مطالعهٔ تاثیر رنگ در شخصیت‌پردازی و فضاسازی در سینمای آکیرا کوروساوا با تاکید 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 ارشدنقاشی، 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 کرده‌است، 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 به‌کارگیری آن در جهت شخصیت‌پردازی و ایجاد فضا برای ارتباط و انتقال مفاهیم نمادین، روانی و ادراکی بر مخاطب موفق عمل نموده‌است. پژوهش حاضر که به جهت نوع، بنیادین بوده و به روش توصیفی - تحلیلی انجام شده، در پی تحلیل و واکاوی تاثیرات رنگ در سینمای «آکیرا کوروساوا» و به‌ویژه فیلم «دودسکادن» (۱۹۷۰م.) است که به‌عنوان اولین فیلم تمام‌رنگی وی که شروع دورهٔ 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 گرفته‌است. نتایج پژوهش نشان از آن دارد که رنگ به‌عنوان عنصر اصلی و پرقدرت و به‌منظور شخصیت‌پردازی، تفکیک دنیای خیالی از دنیای واقعی و ایجاد موقعیت‌های زمانی خاص به‌صورت موثر در فیلم دودسکادن استفاده شده‌است.

واژه‌های کلیدی

سینما، رنگ، آکیرا کوروساوا، دودسکادن.

* نویسنده مسوول: bmohebbi@uma.ac.ir

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

مقدمه

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 خلأ حرکت در هنر به‌وجود آمد. این‌گونه می‌توان گفت که هنر همه چیز داشت جز حرکت. رابطهٔ سینما با نقاشی و عکاسی نسبت به دیگر هنرهای تجسمی پررنگ‌تر است. رابطهٔ سینما با عکاسی که به‌واسطهٔ دوربین، لنز و غیره مشهود است، اما رابطه‌اش با نقاشی قابل‌تامل‌تر است. نقاشی در دوره‌های مختلف از دیوارنگاره‌های داخل غارها و تمدن مصر باستان گرفته تا نقاشی‌های فوتوریسم[۱] و کوبیسم[۲] همواره سعی در ایجاد حرکت داشته‌است (نوبهار،۱۳۹۹: ۲). «در دهه‌های اول قرن بیستم دوشان[۳] و گابو[۴] و سایر فتوریست‌ها به کشفیاتی در زمینهٔ حرکت دست یافته‌بودند؛ ولی این حرکت بیش‌تر در محدودهٔ بوم نقاشی یا فضایی محدود سیر می‌کرد» (شادقزوینی، ۱۴۰۱: ۱۸۲)، بنابراین مهم‌ترین و اصلی‌ترین تفاوت سینما و نقاشی همین امر حرکت است. سینما در ابتدا به‌صورت صامت و سیاه‌وسفید ظاهر شد و تفاوت دیگرش با نقاشی در عدم حضور رنگ مطرح شد، نقاشی که همواره با رنگ - از دیوارنگاره‌های غارنشینان تا به امروز - ارایه شده‌است، ولی در سینما این حضور با تاخیر رخ داد و طی مراحلی تا تمام‌رنگی شدن به تکامل رسید. زمانی که رنگ وارد سینما شد نقدهایی در پی داشت، از جمله «آرنهایم[۵] معتقد بود ارزش فیلم سیاه‌وسفید در این است که بیش‌تر از آن‌که پدیده‌ای واقعی باشد، کیفیتی آفریدهٔ 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 گفتهٔ آرنهایم را یک امر مطلق دانست، رنگ به‌عنوان عنصری تاثیرگذار در سینما شناخته می‌شود. شخصیت‌پردازی، ایجاد موقعیت‌های زمانی و مکانی با استفاده از رنگ در بسیاری از آثار تاثیر به‌سزایی بر مخاطب داشته‌است. «به‌عنوان قاعده‌ای کلی، زمانی که الگوها و مایه‌های رنگ برای روایت یک داستان بر اساس رنگ مناسب باشد، سودمندترین شیوهٔ استفاده در سینما را پیدا می‌کند. رنگ می‌تواند تا آن حد نقشی دراماتیک داشته باشد که به‌عنوان عنصری توصیفی به‌کار گرفته‌شود. به‌این‌ترتیب می‌تواند پیش‌رفتی معنوی یا حالتی تشریحی و القایی را دنبال کرد، اما فقط از بیرون. به‌هرحال، مانند دیگر عناصر دلالتی در یک فیلم، استفاده از رنگ نیز باید موجه باشد. نباید دارای وجود مستقلی باشد که نتوان آن را به‌طور عینی برای تماشاگر موجه جلوه داد. به دلیلی تکنیکی، رنگ را باید گیر انداخت، نه آن را هدایت کرد» (میتری، ۱۳۹۴: ۳۲۲)، «در حالی‌که رنگ، در نقاشی همان تاثیری است که نقاش بر جهان می‌گذارد، در سینما این تاثیر حیات عینی جهان است که به دیدگاه ذهنی بی‌اعتناست» (همان). آکیرا کوروساوا 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 «دودسکادن»[۶] به‌عنوان اولین فیلم تمام‌رنگی کوروساوا پرداخته‌می‌شود. در این راستا برای رسیدن به هدف پژوهش ابتدا به بررسی رنگ در سینما و به‌خصوص سینمای ژاپن و تاثیرات غرب بر آن، سپس به استفادهٔ موثر از رنگ در شخصیت‌پردازی و فضاسازی در فیلم دودسکادن اشاره می‌شود.

پیشینه پژوهش

تحقیقاتی در مورد نقاشی و سینما و هم‌چنین معرفی آثار سینمایی تحت تاثیر نقاشی انجام شده‌است. از میان آن‌ها می‌توان به مقالهٔ داوید پینیوباروس (۲۰۱۵) اشاره کرد. او در مقالهٔ «رنگ در موج نوی سینمای ژاپن»، به حضور رنگ در آثار سه کارگردان ژاپنی که حرفهٔ 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 کوروساوا»، به معرفی کوروساوا و فیلم‌های او در فصل‌های جداگانه پرداخته و جنبه‌های

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

شاخص هر کدام را مورد نقد و بررسی قرار داده‌است، علاوه بر این، در هر فصل به حواشی و مسایل مربوط به تولید و پشت صحنه این آثار پرداخته‌است. محمد تهامی‌نژاد (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «تاریخ سینما از طریق انتخاب‌های سبکی و رنگی» تفاوت بین غرایب و نانموده‌ها را بیان کرده و جایگاه رنگ-به‌ویژه در سینمای جهان و فیلم‌های ایرانی-را در هر دو حوزه مورد مطالعه قرار داده‌است. شارل تسون (۱۳۸۱)، مقاله‌ای تحت عنوان «کوروساوا یا لزوم دیدن آن‌چه تحمل‌ناپذیر است»، آثار کوروساوا را از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داده‌است. ژان میتری (۱۳۹۴) در کتاب «روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی سینما»، به بررسی اهمیت سینما و تاثیر به‌سزای برخی فیلم‌ها هم‌چنین به مقولهٔ سینما از ابعاد مختلف روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی پرداخته که بخشی از کتاب به رنگ در سینما اختصاص یافته‌است. در پژوهش‌های ذکر شده به مسالهٔ سینمای نو، حضور رنگ در سینمای معاصر جهان و سینمای نو ژاپن پرداخته شده‌است. با توجه به نقش مهم رنگ در سینمای معاصر، نگارنده در پژوهش حاضر رنگ در دورهٔ دوم فیلم‌سازی کوروساوا، به‌ویژه فیلم «دودسکادن» را مورد توجه قرار داده‌است 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 مشاهدهٔ فیلم صورت گرفته‌است و بر اساس مطالعهٔ مورد انتخاب شده، مسالهٔ رنگ در فیلم دودسکادن اثر آکیرا کوروساوا مورد بررسی قرار گرفته‌است.

رنگ در سینما

اوایل قرن بیستم، سیستم‌های رنگی متنوعی برای ساخت فیلم‌های رنگی به‌دست آمد و امکان بهره‌برداری تجاری از رنگ را به‌وجود آورد. در سال ۱۹۲۵م. «تکنی کالر»[۷] به‌عنوان قدیمی‌ترین روش فیلم‌سازی رنگی یکی از پرهزینه‌ترین و در عین حال سیستم رنگی درخشان به‌حساب 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 نشان‌دادن زیبایی‌های غرب آمریکا بود (URL1). «تا سال ۱۹۶۳ فیلم سیاه‌وسفید، مفهوم سینمای متفکر و فیلم رنگی، مفهوم سینمای تفریحی 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 به‌عنوان یک کاشف و نمایش‌گر خستگی‌ناپذیر واقعیت‌ها و حقایق نانموده، ناشناخته و پنهان مانده، اعلام کرده، رنگ نیز به‌عنوان 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 ساخته‌است» (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 پَست بوده و جز تسلیم شدن مغز در برابر آن نیست به‌طوری‌که 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. سِرگئی آیزنشتاین[۹] در دستهٔ موافقان قرار گرفته و معتقد است «تصویر رنگی دیگر نه صرفاً یک‌جور سرگرمی بیهوده، بلکه نیرویی است که می‌تواند به مکاشفات عمیق روان‌شناختی بینجامد» (پینیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۱)، 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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

می‌کند، انتظار بر این است که خواستار بازگشت به بهشت هر چند سیاه‌وسفید باشد، در حالی‌که بودن در دنیای رنگی هر چند پیچیده و خشن را ترجیح می‌دهد، چرا که بهشت سیاه‌وسفید را ملال‌آور و یک‌نواخت می‌داند و بر این اساس، شاید پیام‌های عدم بازگشت و جبران سقوط در جهان رنگ‌ها برای تفکر هالیوودی زیادی افراطی بوده‌است (پینیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۶). ژان میتری در بخش رنگ در سینما در کتابش اشاره دارد که فیلم‌ساز به‌جای 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 لازمهٔ کار می‌داند، به سبک و رقیق بودن به‌جای 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 بردند. آن‌ها پذیرفتند که رنگ می‌تواند در روایت‌های واقع‌گرایانه استفاده شود و به عنصری ضروری برای تاکید بر نمایش‌نامه‌نویسان تبدیل شود. رنگ به‌عنوان 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 این‌گونه تحلیل را انتخاب کند نه این‌که آن را ایجاد کند؛ چون کارگردان ترجیح می‌دهد یک امر تخیلی را از دل محدودیت‌های واقعیت‌گرایی بیرون کشیده و خلق کند. با این‌حال، 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» (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 (لیوینگستون، 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 این‌که در تقابل با زیبایی‌شناسی سنتی ژاپنی قرار می‌گیرد و دیگری این‌که به فلسفهٔ رنگ در غرب خاصه به برههٔ سیاسی و اجتماعی دههٔ ۱۹۶۰ نظر دارد» (پنییوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۵). اولین فیلم تمام رنگی ژاپنی، فیلم کمدی «کارمِن به خانه می‌آید»[۱۲] کیسوکه کینوشیتا[۱۳] در سال ۱۹۵۱ بود. در حالی‌که سینماگران حرفه‌ای ژاپنی دیرتر از این زمان به ساخت فیلم‌های تمام رنگی روی آوردند. در فیلم کارمِن به خانه می‌آید رابطه با فرهنگ غرب را این‌گونه می‌توان بیان کرد؛ وقتی «کارمِن» دختر جوان، روستای خود را به مقصد توکیو ترک می‌کند به حرفهٔ رقص برهنه می‌پردازد، بعد از بازگشت به روستا همین حرفه را به‌عنوان سرگرمی برای ساکنان روستا اجرا می‌کند؛ حرفه‌ای که در تضاد کامل با فرهنگ و سنت‌های آن‌هاست. این امر را می‌توان استعارهٔ ورود 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 به‌عنوان 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 دورهٔ دوم فیلم‌سازی وی محسوب می‌شود که از آن زمان به بعد تمام آثارش به‌صورت تمام‌رنگی

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

ساخته شدند. لزوم استفاده از رنگ در این فیلم نه به‌عنوان عنصر تکنیکی، که وسیله‌ای برای ساخت تصاویر جدید است (پنییوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۳). در آثار دورهٔ اول فیلم‌سازی او که به‌صورت سیاه‌وسفید ساخته شده‌اند، صحنه‌هایی پرجنب‌وجوش، پرهیاهو، حماسی و قهرمانی را می‌بینیم در مقایسه با فیلم‌های دورهٔ دوم تضادی ملموس مشاهده می‌شود؛ میزانسن‌ها ایستا، دکوپاژها آرام و دوربین اغلب ساکن است. داستان فیلم در زمان معاصر می‌گذرد 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 استفادهٔ 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 به‌خوبی شناخته و از آن در فیلم به‌جا و درست استفاده کرده‌است. شخصیت‌پردازی و فضاسازی با استفاده از رنگ در موقعیت‌های زمانی و مکانی متفاوت فکر شده و درست به‌کار گرفته شده‌است. او توانسته این جملهٔ 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 به‌صورت بریده‌بریده و کوتاه در چندین اپیزود می‌پردازد. فیلم با رنگ‌های تند قرمز و زرد تراموای در حال حرکت از مقابل خانهٔ پسر جوانی به نام «روکوچان» که با مادرش زندگی می‌کند، شروع می‌شود. دیوارهای داخل خانه پر از نقاشی‌های روکوچان از تراموایست، علاقهٔ 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 لباس‌هایشان هستند، کنار شیر آب مشترک جمع شده و در همه حال مشغول صحبت با هم هستند. «شیما» مرد تیک‌دار که با همسر بداخلاق 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 شوهرعمه‌اش زندگی می‌کند، شبانه‌روز مشغول ساخت گلهای کاغذی رنگی برای گذران امور زندگی خود و دیگر اعضای خانواده است. شوهرعمه دایم‌الخمر دختر به او تجاوز کرده و زندگی را برای او ملال‌آورتر 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 فراموش‌کردن گذشته برایش کار دشواری است و همسرش را یک خیانت‌کار می‌داند. سکوت سنگین هی همسرش اوکو را تا مرز خودکشی می‌کشاند. مرد گدا و پسرش در شرایطی به‌مراتب اسف‌بارتر از بقیه داخل اتاقک یک ماشین اوراقی و قراضه زندگی می‌کنند. با خیال‌پردازی برای ساخت یک‌خانهٔ رویایی سعی در فرار از دنیای واقعی دارند که با مرگ پسر، گدا عقلش را به‌طور 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 سایهٔ 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 درمانده‌ای 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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]



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

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 قبلاً اشاره 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، طوری‌که رنج و لذت را به‌صورت 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 تختهٔ رنگ ون‌گوگ بیرون آمده‌اند به کوروساوا در به تصویر کشیدن افسردگی شخصیت‌ها کمک می‌کنند» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۶). کارگردان شخصیت‌ها در فیلم دودسکادن را با رنگ‌ها تفکیک کرده‌است. هر چند زندگی بیش‌تر اهالی محل شبیه هم و فلاکت‌بار است، در مورد هر کدام رنگ‌ها و فضاها متناسب با وخامت و شرایط زندگی‌شان استفاده شده‌است. 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 تراموای خیالی خود است. او دیوار خانه‌شان را با نقاشی‌های کودکانه با رنگ‌های فام‌دار پر کرده‌است، به‌طوری‌که مخاطب هم لحظه‌ای نمی‌تواند تراموا را از خاطرش دور کند. حتی کارگردان برای شدت بخشیدن به این حس از صدای تراموای واقعی در خیال‌پردازی‌های

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]





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

او استفاده کرده‌است و مخاطب را هم‌چون روکوچان در خیال‌بافی غرق کرده‌است. این رنگ‌های تند و پرهیجان دنیای معصومانه روکوچان نشان می‌دهند که تا چه اندازه از واقعیت منطقه‌ای که در آن زندگی می‌کنند دور است؛ دنیای شاد او با دنیای فلاکت‌بار واقعی فاصلهٔ بسیاری دارد. رنگ زرد در بین نقاشی‌ها 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 بی‌تفاوت به دنیای اطراف می‌بیند که مسوولیت مسافران خیالی را به عهده گرفته‌است و هیچ مانعی در دنیای واقعی نمی‌تواند از مسوولیت‌پذیری او بکاهد.

در قسمت‌هایی از فیلم به‌صورت بریده‌بریده دو زوج با رنگ لباس‌های‌شان 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 برای‌شان ارزشی ندارد و تنها چیزی که همسران آنان را از هم قابل تشخیص می‌کند، رنگ لباس‌شان است. در غیر این صورت به‌سختی می‌توان آن‌ها از هم تشخیص داد. کارگردان از رنگ به‌عنوان هویت بخشیدن به این دو زوج استفاده کرده‌است. در واقع، رنگ تنها هویتی است که آن‌ها دارند هویتی که در گرو رنگ است و به‌راحتی می‌توان از آن‌ها گرفت. این‌ها همه محصول جهان صنعتی و مدرن ژاپنی است که در این قشر جامعه حتی انسانیت را از آن‌ها گرفته‌است (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؛ طوری‌که 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 پدرخواندهٔ انگلش به او تجاوز می‌کند، «همین گل‌های (اکنون) دسیسه‌گر قرمز، صورتی و زرد مصنوعی بودن‌شان همانند زندگی حقیقی‌تر می‌شود» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۵).

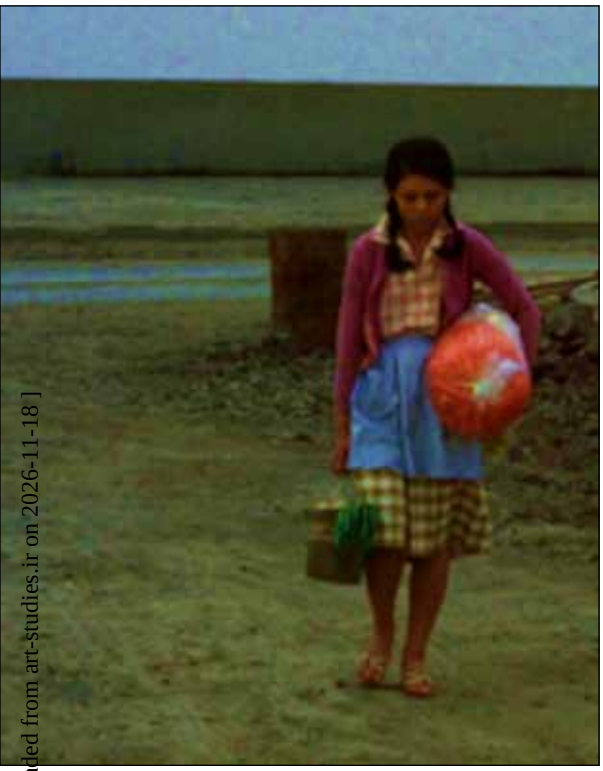
[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

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 کاملا بی‌روح و سرد که گویی مرده‌ای متحرک است، این حس‌وحال با نور آبی خاکستری رنگی دایماً بر چهره‌اش نمایان است، می‌توان در کنار نگاه خیره و یخ‌زده‌اش حس مرگ، نابودی و زندگی اجباری در دنیایی 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 بازگشته‌است، نمی‌بخشد. نور طلایی رنگ بر چهرهٔ درمانده و ناگزیر اوکو حسی غیرعادی را القا می‌کند (تصویر ۳). «رنگ طلایی نشان‌گر چیزی متعالی یا مقدس است. این‌جا کوروساوا آن را برای تشدید حس شکست کامل، رنج، تنهایی و محرومیت از عشق به‌کار می‌گیرد» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۵)، رنگ طلایی بر این چهرهٔ درمانده «نشانهٔ ارزش‌های وارونه شده‌ای است که باعث می‌شود یک لحظه تسلیم شدن او به لذتی کوتاه به معنای انکار عشق باشد» (همان: ۲۶۶، تصویر ۴).

حس مرگ و نابودی شخصیت هی در چهرهٔ مرد گدا و پسرش 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 پسرش 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، همهٔ این‌ها 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





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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]



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

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

شخصیت‌پردازی با رنگ‌های خنثی

در برخی شخصیت‌ها از جمله تامبا، «شیما» و همسر بداخلاقش، مرد شانه‌ساز کارگردان از رنگ‌های خنثی برای معرفی آن‌ها استفاده کرده‌است. هر کدام از این شخصیت‌ها با این‌که رفتارهایی کم‌وبیش نامطلوب دارند، در عین‌حال انسان‌هایی سازگار و یاری‌رسان هستند. تامبا که رنگ‌های استفاده شده در موردش انواع خاکستری‌ها را شامل می‌شود، شخصیت مثبت و پدرانه 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 دروغ هم می‌گوید (تصویر ۶).

شیما مرد تیک‌دار و همسر بداخلاقش 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 زحمت‌کش که از بچه‌هایی که آگاه است همهٔ آن‌ها فرزندان او نیستند، مراقبت می‌کند. آگاهی او در کنار بی‌تفاوتی‌اش به این مساله او را در این دست از شخصیت‌ها قرار داده‌است، 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 دودسکادن همواره با رنگ‌ها و نورهای رنگی همراه

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]





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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]



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

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

دنیای خیالی

با شروع فیلم، کارگردان به معرفی فضای خارجی و داخلی خانهٔ روکوچان، پسر جوان عاشق تراموا می‌پردازد. بیرون خانه رنگ‌های سرد، کدر و پوسیدهٔ دیوار نشانهٔ زندگی در منطقه‌ای محروم است. مخاطب می‌داند که با یک خانواده فقیر و ندار مواجه 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 تراموا است. طوری‌که 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 و وارد رویای پسر جوان می‌شود، «قدرت بصری نقاشی‌ها با رنگ‌مایه‌های مات و تیرهٔ خانه‌های محله شدیداً در تضاد قرار می‌گیرد» (پنیوباروس، ۲۰۱۵: ۱۶۳). وقتی مادر روکوچان در حال دعاکردن برای پسر جوانش است تا شاید از توهم راننده خیالی تراموا بودن دست بکشد، روکوچان از مادرش به‌خاطر راندن تراموای (خیالی) خود خداحافظی 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، ناامید و مایوس از نتیجه دعاهای مستجاب 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 نشانهٔ 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 این‌سو و آن‌سو می‌روند، نشانه‌ای از بیچارگی این مردم در برابر عناصر طبیعی است. وقتی روکوچان شروع به راندن تراموای خیالی می‌کند، رنگین‌کمان با رنگ‌های شاد سبز،

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

صورتی و آبی و رنگ‌های درخشان منعکس شده از خرابه‌ای که پس‌زمینه‌ای را احاطه کرده‌است نشان از خطری در کمین آدم‌هاست. 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 به‌خوبی به تصویر کشیده‌است. 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 رویایش مرحله به مرحله می‌سازد. خانهٔ خیالی آن‌ها بر روی یک تپهٔ سرسبز یک‌دست با طراحی در ورودی شروع 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 این‌که قبل از رنگ کردن در ابتدا باید از رنگ قرمز به‌عنوان ضدزنگ استفاده شود، اشاره به تداوم و ثبات رویای‌شان دارد که آن‌ها فقط در خواب می‌توانند ببینند. «آدم‌هایی که در اتاقک زنگ‌زدهٔ ماشین کوچکی زندگی می‌کنند، یکی از هزاران ماشینی که-مثل خودشان-روی خروارها زبالهٔ دیگر افتاده و مظهر به هدر رفتن انرژی و پتانسیل‌های انسانی در ژاپن امروز است» (ریچی، ۱۳۷۹: ۲۶۷). ساخت خانهٔ خیالی که بعد از چند مرحله 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



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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]



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

تصور 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 رویای‌شان می‌داند، اما مرد گدا رنگ‌های دیگر را ترجیح می‌دهد. دلیلش برای انتخاب این رنگ متمایز شدن خانه‌شان از خانهٔ خارجی‌هاست. رنگ آسمان در رویای مرد دایماً 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 صحنه 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 درآمده‌است. این صحنه به‌عمد توسط کارگردان برای نشان‌دادن تضاد طبقاتی به‌کار 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 به‌کار گرفته شده‌است. با وخیم شدن حال مرد گدا و پسر که مسموم شده‌اند، رنگ آسمان هم تغییر می‌کند. این لحظات با آسمان نارنجی رنگ نزدیک غروب شروع می‌شود و هر





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

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]





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

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 افتاده‌است، 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 خانهٔ رویایی‌شان آرزوی یک استخر بزرگ را داشت. مرد گدا گور کنده شدهٔ فرزندش را به شکل یک استخر بزرگ می‌بیند؛ صحنه‌ای تمیز با رنگ‌های شفافی که دور از فضای زندگی واقعی اوست. تنها صحنه‌ای که مرد خودش هم در رویا حضور یافته و حال دیگر از خانه‌ای که ساخته بود خبری نیست و با مرگ پسر خانهٔ رؤوایی مرد هم از پاشیده و به کل از دنیای واقعی جدا و به دنیای خیالی وارد شده‌است (تصویر ۱۲).

دنیای واقعی

در فضای زندگی «هی» و «اوکو» که تماماً در دنیای واقعی بوده و در حال کلنجار رفتن با واقعیت تلخ زندگی‌شان هستند، رنگ‌های واقعی حاکم است. نورهای سرد آبی رنگ در خانهٔ هی، شخصیت بی‌روح و مرده او را تشدید می‌کند و سکوتش در برابر پشیمانی همسرش اوکو را نشان می‌دهد. اوکو برعکس هی با نورهای طلایی رنگ و تند نشان داده می‌شود تا نشان از درد و رنج او داشته‌باشد. وقتی اوکو ناامید خانه را برای همیشه ترک می‌کند، کنار درختی خشکیده کنار خانه میایستد. در حالی‌که نور نارنجی غروب بر چهرهاش افتاده با خود می‌گوید: «حتی شباهتی 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 گل‌ها را با خود حمل می‌کند، همان خاطرهٔ 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 نشان‌دادن این مشخصهٔ ویران‌گر دنیای اوست.

رنگ در فیلم دودسکادن

رنگ در دودسکادن به‌عنوان عنصری اصلی به‌کارگرفته

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]



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



تصویر۱۳. اوکو، دودسکان، آکیرا کوروساوا، ۱۹۷۰.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

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

اسامی	رنگ	شخصیت	خیالی/ واقعی
روکوچان	شاد و تند رنگین کمانی	عقب‌افتادهٔ ذهنی	خیالی
کازوکو	قرمز، زرد و صورتی، آبی، خاکستری	تنها و درمانده	واقعی
مرد گدا	آبی بنفش، طلایی، نارنجی، ارغوانی، سیاه	خیال‌باف	واقعی و خیالی
هی	آبی	افسرده	واقعی
اوکو	طلایی	درمانده و عاشق	واقعی
دو زوج بی‌بندوبار	زرد و قرمز	بی‌هویت	واقعی
شیما	خاکستری	تیک عصبی، وفادار به همسر	واقعی
تامبا	خاکستری	دلسوز	واقعی

شده‌است که ساخت آن به‌صورت 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 آنتونیونی رنگ و نقاشی را هم‌ارز 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 عرص، سینما، از نظر پرداختن به مفهوم زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی موفق عمل کرده‌است. او استفاده از رنگ را زمانی در آثارش به‌کار گرفت که بتواند به ثبت دقیق رنگ‌ها بپردازد (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.

نتیجه‌گیری

رنگ که در دیگر هنرهای قبل از سینما توانسته بود به‌عنوان عنصر اثرگذار در دو بُعد بصری و محتوایی نقش مهمی داشته باشد، با کاربست آن در هنر هفتم به‌صورت قدرت‌مندی توسط سینماگران مورد استفاده قرار گرفت. سینما به کمک رنگ توانست به نمایش دنیای مدرن، صنعتی و پیچیده بهتر از قبل بپردازد تا مخاطب را با واقعیت‌های دنیای معاصر روبه‌رو کند. فیلم دودسکادن به‌عنوان اولین فیلم تمام رنگی کوروساوا توانست بعد از یک دورهٔ فیلم‌سازی به‌صورت سیاه‌وسفید در حرفهٔ خود سنت‌شکنی کرده و با واردکردن رنگ در آثارش دنیای متفاوتی را بر مخاطب عرضه دارد. به‌طوری‌که از رنگ در شخصیت‌پردازی و فضاسازی‌ها نهایت استفاده را کرده‌است 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 کرده‌است و به‌نظر می‌رسد لزوم استفاده از عنصر رنگ در این اثر غیرقابل انکار است.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

کوروساور از ابزار رنگ فراتر از سطح اولیهٔ توصیفی آن به‌عنوان وسیله‌ای جهت نشان‌دادن مشخصه‌های درونی بهره برده‌است. چنان‌چه شخصیت متظاهری چون گدا، با چندین رنگ نشان داده شده تا حد فاصل دنیای واقعی و خیالی چرخش داشته باشد. شخصیت عقب‌افتادهٔ ذهنی با رنگ‌های تند و رنگین‌کمانی و فرد عاشق‌پیشه با رنگ طلایی به نمایش گذاشته شده‌است.

پی‌نوشت‌ها

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

فهرست منابع

الف/ فارسی

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

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/ (دسترسی: ۲۰ تیر ۱۴۰۳)

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]

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.

[Downloaded from art-studies.ir on 2026-11-18]