نشریهٔ علمی باغ نظر، ۱۸(۱۰۳)، ۲۹-۴۰ / دی ۱۴۰۰
DOI: 10.22034/BAGH.2021.253280.4693

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Analysis of the realization of the independent identity of the film still photographer in the film still photography of Ghazbanpour and Koudelka through the theories of genetic criticism and analysis of visual codes
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

# تحلیل تحقق هویت مستقل عکاس فیلم در عکس‌های سینمایی غضبانپور و کودلکا بر مبنای نظریه‌های نقد تکوینی و تحلیل رمزگان تصویری*

امین علی‌کردی[۱]، محسن مراثی[۲]**

**۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.**
**۲. گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۲۱ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۱۰/۰۱

## چکیده

**بیان مسئله:** با اهمیت‌یافتن عکاسی فیلم به‌عنوان ابزاری برای فروش بیشتر آثار سینمایی، عکاسان فعال در سایر شاخه‌های عکاسی نیز به عکاسی فیلم تمایل نشان دادند. در پژوهش حاضر با مقایسه میان عکس‌های «جاسم غضبانپور» از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» و عکس‌های «جوزف کودلکا» از فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس»، مسئلهٔ هویت مستقل عکاس فیلم و آثارش در روند تولید فیلم بررسی شده است. بر این اساس، این پژوهش در پی این است که موارد تشابه و تفاوت عملکرد غضبانپور و کودلکا را در دستیابی به هویت مستقل، ورای موضوع و روایت فیلم، در عکس‌های سینمایی بیابد.

**هدف پژوهش:** شناخت مراحل انتخاب عکاس فیلم در مرحلهٔ پیش‌تولید فیلم سینمایی و آشنایی با فعالیت عکاس در جریان تولید فیلم، با حفظ هویت مستقل هنری، اهداف این پژوهش به شمار می‌آیند.

**روش پژوهش:** این پژوهش با روش تحلیل محتوا و رویکرد تطبیقی انجام گرفته و داده‌های آن به دو شیوهٔ کتابخانه‌ای و میدانی گردآوری شده است. در ابتدا مراحل انتخاب غضبانپور وکودلکا برای عکاسی فیلم، به مدد نقد تکوینی، بررسی و سپس، نتایج فعالیت آن دو، بر مبنای نظریه رمزگان‌های رسانه‌ای دانیل چندلر، تفسیر و مقایسه می‌شود. تطبیق عملکرد هنری دو عکاس ایرانی و خارجی کمک می‌کند که درک عمیق‌تری از هویت مستقل عکاس فیلم حاصل شود.

**نتیجه‌گیری:** به دلیل خصلت‌های روایی و سبکی ژانر هنری در سینما، جاسم غضبانپور و جوزف کودلکا هویت مستقل خود را هنگام عکاسی فیلم حفظ کرده‌اند. همچنین از مقایسهٔ عکس‌های آن‌ها می‌توان نتیجه گرفت که عکس‌ها دارای درون‌مایه و خصلت‌هایی مشابه با گونهٔ مستند اجتماعی هستند و این دو عکاس به موضوعی که پیش از تولید فیلم از آن عکاسی می‌کردند گرایش دارند.

**واژگان کلیدی:** *عکاسی فیلم، جاسم غضبانپور، جوزف کودلکا، رمزگان رسانه‌ای، نقد تکوینی.*

## مقدمه و بیان مسئله

عکاسی تلاش فراوانی برای داستان‌سرایی و روایی‌بودن انجام داده است. از نظر بارت، عکس، بدون نیاز به سینمایی‌بودن، می‌تواند خصلت‌های فیلمیک و نمایشی داشته باشد. به همین خاطر است که از عکاسی و عکس فیلم در سرآغاز اختراع سینما به‌عنوان منبعی برای معرفی و تبلیغ فیلم سینمایی استفاده می‌شده است (Ned Scott Hollywood Overview, n.d.). بر این اساس، از صحنه‌های متنوع فیلم، در قالب تصاویری

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری «امین علی‌کردی» با عنوان «هنر عکاسی فیلم: سیر تحول عکاسی فیلم در ایران» است که به راهنمایی دکتر «محسن مراثی» در دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد در حال انجام است.

**نویسندهٔ مسئول: marasy@shahed.ac.ir، ۰۹۱۲۱۷۲۵۷۴۸

بدون صدا و حرکت عکاسی می‌شود. عکاسی فیلم، که در هالیوود با عنوان عکاسی تبلیغات سینمایی[1] یا عکاسی فرایند تولید فیلم[2] هم شناخته می‌شود، به مجموعه عکس‌هایی گفته می‌شود که در حین فیلم‌برداری یا تصویربرداری فیلم سینمایی یا برنامه‌های تلویزیونی، یا پس از آن یعنی هنگام قطع فیلم‌برداری، گرفته می‌شود (بهارلو، ۱۳۸۵، ۴). عکاسی برای فیلم‌های هنری یا آثار مستقل، که دارای مخاطب خاص هستند و هدفشان داستان‌گویی نیست، منجر به تولید تصاویری می‌شود که از یک سو به معرفی و تبلیغات فیلم سینمایی می‌پردازند و از سوی دیگر تصاویری مستقل هستند. این گونه تصاویر مستقل با عکس‌های کاربردی اشاره‌شده برای تبلیغ در ویترین سینما، که سبک متمایز و حالت تفسیری خاصی ندارند، بسیار متفاوت‌اند. فضای سطحی صحنه‌های ساخت فیلم عکاسان مستقل بسیاری را برای تهیهٔ عکس ترغیب کرده است. این تصاویر، که گاهی خارج از روند فیلم‌سازی گرفته شده‌اند، با عکاسی برای تبلیغات و فروش فیلم سینمایی، که خصلت کاربردی دارند، بسیار متفاوت‌اند. عکاسان صاحب سبک و سرشناس بسیاری برای پروژه‌های سینمایی مختلف، با سبک‌های متفاوت و اهداف گوناگون از قبیل مستندنگاری، تیپ‌نگاری و دیگر سبک‌های غیر منطبق با روایت فیلم، ارائه مجموعهٔ در گالری‌ها و تولید کتاب، دعوت به کار شده‌اند.

یک نمونه از تجربهٔ افراطی حضور عکاسان هنری را می‌توان در فیلم «آنی» (۱۹۸۲ م.)، اثر موزیکال «جان هیوستون»، دانست. برای این فیلم کارگردان از بهترین عکاسان جوان دعوت کرد تا از هرچه در صحنه دوست دارند عکاسی کنند. این عکاسان نه نفر بودند که برخی از آن‌ها همچون «ویلیام اگلستون»، «گری وینوگراند»، «استیون شور»، «جوئل مایروویتس» و «میچ اپستایندر» در حوزهٔ مستندنگاری فعالیت وسیعی داشتند. اگلستون، بی‌توجه به بازیگران و گروه ساخت فیلم، در عکس‌هایش فقط از جزئیات بناها و آثار معماری استفاده کرد. وینوگراند به دنبال عکس‌های سیاه و سفید خیابانی، که مشخصهٔ عکاسی خودش بود، و لحظاتی اتفاقی سر صحنهٔ فیلم بود. استیون شور نیز به گوشه و کنار خیابان و سر در مغازه‌ها و سیاهی لشگرهای گمنام توجه داشت؛ این موضوعات به نوعی شبیه به سوژهٔ زندگی روزمره‌ای بود که در پروژهٔ سفر به سراسر آمریکا، در دههٔ ۱۹۷۰ میلادی، مستندنگاری کرده بود (کمپنی، ۱۳۹۵، ۱۰۵). نمونهٔ مشابه این فعالیت را در سینمای ایران می‌توان در فیلم «اینجا چراغی روشن است» (ساختهٔ رضا میرکریمی، ۱۳۸۱ ش.) یافت که محسن راستانی، عکاس خبری، تبلیغات، جنگ و مستندنگار، از آن عکاسی کرده است. راستانی در صحنهٔ فیلم برای مجموعه‌ای که خودش مد نظر داشته عکاسی کرده و آن را تبدیل به کتابی با عنوان خود فیلم و یک نمایشگاه کرد.

با توجه به موارد گفته‌شده، در این مقاله به بررسی تطبیقی آثار دو عکاس فیلم پرداخته شده است که هر دو عکاسِ خبری و مستندنگار نیز هستند؛ عکس‌های«جاسم غضبانپور» (متولد ۱۳۴۲ شمسی در خرمشهر) از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» (ساختهٔ عباس کیارستمی، ۱۳۷۰ ش.) و عکس‌های «جوزف کودلکا»[3] (متولد ۱۹۳۸ میلادی در جمهوری چک) از فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس»[4] (ساختهٔ «تئو آنجلوپولوس»[5]، ۱۹۹۵ م.). پرسش اصلی تحقیق آن است که موارد تشابه و تفاوت عملکرد غضبانپور و کودلکا در دستیابی به هویت مستقل ورای موضوع و روایت فیلم در عکس‌های سینمایی چیست؟ برای پاسخ به این پرسش ابتدا با روش نقد تکوینی، پیشامتن‌های موجود در روند تولید آثار سینمایی را شناسایی می‌کنیم؛ پس از آن، بر مبنای تفسیر قراردادها و رمزگان‌های بصری و رسانه‌ای موجود در ژانرهای مختلف، مشابهت‌ها و تفاوت‌های یافت‌شده در این دو اثر را بر خواهیم شمرد. بررسی پیشامتن‌ها در گام اول تحلیل، دلایل انتخاب عکاس برای پروژه و انگیزهٔ فعالیت وی را مشخص می‌سازد. تحلیل رمزگان‌های بصری موجود در آثار عکاس فیلم در گام بعدی، ارتباط یا عدم ارتباط میان عکس‌های فیلم و ژانر فیلم و در نهایت هویت مستقل عکاس و آثارش را نشان خواهد داد.

## پیشینهٔ پژوهش

در خصوص مطالعاتی که به روش تطبیقی و بررسی تمایز یا تشابه میان یک مجموعهٔ ایرانی با مجموعه‌ای برون‌مرزی و چندملیتی صورت می‌گیرد، به‌طور معمول منابع در خصوص اثر خارجی به‌سختی در دسترس است؛ اما در این مطالعه اطلاعات راجع به نمونهٔ داخلی و مطالب مربوط به آن نیز به‌سختی یافت می‌شود. در کتاب «مقالات و موضوعات عکاسی»، که مجموعه مقالات و کتب مرتبط با موضوع عکاسی از سال ۱۳۱۲ تا ۱۳۹۳ شمسی در آن معرفی شده، تنها یک مقاله از زندگینامهٔ جوزف کودلکا در فصلنامهٔ «هنر» (شمارهٔ ۲، سال ۱۳۶۲) و یک مقاله از جاسم غضبانپور در ماهنامهٔ «عکس» (شماره ۱۱۳، سال ۱۳۷۵) موجود است. فصلنامهٔ «حرفه: هنرمند» در شمارهٔ ۶۰ (بهار ۱۳۹۵) گفتگویی پیرامون عکاسی جنگ با جاسم غضبانپور داشته است. به جز نمایشگاه عکس فیلم «زندگی و دیگر هیچ» که در سال ۱۳۹۵ در گالری راه

ابریشم برگزار شد و کتاب همین مجموعه عکس با عنوان «زندگی و دیگر هیچ» در هیچ منبع یا کتابی مطلبی در مورد عکاسی فیلم جاسم غضبانپور موجود نیست. در مورد فعالیت سینمایی جوزف کودلکا، به دلیل عضویت وی در «آژانس مگنوم» تنها یک مطلب کوتاه به همراه عکس‌های فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» موجود است، که در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. لازم به ذکر است که عکس‌های کودلکا از فیلم آنجلوپولوس در سال ۱۹۹۵ م. در کتابی با عنوان «پرسه: در جستجوی نگاه خیرهٔ اولیس»[۶] منتشر شد(Koudelka, 1995). در این پژوهش، برخلاف پژوهش‌های مشابه پیشین، از رویکرد تطبیقی برای شناسایی هویت مستقل عکاس فیلم استفاده شده است. همچنین استفاده از رویکرد نقد تکوینی و دیدگاه «چندلر» در تفسیر و مشابهت‌یابی آثار از موارد تمایز مقالهٔ پیش رو با آثار پیشین محسوب می‌شود. آن‌چه ضرورت انجام این تحقیق را آشکار می‌سازد، در گام اول، شناسایی فرایند عکاسی فیلم در فیلم‌های سینمایی هنری با بودجهٔ محدود، و در گام بعدی، بررسی و مطالعهٔ تطبیقی عکس‌های فیلمی است که از لحاظ هنری و زیبایی‌شناختی دارای هویتی مستقل‌اند و جدای از فیلم سینمایی قابلیت رمزگشایی و تحلیل دارند.

## مبانی نظری

در این مقاله از دو روش برای تحلیل و رمزگشایی آثار عکاسان فیلم استفاده می‌شود. ابتدا از روش نقد تکوینی به روایت «کلارک» برای آشکارشدن نیت مؤلف در خلق اثر هنری و فرایند شکل‌گیری اثر، که بر پیشامتن‌ها استوار است، استفاده می‌شود. نقد تکوینی ابتدا در ادبیات به‌عنوان دیدگاهی پیشرو و نوین مطرح شد. الگوی تحلیل تکوینی در ادبیات بر مبنای تحلیل نسخه‌های خطی و دست‌نوشته‌ها و نامه‌هایی که پیرامون یک اثر ادبی موجود بود، شکل گرفت و در نهایت به اشکال دیگر آثار هنری و ادبی تعمیم یافت (تادیه، ۱۳۷۸، ۳۱۹). روش بعدی به تحلیل نشانه‌شناسانه از منظر «چندلر» متکی است که به کمک آن عکس‌های دو فیلم «زندگی و دیگر هیچ» و «نگاه خیرهٔ اولیس» بررسی خواهد شد. بیشتر نشانه‌شناسان پذیرفته‌اند که عکاسی و سینما هر دو شامل رمزگان‌های بصری هستند؛ و این رمزگان‌های قراردادی را می‌توان در سینما به طبقه‌بندی ژانرها و در عکاسی به تحلیل تکنیکی و موضوعی اختصاص داد (چندلر، ۱۳۹۴، ۲۴۴).

**• نقد تکوینی**

هر اثر ادبی (رمان، نمایش‌نامه، فیلم‌نامه و ...) هنری، علمی و انتقادی نتیجهٔ یک تلاش مستمر و خلاق است. مؤلف برای خلق اثر خود بالاجبار دست به جمع‌آوری اطلاعات، اسناد و منابع می‌زند و سپس کار خود را شروع می‌کند و چون پیشاپیش در حیطهٔ کار عملی واقع شده است از خود آثار و ردپایی به جا می‌گذارد. نقد تکوینی به همین ردپاها و آثار به‌جامانده علاقه نشان می‌دهد؛ بنابراین در تکوین یک اثر، پرونده‌ای به‌صورت سابقه یا پیشینهٔ عملی (پیشامتن) به جا می‌ماند که برای درک بهتر نیت مؤلف در تولید اثر قابل مطالعه است (Lebrave, 1992, 36).

نقد تکوینی، با توجه به روشی که منتقد پیشنهاد می‌کند، بر مصالحی استوار است که شرایط فرهنگی، تاریخی و اجتماعی هنرمند، در تولید متن یا اثر هنری، از فرایند و ایده‌های ساخت تا تولید نهایی آن، ایجاد می‌کند. نقد تکوینی بر ادراک داده‌های حسی، عواطف و اندیشه‌های هنرمند و ویژگی‌های روحی و روانی او در شکل‌گیری اثر مبتنی است. در نقد تکوینی دیدگاهی نوین وجود دارد که پیش از این مطرح نبوده است. با شناسایی هم‌زمان متن و مؤلف یا ساختار و فرا ساختار، تحلیل تکوینی تبدیل به نقدی جامع می‌شود. این ویژگی‌ها نتایج نقد تکوینی را از چند جنبه دارای ارزش و کاربرد می‌سازند: ۱. شناخت تخیل و خلق اثر هنری؛ ۲. شناخت روابط هنر با جامعه و فرهنگ؛ ۳. درک گونه‌های دیگر نقد؛ ۴. ادراک اهمیت پیشامتن‌ها در روند تولید اثر؛ ۵. شناخت سبک‌های هنرمندان؛ ۶. آموزش هنر.

نقد تکوینی با تمرکز بر مطالعهٔ پیشامتن‌ها[۷]، که در سینما همان پیش‌تولید اثر سینمایی و ارتباط میان عکاس با مجموعهٔ تولید تا انتهای مرحلهٔ تولید فیلم قلمداد می‌شود، طرح و برنامهٔ آغاز تولید یک اثر و سرانجام تبدیل آن به اثر نهایی را تحلیل می‌کند. نقد تکوینی بر ارتباط دگرگونی‌های اثرِ در حال شکل‌گیری با ویژگی‌های فردی، روحی و روانی هنرمند مبتنی است و تأثیر بستر تاریخی، فرهنگی و اجتماعی زندگی هنرمند بر تولید اثر را حائز اهمیت می‌داند (بیدختی، آیت‌اللهی، عالمی و نامور مطلق، ۱۳۹۰، ۶۳).

نقد تکوینی چگونگی شکل‌گیری و خلق اثر هنری، یعنی مراحل یافتن موضوع و اندیشهٔ اولیه تا ارائهٔ متن نهایی را بررسی می‌کند. عکس‌ها نیز متن‌هایی هستند که براساس آن‌چه آن را گفتمان عکاسانه می‌نامیم نگاشته می‌شوند (کلارک، ۱۳۹۳، ۳۹). نقد تکوینی مبتنی بر چهار پایهٔ پیرامتن[۸]، فرامتن[۹]، پیش‌متن[۱۰] و پیشامتن تعریف می‌شود. پیرامتن شامل شرایط برون‌متنی است، همانند وضعیت خانوادگی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و از سوی دیگر، بیان‌گر جریان‌ها و سبک‌های هنری‌است که بر پیدایش اثر تأثیر گذاشته است. فرامتن شامل مدارک و شواهد

برون‌متنی‌ای است که اطلاعاتی از روش کار هنرمند و سیر شکل‌گیری اثر به ما می‌دهند؛ مانند خاطرات، یادداشت‌ها، گفتگوها، نقدها و عکس‌های مربوط به شکل‌گیری اثر. فرامتن‌ها به دو گونهٔ مؤلفی (اسناد و یادداشت‌های مؤلف) و غیرمؤلفی (تأثیر از آثار هنرمندان) تقسیم می‌شوند. پیش‌متن به آثار و یا متن‌های مستقلی از همان ژانر و یا ژانرها و رسانه‌های دیگر گفته می‌شود که بر خلق اثر مؤثر بوده است. و پیشامتن شامل شکل‌ها، طرح‌ها و نسخه‌های اولیهٔ متن نهایی است که در تغییر و تحولات بعدی به متن نهایی ختم می‌شوند. پیشامتن‌ها بر دو گونه‌اند: متصل (از آغاز تا پایان شکل‌گیری مادی متن نهایی) و منفصل (طرح‌های اولیه برای رسیدن به متن نهایی) (نامور مطلق و اسداللهی، ۱۳۸۸، ۴).

- **تحلیل رمزگان رسانه‌ای**

رمزگان قراردادی است که در دل آن رابطهٔ دال و مدلولِ مجموعه‌ای از نشانه‌های گوناگونْ جهت و هدف مشخص و مشترکی پیدا می‌کند و برای یک جامعهٔ آماری خاص قابل تفسیر است. دانیل چندلر همهٔ رمزگان‌های دخیل در خلق و خوانش فرآورده‌های انسانی را به سه دستهٔ رمزگان اجتماعی، رمزگان متنی و رمزگان تفسیری تقسیم می‌کند (چندلر به نقل از مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳، ۱۳۱). همچنین چندلر بیان می‌کند که «رمزگان متنی که آشکارا در بررسی ساختارهای ویژهٔ عکاسانه دخیل است، در حالت کلی به چهار دسته تقسیم می‌شود که رمزگان زیبایی‌شناختی و رمزگان رسانه‌ای در تحلیل عکس‌های فیلم مورد استفاده قرار می‌گیرد. هنگام آفرینش متون و آثار هنری، مؤلف نشانه‌ها را در ارتباط با رمزگانی که مخاطب با آن مأنوس است انتخاب و ترکیب می‌کند. رمزگان پدیده‌ها را به‌منظور آسان‌تر ساختن تجربیات حسی و ارتباطی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. انتخاب رسانه به‌وضوح بر انتخاب رمزگان مؤثر است. به‌طور معمول رمزگان مناسب توسط علامت‌های بافتی آشکار و انتخاب می‌شوند. یکی از بنیادی‌ترین انواع رمزگان متنی مربوط به ژانر یا گونه است. یک ژانر دارای ساختار و سبک و مضمون و زمینه‌ای است که میان تمام متون آن ژانر مشترک است» (چندلر، ۱۳۹۴، ۲۳۵). اما به‌طور معمول متون و آثار هنری از قراردادهایی شکل می‌گیرند که متعلق به یک ژانر نیستند و در این صورت طبق نظر «بابک احمدی» ژانرها تداخل پیدا می‌کنند و متون براساس قراردادهایی شکل می‌گیرند که به بیش از یک ژانر تعلق دارند. در مورد سینما و بحث در مورد ژانرها هم وضع به همین منوال است. مهم‌ترین طبقه‌بندی فیلم‌ها، براساس تمایز ژانرهاست. این دسته‌بندی به همان دلایل پیشین و تداخل ژانرها، بسیار دشوار و گاهی ناممکن است؛ زیرا برخی از آثار هنری تولیدشده پس از دههٔ ۱۹۶۰ میلادی، به‌ویژه در سینمای موج نوی فرانسه، قابلیت گنجانده‌شدن در یک ژانر خاص را ندارند و یافتن عناصر مشترک و فصل مشترک‌های مختص به یک ژانر در آن‌ها مورد تردید واقع می‌شود (احمدی، ۱۳۸۵، ۲۲۱).

## روش پژوهش

در این پژوهش مجموعهٔ عکس‌ها و اطلاعات مربوط به عکاسی فیلم با توجه به منابع تصویری و مکتوب، با روش توصیفیِ تحلیل محتوا و رویکرد تطبیقی بررسی شده و داده‌هایِ آن به دو روش کتابخانه‌ای و میدانی (گفتگو با عکاس) گردآوری شده است. از آنجا که این پژوهش به مطالعهٔ تطبیقی میان عکس‌های جاسم غضبانپور از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» و عکس‌های جوزف کودلکا از فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» می‌پردازد، نمونه‌های مورد مطالعه شامل ۱۶ تصویر از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» است که از کتابی با همین عنوان استخراج شده است، و همچنین ۱۵ تصویر از فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس»، که از کتاب «پرسه: در جستجوی نگاه خیرهٔ اولیس» و سایت آژانس عکاسی مگنوم انتخاب شده است. روش نمونه‌گیری، مطابق روش تحقیق کیفی، نمونه‌گیری انتخابی هدف‌دار بوده است. در روش میدانی هم برای آشنایی دقیق‌تر با مراحل عکاسی فیلم «زندگی و دیگر هیچ»، در تاریخ ۱۹ مهر ۱۳۹۸ برای مصاحبهٔ حضوری و فیلم‌برداری در حین گفتگو به محل سکونت عکاس فیلم، جاسم غضبانپور، مراجعه شده است.

## جاسم غضبانپور و عکاسی برای فیلم «زندگی و دیگر هیچ»

با بررسی مجموعه آثار جاسم غضبانپور می‌توان به این نتیجه رسید که یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های کارهای او مستندنگاری و پیگیری موضوعات مستند در گذر زمان است؛ به‌عنوان مثال، او که عکاس وقایع جنگ ایران و عراق است، هنوز از جنوب در وضعیت پس از دوران جنگ عکاسی می‌کند. جاسم غضبانپور، سال ۱۳۶۹ هنگام وقوع زلزلهٔ منجیل و رودبار، برای عکاسی مستند به رودبار می‌رود (غضبانپور، ۱۳۹۸). مجموعه کارهای او چند روز بعد در ماهنامهٔ عکس ویژهٔ زلزله رودبار و منجیل منتشر می‌شود. به گفتهٔ جاسم غضبانپور: «شش ماه پس از زلزله، همان ویژه‌نامه باعث آشنایی من با عباس کیارستمی شد که می‌خواست از آرشیو عکس‌هایم برای پیداکردن لوکیشن فیلم و یا بازسازی روزهای اول زلزله استفاده شود. از همان روز اول که سر صحنهٔ فیلم‌برداری حاضر

شدم، قرار شد عکاسی فیلم را هم انجام دهم. من داستان مردم و منطقهٔ زلزله‌زده را از روز اول تا آن زمان دنبال کرده بودم و چند بار در ماه‌های بعد از زلزله برای عکاسی رفته بودم و این هم فرصتی بود تا کار عکاسی مستند از منطقه را ادامه دهم» (غضبانپور، ۱۳۹۵، ۲). غضبانپور با دو بدنه برای فیلم «زندگی و دیگر هیچ» عکاسی می‌کند؛ یکی با نگاتیو رنگی که عمدتاً صحنه‌های فیلم است و در نهایت همهٔ آن‌ها را به کیارستمی تحویل می‌دهد و دیگری با نگاتیوهای سیاه و سفید که برای خودش نگه داشته است. کتاب منتشرشده با عنوان «زندگی و دیگر هیچ» و عکس‌های نمایشگاهی با همین عنوان در گالری راه ابریشم پس از فوت عباس کیارستمی در سال ۱۳۹۵ از همان نگاتیوهای آرشیو شخصی غضبانپور هستند. غضبانپور دو ماه سر صحنهٔ فیلم بود و بیشتر برای عکاسی مستند از منطقه و تکمیل مجموعهٔ زلزله همکاری طاقت‌فرسا با گروه فیلم را پذیرفت (غضبانپور، ۱۳۹۸). غضبانپور خود را عکاس فیلم نمی‌داند؛ به این معنی که نگاه سفارشی برای ثبت صحنه‌های مشابه فیلم‌برداری فیلم و عکس‌هایی با کاربرد تبلیغاتی ندارد، و بیشتر از ثبت صحنه‌های فیلم به عکاسی مستند دربارهٔ کشمکش گروه فیلم‌برداری با طبیعت پیرامون و به موازات آن عکاسی از مردم زلزله‌زده و سوژهٔ اصلی فیلم پرداخته است. نحوهٔ ارائهٔ آثار وی در نمایشگاه عکاسی و کتابش هم به شیوه‌ای منحصربه‌فرد است. تعداد تک‌فریم‌ها بسیار اندک است و بیشتر قاب‌ها بخشی از یک حلقهٔ فیلم عکاسی شده‌اند که به گفتهٔ عکاس، در ارتباط با هم معنا پیدا می‌کنند و به‌جز عناصر موجود در هر فریم، وقایع قبل و بعد آن فریم را هم می‌بینیم (تصویر ۱).

عباس کیارستمی فیلم «زندگی و دیگر هیچ» را، که قسمت دوم از سه‌گانهٔ «کوکر» («خانه دوست کجاست»، ۱۳۶۵ ش.؛ «زندگی و دیگر هیچ»، ۱۳۷۰ ش.؛ و «زیر درختان زیتون»، ۱۳۷۵ ش.) است، در سال ۱۳۷۰ شمسی و به سفارش کانون پرورشی فکری کودکان می‌سازد. فیلم داستان پدر و پسری را روایت می‌کند که سه روز پس از زلزلهٔ رودبار و منجیل به جستجوی بابک و احمد احمدپور، بازیگران فیلم «خانهٔ دوست کجاست» می‌روند تا از سلامتی آن‌ها خبری به دست بیاورند.

## جوزف کودلکا و عکاسی برای فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس»

کودلکا از سال ۱۹۷۱ م. به عضویت آژانس مگنوم درآمد و بیش از یک دهه با این آژانس همکاری نمود. از مهم‌ترین آثار کودلکا می‌توان به مجموعهٔ «کولی‌ها» (۱۹۷۵ م.) و «تبعید» (۱۹۸۸ م.) اشاره کرد که هر دو به صورت کتاب نیز چاپ شده‌اند. موضوع و علاقهٔ اصلی کودلکا مستندنگاری از کولی‌ها، مردم آواره، تبعیدی‌ها و افراد بی‌خانمان است که کمابیش به وضعیت زندگی خودش شباهت دارد (مسبوق، ۱۳۹۳، ۴۷). کودلکا هنگام عکاسی از فجایع جنگ و مردم در تبعید اجباری در اروپای شرقی و مستندنگاری از وضعیت جنگ بوسنی و هرزگوین (۱۹۹۴ م.) با تئو آنجلوپولوس فیلم‌ساز یونانی که در حال ساخت فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس»، قسمت دوم از سه‌گانهٔ «مرزها» («گام معلق لک لک»، ۱۹۹۱ م.؛ «نگاه خیرهٔ اولیس»، ۱۹۹۵ م.؛ و «ابدیت و یک روز»، ۱۹۹۸ م.») با موضوع تبعید و جنگ بود، برخورد می‌کند. کودلکا در طول فیلم‌برداری بیش از آن‌که به گروه فیلم‌سازی و بازیگران توجه نشان دهد ترجیح می‌داد سوژه‌هایش را در فضاهای خالی پیدا کند. در فواصل فیلم‌برداری، او اغلب توجه خود را به جای فیلم به اوضاع

تصویر ۱. پشت صحنهٔ فیلم «زندگی و دیگر هیچ» (ساختهٔ عباس کیارستمی، ۱۳۷۰ ش.)، عکس از جاسم غضبانپور. مأخذ: غضبانپور، ۱۳۹۵، ۸۸.

اجتماعی خاصی معطوف می‌کرد که در حواشی صحنه در حال وقوع بود و بیشتر به اتفاقات پیرامون فیلم و مستندنگاری از کشورهایی که به واسطهٔ ساخت فیلم به آنجا می‌رفت می‌پرداخت؛ به‌عنوان مثال بین عکس‌های بی‌روح از بازیگران، مردی را می‌بینیم که در بخارست گدایی می‌کند، یا تابلویی را مشاهده می‌کنیم که از اصابت گلوله سوراخ شده، در کنار جاده‌ای در منظرهٔ شهرهای یوگسلاوی سابق ویران از جنگ داخلی، و یا مراکز ورود آوارگان را در آلبانی می‌بینیم و به همین ترتیب، تعداد زیادی عکس از حواشی فیلم که با موضوع اصلی فیلم سنخیت دارند. حاصل این تجربه کتاب عکس‌های کودلکا است، با عنوان «پرسه: در جستجوی نگاه خیرهٔ اولیس». عنوان کتاب نشان‌دهندهٔ همان پرسه‌زنی کودلکا برای ثبت عکس‌های مردم تبعیدی و اسیر در وضعیت ناامیدکنندهٔ جنگ در اروپای شرقی در کنار ثبت تصاویری از فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» است (امامی، ۱۳۹۸). تئو آنجلوپولوس مشهورترین فیلم‌ساز یونان است، که فیلم‌هایش به مضامین مختلفی چون مرز میان کشورها و مهاجرت، ساختارشکنی اجتماعی و تأثیر آن بر روستاهای یونان در دوران پس از جنگ جهانی دوم و جنگ داخلی، و بی‌ثباتی سیاسی در منطقهٔ بالکان اشاره می‌کند. زندگی مردم طبقهٔ متوسط در رژیم‌های راست‌گرا و ناتوانی کشور در هماهنگی میان گذشته و حال جامعه و افرادی که همیشه در سرزمین خود غریب هستند، به علاوهٔ اساطیر و تاریخ و مناظر چشمگیر و جنگ‌ها و وقایع سیاسی همیشه در فیلم‌های آنجلوپولوس دوشادوش شخصیت‌های اصلی حضور دارند.

فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» اقتباسی آزاد از روایت ادیسهٔ هومر است؛ روایت آنجلوپولوس شکل یک تاریخچهٔ سینمایی را در طول ۱۰۰ سال جنگ بالکان و پیامدهایش

تصویر ۲. تئو آنجلوپولوس سر صحنهٔ ساخت فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» (۱۹۹۵ م.)، عکس از جوزف کودلکا. مأخذ: https://pro.magnumphotos.com

می‌گیرد که بخشی از آن در ویرانه‌های جایی که روزگاری یوگسلاوی نام داشت، اتفاق می افتد (تصویر ۲).

## تحلیل و مقایسهٔ عکس‌های جاسم غضبانپور و جوزف کودلکا

در فرایند عکاسی فیلم سه مرحله وجود دارد که همگام با مراحل ساخت فیلم پیش می‌رود. مرحلهٔ اول پیش تولید فیلم سینمایی است که از عوامل تولید، از جمله عکاس، دعوت می‌شود تا با فیلم‌نامه و روند تولید آشنا شوند؛ در همین مرحله عکاس فیلم وظیفه دارد تا از لوکیشن‌ها و بازیگران عکس تهیه کند. در نظام استودیویی و صنعت فیلم‌سازی هالیوود، مرحلهٔ پیش‌تولید، به‌اندازهٔ تولید فیلم اهمیت دارد و بازیگران اصلی یا ستارگان فیلم برای تهیهٔ عکس به استودیو مراجعه می‌کنند تا از این طریق اطلاعات اولیه برای ساخت فیلم و تبلیغات پیرامون آن و مهم‌تر از همه جذب سرمایه اتفاق بیفتد. عکاس فیلم برخلاف دیگر ژانرهای عکاسی در راستای سفارش فیلم‌ساز کار می‌کند و طبق پیش‌بینی در مرحلهٔ پیش‌تولید، باید عکس‌هایی را از روند تولید فیلم و در راستای عناصر روایی و سبکی فیلم ثبت کند. به همین خاطر، هویت مستقل عکاس در هنگام عکاسی از فیلم سینمایی اهمیت پیدا می‌کند؛ زیرا عکاسی فیلم همچون عکاسی از صحنهٔ تئاتر یک کلیشهٔ از پیش تعیین‌شده است و بازتاب آن یک فرم معین صرفاً جهت تبلیغ اثر سینمایی و متعلق به فرهنگ عامه است. به بیان دیگر، در عکاسی فیلم، هر نما یک مجاز جزء به کل است که در آن با دیدن عکس پس از عرضهٔ فیلم (مرحلهٔ پس‌تولید) به سمت داستان و کلیت فیلم رهنمون می‌شویم (چندلر، ۱۳۹۴، ۲۰۱). در واقع هر فریم عکس فیلم باید این خصلت ارجاعی را داشته باشد؛ در غیر این صورت کارکردی نخواهد داشت. تصویر تبلیغاتی فیلم کاربردی همانند عکس‌های تبلیغاتی غیرسینمایی دارد که به منظور معینی گرفته شده‌اند؛ اگر این تصاویر از زمینهٔ اصلی خود خارج شوند، معانی دیگری می‌یابند و می‌توانند روایتی جدید را بازسازی کنند. عکس‌های فیلم جاسم غضبانپور و جوزف کودلکا دارای این کیفیت هستند. هر دو آن‌ها عکاسانی با شیوهٔ مستندگرا هستند که با سبک شخصی خود وارد گونهٔ عکاسی فیلم شده‌اند و در نهایت محصول کارشان، به غیر از تعداد بسیار اندکی عکس سفارشی در راستای عناصر سبکی و روایی فیلم، خودبسنده است و جدای از روند و روایت فیلم خوانش می‌شود. آثار جاسم غضبانپور و جوزف کودلکا را می‌توان از دو منظر تحلیل و مقایسه کرد. ابتدا با استفاده از مبانی نقد تکوینی به روند شکل‌گیری عکس‌های فیلم غضبانپور و کودلکا پرداخته

می‌شود (جدول ۱ و ۲). سپس، از تعابیر دانیل چندلر در مورد تفسیر رمزگان متنی برای ادراک روابط میان عکس‌های فیلم و گونهٔ فیلم یا بستر سازندهٔ عکس فیلم استفاده خواهد شد.

آنچه در جدول ۱ قابل ملاحظه و برداشت است مسئلهٔ پیشامتن (متصل و منفصل) در ارتباط با اثر است. ژانری که عکاس در آن فعالیت کرده است، نداشتن سابقهٔ کار سفارشی و سینمایی، روند آغاز کار و آشنایی با گروه تولید و شکل‌گیری اثر و در نهایت، از همه مهم‌تر، نحوهٔ ارائهٔ اثر به صورت کتاب و نمایشگاه، اهمیت ریشه‌یابی خلق اثر و شناخت مؤلف را توأمان آشکار می‌سازد. جدول ۲ با تأکید بر پیشامتن، جزئیات بیشتری را دربارهٔ ارتباط مؤلف و اثر هنری نشان می‌دهد.

عکاسان فیلمی که به‌صورت تخصصی در این ژانر کار می‌کنند به‌طور معمول در ژانرهای دیگر کمتر فعالیت دارند. به این خاطر که به‌طور دائم درگیر پروژه‌های فیلم‌سازی هستند. درست برخلاف آن‌ها، عکاسانی که از گونه‌های دیگر عکاسی وارد عرصهٔ عکاسی فیلم می‌شوند عکاسی فیلم را به سیاق تجربه‌های پیشین خود درآورده و یا در راستای سبک شخصی و تکمیل پروژه‌های خود فعالیت می‌کنند. محصول نهایی این عکاسان تبدیل به تصاویری می‌شود که به جای ویترین سالن‌های سینما، در نمایشگاه و کتاب‌های تخصصی با رویکرد هنری و زیبایی‌شناختی قابل بررسی است. در همین راستا ژانر یک فیلم سینمایی می‌تواند بستری برای شناسایی سبک و گونهٔ عکاسی از آن باشد. به این معنی که عکاس یک فیلم هنری نمی‌تواند محصولی مشابه آن‌چه یک عکاس برای فیلم کلاسیک و داستان‌گو ثبت می‌کند، ارائه دهد و دامنهٔ فعالیت او گسترده‌تر است؛ زیرا با یک دکوپاژ از پیش تعیین‌شده یا صحنه‌پردازی در استودیو و یا

جدول ۱. بررسی تطبیقی روند فعالیت جاسم غضبانپور و جوزف کودلکا به شیوهٔ نقد تکوینی. مأخذ: نگارندگان.

| عنوان فیلم | فرایند عکاسی فیلم/ عکاس فیلم | پیرامتن | فرامتن | | پیش‌متن | پیشامتن | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | مؤلفی | غیرمؤلفی | | متصل | منفصل |
| زندگی و دیگر هیچ (عباس کیارستمی، ۱۳۷۰ ش.) | جاسم غضبانپور | - عکاسی مستند از زلزلهٔ رودبار سال ۱۳۶۹ ش.<br>- عکاس در موقعیت جنگ و بحران عکاسی کرده است. | ویژه‌نامهٔ مجلهٔ عکس سال ۱۳۶۹ ش. در مورد زلزلهٔ رودبار | - | - عکاسی مستند جنگ ایران و عراق<br>- زلزلهٔ رودبار | - عکاسی با دو بدنه<br>- چاپ کتاب و برپایی نمایشگاه | ویژه‌نامهٔ مجلهٔ عکس سال ۱۳۶۹ ش. در مورد زلزلهٔ رودبار |
| نگاه خیرهٔ اولیس (تئو آنجلوپولوس، ۱۹۹۵ م.) | جوزف کودلکا | - عکاسی مستند از وضعیت بالکان سال ۱۹۹۴ م.<br>- عکاسی مستند با موضوع تبعید و کولی‌ها | مجموعه عکس‌های تبعیدی‌ها و کولی‌ها در دههٔ ۱۹۸۰ م. | - | عکاسی مستند، خبری، خیابانی | - عکاسی از فیلم و حواشی مستند در بالکان<br>- چاپ کتاب و برپایی نمایشگاه | تجربهٔ عکاسی خبری و مستند در بالکان |

جدول ۲. بررسی پیشامتن‌ها در عکس‌های جاسم غضبانپور و جوزف کودلکا. مأخذ: نگارندگان.

| مؤلف | ژانر (گونهٔ) تخصصی | برپایی نمایشگاه | چاپ کتاب | سوابق عکاسی سینمایی | فعالیت مرتبط با فیلم تولید شده | آشنایی با گروه تولید فیلم |
|---|---|---|---|---|---|---|
| جاسم غضبانپور | مستند، اجتماعی، خبری، جنگ، معماری | بیش از ۳۰ مورد تاکنون | ۳۲ اثر | یک مورد | عکاسی از زلزلهٔ رودبار (۱۳۶۹ ش.) | شناخت موضوع اصلی فیلم (زلزله) و انتخاب لوکیشن |
| جوزف کودلکا | خیابانی، مستند، جنگ، خبری | بیش از ۲۰ مورد تاکنون | ۴۰ اثر | یک مورد | عکاسی با موضوع تبعیدی‌ها در دههٔ ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ م. | عکاسی در اروپای شرقی و برخورد با عوامل سازندهٔ فیلم در لوکیشن |

ستارگان فیلم مواجه نیست که بتواند در یک قالب معین عکاسی کند. به‌طور مثال، فعالیت جاسم غضبانپور برای فیلم «زندگی و دیگر هیچ» طبق گفتهٔ خودش با دو دوربین بوده که محصول رنگی دوربین اول برای تأمین نظر کارگردان گرفته شده و در راستای تبلیغات و ساخت پوستر برای فیلم بوده است که عکاس از سرنوشت آن خبری ندارد. محصول سیاه و سفید دوربین دوم برای تداوم کار مستند و نگاه ویژهٔ عکاس به منطقهٔ زلزله‌زده و حواشی پیرامون آن، یعنی تجربهٔ فیلم‌سازی و گروه تولید، ایجاد شده است (غضبانپور، ۱۳۹۸). از این نظر فعالیت غضبانپور را حداقل در دو گونهٔ متفاوت می‌توان بررسی نمود. به همین ترتیب، می‌توان فعالیت جوزف کودلکا را بررسی کرد که هنگام عکاسی از موضوع مستند مرتبط با داستان فیلم (تبعید- جلای وطن) سفارش عکاسی فیلم را می‌پذیرد و به‌جز ثبت تعداد اندکی عکس از صحنهٔ فیلم‌برداری، به عکاسی در گونهٔ مستند خیابانی به‌صورت مستقل و در راستای پروژهٔ شخصی‌اش می‌پردازد. برای تحلیل و تفسیر رمزگان‌های آثار این دو مؤلف باید عناصر موضوعی و مؤلفه‌های تکنیکی را بررسی و از نتایج این بررسی، گونه و ژانر و برهم‌کنش میان آن‌ها را، که نشان‌دهندهٔ هویت مستقل عکاس است، پیدا کرد. در جدول ۳، برای مقایسهٔ عناصر سبکی و روایی دو فیلم‌ساز از شش نظام نشانه‌ای در سینمای ناطق، که در بررسی کارکرد دلالت‌های سینمایی حائز اهمیت‌اند، استفاده شده است. دستهٔ اول به نورپردازی و میزانسن به‌جای مبحث تصویر، دستهٔ دوم مونتاژ یا تدوین، دستهٔ سوم و چهارم و پنجم به بازیگری و دیالوگ و صدای صحنه و در نهایت دستهٔ ششم به کارکرد موسیقی در فیلم اختصاص داده شده است (استم، ۱۳۸۳، ۷۶). «جان فیسک»، در مقالهٔ «فرهنگ تلویزیون»، رمزگان فیلم و تلویزیون را به سه سطح تقسیم می‌کند. سطح اول واقعیت (رمزگان اجتماعی)، که گفتار، محیط و لباس بازیگران را در تعامل با فرهنگ واقعی آنان در جامعه بررسی می‌کند؛ سطح دوم بازنمایی (رمزگان فنی)، که همان شش نظام نشانه‌ای در سینمای ناطق است؛ و در نهایت سطح سوم ایدئولوژی (رمزگان ایدئولوژیک)، که به مفهوم اصلی یا مفاهیم متعارف در جامعه اشاره می‌کند (فیسک، ۱۳۸۶، ۱۲۸). از مقایسهٔ این عوامل در جدول ۳ می‌توان نتیجه گرفت که هر دو فیلم به یک گونه یا ژانر سینمایی متعلق هستند.

پیش‌تر اشاره شد که برای تحلیل رمزگان یک متن باید اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن متن (در اینجا عکس‌های فیلم) و روابط ساختاری میان آن‌ها را بررسی کرد. اغلب نشانه‌شناسان پذیرفته‌اند که عکاسی شامل رمزگان بصری و فیلم شامل هر دو رمزگان بصری و شنیداری می‌باشد. رمزگان سینمایی شامل ژانر، مشخصات مربوط به دوربین (اندازهٔ نما، زاویهٔ دید، وضوح، ترکیب‌بندی، حرکت دوربین) تدوین، نورپردازی، رنگ، صدا و سبک روایی (فیلم‌نامه) است (چندلر، ۱۳۹۴، ۲۴۴). به‌زعم نگارندگان، عکاسی فیلم، حتی پس از دیدن فیلم، می‌تواند تداعی‌کنندهٔ موسیقی یا دیالوگ آن صحنهٔ عکاسی‌شده و بازنمایی‌شده از فیلم باشد. در نتیجه می‌توان رمزگان بصری موجود در عکس فیلم را همچون خود فیلم بررسی کرد. در اینجا برای پی‌بردن به شباهت‌های میان آثار عکاسی‌شده و تحلیل رمزگان‌های موجود در عکس‌های فیلم «زندگی و دیگر هیچ» و فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» ۹ مورد موضوعی و ۹ مورد تکنیکی در جدول‌های ۴ و ۵ انتخاب شده است.

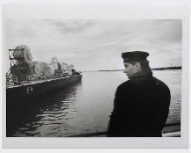
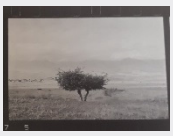
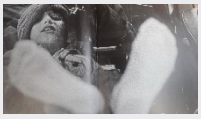
جدول ۳. مقایسهٔ عناصر سبکی و روایی فیلم «زندگی و دیگر هیچ» ( عباس کیارستمی، ۱۳۷۰ ش.) و «نگاه خیرهٔ اولیس» (تئو آنجلوپولوس، ۱۹۹۵ م.). مأخذ: نگارندگان.

| عنوان فیلم | عناصر سبکی | | | | | عناصر روایی | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | نورپردازی | تدوین | میزانسن (صحنه‌پردازی) | بازیگری/دیالوگ/ صدا | موسیقی | ژانر | روایت |
| زندگی و دیگر هیچ | - غیرساختگی<br>- نور محیط | - ریتم کند<br>- نماهای بلند (سکانس پلان) | - بدون دخل و تصرف<br>- غیرساختگی (وضعیت زلزله در کوکر) | - نابازیگران<br>- صدا سر صحنه<br>- دیالوگ اندک و غیرنمایشی | ندارد | - هنری<br>- شاعرانه<br>- مینی‌مالیستی | - غیرخطی<br>- خرده‌پی‌رنگ |
| نگاه خیرهٔ اولیس | - ساختگی<br>- نور محیط | - ریتم کند<br>- نماهای بلند (سکانس پلان) | - ساختگی<br>- بدون دخل و تصرف (وضعیت جنگ در بالکان) | - بازیگران حرفه‌ای و نابازیگران<br>- صدا سر صحنه<br>- دیالوگ اندک و نمایشی | دارد | - هنری<br>- شاعرانه | - غیرخطی<br>- خرده‌پی‌رنگ |

جدول ۴. بررسی تطبیقی مؤلفه‌های موضوعی عکس‌های فیلم «زندگی و دیگر هیچ» (عباس کیارستمی، ۱۳۷۰ ش.) و «نگاه خیرهٔ اولیس» (تئو آنجلوپولوس، ۱۹۹۵ م.). مأخذ: نگارندگان.

| مؤلفه‌های موضوعی | عکس‌های جاسم غضبانپور از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» | عکس‌های جوزف کودلکا از فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» |
|---|---|---|
| - کارکرد تبلیغی<br>- صحنهٔ فیلمبرداری<br>- حضور شخصیت اصلی فیلم | | |
| پشت صحنه (عوامل تولید فیلم) | | |
| نماهای داخلی | | |
| نماهای خارجی | | |
| - اماکن عمومی (خیابان، فروشگاه، سالن، رستوران و...)<br>- اماکن خصوصی (خانه، محیط اداری) | | |
| عناصر جاده‌ای | | |
| فضاهای شهری، فضاهای روستایی | | |
| طبیعت بدون حضور انسان | | |
| حضور مردم (اقشار اجتماعی) در تصویر | | |

جدول ۵. بررسی تطبیقی مؤلفه‌های تکنیکی عکس‌های فیلم «زندگی و دیگر هیچ» (عباس کیارستمی، ۱۳۷۰ ش.) و «نگاه خیرهٔ اولیس» (تئو آنجلوپولوس، ۱۹۹۵ م.). مأخذ: نگارندگان.

| مؤلفه‌های تکنیکی | عکس‌های جاسم غضبانپور از فیلم «زندگی و دیگر هیچ» | عکس‌های جوزف کودلکا از فیلم «نگاه خیرهٔ اولیس» |
|---|---|---|
| ترکیب‌بندی (مرکزی، زاویهٔ دید پویا، با بیش از ۳ عنصر در کادر، تأکید یکسان بر کل کادر، زوایای دید ایستا) | | |
| نمای باز | | |
| نمای متوسط | |  |
| نمای بسته | | |
| نور محیط، نورهای مصنوعی |  | |
| زاویهٔ دید رو به بالا | | |
| زاویهٔ دید رو به پائین |  | |
| زاویه دید هم‌تراز | | |
| تمهیدات بصری خاص (القای حرکت، چرخش لنز، استفاده از فیلتر)، تصاویر با بافت دانه‌دار (Grainy)، کنتراست تصویری زیاد-کم، عمق میدان محدود- عمق میدان باز، تصاویر سیاه و سفید، تصاویر رنگی | | |

## نتیجه‌گیری

عکاسانی که پیش از ورود به حیطهٔ سینما دارای سبک عکاسی ویژه هستند معمولاً سبک کاری خود را به عکس‌های فیلم تحمیل می‌کنند (به‌عنوان مثال سبک مستند اجتماعی یا خیابانی). یکی از دلایل گرایش آن‌ها به آثار سینمایی دریافت دستمزد یا ادامه‌دادن به روند فعالیتشان در گونهٔ خاص عکاسی است. بر همین اساس در پاسخ به پرسش تحقیق می‌توان گفت که حضور و فعالیت عکاسانی همچون جوزف کودلکا که به «عکاس بی‌خانمان» معروف شده است و به‌صورت تصادفی با پروژهٔ سینمایی‌ای که محتوایی مشابه آثار وی، یعنی تبعید و مرزبندی، داشته و همچنین جاسم غضبانپور، که در جریان انجام پروژهٔ مستندنگاری از زلزلهٔ رودبار به گروه ساخت فیلم اضافه شده، صرفاً برای عکاسان مذکور یک فرصت تجربه بوده است. در نتیجه این هنرمندان پیش از آنکه به هدف اصلی عکاسی فیلم، یعنی تبلیغ و معرفی فیلم سینمایی بپردازند، خلق آثاری با مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی را در هنر عکاسی مبنا قرار دادند که نتیجهٔ آن در نمایشگاه‌ها و کتاب‌های مجموعهٔ عکس قابل نمایش و چاپ بوده است. در مبانی نظری تحقیق به این نکته اشاره شده که یکی از اصلی‌ترین انواع رمزگان‌های متنی در عکاسی فیلم مربوط به ژانر اثر است. با بررسی ساختار و مضمون دو فیلم «زندگی و دیگر هیچ» و «نگاه خیرهٔ اولیس» می‌توان این دو اثر را در ژانر هنری طبقه‌بندی نمود. ژانر هنری با سینمای کلاسیک و داستان‌گو و مردم‌پسند، که نیازمند تبلیغات بصری هستند، از بعد زیبایی‌شناختی و سبکی کاملاً متفاوت است. قراردادهای موجود در این ژانر که شامل استفاده از نابازیگران، نورپردازی غیرساختگی و داستان‌پردازی کمینه‌گراست، دست عکاس فیلم را برای فعالیتی مستقل باز می‌گذارد؛ به‌نحوی که در نهایت عکاسان در برخورد با این پروژه‌ها آزادانه به شیوه و سبک شخصی خود ورای موضوع و روایت فیلم پرداخته‌اند. به‌واسطهٔ اهمیت پیشامتن در یافتن مراحل پیش‌تولید اثر و انگیزهٔ عکاسان برای همکاری با فیلم‌های متعلق به ژانر هنری و تحلیل رمزگان و قراردادهای عکس‌های آن‌ها پس از تولید، این موضوع را می‌توان دریافت که جاسم غضبانپور به‌منظور ادامهٔ فعالیت مستندنگاری در مناطق زلزله‌زده و جوزف کودلکا برای مستندنگاری از وضعیت تبعیدی‌های بی‌خانمان پس از جنگ در اروپای شرقی به دو فیلم «زندگی و دیگر هیچ» و «نگاه خیرهٔ اولیس» ملحق شده‌اند. اما دستاورد عکاسی آن‌ها از فیلم‌های مذکور، قبل از آنکه در جهت تولید عکس‌های تبلیغاتی سینمایی باشد، آثار هنری مستقلی است که بیانگر سبک شخصی هنرمندان است. تطبیق آثار دو هنرمند عکاس و مؤلفه‌های تصویری و سبک‌شناختی آن‌ها نشان می‌دهد که عملکرد عکاسان در عکاسی از فیلم‌های مورد مطالعه مشابه بوده و در جهت تولید آثاری با هویت مستقل از ماهیت عکاسی فیلم است.

## پی‌نوشت

۱. Publicity Still
۲. Production Still
۳. Josef Koudelka
۴. Ulysses Gaze
۵. Teo Angelopulos
۶. Periplanissis: Following of Ulysses Gaze
۷. Avant-texte
۸. Paratexte
۹. Metatexte
۱۰. Hypotexte

## فهرست منابع


• احمدی، بابک. (۱۳۸۵). *از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: مرکز.
• استم، رابرت. (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر نظریهٔ فیلم* (ترجمهٔ احسان نوروزی). تهران: سورهٔ مهر.
• امامی، حسام (مترجم). (۱۳۹۸). *ژوزف کودلکا و نگاه خیرهٔ اولیس*. تاریخ مراجعه: ۱۳۹۹/۰۳/۰۵، قابل دسترس در: https://www.aftabnetdaily.ir/ژوزف-کودلکا-و-نگاه-خیره‌ی-اولیس
• بهارلو، عباس. (۱۳۸۵). عکاسی در سینمای ایران. *عکسنامه*، ۹(۲۱)، ۱-۱۳.
• بیدختی، محمدعلی؛ آیت‌اللهی، حبیب‌الله؛ عالمی، اکبر و نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). نقد تکوینی عکس (بررسی امکان و شیوهٔ کاربرد نقد تکوینی در عکاسی). *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲(۴۴)، ۵۹-۷۰.
• تادیه، ژان ایو. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم* (ترجمهٔ مهشید نونهالی). تهران: نیلوفر.
• چندلر، دانیل. (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی* (ترجمهٔ مهدی پارسا). تهران: سورهٔ مهر.
• غضبانپور، جاسم. (۱۳۹۵). *زندگی و دیگر هیچ*. تهران: تیس.
• غضبانپور، جاسم. (۱۳۹۸). *مصاحبهٔ حضوری* (در تاریخ ۱۷ مهر ۱۳۹۸).
• فیسک، جان. (۱۳۸۶). فرهنگ تلویزیون (ترجمهٔ مژگان برومند). *فصلنامهٔ ارغنون*، (۱۹)، ۱۲۵-۱۴۲.
• کلارک، گراهام. (۱۳۹۳). عکس (ترجمهٔ حسن خوبدل و زیبا مغربی). تهران: شورآفرین.
• کمپنی، دیوید. (۱۳۹۵). *عکاسی و سینما* (ترجمهٔ محسن بایرام نژاد). تهران: مرکز.

• مسبوق، علیرضا. (۱۳۹۳). کولی‌های غریب و کودلکای غربتی. *چیدمان*، ۳(۷)، ۴۶-۴۹.
• مقیم‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۳). *عکاسی و نظریه*. تهران: سورهٔ مهر.
• نامور مطلق، بهمن و اسداللهی، الله‌شکر. (۱۳۸۸). *نقد تکوینی*. تهران: علمی و فرهنگی.

• Koudelka, J. (1995). *Periplanissis: Following of Ulysses Gaze*. Thessaloniki: Thessaloniki Filmfestival.
• Lebrave, J. L. (1992). La critique génétique, in La Revue. *Genesis*, (1), 33-72.
• *Ned Scott Hollywood Overview* (n.d.). Retrieved at 2020/06/01, from https://www.thenedscottarchive.com/hollywood/ned-scott-hollywood-overview.html

**COPYRIGHTS**
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**نحوهٔ ارجاع به این مقاله:**

علی‌کردی، امین و مراثی، محسن. (۱۴۰۰). تحلیل تحقق هویت مستقل عکاس فیلم در عکس‌های سینمایی غضبانپور و کودلکا بر مبنای نظریه‌های نقد تکوینی و تحلیل رمزگان تصویری. *باغ نظر*، ۱۸(۱۰۳)، ۲۹-۴۰.

**DOI: 10.22034/BAGH.2021.253280.4693**
**URL: http://www.bagh-sj.com/article_140739.html**