The Emotional and Symbolic Role of Color in *Corpse Bride* 2005*

Fatemeh Dorini[1] iD, **Sayed Najmedin Amir-Shahkarami**[**2] iD, **Amir Hassan Nedaei**[3] iD

[1] Master of Animation, Department of Animation and Cinema, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of Animation and Cinema, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[3] Assistant Professor, Department of Animation and Cinema, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received: 23 Aug 2021; Received in revised form: 23 Sept 2023; Accepted: 22 Nov 2023)

This article investigates the symbolic and emotional roles of color in Corpse Bride (2005), a full-length stop-motion picture directed by Tim Burton and Mike Johnson. Using a qualitative research method, the method of color utilization is used to illustrate the characters, and the dichotomy of the sociocultural conditions depicted in the two story settings within the film. The applied colors convey emotional impressions and symbolic meanings, which can be attributed to the theories of color aesthetics expressed by Johannes Itten. Both the lighting color and color of visual elements imply various meanings, reflecting the characters' moods and feelings as well as their social, cultural contexts and the atmosphere of their places. The filmmakers have been successful in this attempt as they use colors artfully for specific times and places of the story. Generally, in Burton's films, the protagonist journeys to a colored world, sometimes through a means of transition or passing through a rabbit-hole. In *Corpse Bride*, the hero struggles between the two worlds of the dead and living. One is designed in a boring and miserable atmosphere like a living world, it is in contrast with the dead world, which is colorful with sense of vitality of life and freeness. The living world is concurrent with the Victorian era (19th century Britain), experiencing the dominant issues of the Industrial Revolution. As the story takes place in this period, the study describes how the applied colors work as the elements showing the moods and emotional feelings of the characters that living world is expressed with their own specific colors. The directors presented such a difference through using types of opposing colors. Two color palettes constitute the color values utilized to depict the world. Each palette contains colors to help reflect particular traits of its own world which root in its ruling ideology and the hero's attitudes, behaviors and beliefs. Therefore, the colors in the dead world are pure saturated values that depict a pleasant atmosphere, whereas a range of saturated values in gray illustrate the living world to be depressing and gloomy. In fact, the directors reveal the unhappy feelings of the living world through a series of combined gray colors to show its residents in their own society involved with strict matters and hardships. The film shows two types of worlds, one extracted from the real world and the other comes from their imagination. Although they both display the places of a story, they are considerably different in terms of their creation as parts of visual elements for an animated film. Developing the living world's concept, the directors might be assisted by experiences of the real world as they know, as well as studying the Victorian era, while creation of the dead world was only dependent on his imagination of such an unseen world. Thus, the main significant reason for showing these objective and subjective worlds was the particular utilization of color in order to contrast and depict the mindset attributed to each place.

Keywords
Animation, Color Lightings, Mike Johnson, Tim Burton, *Corpse Bride*.

Citation: Dorini, Fateme; Amir-Shahkarami, Sayed Najmedin; & Nedaei, Amir Hassan (2023). The emotional and symbolic role of color in *Corpse Bride* 2005, *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(4), 77-87. (*in Persian*)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.214402.614976

*This article is extracted from the first author's master thesis, entitled: "A study on the sensory and symbolic role of color in expressing psychological traits of the character; Case study: selected works of stop-motion cinema in 1900s", under the supervision of the second author and the advisory of the third author at the Tarbiat Modares University.

** Corresponding Author: Tel: (+98-913) 3155114, E-mail: najmedin@yahoo.com

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۲

رنگ در انیمیشن سینمایی *عروس مرده**

فاطمه درینی[۱]، سید نجم‌الدین امیر شاه‌کرمی[۲]**، **امیرحسن ندایی[۳]**

[۱] کارشناس ارشد انیمیشن، گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

[۲] استادیار گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

[۳] استادیار گروه انیمیشن و سینما، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۷/۰۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱)

چکیده

فیلم‌ساز اثر سینمایی با عناصر مختلف دیداری از جمله رنگ تلاش می‌کند تنوعی از احساس و هیجان شخصیت را مفهومی و به بیننده منتقل کند. پژوهش حاضر، با روش کیفی و رویکرد توصیفی ـ تحلیلی، در پی شناخت و بیان نقش رنگ در انیمیشن *عروس مرده* است. مفاهیم حسی و نمادین رنگ در فیلم، با نظریهٔ رنگ یوهانس ایتن هماهنگی دارد. قهرمان داستان، درگیر دو جهان مردگان و زندگان است. دو پالت رنگی این جهان‌ها در تضاد با هم از ترکیب رنگ‌های سرد و رنگ‌های گرم تشکیل شده‌اندو جلوهٔ نمادینی به فضا، روابط و عواطف شخصیت‌های داستان می‌دهند. بنا بر یافته‌ها، اماکن دو جهان یادآور دورهٔ ویکتوریای قرن نوزدهم بریتانیا بوده که پردازش رنگی فضای غالب این محیط‌ها را در راستای روایتگری درون‌مایه‌های روانی شخصیت‌ها و ماجراها قرار می‌دهد. در نتیجه، طراحی هدفمند رنگ سبب تضاد مفهوم رایج این دو جهان شده، به‌طوری‌که رنگ‌ها دنیای زنده‌ها را سرد و افسرده و جهان مردگان را گرم و سرزنده جلوه می‌دهند، جهان زندگان دارای وجه عینی و رنگ‌ها با ارجاع واقع‌گرایانه و جهان مردگان، دنیای برساختهٔ خیالی فیلم‌ساز است که در ایجاد هویت فرضی آن‌ها رنگ نقش اصلی را ایفا می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

انیمیشن، رنگ، نور، تیم برتون، *عروس مرده*.

استناد: درینی، فاطمه ؛ امیرشاه‌کرمی، سیدنجم‌الدین؛ ندایی، امیرحسن (۱۴۰۲)، نقش حسی و نمادین رنگ در انیمیشن سینمایی *عروس مرده*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۴)، ۷۷-۸۷. DOI : https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.214402.614976

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «مطالعه نقش حسی و نمادین رنگ در بیان ویژگی‌های روانی شخصیت؛ مطالعه موردی: آثار برگزیده سینمایی استاپ موشن دهه اول قرن بیست و یکم» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه تربیت مدرس ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۳۳۱۵۵۱۱۴، E-mail: najmedin@yahoo.com.

مقدمه

شناخت جهان هستی با وجود نور و رنگ میسر شده است. آدمی با زندگی در این جهان به‌تدریج به خواص و کارآیی نور و رنگ پی برده و به‌طور محسوس و نامحسوس در زندگی او تأثیرگذار بوده‌اند. نور و رنگ می‌توانند نقش تعیین‌کننده‌ای در بازتاب مفاهیم عمیق درون انسان داشته باشند. هنرمندان نیز از دیرباز این دو عنصر دیداری را برای بازنمایی احساس و هیجان بکار برده‌اند. پس از اختراع تصویر متحرک، دانش اثرات حسی و نمادپردازی رنگ، همچنین تجارب آثار هنرهای تجسمی و نمایش‌های زنده چون تئاتر، به کمک دانش و مهارت این عرصهٔ هنری آمدند. در این راستا، مسئلهٔ این پژوهش پی بردن به کیفیت پرداخت رنگی فیلم *عروس مرده* به کارگردانی تیم برتون و مایک جانسون است، به‌طوری‌که معلوم شود فیلم‌سازان مفاهیم کیفی حیات و تکاپو در جهان زندگان و جهان مردگان را چگونه با رنگ نشان داده‌اند.

پیشینه کاربرد نمادین رنگ در سینما، با فیلم‌های سیاه‌وسفید آغاز شد. «سیاه، سفید و خاکستری در فیلم‌های بهترین فیلم‌سازان این دوره، به‌عنوان "بی‌رنگی" تلقی نمی‌شد، به عبارتی فیلم‌های سیاه‌وسفید این سینماگران را نمی‌توان فیلم "بی‌رنگ" نامید» (آیزنشتاین، ۱۹۴۲، ۱۴۱). در سینمای انیمیشن نیز نمونه‌های موفق بهره‌مندی از پرداخت مفاهیم حسی و نمادین نور و رنگ را می‌توان در آثار استودیوی دیزنی و یو. پی. ای[1] مشاهده کرد.

از نگاه جولز انگل[2] طراح نور در دو استودیوی یو. پی.ای و دیزنی، «حس استفاده از رنگ ذاتی است، چیزی که با آن به دنیا می‌آیید، یا آن را دارید یا ندارید» (فرنیس، ۲۰۰۸، ۷۷). بی‌تردید عوامل نهانی بسیاری بر کاربرد رنگ در تصاویر فیلم انیمیشن یا هر اثر هنری دیگر تأثیر می‌گذارد، اما برخی از هنرمندان ویژگی‌های زیبایی شناسانه و روانشناسانهٔ رنگ را با آگاهی در اثر خود استفاده می‌کنند. هنرمند نیاز دارد با شناخت این ویژگی‌ها و تأثیرات عاطفی و روانی آن‌ها بتواند در اثرش، خلاقانه رنگ را جلوه دهد.

یوهانس ایتن (۱۹۷۳) در کتاب رنگ این ویژگی‌ها را تشریح کرده و برای هر رنگ، وجوهی نمادین و حسی قائل شده است، نظرات او درباره رنگ قابل انطباق با ویژگی‌های زیبایی‌شناسی رنگ و نورهای رنگی در آثار سینمایی است. مفهوم حسی و نمادین رنگ پیش از پیدایش هنر سینما در هنرهای دیداری مطرح شد. حاصل این پژوهش‌ها در کتاب رنگ ایتن به‌صورت چهارچوبی جامع درآمد و مرجعی برای هنرمندان شد. ایتن در کتابش از دیدگاه‌های دانشمندان پیشین همچون نیوتون و گوته نیز بهره برده است.

با توجه به اینکه رنگ تابعی از نور محسوب می‌شود، در تحلیل فیلم، به نورهای رنگی نیز توجه می‌شود. زیرا نورهای مختلف هم دارای رنگ‌های متفاوت‌اند و تاریکی و روشنایی صحنه در ویژگی‌های حسی رنگ تأثیرگذارند.

روش پژوهش

داده‌ها از منابع معتبر مرتبط با حوزهٔ موضوع و مشاهده‌گری نمونهٔ مطالعاتی و مثال‌های مربوط گردآوری شده‌اند. بنا به طبیعت کیفی مطالب حوزهٔ موضوعی این پژوهش، روش کیفی با رویکرد توصیف و تحلیل داده‌ها به کار گرفته شد. رنگ در نمونهٔ مطالعاتی پژوهش نقش تعیین‌کننده‌ای در القای حس غالب بر فضای صحنه و عواطف شخصیت دارد. بنابراین، ارتباط رنگ با احساس و هیجان، رساندن مفاهیم روحی ـ روانی شخصیت در محیط‌ها و موقعیت‌های متفاوت و مفهوم‌سازی آن برای بیننده با تشریح کاربرد رنگ برای فضا، شخصیت و موقعیت بررسی شد.

پیشینه پژوهش

تیم برتون فیلم‌ساز انیمیشن، در آثارش به رنگ با رویکرد مفهومی پرداخته است. این رویکرد در موفقیت آثار او نقش مؤثری داشته، از جمله فیلم *عروس مرده* او استقبال منتقدان را در پی داشته و جوایزی دریافت کرده است. داستان این فیلم در دو جهان جداگانه روی می‌دهد، فضاهای این دو جهان دارای دو پالت رنگی متفاوت هستند. این تفاوت رنگی با توجه به ویژگی‌های روحی شخصیت اصلی و شرایط اجتماعی حاکم در داستان فیلم با نظرات یوهانس ایتن انطباق پذیر است.

بررسی ویژگی‌های حسی و نمادین رنگ در سینما به‌صورت پراکنده در کتاب‌ها و مقالات مختلف انجام شده است. از جمله بخشی از کتاب فیلموسوفی دانیل فرامپتون به رنگ می‌پردازد. اما در ارتباط با سینمای انیمیشن، پژوهش‌هایی صورت گرفته عمدتاً ویژگی‌های فنی رنگ و نور را بررسی کرده‌اند. از میان مقالات انگلیسی مقالهٔ «*آبی کوچک برتون*، تیم برتون و ایجاد رنگ در داستان *پریان کابوس قبل از کریسمس* و *عروس مرده*»[3] (۲۰۰۷) است که دبی اولسون[4] تفاوت رنگی دو جهان موازی خلق‌شده در آثار برتون را بررسی کرده است.

«بخش مهم موفقیت تیم برتون به دلیل توانائیش در طراحی رنگ به‌مثابه عنصری مؤثر در مفهوم رسانی است» (Olson, 2007, 35).

> *در فیلم‌های برتون، قهرمان به جهانی پر از رنگ سفر می‌کند. این سفر از طریق تغییر شکل یا سفر از راه لانه خرگوشی اتفاق می‌افتد (جیمز و هلوی گنده، بیتل جویس، کابوس قبل از کریسمس، سیاره میمون‌ها و عروس مرده). قهرمان جایی درون رنگ فرود می‌آید؛ مکانی که در آن اشیاء و موجودات سرزنده‌تر و طبیعی‌تر از دنیایی هستند که او ترکش کرده است.* (McMahan, 2014, 278)

عوامل زیبایی‌شناسانه رنگ

«رنگ‌ها، از عناصر تأثیرگذار در بیان هدفمند محتوا و کیفیت جلوه‌گری اثر هستند. ترکیب‌های گوناگون رنگ‌ها می‌توانند بخش گسترده‌ای از بیان تصویری را به سه شیوه متفاوت به نمایش بگذارند» (ایراندوست، ۱۳۹۰، ۱۳۰). این سه شیوه را یوهانس ایتن چنین تقسیم کرده است:

۱. امپرسیون[5]، جلوه‌های دیداری حاصل از شناخت و ادراک رنگ‌ها و ترکیب‌های گوناگون آن‌ها مؤثر بر سامانهٔ بینایی انسان (میرمقتدائی، ۱۳۷۷، ۱۲۶). «رنگ به‌عنوان عنصری تجسمی برای مفهوم‌سازی فضای موضوع با ویژگی توصیفگری به کار گرفته شود. مانند یک چشم‌انداز

پاییزی یا زمستانی» (ایراندوست، ۱۳۹۰، ۱۳۰).

۲. «اکسپرسیون[۶] به مفهوم بیانگر احساس، با شناخت و استفاده از تأثیرات فیزیولوژیکی و روان‌شناختی رنگ بر نظام عصبی انسان. اکسپرسیونیست‌ها معتقد به مفهوم‌سازی رنگ‌ها برای نمایاندن احساس‌ها و هیجان‌های گوناگون هستند» (میرمقتدائی، ۱۳۷۷، ۱۲۷). به بیانی ساده «رنگ برای به نمایش گذاشتن ارزش‌های درونی مانند آثار هنرمندان اکسپرسیونیسم در عرصه نقاشی که برای بیان احساسات درونی خویش از رنگ بهره می‌گیرند. نظیر آثار کته کل ویتس و دلونه» (ایراندوست، ۱۳۹۰، ۱۳۰).

۳. «کنسترکسیون[۷]، نمادپردازی: استفاده نمادگرایانه از رنگ‌ها» (میرمقتدائی، ۱۳۷۷، ۱۲۸). «رنگ به‌عنوان عنصری نمادین و استعاری؛ مثلاً ردای قرمز حضرت مسیح که تقدس و صلابت آن مقام را می‌نمایاند و هاله زرد طلایی دور سر و چهره قدیسان به نشانه تقدس آن‌ها» (همان، ۱۳۰). ایتن، هر رنگ را دارای مفاهیمی حسی و نمادین می‌داند مانند رنگ‌ها در جدول (۱).

جدول ۱- ویژگی‌های حسی و نمادین رنگ.

رنگ	مفاهیم مثبت	مفاهیم منفی
زرد	علم و دانش، آگاهی، دانایی	حسادت، خیانت، شک و تردید، بی‌اعتمادی
آبی	صلح، وحدت، روحانیت، معصومیت، وهم، خیال، خوشبختی	سردی و افسردگی، وحشت، ترس، اندوه، فنا
قرمز	زندگی، عشق، سرعت، انرژی، شور و اشتیاق	خطر، خشونت، خشم، عالم برزخ
سبز	حیات، سرزندگی، جوانی، بی‌تجربگی	حسادت، شومی، آلودگی و بیماری،
نارنجی	گرما، شور و اشتیاق، شادی و خوشبختی، خوش‌بینی، صمیمیت	غرور و تکبر
بنفش	پارسایی، رمزوراز، خیال‌انگیز	ناآگاهی، بی‌خردی، وحشت، نابودی، تهدیدآمیز

سینمای انیمیشن نیز از ویژگی‌های حسی و نمادین رنگ بهره‌مند شد، نمونه‌های بارز آن در انیمیشن‌های استودیوی یو. پی.ای مشاهده می‌شود. جولز انگل ـ طراح رنگ در دو استودیوی یو. پی. ای و دیزنی- می‌گوید، رنگ در انیمیشن کاربردهای متعددی دارد. نکتهٔ اول، القاءکنندگی بار حسی خاص ضمن نمایش فضای داخلی یا خارجی، ایجاد احساس راحتی و آرامش یا ترس و اضطراب از محیط تاریک و ناشناخته. جولز انگل از فیلم کوتاه یو. پی. ای، *جرالد مک بوئینگ بوئینگ*[۸] به کارگردانی رابرت کنون[۹]، ۱۹۵۱ نام می‌برد. در آغاز فیلم از رنگ برای ایجاد پس‌زمینه‌ای روشن و ساده استفاده شده، اما به‌تدریج نور و رنگ فضا تیره و مبهم می‌شود. با افزایش تنش و دلواپسی، رنگ‌های تیره پس‌زمینه غالب می‌شوند تا هنگامی که جرالد خانه را ترک می‌کند، قطاری وارد صحنه می‌شود و اوج درام در تاریکی روی می‌دهد. بدین ترتیب، دومین نکته: از رنگ برای ایجاد هرگونه جلوه‌ای می‌توان استفاده کرد، این جلوه می‌تواند دراماتیک، شاد یا هر حالت دیگری باشد (فرنیس، ۲۰۰۸، ۷۹).

با شناخت و درک این ویژگی‌های حسی و نمادین یادشده فیلم‌ساز می‌تواند، برای هر صحنه بنا به نیاز روحی شخصیت داستان، رنگی متناسب به کار ببرد. رنگ، از مهم‌ترین عناصر در بیان احساسات شخصیت است. «هر شخصیت، فردی یگانه، خاص و درعین‌حال عضوی است از جامعه‌ای که او نمایندگی‌اش می‌کند» (بکولا، ۱۹۹۹، ۱۲). کارگردان با توجه به این دو جنبه فردی و اجتماعی رنگ‌های مناسب را در فیلمش به کار می‌برد. وجه فردی شخصیت شامل احساسات و ویژگی‌های روانشناسانه اوست که ترس، شادی، غم، تهدید، خطر، انزجار، اشتیاق و عواطف و هیجان‌های دیگر را در برمی‌گیرد، پرداخت رنگ پنج شخصیت محوری فیلم انیمیشن درون و بیرون[۱۰] ۲۰۱۵ ازاین رویه پیروی کرده است.

اما وجه اجتماعی شخصیت‌ها بسته به زمان و شرایط تاریخی زندگی آن‌ها تعریف می‌شود.

> *هر عصر بر مبنای اصول رایج فکری آن دوره استوار است: عهد کهن یونان و روم بر اساس ایده جوهر فرد، امر منفرد و بخش‌ناپذیر، سده‌های میانهٔ مسیحی بر پایه اعتقاد به جاودانگی، خدای انسان گونه و زندگی پس از مرگ؛ دوره نوین بر پایه اعتقاد به علوم و سلطه کامل بر نیروهای طبیعی و تفکر نوگرایی بر پایه اعتقاد به علوم، فهم منطقی، برنامه‌ریزی پایدار و وحدت هستی.* (بکولا، ۱۹۹۹، ۱۶)

بنابراین در تحلیل فیلم *عروس مرده* علاوه بر ویژگی‌های حسی و روانشناسانه شخصیت و دوره تاریخی داستان آن نیز مورد توجه قرار دارد تا چگونگی به‌کارگیری رنگ برای بیان مفاهیم مدنظر تشریح شود.

فیلم انیمیشن سینمایی عروس مرده

عروس مرده به کارگردانی تیم برتون و مایک جانسون[۱۱] محصول سال ۲۰۰۵ کمپانی برادران وارنر است که در فهرست انیمیشن‌های نامزد اسکار قرار گرفت.» داستان *عروس مرده* بر اساس یک داستان فولکلور اروپای شرقی ساخته شده و برگرفته از یک مجموعه داستان قرن شانزدهمی درباره رابی لاریا[۱۲] است: یک مرد جوان، در حال تمرین تعهدات پیش از ازدواج، حلقه عروس را بر انگشت زنی قرار می‌دهد که مهروموم‌ها قبل به قتل رسیده است. با پی بردن به ازدواج با عروسی مرده، آن مرد ماجرای خود را برای رابی می‌گوید، کسی که اعتبار ازدواج را تعیین می‌کند. داستان پایانی خوش دارد: عروس مرده ادعایش را نسبت به داماد رها می‌کند و او می‌تواند به عروس زنده از پیش تعیین‌شده خویش بپیوندد» (Leonard, 2011, 29).

فضای حاکم بر داستان فیلم

> *اگرچه اصل داستان فیلم مربوط به اروپای شرقی است اما عروس مرده در بریتانیای دوره ویکتوریا اتفاق می‌افتد. نشانه‌های این دوره تاریخی در فیلم شامل مکان‌های مختلف شهری، نوع موسیقی و نورپردازی‌های مشهور اپراهای ویکتوریا که توسط ویلیام گیلبرت[۱۳] و آرتور سالیوان[۱۴] خلق شده‌اند، بیننده را خاطرنشان می‌کند.* (Ibid., 29)
>
> *داستان فیلم در دوران ویکتوریای آغازین اوایل قرن نوزدهم روی می‌دهد. «در آغاز قرن نوزدهم، انقلاب صنعتی در بریتانیا ریشه‌های عمیقی دوانده بود. در رأس جامعه صنعتی، طبقه مرفه و ثروتمند قرار داشت که در اروپا به معنای اشراف بود. طبقه متوسط در سطح پایین‌تر، از کسانی تشکیل می‌شد که تأمین زندگی خود را با کار بدنی تأمین نمی‌کردند. در جریان انقلاب صنعتی، بسیاری از شهروندان طبقه متوسط، کارخانه‌دار، مدیر، سرپرست و کارمند شدند.*

سطح سوم جامعه صنعتی، طبقه کارگر بودند. (کوریک، ۱۳۸۱، ۱۰۱)

در نتیجه انقلاب صنعتی دارای دو قطب بنیادین شد:

قطب فناوری به وجود آمده از اختراع و به کار انداختن ماشین‌ها و قطب اجتماعی حاصل از پیدایش بورژوازی یا طبقه متوسط و همچنین ظهور طبقه کاملاً نوینی به نام کارگر که از مالکیت محروم و با هرگونه استثماری مواجه بود. بدین گونه انقلاب صنعتی نه‌تنها در نیروی تولید بلکه در مناسبات اجتماعی نیز دگرگونی ایجاد کرد. (یفیموف، ۱۹۳۸، ۵۶)

در این نظام نوین اجتماعی، طبقه کارگر بیشترین تلاش را بر عهده داشت؛ «کارگران ستمگرانه استثمار می‌شدند. دستمزدها بسیار اندک بود. کار روزانهٔ مردان و نیز زنان ۱۴ تا ۱۸ ساعت طول می‌کشید. کودکان اندکی کم‌تر کار می‌کردند» (یفیموف، ۱۹۴۷، ۱۲۸).

هنرمندان و روشنفکران این دوران قاطعانه از این شرایط انتقاد کردند. «آنان مخالفت خود را با گرایشات مادی این عصر همین‌طور بیزاری از جهان ماشینی و چیرگی صنعت ابراز نمودند. آن‌ها در اشتیاق چیزهای مهم‌تر، والاتر و ارزش‌های معنوی بودند. مانند آثار هنرمند رمانتیک این دوره، ویلیام بلیک» (بکولا، ۱۹۹۹، ۷۹). همچنین «بسیاری از آثار چارلز دیکنز در این دوره، هجوهایی بی‌پرده از فساد و بی‌لیاقتی جامعه ویکتوریایی و نهادهای آن بود؛ ابتدا در *دیوید کاپرفیلد* (۱۸۵۰) و سپس در *خانه قانون‌زده* (۱۸۵۳) با توصیف طنزآمیزش از دادگاه‌های آن دوره. عشق به مسائل انسانی هسته مرکزی کارهای اوست.

«*خانه قانون‌زده* با بررسی بخش‌های مهم جامعه ویکتوریایی، بیان طنزآمیز دیکنز را از نظام قانونی غیرانسانی و مسخ‌شده، نیکوکاری ریاکارانه، بی‌کفایتی سیاسی و حیثیت اشراف‌مآبانه و عامه‌پسند نشان می‌دهد» (وینانز، ۱۹۹۱، ۱۲). حتی ویرجینیا ولف نیز در زندگی‌نامه خود بیان می‌کند که فشار جامعه ویکتوریایی بسیار شدید بود. «این روشنفکران به دنبال پی‌افکندن جامعه‌ای نوین و خالی از اربابان و بهره‌کشان بودند؛ نظام اجتماعی که نمونه‌ای از زندگی جدید را به ارمغان می‌آورد، فقر را مغلوب می‌کرد و به رنج مردم پایان می‌بخشید. ولی این نظام اجتماعی پیشنهادی، به‌صورت یک آرمان‌شهر دست‌نیافتنی باقی ماند» (یفیموف، ۱۹۴۷، ۱۲۸).

بازنمود عصر ویکتوریا در انیمیشن *عروس مرده*، از صحنه آغازین آن دیده می‌شود. نخستین صحنه فیلم، منظره‌ای گرفته و غم‌انگیز انسانی اوایل قرن نوزدهم بریتانیا را ظاهر می‌سازد. دوربین به آرامی نمای دلگیر شهر ویکتوریایی را با قوس‌های نوک‌تیز گوتیک، پنجره‌های پر اعوجاج و ستون‌های متعدد به نمایش می‌گذارد.

در نمای آغازین، پروانه آبی‌رنگی به سمت اتاق تاریک پرواز می‌کند و در مسیرش حرکات مکانیکی ساکنان دنیای زنده‌ها، هیچ جذابیتی برای او ندارد: صورت‌های رنگ‌پریده، بی‌احساس، لباس‌های رنگ‌پریدهٔ فرسوده، و حرکات خشک و رسمی در محیطی کهنه و تاریک باعث به وجود آمدن جوی افسرده و دلگیر می‌شود و گورستانی متروک با حضور اشباح را تداعی می‌کند.

صدای ساعت‌های پیدا از پنجره‌ها با ضرباهنگی منطبق با حرکت زندگی اهالی هماهنگ هستند؛ مردی که ماهی‌ها را قطعه‌قطعه می‌کند، رفتگری که خیابان را جارو می‌زند و گربه‌ای که دمش را تکان می‌دهد، همه با تیک‌تاک ساعت‌ها، حس یکنواختی و بی‌تنوعی محیط را می‌رسانند. قواعد عصر ویکتوریایی بر شهر مستولی شده و ساکنان زنده آن شبیه ربات‌های بی‌احساس رفتار می‌کنند. افزون بر این، ترتیب و نظم دورهٔ ویکتوریایی، حاصل از عصر جدید ماشین، قواعدی یک‌سویه را بر طبقه خدمتکار و کارگر تحمیل کرده است. این فضا و روابط آن نمود جامعه‌ای است که زندگی ساکنان آن فقط در کارکردن خلاصه می‌شود.

در فیلم، تضاد شرایط بین دو خانه اورگلوت‌ها و وندورت‌ها[15] به تفاوت بین وضعیت مالی و اجتماعی زمین‌داران ورشکسته و تاجران طبقه متوسط نوکیسه اشاره دارد. هم فضای داخلی و هم فضای خارجی این خانه‌ها بازتابی از دنیای درونی و بیرونی خالی و غمگین ساکنانش است. با توجه به شرایط محیط زندگی، نقش و بازی آن‌ها، ویکتوریایی‌ها به موجوداتی مرده و بی‌روح می‌مانند.

هم وندورت‌ها و هم اورگلوت‌ها تمایلشان را برای تأمین موقعیت اجتماعی به‌وسیله ازدواج فرزندانشان در ترانهٔ «بر طبق نقشه» بیان می‌کنند. این ترانه تفاوت ارزیابی این ازدواج توسط طبقه متوسط و اعضای طبقه مرفه را انعکاس می‌دهد. موقعیتی شبیه به مجموعه تصاویر هنرمند قرن نوزدهم، ویلیام هوگارت[16] با عنوان *ازدواج باب روز*. در طی داستان ازدواج اجباری ویکتوریا، برتون و جانسون سنت پایان خوش داستان‌های زنانه ویکتوریایی را به نمایش می‌گذارند. صورت‌های رنگ‌پریده و لباس‌های بی‌رنگ به ویکتور و ویکتوریا ظاهری شبیه به موجودات بی‌جان داده‌اند. زوج ویکتوریایی جوان به‌عنوان بازتابی از احساسات ـ که زیر فشار قاعده‌مندی و نظم همسو با منافع طبقهٔ حاکم سرکوب شده ـ به تصویر کشیده می‌شوند و در نهایت سبک نام‌گذاری‌شان تردیدی باقی نمی‌گذارد که آن‌ها فرزندان عصر ویکتوریا هستند (Druzhinina, 2009, 7). نام‌های دیگر نیز در این فیلم تأکیدی بر این دوران دارند: «خدمتکار وندورت‌ها "می‌هیو" اسمش را از هنری می‌هیو، مؤسس مجله *پانچ*[17] گرفته است. نام لرد بارکیس نیز از نام یکی از شخصیت‌های داستان *دیوید کاپرفیلد* اثر چارلز دیکنز اقتباس شده است» (Leonard, 2011, 32).

این فضای مستبدانه در دنیای زنده‌ها، ویژگی‌های روحی و روانی شخصیت‌ها را نیز متأثر می‌کند. ویکتور وندورت، قهرمان داستان با شخصیتی مهربان، در ابتدای فیلم، اسیر چارچوب اجتماعی است که بر زندگی او تسلط دارد. اضطراب او سبب شده از عهده کارهای ساده خود برنیاید. همه او را بی‌کفایت قلمداد می‌کنند. نل وندورت، مادر ویکتور، معتقد است ویکتور هرگز نباید با ویکتوریا صحبت کند زیرا باور دارد صحبت‌کردن پسرش مانند ظاهر او شرم‌آور است. در خلال فیلم، بیننده متوجه می‌شود جنسیت ویکتور و تعلق او به طبقه متوسط، باعث شده آزادی عمل و حق انتخاب بیشتری داشته باشد درحالی‌که ویکتوریا این آزادی‌ها را ندارد. برای دختری از طبقه اشراف، هیچ فرصتی وجود ندارد تا شخصیت و همچنین روحیه رمانتیکش را پرورش دهد. برای نمونه، پیانو نواختن برای ویکتوریا ممنوع است (Druzhinina, 2009, 10).

هم ویکتوریای آرمان‌گرا و هم نامزد مرددش، بازنده‌اند. حتی زمانی که به آن‌ها شانسی داده می‌شود، قادر به انجام کاری نیستند. برتون داستان را یک روز قبل از عروسی آغاز می‌کند، بااین‌حال ویکتور با نمایش مسخره‌آمیز تمرین ازدواج، آن را

خراب می‌کند. سپس زمانی که برای بازگشت به دنیای زنده‌ها شانس به او رو می‌آورد، به‌جای گفتن حقیقت به امیلی، او را ترک می‌کند و دوباره گرفتار می‌شود. آنچه نامزدش، ویکتوریا، برای نجات او انجام می‌دهد درخواست کمک از کسانی است که قطعاً او را یاری نمی‌کنند. ویکتوریا زندگی‌اش را برای راحتی والدینش فدا می‌کند و سرنوشت خود را به یک قاتل می‌سپارد. ساختار فیلم عروس مرده ایده زنانی را به تصویر می‌کشد که گرایش دارند به دست جامعه قربانی شوند. همانند نوشته‌های چارلز دیکنز، قهرمانان داستان شانسی برای زندگی و بقا ندارند، حتی اگر نقش اجتماعی‌شان را خوب بازی کنند.
(Druzhinina, 2009, 10-11)

ویکتوریا با لرد بارکیس، شخصیت منفی داستان، ازدواج می‌کند. لرد بارکیس را، با توجه به ویژگی‌هایش، می‌توان دارای شخصیت ضداجتماعی دانست.

فردی با این نوع شخصیت، خوددار، آرام و قابل‌اعتماد به نظر می‌رسد. اما در پس این نمای ظاهری، تنش، خصومت، تحریک‌پذیری و خشم پنهان شده است. افراد مبتلا به اختلال شخصیت ضداجتماعی، واقعیت سنجی بسیار بالایی دارند و اغلب طرف مقابل را با مهارت کلامی خود تحت تأثیر قرار می‌دهند. آن‌ها بسیار فریبکارند و اغلب با چرب‌زبانی، دیگران را مجذوب خود می‌کنند و به دام مشارکت در نقشه‌های خود می‌اندازند؛ نقشه‌هایی از راه‌های ساده برای پولدار شدن، کسب شهرت و مانند این‌ها است.

افراد مبتلا به اختلال شخصیت ضداجتماعی، هیچ‌وقت راست نمی‌گویند و هرگز نمی‌شود به آن‌ها اعتماد کرد که وظیفه‌ای را به‌درستی انجام دهند یا اساساً به هیچ‌یک از معیارهای متعارف اخلاق پایبند باشند. آن‌ها هیچ‌گاه از کارهای اشتباه خود پشیمان نمی‌شوند، در واقع وجدان ندارند. (کاپلان، ۱۹۹۸، ۵۱۰)

افزون بر این، لرد بارکیس شخصیت خودشیفته دارد.

اختلال شخصیت ضداجتماعی، اغلب هم‌زمان با اختلال خودشیفته در یک فرد وجود دارد. افراد مبتلا به خودشیفتگی، احساس خودبزرگ‌بینی می‌کنند و خود را بسیار مهم و بی‌نظیر پنداشته، انتظار دارند با آن‌ها مطابق با آداب مدنظرشان رفتار شود. فقط نظر خود را قبول دارند و اغلب در طمع کسب شهرت و ثروت باد آورده‌اند. رفتار استثمارگرایانه در روابط بین فردی صفت رایج آن‌ها است. این‌ها نمی‌توانند همدلی داشته باشند و تنها برای دستیابی به اهداف خودخواهانه خودشان تظاهر به همدردی می‌کنند. (همان، ۵۱۷)

با توجه به این، دنیای زندگان سرشار از انسان‌های خطرناک، افسرده و بی‌رحم است.

بر خلاف ساکنان دنیای زنده‌ها، روح امیلی همیشه آزاد، درست مانند پروانه‌ای که در فیلم حضور دارد و در پایان، شخصیت رها و با شکوه او، هنگامی که متوجه حضور ویکتوریا پشت ستون‌های کلیسا می‌شود و از ازدواج با ویکتور صرف‌نظر می‌کند، کاملاً به نمایش گذاشته می‌شود. او مهربان و قادر به بیان احساس و عمل است، به‌طوری‌که هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان به اندازه او توانا نیستند(Druzhinina, 2009, 12).

در کنار امیلی و با حضور در دنیای مردگان، ویکتور نیز رشد می‌یابد. برتون به‌طور آشکاری به قابلیت‌های ویکتور به‌عنوان یک هنرمند باور دارد. او این فرصت را برای ویکتور فراهم می‌کند تا هم خلاقیت و هم اعتمادبه‌نفسش را پرورش دهد. با فروافتادن در دنیای مردگان، ویکتور این فرصت را پیدا می‌کند تا روی پای خود بایستد. در جهان زیرین او بی‌درنگ پی می‌برد دیگران هم مانند خودش، مهربان، صمیمی و بی‌قیدوبند هستند. آن‌ها او را ترغیب می‌کنند تا به ارزیابی مجدد خویش بپردازد و اعتمادبه‌نفسش را پرورش دهد.

اوج اتکابه‌نفس ویکتور در لحظه کشف ماهیت حقیقی دشمنش و شیطان داستان، لرد بارکیس، به نمایش درمی‌آید. هرچند قهرمان با یک چنگال در برابر شمشیر لرد بارکیس می‌ایستد، درعین‌حال این یک مبارزه واقعی است که در آن خوبی در برابر بدی مقاومت می‌کند. جهان زیرین همانند یک عامل گره‌گشا برای فرونشاندن خجالت و نابالغی قهرمان، عمل می‌کند و او را به شخصیتی مطمئن، آزاد از حالت‌های عصبی و شک و تردید تبدیل می‌کند، کسی که برای دفاع از عشق، زندگی و همسرش می‌جنگد (Druzhinina, 2009, 11).

بنابراین، از آنجا که ساکنان دنیای زنده‌ها در عصر چیرگی ناملایمات ویکتوریایی زندگی می‌کنند، طبعاً رنگ فضای حاکم در این جهان نیز بنا به شرایط زندگی‌شان، گرفته و مرده انتخاب شده است؛ «آسمان خاکستری، خیابان‌های شهر و شهروندانش با رنگ‌های سنتی که ویژۀ مراسم سوگ دوران ویکتوریاست ارائه شده‌اند: سیاه، خاکستری، ارغوانی و بنفش» (Leonard, 2011, 27). استفاده از چنین رنگ‌هایی به‌خوبی بیانگر گرفتاری شخصیت اصلی داستان در جامعۀ جبری، مستبدانه و درعین‌حال افسرده ویکتوریایی قرار دارد، این جهان در تقابل با جامعه آزاد و شاد دنیای مردگان است، جایی که با رنگ‌های درخشان جلوه‌گری می‌کند.

انتخاب رنگ‌ها بازتاب روحیۀ شخصیت‌های داستان است. در دنیای زنده‌ها رنگ‌ها به خاکستری گرایش دارند و در دنیای مردگان، به‌وضوح شاهد به‌کارگیری تنوع بی‌پایانی از رنگ‌ها هستیم، رنگ دنیای زنده‌ها بنا به محیطی ناامن و ناراحت تعریف می‌شود و افراد ناسالم و خطرناکی چون لرد بارکیس و یا انسان‌های مستبدی مانند پدر و مادر ویکتور و ویکتوری را در خود جای داده است، با انواع خاکستری‌های خنثی و رنگی همراه است که هرکدام دارای معنایی خاص هستند ولی دنیای مرده‌ها با شخصیت‌های شاد و صمیمی‌اش دارای تنوع بی‌پایانی از رنگ‌ها است، زیرا دنیای آن‌ها دنیایی امن و بی‌خطر تصویر شده است. افزون بر این شخصیت‌های داستان، با احساسات و هیجان‌هایی نظیر ترس، شادی و ناامیدی روبه‌رو می‌شوند، این حالت‌های روانی را می‌توان با استفاده از مفاهیم حسی و نمادین رنگ تطبیق داد.

یافته‌ها، ویژگی‌های رنگ در انیمیشن *عروس مرده*

وجه بیان حسی (امپرسیون) رنگ فیلم *عروس مرده*، بهره‌مندی از رنگ‌های گوناگون است. «رنگ‌ها در جهان زنده‌ها تنوع بی‌پایانی از خاکستری‌ها است. تن مایه‌های کرم‌رنگ با ماهیت سودایی داستان هماهنگی دارند و زیبایی زمینی‌شان به‌طور محسوسی با موضوع رمانتیک فیلم توافق دارد (Leonard, 2011, 32).

در اینجا «فیلم‌ساز طراحی رنگ را بر اساس "پالت محدود" شناخته‌شده

تصویر ۱- پالت رنگی دنیای زنده‌ها و بهره‌گیری از انواع خاکستری‌های خنثی و رنگی.
مأخذ: (فیلم عروس مرده)

در نقاشی، در نظر می‌گیرد. این روش از چند رنگ هماهنگ تشکیل می‌شود، مانند رنگ‌هایی که با سفید، قهوه‌ای، خاکستری و سیاه ترکیب می‌شوند. پالت محدود تمایزهای ظریف‌تر در شدت یا اشباع در ترکیب رنگی را امکان‌پذیر می‌کند»(بوردول و تامسون، ۲۰۰۹، ۱۷۷).

«رنگ جهان زندگان در عروس مرده سایه ملایمی از آبی / خاکستری و ارغوانی/ بژ دارد که در تضاد با رنگ‌های تابان جهان زیرین است» (McMahan, 2014, 278). ساکنان سرزمین مرده‌ها با وجود داشتن پوست رنگ پریدهٔ آبی‌فام سرد، سرزنده‌تر دیده می‌شوند، زیرا اشباع رنگی آن‌ها کم‌تر از شخصیت‌های دنیای زنده است که خاکستری‌رنگ هستند (تصویر ۱).

رنگ‌هایی که در این فیلم به کار گرفته‌شده دارای معنای نمادین است. «در چرخه رمزآلود این دو قلمرو، سرزمین زنده‌ها با تاریکی و تیرگی پوشانده شده درحالی‌که قلمرو مردگان، درخشان و رنگارنگ است» (Druzhinina, 2009, 29). این تفاوت رنگی ریشه در تفاوت فضای زندگی شخصیت‌های زنده و مرده دارد. همان‌طور که بیان شد دنیای زنده‌ها در عصر ویکتوریایی سپری می‌شود و بخش عمده آن را رنگ‌های سیاه، خاکستری و بنفش پوشش داده‌اند. این رنگ‌ها در مراسم عزاداری دوران ویکتوریایی استفاده می‌شده است. «با وجود اهمیت عزاداری در این دوران، زمانی که یکی از بستگان نزدیک فوت می‌کرد، عروس یا وابستگانش در مراسم عزاداری شخص مرحوم، لباس خاکستری‌رنگ یا بنفش ارغوانی رنگ می‌پوشیدند» (Mitchell, 2009, 163). در فیلم مشاهده می‌شود رنگ لباس ویکتوریا با وجودی که در حال آماده‌سازی برای ازدواج است، به رنگ ارغوانی است. این رنگ‌ها که در کل فضای داستان نیز غالب هستند، نمادی از روحیه ضعیف و ناراحت شخصیت‌ها است گویی آن‌ها در سوگواری عمومی به سر می‌برند.»سیاه نشان‌دهنده جهل و نادانی است» (ایتن، ۱۹۷۳، ۲۱۶)، «رنگ خاکستری بی‌نشاط و غمگین است» (همان، ۹۸) و «رنگ بنفش نمایشگر بی‌خبری، بی‌اختیاری، ظلم و دشواری است. بنفش تیره محتوی و نهانگاه فاجعه و مصیبت است» (همان، ۲۱۹) و این فاجعه را بیننده در سرنوشت ویکتوریا مشاهده می‌کند.

اما در دنیای زیرین، رنگ‌ها نه‌تنها درخشان‌تر، بلکه چشمگیرتر و متنوع‌تر از جامعه بریتانیای قرن نوزدهم به تصویر کشیده شده‌اند و این جامعه شباهتی به ساختار ریاستی و منصبی دنیای زنده‌ها ندارد. بنابراین بیننده شگفت‌زده نمی‌شود. وقتی می هیو، خدمتکار سابق خانواده وندورت، در میان مرده‌ها احساس خوبی دارد یا زمانی که ویکتور قبول می‌کند سم را بنوشد و تا ابد در جهان زیرین بماند (تصویر ۲).

جلوهٔ رنگ در دنیای مرده‌ها نه‌تنها با دنیای زنده‌ها تفاوت نمادین دارد بلکه حتی جنبه‌هایی از شخصیت قهرمان را نیز رشد می‌دهد. «ویکتور از دنیای جدی و مضطرب بالا بیرون رانده شده و به فضای رنگین و شاداب جهان زیرین وارد می‌شود. در آنجا، قدرت و اعتمادبه‌نفس پیدا می‌کند. خصوصیاتی که شخصیت‌های جهان زیرین دارا هستند. در دنیای زنده‌ها، ویکتور و ویکتوریا مسیر زندگی و همسرشان را، خود انتخاب نمی‌کنند. آن‌ها با تحمیل وظیفه و مسئولیت محدودشده و آزادی ندارند» (Olson, 2007, 37).

در چنین محیطی بی‌رنگی، تیرگی و چیرگی خاکستری، به‌مراتب حس دلگیری و دل‌مردگی را القا می‌کند. در اینجا رنگ‌ها در فضا و صحنه‌های مختلف بنا به نیاز صحنه تغییر می‌کنند. در صحنه‌ای که ویکتوریا را برخلاف میلش، به عقد لرد بارکیس درمی‌آورند، رنگ‌ها به‌شدت به رنگی تک‌فام با به آبی خاکستری می‌گرایند، این رنگ نشانگر روحیه ویکتوریا در آن صحنه است و نابودی آرزوهایش با آبی خاکستری تداعی می‌شود (تصویر ۳). به عبارتی «آبی تیره ناامیدی، وهم، ترس، اندوه، مرگ و ناکامی را به خود می‌گیرد» (ایتن، ۱۹۷۳، ۲۱۶).

ویکتوریا در بند جامعه‌ای است که زد و بندها را به او تحمیل می‌کند. «اما در جهان زیرین امیلی و دیگر شخصیت‌ها آزاد هستند تا خودشان سرنوشت خود را انتخاب کنند» (Olson, 2007, 37). رنگ بدن امیلی آبی

تصویر ۲- پالت رنگی دنیای مرده‌ها و استفاده از انواع رنگ‌ها. مأخذ: (فیلم عروس مرده)

تصویر ۳- استفاده از رنگ آبی خاکستری در القای حس غم در مراسم ازدواج ویکتوریا. مأخذ: (فیلم عروس مرده)

تصویر ۴- تشابه رنگی بین امیلی و پروانه آبی. مأخذ: (فیلم عروس مرده)

و هم‌رنگ پروانه است. مقایسهٔ امیلی و پروانه آبی: پروانه با ظهور در ابتدا و انتهای فیلم، نماد مهمی در داستان است. برای نمونه، در آغاز، قهرمان در حال طراحی از پروانه‌ای به نمایش درمی‌آید که به‌صورت مدل زنده گرفتار شده، سپس آزاد می‌شود، این صحنه زمینه‌ساز پایان داستان است؛ در صحنه پایانی، امیلی از ویکتور به خاطر آزاد کردنش سپاسگزاری می‌کند، سپس زیر نور ماه به انبوهی از پروانه‌ها تبدیل می‌شود (تصویر ۴). پروانه آبی همچنین در میانهٔ فیلم ظاهر می‌شود؛ گویی ورود امیلی را به قلمرو زنده‌ها خوش‌آمد می‌گوید. قبل از اینکه امیلی در اطراف ویکتور شروع به رقص کند، این پروانه ظریف در زیر نور ماه می‌رقصد و دوباره شباهتی بین این دو موجود رویاگونه دیده می‌شود (Druzhinina, 2009, 12). مشاهده می‌شود که مهم‌ترین وجه مشترک بین امیلی و پروانه، رنگ آبی است. آبی، رنگ آرامش و معصومیت است و به جهان بالا اشاره دارد؛ همان‌گونه که در پایان نیز عروس مرده به پروانه‌هایی تبدیل می‌شود که به سمت آسمان

پرواز می‌کنند. «آبی با روان آدمی پیوند می‌خورد و تا اعماق روح نفوذ می‌کند. آبی معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای نامتناهی و روح» (ایتن، ۱۹۷۳، ۲۱۶).

عامل دیگر که با رنگ مربوط می‌شود رنگ نورهایی است که بر صحنه‌های مختلف تابانده می‌شوند. نور در دنیای زنده‌ها، عمدتاً بی‌رنگ است که بر جنبه توصیف‌گرانه (امپرسیون) آن تکیه دارد. در این دنیا، نور به‌صورت تخت به تمام اشیا می‌تابد. با ورود ویکتور به جنگل تیره، نورپردازی نیز تاحدودی تغییر می‌کند. در اولین نمایی که عروس مرده در حال بالاآمدن از جهان زیرین دیده می‌شود، تابش نور به شیوهٔ اکسپرسیونیستی از پشت، کنجکاوی را نسبت به او برمی‌انگیزد. تا اینجا نور به رنگ طبیعی در اثر حضور دارد، اما با ورود ویکتور به دنیای مردگان، نورهای رنگی در فیلم دیده می‌شوند. چشمگیرترین نورهای رنگی در دنیای زیرین سبز و بنفش است. رنگ بنفش در اینجا مفهوم مرگ و رمز و راز را تداعی می‌کند. در نظر گوته «نوری از این نوع وقتی به یک منظره تابانده شود وحشت و دلهره پایان جهان را نشان می‌دهد» (همان، ۹۵). درعین‌حال، بیشترین کاربرد رنگ در اینجا رنگ سبز است. این رنگ تقریباً مربوط به تمام صحنه‌های مردگان و دنیای آن‌هاست (تصویر ۵). گرچه از دید ایتن، رنگ سبز با مفاهیم مثبت مربوط می‌شود، اما در ترکیب با رنگ‌های دیگر معنی و مفهوم خود را از دست می‌دهد. «تغییر مایه‌های رنگ سبز فراوان است، هرکدام جلوه و بیانی خاص دارد و می‌تواند با طیف‌های مختلف خود، تضادهای زیادی به وجود آورد. وقتی رنگ سبز خالص با خاکستری تیره شود روبه‌زوال می‌رود» (همان، ۲۱۸). دوبوکور اسطوره‌شناس نیز در بارهٔ رنگ سبز می‌گوید «گاه این رنگ، رنگ دیو و اهریمن نیز هست، مثلاً شیطانی سبزپوست با چشمان دریده سبزرنگ، زینت‌بخش شیشه‌های منقوش کلیسای جامع شارتر است» (دوبوکور، ۲۰۱۶، ۱۱۹). برتون در اینجا از نور موضعی[۱۸] بهره برده است.

> *با استفاده از روشنایی موضعی که کارگردان را قادر می‌سازد تا روشنایی نیرومندی را روی حوزه‌های کم‌وبیش کوچک متمرکز کند، ممکن است تصویر، ترکیبی از تضاد خشن تاریکی و روشنایی را نمایان سازد. سطح این‌گونه تصاویر از شکل افتاده و تکه‌پاره به نظر می‌رسد. فیلم‌ساز اکسپرسیونیست از چنین تضادهای خشنی برای مقاصد محتوایی و روان‌شناختی استفاده می‌کند.* (جانتی، ۲۰۱۳، ۳۸)

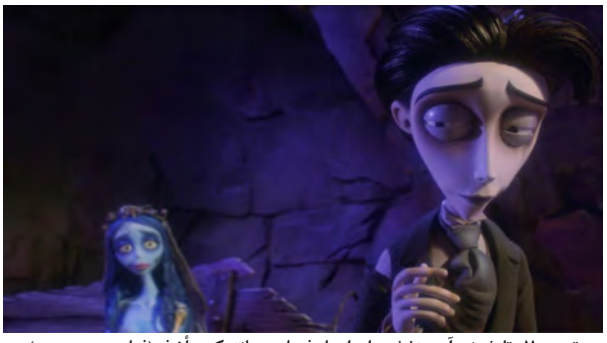
نور سبزرنگ، دلالت بر ترس و وحشت دارد؛ اشاره به دنیایی ناشناخته می‌کند که ساکنانش مرده‌اند. در ادامه داستان هنگامی که مردگان برای برگزاری مراسم ازدواج به جهان بالا می‌روند، این نور سبزرنگ نیز با آن‌ها به جهان خاکستری زنده‌ها وارد می‌شود و ساکنان زنده را دچار وحشت می‌کند.

فضای مراسم عروسی ویکتوریا، با ورود اشباح نیز سبزرنگ می‌شود. اما به محض اینکه آن‌ها خویشاوندان مرده خویش را شناسایی می‌کنند ترس و وحشت به‌یک‌باره از بین می‌رود و نور سبزرنگ نیز به‌تبع آن ناپدید می‌شود و همه‌چیز در نور طبیعی زنده‌ها فرو می‌رود. پس‌ازآن، در دنیای زنده‌ها، سکون و آسایش روانی بر داستان حکم‌فرما می‌شود. مرده‌ها و زنده‌ها همدوش هم وارد کلیسا می‌شوند درحالی‌که نوری طبیعی در فضا

تصویر ۵- استفاده از رنگ سبز برای انتقال حس وحشت و به‌عنوان نمادی از حضور مردگان در دنیای زندگان. مأخذ: (فیلم عروس مرده)

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۲

تصویر ۶- نور آبی‌رنگ بر چهره لرد بارکیس به‌منظور نمایش مرگ او.
مأخذ: (فیلم عروس مرده)


تصویر ۷- تابش نور آبی بنفش برای ایجاد فضایی رمانتیک. مأخذ: (فیلم عروس مرده)

تصویر ۸- تابش نور قرمز در صحنه نبرد ویکتور و لرد بارکیس. مأخذ: (فیلم عروس مرده)

حاکم است. تا اینکه لرد بارکیس با خوردن سم مهلک به دنیای مردگان منتقل می‌شود، در اینجا با قرارگیری لرد بارکیس بین مردگان، دوباره نور سبز تیره به‌مثابه نماد وحشت بر صحنه غالب می‌شود، رنگ چهره لرد بارکیس به نشانهٔ مرگ او به آبی می‌گراید و رنگ آن جهانی به خود می‌گیرد. «انعکاس رنگ آبی بر روی پوست، رنگ‌پریدگی و مردگی را جلوه می‌دهد» (ایتن، ۱۹۷۳، ۲۰۶).

نورهای رنگی دیگری نیز در صحنه‌ها حضور دارند برای نمونه در صحنه‌ای که امیلی و ویکتور در دنیای مردگان در کنار یکدیگر می‌نشینند، نور آبی بنفش بر صحنه تابانده می‌شود و نمودی از احساس امیلی را نمود می‌دهد. این‌گونه او در محیطی خیال‌انگیز جای می‌گیرد. به بیان دیگر رنگ بنفش روشن، مسحورکننده و زیباست و امیلی را در لحظات رمانتیکی مجسم می‌کند (تصویر ۷).

نور قرمز نیز در برخی صحنه‌ها به‌کار رفته است. «رنگ قرمز بیان‌کننده هیجان و شورش است» (همان، ۲۱۴). بهترین نمونه بهره‌مندی از نور قرمز در این فیلم، صحنه نبرد ویکتور با لرد بارکیس است (تصویر ۸). تابش نور قرمز بر این دو شخصیت در حال جنگ با یکدیگر به مفهوم‌سازی

نتیجه

کیفیت رویداد و موقعیت کمک می‌کند، ویکتور با چنگال و لرد با شمشیر. «قرمز نشانی تثبیت‌شده از مبارزه، انقلاب و شورش است» (همان، ۲۱۴).

در انیمیشن *عروس مرده*، فضای کلی اثر به دو بخش دنیای زنده‌ها و جهان مردگان تقسیم می‌شود. بر خلاف آنچه کلیشه‌های رنگی مطرح، جهان زنده‌ها را عموماً به‌صورت محیطی شاد و مفرح نسبت به دنیای مردگان معرفی می‌کنند، در اینجا جهان مردگان به‌مراتب شادتر و پویاتر به نمایش در آمده است. به لحاظ تاریخی داستان فیلم در دوران ویکتوریایی سپری می‌شود. عصری متأثر از دستاوردها و عوارض انقلاب صنعتی که قشر عمده آن را طبقه کارگر تشکیل می‌داد. در چنین شرایطی افراد به موجوداتی مسخ‌شده فاقد سرزندگی و شادابی بدل می‌شوند، آن‌ها حرکاتی مکانیکی تهی از حس و حال انسانی دارند. اما در جهان مردگان هیچ قانون جبری حاکم نیست.

تفاوت در فضای حاکم بین دو جهان به‌صورت دو پالت رنگی متفاوت نمود پیدا می‌کند. رنگ عنصری اساسی و نمایانگر وضعیت روحی ساکنان هر دو جهان به شمار می‌رود. دنیای زندگان متأثر از رویهٔ ویکتوریایی، پوشیده از انواع رنگ‌های خاکستری است، رنگی که نشان از افسردگی، غم و دل‌مردگی دارد. برتون رنگ‌های ویژه سوگواری دوران ویکتوریا را به کار برده است. این رنگ‌ها شخصیت‌های دنیای زنده‌ها را بی‌روح جلوه می‌دهد. اما جهان مردگان غرق در نور و رنگ است. تنوع رنگی در اینجا با اشباع کم‌تری نسبت به دنیای زنده‌ها دیده می‌شود و معرف روحیه شاد و آزاد جامعه‌ای است که متعلق به مردگان است. افزون بر آن، در دنیای زنده‌ها افراد و شخصیت‌های منفی نظیر لرد بارکیس دیده می‌شوند. شخصیت اصلی، در این دنیا، فردی خجالتی و فاقد اعتمادبه‌نفس است. بنابراین، رنگ‌های موجود در فضا طیفی از رنگ‌هایی را در بر می‌گیرد که نشانه‌ای از ناراحتی و دلسردی است. برای نمایاندن ویژگی‌های روحی و احساسات شخصیت‌ها نیز به‌صورت نمادین از عنصر رنگ استفاده شده است. رنگ نور موجود در فضا به تناسب تغییر روحیه و شرایط شخصیت، دگرگون می‌شود؛ رنگ سبز تیره در جهت ترس و وحشت (صحنه رقص اسکلت‌ها و حضور مردگان در دنیای زنده‌ها)، رنگ آبی تیره برای نمایش وهم (صحنه حضور در جنگل)، رنگ قرمز در نبرد (صحنه نبرد ویکتور

با لرد بارکیس)، رنگ آبی ـ بنفش برای ایجاد فضایی رمانتیک (صحنه ملاقات امیلی با ویکتور در دنیای مردگان).

جمع‌بندی نکات، با استفاده از جنبه‌های حسی و نمادین رنگ و نورهای رنگی در انیمیشن *عروس مرده*، برتون و جانسون در سطح قابل قبولی مفاهیم موردنظر خود را به بیننده انتقال دهند. این دو کارگردان با وارونه‌کردن قواعد رایج در به‌کارگیری رنگ، از دانایی و تشخیص بیننده به‌خوبی بهره‌برداری می‌کند. آن‌ها نشان می‌دهند، جهان زنده‌ها است که از نمود واقعی خود با رنگ‌های گرم و شاداب تهی شده و به سردی گراییده، زیرا جایگاه انسان‌هایی است که اسیر قوانین یک سویهٔ آنجا هستند. در چنین جهانی تنها احساساتی که بیان می‌شود، ترس و شرم و غم است حتی اگر در مناسبتی شاد مانند مراسم عروسی (ویکتوریا) باشد. اما در دنیای مردگان انواع احساسات و هیجانات انسانی نظیر شادی، غم، ترس، مهرورزی، فداکاری و عشق وجود دارد. در واقع مردگان، زندگان واقعی فیلم هستند و مردگان اصلی این فیلم، ساکنان جهان ویکتوریایی هستند که با رنگ‌های کدر در سوگواری ابدی به سر می‌برند.

در نتیجه، تیم برتون و مایک جانسون دو دنیای مرتبط با هم را به نمایش درآورده‌اند، یکی برگرفته از دنیای واقعی و دیگری حاصل تخیل آن‌ها است. با اینکه این دو جهان نمایانگر مکان‌های یک داستان هستند، خلق آن‌ها به لحاظ بخشه‌ای دیداری برای یک فیلم انیمیشن، متفاوت و از هم منفک است. به نظر می‌رسد، این دو فیلم‌ساز از تجارب دنیایی که در آن زیسته الهام گرفته و از ویژگی‌های اجتماعی دوره ویکتوریا نیز اقتباس کرده‌اند؛ این در حالی است که دنیای مردگان، دنیایی نادیده و از اسرار است، ازاین‌رو، نمایش دنیای پس از مرگ فقط وابسته به تخیل و باور فیلم‌سازان می‌شود، اما درعین‌حال، با رنگ‌هایی که باز از این جهان وام‌گیری کرده‌اند تا جهان مردگان را بشود به‌صورتی قابل درک و باورپذیر نشان داد. بنابراین، ایده شگرف نمایش دو دنیای عینی و ذهنی با طراحی نمادین رنگ میسر شده تا نه‌تنها هر یک را از دیگری تفکیک و قابل تشخیص نمود یابد، بلکه حس و حال شخصیت‌ها را در جریان فیلم به بیننده منتقل کند.

پی‌نوشت‌ها

1. United Productions of America (U.P.A).
2. Jules Engel.
3. *Little Burton Blue: Tim Burton and the Product(ion) of Color in the Fairy Tale Films The Nightmare before Christmas and The Corpse Bride*.
4. Debbie Olson.
5. Impression.
6. Expression (Emotion).
7. Construction (Symbolque).
8. Gerald McBoing-Boing.
9. Robert Cannon.
10. Inside Out.
11. Mike Johnson.
12. Rabbi Luria.
13. William Gilbert.
14. Arthur Sullivan.
15. Everglots &Van Dorts.
16. Londoner William Hogart.

۱۷. مجله *پانچ* در سال ۱۸۴۱، چهار سال پس از به تخت‌نشستن ملکه ویکتوریا تأسیس شد. نام پانچ با الهام از شخصیت خیمه‌شب‌بازی نمایش *پانچ و جودی* انتخاب شد. این هفته‌نامه فکاهی ـ سیاسی پس از ۱۵۱ سال فعالیت به دلیل عدم استقبال خوانندگان تعطیل شد.

فهرست منابع

آیزنشتاین، سرگئی (۱۹۴۲)، *مفهوم فیلم*، ترجمه دکتر ساسان سپنتا (۱۳۵۲)، تهران: انتشارات میرا.

ایتن، یوهانس (۱۹۷۳)، *کتاب رنگ*، ترجمه محمدحسین حلیمی (۱۳۶۵)، تهران: انتشارات وزارت ارشاد اسلامی.

ایراندوست، محمدهادی (۱۳۹۰)، *جذابیت در انیمیشن*، تهران: انتشارات سوره مهر.

بکولا، ساندرو (۱۹۹۹)، هنر مدرنیسم، ترجمه روئین پاکباز و دیگران (۱۳۸۷)، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۲۰۰۹)، *تاریخ سینما*، ترجمه فتاح محمدی (۱۳۸۳)، تهران: نشر مرکز.

جانتی، لوئیس (۲۰۱۳)، *شناخت سینما*، ترجمه ایرج کریمی (۱۳۶۹)، تهران: انتشارات فیلم.

دوبوکور، مونیک (۲۰۱۶)، *رمزهای زنده جان*، ترجمه جلال ستاری (۱۳۷۶)، تهران: نشر مرکز.

فرنیس، مارین (۲۰۰۸)، *هنر در حرکت*، ترجمه سارا سعیدیان و شهرزاد اکرمی (۱۳۸۳)، تهران: انتشارات بنیاد سینمای فارابی.

کاپلان، هارولد ای؛ کوریک، جیمز (۱۹۹۸)، *انقلاب صنعتی*، ترجمه مهدی حقیقت‌خواه (۱۳۸۱)، تهران: انتشارات ققنوس.

میر مقتدائی، رضا (۱۳۷۷)، رنگ و نور در عوامل تصویری سطح شهر، فصلنامه هنر، شماره ۱۲۶، ۳۸-۱۲۸.

وینانز، ادوارد (۱۹۹۱)، *نگاهی بر خانه قانون‌زده چارلز دیکنز*، ترجمه بابک تختی (۱۳۷۴)، تهران: نشر کارنگ.

یفیموف، الف (۱۹۳۸)، *انقلاب بورژوازی در انگلستان*، ترجمه حسین محمدزاده (۱۳۵۸)، تهران: انتشارات ققنوس.

یفیموف، الف (۱۹۴۷)، *تاریخ عصر جدید*، ترجمه فریدون شایان (۱۳۶۱)، تهران: انتشارات شباهنگ.

Druzhinina, M. (2009). *Social Criticism Gets Animated Satire and Humor in Corpse Bride (2005) by Timothy Burton* [University of Iceland]. https://skemman.is/bitstream/1946/2965/1/Druzhinina_BA_Thesis_fixed.pdf

Leonard, K. (2011). Topsy-turvy Victoriana: Locating life and death in Corpse Bride. *Aether*, VII, 27–41. https://hcommons.org/deposits/item/hc:20761/

McMahan, A. (2014). *The films of Tim Burton: Animating live action in contemporary Hollywood*. Bloomsbury Publishing.

Mitchell, S. (1996). *Daily life in Victorian England*. Greenwood.

Olson, D. (2010). *Little Burton blue*. https://www.academia.edu/219315/Little_Burton_Blue

Filmography

Cannon, R., & Hubley, J. (1950). *Gerald McBoing-Boing*. Columbia Pictures.

Dahl, R. (2007). *James and the Giant Peach*. Penguin.

Docter, P., & Del Carmen, R. (2015). *Inside Out*. Walt Disney Studios Motion Pictures.

Selick, H. (1993). *The Nightmare Before Christmas*. Buena Vista International.

Tim Burton, Danny Elfman & Steve Bartek (1988). *Beetlejuice*. Usa.

Tim Burton, M. J., Danny Elfman, Rick Wentworth, N. I. & Steve Bartek, D. S. (2005). *Corpse Bride*. Usa/Uk.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی