University of Guilan

Interdisciplinary Researches of Art

Adaptation in Iranian cinema based on paintings: a case study of the film Chess of the Wind and The Derivation Painting by Mahmoud Khān Malek al-Sho‘arā

Hamideh Motavali Zadeh[1], Behrooz Mahmoodi Bakhtiari[2*]

[1.] M.A student in cinema, Sepehr high education institute, Isfahan, Iran

[2.] Associate Professor of Performing Arts Department, Faculty of Music and Performing Arts, Fine Arts Department, University of Tehran

* Corresponding Author, mbakhhtiari@ut.ac.ir

ARTICLE INFO

IRA, 2024
VOL. 2, Issue 1, PP, 61-80
Receive Date: 16 April 2024
Revise Date: 10 May 2024
Accept Date: 18 May 2024
Publish Date: 27 July 2024

Original Article

KEYWORDS: Chess of the wind; Mohammad Reza Aslani; Mahmoud khan malek al shoara; Adaptation; The Derivation

ABSTRACT

Introduction: Despite its very limited release, the movie "Chess of the Wind" has garnered the attention of a significant number of critics. The director of this film, Mohammed Reza Aslani, who is one of the directors of the new wave of Iranian cinema, aimed to create an atmosphere reminiscent of Iranian society in the 1970s. He has mentioned that his film is not only inspired by the paintings of Georges De la Tour, a 17th-century French painter but also is an adaptation of the painting "The Derivation" by Mahmoud Khān Malek al-Sho‘arā, also known as "Sharif," who was a painter and poet of the Qajar period. Two versions of this painting, which could have marked the beginning of the modern period of painting in Iran, are available in watercolor and oil. They were created several years apart. If the viewer of the movie "Chess of the Wind" is aware of the impact of the "The Derivation" panel on this film, they can understand the resemblance by considering the similarities in light, color, shadow, mise-en-scène, storytelling, drama in the panel, and even the arrangement of objects in a particular frame. According to the director of the film, the similarities between the film and the tableau, the bright and intense shadows in this panel, and the sitting position of the characters in it evoke a conspiratorial atmosphere which is similar to the plot of the film “Chess of the Wind”.

Research Problem: Nevertheless, the proof of the effect of the painting on the film should be studied from a scientific point of view. In this article, an attempt has been made to use Gerard Genette's theory of Intertextuality by analyzing "The Derivation" painting and comparing it with a scene from the film “Chess of the Wind”, to show in what ways the film is similar to the painting and this work of art and to what extent was it able to create another work?

Results: When painters came to the cinema, they inevitably brought different ideas and methods to the cinema compared to other filmmakers. The plot and the height of excitement were not among their preoccupations. “Painters look at film as visual art" (Barno, 2014, 125). They checked the details of each frame; they had an artistic look for every arrangement, color, and lighting, and the film was not only a medium for telling stories. This movement, which occurs over time, is the result of well-balanced and coherent editing of visual forms. "If we take the element of motion and the residual factor of the image from the cinema, each frame of its image can be examined and analyzed with a visual look and painting and photography approaches" (Abdul Hosseini, 2007, 70). The term "painterly" refers to films with images resembling paintings, while "photographic" describes films with images closely related to photography. If we accept that "the most important effect of painting in cinema should be found in mise-en-scène. After watching the movie, we may not remember the cuts or the camera movements, the blur, or the sound outside the image, but we will remember the mise-en-scène elements. We have not forgotten about the

Cite this article:
Motavali Zadeh, H., & Mahmoodi Bakhtiari, B. (2024). Adaptation in Iranian cinema based on paintings: a case study of the film Chess of the Wind and The Derivation Painting by Mahmoud Khān Malek al-Sho‘arā. Interdisciplinary Researches of Art, 2(1), 61-80. doi: 10.22124/ira.2024.27234.1018

wasted clothes. Most of the lasting memories of the cinema are related to the mise-en-scène element" (Bordwell, 1998, 157). If we consider this, it seems likely that the audience may not recall much about the story or narrative of the film after a few years, but they will remember the images. This is because images have a powerful impact on our emotions. It is the same effect that paintings have on their viewers. It is for this reason that filmmakers such as Godard and Pasolini have been employed in the work of cinematographers, who attach more importance to mise-en-scène and the visual aspect than the screenplay. Despite this, "In some cases, the tableau is integrated into the story and even becomes an important element of it, but in a distinguishing and hidden way" (Bonitzer , 2019,28). "Sometimes the audience does not notice the presence or trace of a painting in the film, but still, the work of art borrowed from it has its effect, or we see a plan corresponding to it in the film, and sometimes the only atmosphere that dominates the film is inspired by a painting" (Piraish Moghadam, 2019, 5). So, the impact cinema has on painting can be examined from different perspectives and addressed; however, in this article, the main goal is to investigate the influence of The Derivation painting on the film Chess of the Wind, concerning the plan that directly refers to the tableau.

License

This article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

Copyright © Authors

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر

اقتباس در سینمای ایران بر اساس تابلوهای نگارگری: بررسی موردی فیلم شطرنج باد و تابلوی استنساخ اثر محمودخان ملک الشعرا

حمیده متولی زاده[۱]، بهروز محمودی بختیاری[۲*]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، موسسه آموزش عالی سپهر، اصفهان، ایران

۲. دانشیار گروه هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران

* نویسنده مسئول: mbakhhtiari@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۱۴۰۳
دوره ۲، شماره ۱، صفحات ۶۱-۸۰
تاریخ دریافت: ۲۸ فروردین ۱۴۰۳
تاریخ بازنگری: ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۳
تاریخ پذیرش: ۲۹ اردیبهشت ۱۴۰۳
تاریخ انتشار: ۰۶ مرداد ۱۴۰۳

مقاله پژوهشی

کلید واژه‌ها: شطرنج باد، محمدرضا اصلانی، تابلوی استنساخ، محمودخان ملک الشعرا، اقتباس

چکیده

فیلم شطرنج باد علی‌رغم اکران بسیار محدودش، نظرات تعداد قابل‌توجهی از منتقدان را به خود جلب کرده است. کارگردان این فیلم (محمدرضا اصلانی)، که از کارگردانان موج نو سینمای ایران است، در تلاش برای ایجاد فضایی از جامعهٔ دههٔ ۵۰ ایران، اظهار داشته که فیلم او علاوه‌بر بهره‌گیری از آثار نقاشی ژرژ دلاتور (نقاش قرن هفدهم فرانسه)، برداشتی از تابلوی «استنساخ» اثر محمودخان ملک‌الشعرا (ملقب به «شریف»)، نقاش و شاعر دورهٔ قاجار است. از این تابلو که می‌توانسته آغازگر دورهٔ مدرن نقاشی در ایران باشد، دو نسخهٔ آبرنگ و رنگ‌وروغن در دست است که با چندسال فاصله زمانی از یکدیگر به تصویر کشیده شده‌اند. تماشاگر فیلم شطرنج باد در صورت آگاهی از تأثیر تابلوی «استنساخ» بر این فیلم، می‌تواند با درنظرگرفتن تشابهات نور، رنگ، سایه، میزانسن، داستان‌پردازی، درام موجود در تابلو و حتی نوع چیدمان اشیاء در قابی به‌خصوص، متوجه شباهت‌های فیلم با تابلو شود. به باور کارگردان فیلم، سایه‌روشن‌های شدید موجود در این تابلو و هیئت و وضعیت نشستن شخصیت‌ها در آن، یک فضای توطئه‌آمیز را تداعی می‌کند که با پیرنگ فیلم شطرنج باد نزدیکی دارد. با این وجود، اثبات تأثیر تابلو بر فیلم را باید از رهگذری علمی مطالعه کرد. در این مقاله تلاش شده است که با بهره‌گیری از نظریهٔ بینامتنیت ژرار ژنت و با تحلیل تابلوی «استنساخ» و مقایسهٔ آن با نمایی از فیلم شطرنج باد، نشان داده شود که فیلم از چه جهاتی شبیه به تابلو است و این اثر هنری تا چه حد توانسته موجب خلق اثری دیگر شود.

ارجاع به این مقاله: متولی زاده، حمیده، و محمودی بختیاری، بهروز. (۱۴۰۳). اقتباس در سینمای ایران بر اساس تابلوهای نگارگری: بررسی موردی فیلم شطرنج باد و تابلوی استنساخ اثر محمودخان ملک الشعرا. پژوهش‌های میان‌رشته‌ای هنر، ۲(۱)، ۶۱-۸۰. doi: 10.22124/ira.2024.27234.1018

مقدمه

از زمان تولد سینما در اواخر قرن نوزدهم میلادی، رابطهٔ بین سینما و سایر هنرها در حوزه‌های زیبایی‌شناسی مورد توجه بوده که یکی از بحث‌برانگیزترین آن‌ها رابطهٔ بین سینما و نقاشی بوده است. رابطه‌ای دو جانبه که باعث رشدی چشم‌گیر در هر دو هنر شده است که در این مقاله به بهره‌گیری سینما از نقاشی پرداخته خواهد شد. با پیدایش فیلم، سینما قواعد بصری نقاشی را که طی سال‌ها رشد یافته بود در تصاویرش به‌کار گرفت و بر غنای بیش‌تر آن‌ها اضافه کرد. در سینما و نقاشی که هر دو هنرهای دیداری‌اند شباهت‌ها و تفاوت‌هایی یافت می‌شود و شاید مهم‌ترین عامل در هنرهای دیداری تصویر است؛ و در هنرهای تجسمی و سینما درک تصویر بسیار مهم است. پایه هر دو هنر بر درک تصویر استوار است و معانی و مفاهیم، درست پس از دیده‌شدن در ذهن بیننده مجسم می‌شود. در واقع، هم‌نشینی عناصر تصویری چه در قاب سینما و چه بر پردهٔ نقاشی باعث انتقال انرژی به بیننده می‌شود و بر او اثر می‌گذارد. پس میزان تأثیر و انرژی هر تصویر به استفاده مناسب و آگاهانه از عناصر بصری تشکیل‌دهندهٔ آن تصویر وابسته است. اما تفاوتی نیز در این میان است؛ «سینما به‌غیر از تصویر بر روایت استوار است و سینماگران برای خلق اثر به توضیحات ادبی وابسته هستند، اما در کنار آن فیلمسازانی وجود دارند که ارزش‌های تصویری را در وجه اول اهمیت قرار داده و معتقدند که در یک اثر خوب سینمایی اگر داستان حذف شود، تصاویر باید آنقدر غنی و جذاب باشند که بدون کمک کلام، بتوانند ایجاد داستان نمایند» (Abdul Hosseini, 2007, 70). فیلمسازانی هم‌چون علی حاتمی، بهرام بیضایی، محمدرضا اصلانی و عباس کیارستمی از جمله سینماگرانی هستند که در فیلم‌هایشان به ارزش‌های زیبایی‌شناسانه تصویری توجه دارند. آن‌ها در هر قابی که می‌سازند به‌دنبال سامان‌دادن به اجزاء آن‌اند، به‌صورتی‌که هر قاب در هر اثر آن‌ها، دارای ارزشی همانند یک تابلوی نقاشی است.

با آمدن نقاشان به سینما «آن‌ها ناگزیر اندیشه‌ها و شیوه‌های متفاوتی را در مقایسه با دیگر فیلمسازان با خود به سینما آوردند. طرح داستانی و اوج هیجان در زمرهٔ دلمشغولی‌های آن‌ها نبود. نقاشان به فیلم به‌مثابهٔ هنری تصویری می‌نگریستند» (Barno, 2014, 125). آن‌ها جزئیات هر قاب را بررسی می‌کردند؛ برای هر چیدمان و رنگ و نورپردازی نگاهی هنرمندانه داشتند و فیلم برایشان تنها رسانه‌ای برای داستان‌گویی نبود. «سینما در مسیر ثبت و ضبط تصاویر باعث شد تا تصویر دو بُعدی، بُعد دیگری را تجربه کرده و حرکت یابد، اما در هر حال این حرکت که در قالب زمان انجام می‌گیرد ماحصل تدوین موزون و منسجم شکل‌ها و فرم‌های تجسمی است. اگر عنصر حرکت و عامل پسماند تصویر را از سینما بگیریم، هر قاب تصویر آن با نگاهی تجسمی و رویکردهای نقاشانه و عکاسانه قابل بررسی و تجزیه و تحلیل است» (Abdul Hosseini, 2007, 70). درواقع، به فیلم‌هایی که تصاویر آن‌ها بسیار به هنر نقاشی نزدیک است نقاشانه و فیلم‌هایی که تصاویرشان به هنر عکاسی نزدیک‌تر است عکاسانه گفته می‌شود.

اگر بپذیریم که «مهم‌ترین نمود اثرگذاری نقاشی بر سینما را در میزانسن باید جست بعد از دیدن فیلم ممکن است قطع‌ها یا حرکات دوربین، دیزالو یا صدای خارج از تصویر را به خاطر نیاوریم، ولی قطعاً عناصر میزانسن را به‌یاد خواهیم داشت. ما لباس‌ها را در برباد رفته فراموش نکرده‌ایم. اغلب خاطره‌های ماندگار از سینما مربوط عنصر

میزانسن هستند» (Bordwell, 1998, 157)، آنگاه منطقی است که بپنداریم که حتی تماشاگر ممکن است پس از گذشت چند سال از تماشای فیلم چیزی از داستان و روایت اثر را به‌خاطر نیاورد ولی تصاویر را به‌یاد داشته باشد؛ چراکه تصاویر تأثیری انکارناپذیر بر احساسات او گذاشته‌اند. این همان تأثیری است که تابلوها هم بر تماشاگران‌شان می‌گذارند. «نما-تابلو» در اساس غیرروایی است. به‌همین خاطر نیز است که توانسته در کار سینماگرانی به خدمت گرفته شود که اهمیت بیش‌تری برای میزانسن و جنبه تجسمی قائل‌اند تا فیلم‌نامه؛ فیلم‌سازانی مانند گدار[۱] و پازولینی[۲]. با وجود این، نما-تابلو در مواردی در داستان ادغام و حتی به رکن مهمی از آن بدل می‌شود، اما به‌نحوی کاملاً خاص و پنهانی» (Bonitzer, 2019, 28). گاه تماشاگر حتی متوجه حضور یا ردپای یک تابلو در فیلم نمی‌شود اما همچنان اثر هنری که از آن وام گرفته شده اثرگذاری خود را دارد. «فیلمسازان مختلف برای تأثیرگرفتن از نقاشی شیوه‌های متنوعی را در پیش می‌گیرند، گاهی مستقیماً تابلوهای نقاشی یا پلانی مطابق با آن را در فیلم شاهدیم و گاهی تنها اتمسفر حاکم بر فیلم از یک اثر نقاشی الهام گرفته شده است» (Piraish Moghadam, 2019, 5). پس می‌توان تأثیرپذیری سینما از نقاشی را از منظرهای متفاوتی بررسی کرد و به آن پرداخت اما در این مقاله هدف اصلی بررسی تأثیرپذیری فیلم *شطرنج باد* از تابلو استنساخ با توجه به پلانی که مستقیماً به تابلو اشاره دارد است؛ چرا که محمدرضا اصلانی به این مسئله این‌گونه اشاره کرده است: «در واقع داستان فیلم را من از تابلو استنساخ محمودخان ملک‌الشعراء الهام گرفتم که فضای این تابلو گرچه نسخه‌نویسی است اما سایه‌روشن‌های شدید این تابلو و هیئت و وضعیت نشستن کاراکترها یک فضای توطئه‌آمیز دارد» (URL 1). البته او در ادامه به تأثیرپذیری از آثار نقاشی ژرژ دلاتور[۳] نیز اشاره می‌کند ولی در این پژوهش هدف این است که با نگاهی به نظریهٔ بینامتنیت ژنت و با تحلیل تابلوی استنساخ و مقایسهٔ آن با نمایی از فیلم *شطرنج باد* به این سؤال پاسخ داده شود که فیلم از چه جهاتی شبیه به تابلو است؟ و این اثر هنری تا چه حد توانسته موجب خلق اثری دیگر شود؟

مبانی نظری

ارتباط یک متن (اثر هنری) با دیگر متن‌ها (آثار هنری) موضوع دارای اهمیتی است که موردتوجه پژوهش‌گرانی مانند کریستوا[۴]، بارت[۵]، ریفاتر[۶]، ژنت[۷] قرارگرفته است. نخستین‌بار ژولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ برای هر نوع ارتباط بین متن‌های متفاوت اصطلاح بینامتنیت[۸] را مطرح کرد. پس از آن ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی او به شکلی وسیع‌تر و نظام‌یافته‌تر به بررسی روابط یک متن با دیگر متن‌ها پرداخت. ژنت هر نوع رابطه بین یک متن با دیگر متن‌ها را با واژهٔ ترامتنیت[۹] نام‌گذاری نمود و به انواع روابط ممکن و موجود در میان متن‌ها پرداخت. در این مبحث منظور از متن هر گونه اثر هنری اعم از نقاشی، سینما و سایر هنرها است و نه صرفاً متون ادبی. او ترامتنیت را به پنج دسته تقسیم کرد که عبارتند از: بینامتنیت، سرمتنیت[۱۰]، پیرامتنیت[۱۱]، فرامتنیت[۱۲] و بیش‌متنیت[۱۳] که هرکدام دارای تقسیم‌بندی‌های دیگری می‌شوند. «از این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری می‌پردازد و سایر اقسام ترامتنیت به رابطه میان یک متن و شبه‌متن‌های مرتبط با آن توجه دارد. به‌عبارتی پیرامتنیت به رابطه میان یک متن و پیرامتن‌های پیوسته وگسسته آن اشاره دارد. فرامتن رابطهٔ تفسیری یک متن را نسبت به متن

دیگر مورد توجه قرار می‌دهد و سرمتنیت به رابطه میان یک متن وگونه‌ای که به آن تعلق دارد می‌پردازد» (Namvar Motlagh, 2007, 83). «ژنت در سه اثر خود یعنی: الواح بازنوشتنی، آستانه‌ها، مقدمه‌ای بر سرمتنیت، به‌طور مستقیم به ترامتنیت پرداخته است. در الواح بازنوشتنی که کتاب اصلی او در مورد بیش‌متنیت است و تقسیم‌بندی اصلی و مشهور خود مبنی بر پنج گونهٔ ترامتنیت را در آن کتاب ارائه می‌دهد، به‌تفصیل به بیش‌متنیت و انواع آن پرداخته است» (Ibid, 86).

بینامتنیت ژنت نسبت به بینامتنیت کریستوا گسترهٔ متفاوتی دارد؛ چراکه بینامتنیت ژنت ابعاد محدودتری را در بر می‌گیرد. ژنت به‌صورت مختصر به بینامتنیت می‌پردازد اما در همین توضیحات محدودش بینامتنیت خود را به سه دسته تقسیم‌بندی می‌کند که این سه دسته با عناوین زیر مورد بحث قرار می‌گیرد: صریح و اعلام‌شده، غیرصریح و پنهان‌شده، ضمنی.

بینامتنیت صریح و اعلام‌شده

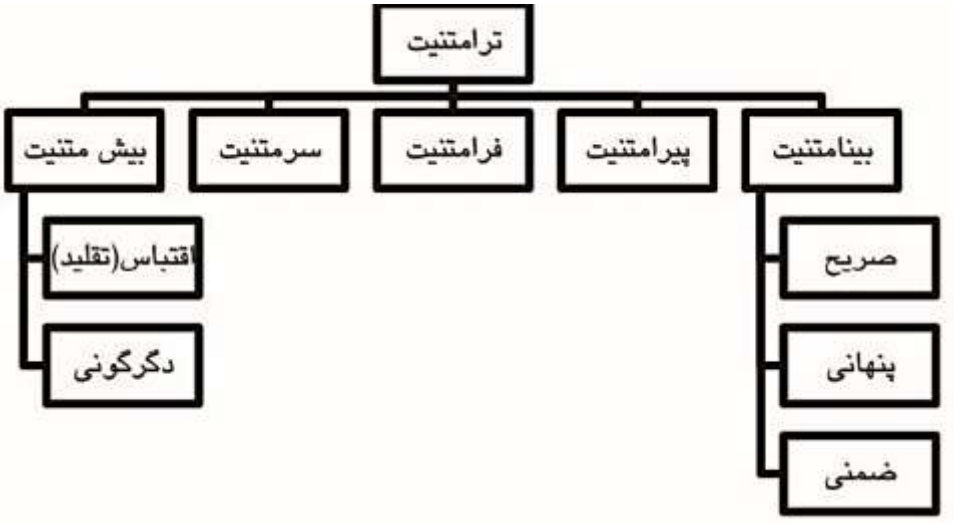
در این نوع بینامتنیت به‌وضوح ردپای متن دیگری را در متن دوم می‌توان مشاهده کرد زیرا مؤلف متن دوم تصمیم ندارد مرجع متنش را پنهان کند. درواقع این نوع بینامتنیت به‌طور آشکار بیان‌گر حضور یک متن در متن دیگر است.

بینامتنیت غیرصریح و پنهان‌شده

این نوع بینامتنیت که تلاش می‌کند تا مرجع بینامتنش را پنهان کند؛ عملاً نشانگر حضور پنهانی یک متن در متن دیگر است. سرقت ادبی ـ هنری از انواع بینامتنیت غیرصریح به‌حساب می‌آید که به‌کارگیری مطالب دیگر بدون ذکر نام و ارائه مرجع است. ژنت برای بینامتنیت غیرصریح این‌گونه می‌نویسد: «بینامتنیت در شکل کم‌تر صریح و کم‌تر رسمی آن همانا سرقت است که عاریت بدون اعلام، ولی همچنان لفظی می‌باشد» (Ibid, 88).

بینامتنیت ضمنی

در این نوع بینامتنیت، مؤلف متن دوم نمی‌خواهد بینامتنش را پنهان کند و نشانه‌هایی را به‌کار می‌گیرد تا به این وسیله بتوان متن اول را شناخت. اما مؤلف این کار را به‌وضوح انجام نمی‌دهد و اشاراتی ضمنی به‌کار می‌برد. بینامتنیت ضمنی نه مرجع خود را اعلام می‌کند و نه آن را پنهان می‌کند پس به هیچ‌کدام از دو نوع بینامتنیت صریح و غیرصریح شبیه نیست. به‌همین خاطر در این بینامتنیت مخاطبان خاصی که از متن اول (متنی که از آن استفاده شده) آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند (Ibid, 88-89).



نمودار۱. دسته‌بندی ترامتنیت ژنتی (khodi, 2015, 112)

«وام گرفتن تصاویر از تاریخ هنر برای القای معنای یک متن، رد نقاشی برای تأکید بر ویژگی‌های منحصر به‌فرد فیلم، درج سینما در فرهنگ‌های بصری مشترک و سنّت‌های ملی، و در نهایت، قدرت فیلمسازی برای بازتعریف تاریخ هنر است بنابراین بینامتنیت تضادهای موضوعی، شباهت‌های شمایل‌نگاری و تفسیرهای تاریخ نگاری را امکان‌پذیر می‌کند» (Delle Vacche,1996:3). در این‌جا با توجه به کاربردی و جامع‌بودن نظریهٔ بینامتنیت ژنت برای شرح رابطهٔ میان فیلم *شطرنج باد* و تابلو استنساخ، این نظریه مورد توجه است.

تأثیرات دریافتی سینما از هنر نقاشی

برای بررسی تأثیرات دریافتی سینما از نقاشی و مؤلفه‌های مختلف آن، این مؤلفه‌ها و ویژگی‌ها تشریح و طبقه‌بندی شده است. جنسن (Quoted in Hasan Nia, 2013, 5) مؤلفه‌های اساسی نقاشی را این‌گونه به چهار دستهٔ اساسی زیر طبقه‌بندی می‌کند:

۱) مؤلفه‌های ذاتی: مهم‌ترین مؤلفه ذاتی و بنیادین نقاشی، عبارت است از حضور حداقل قابل رؤیت، از عناصر مختلف بصری مانند: خط، سطح و رنگ، که روی یک سطح دو بعدی به‌صورتی آگاهانه سازمان‌دهی شده‌اند. در واقع عناصر بصری که آگاهانه روی سطح دوبعدی قرار دارند دربرگیرندهٔ مؤلفه‌های ذاتی نقاشی‌اند.

۲) مؤلفه‌های ساختاری و سبک‌شناختی: این مؤلفه‌ها درواقع ویژگی‌های مشترک فرمی‌اند و با ویژگی‌های محتوایی، باعث شکل‌گیری سبک‌های نقاشی هستند؛ به‌نظر می‌رسد که در شکل‌گیری سبک‌های نقاشی، ویژگی‌های فرمی نسبت به ویژگی‌های محتوایی مؤثرتر هستند. مولفه‌هایی که در آثار نقاشان مشاهده می‌شوند و در دوره‌های متفاوت باعث شکل‌گیری سبک‌های مختلف در نقاشی شده‌اند و گاهی همین مؤلفه‌های فرمی تکرارشونده باعث شکل‌گیری سبکی منحصربه‌فرد برای یک نقاش بوده‌اند.

۳) مؤلفه‌های بصری: رنگ، فضا، بافت و شکل که از عناصر بصری نقاشی‌اند با اصول اولیه هم‌چون: تنوع، تعادل و تناسب و ریتم به روش‌های متفاوتی کنار هم قرار گرفته و خلق اثر می‌کنند؛ که این اثر می‌تواند معانی مختلفی داشته باشد. البته در نقاشی مدرن، دامنه عناصر بصری بسیار گسترده شده است و هر شیء قابل‌رؤیتی را که نقاش در ترکیب‌بندی خود به‌کار گیرد در بر می‌گیرد.

۴) مؤلفه‌های محتوایی: این نوع مؤلفه می‌تواند بیانگر دو مفهوم باشد. اول موضوع نقاشی و دوم معنایی که از مشاهده اثر در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. در مورد موضوع باید بیان داشت که در برگیرنده دامنهٔ وسیعی است و گونه‌های مختلف نقاشی از جمله پرتره، منظره و طبیعت بی‌جان را شکل می‌دهد. اما تأثیرگذاری نقاشی بر سینما از وجوه متفاوتی قابل بررسی است. از حضور بخشی از یک نقاشی در فیلم گرفته تا به‌کارگیری ویژگی‌های ساختاری یک نقاشی برای سامان‌دادن، بخشی جزئی یا کلی در فیلم. اما سینما دریافت‌های دیگری نیز از نقاشی داشته است از جمله روایت زندگی خود نقاشان که فیلم‌های بسیاری در این زمینه ساخته شده که برای مثال می‌توان به نمایش زندگی نقاشانی همچون مودیلیانی[۱۴]، ونگوگ[۱۵]، فریدا کالو[۱۶] اشاره کرد.

با توجه به دسته‌بندی‌های شرح‌داده‌شده، تأثیرات و دریافت‌های مختلف سینما از نقاشی را می‌توان به چهار دسته تقسیم‌بندی کرد که عبارتند از:

الف) تأثیرات دریافتی سینما از مؤلفه‌های ذاتی و ساختاری آثار نقاشی؛

ب) تأثیرات دریافتی سینما از مؤلفه‌های بصری و محتوایی آثار نقاشی؛

ج) تأثیرات دریافتی سینما از جهان نقاش و آثارش؛

د) طراحی فیلم به مثابه نقاش (Hasan Nia, 2013, 5-9)

اثری سینمایی برای اثبات تأثیرپذیری‌اش از نقاشی می‌تواند یک یا چند مورد از گزینه‌های ذکرشده را دارا باشد. در ادامه پس از بررسی نقاشی و فیلم، به تأثیرات دریافتی فیلم از نقاشی پرداخته خواهد شد.

پیشینه پژوهش

سال‌هاست که در سینمای جهان در رابطه با موضوع نقاشی و سینما و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر پژوهش‌هایی انجام شده و مقالات و کتاب‌هایی در دست است که در رأس آن‌ها کتاب *سینما و نقاشی* به قلم آنجلا دلا واچه[۱۷] قرار دارد. در این کتاب، نویسنده پس از بیان نظراتش تنها چند فیلم محدود از جمله: اوتامورا و پنج زنش ساختهٔ میزوگوچی[۱۸]، یک آمریکایی در پاریس ساختهٔ مینلی[۱۹]، صحرای سرخ ساختهٔ آنتونیونی[۲۰] و مارکیزِ اُ ساختهٔ رومر[۲۱]را بررسی کرده است. این در حالی است که در ایران در این‌باره مقالات بسیار محدودی در دست است؛ با این‌که فیلمسازانِ بزرگی هستند که از نقاشی تأثیر پذیرفته‌اند. کتابی نوشتهٔ بونیتزر[۲۲] به نام *قاب‌زدایی‌ها*[۲۳] به فارسی ترجمه

شده که اگرچه در باب رابطهٔ میان سینما و نقاشی پژوهش خوبی انجام داده اما با بحث موردنظر مقالهٔ حاضر چندان همسو نیست؛ چراکه از منظری متفاوت به این جریان نگاه می‌کند و بیش‌تر به زاویهٔ دید متفاوت در سینما و نقاشی می‌پردازد. در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیرپذیری سینما و انیمیشن از تجربیات زیبایی‌شناسانه نقاشی» (Razavi, 2009) به بررسی چند مثال مستقل بسنده شده و از بین فیلمسازان ایرانی تنها به عباس کیارستمی اشاره شده است.

نگارندهٔ مقاله «بررسی تفکر کوبیسم بر سینما» (Hasan Nia, 2013) به‌خوبی انواع تأثیرات سینما از نقاشی دسته‌بندی می‌کند و به اثرگذاری مولفهٔ‌های مکتب‌های پیش‌روی نقاشی در قرن بیستم بر سینما می‌پردازد. این منبع، پژوهش جامعی‌است که به جمع‌بندی مناسبی نرسیده است و مواردی از سینمای ایران را مورد بررسی قرار نمی‌دهد. در مقالهٔ حاجی‌حسین‌زاده با عنوان «نقاشی در سینمای ایران، آسیب‌ها و راهکارها» (Haji Hosseinzadeh, 2018) به بررسی فیلم *شطرنج باد* نیز پرداخته شده و نویسندهٔ مقاله به تأثیرپذیری کل فیلم از آثار مختلف نقاشی مثل استفادهٔ بسیار از قاب بستهٔ دست‌ها پرداخته و به اشارهٔ تأثیرپذیری فیلم *شطرنج باد* از اثر استنساخ بسنده شده است که توضیحات جامعی در این‌باره نیست. پیرایش‌مقدم در پایان‌نامهٔ خود با عنوان بررسی تأثیرات متقابل سینما و نقاشی (Piraish Moghadam, 2019) نیز به این مبحث پرداخته که اگرچه پژوهش خوبی هم ارائه داده است اما باز هم به نمونهٔ ادوارد هاپر[۲۴] پرداخته و نگاهی به سینمای ایران نداشته است. در نتیجه نگارندگان پس از جست‌وجوهای بسیار دریافته است که پژوهشی جامع و کامل که به‌طور خاص تنها به اقتباس از نقاشی‌های نگارگری در سینمای ایران و فیلم *شطرنج باد* پرداخته باشد در دست نیست و ضرورت این پژوهش احساس می‌شود.

روش پژوهش

این مقاله پژوهشی، تحلیلی ـ توصیفی بر پایهٔ نظریهٔ بینامتنیت ژرار ژنت است. به‌منظور انجام این پژوهش، ابتدا محمودخان ملک‌الشعرا معرفی شده است و دو تابلوی برجامانده با عنوان «استنساخ» مورد بررسی قرار گرفته‌اند. سپس تأثیر این دو اثر بر فیلم محمدرضا اصلانی با بهره‌گیری از سکانس تنظیم سند از فیلم *شطرنج باد*، مطالعه شده است. شیوهٔ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای است و از تصاویر موجود در وب‌گاه فرهنگستان هنر نیز بهره‌برداری شده است.

محمودخان ملک الشعرا

محمودخان ملک الشعرا (۱۲۳۸-۱۳۱۱ ه.ق) معروف به محمودخان صبا، فرزند محمدحسین‌خان عندلیب نواده فتحعلی‌خان صبای کاشانی بود که ملک‌الشعرای دربار فتحعلی‌شاه نیز محسوب می‌شد. برخی او را ملقب به شریف نیز می‌دانند چراکه در زیر تابلوی آبرنگ استنساخ به خط خود این‌گونه نوشته است: «شبیه محمدقاسم‌خان در حالتی که پیش چراغ تصحیح کتاب می‌کند و شبیه محمدحسین‌خان در حالتی که چپق می‌کشد، العبد محمود

الشریف، ۱۲۷۹». اجداد او از طایفهٔ دنبلی آذربایجان بودند که اندیشمندان و هنرمندان بسیاری از میان آنان برخاسته است. او که شاعر و هنرمند دورهٔ قاجار و ناصری بود اشعارش شامل قصیده، غزل، رباعی و مثنوی بوده است. او هم چنین در نقاشی و حُسن خط شهرت داشت و بخشی از آثار او هنوز هم در موزهٔ گلستان نگهداری می‌شود. «شاید کسانی باور نکنند که در همان سال‌هایی که مقدمات ایجاد مکاتب مدرن نقاشی در اروپا فراهم می‌گردید، محمودخان بی‌خبر از جریانات هنری آن دیار، اثری به‌وجود آورد که امروزه می‌توان آن را از مدرن‌ترین پرده‌های نقاشی محسوب داشت» (Rafugari, 2015, 79). اصلانی درباره او می‌گوید: «محمودخان ملک‌الشعرا که شاعری از شروع‌کنندگان مکتب ادبی بود، مردی بود متفنن که در همهٔ رشته‌های فرهنگ دستی داشت. در نقاشی کارهایی عجیب پرحوصله با تمبر کرده و منظره‌های دقیقی ساخته از کاخ‌های قاجاری. او از نخستین کسان در ارائه پرسپکتیو به‌شیوهٔ اروپایی است» (Aslani, 1995, 65). از تابلوهای معروف محمودخان صبا به تابلوهای خیابان باب همایون و سر در الماسیه، عمارت شمس‌العماره، باغ کاخ گلستان و دو نسخه از تابلوی استنساخ یکی با آبرنگ و دیگری رنگ‌وروغن می‌توان اشاره کرد که اوج نوجویی او را به نمایش می‌گذارد و در کاخ گلستان نگهداری می‌شود.

تابلو استنساخ

از تابلو استنساخ دو نسخهٔ آبرنگ و رنگ‌وروغن موجود استکه تاریخ به‌تصویرکشیدن تابلوی آبرنگ به سال ۱۲۷۹ و تاریخ به‌تصویرکشیدن تابلوی رنگ‌وروغن به سال ۱۳۰۸ بازمی‌گردد. «اوج خلاقیت محمودخان در تابلویی تجلی یافته که آن تجربهٔ گران‌بها می‌توانست سکوی پرشی برای نقاشی مدرن ایران باشد اما دریغا که ارزش این اثر سال‌ها از دید نقاشان و هنرشناسان پنهان ماند و چه‌بسا خود هنرمند نیز به‌تمامی از چندوچون شاهکاری که آفریده، آگاه نبوده است» (Mojabi, 2005, 167). نمایشگاهی در سال ۱۳۳۵ در شهر پاریس در موزهٔ گیمه از آثار هنری ایران تشکیل شد و در آن نمایشگاه زمانی که رئیس مدرسه هنرهای شهر پاریس تابلو استنساخ را دید گفت: «این کار مدرن‌ترین و جدیدترین اثریست که من تاکنون دیده‌ام»؛ و اظهار داشت: «این نقاش حتماً از کارهای دالی[۲۵] الهام گرفته ولی وقتی امضاء تاریخ‌دار تابلو برای آقای رئیس مدرسه ترجمه گردیده و به ایشان گفته شد که محمودخان سال‌ها قبل از آن‌که دالی به‌شهرت برسد چشم از جهان فرو بسته در شگفتی و تعجب فرو رفت» (Zaka, 1962, 29). «شیوه نقاشی‌های آبرنگ او رئالیسمی همراه با ریزه‌کاری و پرداز خاص ایرانی است. تابلوی استنساخِ او شیوه کار اکسپرسیونیست‌ها را به‌خاطر می‌آورد»(Ibid, 30).

در این تابلو دو مرد در اتاقی تاریک مقابل شمع نشسته‌اند؛ یکی از آن‌ها (محمدقاسم‌خان) کتابی را در نور شمع اصلاح می‌کند و دیگری (محمدحسین‌خان) چپق دسته‌بلندی را در دست دارد. اشیایی روی طاقچه و میز به‌چشم می‌خورند، ازجمله یک قیچی، سه کتاب، یک شمع‌دان، دو قلم‌دان و چند ظرف در طاقچه؛ آن‌چه در این تابلو مهم به نظر می‌آید رسم افراد و اشیاء به گونه‌ای هندسی است. «تابلو از ترکیب خطوط منحنی در بازی با خطوط راست ساخته شده است، چنان‌که به‌راحتی می‌توان تعمّد نقاش را در نشان‌دادن حجم‌های موجود در اتاق به‌صورت دایره و

نیم‌دایره و کره، در برخورد با حجم‌های مثلث و مستطیل‌گونه دریافت و این تعمّد در نشان‌دادن سایه‌ها شکلی اغراق‌آمیز می‌گیرد» (Mojabi, 2005, 167).

شکل ۱. تابلو استنساخ نسخه آبرنگ ۱۲۷۹، مأخذ: URL 2

تابلوی کارشده با آبرنگ، اتود مقدماتی برای تابلوی اصلی یعنی رنگ‌وروغن بوده که در تابلوی رنگ‌وروغن، فضای اضافی آن حذف شده است. فرم‌های به‌کاررفته در تصویر در اجرای دوم پخته‌تر و با مهارت بیش‌تری ترسیم شده‌اند. در طرح اولیهٔ استنساخ «سایهٔ بزرگ که با خطوط منحنی و مستقیم ساخته شده، بر سطح صاف دیوار و تورفتگی‌های طاقچه انعکاس یافته است. دو مرد که یکی محاط در سایه‌اش است و دیگری کنار آن قرار دارد به‌گونه‌ای ترسیم شده که یکی از روبرو و دیگری از نیم‌رخ دیده می‌شود به‌وضعی که تقریباً خطوط اندام‌های یکی ادامه دهندهٔ حجم بدن دیگری است» (Mojabi, 2005, 167).

مسئله‌ای که در تابلوی استنساخ به‌جهت تقسیمات طلایی قابل‌توجه بوده این است که «فیگور سمت راست است. فیگور در منطقه تقسیم طلایی قرار دارد، و سر آن نیز تا حد زیادی به نقطه طلایی نزدیک می‌شود. نور در آن منطقه بیش‌تر از همه تابلو می‌باشد» (Kaabi Pour, 2003, 96). اما با توجه بیش‌تر می‌توان پی برد که جهت نگاه و حالت بینی به سمت فیگور دوم است. «این ناحیه بعد از فیگور اولی، نورانی‌ترین قسمت تابلو است، نقاش فیگور دوم را ماهرانه در منطقه تقسیم طلایی قرار داده است. تا چشم بیننده را با شمع، به قسمت پایین تابلو، یعنی چپق هدایت کند. اصلی‌ترین قسمت این اثر، مثلثی است که بین دو خط طلایی کادر تشکیل شده است» (Ibid).

شکل۲. تابلو استنساخ نسخه رنگ و روغن ۱۳۰۸، مأخذ: URL 2

«سایه‌روشن روش کاربست رنگ سایه‌های تیره و روشن به‌منظور بازنمایی حجم اشیا و جانداران، وضعیت آن‌ها در ارتباط با فضای معین و نیز برای ایجاد جلوه‌های هیجان‌انگیز است» (Pakbaz, 2007, 297). در این تابلو، نور شمع سایه‌ای شدید در پس‌زمینه به‌وجود آورده و چهره‌ها را روشن کرده است. هم‌چنین، تضادی شدید بین تیره و روشن، در تابلو شکل گرفته است. تابش نور نسبتاً یکدست به‌کمک خطوط منحنی، از فیگور سمت راست چهره‌ای با آرامش همراه با انتظار ساخته است. با وجود این‌که «نور از یک سمت در چهره سمت راست تابیده است، اما تیرگی و کنتراستی در کلاه و گردن او دیده نمی‌شود. چهره او بسیار مات، خیره و حالتی آرام دارد. البته خطوط منحنی ریش‌ها، کلاه، لباس و قسمت پشت فیگور، فوق‌العاده دراین آرامش مؤثرند. درحالی‌که، نور در چهره سمت چپ کنتراستی شدید ایجاد کرده و حالتی غیرمعمول، وهم‌آلوده و اکسپرسیون به‌وجود آورده است» (Salehi, 2017, 92).

رنگ‌های تابلو از خانواده رنگ‌های گرم انتخاب شده و با نگاهی به رنگ لباس‌ها و رنگ دیوار پشت و زمین شدت کنتراست رنگی کاملاً دیده می‌شود؛ با این‌حال تابلو یک حالت گرد گرفته و خاکستری محو دارد که باز هم این از گرمی رنگ‌های به‌کار برده‌شده نمی‌کاهد. رنگی متوسط، بین تیرگی پشت و روشنایی قسمت‌های جلو یک ارتباط بصری زیبا ایجاد کرده که همین ارتباط حرکت چشم بر روی اثر را نرم‌تر کرده است. و برای ترکیب بهتر تصویر، نقاش نقاط روشن را در قسمت تیره و نقاط تیره را در قسمت روشن قرار داده است.

«ترکیب کلی تصویر متعادل است. در بین بازو تا آرنج و آرنج تا مچ فیگور سمت راست، زاویهٔ تندی قرار دارد. نقاش با مهارت تمام، با شکست‌هایی که در سطح‌های مختلف پارچه رسم کرده، باعث تعدیل تندی زاویه آن شده است»

(Salehi, 2017, 92). «خطوط تشکیل‌دهندهٔ دیوار و طاقچه و کتاب‌ها و چوب چپق و سایهٔ شکستهٔ آن که از شانهٔ مرد تا سر چپق هرجا به گونه‌ای منکسر نمایانده شده و نقش‌های زیرانداز و کفپوش و پاره‌ای از اشیای اتاق چون قلم‌دان و قیچی مستقیم و زاویه دارند و بازی می‌کنند با خطوط منحنی که ترکیب صورت و اجزاء آن و خمیدگی پشت و زانوان، دوایر زیر چپق و چراغ‌دان و نور شمع و قدح‌ها را می‌سازند» (Mojabi, 2005, 167). در جای دیگر نقاشی دیده می‌شود که «بین شانه، چپق و پایین آستین فیگور سمت راست مثلثی تشکیل شده که به‌وسیله شکست‌ها و چین‌خوردگی‌های موج‌مانند روی آستین، خط افقی، قسمت پایین لباس و فرم چیدن کتاب‌ها در جلوی آن شکسته شده و حالتی خوشایند را آفریده است. همچنین دست فیگور که دسته چپق را نگه داشته است، از حرکت و سر خوردن چشم به روی آن جلوگیری می‌کند» (Salehi, 2017, 92). تمام این تمهید از نوسانات چشم به بالا و پایین جلوگیری می‌کند. سایه چپق روی زمین، بدن شکسته شده و کتاب از ایجاد مثلثی با زوایه‌های تند بین چپق و سایه‌اش که چشم را از سمت پایین به خارج کادر می‌کشاند، جلوگیری کرده است.

«در اجرای دوم این تابلو که رنگ‌وروغنی است هندسی‌سازی اشکال تشدید شده چنان‌که با تجربه‌های پیش کوبیستی سزان شباهت دارد. این‌ها با هم معاصر بوده‌اند (سزان ۱۲۶۰-۱۳۲۷ هجری قمری)» (Mojabi, 2005, 167). این‌که محمودخان صبا، سزان و آثارش را می‌شناخته است؛ در آن دوران بعید به‌نظر می‌رسد، اما کاری که او در این تابلو انجام داده مطابق است با کاری که سزان در بازنمایی طبیعت انجام می‌داده است. سزان طبیعت اطرافش را در اشکال هندسی اثر می‌دیده و خودش نیز این چنین خلق می‌کرده است. در نسخهٔ رنگ‌وروغنی اثر در مقایسه با نسخهٔ اولیه (آبرنگ) دیده می‌شود که محمودخان با اغراق کل بدن محمدقاسم‌خان را از اشکال هندسی (دایره و مثلث) کشیده است؛ کلاهش ترکیبی از مثلث و دایره است. همچنین صورت و شانه‌های خمیده‌اش هم نیم‌دایره است. حتی پای راستش از چهار دایرهٔ تودرتو شکل گرفته است و پای چپش نیز نیم‌دایره است؛ اما اوج استفاده از اشکال هندسی در صورت محمدحسین‌خان دیده می‌شود. «خط ریش او با قوس‌های متوالی، تقارنی با قوس‌های گونه و چشم و ابرو دارد. سر و صورت او دایره‌ای را می‌سازد که با خطوط منحنی به قطعات متقارن تقسیم شده است. مستطیل‌های کتاب در این اجرا منظم‌تر و بازی سایه‌ها با حجم کدر کف اتاق بازی متناسبی دارد (Ibid) و اصلانی در این‌باره می‌گوید: «ارزش یک نقاشی آن بوده که با حفظ فضا و سندیت آن، روابط پیچیدهٔ خط و رنگ را در فضا کشف کند» (Aslani, 2015, 155) که در این اثر به خوبی تناسبات طلایی و روابط هندسی به‌کار گرفته شده است.

محمدرضا اصلانی

محمدرضا اصلانی متولد سال ۱۳۲۲ در رشت است. وی کارگردان، شاعر، نویسنده، مستندساز و فارغ‌التحصیل رشتهٔ نقاشی از دانشکده هنرهای تزئینی است که دوره‌های فیلمسازی را نیز در وزارت فرهنگ و ارشاد گذرانده است. اولین فیلم بلند سینمایی وی، *شطرنج باد*، محصول سال ۱۳۵۵ است. این فیلم «در سال‌هایی که فیلم فارسی در سینمای ایران دهه ۵۰ رواج داشت، به‌عنوان تجربه‌ای متفاوت، جسورانه و نو در سینمای ایران مطرح بود. در واقع

محمدرضا اصلانی، شاعر مطرح شعر موج نویی دهه چهل، با ساخت فیلم شطرنج باد، وارد سینمای موج نو شد» (Davari Bilandi, 2013, 46). در برهه‌ای از تاریخ سینمای ایران جریانی تازه شکل گرفت که نامش را موج نو نهادند. در این جریان، تعدادی فیلمساز جدید «شروع به ساختن فیلم‌هایی کردند که می‌توان بیش‌تر آن‌ها را زیر یک صفت رده‌بندی کرد: غیر متعارف. این فیلمسازان جدید، در واقع در مخالفت با سینمای رسمی و عمده ایران که نامش را فیلم فارسی گذاشته بودند، دست به ساختن فیلم‌هایی زدند که با هیچ‌کدام از معیارهای آن سینما نمی‌خواند» (Dulko, 1995, 54). کاری که تا حدودی شبیه به حرکت فیلمسازان روشن‌فکر و غیرتجاری در سینمای چند کشور از جمله آمریکا و فرانسه بود.

اصلانی در کارنامه حرفه‌ای‌اش نشان داده است که به‌دنبال مخاطب عام نیست و فروش گیشه برایش ارزش چندانی ندارد. همین‌طور فیلم‌های او ادعای درک زیبایی‌شناختی از هنرهای دیگر بوده و همانند این گونه فیلم‌ها در سینمای ایران کم است. همان‌طور که قوکاسیان (Quoted in Davari Bilandi, 2013, 64) اشاره می‌کند، «کارکرد هنر سینما فقط تفریح نیست. سینما تولید ملی است. تولید یک ملت است، نه یک تجمع. اصلانی سینما را یک امر تاریخی تاریخ‌ساز می‌داند و نظرش این است که یک کار هنری، تمام خود و جهان را فرا یاد می‌آورد در نتیجه بر مخاطب فشار مضاعف می‌آورد. پس سینما برای خالی‌کردن فشارها و استراحت و تفریح نیست». در واقع فشاری که سینما در هر دوره‌ای به مخاطب وارد می‌کند او را وادار به تفکر و تکاپو می‌نماید.

شطرنج باد

شطرنج باد اولین ساختهٔ اصلانی، کارگردان موج نو ایرانی است که در سال ۱۳۵۵ ساخته شد ولی فقط یک‌بار پیش از انقلاب ۱۳۵۷ در ایران به نمایش درآمد و دیگر دیده نشد؛ تا اینکه در سال ۲۰۲۰ پس از مرمت توسط بنیاد فیلم مارتین اسکورسیزی[۲۶] و اکران در کشورهای مختلف با واکنش‌های مثبتی روبرو شد. نویسندگی این فیلم را نیز اصلانی خود برعهده داشته و بهمن فرمان‌آرا تهیه‌کنندگی کرده است. بازیگران فیلم محمدعلی کشاورز، فخری خوروش، اکبر زنجان‌پور و شهره آغداشلو بوده‌اند. داستان فیلم از این قرار است که در خانواده‌ای اشراف‌زاده، خانم‌بزرگ که بزرگ خانواده بوده فوت می‌کند. وارث او ـ خانم‌کوچک ـ فلج است. در این میان بین اتابک که ناپدری خانم کوچیک است و دایه و برادرزاده‌های ناپدری و کنیزک بر سر تصاحب ثروت مشاجره به‌راه می‌افتد. هنگامی که اتابک نماز می‌خواند با وزنه‌ای بر سر او می‌کوبند و خانم‌کوچک به کمک کنیزک او را در سرداب خانه پنهان می‌کنند. روز بعد، مفتش از اعضای خانواده بازجویی می‌کند؛ اما چیزی متوجه نمی‌شود، تا اینکه بر ملا می‌شود اتابک زنده است و با کنیزک رابطه دارد. خانم کوچک اتابک را با تیر می‌زند. برادرزاده‌ها به جان هم می‌افتند و همه به جز کنیزک قربانی می‌شوند.

خسرو دهقان دربارهٔ شطرنج باد می‌گوید: «شطرنج باد یک فیلم تجربی است، فیلم‌های تجربی حاصل تجربه و پختگی‌های یک کارگردان است که مسیری نو در سینما باز می‌کند. اگرچه متأسفانه در ایران این‌طور جا افتاده که

فیلم تجربی یعنی فیلم دانشجویی و دست‌گرمی؛ در حالی‌که فیلم تجربی، همچون شاهراهی جدید است که کارگردان در مسیر عادی سینما ایجاد می‌کند و دست به کشفی نو می‌زند» (Haji Hosseinzadeh, 2018, 123). این‌گونه به‌نظر می‌رسد که فیلم‌های تجربی در سینمای ایران انگشت‌شمارند و از شاخص‌ترین آن‌ها *شطرنج باد* است. سعید عقیقی در رابطه با این فیلم می‌گوید: «در سینمای ایران کم‌تر فیلمی وجود دارد که در آن تعادل در میزانسن، نور و دکوپاژ به این‌صورت رعایت شده باشد. نورپردازی فیلم کاملاً با شرایط آن دوره تاریخی سازگار است و برای این کار، منابع نور در داخل کادر به‌کار گرفته شده‌اند. اگرچه زمان زیادی از فیلم در فضای بسته خانه می‌گذرد، اما هر پلان تنوع مشخص خود را دارد». در ادامه عقیقی در رابطه با نحوهٔ فیلم‌برداری می‌گوید: «در این فیلم حرکت دوربین کاملاً با حرکت و کنش انسان‌ها همراه است و به‌شکل اتفاقی انجام نمی‌شود. این قضیه به‌شکل موتیف در دقایق مختلف فیلم تکرار شده است. این شکل از انسجام درونی، در سینمای ایران کم نظیراست» (Ibid, 124).

اصلانی در رابطه با نورپردازی در فیلم *شطرنج باد* می‌گوید: «نور فیلم نیز در درون صحنه است و نور بیرون صحنه نداریم. بهارلو با مهارت خود توانست از پس این کار پیچیده بربیاید. نوری که در فیلم می‌بینیم، نور همان دوران است که فضاهای داخلی واقعاً نیمه‌تاریک بوده‌اند. معماری تصویرشده در فیلم نیز دقیقاً به‌همان دوره مربوط می‌شود و به‌همین دلیل از خانه مشیرالدوله در لاله‌زار به‌عنوان لوکیشن استفاده کردیم. معماری این ساختمان به‌مثابه فضا، نقشی تعیین‌کننده در فیلم بازی می‌کند» (Haji Hosseinzadeh, 2018, 124). «شطرنج باد بر اساس مونتاژ بنا نشده، بلکه مبتنی بر شعر است و تک‌تک سکانس‌ها و تصاویر آن اهمیت دارند. همان‌گونه که یک نمایشگاه نقاشی قائم به تک‌تک تابلوهای تصویرشده است. به‌عبارت دیگر، در *شطرنج باد* قرار نیست سکانس به سکانس قصه‌ها پی گرفته شده و در نهایت به یک نتیجه برسیم» (Ibid, 123). با توجه به توضیحات داده‌شده در رابطه با نورپردازی و معماری و فیلم‌برداری فیلم *شطرنج باد* این‌گونه به‌نظر می‌آید که *شطرنج باد* فیلمی نقاشانه است و هر قابش با توجه هرچه تمام‌تر همانند یک تابلوی نقاشی بسته شده است.

رابطهٔ تابلو با فیلم

با نگاه به اقتباس‌ها و برداشت‌هایی که سینما از تابلوهای نقاشی داشته است این‌گونه دیده می‌شود که بسیاری از فیلم‌هایی که در رابطه با تابلوهای نقاشی ساخته شده‌اند، از سوی منتقدان و همین‌طور نقاشان مورد اعتراض قرارگرفته‌اند. اعتراض نقاشان و منتقدان به‌دلیل صادق‌نبودن این فیلم‌ها با نقاشی است. «وحدت دراماتیک و منطقی فیلم، میان نقاشی‌هایی که اغلب از نظر زمان و روح اثر با هم فاصلهٔ بسیار دارند روابطی برقرار می‌سازد که از نظر ترتیب تاریخی نادرست و جعلی است» (Razavi, 2009, 99). اما اصلانی می‌گوید: «در شطرنج باد، نقاشی محمودخان ملک‌الشعراء الهام کار شد. آن سایه‌های کشیده و دو بعدی‌کنندهٔ تصویر؛ با دیدن این نقاشی بود که اصلاً طرح فیلم نوشته شد. این تابلو، یک نقاشی کوبیست است. اما حدود شصت سال پیش‌تر از نخستین نمایشگاه کوبیسم‌ها و دوشیزگان آوینیون[۲۷] نقش شده است و نقطهٔ عطفی است در تاریخ نقاشی ایران که بسیار گم مانده و کم در باب آن سخن رفته» (Aslani, 1995, 65).

شکل۳. فیلم شطرنج باد، دقیقهٔ ۰۶:۰۶

«در تابلوی نساخان(استنساخ)، که کاری است منفرد، و نمونه دیگری ندارد، او آن سوی نگارگری ما رفته. در نگارگری، اگر سایه حذف می‌شود اینجا سایه خود اصل موضوع است. سایه‌ها نقشینه‌های اصلی‌اند و به سطوح، شکل می‌دهند. چهره‌ها، در ابعاد شکستهٔ کوبیست نموده شده‌اند. چین لباس‌ها، سطوح شکستهٔ سایه‌ها حضور دارند و افراد در شکست سایه‌ها، گم می‌شوند» (Aslani, 1995, 65). سایه‌ها عملکرد خود را دارند و اینجا سایه‌ها حس را منتقل می‌کنند و به آنچه در پشت پرده می‌گذرد اشاره دارند. اصلانی در ادامه می‌گوید: «نور در اینجا پرسپکتیو ایجاد نکرده بلکه مجموعه‌ای از سایه‌های همسطح اما متناقض آفریده است که می‌توان درآن وضعیت هراس‌بار چند تنی را دید که به کاری شاید ممنوع می‌پردازند، یا کاری که نمی‌توان دید، تومارها در نور چراغ موشی به سایه‌هایی هم‌سنگ آدم‌ها بدل شده‌اند. حاکمیت وضعیت نگار سایه‌ها، و تجزیه همهٔ نقشینه‌ها به سطوح متضاد و به این ترتیب آفرینش یک مفهومی متضاد از وضعیت» (Ibid, 66).

اصلانی در رابطه با *شطرنج باد* از جلوه تأثیرپذیری آن سخن می‌گوید: «در سکانس نخست فیلم و صحنه مصادره اموال و خانه است که محوریت قاب بر حضور سنگین حاجی است. سایه حاج‌میرزا بسیار با ابهت است درحالی‌که دیگران سایه ندارند. بیننده ناخودآگاه نسبت به جنبه منفی شخصیت او آشنا می‌شود» (Davari Bilandi, 2013, 65). «در رابطه با سایه‌ها اصلانی در کتابش جمله‌ای از دوکریکو[۲۸] نقل می‌کند: «در سایهٔ مردی که در آفتاب راه می‌رود، رمزی نهفته است بیش از رمز همهٔ آیین های جهان» (Aslani, 2015, 91). «میزانسن در اصل یک اصطلاح تئاتری و به‌معنای صحنه‌بندی است. معنای میزانسن از تئاتر فراتر رفت تا دلالت کند بر اعمالی در تولید فیلم، که با قاب‌بندی نماها سروکار دارند.بدین ترتیب میزانسن دلالت دارد بر صحنه‌آرایی، لباس، نورپردازی و حرکت درونِ قاب» (Heyward, 2014, 170). «فیلم‌ساز به طرق بی‌شمار می‌تواند با دست‌کاری این عوامل و با ترکیب آن‌ها به تجربه بیننده شکل بدهد. هیچ‌یک از اجزای متشکله میزانسن اهمیتی را که درام و ماجرای نور دارد، ندارند» (Bordwell, 1998, 170).

به‌کارگیری عنصر نور و سایه پیش‌تر در رابطه با تابلوی استنساخ شرح داده‌شد اما در فیلم شطرنج باد نیز چگونگی به‌کارگیری سایه‌ها در نورپردازی فیلم بسیار جالب است. در اولین پلان فیلم که به وضوح متأثر از تابلوی استنساخ است، ترکیب‌بندی قاب به‌طور کامل از تابلوی نقاشی الگوبرداری شده و به‌جز شمع که در تصویر جایش را به چراغ داده است تمام دیگر اجراء قاب دقیقاً در جای خود و به‌همان صورت که در تابلو دیده شده طراحی شده‌اند.

در فیلم *شطرنج باد* نور و سایه در جهت نمایش شخصیت درونی بازیگران به‌کار گرفته شده است. برخی شخصیت‌ها نورپردازی نقطه‌ای دارند و بعضی در حالت‌های ضد نور ترسیم شده‌اند. همین استفاده از سایه‌ها و تاریک‌نگاری دقیق، *شطرنج باد* را به اثری نقاشانه تبدیل کرده است. برای مثال در ابتدا اتابک سایه‌ای بزرگ دارد طوری‌که به‌نظر می‌رسد دیگر اعضای خانه از این سایه ترس دارند؛ اما هرچه پیش می‌رود از قدرت اتابک کم می‌شود و بر علیه او توطئه می‌شود تا جایی که سایه او دیگر دیده نمی‌شود و بر علیه او اقدام می‌کنند. «سینما امروز نمایش سایه است، در درون این حرکت سایه‌ها، خود تمثیلی دیگر است؛ حرکت سایه‌ها یا حرکت نور، یادآور آن چیزی است که ما در زندگی روزمره از فرط عادت‌کردن به زندگی، فراموشش کرده‌ایم. ما خودِ زندگی را در شتابِ آلوده و پر گرد و خاک زندگی روزمره فراموش کرده‌ایم. سینما، یادآور نفس زندگی است» (Aslani, 1995, 65). آن‌چه در هر دو اثر به‌صورت چشمگیری نمایان است، کارکرد سایه‌هاست؛ ملک‌الشعراء و اصلانی نور را دستاویزی برای بیان اثرشان قرار نمی‌دهند بلکه آن‌چه در پس نور در جریان است را به‌کار می‌گیرند؛ استفاده از سایه‌ها. هم‌چنین نحوهٔ قرارگیری شخصیت‌ها و وسایل در هر دو اثر یکی است.

نتیجه‌گیری

در این پژوهش اشاره شد که دامنهٔ تأثیرات سینما و نقاشی بر یکدیگر بسیار گسترده است و از جنبه‌های بسیاری می‌توان به آن پرداخت. همان‌طور که در سینمای ایران و جهان به‌وفور دیده شده که سینما از نقاشی ایده گرفته و اقتباس کرده است. در ایران فیلمسازانی از جمله محمدرضا اصلانی وجود دارند. او علاوه‌بر این‌که در هنر نقاشی هم، توانمند است در فیلم‌هایش نیز به لحاظ بصری هم‌چون تابلوهای نقاشی عمل می‌کند و از نور، سایه و رنگ و ارتباط احجام و اشکال در قاب‌بندی‌هایش بهرهٔ بسیار می‌برد. در پاسخ به این پرسش که فیلم *شطرنج باد* از چه جهاتی شبیه به تابلو استنساخ است به اقتباس فیلمی مدرن از تابلویی مدرن پرداخته شد و این‌گونه دریافت شد که اصلانی از تمامی مؤلفه‌های ذاتی، بصری و محتوایی به‌خوبی بهره گرفته است. او تک‌تک عناصر و روابط موجود در قاب را به خدمت گرفته، از به‌کارگیری یک به یک اشیاء که نشان از حضور مؤلفه‌های بصری نقاشی دارد تا سایه‌های بلند، که به‌منزلهٔ توطئه‌ای در پس پرده به بازی گرفته و نشان از به‌کارگیری مؤلفه‌های محتوایی نقاشی دارد. هم‌چنین با توجه به توضیح و تفسیر بینامتنیت ژنتی این‌گونه دریافت شد که اصلانی در فیلم شطرنج باد، بینامتنیت ضمنی را به‌کار گرفته است؛ و حتی بدون اشارهٔ مستقیم به تابلو، عده‌ای خاص از تماشاگران که پیش از آن، تابلو را دیده‌اند با تماشای سکانسی از فیلم که برگرفته از نقاشی است آن را به‌خاطر می‌آورند. او از اثری ماندگار در جهانِ نقاشی به خلقِ اثر هنری جدیدی در جهانِ سینما رسیده است و نه‌تنها چیزی از ارزش و بزرگی تابلو کم

نکرده بلکه به بازنمایی و یادآوری دوبارهٔ آن نیز کمک کرده است. دقیقاً همان رابطهٔ متقابل سینما و نقاشی و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری‌شان از یکدیگر که خود بیانگر این نکتهٔ مهم است که یک اثر هنری در طول زمان و با گذشت دوران‌ها خود می‌تواند باعث خلق اثر و یا آثاری در هنرهای دیگر شود.

پی‌نوشت‌ها:

1. Godard
2. Pasolini
3. Georges de La Tour
4. Julia Kristeva
5. Roland Barthes
6. Michael Riffater
7. Gerard Genette
8. Intertextualite
9. Transtextualite
10. Arcitextualite
11. Paratextualite
12. Metatextualite
13. Hypertextualite
14. Amedeo Modigliani
15. Vincent Van Gogh
16. Frida Kahlo
17. Angala Delle Vache
18. Kenji Mizoguchi
19. Vincente Minnelli
20. Michelangelo Antonioni
21. Éric Rohmer
22. Pascal Bonitzer
23. Decadrages
24. Edward Hopper
25. Salvador Dali
26. Martin Scorsese

27. Les Demoiselles d Avignon

28. Giorgo de Chirico

References:

Abdul Hosseini, A. (2007). Painting on silver canvas. Specialized quarterly magazine of visual arts. 73:26-70. (In Persian)

Aslani, M. R. (2015). Reinterpreting Documentary Cinema. Tehran: Roanq. (In Persian)

Aslani, M. R. (1995). Cinema_Noor: visual insight in Iran. Cinema Review 5: 67-36. (In Persian)

Barno, E. (2014). History of Documentary Cinema (A. Bageri Jahormi, Trans.). Tehran: Soroush. (In Persian)

Bonitzer, P. (2019). Deframes: Essays on Painting and Cinema (M. Mohammadi, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publications. (In Persian)

Bordwell, D. & Thomson, Ch. (1998). Cinema Art (F. Mohammadi, Trans.). Tehran: Nahr-e-Karzan. (In Persian)

Davari Bilandi, A. (2013). Examination of poetic components in the movies of Mohammad Reza Aslani. Master thesis of Persian language and literature. Birjand University (In Persian)

Dulko, S. (1995). A new look at the old world. Criticism of cinema. 56:6-46. (In Persian)

Delle Vacche, A. (1996). Cinema and Painting: How Art is Used in Film. University of Texas Press.

Haji Hosseinzadeh, H. (2018). Painting in Iranian cinema, damages and solutions. Master's thesis in cinema production, University of Radio and Television. (In Persian)

Hasan Nia, J.(2013). Investigating the impact of cubism on cinema. Master's thesis of cinema, University of Arts. (In Persian)

Heyward, S. (2014). Key Concepts in Cinema Studies (F.h Mohammadi, Trans.). Tehran: Third Hazare Publication. (In Persian)

Kaabi Pour, M. (2003). Mahmoud Khan Malik al-Shaara and the review of copied paintings. Art magazine. 103:56-86. (In Persian)

Khodi, A. (2015). Common ideas in fashion design and architecture with Genette's intertextual approach. Bi Quarterly scientific research journals of the University of Art. 127:15-107. (In Persian)

Mojabi, J. (2005). Rear window: a look at reproduction painting. Artist's profession 167. (In Persian)

Namvar Motlagh, B. (2007). Transtextuality, the study of the relationships of one text with other texts. Humanities research paper. 98:56-83. (In Persian)

Pakbaz, R. (2007). Encyclopaedia of Art. Tehran: Farhange Moasaer. (In Persian)

Piraish Moghadam, H. (2019). Investigating the mutual effects of cinema and painting, a case study: Edward Hopper and cinema. Master's thesis in painting, University of Arts. 14. (In Persian)

Rafugari, A. (2015). A research on self-learning in painting, by examining the works of Mahmoud Khan Malek Al-Shaara and Henri Rousseau. Master's thesis in painting, University of Tehran. 79. (In Persian)

Razavi, M. (2009). Investigating the influence of cinema and animation on the beauty experiences of painting recognition. Master's thesis in painting, Art University. 99. (In Persian)

Salehi, H. (2017). Aesthetic analysis of the paintings of Mahmoud Khan Saba (Malek al-Shaara). Master's thesis in painting, University of Science and Culture. (In Persian)

Zaka, Y. (1962). Mahmoud Khan Malik Al-Shaara is a skilled poet, a master painter, a calligrapher, a perfect human being. Art and people. 5 & 6: 33-24. (In Persian)

URL 1: https://www.etemadnewspaper.ir/fa/Main/Detail/151712/

URL2: https://www.honar.ac.ir/