فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۱
مقاله ترویجی، ۵۸-۴۸
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعهٔ اقتباس سینمایی از عکاسی [۱]

پویا زمانیان [۲]
سید جواد سلیمی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۷/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۱۶

چکیده

با توجه به رشد روزافزون تولید آثار سینمایی که امروزه محتوای بسیاری از آنها تکراری شده است، دستیابی به موضوعات جدید و منابع اقتباس مناسب، بسیار ضروری به نظر می‌رسد. ادبیات در آغاز بستری مناسب برای اقتباس در اختیار سینما قرار داد و داستان‌گویی و روایت‌پردازی در فیلم‌ها یکی از نتایج آن بود. سینما غیر از ادبیات از نقاشی، معماری و حتی موسیقی هم اقتباس کرد، اما آیا سینما می‌تواند از منابع دیگری مثل عکاسی اقتباس کند؟ آیا نمونه‌هایی از این نوع اقتباس در تاریخ سینما وجود دارد و اگر دارد، این اقتباس چگونه صورت گرفته است؟ اقتباس از عکاسی چه تأثیری در ساخت فیلم‌ها داشته و آیا توانسته مخاطب را جذب کند؟ در پژوهش پیش رو که به روش توصیفی تحلیلی و با شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مراجعه به سایت‌های اینترنتی و مشاهدهٔ فیلم‌های سینمایی و تجزیه‌وتحلیل آنها انجام شده، فیلم‌هایی بررسی شده که ارتباطی با عکس و عکاسی داشته و از آن اقتباس شده است. نتایج حاصل از پژوهش نشان داد، اقتباس از عکاسی در تاریخ سینما سابقه داشته و فیلم‌های متعددی با الهام از آن ساخته شده است. این فیلم‌ها در دو دسته جای می‌گیرند. یک دسته فیلم‌هایی که از ماهیت مفهومی عکس و عکاسی اقتباس کرده‌اند و دستهٔ دیگر فیلم‌هایی که به ماهیت بصری عکس‌ها توجه کرده‌اند؛ اما اقتباس در دستهٔ دوم تنها به‌واسطهٔ نقد منتقدان یا اذعان عوامل فیلم‌سازی مشخص است. این شیوه از اقتباس جزو موارد معدود، آن قدر پررنگ و اثرگذار نیست که تماشاگر عادی بتواند متوجه آن شود یا در روند موفقیت یک اثر تأثیر چشمگیری داشته باشد. به هر حال عکاسی می‌تواند تأثیر چشمگیری در خلق ایده‌های نو برای فیلم‌سازی داشته باشد و به‌عنوان منبعی مناسب برای اقتباس استفاده شود.

واژه‌های کلیدی: اقتباس، عکاسی، سینما، ماهیت مفهومی، ماهیت بصری.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.38145.1720

۲- مربی گروه علمی هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، نویسنده مسئول. pouyazamanian@pnu.ac.ir
۳- دانشیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران. j.salimi.art.ac.ir@yahoo.ir

مقدمه

تعداد فیلم‌هایی که امروزه در کشورهای مختلف جهان در شکل‌های بلند و کوتاه، داستانی و مستند و... ساخته می‌شوند، بسیار زیاد است. در سال‌های آغازین این اختراع، نگرانی بابت یافتن موضوع مناسب برای ساخت فیلم وجود نداشت، اما امروزه به جرئت می‌توان گفت موضوعی نیست که سینماگران به آن توجه نکرده باشند. برای ساخت فیلم‌های جدید باید به منابع جدیدی برای اقتباس رجوع شود. هنرمندان همواره برای خلق اثر، از منابع هنری ساخته‌شدهٔ پیش از خود استفاده می‌کنند. متون هنری در طول تاریخ، همواره منبعی برای استفادهٔ دیگر آثار بوده‌اند. هیچ متن هنری به‌صورت مستقل شکل نمی‌گیرد و همیشه اثری از متن‌های قبلی در آن دیده می‌شود. تنها نگاه متفاوت هنرمند و شکل ساخت آثار است که دو اثر هنری یا دو فیلم با موضوع واحد را از هم متمایز می‌کند.

وقتی متنی به‌صورت مشخص به متن یا اثر دیگر اشاره می‌کند، اگر این ارتباط فراتر از کپی‌برداری صرف باشد، می‌توان گفت اثر دوم از اثر اول اقتباس کرده است. در میان انواع هنرها، سینما بیشترین حجم از اقتباس‌ها را به خود اختصاص داده است.

آثار اقتباس‌شده از تاریخ، رمان‌ها، نمایشنامه‌ها و داستان‌های کوتاه، همواره بخش مهمی از تولیدات سینمایی را تشکیل داده‌اند. ادبیات، موسیقی، معماری و... هر کدام به‌نوعی منابعی برای ساخت فیلم‌های سینمایی بوده‌اند؛ اما سینما برای جذب مخاطب به‌دنبال منابع جدیدی برای اقتباس است. آیا سینما می‌تواند از منبعی چون عکاسی اقتباس کند؟ آیا نمونه‌هایی از این نوع اقتباس در تاریخ سینما وجود دارد و اگر دارد، این اقتباس چگونه صورت گرفته است؟ آیا امر اقتباس از عکاسی، بیشتر در مضمون و ماهیت یک عکس اتفاق می‌افتد یا در ترکیب بصری و ساختار گرافیکی آن؟ اقتباس از عکاسی چه تأثیری در ساخت فیلم‌ها داشته و آیا توانسته مخاطب را جذب کند یا نه؟ آیا به‌طور کلی عکاسی منبعی مناسب برای اقتباس‌های سینمایی هست یا نه؟

پژوهش پیش رو سعی دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد. برای این منظور یازده فیلم سینمایی داستانی که ردی از عکس و عکاسی در آنها وجود داشت و همچنین به‌سبب فروش و استقبال تماشاگر آثار موفقی بودند، انتخاب و چگونگی اقتباس از عکاسی در میان آنها بررسی شد.

پیشینهٔ پژوهش

غلامرضا شهبازی در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود «تاریخ، اقتباس و تصاحب در سینما» (۱۳۹۰) که در دانشکدهٔ سینما تئاتر دانشگاه هنر انجام داد، برخی از مبانی نظری جدید مربوط به تاریخ، روایت و اقتباس را با توجه به آرای جولی ساندرز در کتاب اقتباس و تصاحب تبیین کرده است. پورشبانان و عبدی در پژوهش «نگاهی به تاریخچهٔ اقتباس سینمایی از متون کلاسیک ادبیات فارسی» (۱۳۹۲) که در هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی ارائه شد، اقتباس از متون ادبی ایران را بررسی کرده‌اند. سارا غفوریان در کتاب بازآفرینی هنر از هنر در تاریخ سینما (۱۳۹۹) فیلم‌هایی را از تاریخ سینما بررسی کرده که بر اساس اقتباس ادبی ساخته شده‌اند.

در نشریهٔ پژوهش زبان‌های خارجی، سیدخسرو خاوری در مقالهٔ «از واژه به مفهوم: اقتباس یا ترجمهٔ ادبی» (۱۳۸۳) باز هم اقتباس‌های ادبی در سینما را بررسی کرده است. از میان پژوهش‌هایی که در خارج از کشور انجام گرفته می‌توان به پژوهش «اقتباس» اشاره کرد که دادلی اندرو آن را انجام داده است و در آن انطباق نظام نشانه‌ای سینمایی با دستاوردهای متقدم در نظامی دیگر را بررسی کرده است یا پیتاری کاپا که در پژوهش «بازنمایی تاریخی فیلم از طریق تکنیک‌های بصری پیشین در فیلم‌های تاریخی مدرن هالیوود» بازنمایی اتفاقات گذشته بر اساس منابع در دسترس و اقتباس از آنها را کاویده است. در بین پژوهش‌های ذکرشده، هیچ‌کدام به منبع اقتباسی جز ادبیات، برای سینما نظر نداشتند.

مقالهٔ پیش رو از آن جهت که به آثار سینمایی توجه داشته که منبع اقتباسشان عکس و عکاسی بوده است، حائز اهمیت است.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی با هدف شناسایی موارد و چگونگی اقتباس از عکاسی در آثار سینمایی انجام شده است. برای این منظور فیلم‌هایی بررسی شده که برای ساخت آنها از عکاسی اقتباس شده است. تجزیه‌وتحلیل فیلم‌ها را نویسنده، با توجه به شیوهٔ اقتباس و چگونگی بازنمایی آن، انجام داده است. برای جمع‌آوری مطالب از منابع کتابخانه‌ای (کتاب، پایان‌نامه، مقاله) و مراجعه و مشاهده به فیلم‌ها و عکس‌های ذکرشده، استفاده شد.

مبانی نظری پژوهش

بر مبنای تاریخ چند هزارسالهٔ تکامل هنر، هنرمندان به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم، خودآگاه و ناخودآگاه، در خلق آثار هنری از دستاوردهای متقدم بهره گرفته و به خلق آثار جدید دست زده‌اند. به‌کارگیری عناصر کهن متن (پیش‌متن) در اثر جدید (بیش‌متن) همان چیزی است که در بلاغت سنتی به آن اقتباس گفته می‌شود (جلالی و دیگران، ۱۳۹۲: ۱۸-۱). اقتباس در لغت به معنی پرتوی نور و فروغ‌گرفتن است. با این تفسیر فراگرفتن علم و هنر و ادب آموختنِ یکی را از دیگری، اقتباس گویند (همایی، ۱۳۷۱: ۳۸۳). برخی افراد، از آثار دیگر هنرمندان اقتباس می‌کنند و برخی هم ویژگی‌هایی از فرهنگ‌های دیگر را برای اقتباس انتخاب می‌کنند (Young,2010:4) آندره بازن نظریه‌پرداز فیلم، در کتاب سینما چیست؟ اقتباس را ویژگی ثابت تاریخ هنر می‌داند (بازن، ۱۳۸۲: ۴۱)

در بحث اقتباس دو عنصر وجود دارد: یکی منبع اقتباس و دیگری اثر اقتباسی؛ یکی دهنده و دیگری گیرنده. وقتی با یک اثر اقتباسی روبه‌رو می‌شویم، تفاسیری از اثر اصلی در آن دیده می‌شود که بسته به جهان‌بینی هنرمند متفاوت است و خیلی سرراست نیست. اقتباس‌کننده برای تغییرات، آزادی عمل دارد. این آزادی عمل باعث می‌شود تا رویکردهای مختلفی برای اقتباس وجود داشته باشد. برخی اوقات تفسیر در راستای تجلیل از یک اثر است و برخی مواقع نیز رویکردی انتقادی می‌یابد. در مواجهه با اثر اقتباسی، تماشاگران نوعی لذت احساس می‌کنند. اقتباس‌کردن از اثری در رسانه‌ای دیگر، ابزاری برای تداوم لذت اصل اثر و تکرار تولید یک خاطره می‌شود (Sanders, 2006 :24-25). در اقتباس‌های سینمایی آزادی عمل بسیاری وجود دارد و از انواع داستان‌ها و رمان‌ها و نمایشنامه‌ها گرفته تا آثار نقاشی و موسیقی و عکاسی و... می‌توانند منبعی برای اقتباس در سینما باشند.

منابع اقتباس در سینما

به‌طور کلی فیلم‌نامه‌ها به دو شیوهٔ نوآورانه یا اصلی و اقتباسی تهیه می‌شوند. داستان‌های غیراقتباسی و اصلی، زاییدهٔ ذهن و اندیشهٔ نویسندهٔ آن است و می‌تواند برگرفته از مشاهدات، تجربیات و خاطرات او، چه واقعی و چه تخیلی باشد؛ اما در فیلم‌نامه‌های اقتباسی، سوژهٔ مدنظر از طریق اقتباس و برداشت از یک اثر هنری دیگر به دست می‌آید. سینما از منابعی چون رمان و نمایشنامه در ادبیات، موسیقی و نقاشی اقتباس می‌کند. اولین منبع برای اقتباس در سینما، ادبیات است. ساختن فیلم از متنی اولیه، عملاً قدمتی برابر با خود تشکیلات سینما دارد. بسیاری از فیلم‌های تجاری سینمایی بر اساس متون ادبی معروف و ارزشمند ساخته شده‌اند.

هنگامی که فیلم‌ساز از ادبیات اقتباس می‌کند، در بیشتر مواقع تعبیر خود را از آن ارائه می‌کند. فیلم‌های بسیاری در تاریخ سینما با اقتباس از ادبیات و رمان ساخته شده است. فیلم اسپارتاکوس استانلی کوبریک، با اقتباس از داستان هوارد فاوست (ناول اسمیت، ۱۳۷۷: ۷۱۰) و فیلم ادیپ شهریار از پیرپائولو پازولینی نیز بر اساس داستان مشهور سوفوکل ساخته شده است (سوفوکلس، ۱۳۹۰: ۷۲-۱)؛ اما غیر از داستان و رمان، نمایشنامه‌ها منبع دیگری برای اقتباس‌های سینمایی هستند. فیلم با خشم به یاد آورِ تونی ریچاردسون[1]، بر اساس نمایشنامه‌ای با همین نام از آزبورن ساخته شد (غفوریان، ۱۳۹۹: ۱۱۷)، اما غیر از ادبیات، رمان و نمایشنامه، موسیقی هم با توجه به جایگاه ویژه در میان مردم، به‌عنوان منبعی مناسب برای ساخت فیلم‌های سینمایی استفاده شده است. فیلم فلوت سحرآمیز اینگمار برگمن، بر مبنای اپرای فلوت سحرآمیز از موتسارت ساخته شد (غفوریان، ۱۳۹۹: ۱۶۳) یا فیلم پیانیست به کارگردانی رومن پولانسکی که روایتی از زندگی یک موزیسین است (Sz-pilman,1946).

نقاشی نیز منبعی برای الهام و اقتباس در سینما است. فیلم دروازهٔ ابدیت اثر جولیان اشنابل[2] (اشنابل، ۲۰۱۸) که بر اساس زندگی ون سان ون‌گوگ نقاش مشهور هلندی ساخته شد، از نمونه‌های آن است، اما غیر از ادبیات، موسیقی و نقاشی، عکاسی نیز توانسته است تأثیرات شگرفی بر سینما بگذارد. تعداد زیادی از سینماگران، کار خود را با استفاده از امکانات و تکنیک‌های عکاسی آغاز کرده‌اند. تکنیک توقف دوربین و ضبط فریم‌های ثابت عکس‌گونه، جزء اولین شگردهایی است که عکاسی به سینما وام داد. ساختارهای عکاسی چون اندازهٔ نماهای متفاوت، نماهای درشت و نزدیک و نمای فیکس فریم، به کمک ساخت فیلم‌هایی دست اول آمده، اما غیر از این مسائل فنی و تکنیکی، برخی مواقع ماهیت کلی عکاسی یا زندگی یک عکاس، الهام‌بخش فیلم‌سازان بوده است. در ادامه فیلم‌هایی با چنین مشخصه‌ای انتخاب و بررسی می‌شوند.

یافته‌ها

آثار سینمایی بسیاری تاکنون با اقتباس از عکس و عکاسی ساخته شده‌اند. تعداد زیادی از آنها فیلم‌های مستند و تعداد کمتری داستانی هستند. در این پژوهش ده فیلم سینمایی که در آنها ردپایی از عکس و عکاسی وجود داشته انتخاب و از نظر شیوهٔ اقتباس بررسی شدند. فیلم‌هایی که انتخاب شدند، جزء آثار سطح بالای سینمای جهان هستند و در گیشه فروش خوبی داشتند و همچنین مدنظر منتقدان قرار گرفتند. ضمن اینکه فیلم‌سازان در این آثار، موارد متفاوتی را برای اقتباس مدنظر قرار داده‌اند. گاه از مضمون و ماهیت معنایی عکس‌ها و گاه از ویژگی‌ها و جلوه‌های بصری آنها اقتباس کرده‌اند. شرح اقتباس این آثار در جدول شمارهٔ (۱) آمده است. نتایج به‌دست‌آمده از جدول نشان می‌دهد، اقتباس آثار سینمایی از عکاسی در دو دسته طبقه‌بندی می‌شود: یک دسته فیلم‌هایی که به موضوع و ماهیت عکاسی توجه کرده‌اند؛ مثل پنجرهٔ عقبی، آگراندیسمان، شهر خدا، عکس یک‌ساعته، پرچم‌های پدران ما و شبگرد و دستهٔ دیگر، فیلم‌هایی که از تصاویر عکاسی‌شده اقتباس کرده‌اند؛ مثل نجات سرباز رایان، کارول و مهتاب. برای تجزیه‌وتحلیل بیشتر، از هر دسته، چند فیلم انتخاب شد.

فیلم شهربرهنه

کتاب شهربرهنه مجموعه آثار عکاس آمریکایی با نام مستعار ویگی بود که از آمریکا و مردم آن گرفته شده بود. آرتور ایچ فلینگ یا همان ویگی، در ابتدای کار خود تا مدت‌ها دستیار عکاس و تکنسین لابراتوار بود. سپس به استخدام یونایتدپرس اینترنشنال فتو[۶] در نیویورک درآمد و بعد از کار در چندین نشریه، تبدیل به یک عکاس آزاد خبری شد. او نخستین کسی بود که اجازهٔ نصب رادیوی پلیس را در ماشینش گرفت (اشتپان، ۱۳۹۰: ۱۳۲)؛ بنابراین، به صدای تماس‌هایی که با پلیس گرفته می‌شد، گوش می‌کرد و خود را زودتر به محل حادثه می‌رساند و عکاسی می‌کرد. سپس تصاویر خود را با قیمت‌های بالا به نشریات می‌فروخت. کتاب شهربرهنهٔ او در سال ۱۹۴۵ چاپ شد. در این اثر بهترین عکس‌های ویگی از نهانی‌ترین و پست‌ترین وجوه زندگی در نیویورک نشان داده شده است. منظور از برهنه در انتخاب عنوان این کتاب، تأکید بر برهنگی و زشتی‌های

جدول۱ (منبع: نگارنده)

دسته‌بندی فیلم‌ها	نام فیلم	نام فیلم	داستان فیلم	ارتباط با عکاسی
فیلم‌هایی که با توجه به ماهیت خود عکاسی ساخته شده‌اند	پنجرهٔ عقبی	آلفرد هیچکاک ۱۹۵۴	بازیگر اصلی یک عکاس حرفه‌ای است که پایش شکسته و با دوربین خانهٔ همسایه‌ها را دید می‌زند	بازیگر اصلی فیلم یک عکاس است
	آگراندیسمان	میکل آنجلو آنتونیونی ۱۹۶۶	بازیگر فیلم به حرفهٔ عکاسی مشغول است و به‌طور تصادفی از یک جنازه عکس می‌گیرد	بازیگر اصلی فیلم یک عکاس است
	شهرخدا	فرناندو میرلس ۲۰۰۲	بازیگر اصلی در میان جامعهٔ کثیفی زندگی می‌کند، ولی دلش می‌خواهد عکاس شود	تمایل بازیگر اصلی برای عکاس شدن
	عکس یک‌ساعته	مارک رومنک ۲۰۰۲ (URL2)	بازیگر اصلی مردی تنها و میان سال است که در قسمت عکاسی فوری یک سوپرمارکت کار می‌کند	تأکید روی زندگی بازیگر اصلی که عکس ظاهر و چاپ می‌کند
	پرچم‌های پدران ما	جیمز بردلی ۲۰۰۶	صحت یک عکس مهم بررسی می‌شود	بررسی یک عکس
	شبگرد	دان گیلروی ۲۰۱۴	یک دزد خرده‌پا به‌طور اتفاقی وارد شغل گزارشگری و خبرنگاری می‌شود	الهام از شیوهٔ زندگی یک عکاس خبری
فیلم‌هایی که با توجه به تصاویر عکاسی به‌جامانده از عکاسان ساخته شده‌اند	شهربرهنه	ژول داسن ۱۹۴۸	کارآگاهان به دنبال یافتن قاتل یک زن جوان هستند	الهام از تصاویر ویگی عکاس خبری و جنایی
	نجات سرباز رایان	استیون اسپیلبرگ ۱۹۹۸	چند نفر برای یافتن یک سرباز وارد جزیره‌ای می‌شوند	الهام از عکس‌های رابرت کاپا عکاس جنگ
	کارول	تاد هینز ۲۰۱۵	رابطهٔ دو زن جوان با یکدیگر که یکی از آنها عکاس است	الهام از عکس‌های سائول لیتر عکاس خیابانی
	مهتاب	بری جنکینز ۲۰۱۶	روایت سه مرحله از زندگی بازیگر سیاه‌پوست در محلات فقیر و بدنام شهر	الهام از عکس‌های ارلی هادنل و ویویان ساسن

شهراست که ویگی آن را به نمایش گذاشت. درد و رنج مردم و تماشاچیانی که مشتاقانه به تماشای صحنه‌های جنایت می‌روند و از خیره‌شدن به اجساد لذت می‌برند (Tracht-enberg, 2010) ویگی، در کتاب خود توضیح داده: «من زمانی را به یاد نمی‌آورم که دوربینم را در کنار خود نداشته باشم... اولین عشق من هنوز دنبال ماشین‌های پلیس و ماشین‌های آتش‌نشانی دویدن است.» (Weege,1953:21) در سال ۱۹۴۸ فیلم شهر برهنه به کارگردانی ژول داسن، با الهام از این کتاب ساخته شد (Szpilman,1946). فیلم، تحقیقات دو کارآگاه دایرهٔ جنایی نیویورک را به تصویر می‌کشد که مأموریت دارند قاتل یک مدل زن جوان را پیدا کنند. یکی از مهم‌ترین جلوه‌های این فیلم که تا حدی به سبک مستند فیلم‌برداری شده، حضور شهر نیویورك به‌عنوان لوکیشن اصلی صحنه‌هاست. تصاویر مستندی که ویگی از مناظر شهر نیویورک ثبت کرده بود، یکی از عوامل تأثیرگذار بر این انتخاب کارگردان و تصویربردار فیلم بود. فیلم صحنه‌هایی از خیابان‌های شهر نیویورک و نقاط دیدنی آن مانند پل ویلیامزبورگ، ساختمان وایتهال و یک ساختمان آپارتمانی در خیابان ۸۳ وست در منهتن را که محل قتل است، نشان می‌دهد. تا آن زمان، فیلم‌برداری از صحنه‌های فیلم در خود شهر نیویورک سابقه نداشت و اکثر آنها در استودیو ساخته می‌شد. خود ویگی به‌عنوان مشاور بصری فیلم استخدام شد تا به کارگردان و فیلم‌بردار، برای تصویرسازی بهتر کمک کند (Naremore,2008: 281).

هرچند ویلیام پارک، مورخ سینما، استدلال کرده که با وجود کار ویگی روی تصویربرداری فیلم و حتی استفاده از عنوان کتاب ویگی برای فیلم، حال و هوای بصری فیلم بیشتر شبیه فیلم‌های نئورئالیسمی ایتالیایی است تا کارهای عکاسی ویگی (Park,2011:60). ولی با این حال بیننده با ورق‌زدن کتاب ویگی می‌تواند بسیاری از صحنه‌های فیلم را به خاطر بیاورد. شاید بتوان عکس‌های ویگی را نسخهٔ آمریکایی نئورئالیسم ایتالیایی دانست. تصاویر او از شهر برهنه، با فاصلهٔ یک سال از فیلم دزد دوچرخهٔ دیسکا عرضه شدند. دو فیلم‌ساز از ابزارهایی یکسان برای بیان داستان‌هایی متفاوت استفاده کرده‌اند. تصویر شمارهٔ (۱) یکی از عکس‌های ویگی از شهر نیویورک است که از زیر پل از ساختمان‌های شهر نیویورک گرفته است. مشابه آن در سکانس پایانی فیلم زمانی که بر روی پل در حال تعقیب دزد هستند، دیده می‌شود. تصویر شمارهٔ (۲) نیز یکی دیگر از عکس‌های ویگی است که در آن کودکان را وسط خیابان نشان می‌دهد که خود را با آبی که از شیر آتش‌نشانی کنار خیابان می‌پاشد، خیس می‌کنند و این صحنه عیناً در فیلم تکرار می‌شود.

تصویر۱. بالانمایی از فیلم شهر برهنه (منبع: خود فیلم) / پایین عکس ویگی از مجموعهٔ شهر برهنه (URL4)

تصویر۲. بالانمایی از فیلم شهر برهنه (منبع: خود فیلم) / پایین عکس ویگی از مجموعهٔ شهر برهنه (URL4)

آگراندیسمان

فیلم آگراندیسمان یازدهمین فیلم میکل‌آنجلو آنتونیونی است که بر پایهٔ داستان کوتاهی از خولیو کورتاسار[۷] ساخته شد. آنتونیونی در این فیلم به گرایش‌های آوانگارد هنری در دههٔ ۶۰ می‌پردازد و تفکرات هنری این دوره را از منظری دیگر به نمایش می‌گذارد. (Thomas,2005) فیلم داستان جوانی عکاس به نام توماس را روایت می‌کند که درگیر زندگی پوچ و بی‌هدفی است و به وقت‌گذرانی با مدل‌های عکاسی در استودیو مشغول است. او به ناگاه درگیر حادثه‌ای می‌شود که باورهای او را به هم می‌ریزد و او را بین واقعیت و توهم قرار می‌دهد. توماس در حال پرسه‌زدن در پارک برای پیدا

کردن سوژه برای عکاسی، از یک زن و مرد که گویی قرار ملاقات مخفیانه‌ای دارند، پنهانی عکس می‌گیرد. زن متوجه این موضوع می‌شود و به منزل توماس مراجعه می‌کند و خواهش می‌کند تا عکس‌ها را به او بدهد، اما توماس، نگاتیو عکس‌های دیگری را به او می‌دهد و پس از بزرگ‌کردن عکس‌ها متوجه جسد یک مرد در یکی از عکس‌ها می‌شود! به پارک می‌رود و جسد را می‌بیند. بعداً که دوباره به عکس‌هایش مراجعه می‌کند، می‌بیند که جسد، دیگر در عکس نیست و وقتی به پارک نیز می‌رود آن را نمی‌بیند (غفوریان، ۱۳۹۹: ۱۴۷).

نام فیلم برگرفته از نوعی تکنیک عکاسی در بزرگ‌کردن عکس‌هاست. آگراندیسمان‌کردن یعنی بزرگ‌کردن عکس برای چاپ. آگراندیسور وسیله‌ای است که برای چاپ عکس به کار می‌رود. پایهٔ مفهومی فیلم نیز بر مضمون آگراندیسمان‌کردن است. توماس لحظه‌ای را ثبت کرده و همان لحظه را بزرگ‌نمایی می‌کند و فیلم بزرگ‌نمایی شده را دوباره بزرگ‌نمایی می‌کند تا به راز درون آن پی می‌برد. در ماهیت فیلم نیز خود عکاس درگیر حقیقتی می‌شود که آن را از طریق یک ابژه (در اینجا دوربین) ثبت کرده است. واقعیت هرچه پیش می‌رود واضح‌تر می‌شود، ولی ناگاه شخص به مفهوم جدیدی از حقیقت قبلی می‌رسد و در یک لحظه واقعیت را از دست رفته می‌بیند و در سلامت عقل خود شک می‌کند. آنتونیونی مرز بین خیال و واقعیت را می‌شکند و بیننده را در فضایی قرار می‌دهد که حتی به چشمان خود نیز نمی‌تواند اعتماد کند. این فیلم غیر از روایتگری داستان رازآلود درون خود، بیننده را با زندگی یک عکاس و مراحل مختلف عکاسی آشنا می‌کند.

فیلم نجات سرباز رایان

یکی دیگر از فیلم‌های برجستهٔ تاریخ سینما که با اقتباس از عکس‌های یک عکاس ساخته شده، فیلم نجات سرباز رایان، اثر استیون اسپیلبرگ است. فیلم، داستان یک فرماندهٔ جنگی و هفت تن از هم‌رزمان اوست که برای نجات جان سربازی به اسم رایان، به منطقه‌ای جنگی و ساحلی پا می‌گذارند. سه برادر رایان در جنگ کشته شده‌اند و مادر آنها قرار است که تلگراف کشته‌شدن هر سهٔ آنها را در یک روز دریافت کند. در همین زمان رئیس ستاد ارتش ایالات متحده تصمیم می‌گیرد با فرستادن گروهی برای نجات چهارمین برادر، کمی از غم و سوگواری مادر کم کند. تصویرسازی بسیار شفاف، سریع و بی‌محابای آغازین این فیلم که از بهترین و بزرگ‌ترین فیلم‌های جنگی تاریخ سینما است، یکی از ترسناک‌ترین و مهم‌ترین روزهای جنگ جهانی دوم را به تصویر می‌کشد. صحنه‌های تأثیرگذار سکانس اول فیلم، برگرفته از عکس‌های رابرت کاپا، عکاس جنگ، از نبردی واقعی بوده است (تصویر شمارهٔ ۳ و ۴).

تصویر ۳. (بالا) سمت راست: نمایی از فیلم (منبع: خود فیلم)
سمت چپ: عکس رابرت کاپا (URL1)

تصویر ۴. بالایی: نمایی از فیلم کاپا (منبع: خود فیلم)
پایینی: عکس رابرت کاپا (URL1)

رابرت کاپا که نام اصلی او اندره ارنو فریدمن بود، در مجارستان متولد شد. در طول زندگی کوتاهش از پنج جنگ عکاسی کرد که اولی در اسپانیا و آخرین هم در هندوچین بود، همان جایی که پایش را روی مین گذاشت و کشته شد (سارکوفسکی، ۱۳۸۷: ۲۴۳). مشهورترین عکس‌های رابرت کاپا از جنگ جهانی دوم، عکس‌هایی است که در روز ششم ژوئن سال ۱۹۴۴ از پیاده‌شدن قوای متفقین در ساحل نورماندی در شمال فرانسه گرفته است. این روز مشهور دی- دی نام گرفته و همان روزی است که اسپیلبرگ در آغاز فیلم خود آنها را بازسازی کرده است.

در سکانس اول فیلم، سربازان برای اجرای عملیات تخلیه به

ساحل نزدیک می‌شوند. تیراندازی به سربازان و کشته‌شدن آنها یکی پس از دیگری لحظات بسیار تأثیرگذاری را رقم می‌زند. یکی از عکاسانی که در روز واقعی حادثه در صحنه حضور داشت، رابرت کاپا بود،

«رابرت کاپا: پنجاه یارد جلوتر از من، یکی از مخازن نیمه‌سوخته از آب بیرون آمده بود و کمینگاه بعدی را به من نشان می‌داد... بین بدن‌های شناور به آن رسیدم، برای چند عکس دیگر مکث کردم و برای آخرین پرش، جرئتم را جمع کردم و سپس به سمت ساحل رفتم.» (Weiss,2018)

او عکس‌های زیادی از این جریان گرفت. کاپا عکس‌ها را به سختی برای ویرایشگر لایف فرستاد، اما بر اساس شهادت اعضای تاریک‌خانهٔ لایف در سال‌های بعد، مسئول ظهور فیلم‌ها بر اثر اشتباه، هر سه حلقه فیلم را ضایع کرد و فقط یازده قاب عکس از سه حلقه فیلم باقی مانده بود. رابرت کاپا از موضوع مطلع شد، ولی هرگز آن را اظهار نکرد و به موقعیت شغلی آن کارمند لطمه نزد؛ اما همین یازده قاب عکس بدون آنکه واضح باشند، با حالت لرزان خود، بهترین عکس‌های آن روز شناخته می‌شوند (حمیدیان، توکلی، ۱۳۹۱: ۳۱۴).

چون حمله در صبح زود اتفاق افتاد. هوا برای ثبت تصاویری روشن، کمی خاکستری بود. آن آب و هوا با تونالیتهٔ خاکستری و سربازانی که در فضا خیلی کوچک به نظر می‌رسیدند، تصاویری سورئالیستی ایجاد کرده بودند. شرایط نامساعد تاریک‌خانه هم باعث شد عکس‌ها، ظاهری تقریباً غیرواقعی و عجیب با تونالیته‌ای سفید به خود بگیرند و این باعث می‌شد حس وحشیگری و ویرانی آن روز تاریخی بیشتر و بهتر نشان داده شود. وقتی مجلهٔ لایف تصاویر او را برای چاپ روی جلد فرستاد، همه چیز عکس‌های حاصل از آن مأموریت تجسم ادعای معروف کاپا بود: «اگر تصاویر شما به اندازهٔ کافی خوب نیستند، به اندازهٔ کافی به سوژه نزدیک نشده‌اید.» (Bubac,2017) و این تصاویر ثابت می‌کرد کاپا از میان خون و گلوله حرکت کرده تا بتواند عکاسی کند و این بار بیش از همه به سوژه نزدیک شده است. ظاهر تصاویر صحنهٔ اول فیلم، همان‌طور که خواست کامینسکی فیلم‌بردار فیلم بود، به‌شدت حالت مستندگونه دارند.

«کامینسکی: من فیلم را به سبک نیمه‌مستند با استفاده از دوربین‌های روی دست برای ایجاد تصاویری بافت‌دار فیلم‌برداری کردم.» (sunshine,1998:78-79)

در حقیقت می‌توان سبک فیلم را که تحت تأثیر عکس‌های کاپا قرار داشت، مهم‌تر از ساختار روایی فیلم دانست که از قالب قوی‌تر پیروی می‌کند. تمام این تمهیدات تکنیکی در راستای شبیه‌سازی هرچه بیشتر فیلم به تصاویری بود که از کاپا و از زمان حادثه به‌صورت سندی واقعی برجای مانده بود. عکس‌های کاپا در نسخهٔ شمارهٔ (۱۹) ژوئن نشریهٔ لایف با سرتیتر «ساحل نرماندی: دریا و هوا هم به نبرد سرنوشت‌ساز برای اروپا پیوستند» چاپ شد و حدود پنج میلیون نفراز خوانندگان مجله، تصاویر کاپا را دیدند و این تصاویر نماد آزادسازی اروپا از دست نازی‌ها شد (Weiss,2018)

پرچم‌های پدران ما

فیلم پرچم‌های پدران ما ساخته کلینت ایستوود، بر اساس کتابی به همین نام، اثر جیمز بردلی[۸] نوشته شده است (Curnow , 2019). موضوع فیلم ایستوود، جنگ جهانی دوم است. جنگی بین آمریکا و ژاپن که در جزیرهٔ ایووجیما اتفاق می‌افتد. این فیلم با اقتباس از عکس معروف جو روزنتال تحت عنوان برافراشتن پرچم در ایوجیما، در سال ۲۰۰۶ ساخته شد. عکس روزنتال، شش سرباز آمریکایی را نشان می‌دهد که بر فراز قلهٔ سوریباچی در جزیرهٔ ایووجیما در حال بالابردن پرچم کشورشان هستند (تصویر۵).

تصویر۵. برافراشتن پرچم، عکاس جو روزنتال (URL3)

جوزف جان روزنتال یک عکاس آمریکایی و روزنامه‌نگار آسوشیتدپرس بود. ارتش ایالات متحده، روزنتال را به دلیل ضعف بینایی استخدام نکرد، اما او وارد دانشگاه شد و سپس به کارکنان آسوشیتدپرس پیوست و سرانجام در سال ۱۹۴۳ به آرزویش رسید و به‌عنوان عکاس به خدمات دریایی ارتش ایالات متحده ملحق شد. او سال‌ها به‌عنوان خبرنگار، ارتش آمریکا را در جنگ‌های بسیار همراهی کرد (Leary, 2006).

روزنتال در ۲۳ فوریه ۱۹۴۵، چهار روز پس از فرود تفنگ‌داران دریایی در ایوو جیما به بالای قله رفت. در راه مطلع شد پرچم، قبلاً در ساعت ۱۰:۴۰ صبح برافراشته شده و عکس‌هایی از پرچم بر روی قله گرفته شده است. رزونتال

ناامید شد، ولی به مسیر خود ادامه داد. در قله، روزنتال پرچم بزرگ را دید که از قبل نصب شده بود و می‌خواستند آن را پایین بیاورند؛ اما گروهی از تفنگ‌داران در حال آماده‌شدن بودند تا پرچم کوچک‌تری را نصب کنند. روزنتال توجه خود را روی گروهی از مردان متمرکز کرد که برای برافراشتن پرچم دوم آماده می‌شدند. او دیافراگم لنز خود را مابین ۸ و ۱۱ و سرعت شاتر را روی ۴۰۰/۱ تنظیم کرد و عکس معروفش را گرفت (Rosenthal and Heinz, 1955) و جایزهٔ پولیتزر[۹] را برای این عکس نمادین دریافت کرد (Bernstein, 2006).

فیلم ایستوود، سرنوشت شش سربازی را روایت می‌کند که در عکس روزنتال پرچم آمریکا را بالا می‌برند و به همراه آن عکس تاریخی، به نماد قهرمانی ملت آمریکا تبدیل شدند. حس دراماتیک و حماسی موجود در تصویر، این عکس را به شهرت جهانی رساند، اما مدت‌ها بعد ابهامات زیادی در خصوص ماجرای برافراشتن پرچم در ایوجیما ایجاد شد که فیلم این ابهامات را بیان می‌کند.

دولت ایالات متحده، از شش سرباز موجود در عکس، برای تبلیغات و صحبت دربارهٔ کارشان دعوت کرد. از این شش نفر، سه نفرشان در جنگ کشته شده بودند و سه مرد بازماندهٔ دیگر از آن حادثه، آن‌قدر خوش‌شانس بودند که پس از گرفتن عکس به‌اندازهٔ کافی زنده بمانند و هر سه نفر به پدیدهٔ رسانه‌ای تبدیل شوند. یک نفرشان به نحو مطلوبی از این فرصت استفاده کرد، اما نفر دوم که از جنگ دل خوشی نداشت و از پشت پردهٔ این تبلیغات واقف بود، از این کار امتناع کرد و به مصرف الکل روآورد و نفر سوم که از جنگ وحشت‌زده شده بود، بی‌طرفی خود را به جنگ اعلام کرد (Bruun Zangenberg, 2013).

ایستوود به‌واسطهٔ فیلم‌نامهٔ سنجیده‌اش، بسیاری از گره‌گشایی‌های مهم مربوط به مرگ یکایک سربازان دیگر حاضر در آن عکس را در لابه‌لای دویدن نمایشی سه سرباز به‌طرف تپه نشان داد و سرنوشت مرده‌ها و مانده‌ها را به تلخی و زیبایی آمیخته به‌هم، به تصویر کشید. او با دادن اطلاعات به‌طور قطره‌چکانی در طول فیلم، وضعیت اسطوره‌ای عکس و برافراشتن پرچم را به چالش کشید. اول مشخص می‌شود که عکس معروف، درواقع دومین برافراشته‌شدن پرچم در ایوو جیما را به تصویر می‌کشد. هنگامی‌که وزیر نیروی دریایی، جیمز فارستال، برای مشاهدهٔ تصرف کوه سوریباچی به ساحل آمد، درخواست کرد که پرچم اصلی جایگزین شده و به‌عنوان سوغات برای او آورده شود. وضعیت تصویر به‌عنوان نمایشی معتبر از یک رویداد گذشته، در اینجا به‌طور اساسی به چالش کشیده شده است. به‌ویژه با توجه به ترکیب کاملاً متفاوت شخصیت‌های عینی در دو عکس که در نهایت منجر به شناسایی نادرست فردی در عکس می‌شود.

فیلم این واقعیت را نشان می‌دهد که نه تنها یکی از سربازان موجود در عکس به اشتباه شناسایی شده است و نه تنها این پرچم اصلی برافراشته‌شده نیست، بلکه تصویر نیز به هیچ‌وجه لحظه‌ای از پیروزی را ثبت نمی‌کند، بلکه تنها نقطهٔ عطف کوچکی برای رسیدن به قلهٔ کوه سورباچی است که ارزش استراتژیکی برای کارزار داشته است. این افشاگری‌ها در سراسر فیلم ظاهر می‌شوند و کم‌کم ارزش عکس به‌عنوان یک شیء معتبر، شروع به ازبین‌رفتن می‌کند.

دوگانگی عجیب ناشی از عکس که همان وجود دو پرچم به‌جای یک پرچم اصلی و دو تصویر ثبت‌شده و نیز دو تیم مختلف از پرچم‌داران است، کیفیت فانتزی عکاسی را به سطح یک متن ساده می‌رساند. عکس، مربوط به دومین برافراشته‌شدن پرچم است و ظاهراً در شرایط واقعی بازسازی شده، ولی با این وجود دارای تردید و نبودِ قطعیت است.

این نماد قهرمانی، بلافاصله جنبهٔ غیرواقعی ماکت‌وار به خود می‌گیرد و به‌جای ضبط لحظه‌ای دقیق در زمان، به‌نوعی بنای یادبود توخالی تبدیل می‌شود (Burgoyne, 2013: 163).

رابرت برگین[۱۰] در مقالهٔ خود «شکار فیلم جنگی: پرچم‌های پدران ما» اشاره می‌کند، این عکس، خود ایستوود و مردانی را که در آن ظاهر شده‌اند، تحت تأثیر قرار می‌دهد و استدلال می‌کند که جدا از ثبت یک لحظهٔ سوزناک از قهرمانی، عکس به خودی خود یک اثر دست دوم است (همان: ۱۶۲) از آنجا که عکس اصلی، قبلاً گرفته شده و این عکس مجدد از همان رویداد ثبت شده است، این گفته به نظر درست می‌رسد.

عکس ثبت‌شده، بدون شک یک تصویر انکارناشدنی از بازنمایی مفاهیم قدرت، صداقت و پیروزی بر سختی‌ها است. اکثر فیلم‌های جنگی تمایل به ارائهٔ یک نتیجهٔ قطعی دارند و آن این است که آیا هزینه‌های جنگ ارزش فداکاری را داشته یا نداشته است؛ اما فیلم پرچم‌های پدران ما این سؤال را بی‌پاسخ می‌گذارد.

فیلم شبگرد

فیلم جنایی شبگرد به کارگردانی دان گیلروی[11] در سال ۲۰۱۴ پخش شد. این فیلم تاریک و بدبینانه، روایت شبکه‌های خبری در عصری پوچ‌گرا است. این اثر فضایی ملتهب دارد و هر از گاهی تماشایش ناراحت‌کننده می‌شود. لوئیس بلوم یک دزد خرده‌پاست که از ساختمان‌های نیمه‌کاره در لس‌آنجلس، آهن‌آلات می‌دزدد و آنها را می‌فروشد، اما یک شب که در خیابان قدم می‌زند، به‌طور اتفاقی با گروهی از فیلم‌برداران موسوم به «شبگرد» که در حال فیلم‌برداری از یک صحنهٔ دل‌خراش تصادف بودند آشنا می‌شود. او ناگهان تصمیم می‌گیرد که این کار را دنبال کند. یک دوچرخهٔ مسابقه می‌دزدد و آن را در مغازه‌ای با یک دوربین فیلم‌برداری و یک بی‌سیم پلیس عوض می‌کند و مشغول فیلم‌برداری از صحنه‌های تصادف می‌شود. او روزبه‌روز در این راه پیشرفت می‌کند. شبگرد به افرادی گفته می‌شود که به‌صورت انفرادی و مخفیانه برای به‌دست‌آوردن مواد خبری به جاهایی می‌روند که هر کس جرئت رفتن به آنجا را ندارد.

گیلروی، کارگردان فیلم در مصاحبه‌های خود به‌صراحت اعلام کرده که برای ساخت آن، تحت تأثیر عکس‌های ویگی، عکاس صحنه‌های جنایات وحشیانه در خیابان‌های کثیف و تاریک نیویورک قرار داشته است.

«گیلروی: همه چیز از آنجا شروع شد که در سال ۱۹۸۸ با کتاب شهر برهنهٔ ویگی روبه‌رو شدم. پیش خود فکر کردم چه تلاقی شگفت‌انگیزی از هنر، جنایت و تجارت؟ اما نمی‌توانستم بفهمم چگونه آنها را به هم وصل کنم. ابتدا یک متن اولیه با حال‌وهوای محلهٔ چینی‌ها نوشتم که خیلی به درد نخورد. سپس راجع به شبگردهایی شنیدم که به اسکنر پلیس گوش می‌کردند و با سرعت ۱۰۰ مایل در شب برای ضبط تصویر به دنبال جنایتکاران می‌رفتند. از نظر من، آنها مدل به‌روزرسانی‌شدهٔ ویگی بودند و من تصمیم گرفتم فیلم خود را بر اساس دنیای آنها تنظیم کنم.» (Friend, 2014)

گیلروی در رابطه با عکس‌های ویگی اضافه می‌کند: «او از دوربین اسپیدگراف استفاده می‌کرد و فوکوس را از پیش بر روی ده پا تنظیم می‌نمود و برای اینکه جلوه‌ای از نورپردازی رمبراندی ایجاد کند، همیشه با فلاش از صحنه عکس می‌گرفت. فلاش باعث مجزاشدن جنایت از صحنهٔ پشت سرش می‌شد و پیش‌زمینهٔ سفید را به‌صورت برجسته بر روی پس‌زمینهٔ سیاه نشان می‌داد و باعث اغراق و تحریف در حالت افراد می‌شد. به‌همین دلیل به نظر می‌رسید عوامل دخیل در صحنه، در حال بازی‌کردن هستند. او حتی برخی اوقات صحنه‌های تصادف را مرتب می‌کرد تا عکس‌های پول‌سازتری بگیرد.» (Friend,2014)

یکی از عکس‌های تأثیرگذار روی گیلروی (مرده هنگام ورود) بود که کلاه خونین یک مرد مرده را در کنار ماشین نشان می‌داد. یک برچسب شناسایی در اطراف مچ دست چپ جنازه حلقه شده بود (تصویر۶) گیلروی اذعان می‌کند که این تصویر فوق‌العاده وحشیانه‌ای است، ولی چیز زیبایی در آن وجود دارد، اما در حقیقت فضاهای موجود در فیلم گیلروی بیشتر تحت تأثیر مجموعه عکس ویگی تحت عنوان باوری[12] قرار داشته است (Friend, 2014).

تصویر۶. (مرده هنگام ورود) عکاس ویگی (URL3)

باوری محله‌ای در قسمت جنوبی جزیرهٔ منهتن از دههٔ ۱۹۴۰ تا ۱۹۷۰ در شهر نیویورک و محل تجمع افراد بیکار و اوباش بود. فاحشه‌خانه‌ها، فروشگاه‌های لباس و غذاخوری‌های ارزان و همچنین کلوپ‌های شبانهٔ زیادی در آن وجود داشت. در این محل فعالیت‌های جنایت‌کارانهٔ زیادی به وقوع می‌پیوست و هر جا جنایتی صورت می‌گرفت، ویگی حتی قبل از پلیس برای عکاسی آنجا بود (Kung, 2016).

فیلم شبگرد در دوران توسعهٔ تدریجی رسانه‌های ارتباط جمعی، چشم چرانی بود که با نگاه نافذ خود، پرده از مسائل بسیار برداشت. در این اثر انتقادی، مردم عادی نیز به‌طور آشکار در رویکرد رسانه‌ها مقصر شناخته شده‌اند. فیلم برای روایت داستان جسورانه‌اش، نقطهٔ انتهایی در نظر نگرفته و در انتهای داستان هیچ پیام و نصیحتی را هم تحویل تماشاگر نمی‌دهد و تنها از او می‌خواهد که به آنچه در فیلم نشان داده شده، به‌خوبی فکر کند و از خود بپرسد که آیا او هم یک لوئیس دیگر است.

نتیجه‌گیری

فیلم‌های سینمایی که با اقتباس از عکاسی ساخته شده‌اند در دو دسته قرار می‌گیرند: دستهٔ اول فیلم‌هایی هستند که به موضوع و ماهیت عکس، عکاس و عکاسی توجه کرده‌اند و دستهٔ دوم، فیلم‌هایی که از عکس‌ها و تصاویر ثبت‌شدهٔ عکاسان اقتباس شده‌اند. در دستهٔ اول، بیشتر زندگی یک عکاس مدنظر قرار گرفته است یا بازیگر اصلی عکاس است و در زندگی خود گرفتار حوادثی می‌شود؛ مثل پنجرهٔ عقبی یا آگراندیسمان یا تمایل دارد عکاس شود و این آرزو زندگی او را دستخوش تغییراتی می‌کند؛ مثل فیلم شهر خدا. غیر از این شیوهٔ ذکرشده، به گونه‌های دیگر نیز، موضوع عکاسی روایت شده است؛ مثل فیلم پرچم‌های پدران ما که در آن یک عکس معروف و حواشی ثبت و به شهرت رسیدن آن بررسی شد یا فیلم عکس یک ساعته که کار بازیگر اصلی فیلم ظهور نگاتیوهای عکاسی است.

اما در دستهٔ دوم، عکس‌های ثبت‌شدهٔ عکاسان معروف مدنظر قرار گرفته است و فیلم‌ساز بر اساس آن تصاویر، فیلمش را ساخته است؛ مثل فیلم نجات سربازرایان که سکانس آغازین آن با الهام از تصاویر رابرت کاپا ساخته شد یا فیلم شهر برهنه که بر اساس عکس‌های ویگی، عکاس مستند و جنایی شکل گرفت. در این دسته، گاهی فیلم از یک مجموعه عکس اقتباس شده؛ مثل فیلم اسپیلبرگ؛ اما تنها شکل بصری عکس‌ها معیار اقتباس نبوده است. گاه صحنه‌هایی مشابه عکس‌های سائول لیتر در فیلم کارول دیده می‌شود، اما در فیلم اسپلبرگ، نجات سرباز رایان، کامینسکی فیلم‌بردار فیلم، غیر از بازسازی تصاویری مشابه عکس‌های کاپا، از نظر فنی نیز تکنیک‌هایی را به اجرا گذاشته که جنس تصاویرش را هر چه بیشتر شبیه کارهای این عکاس کند. نکتهٔ شایستهٔ توجه در رابطه با این دو دسته فیلم این است که در دستهٔ اول عکاسی به‌وضوح خود را می‌نمایاند و نیازی به توضیح منتقدان ندارد؛ ولی در دستهٔ دوم، این مسئله که فیلم‌ها بر اساس ماهیت بصری تعدادی عکس ساخته شده‌اند، اصلاً مشخص نیست. در این دسته از فیلم‌ها، تنها با تجزیه‌وتحلیل منتقدان آگاه یا اذعان صریح کارگردان یا فیلم‌بردار است که بیننده متوجه اقتباس از تعدادی عکس به‌خصوص می‌شود؛ بنابراین نمی‌توان در این گروه ادعایی مبنی بر این داشت که اقتباس از عکس و عکاسی بر جذب مخاطب یا حتی موفقیت پس از نمایش آن تأثیرگذار بوده است، چرا که بینندهٔ عادی قادر به تشخیص این مسئله نیست. اگر هم در بین آثار ذکرشده، فیلمی موفق به دستیابی به جایگاه ویژه‌ای شده است، باید علت آن را در موارد بی‌شمار دیگری که در موفقیت یک فیلم نقش دارند، جست‌وجو کرد و شرح آن خارج از موضوع این پژوهش است. تعداد فیلم‌های ساخته‌شده با اقتباس از عکاسی زیاد نیست و سینماگران در هر دو دسته از فیلم‌ها، در بیشتر مواقع آزادانه عمل کرده‌اند و برداشت ذهنی خود را از عکس یا عکس‌های مدنظر به نمایش گذاشته‌اند. در این تعداد محدود بررسی‌شده هم، موضوع عکاسی در دستهٔ اول فیلم‌ها، مضمون اصلی نبوده و تنها بستری برای جریان داستانی دیگر فراهم کرده است. در دستهٔ دوم نیز بر جلوهٔ زیبایی‌شناسانه تصاویر مؤثر بوده و این تأثیر، روند معنایی فیلم را تحت‌تأثیر معنادار قرار نداده است؛ اما آنچه بدیهی است، عکاسی می‌تواند تأثیر چشمگیری در خلق ایده‌های نو برای فیلم‌سازی داشته باشد و به‌عنوان منبعی مناسب برای اقتباس به کار رود.

پی‌نوشت

1 Tony Richardson
کارگردان سینما، تئاتر و تهیه‌کنندهٔ اهل انگلستان

2 Julian Schnabe
کارگردان، فیلم‌نامه‌نویس و نقاش اهل ایالات متحدهٔ آمریکا

3 Saul Leiter
نقاش و عکاس آمریکایی

4 Earlie Hudnall
عکاس مستند آمریکایی که موضوع کار او بیشتر سیاه‌پوستان است

5 Viviane Sassen
عکاس زن هلندی

6 united states international photo

7 Julio Cortázar
نویسندهٔ رمان و داستان‌های کوتاه آرژانتینی

8 James Bradley
بازیگر انگلیسی

9 Pulitzer Prize

10 Robert bergin
منتقد سینما

11 Dan Gilroy
نویسنده و کارگردان آمریکایی

12 Bowery

منابع

بازن، آندره (۱۳۸۲) ***سینما چیست***، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران:

هرمس.
توکلی، شهریار؛ حمیدیان، تورج (۱۳۹۱) ***فرهنگ عکاسان جهان***، تهران: حرفهٔ هنرمند.
جلالی، مریم؛ پورخالقی چترودی، مه‌دخت (۱۳۹۲) «اقتباس مفهومی و نگارشی از شاهنامه در ادبیات کودک و نوجوان»، ***مطالعات ادبیات کودک***، ۴(۲)، ۱۸-۱.
سارکوفسکی، جان (۱۳۸۷) ***نگاهی به عکس‌ها***، ترجمهٔ فرشید آذرنک، تهران: سمت.
سوفوکلس (۱۳۹۰) ***ادیپ شهریار***، ترجمهٔ فاطمه عربی، استهبان: نشر سته‌بان.
غفوریان، سارا (۱۳۹۹) ***بازآفرینی هنر از هنر در تاریخ سینما***، تهران: نسل روشن.
ناول اسمیت، جفری (۱۳۷۷) ***تاریخ تحلیلی سینمای جهان***، ترجمهٔ احمد پایداری، مازیار اسلامی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۱) ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، جلد۲، تهران: هما.

Reference

-Bazin, A. (2011). ***What is Cinema?***, Translated by Mohammad Shahba, Tehran: Hermes (Text in Persian).
-Bernstein, A. (2006). Joe Rosenthal; Shot Flag-Raising at Iwo Jima, ***The Washington Post***, p. B06. Retrieved December 19.
-Bruun Zangenberg, M. (2013). East of Eastwood: Iwo Jima and the Japanese Context, ***Eastwood's Iwo Jima: Critical Engagements with Flags of our Fathers and Letters from Iwo Jima***, Editted by Schubart & Anna Gjelsvik, New York: Columbia University Press.
-Burgoyne, R. (2013). Haunting the War Film: Flags of our Fathers, ***Eastwood's Iwo Jima: Critical engagements with Flags of our Fathers and Letters from Iwo Jima***, Editted by Rikke Schubart & Anna Gjelsvik, New York: Columbia University Press.
-Curnow, J. (2019). ***History and Myth in Clint Eastwood's Flags of Our Fathers***, New York: Columbia University Press.
-Homai, J. (1992). ***Rhetorical Techniques and Literary Industries***, (2nd ed.), Tehran: Homa (Text in Persian).
-Ghafurian, S. (2021), ***Recreating Art from Art in the History of Cinema***, Tehran: Nasleroshan (Text in Persian).
-Jalali, M. & Pourkhaleghi, M. (2014). Conceptual and literary adaptation of Shahnameh in children's literature, ***Iranian Children's Literature Studies***, 4(2), 1-18. doi: 10.22099/jcls.2014.1627 (Text in Persian).
-Kung, B. (2016). Weegees Bowery, ***Artasiapacific Magazine***, May19.
-Leary, K. (2006). Joe Rosenthal: 1911–2006;Photo was his fame – his pride ‹My Marines›, ***San Francisco Chronicle***, p. A1
-Naremore, J (2008). ***More Than Night: Film Noir in Its Contexts***, California: University of California Press.
-Nowell-Smith, G. (1999). ***History of World Cinema,*** Translated by Ahmad Paydari & Maziar Eslami, Tehran : Farabi Cinema Foundation (Text in Persian).
-O›Neill, E. (2020). ***Long Day›s Journey into Night,*** Translated by Bita Darabi,Tehran: Sabzan.
-Park, W. (2011).***What Is Film Noir?*** Lewisburg: Bucknell University Press.
- Stepan , P. (2011), ***Icons of Photography: The 20 th Century***, Translated by Mohsen Bayram and Shiva Eskandari, Tehran: Morakkab-e Sepid (Text in Persian).
-Rosenthal, J. & Heinz, W. C. (1955). The Picture that will Live Forever, ***Collier›s Magazine***, Crowell-Collier Publishing Company,Archived from the Original on March 23, 2013.
-Sanders, J. (2006). ***Adaptation and Appeopeiation,*** London and New York: Routledge.
-Sunshine, Ch. (1998). ***Saving Private Ryan***, New York: New Market Press.
-Sophocles. (2011). ***Oedipus***, Translated by Fatemeh Arabi, Estahban: Sete Ban (Text in Persian).
-Szarkowski, J . (2009), ***Looking at Photographs,*** Translated by Farshid Azarang, Tehran: Samt (Text in Persian).
-Tavakoli, Sh. & Hamidian, T. (2012). The Culture of World Photographers, ***Herfe Honarmand.***
-Szpilman, W. (1946). The Pianist: Smierc Miasta. ***Pamietniki Wladyslawa Szpilmana***, 46.
- Trachtenberg, A. (2010). Weegee's City Secrets, ***Open Edition Journals***, 114.
-WeeGee, M. H. (1953). ***Weegee's Secrets of Shooting with Photoflash as Told to Mel Harris***, New York: Designers.
-Weiss, H. (2018). Photographer Robert Capa Risked It All to Capture D-Day then Nearly All His Images Were Lost. Retrieved from www.artsy.net/article/artsy-editorial-photographer-robert-capa-risked-capture-d-day-images-lost.
-Young, J. O (2010). ***Cultural Appropriation and the Arts***, New York: Wiley-Blackwell.

URLs:

URL1- www.icp.org/browse/archive/objects/mrs-george-washington-kavanaugh-and-lady-decies-entering-the-opening-night

URL2- artpil.com/Robert-capa/

URL3- Raising the Flag on Iwo Jima, larger - edit1 - Joe Rosenthal - Wikipedia

URL4- :http://www.cinematographyworld.com/article/mainv/02018.2388200.html

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 2, Summer2022 ,Serial No. 35

Promotional Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

Study of Cinematic Adaptations of photography[1]

Pouya Zamanian [2]
Javad salimi [3]

Received:2021/10/17
Accepted:2022/04/05

Abstract

The number of films that are made in different countries of the world today in long and short forms, fiction and documentaries, etc., is very large. In the early days of this invention, there was no concern about finding a suitable subject for filmmaking, but today it is safe to say that it is not a subject that cinematographers have not dealt with. New sources must be adapted to make new films. Artists always use pre-existing art sources to create their work. Throughout history, artistic texts have always been a source for the use of other works. No artistic text is formed independently and there is always a trace of previous texts in it. When a text explicitly refers to another text or work, if the connection is beyond mere copying, the second work can be said to have adapted from the first work. Adaptation is one way to achieve new themes in creating works of art. Among the arts, cinema has the largest volume of adaptations. Literature provided cinema with a suitable beginning for adaptation, and storytelling and narration in films was one of its results. Works adapted from history, novels, plays and short stories have always been an important part of cinematic productions. The research that has been done on the sources of adaptation in cinematic works has been mostly related to literary sources.

1- Films that have been made according to the nature of photography. In this category, most of a photographer's life is considered. Either the main actor is a photographer and he has events in his life or the main actor wants to be a photographer. For example, in the movie The Rear Window, the main actor is a professional photographer who breaks his leg and sees the neighbors' house with the camera. In Blow-up, the film actor is engaged in photography and accidentally takes a picture of a corpse. In the City of God movie, the main actor lives in a dirty society, but he wants to be photographed. In the one-hour photo movie, the main actor is a lonely and middle-aged man who works in the instant photography department of a supermarket. In the Flags of our Fathers, the accuracy of an important image is examined and in the Night Crawler movie, a petty thief accidentally enters the job of a reporter and journalist. In this category of films, no attention is paid to special photos or the aesthetic appearance of photography.

2- Films that were made according to the Photographic images left by photographers. In this category, the recorded photos of famous photographers have been considered and the filmmaker has made his film based on those images. Like Rescue Rayan Soldier movie, the opening sequence of which was inspired by Robert Kappa's pictures.

1-DOI: 10.22051/JJH.2022.38145.1720

2-Instructor, Department of Photography, Faculty of Arts, Payame Noor University of Isfahan, Isfahan, Iran, Corresponding Author. Email: mailto:pouyazamanian@yahoo.com

3-Associate Professor, Department of Photography, Faculty of Visual Arts,University of Art, Tehran, Iran.
Email:j.salimi.art.ac.ir@yahoo.ir

Or the movie Naked City, was made based on the photos of Vigy, a documentary and crime photographer. In The Virgins Suicide film, in which several sisters commit suicide due to the severe hardships of their parents, a single photo of the filmmaker's is adapted. In Carol movie that is the relationship of two young women, one of whom is a photographer, and finally in Moonlight movie, which is the narrative of the three stages of a black actor's life in the city's slums is inspired by the photographs of Early Hadnell and Vivian Sassen. A noteworthy point in this category is to pay attention to a photo or a set of photos of the photographer. The filmmaker makes the content or the aesthetic appearance of the photos a criterion for adaptation. The remarkable thing about these two categories of films is that, in the first category, photography clearly shows itself and does not need to be explained by critics; but in the second category, it is not at all clear that the films are based on the visual nature of a number of images. In this category of films, only with the analysis of knowledgeable critics or the explicit acknowledgment of the director or cameraman that the viewer notices the adaptation of a number of specific photos. Therefore, it cannot be claimed in this group that the adaptation of the photo and photography has affected the audience or even the success after the show, because the ordinary viewer is not able to recognize this issue. If a film has achieved a special place among the mentioned works, the reason should be sought in countless other cases that contribute to the success of a film. The number of films made based on photography is not large, and cinematographers in both categories of films, in most cases, have acted freely and have shown their mental perception of the desired photo or photos. In this limited number, the subject of photography in the first category of films is the main theme, It was not and only provided a platform for another story. In the second category, it has an effect on the aesthetic background of the images and this effect has not significantly affected the semantic process of the film. But obviously, photography can have a huge impact on creating new ideas for filmmaking and be adapted as a suitable source.
Keywords: Adaptation, Photography, Cinema, Conceptual Quiddity, Visual Quiddity.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی