نور امپرسیونیستی در سینمای عباس کیارستمی (مطالعه‌ای بر فیلم باد ما را با خود خواهد برد)

چکیده:
سینما به عنوان هنری چندوجهی به هنرهایی چون ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی به‌ویژه نقاشی وابسته است. تصویر، مهم‌ترین عنصر سینما، وامدار هنرهای بصری است. در زبان تجسمی عناصر و کیفیت های بصری به عنوان مبانی و الفبای هنری در شکل‌گیری یک اثر تجسمی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار هستند. سینما برای شکل‌گیری تصویر به عناصر تصویری نیاز دارد. در حقیقت، همنشینی عناصر تصویری بر اساس زبان تجسمی موجب شکل‌گیری تصویر سینمایی است. این همنشینی در قاب فیلم، هم‌چون پرده نقاشی باعث انتقال انرژی تأثیرگذار تصویر به بیننده می شود. با توجه به ارتباط تنگاتنگ بین سینما و نقاشی، پژوهش حاضر در نظر دارد، عنصر نور را در سبک نقاشی امپرسیونیسم قرن ۱۹ فرانسه و فیلم های عباس کیارستمی بررسی نماید. برای رسیدن به هدف پژوهش، تعدادی از آثار کیارستمی که منطبق با هدف پژوهش بود، انتخاب و مورد واکاوی قرارگرفت. بررسی‌ها نشان می‌دهند، نقش نور در آثار کیارستمی با اهدافی که امپرسیونیست‌ها از کاربرد آن در آثارشان دنبال می‌کردند، هم‌راستا و چه بسا، در برخی موارد کاملا برهم منطبق است (فیلم باد ما را با خود خواهد برد). در نهایت، نور می‌تواند به عنوان عنصری مستقل و قابل کنترل در خدمت هنرمند و تفکر او قرار گیرد و تعیین میزان بازتابش نور می‌تواند نوع جدیدی از کاربرد نور را در اختیار هنرمند و ارائه مفاهیم تازه در حوزه هنرهای تجسمی وارد نماید.

واژگان کلیدی: امپرسیونیسم، سینما، نور، باد ما را با خود خواهد برد، عباس کیارستمی

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۲۶

اسداله غلامعلی
استادیار گروه سینما. دانشکده هنر دانشگاه دامغان، ایران.
Email: a.gholamali@du.ac.ir

سارا صادقی‌نیا
(نویسنده مسئول) استادیار گروه هنرهای دیجیتال دانشکده هنر دانشگاه دامغان، ایران.
Email: sadeghis@du.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/JTPVA.2021.36752.1320

مقدمه

هنر سینما به عنوان جوان‌ترین هنر بر پیشینه‌ای از همه هنرها تکیه دارد. رابطه گسترده و عمیق و تأثیرات متقابل سینما با سایر هنرهای قبل از خود در بسیاری از آثار ماندگار و برتر تاریخ سینما قابل بررسی است. از میان این هنرها می‌توان به ادبیات، موسیقی و هنرهای تجسمی اشاره کرد. عنصر روایت و داستان فیلم مرهون شعر و ادبیات، صدا، کلام، افکت و موسیقی مدیون موسیقی یا به طور عام هنرهای شنیداری و مهم‌ترین عنصر سینما، تصویر، وامدار هنرهای بصری هم چون نقاشی است. اگر تجسم بخشی به دنیای انسان و تجارب انسانی را به عنوان یکی از مهم‌ترین اهداف هنرهای هفتگانه بپذیریم، سینما نیز با همین هدف توانایی‌های سایر هنرها را مصادره به مطلوب نموده است (عبدالحسینی، ۱۳۸۶: ۷۰). در میان سینماگران، دسته‌ای هستند که ارزش‌های تصویری را مقدم بر فرم داستان‌گویی و شیوه‌های روایت‌گری متعارف می‌دانند. در واقع، در آثار آن‌ها بیش از هر چیز زبان و رمزگان تصویر مشاهده می‌شود. عباس کیارستمی از آن دسته فیلم‌سازها بود که، تلاش می‌کرد نه تنها بافت و فرم بصری کارهایش را بر اساس نظامی شخصی بنا کند، بلکه سنت‌ها و فرم‌های کهن و رایج در قصه‌گویی را نیز نادیده می‌گرفت. در فیلم‌های او مفاهیم انسانی، شاعرانه و فلسفی به کمک ابزارهای سینمایی هم چون نورپردازی در دل قصه‌هایی ساده به مخاطب منتقل می‌شوند. یکی از مهم‌ترین وجوه مشترک میان نقاشی و سینما، پس از کادربندی، مباحث مربوط به نورپردازی است. می‌توان این‌گونه بیان کرد که سینما، نقاشی با نور است. نور در سینما از دو منظر قابل بررسی است؛ یکی، نوری که از پروژکتور به پرده می‌تابد و سبب نمایش تصاویر می‌گردد و دیگری، میزان نوردهی و نورپردازی در نماهای فیلم جهت رویت تصویر سینمایی و انتقال معانی و مفاهیم. پژوهش حاضر، تلاش دارد در پیوند تنگاتنگ میان نقاشی و سینما به بررسی نور امپرسیونیستی در فیلم‌های کیارستمی بپردازد. هم چنان که می‌دانیم دو عنصر مهم در آثار امپرسیونیست‌ها، عناصر نور و رنگ هستند. در این پژوهش، تنها به مقوله نور امپرسیونیستی و تأثیر آن در فیلم‌های کیارستمی پرداخته می‌شود. آغداشلو در گفتگویی با شادمهر راستین بیان کرده است: «با توجه به این‌که می‌گویند شعرهای هایکو یا نقاشی‌های سهراب سپهری و به نظر من نقاشی‌های امپرسیونیستی و آن حس شادابی که داشتند، باعث می‌شد که «طبیعت بی‌جان» آقای کیارستمی زنده‌تر، نه باورپذیرتر، به نظر بیایند» (URL3). این گفتگو در سایت سینماسینما، مهرماه ۱۳۹۷ منتشر شده است و بر نسبت سینمای کیارستمی و نقاشی تاکید دارد. بدین منظور از میان فیلم‌هایی که در کارنامه درخشان این فیلم‌ساز برجسته ایرانی دیده می‌شود، نگارنده به چند نمونه و به طور خاص، به فیلم «باد ما را با خود خواهد برد» اشاره دارد. ارزش‌های زیبایی‌شناسانه تصویری، طبیعت‌گرایی، حفظ تداوم فضا با استفاده از نماهای طولانی، کادربندی و ترکیب‌بندی‌های خیره کننده بر نگاه نقاشانه فیلم‌ساز تاکید دارد. برای رسیدن به هدف پژوهش، نخست، به تعریف سبک امپرسیونیسم و ویژگی‌های آن پرداخته می‌شود. سپس، به ماهیت نور در آثار امپرسیونیست‌ها و در نهایت، به بررسی نور در سینمای کیارستمی و مقایسه قاب فریم‌های فیلم‌های او با تابلوهای نقاشی امپرسیونیست اشاره خواهد شد.

روش پژوهش

در این مقاله، روش پژوهش توصیفی- کیفی است و مساله نور و نورپردازی در سینمای کیارستمی، به ویژه، فیلم باد ما را با خود خواهد برد، بر اساس اندیشه و آثار مکتب امپرسیونیسم تحلیل شده است. نگارنده، به صورت هدفمند و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، مشاهده فیلم و تحلیل آثار مذکور به روش توصیفی-کیفی، محتوای کیفی و مفاهیم مورد نظر این پژوهش را تفسیر و واکاوی کرده است. در تحقیقات کیفی «محقق می‌تواند از طریق استدلال قیاسی، استقرایی، تمثیل و تشبیه، نشانه‌یابی، تفسیر، تجرید، تشخیص تفاوت و تمایز، مقایسه و ... که جملگی به کمک تفکر و تعقل و منطق صورت می‌پذیرد، داده‌های گردآوری شده را ارزیابی و تجزیه و تحلیل نموده و با ذهن مکاشفه‌ای خود نتیجه‌گیری کند» (حافظ نیا، ۱۳۹۱: ۲۶۹). بنابراین، در این پژوهش، پس از تشریح امپرسیونیسم و سینمای کیارستمی، جایگاه نور امپرسیونیستی در فیلم باد ما را با خود خواهد برد، از طریق تحلیل میزانسن و تفسیر صحنه و سکانس‌ها، مورد مطالعه و ارزیابی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

تحقیقات زیادی در مورد سبک امپرسیونیسم و معرفی آثار و هنرمندان آن انجام شده است؛ از میان آن‌ها می‌توان به کتاب سو رو (۱۳۹۲)، اشاره کرد. او در کتاب «امپرسیونیست‌ها» به زندگی، عشق، دوستی، بنمایه و شکل‌گیری هنر امپرسیونیست‌ها می‌پردازد؛ این کتاب دوره ای ۲۶ ساله از اولین دیدار تا لحظه سرنوشت‌ساز یعنی سال ۱۸۸۶م. را

شامل می‌شود. کتاب دیگر، اثر ویلیام زایتس (۱۳۷۳)، با عنوان «مونه» است که به تحلیل آثار مشهور مونه، هنرمند پیشگام امپرسیونیستی می‌پردازد. ایروینگ استون (۱۳۷۲)، در کتاب «ژرفای افتخار: داستان زندگی کامیل پیسارو نقاش امپرسونیست»، به تفسیر به زندگی کامیل پیسارو اشاره دارد و به نقش وی در سبک امپرسیونیسم تاکید می‌کند. ماریا گادفری بلوندن (۱۳۷۲)، در کتاب «تاریخچه امپرسیونیسم» به معرفی این سبک و هنرمندان آن و هم‌چنین، معرفی آثارشان می‌پردازد. همینطور، کتاب «امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم» نوشته علیرضا سمیع‌آذر (۱۳۸۱)، به معرفی نمایشگاه آثار هنرمندان امپرسیونیست در موزه هنرهای معاصر تهران اشاره دارد. عبدالمجید حسینی راد (۱۳۷۸)، در مقاله «نور، سرعت، رنگ-نگاهی به امپرسیونیسم» به دو عنصر مهم نور و رنگ و نقش آن‌ها در آثار امپرسیونیست‌ها می‌پردازد. ماندانا پرنیان (۱۳۸۵)، در مقاله «بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی» به مقایسه و تأثیر سبک امپرسیونیسم در هنرهای موسیقی، نقاشی و ادبیات اشاره می‌کند. در زمینه ارتباط سینما و نقاشی نیز می‌توان به کتاب «ادبیات نقاشی و سینمای تخیلی» نوشته علیرضا طاهری (۱۳۹۶) اشاره کرد. در این کتاب، طاهری به تأثیر نقاشی در سینما و به خصوص سینمای فانتزی و تخیلی می‌پردازد. کتاب «قاب زدایی‌ها؛ جستارهایی در باب نقاشی و سینما» نوشته پاسکال بونیترز (۱۳۹۷)، به برقراری نقاط تماس، نقاط ارتباط و تقاطع‌های گوناگون بین سینما و نقاشی -که در هر دو مشترک است مانند خطای دید- تاکید می‌کند و می‌توان به کتاب «مدرنیسم متحرک؛ میل به انتزاع در نقاشی، رقص، سینما» نوشته آندرو نل (۲۰۲۰) اشاره کرد. با توجه به نقش مهم عنصر نور در دو حوزه سینما و نقاشی و مقایسه نور امپرسیونیستی با نور مورد استفاده در فیلم‌های کیارستمی، پژوهش و مطالعه در این حوزه بین رشته‌ای، ضروری به نظر می‌رسد.

امپرسیونیسم[1]

هنر هم‌چون زندگی در تغییر و تحول است. در برخی ادوار تاریخی، دگرگونی هنر آن‌چنان ژرف و بنیادی است که با واژه «انقلاب» وصف می‌شود. ولی انقلاب در هنر هم چون هر انقلاب دیگر بر زمینه‌ای معین استوار است و مقدماتی دارد. نیازهای زیباشناختی، ویژگی‌های آفرینش، شکل‌ها و گرایش‌های هنری تحول می‌پذیرند و سرانجام در سبک و اسلوب نوآوران هنری جدید رخ می‌نمایند. نوآوران سده نوزدهم هر یک به طریقی می‌کوشیدند خود را از زیر بار میثاق‌ها و قواعد کهنه برهانند و راهی تازه در پیش گیرند. پیشگامان نقاشی نوین آگاهانه بر آن بودند که انقلابی در هنر اروپا برپا کنند. شاید بتوان امپرسیونیسم را نخستین جنبش مدرن در هنر اروپایی دانست. در پی شکل‌گیری این سبک هنری، هنر نقاشی به عنوان برترین مقام در عرصه هنرها، از اهمیت بی‌سابقه‌ای برخوردار شد. چرا که با امپرسیونیسم، نقاشی، الفبا، وسایل و ابزار خویش را به یاد آورد و از این رهگذر بر استقلال و اصالت عناصر بصری تجربه در برابر عناصر مفهومی تاکید ورزید (هاوزر، ۱۳۷۷:۲۰۵). واژه امپرسیون، نخستین بار با تابلوی امپرسیون، طلوع آفتاب اثر کلود مونه در سال ۱۸۷۲ و در یک نمایشگاه هنری توسط نمایشنامه نویس فرانسوی لویی لروا[2] در حالی که از نام این اثر استفاده نموده بود، متنی تمسخرآمیز در روزنامه هیاهو[3] با عنوان «نمایشگاه امپرسیونیست‌ها» منتشر کرد و آن چه را که قانونشکنی امپرسیونیستی می‌نامید، به ریشخند گرفت. او متن خود را با این طعنه گزنده پایان داد، «چه آزادی! چه آسودگی استادانه‌ای! کاغذ دیواری در مرحله جنینی‌اش کامل‌تر از این تصویر دریایی است» (زایتس، ۱۳۷۳:۶۶). این سبک توانمندی‌های خود را برارزش‌هایی بنا نهاد که طبیعتا، در دیگر زبان‌های هنری چندان کاربردی نداشتند و از این رو، برگردان و ترجمان دستاوردهای آن به زبان‌های هنری غیر بصری امکانپذیر نبود. هنر نقاشی اروپایی که از گوتیک متأخر تا رئالیسم، طی روندی منطقی و اجتناب ناپذیر بر بستری از دستاوردها و تحولات فکری و اعتقادی هنری، عمدتا طبیعت‌گرا پیش رفته بود، پس از امپرسیونیسم با کاستن از بار بیان طبیعت‌گرایی سنتی، به سوی تجربه تازه‌ای از بیان طبیعت‌گریز هنر معاصر گام برداشت. سبک امپرسیونیسم بعد از دو سبک رمانتیسم و رئالیسم شکل گرفت. دو جریانی که یکی، بر بیان احساسات و عواطف و دیگری، بر بیان واقعیت صرف و آنچه در پیرامون هنرمند بود، تاکید داشت. امپرسیونیست‌ها به هر دو سبک یاد شده توجه داشتند و مؤلفه‌های هنری موجود در آن سبک‌ها را در آثار خویش استفاده می‌نمودند. امپرسیونیست‌ها آثار خود را در لحظه‌ای خاص و تحت شرایط ویژه‌ای به تصویر می‌کشیدند و از آن جا که واقعیت را ترسیم می‌نمودند، در حقیقت، هم چون رئالیست‌ها به سوی عالم خارج متوجه می‌شدند؛ امّا چون در انتخاب عالم خارج گزینش می‌نمودند و عالم واقعیت را در لحظه‌ای خاص و با زمان و یا نور پردازی خاص ارائه می‌نمودند، از این رو، به سوبژکتیویسم و عالم درونی هنرمند رمانتیسم نزدیک می‌شدند. بسیاری از پیشگامان

سبک امپرسیون از هنرکده‌ها، استودیوها و آتلیه‌های تنگ و تاریک و بسته خود بریدند و راه طبیعت را در پیش گرفتند و برخی از آن‌ها چندین ماه، دور از هیاهوی شهر شلوغ پاریس در روستاها ماندند و آن زیبایی‌های بکر و دست نخورده را بر روی تابلوهای خود آوردند و محیط‌های روستایی را وارد کاخ‌های رویایی، رمانتیک و زندگی اشرافی پادشاهان و مقام‌های درباری کردند.

نور در نقاشی امپرسیونیستی

طرح‌های فراوان از طبیعت، امپرسیونیست‌ها را به شیوه کاملا نوینی از نورپردازی سوق داد. اتود نور آفتاب که ته‌رنگ‌های موضعی اشیا طبیعی را تغییر می‌دهد و اتود نور در دنیای رویایی مناظر، برای نقاشان امپرسیونیست الگوهای اساسی جدیدی را فراهم آورد (ایتن، ۱۳۸۰: ۱۴) در تداخل‌های نور، از ترکیب دو نور تیره سبز و قرمز یک رنگ روشن زرد ایجاد می‌شود در حالیکه در ماده رنگی، از ترکیب دو رنگ سبز و قرمز یک رنگ تیره خنثی شده به‌وجود می‌آید. امپرسیونیست‌ها دریافتند که همه چیز از نور است و رنگ نیز همان نور است؛ و آن چه که به عنوان نور از اشیا در طبیعت به چشم می‌رسد، از انعکاس نور طبیعی است که چنین می‌شود. اگر منبع نور و رنگ آن تغییر کند، طبیعت به رنگی دیگر دیده خواهد شد. تنها با نقاشی در نور طبیعی طبیعت است که نورهای رنگی منعکس شده از سطوح رنگی واقع در طبیعت با بیش‌ترین هماهنگی و تطابق با نور طبیعی بر نقاش ظاهر خواهد شد. نقاش نیز تنها در این نور و نه نور مصنوعی کارگاه است که هماهنگ‌ترین کیفیت و شکل رنگ‌هایش را با نور طبیعی مشاهده خواهد کرد. «اشیا، گویی در نور حل می‌شوند و چیزی جز سایه پدید آمده از نور در لحظه‌های گذرا و ناپایدار نیستند. وقتی کل تصویر به هماهنگی رنگ و جلوه‌های ویژه نور بدل شود، ساختار مستحکم و قالب خطی اجسام نیز از میان می‌رود. بدینسان در حقیقت، از خصیصه غیرانتزاعی اشیا و از هستی مستقل‌شان، چیزاندکی باقی می‌ماند. از ارزش انداختن جهان اشیا، نخستین نشانه بی‌اعتبار شدن بازنمایی جهان به طریق سنتی است و نخستین گام به سوی آفرینش شکل‌های تازه. زیرا به محض آنکه امپرسیونیسم ادراکی ذهنی را به صورت برداشتی غیرجسمانی از چیزها پیش می‌نهد، بدان معنی است که به روان آدمی امکان می‌دهد، تا حضورش را اعلام کند و از تابعیت چیزهای مادی سرباز زند» (پاکباز، ۱۳۹۲: ۶۹). امپرسیونیست‌ها اشتیاق فراوان به پرداختن به طبیعت، و علاوه بر آن، موضوعات ساده زندگی روزمره داشتند. هنر این نقاشان بازنمایی نور در طبیعت و ثبت لحظات گذرایی از زمان بود که احساس آن‌ها را متاثر می‌ساخت. از این رو، غالبا آثار این نقاشان عاری از توجه به جزییات و ریزه‌کاری است. در آثار آن‌ها خاکستری‌ها و قهوه‌ای‌ها جای خود را به رنگ‌های خالص‌تر می‌سپارند و بازی نور و سایه بخش عمده‌ای از توجه آن‌ها را به خود جلب می‌کرد (حسینی‌راد، ۱۳۷۸: ۵). از آن جا که رنگ و نور اشیا به واسطه حرکت خورشید دایما در حال تغییر است نقاشان امپرسیونیست خود را ملزم به ثبت لحظات زودگذر می‌دانستند و از این رهگذر، سرعت ضربات قلم‌مو با لکه‌های درشت رنگ در آثار آن‌ها مشهود است. امپرسیونیسم موضوع خاص خود را از داده‌های ساده حسی می‌سازد؛ از این رو، به مکانیسم روانی ناخودآگاه روی می‌آورد و تا اندازه‌ای مواد خام تجربه تحویل می‌دهد، که از ادراک معمولی ما از واقعیت بیش‌تر به دور است، تا تاثرات حواس که به‌طور منطقی سازمان یافته‌اند. این سبک کم‌تر از طبیعت‌گرایی و هم‌آفرین است؛ و سبکی است که تفکر و هنر این دوره، هر دو، در آن تبیین می‌شوند. کل فلسفه دهه‌های آخر قرن ۱۹ وابسته به آن است. نسبی‌گرایی، ذهن‌گرایی، اصالت روان‌شناسی، تاریخ‌گری، اصل ضدیت با سیستم‌ها، اصل تجزیه و جزء جزء کردن جهان ذهن و این عقیده که حقیقت دارای ماهیت پرسپکتیو است، همه عناصری هستند که با نظرات نیچه، برگسون، پراگماتیست‌ها و همه گرایش‌های فلسفی مستقل از پندارگرایی آکادمیک آلمان وجه اشتراک دارند (هاوزر، ۱۳۷۷: ۲۷۳). از اواسط سال‌های ۱۸۶۰-۱۸۶۹ به بعد تعدادی از نقاشان امپرسیونیسم مانند مونه، پیسارو، رنوار، دگا ترسیم صحنه‌های روزمره، مانه را سرمشق قرار دادند. اشتیاق ایشان به شبیه‌سازی امروزی‌تر، موجب شد که آن‌ها ارزش فراوانی برای ادراک مستقیم بصری قایل شوند و منظره‌سازان، مخصوصا مونه و پیسارو را به کار در فضای باز تشویق کردند. نتیجه این شیوه نقاشی مستقیم از طبیعت، نمایش هم‌زمان فضا و اقلیم است که از ویژگی‌های نقاشی امپرسیونیستی بود. مونه می‌گفت: «کاش نیمه کور زاده می‌شدم و هرگز اشیا را با وضوح نمی‌شناختم و در این حال می‌توانستم آن‌ها را فقط بر حسب نورشان ببینم! مقصود او از این سخن آن بود که، ترجیح می‌داد جلوه رنگی اشیا، و نه شکل قابل شناخت آن‌ها را نشان دهد (همان: ۴۳). هنرمندان امپرسیونیست می‌کوشیدند در ترسیم مناظر

طبیعی، آن لحظه‌هایی را که شرایط جوی و نور خورشید حالت خاصی را به طبیعت می‌دهد، به نمایش گذارند و هم‌چون عکاسی که ممکن است، ساعت‌ها به انتظار بنشیند، تا لحظه طلوع خورشید را صید کند، در انتظار لحظه‌های نابی بودند تا بتوانند مناظر را در نور خاصی به تصویر کشند. استفاده از نور در آثار آنان امری تفکیک ناپذیر است و مانه معتقد بود که بازیگر اصلی در نقاشی نور است و هنر تصاویر را در دریایی از نور و هوا به مخاطبان و بینندگان خود القا می‌نماید؛ به طوریکه آن چه نور بر ما آشکار می‌سازد، جنبه‌ای تنها تصادفی و لحظه‌ای پیدا می‌کند.

نورپردازی در سینما

نور یکی از عناصر کلیدی و اساسی زندگی انسان است و نور نه تنها برای ادامه حیات انسان ضروری است، بلکه انسان به کمک نور به هستی و هویت خودش معنا می‌دهد؛ مفاهیمی هم‌چون روز، شب، نیم روز، ماه و سال به کمک نور و تابش خورشید معنی یافته‌اند. در واقع، گذر عمر انسان به طور غیرمستقیم به نور بستگی دارد. ادیان، اساطیر و تمدن‌های باستان به اشکال مختلف درباره نور و تأثیر آن بر جهان هستی اظهار نظر کرده‌اند. در بسیاری از ادیان و اساطیر کهن، نور جایگاهی مقدس دارد و عنصری الهی محسوب می‌شود. پیروان این ادیان آفتاب را می‌پرستید و به آن قسم می‌خوردند. مهریان (پیروان آیین مهر)، آفتاب به ویژه سرخی بامداد را مظهر جلوه میترا دانسته و بامدادان پیش از برآمدن آفتاب به سوی خاور ایستاده و ایزد را نیایش می‌کردند (حامی، ۱۳۵۶: ۱۰۰). نور عنصر بنیادی فیلم است. سینما بی‌تردید هنر نور است و آن چه از تاریخ سینما دیده شده است بیان با نور بوده است (اوحدی، ۱۳۷۸: ۲۰۴). این نور است که موجب ثبت تصاویر و پدیدار شدن آن‌ها بر پرده نقره‌ای می‌شود. سینما به علت این‌که هویتش را از یک دستگاه مکانیکی گرفته است در هر سبک و هر ساختاری، همواره به نور نیازمند است. به قول دلوز، هویتِ تصویر و حرکت آن، از هویتِ ماده و نور نشات می‌گیرد (deleuze, 1986: 60). نور انواع مختلفی دارد که از آن میان می‌توان به نور اصلی، نور پشت، نور پس‌زمینه، نورِ دکور، نور بیرونی، نور روز، نور مصنوعی، نور آمبیانس اشاره کرد. هم‌چنین، نورپردازی در میزانسن با توجه به شیوه اجرا و روایت فیلم فرم‌های مختلفی دارد؛ مانند نورپردازی فضاهای باز و گسترده، نورپردازی سه نقطه‌ای، نورپردازی با زاویه بسته، نورپردازی کیاروسکورو[۴]، ضدنور[۵]، نورپردازی طبیعی یا انگیزشی[۶]، نور پرکتیکال[۷] و غیره. جنس نور به دو صورت طبیعی و مصنوعی است. نور طبیعی همان نور روز یا نور شب است؛ که به وسیله آفتاب یا مهتاب ایجاد می‌شود. استفاده از نور طبیعی توسط سینماگران و جریان‌های سینمایی متعددی از جمله نئورئالیسم و دگما۹۵[۸] مطرح شد. استرارو، یکی از مهم‌ترین مدیران فیلمبرداری تاریخ سینما درباره نور طبیعی گفته است: «نور طبیعی، خورشیدی، پدرانه، انرژی است که هزاران قرن به طور مداوم در کاینات منتشر شده و از شکلی به شکل دیگر درآمده است؛ همیشه زندگی بشر را از آغاز خلقت، تنظیم کرده است. نور طبیعی، انرژی است که با خیزش پیش آگاهی، در هر بار بیدار شدن انسان از مادرِ شب زاده می‌شود؛ سپس از صبح تا عصر، و در طی تغییر شکل‌هایِ گوناگون ماده و انرژی، در نقش نور حیاتِ آگاه همراهمان است» (Storaro, 2001: 72). نور مصنوعی نوری است که توسط مدیر فیلمبرداری و طراح نور، ساخته می‌شود.

سینمای امپرسیونیستی

تاریخ سینما سبک‌ها و مکتب‌های متعددی را به خود دیده است. سینمای امپرسیونیستی لقبی بود که در فرانسه به کارگردانانی هم‌چون آبل گانس[۹]، ژرمن دولاک[۱۰]، مارسل لربیه[۱۱] و ژان اپستاین[۱۲] در دهه ۱۹۲۰ میلادی داده شد. از فیلم‌های شاخص این سبک می‌توان به سمفونی دهم (آبل گانس، ۱۹۱۸)، جشن اسپانیایی (ژرمن دولاک، ۱۹۱۹)، مادام بودو خندان (ژرمن دولاک، ۱۹۲۳) و الدورادو (مارسل لربیه، ۱۹۲۲) اشاره کرد. این سینماگران «متفقا علیه سینمای فیلم‌برداری شده از تئاتر بودند که آن زمان سنت رایج سینمای فرانسه بود» (گرگور و پاتالاس، ۱۳۹۴: ۱۱۲). سینمای امپرسیونیستی تلاشی بود برای رسیدن به سینمای ناب. به عبارت دیگر، آن‌ها می‌خواستند امکانات ویژه سینما را کشف کنند و به کمک آثارشان به یک زبان سینمایی منحصر به فرد دست پیدا کنند. غلامرضا معدنی‌پور امپرسیونیست‌ها را به دو دسته آوانگارد و تصویری تقسیم می‌کند و معتقد است، امپرسیونیست‌های آوانگارد علاقه زیادی به مطالعه نور و تأثیرات ناشی از آن داشتند، که با تمهیدات نورپردازی و استفاده از فیلترهای نوری این علاقه را نشان می‌دادند؛ اما در امپرسیونیست‌های تصویری اولویت اصلی با رنگ است (معدنی‌پور، ۱۳۹۵: ۲۵). بنابراین، می‌توان ادعا کرد هر دو دسته فیلمسازان امپرسیونیست در عین حال که متفاوتند، ولی توجه اصلی‌شان به نور و رنگ است که جزو عناصر اصلی

مکتب نقاشی امپرسیونیسم می‌باشد. درحقیقت، اصلی‌ترین دلیلی که این سینماگران را امپرسیونیست می‌خواندند، این بود که، هم‌چون نقاشان امپرسیونیست، نگاه علمی و عمیقی به نور و تأثیرات آن بر محیط و انسان داشتند. امپرسیونیست‌ها هنر را به عنوان شکلی از بیان می‌دیدند که به واسطه آن دیدگاه شخصی خود را منتقل می‌کنند و برای این انتقال، ابزارهای سینمایی بیش از داستان‌پردازی و یا عناصر ادبی اهمیت دارد. لویی دلوک[۱۳] که کتاب فتوژنی را منتشر کرد، در حوالی سال ۱۹۱۸ میلادی این اصطلاح (فتوژنی) را بر سر زبان‌ها انداخت. او این عبارت را برای دلالت بر کیفیتی که یک نمای سینمایی را از شیِ اصلی که از آن فیلم گرفته می‌شود متمایز می‌سازد، به کار برد. «او این اصطلاح سینمایی را در تضاد با اکسپرسیونیسم آلمان مطرح کرده است» (خامنه‌ای پور، ۱۳۶۸: ۱۷). سینماگران و منتقدان این سبک، به تمرکز فیلم‌ها بر ابزار و تکنیک‌های سینمایی هم‌چون ریتم، نور و سایه و قدرت تصویر اعتقاد داشتند. می‌توان براساس نظر کانودو[۱۴] رابطه سینمای امپرسیونیستی با نور و نقاشی را مطرح کرد. ریچیتو کانودو به عنوان نخستین نظریه پرداز سینما معتقد بود، هنر هفتم بدان خاطر آفریده شده است تا تصویر کلی روح و جسم را ترسیم کند؛ و داستانی تماشایی باشد، ساخته و پرداخته شده از تصاویری که با قلم موی نور نقاشی شده باشد (همان: ۱۱۳). کیارستمی نیز به صورت ویژه به تصویر و ساختار نقاشی وار سینما تاکید داشت. کیارستمی در گفتگویی -که در روزنامه شرق در دی ماه سال ۱۳۹۳ منتشر شده- بیان کرده است:

- نقاشی چه تأثیری بر شما داشته است؟

- کیارستمی: کارگاه‌های فیلم‌سازی زیادی دارم و به شاگردانم می‌گویم اگر نقاشی نکنید و عکس نگیرید، از طریق ادبیات می‌خواهید وارد سینما شوید؟ این فاجعه است که انسان با قصه وارد سینما شود. نمی‌شود شما بخواهید فیلم بسازید در حالی که اصلا نقاشی و عکاسی نکرده باشید... الان دارم روی یک سری از کارهای امپرسیونیست‌ها کار می‌کنم (URL5).

نور و سینمای عباس کیارستمی

برخی از مهم‌ترین آثار سینمایی عباس کیارستمی به واسطه سبک او در خارج از فضای شهری، یعنی در چمن‌زارها، روستاها، کوه‌ها، جاده‌ها و به طور کلی، در آغوش طبیعت ساخته شده‌اند. سه گانه کوکر، یعنی فیلم‌های خانه دوست کجاست؟ (۱۳۶۶)، زندگی و دیگر هیچ (۱۳۷۰) و زیر درختان زیتون (۱۳۷۳) در روستاهای شمال ایران ساخته شده‌اند. طعم گیلاس (۱۳۷۶) نیز با آن‌که مضمونی شهری دارد و انسانی شهری را روایت می‌کند که می‌خواهد بمیرد، امّا بخش زیادی از فیلم در خارج از شهر سپری می‌شود. باد ما را با خود خواهد برد (۱۳۷۸، لوکیشن: روستاهای کردنشین سیاه دره و شاهپورآباد، ایران)، که از نظر برخی از منتقدین اثری شاعرانه و فیلسوفانه قلمداد شده است، هم‌چون بسیاری از فیلم‌های کیارستمی روایت‌گریکی از مهم‌ترین دغدغه‌های بشری و از برجسته‌ترین مضامین مورد علاقه کیارستمی است. جدال مرگ و زندگی در این فیلم نیز هم‌چون طعم گیلاس رخنمایی می‌کند؛ امّا به شکل و سیاق دیگری. کیارستمی در همه این فیلم‌ها به اشکال مختلفی از نور طبیعی و نور مصنوعی استفاده کرد؛ گاهی، نور هم‌چون یک عنصر تکراری برای روشن کردن تصویر به کار رفته و گاهی، به عنوان استعاره، نماد و یا عنصری دراماتیک به کار رفته

تصویر۱- طاهره و حسین در باغ، صحنه پایانی زیر درختان زیتون (ماخذ: نگارندگان).

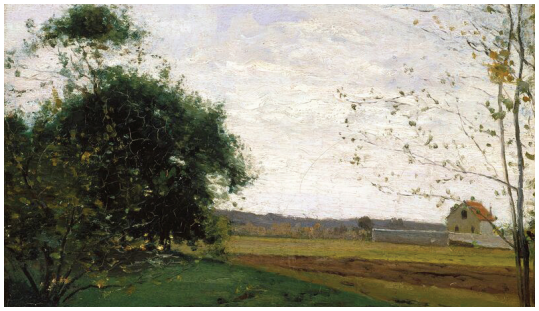
تصویر۲- کلود مونه، ۱۸۶۵، گردشگران (ماخذ: URL1).

است. نکته حایزاهمیت این است که کیارستمی از فیلم های کوتاه گرفته تا آثار داستانی نشان داده است که دغدغه نور دارد. فیلم کوتاه تولد نور (۱۳۷۶)، مهر تاییدی بر این ادعا است؛ جدال تاریکی و نور، جدال مرگ و زندگی، شب و روز و سرانجام پایان بندی به همراه موسیقی در این فیلم چکیده بسیاری از آثار سینمایی کیارستمی را در خود دارد. کیارستمی در استفاده از نور طبیعی سابقه طولانی دارد و همواره، تلاش کرده است که تا جایی که ممکن است از اشیا، رفتار و گفتار مصنوعی و سینمایی یا ساختگی پرهیز کند و به زندگی طبیعی نزدیک شود. در نورپردازی نیز کیارستمی اکثرا از نور طبیعی یا انگیزشی و نورهایی که به واسطه روایت در قصه و صحنه وجود دارند، استفاده کرده است. کیارستمی در باد ما را با خود خواهد برد از نور مصنوعی یا نوری که خودنمایی کند و از خارجِ فیلم به فیلم اضافه شده باشد، استفاده نمی‌کند. صحنه پایانی زیر درختان زیتون (تصویر۱)، جلوهای شاعرانه، رومانتیک و دراماتیک دارد و هر سه این ها به واسطه نورپردازی و واقعیت دست نخورده است؛ وزش باد، تکان خوردن درختان و حرکت دو شخصیت که به واسطه نور و رنگ سفید شبیه لکه های سفید هستند. حسین و طاهره در نمایی دور که فضایی امپرسیونیستی را تداعی می‌کند، به دو نقطه نور سفید تبدیل شده اند. این لکه های نور به واسطه نوع نورپردازی به وجود آمده اند و این معنی را منتقل می‌کنند که عشاق شبیه نور هستند.

این تصاویر علاوه بر خلق فضایی رمانتیک و شاعرانه، بیش از هر چیز یادآور نقاشی های امپرسیونیستی هستند؛ وزش باد و نقطه نور سفید نه تنها مُهر تاییدی بر دیالوگ حسین مبنی بر گذرا بودن عمر است، بلکه عبور نور و رنگ و باد را در کنار هم به تصویر می‌کشد. به عبارتی دیگر، چنین تصویرهایی که در سینمای کیارستمی مکررا تکرار می‌شود، بینامتنی از نقاشی امپرسیونیسم و باورهای نقاشان این سبک است. این تغییر لحظه‌ای و علمی نور در پایان زیر درختان زیتون همان تولد نور از پشت کوه ها را باز نمایی می‌کند که در چند لحظه تاریکی، به کمک آفتاب از بین می‌رود (جدول ۲). آیدین آغداشلو در تشریح تأثیرپذیری سینمای کیارستمی از نقاشی گفته است: «روشی که آقای کیارستمی داشت، درس نقاشی است، یعنی از آن انتخاب و این نقاشی، نقاشی امپرسیونیستی بیش‌تر می‌بینم، چون در آن شادی، زندگی و نور است» (URL3).

نور امپرسیونیستی در باد ما را با خود خواهد برد

باد ما را با خود خواهد برد، علاوه بر اسمش ارجاع های فراوانی به شعر شاعران ایرانی از جمله سهراب سپهری و خیام دارد. باد ما را با خود خواهد برد، هم چون فیلم های طعم گیلاس، زیر درختان زیتون و زندگی و دیگر هیچ، درباره تقابل مرگ و زندگی است؛ نبردی که از نظر بسیاری از مردم، مرگ پیروز میدان است؛ امّا کیارستمی همواره رأی به زندگی می‌دهد. این فیلم روایت یک گروه فیلم سازی است که برای فیلم برداری از یک مراسم سوگواری به روستایی کردنشین رفته اند. آن ها در انتظار مرگ یک پیرزن هستند. بهزاد، تنها عضو گروه است که چهره اش دیده می‌شود. بهزاد در پایان فیلم بدون آن که مستندش را بسازد، تکه استخوانی را که در گورستان روستا پیدا کرده به داخل آب روانی پرتاب می‌کند. باد ما را با خود خواهد برد، سرشار از تصاویر امپرسیونیستی از طبیعت است و ناخودآگاه ذهن را به سوی نقاشی های طبیعت از نقاشان مختلف سوق می‌دهد. مکتب باربیزون[۱۵] و هنرمندان امپرسیونیسم در میان سبک و مکتب های نقاشی در دوران مدرن بیش‌تر توجه به طبیعت داشته اند. باربیزونی ها جایگاه ممتازی در نقاشی واقع‌گرایی منظره داشته اند. «گروهی از نقاشان در دهکده باربیزون گرد هم جمع آمدند و سعی کردند طبیعت را تر و تازه بنگرند. فرانسوا میله[۱۶] تصمیم گرفت صحنه هایی از زندگی روستایی را در حالت طبیعی شان نقاشی کند. در تابلوی خوشه چینان او هیچ گونه رخداد نمایشی یا حالت مضحک



تصویر۳- کامیل پیسارو، ۱۹۶۵، چشم انداز، رنگ روغن (ماخذ: URL2).

تصویر۴- صحنه‌ای از فیلم زیر درختان زیتون (ماخذ: نگارندگان).

گونه‌ای بازنمایی نشده است» (گامبریج، ۱۳۸۸: ۴۹۸) این دقیقا همان کاری است که کیارستمی در اکثر فیلم‌هایش انجام داده است. امپرسیونیست‌ها هم لحظات آنی و گذرای زندگی را روایت کرده‌اند؛ یعنی همان کاری که کیارستمی انجام می‌دهد؛ شناوربودن تکه‌ای استخوان (باد ما را با خود خواهد برد)، غلت خوردن یک قوطی (کلوزآپ)، نایلون سیاه (جاده‌های کیارستمی)، فیلم پنج و حرکت سیال آب دریا و پرندگان، پدیدار شدن نور از پشت کوه‌ها (تولد نور)، حرکت هواپیما در آسمان و ناپدید شدن خورشید در آسمان (طعم گیلاس) و غیره. این آنی‌بودن زندگی در کارهای امپرسیونیست‌ها به واسطه لغزش و تغییر نور به تصویر کشیده شده است و کیارستمی در لحظات مختلفی از فیلم‌هایش از نور و تأثیر دراماتیک آن بر زندگی شخصیت‌ها و احساس مخاطب استفاده کرده است. شخصیت اصلی فیلم باد ما را با خود خواهد برد در جستجوی مرگ است و اگرچه مرگ معمولاً تاریکی را در ذهن تداعی می‌کند، امّا در فیلم همه فضاهای تاریک به واسطه چراغ یا نوری حتی کم‌توان، روشن شده‌اند و در نتیجه، تاریکی مطلق وجود ندارد (تصویر۳). نور در فیلم باد ما را با خود خواهد برد، شمایلی امپرسیونیستی دارد و در همه لحظات بر گذرا بودن زندگی و یا قدرت او در برابر ظلمت و مرگ تاکید دارد. در باد ما را با خود خواهد برد، هیچ‌گونه تصویر پیرزن در حال احتضار یا سقوط جوان دیده نمی‌شود. کیارستمی در یکی از صحنه‌های در باد ما را با خود خواهد برد، به شعری از خیام اشاره می‌کند؛ پیرمرد به بهزاد (سوار بر موتور):

گویند بهشت با حور خوش است / من می‌گویم که آب انگور خوش است

این نقد بگیر و دست از آن نسیه بدار / آواز دهل شنیدن از دور خوش است

این شعر گذرا بودن زندگی را نشان می‌دهد؛ همان کاری که امپرسیونیست‌ها با طراحی نور انجام می‌دادند. امپرسیونیسم به طور قابل توجهی مطالعه نور و رنگ است و ماهیت زودگذر نور را به تصویر می‌کشد. اصطلاح عکاسی از یونانی فوتو به معنی نور و گراف به معنی ثبت و نگارش گرفته شده است. بنابراین، گذرا بودن زندگی در دیالوگ شخصیت‌ها و نور امپرسیونیستی هم‌دیگر را هم‌پوشانی می‌کنند، هم‌پوشانی دارند. در تمام فیلم سعی شده که نور برخاسته از داستان و موقعیت مکانی و زمانی فیلم باشد؛ همراه بهزاد، در قهوه‌خانه، در قدم زدن و دویدن‌ها، در ماشینی که در دل طبیعت حرکت می‌کند و حتی در طویله‌ای تاریک. این نور است که زندگی را نمایان می‌سازد، نه تاریکی و نه مرگ. بهزاد و دکتر برای مداوای یک بیمار در جاده هستند؛ در صحنه اول، جاده بدون سایه است و در صحنه بعد، جاده و موتور در سایه قرار دارند؛ ولی گندمزار پوشیده از نور است. نور مدام در حال تغییر است و این در راستای همان شعر خیام است که دکتر می‌خواند. نور امپرسیونیستی رابطه‌ای مستقیم با رنگ در فیلم دارد. در فیلم‌هایی هم چون باد ما را با خود خواهد برد، چنین نوری باعث کم‌ترشدن کنتراست و گرم شدن رنگ‌ها می‌شود. این نور به تشدید روشنایی رنگ کمک می‌کند و به نقاشی یا فیلم امپرسیونیستی امکان تولید آثاری را می‌دهد که از نور اشباع شده‌اند. نور طبیعی خورشید برجسته‌تر می‌شود و دشت و چمنزارها را روشن نشان می‌دهد. این کاربرد نور موجب می‌شود که تصویر درخشان‌تر و تأثیر آن بر مخاطب بیش‌تر باشد. در فیلم کیارستمی به واسطه تمرکز بر زندگی و به حاشیه راندن مرگ، نور امپرسیونیستی فضایی سرشار از زندگی خلق می‌کند، تا تحول شخصیت اصلی را نشان دهد. بهزاد به دنبال مرگ به این منطقه آمده است؛ اما کیارستمی می‌خواهد نشان دهد فضا، مکان و اتفاقات فیلم در یک راستا قرار دارند و نگاه و جهان‌بینی او را متحول می‌کنند. نور در این فیلم هم چون نور در نقاشی امپرسیونیستی تصنعی نیست و در استودیو ساخته نمی‌شود و استفاده از نور طبیعی یکی اصلی‌ترین مشخصه‌های نور امپرسیونیستی در سینما است (جدول۱).

تصویر۵- صحنه گندم‌زار در باد ما را با خود خواهد برد (ماخذ: نگارندگان).

تصویر۶- صحنه شب روستا، در فیلم باد ما را با خود خواهد برد (ماخذ: نگارندگان).

در صحنه بعدی، روستا در نمایی دور در شب (پایان شب یا

تصویر۷- کامیل پیسارو، ۱۸۷۹، بلوار مونت مارت در شب، رنگ روغن (ماخذ: URL4).

سحر) دیده می‌شود. کیارستمی بدون کات و بدون حرکت دوربین نمایان شدن نور و صبح شدن را نشان می‌دهد. در واقع، منظور از نور امپرسیونیستی نوری است که به شکل طبیعی برگذرا بودن زندگی و آنی بودن لحظات تاکید دارد.

نتیجه‌گیری

مطالعه در خصوص نقش نور از لحاظ فیزیکی و زیباشناسی از موضوعات مهمی است که همواره، نظر هنرمندان را به خود جلب کرده‌است. با توجه به بررسی مدیوم‌های مختلف هنری می‌توان دریافت، نور می‌تواند به عنوان عنصری مستقل و در عین حال تأثیرگذار در میان آثار هنری ایفای نقش کند. سینمای کیارستمی با طبیعت، انسان، فلسفه و شعر گره خورده است. وی در راه بیان مفاهیم و دغدغه‌هایش به شدت از نورپردازی به عنوان یکی از اساسی‌ترین ارکان میزانسن، بهره گرفته است. فضای اکثر فیلم‌های او خارجی و محیط های شهری و روستایی است. تحلیل مساله نورپردازیِ امپرسیونیست‌ها و مقایسه با برخی از پلان‌های فیلم‌های کیارستمی، شاهد خوبی براین ادعا است. به واسطه این‌که فیلم باد ما را با خود خواهد برد، بر جدال زندگی و مرگ و هم‌چنین گذرا بودن زندگی است؛ کیارستمی در نمایش طبیعت و به طور کلی، فضا از شیوه نورپردازی امپرسیونیست‌ها الهام گرفته است. او هم‌چون نقاشان امپرسیونیستی از نمایشی بودن یا سینمایی بودن پرهیز می‌کند و تلاش دارد بر زندگی همان‌گونه که هست تمرکز داشته باشد. نقاشان امپرسیونیستی که تلاش کردند واقعیت را به صورت بی‌واسطه نقاشی کنند، از هر گونه نمایش پرهیز داشته و زندگی را منبع الهام خود قرار می‌دادند. کیارستمی به اشکال مختلف بر ارزش لحظات کوتاه، جزیی و گذرای زندگی تاکید داشته است. توجه به طبیعت‌گرایی، شیوه کادربندی، ترکیب‌بندی‌های دراماتیک و حفظ تداوم در فضا با استفاده از نماهای طولانی،

جدول۱. امپرسیونیسم و باد ما را با خود خواهد برد (ماخذ: نگارندگان).

امپرسیونیسم، سینما	نقاشی امپرسیونیسم	باد ما را با خود خواهد برد	توضیحات
فضای خارج شهر/روستا	✓	✓	این فیلم فضای شهری ندارد.
نور طبیعی	✓	✓	
آنی بودن تغییرات نور	✓	✓	
زندگی روزمره	✓	✓	
تاریکی	✓	✓	کیارستمی معمولاً چند صحنه تاریک استفاده می کند و البته با حضور نور
نور مصنوعی	---	✓	استفاده از نور مصنوعی از سینما معمولاً ناگزیر است.

جدول۲. نقش نور در سینمای کیارستمی (ماخذ: نگارندگان).

فیلم/نور	فیلم	صحنه/سکانس	توضیحات
نور دراماتیک	طعم گیلاس، باد ما را با خود خواهد برد	صحنه قبر، طویله	چنین نوری ساختاری نمایشی دارد.
نور طبیعی	باد ما را با خود خواهد برد، طعم گیلاس، ده، زیر درختان زیتون	جاده، خیابان، داخل ماشین، چمنزار، پایان بندی	از نور واقعی استفاده شده است.
نورمصنوعی/ نورپردازی	گزارش، طعم گیلاس، کپی برابر اصل	خانه، قبر، کافه، نمایشگاه	کیارستمی برای ثبت واقعیت همواره تلاش کرد از هر آن‌چه که ساختگی می‌نماید، پرهیز کند. در نتیجه، نورپردازی در سینمای او همواره در زیر سلطه واقعیت قرار دارد.
نور امپرسیونیستی	باد ما را با خود خواهد برد، ده، زیر درختان زیتون، طعم گیلاس، پنج	جاده، تک درخت، ماشین، پایان‌بندی، ماشین، پایان بندی	این نور، آنی بودن لحظات را در جدال با سایه و تاریکی به نمایش می‌گذارد.
نور نمادین	طعم گیلاس، باد ما را...	قبر، طویله	این نور در تقابل با دیالوگ یا کنش صحنه، استعاره‌ای عمل می‌کند.

کیارستمی را در میان فیلم‌سازانی قرار می‌دهد که به ارزش‌های زیباشناسانه تصویر اهمیت ویژه می‌دهند. نورپردازی در فیلم باد ما را با خود خواهد برد، درعین حال که در راستای مفاهیم شاعرانه و فلسفی کیارستمی است، نه تنها طبیعی است، بلکه کاملا هدایت شده و خلاقانه است؛ تا هم تصویری سینمایی بیافریند و هم به نور در نقاشی امپرسیونیسم ارجاع بدهد.

پی‌نوشت

1. Impression.
2. Louis Leroy.
3. Le Charivari.
4. Chiaroscuro.
5. Silhouette.
6. Natural Lighting or Motivated Lighting.
7. Practical light.
8. Dogme 95.
9. Abel Gance.
10. Germaine Dulac.
11. Marcel L'Herbier.
12. Jean Epstein.
13. louis delluc.
14. Ricciotto Canudo.
15. Barbizon school.
16. Jean-François Millet.

منابع

- استون، ایروینگ (۱۳۷۲). ***ژرفای افتخار: داستان زندگی کامیل پیسارو نقاش امپرسیونیست***، تهران: نیلوفر.
- اوحدی، مسعود (۱۳۷۸). ***«سینما؛ هنر نور در مقام هنر قدسی»***، هنر، شماره ۴۰، ۱۹۹-۲۰۴.
- ایتن، یوهانس (۱۳۸۰). ***هنر رنگ***، ترجمه عربعلی شروه، تهران: یساولی.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۲). ***در جستجوی زبان نو***، چ. ششم، تهران: نگاه.
- پرنیان، ماندانا (۱۳۸۵). ***«بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی»***، کتاب ماه هنر، شماره ۹۹ و ۱۰۰، ۷۶-۸۹.
- حافظ‌نیا، محمدرضا (۱۳۹۱). ***مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی***، تهران: سمت.
- حامی، احمد (۱۳۵۶). ***مهر ایزد از یاد رفته***، تهران: علم و صنعت.
- حسینی‌راد عبدالمجید (۱۳۷۸). ***«نور، سرعت، رنگ-نگاهی به امپرسیونیسم»***، هنرهای زیبا، شماره ۶، ۴-۹.
- خامنه‌ای پور، حسین (۱۳۶۸). ***«سینمای امپرسیونیسم فرانسه»***، هنر، شماره ۱۷، ۲۳۴-۲۴۱.
- رو، سو (۱۳۹۲). ***امپرسیونیست‌ها***، ترجمه محمدعلی جعفری، تهران: راه مانا.
- زایتس ویلیام (۱۳۷۳). ***مونه***، ترجمه حسن افشار، تهران: مرکز.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۳۸۱). ***امپرسیونیسم و پست امپرسیونیسم***، تهران: موزه هنرهای معاصر.
- طاهری، علیرضا (۱۳۹۶). ***ادبیات نقاشی و سینمای تخیلی***، تهران: ساقی.
- عبدالحسینی امیر (۱۳۸۶). ***«نقاشی بر بوم نقره‌ای»***، مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۶، ۷۰-۷۳.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۸۸). ***تاریخ هنر***، ترجمه علی رامین، تهران: نی.
- گرگور، اولریش و پاتالاس، انو (۱۳۹۴). ***تاریخ سینمای هنری***، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: ماهور.
- گودفری بلوندن، ماریا (۱۳۷۲). ***تاریخچه امپرسیونیسم***، ترجمه قاسم رویین، تهران: بهار.
- معدنی‌پور، غلامرضا (۱۳۹۵). ***مکتب‌های سینمایی***، تهران: کتاب آبان.
- هاوزر آرنولد (۱۳۷۷) ***تاریخ اجتماعی هنر ۴***، ترجمه امین موید، تهران: دنیای نو.

- Andrew, N. (2020). ***Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema***.
- Deleuze, G. (1986). ***Cinema 1: The Movement Image***, University Minnesota press.
- Storaro, V. (2001). ***Writing with Light***. 3 vol. Milan: Electa, Accademia dell'Immagine.

URLs:

- URL1.www.art-prints-on-demand.com/a/claude-monet/the-promenaders-or-bazill.html) (Access Date : 5/3/2021).
- URL2. www.artsy.net/artwork/camille-pissarro(Access Date : 5/3/2021).
- URL3. www.cinemacinema.ir/(Access Date : 5/3/2021).
- URL4.commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro,_The_Boulevard_Montmartre_at_Night,_1897.jpg(Access Date : 5/3/2021).
- URL5.www.parsnaz.com/(Access Date : 5/3/2021).

Impressionist Light in Abbas Kiarostami's Cinema (A Study on the Film: The Wind Will Carry Us)

Abstract:

The Impressionists developed one of the most innovative movements in the history of Western art. Their revolutionary ideas about light and color, expression, realism, the aim of painting, and the artist›s role laid the foundations of modern art. Although ridiculed at first by the art establishment in Europe, Impressionism became one of the most celebrated and popular art styles. Artists such as Monet, Manet, Pissarro, and Renoir have achieved enduring acclaim. Unlike the earlier Realists, Impressionists focused more on how light impacted the landscape at a particular time rather than creating a faithful representation of a static scene. Their techniques, subjects, and color palettes would conflict with accepted parameters for art during their era, necessitating a break from the restrictive control of institutions such as LAcadrmie des Beaux-Arts, which had traditionally set the standards in the Paris art world. Developing in Paris in the 1860s, its influence spread throughout Europe and eventually the United States. Its originators were artists who rejected the official, government-sanctioned exhibitions or salons, consequently shunned by powerful academic art institutions. In turning away from the fine finish and detail to which most artists of their day aspired, the Impressionists aimed to capture the momentary, sensory effect of a scene - the impression objects made on the eye in a fleeting instant. Many Impressionist artists moved from the studio to the streets and countryside, painting en Plein air to achieve this effect.

As a multifaceted art, cinema is dependent on arts such as literature, music, and the visual arts, especially painting. The image, the most crucial element of cinema, owes much to the visual arts.

French Impressionism is arguably the movement that initially academically inspired film criticism. The movement explored non-linear editing, innovative lighting, and attempts to portray dream sequences and fantasies, and other ingenious methods to tell a story from a protagonist's point of view. Although these conventions are well-known to filmgoers today, this common knowledge is thanks to innovative frameworks created with movements such as French Impressionism. Abel Gance even introduced using widescreen to enhance the cinematic experience for his 1927 film, Napoléon. The movement was somewhat inspired by the increasing dominance of American cinema released in France after World War I. These American releases would usually have mainstream appeal and, therefore, conventional storytelling for that period. This explains why filmmakers such as Louis Delluc, Jean Epstein, Abel Gance, and Marcel L'Herbier decided to challenge these conventions using undeniably French techniques, despite never officially forming a collective to change the status quo. Marcel L'Herbier, one of the chief filmmakers associated with the movement, admitted

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 01 July 2021
Accept Date: 17 November 2021

Asadollah Gholamali
Assistant Professor. School of Arts, Damghan University, Damghan, Iran.
Email: a.gholamali@du.ac.ir

Sara Sadeghinia
(Corresponding Author)
Assistant Professor. School of Arts, Damghan University, Damghan, Iran.
Email: sadeghis@du.ac.ir

DOI:
10.22051/JTPVA.2021.36752.1320

to an integrated theoretical stance: None of us – Germaine Dulac, Epstein, Delluc or myself – had the same aesthetic outlook. But we had a common interest, which was the investigation of that famous cinematic specificity. On this we agreed completely.

In retrospect, the movement is widely known for prioritizing aesthetically beautiful images, in the same vein as Impressionist painters such as Pierre-Auguste Renoir, Édouard Manet, Claude Monet, Camille Pissarro and Edgar Degas. Visual elements as the basics and artistic alphabet are particularly important in forming graphic work in visual language. Cinema needs visual elements to form an image. The combination of visual features based on visual language leads to creating a cinematic vision. This accompaniment in the film frame, like a painting, conveys the adequate energy of the image to the viewer. Given the close relationship between cinema and painting, the present study intends to analyze and compare the role of light in Impressionists and Kiarostami's films in two fields of painting and cinema. To do this research, several Kiarostami's appointments that were consistent with the research goal were selected and studied as a statistical population. His first artistic experience was painting. He continued into his late teens, winning a painting competition at the age of 18 shortly before leaving home to study at the University of Tehran, School of Fine Arts. He majored in painting and graphic design and supported his studies by working as a traffic policeman. As a painter, designer, and illustrator, Kiarostami worked in advertising in the 1960s, designing posters and creating commercials. In the late 1960s, he began creating credit titles for films (including Geyser by Masoud Kimiai) and illustrating children's books. Abbas Kiarostami was one of those filmmakers who tried to base the visual texture and form of his work on a personal system and ignore the old and shared traditions and forms of storytelling. In his films, human, poetic, and philosophical concepts have been conveyed through cinematic tools such as the lighting in the heart of simple stories. In Kiarostami's cinema narration is omitted by the omission of the director. He, in his recent works mentioned above, uses the "self-reflection" element much more than before. Besides trying to the Cinema as a media and the work being released, he tries to omit the director as well. In other words, he considers the audience as the chief creator of the work, without the work is not complete. By borrowing the element of "reaction" from drama, he bases he cinema on "reaction". This is done in its most unusual way in his movie Shirin.

One of the essential commonalities between painting and cinema, is the issue of lighting. Cinema is a painting with light. Lighting in cinema can be examined from two perspectives: the light that shines from the projector to the screen and causes images. The other is the exposure and lighting in film scenes to see the cinematic image and convey meanings and concepts. Some of Abbas Kiarostami's most important cinematic works have been made due to his style outside the urban space, i.e., in meadows, villages, mountains, roads, and the embrace of nature in general like The Koker trilogy: Where Is the Friend's Home? Life, and Nothing More... and Through the Olive Trees. but Taste of Cherry film, has an urban theme and narrates an urban human being who wants to die, a large part of the film takes place outside the city. The wind will carry us, which some critics consider being a poetic and philosophical work. Like many of Kiarostami's films, it narrates Kiarostami's most critical human concerns and his most prominent themes. Kiarostami directed The Wind Will Carry Us in 1999, which won the Grand Jury Prize (Silver Lion) at the Venice International Film Festival. The film contrasted rural and urban views on the dignity of labor, addressing themes of gender equality and the benefits of progress, utilizing a stranger's sojourn in a remote Kurdish village. An unusual feature of the movie is that many characters are heard but not seen; at least thirteen to fourteen speaking characters have never been seen.

Researches show that the role of light in Kiarostami's work is in line with the Impressionists' goals in their work, and in some cases, may coincide (The Wind Will Carry Us). Finally, light can serve the artist and her thinking as an independent and controllable element. Determining the amount of light reflection can provide a new kind of style to the artist and offer new concepts in visual arts.

Keywords: Impressionism, Cinema, Light, The Wind Will Carry Us, Abbas Kiarostami.

References:

- Abdolhosseini, A. (2007). Painting on Silver Canvas. ***Honar-Ha-Ye- Tajassomi Magazine***. Number 26, 70-73.
- Andrew, N. (2020). ***Moving Modernism: The Urge to Abstraction in Painting, Dance, Cinema***. Oxford University Press, USA.
- Deleuze, G. (1986). ***Cinema 1: The Movement Image***, University Minnesota press.
- Gombrich, E.H. (2009). ***The Story of Art***, (Trans by A. Ramin), Tehran: Nei.
- Hafeznia, M.R. (2012). ***Introduction to research methodology in humanities***. Tehran: Samt.
- Hami, A. (1977). ***Mehre Izad-E az Yad Rafte***. Tehran: Elm & Sanat.
- Hauser, A. (1998). ***The Social History of Art***. (Trans by A. Moyyed), Tehran: Donyaie No.
- Hosseini Rad, A. (1999). Speed, color-A study on Impressionism. ***Honar-Ha-Ye-Ziba Tajassomi***. Number 6, 4-9.

- Itten, J. (1997). The Art of Color: ***The Subjective Experience and Objective Rationale of Color***. (Trans by A. Sherve), Tehran: Yasavoli.
- Khamenepour, H. (1989). French Impressionist Cinema. ***Art Magazine***. Number 17, 234- 241.
- Madani pour, GH. (2016). ***Cinema Schools***. Tehran: Ketab-E Aban.
- Ohadi, M. (1999). Cinema: The art of light as sacred art, ***Art Magazine***, Number 40, 199-204.
- Pakbaz, R. (2013). ***In search of a New Language***, Tehran: Negah.
- Seitz, W. (2009). ***Monet: 25 Masterworks***. (Trans by H. Afshar), Tehran: Markaz.
- Storaro, V. (2001). ***Writing with Light***. 3 vol. Milan: Electa, Accademia dell'Immagine.
- Ulrich, V.G., Patalas, E. (1989). ***Geschichte des Films***, (Trans by H. Taheri), Tehran: Mahoor.

URLs:
- URL1.www.art-prints-on-demand.com/a/claude-monet/the-promenaders-or-bazill.html) (Access Date : 5/3/2021).
- URL2. www.artsy.net/artwork/camille-pissarro(Access Date : 5/3/2021).
- URL3. www.cinemacinema.ir/(Access Date : 5/3/2021).
- URL4.commons.wikimedia.org/wiki/File:Camille_Pissarro,_The_Boulevard_Montmartre_at_Night,_1897.jpg(Access Date : 5/3/2021).
- URL5.www.parsnaz.com/(Access Date : 5/3/2021).