagram.com/work/ward-81-voices/story (Access date: 2023/04/04)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

COPYRIGHTS
© 2022 by the authors. Published by Soore University. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)