ارحام صدر، ساموئل خاچیکیان (کارگردان)، عزت‌الله وفوق در پشت صحنه شب‌نشینی در جهنم

عکاسی فیلم

نوشتهٔ مسعود عباسی

عکاسی فیلم اینک از مرحلهٔ تبلیغ صرف برای فیلم فراتر رفته و عکاسان فیلم، مدعیان تازه‌ای هستند برای هنری ساختن عکاسی فیلم.

در این مقاله، نویسنده ضمن مرور بر وضعیت عکاسی فیلم در سینمای ایران از آغاز تاکنون، با چند تن از عکاسان فیلم به گفتگو می‌نشیند.

عکس بیان یک اندیشه و یک تکنیک است؛ پل ارتباطی محکمی است بین آینده و گذشته ــ گذشته‌ای که دیگر جز در عکس وجود ندارد و ارمغانی است برای آینده. عکاسی گاهی یک صداقت روحانی است و گاهی یک دروغ قدرتمند. به کمک تکنیک مونتاژ و روشهای دیگر واقعیتی در عکس آنچنان دگرگون می‌شود و تغییر می‌یابد که هیچ کس قدرت انکار آن را ندارد.

هزاران هزار چشم هر روز محیط پیرامون خود را می‌نگرند و خیلی عادی از کنار آنچه می‌بینند عبور می‌کنند، اما هنگامی که بخشی از همین محیط به‌وسیلهٔ قاب یک فریم از آن جدا می‌شود، دیگر همه چیز آن غیرعادی خواهد بود. تکنیک‌عکاسی در این‌قاب، دنیای جدیدی را کشف می‌کند که همه چیز آن در حال تغییر و دگرگونی است، در حال رشد و تکوین است. با این جداسازی نگاه به اندیشه به پیام و اثری خلاقه تبدیل می‌شود. بنابراین عکس نسبت به جریان طبیعی محیط و اتفاقهای عادی آن، غیرعادی خواهد بود. به گفتهٔ پل

کله (Paul Klee) نقاش معروف سوئیسی: «هنر، مرئی را بازسازی نمی‌کند، بلکه نامرئی را مرئی می‌سازد.»

عکاسی در قرن بیستم جای خود را در میان علوم و فنون مختلف باز کرده و ارزش ویژه خود را یافته است. عکاسی به همراه ماهواره‌ها و سفینه‌ها به فضا می‌رود و شگفتیهای کهکشانها را ثبت نموده و رازهای بسیاری را می‌گشاید؛ وارد ارتش می‌شود و سرنوشت جنگی را تغییر می‌دهد؛ در دنیای پزشکی راه باز می‌کند و به کمک تصاویر سه‌بُعدی ظریفترین عملهای جراحی را به سهولت امکان‌پذیر می‌سازد؛ هولوگرام را به عنوان تجسم واقعی تخیلات انسان عرضه می‌دارد؛ در فیزیک، شیمی، باستانشناسی، هواشناسی، گیاهشناسی، مطبوعات، سینما، تلویزیون و در میان باورها و اعتقادات و آداب و رسوم مردم و هزاران جای دیگر خود را وارد می‌کند؛ و خلاصه چون رشته‌ای پیوندی همه چیز را در همه جا در بر می‌گیرد و آنچنان آمیزه‌ای از واقعیت و تخیل ارائه می‌دهد که بسیاری از چشمها و مغزها را مسحور خود می‌کند.

اما در میان گرایشها و شاخه‌های متعددی که در زمینهٔ کارهای عکاسی وجود دارد، یکی هم حرفهٔ عکاسی فیلم است. این شاخه در جهان تجاری عکاسی اهمیت فراوانی دارد؛ زیرا تماشاگران بسیاری هر روزه در جلو ویترین سینماها به تماشای عکسهای فیلم می‌پردازند و با دیدن این عکسها تصمیم به دیدن یا ندیدن فیلم می‌گیرند.

تولید فیلم کاری گروهی است و عکاس فیلم یکی از افراد بسیار مؤثر این گروه است که مستقلتر از دیگران عمل می‌کند. عکس فیلم، هم حوادث فیلم را دنبال می‌کند و هم سند ثبت‌شده و گویایی است از ماجراهایی که در جریان تولید فیلم اتفاق می‌افتد. همچنین در پایان فرآیند تولید، عکسهای صحنه و پشت صحنه کاربردهای متنوعی می‌یابند.

امروزه عکسهای متعددی از صحنه‌های فیلم وجود دارند که معروفیت جهانی یافته‌اند، زیرا به شکل بسیار مؤثری گویای پیام و محتوای فیلم هستند و در واقع شناسنامهٔ فیلم به‌حساب می‌آیند. بنابراین ضروری به‌نظر می‌رسد که به عکاسی فیلم بهای بیشتری داده شود.

تاریخچهٔ عکاسی صحنه

تا قبل از ورود سینما به ایران و جان گرفتن آن به عنوان یک پدیدهٔ نو و بدیع، مردم از نمایشهایی که به‌صورت زنده در سالنهای تئاتر برپا می‌شد استقبال پرشوری می‌کردند. بنابراین صاحبان سالنهای نمایش به‌دنبال یافتن وسیله‌ای بودند که هر چه بیشتر تماشاگران را به سالنها جلب کنند. اما از آنجاکه هنوز رشد وسایل ارتباط جمعی در آن سالها قابل توجه نبود، به عامل تبلیغاتی دیگری نیاز بود که این وظیفه را بر عهده بگیرد. به‌همین دلیل عکاسی از صحنه‌های نمایش به عنوان یک حرفه و یک وسیلهٔ تبلیغاتی مؤثر وارد عرصهٔ کارهای نمایشی گردید و با نشان دادن قابلیتهای گستردهٔ خود در جهت تبلیغات موردتوجه بسیار قرار گرفت. به این ترتیب عکاسان از صحنه‌های مختلف نمایش هنگام اجرا عکس می‌گرفتند و از این عکسها برای نصب در ویترین جلو سالنها و همچنین در طراحی پوستر برای تبلیغات استفاده می‌کردند. تا اینکه با رونق سینما در دههٔ ۱۳۰۰ هـ.ش. مسألهٔ کشاندن تماشاگران به سالنهای سینما مطرح گردید و عکاسی به‌عنوان یکی از وسایل شناخته‌شدهٔ تبلیغاتی بزودی جای ویژهٔ خود را در این پدیدهٔ نوظهور پیدا کرد. فیلمهای خارجی که در آن سالها کمپانیهای واردکننده به ایران می‌آوردند، عموماً بدون عکس بود و گاهی نیز همراه آنها یک سری عکس فرستاده می‌شد. بنابراین مدیران این کمپانیها برای تبلیغات و نمایش موفق فیلمها در سالنهای مختلف تهران و برخی شهرستانها، عکاسانی را استخدام می‌کردند تا از روی فریم فیلمها، بویژه از صحنه‌های حساس، نگاتیو تهیه کرده و عکس این صحنه‌ها را برای

دختر لُر

قرار دادن در ویترین جلو سینماها آماده کنند. شکرالله رفیعی عکاس و فیلمبردار قدیمی سینما در این باره می‌گوید: «فیلمهایی که از خارج می‌آمد اکثراً عکس نداشتند. بنابراین از خود صحنه‌های فیلم که پوزتیو بود و اگر کپیه‌ای هم از روی اینها می‌شد، ریورسال سیاه و سفید بود، کادرهایی را درمی‌آوردیم و آنها را تبدیل به نگاتیو می‌کردیم. سپس عکسها را از روی این نگاتیوها چاپ می‌کردیم و با دست و آبرنگ رنگ می‌کردیم، که البته کیفیت عکسهای رنگی امروزی را نداشتند. بعدها من داروی رنگی را به‌طور دستی درست می‌کردم و روی همان اگراندیسمانهای سیاه و سفید فیلتر می‌بستم و عکسها را رنگی چاپ می‌کردم.»

در موارد بسیاری هم برای عکسهایی که به این ترتیب تهیه می‌کردند، زیرنویسهای فارسی که شرح آن صحنه را بیان می‌کرد، در حاشیهٔ پایین عکسها چاپ می‌کردند و همچنین تقریباً اکثر عکسهای کپی‌شده از روی فریمهای فیلم را به کمک رنگ و روغن یا آبرنگ به عکس رنگی تبدیل می‌نمودند.

صابر رهبر در باره کپی عکس می‌گوید: «عکسهای فیلم به همراه فیلم از آمریکا می‌آمد. ما عکسهایی داریم که زیر آنها نوشته شده: Printed in USA، و در آن سالهای اوّلیهٔ سینما تکافو می‌کرد، ولی بعدها که فیلم در ایران رواج پیدا کرد نیاز بیشتری به عکس بود و مسأله به این صورت حل می‌شد که از روی عکسهای کهنه‌شده و مستعمل کپی می‌کردند. کم‌کم رسم شد که از خود فیلم هم دوپلکیت (Duplicate) می‌گرفتند و عکس چاپ می‌کردند که هنوز هم رواج دارد. عکسها کلاً سیاه و سفید بود و مشخصات کلی فیلم، کارگردان، هنرپیشه، فیلمبردار و... روی آنها چاپ می‌شد. این عکسها را چون در چاپخانه تکثیر می‌کردند به عکسهای مقوایی یا چاپخانه‌ای معروف شده بود. بعدها با رواج دوبله کردن فیلم، رسم شد که عکسها را هم به‌صورت رنگی با دست

رنگ می‌کردند. من دو سه نفر از کسانی را به‌یاد دارم که در کار رنگی کردن عکس با دست تخصص داشتند. دو تا از آنها در عکاسی مهتاب پیش آقای رفیعی کار می‌کردند.»

اما در آغاز فعالیتهای فیلمسازی در سینمای ایران با وجود آنکه تهیه‌کنندگان فیلمهای سینمایی کاملاً به نقش عکاسی از صحنه‌های فیلم، به‌عنوان یک عامل تبلیغاتی مهم، پی برده بودند، برای حضور مستمر عکاسی در تمام مراحل فیلمبرداری حساسیتی از خود نشان نمی‌دادند و تنها به این اکتفا می‌کردند که با مراجعه به عکاسانی که در کارهای عکاسی سینما وارد بودند قراردادهایی برای عکاسی از برخی صحنه‌های حساس و مهم فیلم ببندند و صرفاً از همین عکسها که بخش کوچکی از ماجراهای فیلم را در بر می‌گرفت به منظور تبلیغات و فروش فیلم استفاده کنند. تا اینکه با ورود سینمای ناطق و رونق چشمگیر این پدیدهٔ شگفت‌انگیز که با استقبال انبوه مردم روبرو شده بود، کار عکاسی برای فیلم به شکل جدّیتری مورد توجه قرار گرفت.

در اواخر دههٔ ۲۰ که تولید فیلم در ایران پس از یک وقفهٔ چندساله مجدداً سیر صعودی یافت، عکاسانی به‌عنوان حرفه به این میدان قدم گذاشتند و اقدام به تهیهٔ عکس از صحنه‌های فیلم در طول فیلمبرداری نمودند که توانستند با شروع این فعالیتها عکاسی صحنه را به‌عنوان بخشی ضروری و جدایی‌ناپذیر در تولید فیلم به ثبت برسانند، که در اینجا به شرح حال مختصری از آنان می‌پردازیم.

یکی از عکاسان بسیار قدیمی سینمای ایران مرحوم غلامحسین افشار بود. افشار ابتدا کارمند ثبت بوده، اما بعدها این کار را رها می‌کند و به عکاسی تئاتر می‌پردازد. او در ضمن عکاسی تئاتر به تهیهٔ عکسهای کپی از صحنه‌های فیلمهای سینمایی خارجی و ایرانی نیز اقدام می‌کرده است. افشار نزدیک به ۱۲ سال به‌طور مستمر و فعال به کار عکاسی صحنه اشتغال داشته و احتمالاً

دختر لُر

*** در قدیم عکاسها اختیار زیادی نداشتند. عکاس با دوربین آماده در کناری می‌ایستاد تا کارگردان به او بگوید آقا بیا عکس بگیر.**

*** در اواخر دههٔ ۲۰ که تولید فیلم در ایران، مجدداً سیر صعودی یافت، عکاسانی به‌عنوان حرفه به این میدان قدم گذاردند و عکاسی صحنه را به‌عنوان بخشی ضروری در تولید فیلم به ثبت رساندند.**

اوّلین فیلمی را که مستقیماً در جریان تولید آن عکاسی کرده، *خوابهای طلایی* با شرکت احمد قدکچیان (معزّالدیوان فکری، ۱۳۳۰) و یا *مادر* (دکتر کوشان، ۱۳۳۱) است. از دیگر فیلمهایی که مرحوم افشار عکاس صحنهٔ آنها بوده می‌توان به *قاصد بهشت* (ساموئل خاچکیان، ۱۳۳۶)، *دلهره* (ساموئل خاچکیان، ۱۳۴۱)، *مردان خشن* (صابر رهبر، ۱۳۵۰) اشاره نمود.

اصغر بیچاره از دیگر عکاسان قدیمی سینماست. او به‌دلیل علاقهٔ بسیار به سینما در دوران نوجوانی به عنوان شاگرد در عکاسی هالیوود مشغول کار می‌شود. دو سال بعد که این حرفه را فرا می‌گیرد از هالیوود بیرون آمده و با مشارکت منوچهر بخش‌پور (عکاس) کارگاه عکاسی به‌نام کارگاه شهرزاد (که بعدها با مشارکت علی باقرزاده ملقب به علی کارلو به «فتوکارلو» تغییرنام می‌دهد) دایر می‌کند.

اصغر بیچاره در این کارگاه عکسهای کپی از صحنه‌های فیلمها تهیه می‌کند و برای برخی از این عکسها نیز زیرنویس که حاوی نام فیلم و نام کارگردان یا موضوع صحنه بوده، می‌سازد که این اقدام او مورد توجه کمپانیهای واردکننده فیلم خارجی قرار می‌گیرد و برای مدتی این نوع زیرنویسها در عکسهای فیلمهای فارسی هم رایج می‌شود. علی‌اصغر بیچاره می‌گوید: «زمانی بود که فیلمهای فرنگی وقتی می‌آمد ایران نمی‌دانستند که چقدر کار می‌کند یا نمی‌کند. بنابراین عکس هم تعداد کمی می‌آوردند. یک روز من پیش انباردار شرکت سینما ایران رفتم تا چند عکس فیلم را به من امانت بدهد. از روی این عکسها کپی کردم و حتی زیرنویس برای آنها گذاشتم که شامل موضوع فیلم، هنرپیشهٔ فیلم و از این قبیل بود. چون در آن زمان دوبله نبود و فیلمها را به زبان اصلی و گاهی زیرنویس نمایش می‌دادند، وقتی کپیها را بردم دفتر و صاحبان سینما دیدند خیلی خوششان آمد و از من خواستند که نظیر آنها را چاپ کنم، چون سفارش برای فرستادن عکسها از خارج شش ماه تا یکسال طول می‌کشید.» اصغر بیچاره در همین زمان به کارهای عکاسی تئاتر نیز می‌پرداخت و در کار سینما علاوه بر عکاسی صحنه کارهای دیگری مانند طراحی صحنه ، مدیریت تولید و اسپیشیال افکت را انجام می‌داده است. *شب‌نشینی در جهنم* (موثق سروری، ۱۳۳۶) اوّلین فیلمی است که او مستقلاً در جریان تولید، عکاسی کرده است. برخی از کارهای عکاسی فیلم که او انجام داده عبارتند از: *پرستوها به‌لانه برمی‌گردند* (مجیدمحسنی، ۱۳۴۲)، *جادهٔ مرگ* (اسماعیل ریاحی، ۱۳۴۲)، *سنگ صبور* (عباس کسایی، ۱۳۴۷)، *سه دیوانه* (جلال مقدم، ۱۳۴۷)، *مالک دوزخ* (امیر شروان، ۱۳۴۸)، *یاقوت سه چشم* (آرمائیس آقامالیان، ۱۳۴۹)، *طوقی* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹)، *پل* (خسرو پرویزی، ۱۳۵۰)، *خوشگل محله* (ایرج گل‌افشان، ۱۳۵۰)، *راز درخت سنجد* (جلال مقدم، ۱۳۵۰)، *قصهٔ ماهان* (جواد طاهری، ۱۳۵۲)، *فاصله* (مرتضی عقیلی، ۱۳۵۴)، *کندو* (فریدون گُله، ۱۳۵۴)، *فرار از تله* (جلال مقدم، ۱۳۵۰) و *ناخدا خورشید* (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵).

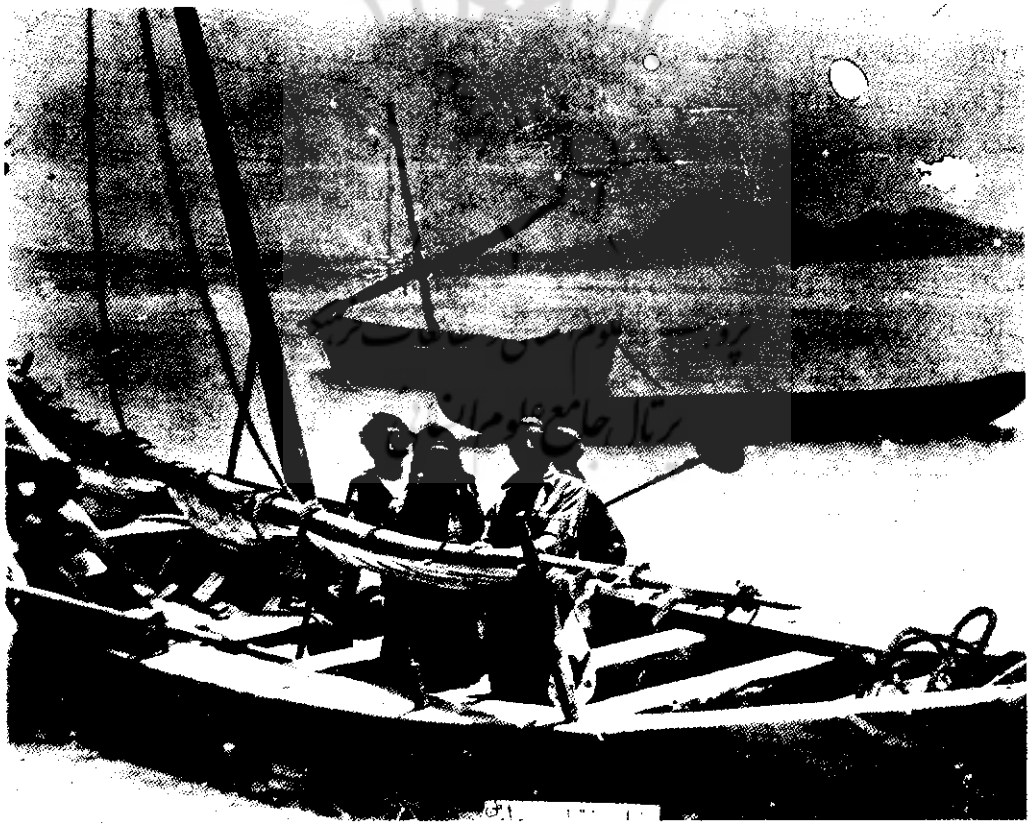
علی باقرزاده ملقب به علی کارلو از دیگر عکاسان قدیمی فیلم است که کارش را از همکاری با اصغر بیچاره آغاز کرده بود و مدت نسبتاً زیادی به کار عکاسی فیلم اشتغال داشت. مرحوم باقرزاده کارگاه شهرزاد را از اصغر بیچاره می‌خرد و نام آن را به فتوکارلو تغییر می‌دهد. او همچنین ضمن عکاسی فیلم از چهرهٔ هنرپیشگان پرتره تهیه می‌کرده و آنها را تکثیر و در اختیار شیفتگان آنها قرار می‌داده است. عکسهای صحنه فیلمهای *لذّت گناه* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۳)، *گنج قارون* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۴)، *دالاهو* (سیامک یاسمی، ۱۳۴۶) و *سرنوشت* (حکمت آقانیکیان، ۱۳۴۶) از کارهای فتو کارلو است.

رضا بانکی عکاس دیگری است که از حدود اواخر دههٔ ۳۰ کار عکاسی از صحنه‌های فیلم را با فیلم دشمن

زن (پرویز خطیبی، ۱۳۳۷) آغاز کرده و اکنون بیشتر به‌کار فیلمبرداری اشتغال دارد. بانکی در کنار حرفهٔ فیلمبرداری، عکاسی برخی از فیلمهایش را نیز خود بر عهده می‌گیرد. تعدادی از فیلمهایی که رضا بانکی عکاس آنها بوده عبارتند از: *جعفر و گلنار* (منوچهر قاسمی، ۱۳۴۹)، *میعادگاه خشم* (سعید مطلبی، ۱۳۵۰)، *دشنه* (فریدون گُله، ۱۳۵۱)، *بندری* (کامران قدکچیان، ۱۳۵۲)، *دشمن* (خسرو پرویزی، ۱۳۵۲)، *هشتمین روز هفته* (حسین رجائیان، ۱۳۵۲)، *انگشت‌نما* (اسماعیل پورسعید، ۱۳۵۴)، *جدال در تاسوکی* (فرامرز قریبیان، ۱۳۶۴).

امیر نادری فیلمساز موفق امروز از عکاسان مبتکر و بنام دیروز است. نادری کار عکاسی خود را با شاگردی در یک عکاسخانه شروع کرد. اما به‌دلیل ذوق فراوان و کنجکاوی بسیار و عشق به تصویر، این حرفه و قابلیتهای بسیار و جذّاب آن را بسرعت فرا گرفت و اوّلین کار عکاسی فیلم را با مسعود کیمیایی برای فیلم *بیگانه بیا* در سال ۱۳۴۷ آغاز کرد. امیر نادری در ادامه فیلمهای *هنگامه* (ساموئل خاچکیان، ۱۳۴۷)، *رضا موتوری* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۹)، *حسن کچل* (علی حاتمی، ۱۳۴۹)، *قیصر* (مسعود کیمیایی، ۱۳۴۸)، *پنجره* (جلال مقدم، ۱۳۴۹) را عکاسی کرد. او در این دوران بسیار کوتاه کار عکاسی صحنه با دید تازه‌ای که در گرفتن عکسها از خود نشان داد و نوآوریهایی که در این زمینه نمود، توانست عکسهایی از خود به یادگار بگذارد که بسیاری از آنها به‌عنوان عکسهای شناسنامه‌ای

دختر لُر



فیلم به‌نام او ثبت شد. نادری پس از مدتی کوتاه که به کار عکاسی صحنه پرداخت، این حرفه را رها کرد و به‌عنوان کارگردان به‌سراغ فیلمسازی رفت.

ویژگیها و کاربردهای عکس فیلم

عکاسی فیلم نیز مانند سایر شاخه‌های این رشته نوعی گزینش و انتخاب است. عکاس فیلم با توجه به محتوای صحنه، ذهن خلاّق و قوّهٔ تخیّل خود را به‌کار می‌اندازد و با چشمان باریک بین و ظریف خود لحظهٔ مناسب را ثبت می‌کند و بدین‌گونه به اتفاقی که در صحنه افتاده سندیّت می‌بخشد. شکرالله رفیعی می‌گوید:

«در عکسبرداریها از صحنه‌های فیلم گاهی عکاسان آنچنان صحنه‌ها را می‌آفریدند، و عکسهایی می‌گرفتند که وقتی تماشاگران آنها را در ویترین یا سردرِ سینماها می‌دیدند به عشق دیدن چنان صحنه‌هایی به تماشای فیلم می‌رفتند و اگر فیلم موردتوجه آنان واقع نمی‌شد هنگام بیرون آمدن از سینما به عکاس فیلم پرخاش می‌کردند که مثلاً "ببین فلانی چه عکسهایی گرفته، ما گول این عکسها را خوردیم. این فیلم اصلاً مفهومی نداشت، این چه فیلمی بود". یا برعکس فیلمهای ارزنده‌ای بود که عکاسان بی‌تجربه و ناوارد از آنها عکس تهیه کرده بودند که در این صورت مردمی که جلو سینما این عکسها را می‌دیدند مثلاً می‌گفتند: "بیا بریم بابا، این فیلم اصلاً چنگی به دل نمی‌زنه" در حالی‌که تماشاگرانی که فیلم را دیده بودند هنگام خروج از سینما از فیلم تعریف و تمجید می‌کردند. بنابراین، عکس در کار سینما واقعاً نقش حسّاس و بزرگی دارد و کار هر کسی هم نیست. به‌نظر من عکاس فیلم باید خودش یک نویسنده، کارگردان و یک فیلمبردار باشد تا با توجه به مضامین اصلی فیلم بداند که کجا، کی و چگونه عکسی بگیرد. ما امروز عکاسان حرفه‌ای در کار سینما داریم که اگر برای آنها موقعیتی پیش آید، حتی می‌توانند کارگردانی هم بکنند.»

ارتباط عکاس فیلم با عوامل تولید فیلم

عکاس فیلم همچنین در ارتباط با عوامل تولید فیلم و خارج آن کاربردهای متنوع و مهمی پیدا می‌کند که در این بخش به آنها اشاره می‌شود:

۱ ــ ارتباط با کارگردان

مسئولیت عکاس به عنوان یکی از عوامل اصلی تولید فیلم، قبل از آغاز فیلمبرداری و هنگام بازبینی و انتخاب لوکیشنها به‌وسیلهٔ کارگردان شروع می‌شود. تهیهٔ عکس از محلهای مختلف با توجه به موضوع از وظایف اوّلیهٔ عکاس است و نقش خلاّقه‌ای که در این مرحله ایفا می‌کند، بسیار مهم و تا حدودی خط‌دهنده نیز هست. عکاس به همراه کارگردان یا دستیار او به مکانهای مختلف رفته و با توجه به دیدگاههای آنان عکسهای متعددی از لوکیشنها تهیه می‌کند. در چنین مواقعی یک عکاس آگاه که درک صمیمی از کار خود دارد زوایایی را برای عکاسی انتخاب می‌کند که ممکن است از چشم کارگردان مخفی مانده باشد و آنگاه با ارائهٔ این عکسها کارگردان را در جهت کار خود یاری نموده و گاهی نیز او را ترغیب می‌نماید که هنگام فیلمبرداری دوربین خود را در همان نقطه‌ای قرار دهد که عکاس از آنجا عکس گرفته است. متأسفانه به‌دلیل افزایش هزینهٔ تولید فیلم این نقش خلاّق عکاس در سینمای ایران به‌ندرت در نظر گرفته می‌شود. همچنین در مواردی که لازم است کارگردان نمونهٔ کار خود را جایی نشان دهد می‌تواند عکسهایی از صحنهٔ فیلم خود را ارائه نماید، زیرا عکسها هم فضای کلی فیلم را نشان می‌دهند و هم حمل و نقل آنها به‌سهولت امکان‌پذیر است، در حالی‌که نمایش فیلم در هر شرایطی میسّر نیست.

۲ ــ ارتباط با طرّاحان (دکور و گریم)

در این ارتباط عکاس در کارهای پژوهشی شرکت فعّال کرده و طرّاحان فیلم را یاری می‌کند. عکاس صحنه با عکسبرداری از لباسهای قدیمی مربوط به دوره‌های مختلف تاریخی که در آرشیوها یا موزه‌ها نگهداری

می‌شوند به طراح لباس در انجام کارش کمک می‌کند. همچنین با تهیهٔ عکس از ساختمانها و بناها و شکل معماری آنها و نیز محلهایی که برای فیلمبرداری در نظر گرفته شده‌اند، دکوراتور را در ساخت دکورها و طراحی صحنه یاری می‌کند. گاهی نیز لازم است که عکسی از بازیگر یا موردی مشابه در صحنهٔ طراحی‌شده قرار بگیرد، مثلاً عکس قاب شده از دوران کودکی یا جوانیِ بازیگر، در چنین مواقعی نیز عکاس صحنه این عکس را تهیه کرده و آن را برای استفاده به عنوان یکی از عناصر تشکیل‌دهندهٔ تصویر در اختیار طراح صحنه می‌گذارد.

از موارد مهم دیگر، ارتباط مستقیم عکاس صحنه با طراح و مجری گریم فیلم است. در این زمینه عکاس از تستهای گریم که بر روی چهره بازیگران انجام می‌شود عکس تهیه کرده و در اختیار گریمور قرار می‌دهد. همچنین در طول زمان فیلمبرداری، بویژه هنگامی‌که حفظ تداوم گریم چهرهٔ بازیگری که در زمانهای متفاوتی در صحنهٔ فیلمبرداری فیلم حضور خواهد یافت مطرح باشد، نقش عکاس صحنه اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. او با ارائهٔ عکسهایی که از چهره‌های گریم‌شده بازیگران تهیه می‌کند به حفظ تداوم گریم در طول فیلمبرداری کمک فوق‌العاده‌ای کرده و در واقع آن را امکان‌پذیر می‌سازد.

۳ ــ ارتباط با منشی صحنه

یکی دیگر از عوامل اصلی تولید فیلم که به‌وسیلهٔ عکاس در انجام امور مربوط به خود، یاری خواهد شد منشی صحنه است. منشی صحنه در کار بسیار حساس خود برای حفظ تداوم صحنه نیاز به ثبت جزئیات صحنه دارد. تکنیک عکاسی انجام این نیاز او را بر عهده می‌گیرد، چه هنگامی که دوربین عکاسی فوری در اختیار اوست و چه زمانیکه این وسیله در اختیار او نیست و منشی صحنه از عکاس تقاضای همکاری می‌کند.

۴ ــ ارتباط با تهیه‌کننده

معمولاً عکاس با نظر تهیه‌کننده دعوت به همکاری می‌شود و تهیه‌کننده با او قرارداد می‌بندد. بنابراین عکاس مقیّد خواهد شد که تا حدود زیادی براساس دیدگاههای تهیه‌کننده عکس بگیرد، اما این نقطه‌نظرها کدامند؟!

تهیه‌کننده بی‌صبرانه منتظر است تا چندین برابر هزینه‌های مصرف شده در تولید فیلم از طریق تبلیغات برگشت داده شود و به عبارت دیگر، فیلم فروش خوبی داشته باشد. ویترین سینماها عمده‌ترین محل انعکاس این تبلیغات و عکسهای صحنه مهمترین عامل این تبلیغات به‌حساب می‌آیند. پس عکسها باید این توانایی را در خود داشته باشند که رهگذر جلو سینما را میخکوب کرده و او را وادار سازند تا به تماشای عکسها بپردازد، سپس کنجکاوی او را برانگیخته و ترغیبش نمایند تا دست در جیب کرده بلیطی بخرد و به دیدن فیلم برود. به این ترتیب بسیاری از تهیه‌کنندگان فیلم از عکاس انتظار عکسهایی را دارند که مشتری‌پسند، اکشن‌دار و هیجان‌برانگیز باشند و بجز این کلیشه‌ها، فرمهای دیگر عکس را نمی‌پذیرند.

ناصر مجد بیگدلی در بارهٔ نقش عکاس در سینما می‌گوید: «یکی از عوامل اصلی و مؤثر یک فیلم ــ هر فیلمی که باشد ــ عکس است. در نظر بگیرید که کارگردانی نزد تهیه‌کننده‌ای می‌رود و می‌گوید: می‌خواهم یک درام خانوادگی بسازم که خانواده‌ها زیاد به سمت طلاق نروند یا جوانها زیاد در فکر مجرد بودن نباشند. تهیه‌کننده قبل از اجرا و هنگام خواندن سوژه برای هنرپیشه‌ها، عکاس را نیز فرا می‌خواند تا خودش را برای فیلم آماده کند. در این صورت عکاس باید سعی‌کند عکسهایش گویای موضوع و فرم فیلم باشد. مفهومی را که کارگردان در دو ساعت بیان می‌کند، عکاس باید در ۲۵ یا ۳۰ عکس نشان دهد تا هم نظر تهیه‌کننده و کارگردان برآورده شود و هم تماشاچی عکسهای فیلم دلخواه خود را در ویترین ببیند و به‌سوی آن جلب شود که در این صورت چهل درصد مسائل

از راست به چپ: امیرفضلی . وحدت . حسین مدنی . خاچکیان (قاصد بهشت)

خاچکیان به هنگام هدایت امیرفضلی (قاصد بهشت)

کلاغ

سینمای ما حل می‌شود؛ چون سینما بدون تماشاچی و فیلم بدون مشتری فایده ندارد و البته این کار بزرگی است.»

۵ ــ ارتباط با عوامل خارجی

ــ **مطبوعات**: امروزه مطبوعات و بولتنهای متعددی وجود دارند که در زمینه‌های مختلف آثار هنری، سینما، تلویزیون، تئاتر، ادبیات، شعر، موسیقی و... به‌صورت تخصصی به چاپ می‌رسند. نشریاتی مانند *ماهنامهٔ فیلم*، *گزارش فیلم*، *سروش* که عمدتاً در ارتباط با تولیدات سینمایی، تلویزیونی مطلب می‌نویسند عکسهایی متعدد از صحنه‌های فیلم و عکسهای پشت صحنه چاپ می‌کنند. این نشریات همچنین در صفحات تبلیغاتی خود از عکسهای صحنه بهرهٔ فراوان می‌برند. مجلات و روزنامه‌های غیرتخصصی دیگر نیز در صفحات متعدد خود در زمینهٔ تولیدات سینمایی به نقد و بررسی یا خبر و گزارش و تبلیغات همراه با چاپ عکس می‌پردازند. اما متأسفانه نقش اصلی را در این‌گونه مطبوعات نوشته‌ها ایفا می‌کنند و نبودِ عکس محدودیت چندانی برای آنها به‌وجود نمی‌آورد. به این ترتیب حساسیتی که در انتخاب نوشته‌ها وجود دارد به هیچ‌وجه در گزینش عکسها مطرح نیست. کافی است چند جلد از این نشریات را ورق بزنید تا به این قضیه پی ببرید که آنان بدون توجه به کادربندی عکاس، بیرحمانه و به‌واسطهٔ اینکه صفحهٔ مجله از نوشته‌ها پر شده و جای خالی کمی باقی مانده، عکس را با قیچی قطعه‌قطعه کرده تا گوشه‌ای از صفحه را با آن پر کنند.

ــ **آرشیو**: عکاس علاوه بر عکسهای صحنه که دربرگیرندهٔ لحظات حساسی از وقایع فیلم است، در موارد گوناگون پشت صحنه نیز اقدام به ثبت وقایع می‌کند. وجود چنین عکسهایی که مثلاً بازیگران را در حال استراحت در فضاهای متضاد با لباس و گریم غیرمتعارف نشان می‌دهد، یا حاصل تلاش و کارگروهی عوامل پشت صحنه را ثبت می‌کند یا حتی عکسهای یادگاری از بازیگران و عوامل مختلف تهیه می‌کند، می‌تواند به عنوان منابع آرشیوی مهمی که دربرگیرندهٔ تصاویر و عکسهای فیلم با مشخصات کامل آنها باشد، بسیاری از علاقه‌مندان، پژوهشگران و محققان سینما را در انجام تحقیقات خود یاری کند. همچنین وجود

*** یکی از عکاسان بسیار قدیمی سینمای ایران مرحوم غلامحسین افشار است. افشار ابتدا کارمند ثبت بود، اما بعدها این کار را رها می‌کند و به عکاسی تئاتر می‌پردازد.**

*** عکاسی فیلم ارتباط تنگاتنگی با محتوا و مضمون فیلم دارد.**

آرشیوی با مجموعه عکسهای صحنه‌ها، پشت صحنه‌ها و فضاهای کار فیلمها می‌تواند از جهت تاریخ سینما مورد استفاده قرار گیرد.

– **پوستر، بروشور، پلاکارد:** یکی دیگر از موارد مهم استفاده از عکسهای فیلم برای طراحی پوستر، پلاکاردها و بروشورهاست. بسیاری از طراحان با دیدن عکسهای فیلم و انتخاب از میان آنها اقدام به طراحی پوستر، پلاکارد یا بروشور می‌کنند. گاهی یک یا چند عکس آنچنان فضای فیلم را در بر می‌گیرد و نشان می‌دهد که طراح مستقیماً از آنها برای طراحی پوستر یا در زمینهٔ اجرای پلاکارد یا چاپ بروشور استفاده می‌کند و گاهی نیز عکسها مهمترین عامل الهام‌بخش طراح محسوب می‌شوند.

سنجش و ارزشگذاری عکس فیلم

برای ارزشگذاری عکسهای صحنه پارامترهای متعددی وجود دارند که هر کدام از آنها، از دیدگاه خاصی که نسبت به عکس وجود دارد نتیجه می‌شوند. یکی از این پارامترها، ویترین سینما،گیشه و پول است. در کار تهیه و تولید فیلمهای سینمایی، نقش عمدهٔ عکاس در جهت تبلیغات و فروش خوب فیلم، مطرح می‌شود. شکرالله رفیعی می‌گوید: «وقتی عکسهای صحنه را پیش تهیه‌کننده، کارگردان و فیلمبردار می‌آورند تا از بین آنها تعدادی را برای نصب در ویترین انتخاب کنند، نظرها بسیار متفاوت است. در نظر بگیرید که عکاس فیلم براساس سلیقهٔ شخصی میزانسنی ترتیب داده بود که در آن مثلاً هنرپیشه‌ای مشتی به دهان دیگری می‌کوبید و از این صحنه‌ها تعدادی عکس می‌گرفت و تهیه‌کننده هم بدون توجه به اینکه این عکسها ربطی به موضوع فیلم ندارد با اصرار آنها را انتخاب می‌کرد و البته کارگردان هم در صدد دفاع برمی‌آمد که چرا عکسی که در صحنهٔ فیلم وجود ندارد باید در ویترین نصب شود. تهیه‌کننده در این باره می‌گفت: "ول کن بابا، ما گیشه را می‌خواهیم، کاری به صحنهٔ فیلم نداریم، حالا تو می‌خواستی یک همچون صحنه‌ای هم توی فیلمت بگذاری". یا می‌گفت: "تو چه‌کار داری، تو کار خودت را کردی، من هم کار خودم را می‌کنم". البته در مواردی هم تهیه‌کننده‌هایی بودند که کاری به این کارها نداشتند و همان‌طور که فیلم را به‌دست کارگردان سپرده بودند، عکس را هم به دست او می‌سپردند.» با چنین دیدگاهی عکسی با ارزش محسوب می‌شود که در پشت ویترینهای سینما مشتریهای بیشتری را به‌خود جلب کرده و آنها را به سالن سینما بکشاند، که البته در راه چنین هدفی کلیشه‌های خاصی نیز رایج می‌شوند که بی‌توجهی عکاس به آنها بدون تردید می‌تواند موقعیت او را به‌عنوان عکاس صحنه به خطر بیندازد. آنچه در این میان اهمیت چندانی ندارد، دیدگاه و احساس خاص عکاس در تهیهٔ عکس مورد علاقه‌اش است.

اگر فیلمی نه فقط به منظور دستیابی به گیشهٔ مناسب، بلکه با این هدف که به عنوان اثری به‌یادماندنی و قابل توجه مطرح گردد و قصد شرکت در جشنواره‌های جهانی نیز موردنظر باشد تولید شود،

دیگر معیارهای سنجش عکسها نیز متفاوت خواهد بود. برای تبلیغ چنین فیلمهایی، عکسهایی با ارزش هستند که معرّف شخصیتها، فضای کلی و پیام فیلم باشند و در واقع شاخص فیلم به‌حساب بیایند.

بسیاری از عکسهایی که برخلاف کلیشه‌های رایج (مانند مشت و لگدپرانی، خشونت، درگیری و جدال، هیجانات کاذب، استفاده‌های زشتی از سلاحهای گوناگون سردوگرم) و آگاهانه مرتبط با فضا و پیام فیلم، عکاسی می‌شوند، شانس این را دارند که به عنوان نمونه‌هایی برجسته از عکس فیلم که گاهی حتی یکی از آنها شاخص جهانی فیلم می‌گردد شناخته شوند. (در این مبحث نمونه‌هایی از این قبیل عکسها ارائه شده‌اند).

از پارامترهای دیگری که در سنجش عکس فیلم دخالت دارند، می‌توان به دیدگاه مردم (تماشاگران) اشاره کرد. اگر همچنانکه امروزه مشاهده می‌شود، اکثریت تماشاگران فیلمها ساده‌پسند و ساده‌نگر باشند، تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران دیگر فیلم به استفادهٔ عکاس از همان کلیشه‌های موجود در جهت عکاسی فیلم اصرار خواهند داشت، در حالی‌که اگر کنجکاوی تماشاگری با دیدن عکسی از صحنهٔ فیلم پشت ویترین سینما، بدون آنکه اثری از اکشنهای ظاهری در آن وجود داشته باشد، تحریک شود و با مطرح شدن سؤالاتی برایش انگیزهٔ تماشای فیلم در او به‌وجود بیاید، بدون تردید تهیه‌کنندگان ناچار می‌شوند تا نسبت به معیارهای بی‌سروته ارزشگذاری و انتخاب عکسها عقب‌نشینی کنند و به شکل منطقی و هنری ارائهٔ عکسها احترام بگذارند و البته برخی از آنان تا حدودی این کار را کرده‌اند.

مسألهٔ مهم دیگر در چگونگی ارزشیابی عکسهای صحنه، نقش خود عکاس است. او در مجموعه‌ای از محدودیتها گرفتار است که این عامل خود باعث به‌وجود آمدن نوعی تضاد و دوگانگی در شخصیت هنری وی می‌شود. عکاس می‌خواهد اثری بیافریند که

چریکهٔ تارا

اندیشمندانه و حاوی پیامی باشد ــ یعنی اصولاً باید اینگونه باشد ــ اما برای خلق چنین اثری عکاس صحنه بر همهٔ عوامل کنترل ندارد: نور او را مدیر فیلمبرداری تعیین می‌کند، میزانسن بازیگران را کارگردان طراحی می‌کند، دکوراتور و طراح صحنه ترکیب‌بندی عوامل صحنه را بر عهده دارند و رنگها را نیز طراح انتخاب می‌کند. بدین ترتیب برای عکاس فقط زاویه و لحظهٔ مناسب باقی می‌ماند و بار سنگین مسئولیت گرفتن عکس خوب، و درست به همین دلیل است که در بسیاری از موارد بین ارزشگذاری و انتخاب عکسها به‌وسیلهٔ تهیه‌کننده و عکاس فاصلهٔ زیادی وجود دارد.

سیر تحول عکاسی فیلم از آغاز تاکنون

عکاسی فیلم ارتباط تنگاتنگی با محتوا و مضمون فیلم دارد. با بررسی سیر تحولی عکاسی فیلم از زمان شروع این حرفه در سینمای ایران به‌درستی درمی‌یابیم که از همان اوایل کار، ثبت لحظات پُر اکشن و عاطفی از مهمترین هدفها و معیارهای گزینش تهیه‌کنندگان برای

ارضای تمایلات و سلیقه‌های تماشاگران بوده و در واقع سرمایه‌گذاران فیلم به کمک عواملی از این دست خیل تماشاگرانی را که به‌سرعت شیفتهٔ این صنعت تازه یعنی سینما شده بودند به‌داخل سالنها می‌کشاندند.

با نگاهی به مضامین فیلمهای فارسی دههٔ آغازین فعالیت رسمی سینمای ایران (۱۳۰۹ به بعد) روشن می‌شود که ملودرامهای خانوادگی و عشقهای روستایی و شهری، نجات فریب خوردگان از منجلاب فساد و موضوعاتی از این قبیل، ساختمان اصلی فیلمها را تشکیل می‌دادند. بنابراین لازم بود که عکسهای این فیلمها هم برانگیزندهٔ احساسات و عواطف رهگذرانی باشد که برای لحظاتی جلو ویترین سینماها توقف می‌کردند و به تماشای عکسها می‌پرداختند و سپس هیجان‌زده تصمیم می‌گرفتند که به دیدن خود فیلم هم بروند. (نمونهٔ عکس دههٔ ۱۳۱۰). رفته‌رفته با نفوذ و گسترش فرهنگ غرب در ایران موضوعهای قدیمی فیلمها رنگ تازه‌ای به‌خود می‌گرفت و با چاشنی سکس و خشونت همراه می‌شد. نمایش بدن نیمه‌برهنه و تدریجاً تمام برهنهٔ زنان بر پردهٔ سینما در قالب تضاد و جدال بین زندگی سنّتی و تفکّرات ویژهٔ آن با زندگی مدرن که از غرب پیشکش می‌شد، برای عکاس این فرصت را فراهم می‌کرد تا ضمن عکاسی از صحنه‌های سکسی و خشونت‌آمیز فیلم در کنار ثبت لحظات عاطفی، شکل موفقتری از کار خود را ارائه دهد و تماشاگری را که حریصانه به چنین عکسهایی چشم می‌دوخت وادار سازد تا بلیط تهیه کرده و به گیشه رونق خاصی ببخشد.

نقش وسوسه‌گر و اغواکنندهٔ زن همانگونه که در محتوای فیلم موردنظر بود و اهمیت بسزایی داشت، در عکسهای فیلم نیز به‌شدّت مطرح بود به‌طوریکه بسیاری از عکسهای تهیه‌شده با چنین مضمونهایی علاوه بر آنکه در ویترین و سردر سینماها نصب می‌شدند، در پوسترها و آفیشهای فیلم هم جای ویژه و ثابتی داشتند. پوسترها و آفیشهایی که از سالهای ۱۳۲۰ به بعد تهیه می‌شد دارای بخشی برای عکسهایی بود که در هر پوستر تعویض می‌گردید و بخشی هم برای قسمت ثابت آن طراحی می‌شد که این بخش ثابت از عکسهای سکسی یا خشونت‌آمیز به همراه لحظات عاطفی اگر وجود داشت تشکیل می‌گردید. به این ترتیب حجم زیادی از عکسهای فیلم را صحنه‌های پُر اکشن مثل زدوخوردها، چاقوکشیها و لگدپرانیها، سکس و صحنه‌های رقت‌انگیز و اشک‌آور تشکیل می‌داد.

صابر رهبر می‌گوید: «زدوخورد هم همیشه از صحنه‌های مطلوب مردم بود و عکاسها سعی می‌کردند حتماً از صحنه‌های زدوخورد فیلمها عکسهای متعدد بگیرند که البته جلو ویترین هم قرار می‌گرفت. در وهلهٔ اوّل ما حساب می‌کردیم که مردم برای تفریح به سینما می‌آیند. بنابراین برای جلب نظر آنها همیشه سه چهار تا عکس شاد هم که بازگوکنندهٔ چهرهٔ هنرپیشه‌های مشهور بود در ویترین قرار می‌دادیم.»

صحنه‌های رقص و آوازهای کاباره‌ای و خیابانی که جزءِ تفکیک‌ناپذیر از ساختمان فیلم فارسی به‌حساب می‌آمد، در کار عکاسی صحنه مورد توجه بسیار عکاس و سرمایه‌گذار فیلم قرار داشت و عکسهایی که صحنه‌های اینچنینی را در برمی‌گرفتند ارزش ویژه‌ای داشتند. همچنین از حدود دههٔ ۳۰ به بعد ستاره‌سازی و تبلیغات صرف به‌عنوان عمده‌ترین رسالتها و نقشهای عکاس و عکس صحنه موردتوجه تولیدکنندگان فیلم قرار گرفت.

شکرالله رفیعی می‌گوید: «وقتی خانمی یا آقایی با آوازه‌خوانی شهرتی پیدا می‌کرد، سعی می‌کردند حتی‌المقدور سه چهارم عکسهای صحنه از چهرهٔ آنها باشد و دیگر موضوع اصلی فیلم کنار می‌رفت. همین‌طور برای آنکه فیلم فروش خوبی داشته باشد و به مردم بگویند که فلان آقا یا خانم در این فیلم بازی می‌کند یا فلان خانم هم آواز می‌خواند یا می‌رقصد، چهرهٔ آنها

در تدارک یک صحنه (شب‌نشینی در جهنم)

بیشتر عکسهای صحنه را در بر می‌گرفت. حتی خود کارگردانها هم معتقد بودند که عکسهای تهیه‌شده باید بیشتر از صحنه‌های زدوخورد و رقص و آواز و سکس فیلم باشد.»

صابر رهبر هم در این باره می‌گوید: «مسائل روز در فیلمها مطرح بود. یک هنرپیشه تا به شهرت می‌رسید بیشتر عکسها روی چهرهٔ او زوم می‌شد. این همیشه مرسوم بوده و بستگی به مقتضیات روز داشت. مثلاً یادم نمی‌رود در فیلم خون و شرف که ویگن بازی می‌کرد، به سبب معروفیّتی که برای خواندن آهنگ «مرا ببوس» پیدا کرده بود، بیشتر عکسهای صحنه روی چهرهٔ او آمد.»

از موارد دیگری که در عکسهای فیلم پیش از انقلاب جلب‌نظر می‌کند، وجود زیرنوشته‌ها و حاشیه‌نوشته‌هایی است که نام فیلم و کارگردان را دربر می‌گرفت و مکرراً همراه عکسها چاپ می‌شد و ظاهراً جنبهٔ تبلیغی قضیهٔ در این فرم عکس صحنهٔ موردنظر بوده است. چاپ دو یا چند عکس صحنه بر روی یک کاغذ از شکلهای دیگری بود که عکاسان صحنه برای جلب‌توجه بیشتر به عکسها یا به منظور ارائهٔ شرح یک صحنه از فیلم که از چند پلان تشکیل یافته بود، انجام می‌دادند.

از عوامل دیگری که در ذهن عکاس و سرمایه‌گذار فیلم‌جای‌خاص‌ومحکمی‌داشت‌می‌توان‌به‌حضور مستمر چوب و چماق و هفت تیر و چاقو و قمه و سایر آلات قتّاله در سرتاسر فیلم اشاره نمود. عواملی از این‌گونه که از هدفهای ثابت و عالی برای عکاسی صحنه به‌شمار می‌رفتند، امروزه هم نظر تعدادی از عکاسان فیلم را به‌خود جلب می‌کند و آنان از وجود چنین وسایلی در فیلم‌برای عکاسی کردن بسیار خشنود می‌شوند و حتی گاهی به عکسهایی که از کاراکترها در صحنه‌های پُر اکشن و با حضوراسلحه و چوب و چماق می‌گیرند به‌خود می‌بالند.

مورد دیگر حضور عکسهایی در ویترین سینماها

بود که عملاً در فیلم چنان صحنه‌هایی دیده نمی‌شد. گاهی اتفاق می‌افتاد که عکاس فیلم، گرفتن عکس از برخی صحنه‌ها را ضروری نمی‌دانست و این در حالی بود که پس از اتمام فیلمبرداری متوجه می‌شد که نظر تهیه‌کننده یا کارگردان برخلاف آن است و به این دلیل عکاس مجبور می‌شد که مجدداً به‌گونه‌ای آن صحنه را برای گرفتن عکس بازسازی کند و عکس بگیرد و بدیهی است که چنین عکسهایی نمی‌توانست بازگوکنندهٔ حال و هوای فیلم باشد.

ناصر مجد بیگدلی می‌گوید: «خود من هم یک چنین فیلمی داشتم: *نبرد غولها* که یک فیلم پلیسی بود. وقتی عکاس عکسها را آورد و دیدم، به او گفتم: مگر شما در همهٔ مراحل فیلمبرداری، سر صحنه نبوده‌اید که مثلاً از فلان صحنه که در فیلم است عکس بگیرید؟ عکاس اظهار داشت که عکسها خراب شده؛ اما وقتی اصرار مرا دید که می‌خواستم حتماً از آن صحنه‌ها حتماً عکس داشته باشم، هنرپیشه‌ها را برد و در یک «بک راند» سفید، سه چهار تا عکس گرفت. این مورد در فیلمهای خارجی هم باب بود. الان هم هست.»

صابر رهبر هم می‌گوید: «در قدیم عکاسها اختیار زیادی نداشتند. عکاس با دوربین آماده در کناری می‌ایستاد تا کارگردان به او بگوید آقا بیا عکس بگیر، چون فیلمبرداری این صحنه تمام شده. عکاس در وسط صحنه و در حال حرکت و ضمن فیلمبرداری کمتر عکس می‌گرفت. بنابراین هنرپیشه‌ها بعد از اتمام فیلمبرداری جداگانه برای عکاس پُز گرفته، صحنه‌ها بازسازی می‌شد و میزانسن داده شده فرق می‌کرد و به این ترتیب عکسها، بویژه عکسهای صحنه‌های داخلی که نورپردازی داشتند و در دکور اجرا می‌شد، طبیعتاً با صحنه‌های فیلم متفاوت بود.»

بعضی وقتها هم عکاس فیلم بنا به ذوق و سلیقهٔ خودش صحنه‌هایی را ترتیب می‌داد و عکسهایی از آن می‌گرفت که هیچگونه ارتباطی با محتوا و مضمون فیلم نداشت و در بسیاری از مواقع هم این عکسها از طریق تهیه‌کننده یا کارگردان برای نصب در ویترین انتخاب می‌شد. نتیجهٔ کار در مواردی رونق و گاهی هم شکست گیشه بود ولی در اصل پس از بیرون آمدن از سالن تاریک سینما احساس می‌کرد که سخت فریب خورده که البته فریب او مشکل چندانی به‌وجود نمی‌آورد!

اصغر بیچاره در این باره می‌گوید: «آن موقع خارج از کادر فیلم، قبل یا بعد از فیلمبرداری هم عکس می‌گرفتیم. وقتی فیلمبرداری تمام می‌شد تقریباً بیست درصد میزانسن اصلی را ــ من هم یک میزانسن می‌دادم و سعی می‌کردم «بک راند» همان باشد که زیاد با فیلم فرق نکند، چون خودم شاهد بودم که تماشاچیها در جلو سینما به عکاس بد و بیراه می‌گفتند که: "ما اصلاً این را در فیلم ندیدیم که اینجوری شده" یعنی حس کردم که

دختر لُر

ـ امیرخانی

می‌گویند گولمان زده‌اند و دیدم درست می‌گویند. به همین دلیل در چند فیلم این کار را کردم و بعد کنار گذاشتم.»

شکرالله رفیعی در باره عکسهایی که در صحنهٔ فیلم نبود می‌گوید: «گاهی عکاسان صحنه براساس ذوق و سلیقهٔ خودشان کادری را انتخاب می‌کردند یا صحنهٔ زد و خوردی را ترتیب می‌دادند یا از هنرپیشه‌هایی که نقشهای سوم و چهارم بازی می‌کردند ــ در صحنه‌هایی که خود طراحی می‌کردند ــ بازی گرفته، عکسهایی تهیه می‌کردند. در حالی که چنین صحنه‌هایی اصلاً در فیلم نبودند و عموماً همین عکسها باعث شکست فیلمها می‌شد. وقتی تهیه‌کننده این عکسها را می‌دید، فکر نمی‌کرد که ربطی به موضوع فیلم ندارد و درست نیست که از بین آنها تعدادی عکس برای نصب در ویترین انتخاب شود، بلکه صرفاً براساس ذوق و سلیقهٔ خودش هر کادری را که مورد توجهش واقع می‌شد بدون توجه به مضمون فیلم انتخاب می‌کرد و این انتخاب غلط باعث می‌شد که مردمی که با دیدن چنین عکسهایی گرایش به دیدن فیلم پیدا کرده بودند، بسیار ناراضی و در واقع فریب‌خورده از سالن سینما بیرون بیایند و عکس‌العمل آنها که مثلاً «بابا همش دروغه. یکی از این عکسها تو فیلم نبود» دو سوم مردمی را که جلو سینما صف تشکیل داده بودند از دیدن فیلم منصرف کنند و این لطمه‌ای بود که بر اثر بی‌اطلاعی عکاسان صحنه و تهیه‌کننده‌های آن زمان که به چنین مسائلی توجه نداشتند، به فیلم و سینما وارد می‌شد.»

اما در میان عکاسان فیلم قبل از انقلاب کسانی هم پا به بازار این حرفه گذاشته بودند که با دیدگاهی متفاوت و معیارهایی بدیع به این کار نگاه می‌کردند و لحظاتی را که در آن دوران زیاد معمول نبود بر روی کاغذ ثبت می‌کردند. در بسیاری از این قبیل عکسها بدون آنکه از کلیشه‌های رایج آن هنگام پیروی شده باشد کادرهایی برای عکس انتخاب می‌کردند که نه دارای اکشن ظاهری، بلکه حاوی اکشن درونی بود و علاوه بر آنکه فضای اصلی فیلم را القا می‌کرد و کاراکتر هنرپیشه‌ها را حتی با یک عکس معرفی می‌کرد، می‌توانست ذهن بینندهٔ عکس را نیز برانگیزد و با طرح سؤال برای او وادارش کند تا برای یافتن پاسخ خود یا ارضای تمایلی که از دیدن عکس برایش به‌وجود آمده به تماشای فیلم برود. و البته در این صورت هم خواست تهیه‌کننده برای برگشت و سود سرمایه‌اش تحقق می‌یافت و هم عکاس از اینکه توانسته بود کاری خلاّقه انجام دهد و بیننده را هم راضی کند احساس خشنودی خاطر می‌کرد. (نمونهٔ عکس ارائه می‌شود.) ادامهٔ این جریان در سینمای پس از انقلاب تا حدودی شکل جدّیتری به‌خود گرفت، زیرا علاوه بر آنکه بسیاری از معیارهای گذشتهٔ تولید فیلم از حیث مضمون از بین رفته بود، تعدادی افراد علاقه‌مند واقعی عکاسی و تحصیلکرده نیز وارد این میدان شده‌اند که هر کدام از آنها به‌نوبهٔ خود توانسته‌اند تحولی تدریجی در این زمینه ایجاد کنند. البته این تغییرات تا آن اندازه بنیادین نبوده که بتواند به‌طور کلی تمام معیارهای گذشته را به‌دور بریزد و دیدگاههای کهنه را نسبت به عکس کلاً تغییر دهد. هنوز هم تعداد زیادی از عکسهای صحنهٔ فیلمها که پشت ویترین سینماها قرار می‌گیرند از صحنه‌های اکشن‌دار با حضور سلاحهای گوناگون گرم و سرد یا لحظات عاطفی و زدوخوردها تشکیل می‌شوند، بدون آنکه عکاس آنها در نظر داشته باشد که احساس مناسبی در بیننده ایجاد کنند.