

مطالعه تاثیر رنگ در شخصیت‌پردازی و فضاسازی در سینما آکیرا کوروساوا با تأکید بر فیلم «دودسکادن»

بهزاد محبی^۱، افسون عظیمی مقدم^۲

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

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

چکیده

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

واژه‌های کلیدی
سینما، رنگ، آکیرا کوروساوا، دودسکادن.

* نویسنده مسؤول: bmohebbi@uma.ac.ir

مقدمه

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

در این پژوهش به فیلم «دو دسکادن»^۱ به عنوان اولین فیلم تمام‌رنگی کوروسawa پرداخته می‌شود. در این راستا برای رسیدن به هدف پژوهش ابتدا به بررسی رنگ در سینما و به خصوص سینمای ژاپن و تاثیرات غرب بر آن، سپس به استفاده موثر از رنگ در شخصیت‌پردازی و فضاسازی در فیلم دو دسکادن اشاره می‌شود.

پیشینه پژوهش

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

سینما هنر نوپای جهان معاصر راهی برای انتقال تجربیات بصری و حسی برای همگان است و ظهور آن را می‌توان به عصر صنعتی ربط داد چرا که بعد از پرداختن به نقاشی و عکاسی خلاً حرکت در هنر به وجود آمد. این گونه می‌توان گفت که هنر همه چیز داشت جز حرکت. رابطه سینما با نقاشی و عکاسی نسبت به دیگر هنرهای تجسمی پررنگ‌تر است. رابطه سینما با عکاسی که به واسطه دوربین، لنز و غیره مشهود است، اما رابطه اش با نقاشی قابل تأمل‌تر است. نقاشی در دوره‌های مختلف از دیوارنگاره‌های داخل غارها و تمدن مصر باستان گرفته تا نقاشی‌های فوتوریسم^۲ و کوبیسم^۳ همواره سعی در ایجاد حرکت داشته است (نوبهار، ۱۳۹۹: ۲). «در دهه‌های اول قرن بیستم دوشان^۴ و گابو^۵ و سایر فوتوریست‌ها به کشفیاتی در زمینه حرکت دست یافته بودند؛ ولی این حرکت بیشتر در محدوده بوم نقاشی یا فضایی محدود سیر می‌کرد» (شادقزوینی، ۱۴۰۱: ۱۸۲)، بنابراین مهم‌ترین و اصلی‌ترین تقاضا سینما و نقاشی همین امر حرکت است. سینما در ابتدا به صورت صامت و سیاه‌وسفید ظاهر شد و تقاضا دیگرش با نقاشی در عدم حضور رنگ مطرح شد، نقاشی که همواره با رنگ - از دیوارنگاره‌های غارنشینان تا به امروز - ارایه شده است، ولی در سینما این حضور با تأخیر رخ داد و طی مراحلی تا تمام‌رنگی شدن به تکامل رسید. زمانی که رنگ وارد سینما شد نقدهایی در پی داشت، از جمله «آرنهایم^۶ معتقد بود ارزش فیلم سیاه‌وسفید در این است که بیشتر از آن که پدیده‌ای واقعی باشد، کیفیتی آفریده دست هنرمند است و رنگ، چون فیلم را به طبیعت و پدیده‌ای واقعی و بیرونی نزدیک می‌کند، از ارزش هنری فیلم می‌کاهد؛ بنابراین رنگ‌های مورد توجه او سیاه‌وسفید بودند» (URL1)، اما نمی‌توان این گفته آرنهایم را یک امر مطلق دانست، رنگ به عنوان عنصری تاثیرگذار در سینما شناخته می‌شود. شخصیت‌پردازی، ایجاد موقعیت‌های زمانی و مکانی با استفاده از رنگ در بسیاری از آثار تاثیر به سزایی بر مخاطب داشته است. «به عنوان قاعده‌ای کلی، زمانی

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

شاخص هر کدام را مورد نقد و بررسی قرار داده است، علاوه بر این، در هر فصل به حواشی و مسائل مربوط به تولید و پشت صحنه این آثار پرداخته است. محمد تهامی‌نژاد (۱۴۰۰)، در مقاله «تاریخ سینما از طریق انتخاب‌های سیکی و رنگی» تفاوت بین غرایب و نامموده‌ها را بیان کرده و جایگاه رنگ-بهویژه در سینمای جهان و فیلم‌های ایرانی-را در هر دو حوزه مورد مطالعه قرار داده است. شارل تسون (۱۳۸۱)، مقاله‌ای تحت عنوان «کوروساوا یا لزوم دیدن آن‌چه تحمل ناپذیر است»، آثار کوروساوا را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داده است. ژان میتری (۱۳۹۴) در کتاب «روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما»، به بررسی اهمیت سینما و تاثیر به‌سزای برخی فیلم‌ها هم‌چنین به مقوله سینما از ابعاد مختلف روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی پرداخته که بخشی از کتاب به رنگ در سینما اختصاص یافته است. در پژوهش‌های ذکر شده به مساله سینمای نو، حضور رنگ در سینمای معاصر جهان و سینمای نو ژاپن پرداخته شده است. با توجه به نقش مهم رنگ در سینمای معاصر، نگارنده در پژوهش حاضر رنگ در دوره دوم فیلم‌سازی کوروساوا، بهویژه فیلم «دوسدکادن» را مورد توجه قرار داده است که تاکنون تحقیق منتشر شده‌ای در این زمینه وجود ندارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از جهت نوع، بنیادین و به روش توصیفی - تحلیلی انجام یافته و گردآوری اطلاعات و مطالب از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و مشاهده فیلم صورت گرفته است و بر اساس مطالعه مورد انتخاب شده، مساله رنگ در فیلم دوسدکادن اثر آکیرا کوروساوا مورد بررسی قرار گرفته است.

رنگ در سینما

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

(میتری، ۱۳۸۸: ۳۲۲).

سینمای رنگی ژاپن

سینمای رنگی که زادگاهش غرب است، دیرتر وارد سینمای شرق شد، سینمای ژاپن هم از آن جمله است. در دو سال اول بعد از جنگ، موجی از فعالیت‌های مردم‌سالارانه، چون اعتصاب و اندیشه‌های جدید، ژاپن را فراگرفت (لیونگستون، ۱۳۷۵: ۶۲۲). در واقع، وقوع این تحولات بهنوعی وابسته به حضور آمریکا در ژاپن بعد از جنگ جهانی دوم است که زندگی اقتصادی، سیاسی و اجتماعی مردم ژاپن را تحت تاثیر قرارداد که سینما هم از آن بی‌بهره نبود. «رنگ از منظر نشانه‌شناختی در موج نوی سینمای ژاپن دو بستر بیانی را مورد توجه قرار می‌دهد: یکی این که در تقابل با زیبایی‌شناسی سنتی ژاپنی قرار می‌گیرد و دیگری این که به فلسفه رنگ در غرب خاصه به برهه سیاسی و اجتماعی دهه ۱۹۶۰ نظر دارد» (پنیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۵). اولین فیلم تمام رنگی ژاپنی، فیلم کمدی «کارمن به خانه می‌آید»^{۱۲} کیسوکه کینوشیتا^{۱۳} در سال ۱۹۵۱ بود. در حالی که سینماگران حرفه‌ای ژاپنی دیرتر از این زمان به ساخت فیلم‌های تمام رنگی روی آوردند. در فیلم کارمن به خانه می‌آید رابطه با فرهنگ غرب را این گونه می‌توان بیان کرد؛ وقتی «کارمن» دختر جوان، روستای خود را به مقصد توکیو ترک می‌کند به حرفه رقص برهنه می‌پردازد، بعد از بازگشت به روستا همین حرفه را به عنوان سرگرمی برای ساکنان روستا اجرا می‌کند؛ حرفه‌ای که در تضاد کامل با فرهنگ و سنت‌های آن‌هاست. این امر را می‌توان استعاره و رود رنگ به سینمای ژاپن دانست، امری که در تضاد با فرهنگ و سنت‌های ژاپن است. دودسکادن هم در این دست فیلم‌ها قرار می‌گیرد، این فیلم به عنوان اولین فیلم تمام رنگی آکیرا کوروساوا است که تا سال ۱۹۷۰ جز در صحنه‌های کوتاهی از فیلم «پستی بلندی»، از رنگ استفاده نمی‌کند، دودسکادن اولین فیلم رنگی او در سال ۱۹۷۰ است (دهقان‌پور، ۱۳۷۹: ۲۰). هم‌چنین اولین فیلم دوره دوم فیلم‌سازی وی محسوب می‌شود که از آن زمان به بعد تمام آثارش به صورت تمام‌رنگی

می‌کند، انتظار بر این است که خواستار بازگشت به بهشت هر چند سیاه‌وسفید باشد، در حالی که بودن در دنیای رنگی هر چند پیچیده و خشن را ترجیح می‌دهد، چرا که بهشت سیاه‌وسفید را ملال آور و یک‌نوخت می‌داند و بر این اساس، شاید پیام‌های عدم بازگشت و جبران سقوط در جهان رنگ‌ها برای تفکر هالیوودی زیادی افراطی بوده است (پنیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۶). ژان میتری در بخش رنگ در سینما در کتابش اشاره دارد که فیلم‌ساز به جای ترکیب‌بندی‌های ذاتی هم‌آهنگ، باید ساختارهایی را خلق کند که سازگار با معنای روان‌شناسانه باشد. هم‌چنین در ادامه برای نمایش احساسات از طریق رنگ مهارت تکنیکی فراوان را لازمه کار می‌داند، به سبک و رقيق بودن به جای سنگین و غلیظ بودن تسلط رنگی در همان لحظه دیده شدن اشاره دارد، مگر در موارد خاص که می‌طلبد تکنیک نورپردازی قابل تغییر مورد استفاده قرار گیرد. سینماتوگرافی رنگی نقش مهمی در خود روایت داشت. مرحله‌ای بود که فیلم‌سازان به پتانسیل رنگ برای اهداف دراماتیک و زیبایی‌شناختی پی بردن. آن‌ها پذیرفتند که رنگ می‌تواند در روایت‌های واقع‌گرایانه استفاده شود و به عنصری ضروری برای تاکید بر نمایش نامه‌نویسان تبدیل شود. رنگ به عنوان روشی مفید می‌تواند به توصیف یک شخصیت یا نمایش یک حال و هوا یا احساسات درونی و بیرونی کمک کند، بنابراین به عنصر مهمی از روایت تبدیل شد (Maria Helena Braga et al, 2011: 345).

«رنگ، فیلم‌ساز را قادر می‌سازد تحلیل عمیق‌تر و هوش‌مندانه‌تری از واقعیت ارایه کند که مبتنی است بر انتخاب و ارایه ارتباطات گوناگون رنگی. هم‌چنین او می‌تواند این گونه تحلیل را انتخاب کند نه این که آن را ایجاد کند؛ چون کارگردان ترجیح می‌دهد یک امر تخیلی را از دل محدودیت‌های واقعیت‌گرایی بیرون کشیده و خلق کند. با این حال، چنین امری نمی‌تواند تفسیری کلیشه‌ای از دیدگاه ذهنی یک شخصیت بیافریند؛ چون ویژگی‌های ذهنی این بازنمایی همواره به دلیل آن‌چه که هستند، خبرگی و مهارت نیاز دارند»

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

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

دودسکادن

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



تصویر ۱. شخصیت روکوچان، دودسکادن، آکیرا کوروسووا، ۱۹۷۰.

زندگی بیشتر اهالی محل شبیه هم و فلاکتبار است، در مورد هر کدام رنگ‌ها و فضاهای متناسب با و خامت و شرایط زندگی‌شان استفاده شده است. شخصیت‌های داستان با رنگ‌های مختلفی معرفی می‌شوند، دسته‌بندی که می‌توان در نظر گرفت شخصیت‌پردازی با رنگ‌های گرم، سرد و خنثی است.

شخصیت‌پردازی با رنگ‌های گرم
شخصیت روکوچان را می‌توان در دسته شخصیت‌پردازی با رنگ گرم قرارداد. او در دنیای خیالی خود که سرشار از نقاشی‌های رنگارنگ و شاد از تراموا و بی‌خیال از واقعیت زندگی بوده و سرگرم تramoway خیالی خود است. او دیوار خانه‌شان را با نقاشی‌های کودکانه با رنگ‌های فامدار پر کرده است، به‌طوری که مخاطب هم لحظه‌ای نمی‌تواند تراموا را از خاطرش دور کند. حتی کارگردان برای شدت بخشیدن به این حس از صدای تراموا واقعی در خیال‌پردازی‌های

هم‌دردی با اهالی دارد تا شاید کمی این زندگی رقت‌بار را برای آن‌ها قابل تحمل کند.

استفاده از رنگ در شخصیت‌پردازی
از نظر شخصیت‌پردازی همان‌طور که قبل‌اشاره شد، «فقر و بینوایی» که شخصیت‌های دودسکادن در آن غوطه‌ورند، جایی برای قهرمانان شمشیرزن نیست» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۵۸). رنگ غالب در فیلم دودسکادن زرد و قرمز است که حسی اکسپرسیونیستی به فیلم می‌بخشد، طوری که رنج و لذت را به صورت درهم تنیده القا می‌کند (همان: ۲۶۶). بهره‌مندی کارگردان از رنگ در شخصیت‌پردازی در راستای بیان بصری بسیار قابل توجه است. «رنگ‌های تندی که انگار از تخته رنگ ون‌گوگ بیرون آمده‌اند به کوروسووا در به تصویر کشیدن افسرده‌گی شخصیت‌ها کمک می‌کند» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۶). کارگردان شخصیت‌ها در فیلم دودسکادن را با رنگ‌ها تفکیک کرده است. هر چند



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

این صورت به سختی می‌توان آن‌ها از هم تشخیص داد. کارگرگدان از رنگ به عنوان هویت بخشیدن به این دو زوج استفاده کرده است. در واقع، رنگ تنها هویتی است که آن‌ها دارند هویتی که در گرو رنگ است و به راحتی می‌توان از آن‌ها گرفت. این‌ها همه محصول جهان صنعتی و مدرن ژاپنی است که در این قشر جامعه حتی انسانیت را از آن‌ها گرفته است (تصویر ۲).

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

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

مخاطب، روکوچان را شخصی بی‌تقاویت به دنیای اطراف می‌بیند که مسؤولیت مسافران خیالی را به عهده گرفته است و هیچ مانعی در دنیای واقعی نمی‌تواند از مسؤولیت‌پذیری او بکاهد.

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

عشق باشد» (همان: ۲۶۶، تصویر ۴).

حس مرگ و نابودی شخصیت‌های در چهره مرد گدا و پرسش هم به‌وضوح دیده می‌شود. آن‌ها به‌خاطر خوردن غذای نپخته مسموم می‌شوند و چهره‌شان با رنگ آبی و چشمان گود افتاده و کبود دیده می‌شود. این رنگ‌ها نشانه‌های خوبی برای مرد گدا و پرسش نیستند، پسر که عاقل‌تر از پدرش است و شرایط را بهتر درک می‌کند. با این‌همه در تمام رویاپردازی‌های پدر همراه می‌شود ولی در مقابل رفتار عاقلانه‌ای از گدا نمی‌بینیم. وقتی مرد گدا طبق عادت غذایی گذشتگان اجازه نمی‌دهد پسر غذا را بپزد و همین امر باعث مسمومیت آن‌ها می‌شود، در موقعیتی دیگر پیشنهاد تامبا را برای مراجعه به دکتر رد می‌کند، همه‌این‌ها نشان از این است که آن‌قدر در رویاهایش غرق شده‌است که دیگر واقعیت برای او اهمیتی ندارد. بنابراین، تلخ‌ترین اتفاق در سیاهی شب رخ می‌دهد تا مخاطب را بیشتر به حس نابودی و بی‌رنگی نزدیک کند و آن، مرگ کودک است. تنها او بود که ارتباط

شخصیت‌پردازی با رنگ‌های سرد

گاهی رنگ در فیلم دودسکادن نشانی از نزدیکی مرگ و نابودی دارد و به‌گونه‌ای این حس شدت دارد که مخاطب کاملاً آن را درک می‌کند. شخصیت «هی» با چهره‌ای کاملاً بی‌روح و سرد که گویی مرده‌ای متحرک است، این حس و حال با نور آبی خاکستری رنگی دائماً بر چهره‌اش نمایان است، می‌توان در کنار نگاه خیره و بخزده‌اش حس مرگ، نابودی و زندگی اجباری در دنیاگی پر از کینه و تلخی را که برای خود ساخته، دید. «هی» همسرش «اوکو» را به خاطر خطایی که مرتکب شده و اینک پشیمان به خانه بازگشته است، نمی‌بخشد. نور طلایی رنگ بر چهره درمانده و ناگزیر اوکو حسی غیرعادی را القا می‌کند (تصویر ۳). «رنگ طلایی نشان‌گر چیزی متعالی یا مقدس است. این جا کوروساوا آن را برای تشدید حس شکست کامل، رنج، تنهایی و محرومیت از عشق به کار می‌گیرد» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۵)، رنگ طلایی بر این چهره درمانده «نشانه ارزش‌های وارونه شده‌ای است که باعث می‌شود یک لحظه تسلیم شدن او به لذتی کوتاه به معنای انکار



تصویر ۳. الف و ب. کازوکو، دودسکادن، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.



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

دروغ هم می‌گوید (تصویر ۶).

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

استفاده از رنگ در فضاسازی
فضاسازی‌ها همچون شخصیت‌پردازی در فیلم دودسکان همواره با رنگ‌ها و نورهای رنگی همراه

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

شخصیت‌پردازی با رنگ‌های خنثی

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



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



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

پسر جوانش است تا شاید از توهمندی رانده خیالی ترا موا بودن دست بکشد، روکوچان از مادرش به خاطر راندن ترا مواتی (خیالی) خود خدا حافظی می‌کند. مادر از غصه در بین نقاشی‌های روی دیوار خانه که گویی در چاله‌ای از انبوه نقاشی افتاده باشد می‌نشیند و میان رویای پایدار پسرش حقیر، نالمید و مایوس از نتیجه دعاها می‌ستجاب نشده برای شفای فرزندش گریه می‌کند. این تصویر، نشان‌گر ثبات رویای روکوچان و عدم بازگشت او به دنیای واقعی است. بنابراین، مخاطب دنیای خیالی پسرک را با تمام غیرواقعی بودنش می‌پذیرد (تصویر ۹).

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

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

دنیای خیالی

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

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

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

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



تصویر ۷. شیما و همسرش، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

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

رنگ حتی از نظر جوی و زمانی برای درک مخاطب از شرایط و حال شخصیت‌ها توسط کارگردان به کار گرفته شده است. با وحیم شدن حال مرد گدا و پسر که مسیموم شده‌اند، رنگ آسمان هم تغییر می‌کند. این لحظات با آسمان نارنجی رنگ نزدیک غروب شروع می‌شود و هر



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

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



تصویر ۹. الف و ب. فضای داخلی خانهٔ روکوچان، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.





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

از درد و رنج او داشته باشد. وقتی او کو نامید خانه را برای همیشه ترک می‌کند، کنار درختی خشکیده کنار خانه می‌ایستد. در حالی که نور نارنجی غروب بر چهره‌اش افتاده با خود می‌گوید: «حتی شباhtی به یک درخت ندارد، چون مُرده است» (تصویر ۱۳). احتمالاً اشاره بر این دارد که خانه‌ای که روزی عشق در آن جریان داشت، حال حتی دیگر شبیه خانه هم نیست و هیچ نشانی از محبت و آرامش در آن وجود ندارد و نور نارنجی غروب نشان از پایان روز و پایان یک زندگی مشترک است.

کازوکو نیز در دنیای واقعی درد و غم خویش سرگردان است. وی که تلخترین روزهای زندگی را سپری می‌کند هیچ راه فراری از این واقعیت بیرونی تنیده در روح و جانش ندارد. حتی اگر پدرخوانده‌اش مجازات شود همواره این سرخوردگی و تلخی دنیا با او همراه خواهد بود. رنگ‌های تند گل‌ها که در طول فیلم همواره در کنار این شخصیت وجود دارند و حتی در صحنه‌ای که کیسه‌ای از گل‌هارا با خود حمل می‌کند، همان خاطره اتفاق تلخی است که همواره یادآور آن شب شوم است. بنابراین، حضور او در فیلم همراه با طیفی از رنگ‌های گرم و سرد، طبیعی و حالت‌های مصنوعی در جهت نشان دادن این مشخصه ویران‌گر دنیای است.

رنگ در فیلم دودسکادن

رنگ در دودسکادن به عنوان عنصری اصلی به کار گرفته

چه به سیاهی و تاریکی شب نزدیک‌تر می‌شود، حال پسر بدتر می‌شود و در نهایت در سیاهی شب از دنیا می‌رود. رنگ سیاه حاکم، تلخی و دل‌گیر بودن این اتفاق غم‌انگیز را بیش‌تر می‌کند. هر چند رنگ سیاه مفهوم متنوعی دارد از جمله قدرت، پیچیدگی، غم، مرگ و...، در این مورد و نسبت به شرایط و اتفاقی که افتاده است، مفهوم مرگ و غم را دربردارد. در صحنه‌ای بعد از فوت پسر، مرد که با همراهی تامبا مراسم خاک‌سپاری پسرش را انجام می‌دهد به یاد می‌آورد پسرش در خانه رویایی شان آرزوی یک استخر بزرگ را داشت. مرد گدا گور کنده شده فرزندش را به شکل یک استخر بزرگ می‌بیند؛ صحنه‌ای تمیز با رنگ‌های شفافی که دور از فضای زندگی واقعی است. تنها صحنه‌ای که مرد خودش هم در رویا حضور یافته و حال دیگر از خانه‌ای که ساخته بود خبری نیست و با مرگ پسر خانه رویایی مرد هم از پاشیده و به کل از دنیای واقعی جدا و به دنیای خیالی وارد شده است (تصویر ۱۲).

دنیای واقعی

در فضای زندگی «هی» و «اوکو» که تماماً در دنیای واقعی بوده و در حال کلنگار رفتن با واقعیت تلخ زندگی‌شان هستند، رنگ‌های واقعی حاکم است. نورهای سرد آبی رنگ در خانه‌هی، شخصیت بی‌روح و مرده او را تشدید می‌کند و سکوت‌نش در برابر پشیمانی همسرش اوکو را نشان می‌دهد. اوکو برعکس هی با نورهای طلایی رنگ و تند نشان داده می‌شود تا نشان



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



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

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

خيالي / واقعي	شخصيت	رنگ	اسامي
خيالي	عقب افتاده ذهنی	شاد و تند رنگین کمانی	روکوچان
واقعي	تنها و درمانده	قرمز، زرد و صورتی، آبی، خاکستری	کازوکو
واقعي و خيالي	خيال باف	آبی بنفس، طلایی، نارنجی، ارغوانی، سیاه	مرد گدا
واقعي	افسرده	آبی	هی
واقعي	درمانده و عاشق	طلایی	اوکو
واقعي	بی هویت	زرد و قرمز	دو زوج بی بندوبار
واقعي	تیک عصی، وفادار به همسر	خاکستری	شیما
واقعي	دلسوز	خاکستری	تامبا

نتیجه‌گیری

رنگ که در دیگر هنرهای قبل از سینما توانسته بود به عنوان عنصر اثرگذار در دو بعد بصری و محتوایی نقش مهمی داشته باشد، با کاربست آن در هنر هفتم به صورت قدرتمندی توسط سینماگران مورد استفاده قرار گرفت. سینما به کمک رنگ توانست به نمایش دنیای مدرن، صنعتی و پیچیده بهتر از قبل پردازد تا مخاطب را با واقعیت‌های دنیای معاصر روبرو کند. فیلم دودسکادن به عنوان اولین فیلم تمام رنگی کوروساوا توانست بعد از یک دوره فیلم‌سازی به صورت سیاه‌وسفید در حرفة خود سنت‌شکنی کرده و با واردکردن رنگ در آثارش دنیای متفاوتی را بر مخاطب عرضه دارد. به طوری که از رنگ در شخصیت‌پردازی و فضاسازی‌های نهایت استفاده را کرده است تا تمام لذت و رنجش جاری در فیلم را از این طریق به بیننده منتقل کند. پژوهش حاضر با بررسی تاثیر رنگ بر سینمای کوروساوا نشان داد که فیلم دودسکادن با استفاده از تمام قابلیت‌های رنگ در شخصیت‌پردازی و فضاسازی بسیار موفق عمل کرده است و به نظر می‌رسد لزوم استفاده از عنصر رنگ در این اثر غیرقابل انکار است.

شده است که ساخت آن به صورت سیاه‌وسفید نمی‌توانست تا این حد بر تفکیک دو دنیای متفاوت، ایجاد حالات و روحیات شخصیت‌ها و موقعیت‌های متفاوت از نظر زمانی و مکانی را با این شدت و قدرت بیان کند. همان‌طور که آتونیونی رنگ و نقاشی راهنمایی دانسته بود: «در سینما، سیاه‌وسفید همان نسبتی را با رنگ دارد که طراحی با نقاشی» (داله واکه، ۱۴۰۲: ۶۳)، کوروساوا هم دقیقاً بعد از ساخت فیلم‌های موفق سیاه‌وسفیدش حال با واردکردن رنگ به فیلم‌هایش هر چند با آغازی نه‌چندان موفق در عرصه سینما، از نظر پرداختن به مفهوم زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی موفق عمل کرده است. او استفاده از رنگ را زمانی در آثارش به کار گرفت که بتواند به ثبت دقیق رنگ‌ها پردازد (جدول ۱).

کوروساوا از همراهی نزدیک رنگ و مشخصه‌های روانی آن با هویت و حالات درونی شخصیت‌های فیلم در جهت تقویت درک مخاطب از سوژه‌ها بهره بوده است و این مرحله را می‌توان ورود قدرتمند کوروساوا به عرصه فیلم‌سازی رنگی برشمرد.

ب/غیرفارسی

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

ج/پایگاه‌های اینترنتی

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

د/ تصاویر

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

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

پی‌نوشت‌ها

- 1.Futurism.
- 2.Cubism.
۳. ۱۸۸۷ - ۱۹۶۸ / فرانسه / مجسمه‌ساز: Marcel Duchamp (نقاش).
۴. ۱۸۹۰ - ۱۹۷۷ / نقاش، مجسمه‌ساز / روسیه) Naum Gabo.
۵. ۱۹۰۴- ۲۰۰۷ / فیلسوف، نظریه‌پرداز Rudolf Julius Arnheim سینما و هنر / آلمان).
6. Dodes'ka-den.
7. Technicolor.
۸. ۱۸۹۹- ۱۹۸۰ / کارگردان / Alfred Joseph Hitchcock انگلستان).
۹. ۱۸۹۸- ۱۹۴۸ / کارگردان، تئوریسین سینما / Sergei Eisenstein روسیه).
10. Wings of Desire.
۱۱. ۱۹۴۵ / کارگردان، نویسنده / آلمان) Wim Wenders.
12. Carmen Comes Home.
13. ۱۹۹۸- ۱۹۱۲ / کارگردان ژاپن) Kinoshita Keisuke.

فهرست منابع

الف/فارسی

- پینیواروس، داوید (۲۰۱۵)، «رنگ در موج نوی سینمای ژاپن»، ترجمه ایمان رهبر، (دسترسی: ۱۰ دی ۱۴۰۲). www.filmpan.ir/1402/10.
- تسون، شارل (۱۳۸۱)، «کوروساوا یا لزوم دیدن آن‌چه تحمل ناپذیر است»، مجله نقد سینما، شماره ۳، ۵۲-۵۵.
- دالهواک انجلا (۱۳۰۲)، سینما و نقاشی، ترجمه رضا تاج‌میری و امیری‌چی حدادی، تهران: انتشارات خوانه.
- دهقان‌پور، حمید (۱۳۷۰)، روایت از کوروساوا، تهران: انتشارات لکلک.
- ریچی، دونالد (۱۳۷۹)، فیلم‌های آکیرا کوروساوا، ترجمه مجید اسلامی و حمید رضا منتظری، تهران: نشرنی.
- شاد قزوینی، پریسا (۱۴۰۱)، مروری بر تاریخ نقاشی معاصر غرب، تهران: انتشارات سمت.
- لیونگستون، جون؛ جومور؛ اولد فادر، فیلیشیا (۱۳۷۵)، شناخت ژاپن، ترجمه احمد بیرشک، تهران: انتشارات خوارزمی.
- میرتی، ژان (۱۳۹۴)، روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما، ترجمه شاپور عظیمی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- نویهار، جواد؛ غلامعلی، اسدالله؛ زنگی، بهنام (۱۳۹۹)، «بررسی تاثیر نقاشی اکسپرسیونیستی بر فیلم مطب دکتر کالیگاری»، فصلنامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۲۹، ۶۰-۴۹.

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

Behzad Mohebbi

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

Afsun Azimi Moghadam

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

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

Abstract

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

Keywords

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