

■ بررسی ورود عکاسی به ایران و میزان کاربرد آن در طراحی پوستر
(از آغاز تا سال ۱۳۱۶ ش.)

سید علیرضا مسبوق | محسن مرانی

چکیده

عکاسی و طراحی پوستر، دو شاخه هنری غیرایرانی و نوظهوری هستند که به فاصله کوتاهی از آغاز حیات، شرایط حضورشان در ایران فراهم شد. سیر تحول تاریخی این دو هنر، غالباً از ماهیتی مستقل برخوردار بوده است؛ ولی این تمایز به معنای نادیده انگاشتن تأثیر همجواری و همنشینی آنها بر یکدیگر نیست. تأثیر و تأثراتی که به صورت نسبی، رشد و بالندگی آنها را در بستر حیات تاریخی فراهم کرد موضوعی قابل مطالعه است.

اهداف: شناسایی تاریخ ورود عکاسی به طراحی پوستر ایران و شناسایی نخستین طراح مؤثر در این فرآیند، از اهداف اصلی این پژوهش است. ضمن اینکه بررسی کمی میزان استقبال طراحان از عکس در طراحی پوسترهای محدوده تحقیق، از اهداف فرعی است. روش پژوهش: مقاله حاضر، حاصل پژوهشی است که از لحاظ هدف، بنیادی؛ و از لحاظ ماهیت و روش، تاریخی است. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است که از طریق شناسه برداری منابع و ثبت اطلاعات حاصل از مشاهدات تصاویر آرشیوی صورت پذیرفته است.

یافته‌ها و نتایج پژوهش: یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که عکاسی به فاصله کوتاهی پس از رواج طراحی پوستر در ایران، نخستین بار، در ۱۳۰۹ ش. در طراحی پوستر فیلم «آبی و رابی» ساخته آوانس اوگانیانس به کار گرفته شد. البته، طراح این پوستر قابل شناسایی نیست. سه سال بعد، در ۱۳۱۲ ش.، با طراحی پوستر فیلم «دختر لر» نام طراح هندی، چاندا وارکر، به عنوان نخستین طراح که در طراحی پوستر از عکس بهره گرفته است، در تاریخ طراحی گرافیک ایران ثبت شد. البته، پوسترهای تولید شده توسط چاندا وارکر، برای فیلم‌های ایرانی، در هند، طراحی و چاپ شده‌اند. طراحی پوستر در ایران، در دهه ۱۳۱۰ ش.، در انحصار پوسترهای سینمایی قرار داشت و بررسی کمی میزان به کارگیری عکس در طراحی پوستر در این دوره نشان می‌دهد که استفاده از عکس در طراحی این آثار، مورد استقبال نسبی طراحان واقع شده است، استقبالی که بیش از هر چیز در توان طراحان و تفاوت امکانات فنی هندوستان نسبت به ایران ریشه داشت.

کلیدواژه‌ها

پوستر / عکس / فیلم / گرافیک ایران

مطالعات آرشیوی

فصلنامه گنجینه اسناد: سال بیستم و چهارم، دفتر اول، (بهار ۱۳۹۳)، ۱۲۱- ۹۸

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۵/۱۴ ■ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۹/۲۰

بررسی ورود عکاسی به ایران و میزان کاربرد آن در طراحی پوستر (از آغاز تا سال ۱۳۱۶ ش.)

سید علیرضا مسبوق^۱ | محسن مراثی^۲

مقدمه

واژه انگلیسی پوستر (پستر)^۳ که هم معنی «اعلان» در فارسی، «آفیش» در فرانسوی، و «پلاکات» در زبان آلمانی است؛ گونه‌ای از طراحی گرافیک به حساب می‌آید که از نیمه دوم قرن نوزدهم، با فعالیت ژول شره^۴ و اوژن گراسه^۵ فرانسوی رواج واقعی پیدا کرد (مگز، بی تا؛ روحانی، ممیز، ۱۳۵۶؛ مهرابی، ۱۳۷۱ و پاکباز، ۱۳۸۱). به فاصله سه چهار دهه، اینگونه گرافیکی از نخستین سال‌های سده چهاردهم ش. در ریختی مشابه با پوسترهای امروزی در ایران نیز مرسوم شد. از سوی دیگر، عکاسی^۶ در سایه تلاش‌های نیپس^۷، بایا^۸، و تالبوت توسط داگر^۹ در اوت ۱۸۳۹/شهریور ۱۲۱۸ ش. در آکادمی علوم فرانسه رسمیت یافت (ژام و دیگران، ۱۹۸۹؛ کیم، بی تا). فن ثبت نور به فاصله حدود چهار سال پس از ثبتش در فرانسه، در سال ۱۲۲۰ ش. ۱۲۵۷ ق. در ایران نیز مورد استقبال حاکمان بهت‌زده و صاحب‌ذوقش قرار گرفت (افشار، ۱۳۷۰؛ ذکا، ۱۳۷۶ و تاسک، بی تا). به روایتی، پس از نیکلای پاولوف، دیپلمات جوان روسی، که در ذی‌قعدة ۱۲۵۸/ دسامبر ۱۸۴۲ در حضور محمدشاه قاجار، نخستین عکس ثبت شده در تاریخ ایران را برداشته است؛ ژول ریشار و ملک قاسم میرزا، نخستین پیشگامان عکاسی ایران به حساب می‌آیند (ذکا، ۱۳۷۶؛ استاین، بی تا؛ تاسک، بی تا و آقای، ۱۳۸۰). اما، آنچه این مقاله بر پایه منابع تصویری و نوشتاری بدان خواهد پرداخت، سرآغاز ورود عکاسی به طراحی پوستر ایران است تا برای این پرسش‌ها پاسخ روشنی ارائه دهد: نخست اینکه عکاسی یا محصول آن «عکس» در چه تاریخی و توسط کدام طراح در طراحی پوستر ایران به کار گرفته شد؟ و دوم اینکه میزان کمی استفاده از عکس در طراحی پوسترهای این سال‌ها چگونه بوده است؟

۱. دانش آموخته کارشناسی ارشد ارتباط تصویری و مدرس دانشگاه فرهنگیان (نویسنده مسئول)
Masboogh@gmail.com
۲. استادیار گروه ارتباط تصویری دانشگاه شاهد، تهران، ایران
Marasy@shahed.ac.ir
3. Poster
4. Jules Cheret
5. Eugene Grasset
6. Photography
- 7.. Niepce
8. Bayard
9. Daguerre.



بدین‌منظور، محدوده تاریخی پژوهش حاضر، از آغاز شکل‌گیری طراحی پوستر در ایران تا سال ۱۳۱۶ش. (پایان دوره نخست فیلم‌سازی ایران) در نظر گرفته شده است؛ زیرا به‌دلایلی که در متن به آن اشاره خواهد شد، تاریخ طراحی پوستر ایران با تاریخ سینمای ایران پیوند می‌خورد و پوسترهای فیلم، شاکله طراحی پوستر ایران را در این دوره تشکیل می‌دهد. از همین رو، روند نوشتار به سمت پوسترهای سینمایی کشیده شده است.

با توجه به جست‌وجوهای انجام شده در پیشینه تحقیق و تحقیقات موازی با پژوهش حاضر، آشکار می‌شود که منابع و مجموعه‌های موجود، به‌صورت محدود، یا فقط به گردآوری و چاپ پوسترها همت گمارده‌اند یا به ارائه یک نوشتار کلی، مقدمه‌وار و کم‌دامنه اکتفا کرده‌اند. در کنار کتاب هنر پوستر در ایران، که به کلیات تاریخ پوستر ایران قناعت کرده، تنها دو اثر، از بهارلو و مهرابی است که به‌صورت مجزا عکاسی فیلم و پوستر فیلم در ایران را در محدوده پژوهش حاضر، کنکاش کرده‌اند. بهارلو، در مقاله ارزشمند «عکاسی فیلم در سینمای ایران» که طی چند شماره در فصلنامه عکسنامه چاپ شده است، به شناسایی و معرفی عکاسانی پرداخته است که از آغازین سال‌های شکل‌گیری سینمای ایران در عرصه عکاسی فیلم فعال بوده‌اند. مهرابی نیز در کتاب پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران، با گردآوری و ارائه نمونه‌هایی از پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران، تلاش کرده بخش‌هایی از تاریخ تاریک و مبهم طراحی پوستر فیلم را تا سال ۱۳۷۱ در کمتر از پانزده صفحه روشنائی بخشد. باینکه هیچ‌کدام از این دو اثر به جایگاه عکاسی و عکس در طراحی پوستر ایران توجهی نکرده‌اند؛ در نوشتار حاضر نقشی محوری ایفا کرده‌اند. همچنین، وقتی از لحاظ تاریخی، منابع و پژوهش‌های صورت گرفته در حیطه طراحی پوستر و عکاسی ایران را بررسی می‌کنیم پاسخی برای پرسش‌های مطرح شده در این نوشتار نمی‌یابیم. لذا با توجه به اینکه نوشتار حاضر تلاش می‌کند در قالب یک بررسی تاریخی، به پرسش‌های مذکور پاسخ داده و به اهداف تدوین شده دست یابد، از سایر پژوهش‌های انجام شده متمایز می‌شود. انجام این پژوهش در جهت تدوین تاریخچه هنر گرافیک نوین ایران، به‌ویژه شاخه طراحی پوستر فتوگرافیک ضروری به‌نظر می‌رسد.

آغاز طراحی پوستر در ایران

طراحی پوستر در ایران، در مقایسه با تاریخ طراحی گرافیک، حتی اگر تلاش‌های صنایع‌الملک را آغاز تاریخ طراحی گرافیک ایران فرض کنیم (افشار مهاجر، ۱۳۸۴ و پاکباز، ۱۳۸۱)، گونه‌ای نوظهور است؛ گونه‌ای که از سال‌های نخست سده چهارده ش. نیاز به آن احساس شد. با توجه به تعریف امروزی و مرسوم طراحی پوستر، ملاحظه می‌شود که در تاریخ گرافیک ایران، تا سال‌های نخست دهه ۱۳۰۰، گونه‌ای باین عنوان شکل نگرفته است. گویا حضور پوسترهای مرسوم در اجتماع ایران با پوسترهای اعلامیه‌مانند تئاتر آغاز می‌شود؛ هرچند مرتضی ممیز، از



نوعی اعلان‌گونه یاد می‌کند که از حدود یکصد و پنجاه سال قبل در ایران مرسوم بوده است و آن تصاویر ائمه اطهار و اماکن مقدسه یا جملات و نوشتارهای مذهبی و اخلاقی و ادبی بوده که بر کاغذ رسم، نقاشی، و تزئین می‌شد و به صورت دست‌ساز یا چاپ سنگی در تعداد کم تکثیر می‌گردید (مهرابی، ۱۳۷۱، مقدمه). اما واقعیت آن است که به صورت رسمی و قابل استناد، تاریخ طراحی پوسترهای امروزی ایران با طراحی پوسترهای سینمایی آغاز شده است. اتفاقی که مرتضی ممیز نیز در مقدمه کتاب پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران مورد تأکید قرار می‌دهد: «واقعیت آن است که اولین اعلان‌ها و پوسترهایی که به شکل و شمایل کنونی ساخته شده ابتدا برای کاربردهای سینمایی بود و در سال‌های بعد از ۱۳۱۰ طراحی و مطرح گردید. زیرا اعلان نیز مثل همه تولیدات گرافیکی، به خاطر نیاز و سفارش بازار و جامعه به وجود آمد» (مهرابی، ۱۳۷۱، مقدمه).



تصویر ۱

پوستر فیلم «واریته»، چاپ سری،
حدود ۱۳۰۰ ش. (مهرابی، ۱۳۷۱)

معمولاً طراحی پوستر را به انواع پوسترهای سیاسی، فرهنگی، تئاتر، سینما، آموزشی اطلاع‌رسانی، اجتماعی، تجاری و تبلیغاتی، و حتی تزئینی دسته‌بندی و تفکیک می‌کنند. شکل‌گیری و کاربرد این گونه گرافیکی همچون سایر محصولات طراحی گرافیک (همان‌طور که ممیز هم در نقل قول ذکر شده بدان اشاره کوتاهی می‌کند) به عوامل متعددی همچون شرایط اجتماعی، اقتصادی، صنعتی، و نیز امکانات فنی و نیاز و سفارش بازار در هر دوره زمانی بستگی

دارد. از همین رو، تا یکی دو دهه پایانی سده سیزدهم، تولید پوستر در ایران ضرورت نداشت و حتی در سال‌های پایانی سده سیزدهم تا دهه‌های نخست سده چهاردهم، که به خاطر شرایط جدید، حضور آن، به آرامی، بر در و دیوار شهرهای بزرگ تحمیل شد، مشاهده می‌شود که تولید پوستر به فراخور نیاز بازار و اجتماع در یکی دو شاخه از انواع آن یعنی تئاتر و سینما رواج یافت (مهرابی، ۱۳۷۱؛ روحانی، ۱۳۵۶ و مسبوق، ۱۳۸۸). به این ترتیب، آغاز تاریخ پوسترهای امروزی ایران با آغاز سینمای ایران گره می‌خورد.

سینمای ایران، به روایتی با فیلمبرداری مراسم «جشن عیدگل» توسط میرزاابراهیم خان عکاسباشی، در مرداد ۱۲۷۹، در اوستاند بلژیک آغاز می‌شود و با منظره برداری‌های کوتاه خان‌بابا معترضدی، در ۱۲۹۹ و تهیه دو فیلم خبری توسط وی در سال‌های ۱۳۰۴ و ۱۳۰۵ ش. ادامه می‌یابد. اما تولیدات سینمای ایران، به صورت رسمی و حرفه‌ای، با ساخته شدن فیلم «آبی و رابی» توسط آوانس اوگانیانس، آغاز می‌شود و دوره نخست فیلمسازی ایران تا سال ۱۳۱۶ ش. ادامه پیدا می‌کند. ضمن اینکه نمایش فیلم‌های خارجی از ۱۲۸۳ ش. توسط میرزاابراهیم صحافباشی، در سینمایی در حیاط عکاسخانه‌اش، شروع شد (امید، ۱۳۷۲؛ بهارلو، ۱۳۸۳ و هدایت، ۱۳۸۳). از قبل این همزمانی و شرایط بازار است که شاکله طراحی پوستر در ایران، در آغاز، به پوسترهای فیلم اختصاص داشته است که تا چند دهه نیز تداوم می‌یابد. بنابراین، چه بخواهیم روند شکل‌گیری طراحی پوستر در ایران را بررسی کنیم و چه در پی شناخت و تبیین چگونگی ورود عکاسی به طراحی پوستر در ایران باشیم، ناچاریم از سال‌های نخست سده چهاردهم شروع کنیم و در غیاب سایر انواع پوستر حتی پوسترهای تئاتر که نمونه‌ای از آن در دسترس نیست بحث را با پوسترهای سینمایی آغاز نماییم.^۱

۱. در تعیین جامعه آماری این پژوهش، همه شاخه‌های پوستر در نظر گرفته شده است، ولی با استناد به آرشيو فراهم شده باید پذیرفت که پوسترهای سینما همه بضاعت تصویری طراحی پوستر محدوده تحقیق را شکل می‌دهد. ماخذ آن در پی فهرست منابع ذکر شده است.



تصویر ۲

پوستر فیلم آخرین شب اعدام، چاپ سری، حدود ۱۳۰۰ ش. (مهرابی، ۱۳۷۱)

تصویر ۳

پوستر سلطان عشق، چاپ سری، حدود ۱۳۰۰ ش. (مهرابی، ۱۳۷۱)

ممیز شرح می‌دهد: «در ایران، ابتدا به اعلان‌های فیلم پلاکات می‌گفتند که کلمه آلمانی

اعلان است و در خیلی از زبان‌های دنیا و از جمله زبان‌های اروپای شرقی همین کلمه را و البته با تغییراتی در تلفظ و نوشتن به کار می‌برند و چون موشق‌سروری، مهاجر ارمنی [...] در آکادمی هنر مسکو درس خوانده بود، این نام را همراه کاربرد جدید اعلان در جامعه ما مطرح کرد و چون قسمت عمده فعالیت او طراحی و چاپ محدود اعلان‌های سینمایی بود، این نام هنوز هم روی اعلان‌های بزرگ سر در سینماها باقی مانده است» (مهرابی، ۱۳۷۱، مقدمه). مدت‌ها بعد، با تأسیس دانشکده هنرهای زیبا و تأثیر مدرسان فرانسوی آن، کلمه «آفیش» توسط دانش‌آموختگان به کار رفت؛ و در نهایت، پس از چند دهه کلمه انگلیسی «پوستر» در جامعه مرسوم شد. به نظر می‌رسد تاریخ طراحی پوستر در ایران، بنابه گفته محققانی همچون مهرابی و روحانی، با اعلان‌های تئاتر آغاز شده است. از این رو، تا ورود و نمایش فیلم‌های خارجی، اعلان‌های تئاتر، یک‌تاز این میدان کم دامنه هستند. اما، با ورود نخستین فیلم‌های خارجی و نمایش آنها در ایران، پوسترهای تئاتر، کم‌کم جای خود را به پوسترهای فیلم دادند و با آغاز فیلم‌سازی در ایران، میدان را برای پوسترهای سینما خالی کردند. چون از پوسترهای تئاتر اولیه نسخه‌ای در دست نیست، نمی‌توان در مورد آنها مطلبی ارائه کرد؛ اما با نگاهی به چند نمونه باقی مانده از پوسترهای اولیه سینما (فیلم‌های خارجی نمایش داده شده در سینماهای ایران) به نظر می‌رسد روند طراحی پوسترهای تئاتر با این نمونه‌ها هم‌راستا بوده و از یک ساختار برخوردار بوده‌اند.

مهرابی (۱۳۷۱)، شرح می‌دهد که از اواخر دوره قاجار، پوسترهایی که در عرصه نمایش فیلم‌های خارجی در ایران تکثیر شد «بیشتر با مرکب مشکی بر کاغذهایی در ابعاد متفاوت و به رنگ‌های زرد اخرایی، قرمز گلی، و آبی ترکی چاپ می‌شوند که با توجه به عرضه آنها در ایالات و ولایاتی چون گیلان، تبریز، خراسان و طهران، اغلب به سه خط فارسی، روسی و فرانسه منتشر می‌شدند و گاهی خط فرانسه جای خود را به ارمنی یا انگلیسی می‌داد. در نمونه‌های اولیه، اثری از تصویر چهره بازیگران در متن پوسترها نیست. تکیه بر نام و عملیات شگفت‌انگیز بازیگرانی که در بین عامه از شهرت و محبوبیت برخوردار بودند یا می‌شدند جوهره اصلی پوسترهاست. در حواشی نیز، ذکری از سینماهای نمایش‌دهنده، جلال و جبروت فیلم و احتمالاً هزینه تولید فیلم و تعداد سیاهی‌لشگرها هم از جنبه‌های معصومانه جلب مشتری شمرده می‌شد» (مقدمه، ۱۳۷۱). البته، گاهی این نوشتار و توضیحات چندخطی که در ساختار کلی پوسترها جای ثابتی به خود اختصاص داده است از واقعیت فاصله می‌گرفت و غلوآمیز می‌شد، گویی شگردی تبلیغاتی در آن سال‌ها به حساب می‌آمد. تصاویر ۱، ۲، و ۳ نمونه‌ای از این پوسترهاست. صفحه‌آرایی همه آنها از یک ساختار تبعیت می‌کند و به ترتیب از بالا به پایین، نام سینما، نام فیلم، توضیحات فارسی، و نوشتار زبان‌های دیگر آمده است. در تمام این پوسترها، نام چاپخانه یا مطبعه‌ای که منتشرکننده پوستر بوده به همراه شماره ثبت یا نمره‌ای که احتمالاً جهت شناسایی پوستر به کار می‌رفته، ذکر شده است. خطوط ترسیمی و «ریز نقش»^۱ دو عنصر تفکیک‌ناپذیر این پوسترها به حساب می‌آیند و از آنها برای حاشیه پوستر، جداسازی نوشتار از یکدیگر، ایجاد

تأکید و هدایت چشم به نوشتار خاص، تفکیک سطوح، و شاید مهم‌تر از همه تزئین و ایجاد زیبایی در پوستر استفاده شده است. در کنار این موارد، کاربرد واژه‌هایی همچون «امشب»، «اینک بیابید» به جای مشخص نمودن زمان نمایش فیلم در سینما حائز اهمیت است. گویی، تاریخ و زمان نمایش فیلم وابسته به استقبال عامه بوده است. در میان این سه پوستر، پوستر فیلم «سلطان عشق» به واسطه استفاده از حاشیه تزئینی و بیت شعر «هردم از این باغ بری می‌رسد/ تازه‌تر از تازه‌تری می‌رسد» متمایزتر و تاحدی خلاقانه‌تر است.

نخستین پوسترهای سینما، که بی‌شبهت به اعلامیه‌های ترحیم امروزی نیست، به تدریج، با تصاویر گراور شده شخصیت‌های اصلی فیلم یا صحنه‌های آن آراسته شد، اما همچنان خبری از ذکر نام دست‌اندرکاران تولید فیلم نبود.

مسعود مهربانی (۱۳۷۱)، کارگران و صاحبان چاپخانه‌ها را پوسترسازان واقعی این سال‌ها معرفی می‌کند و معتقد است اضافه کردن گراور بازیگر اصلی یا صحنه‌ای از فیلم، به جای گلبوته‌ها و خط‌های برنجی به پوستر، عنصری تحمیلی و نااندیشیده است که در نتیجه، با عمودی شدن حروف روسی و فرانسه منتقل شده به دو طرف تصویر، به اطلاع‌رسانی سریع پوسترها خدشه وارد می‌کند. پوستر فیلم «سرگذشت ناپلئون» که از سوی مؤسسه سینما مایاک در مطبعه «آ.ز. یامپولسکی» چاپ شده است، نمونه‌ای از اینگونه است (۱۳۷۱، مقدمه) (تصویر ۴). اما به نظر می‌رسد، این ویژگی، نه تنها فکر نشده و تحمیلی نیست؛ بلکه نشانی است از ارتقای نگاه تولیدکنندگان اینگونه پوسترها! چراکه تولیدکننده، با همه کم‌بضاعتی در این عرصه، به مرور دریافته است چگونه از کیفیت تضاد برای ایجاد تنوع، تأکید، و جلب نگاه مخاطب کمک گیرد و گرنه این ویژگی را در صفحه‌آرایی واژه «امشب» که بر بالای کادر نوشته شده است به کار نمی‌گرفت.

در همین محدوده تاریخی، عکاسی تئاتر شکل گرفت و تعدادی از عکاسان در کنار فعالیت روزمره به کپی برداری از عکس‌های فیلم‌های وارداتی متمایل شدند (بهارلو، ۱۳۸۵). این عکاسان، از یک طرف به واسطه کپی گرفتن از عکس‌های ویترونی فیلم‌های خارجی و از طرف دیگر، به دلیل آشنایی با مطبوعات و کتاب‌های خارجی که تا این زمان مصور شده بودند، نگاهی واقع‌گرایانه داشتند.

۱. ریزنقش علامت یا طرحی کوچک است که یا در صفحه‌آرایی نشریات وظیفه‌ای کاربردی دارد، مانند علامت دایره یا مربع پایان مقالات، یا در زیبایی و ترکیب کلی شکل صفحه مؤثر است. همراه با رواج شیوه چاپ سری در مطبوعات ایران، ریزنقش‌های بسیاری که در غرب برای این روش چاپ، طراحی شده بودند، در ایران مورد استفاده قرار گرفتند (ن. ک: افشار مهاجر، ص ۲۴).

تصویر ۴

پوستر سرگذشت ناپلئون، چاپ سری،
حدود ۱۳۰۰ ش. (مهری، ۱۳۷۱)



آغاز ورود عکاسی به طراحی پوستر در ایران

از ۱۳۰۹ ش.، سینمای ایران با تولید فیلم آبی و رابی، ساخته آوانس اوگانیانس، و فیلمبرداری و تیتراژ خان‌بابامعتضدی آغاز می‌شود. این فیلم صامت، که در سینما مایاک نمایش داده شد، روایت‌های خنده‌دار دو مرد است که توسط محمدضرابی و غلامعلی سهرابی اجرا شده است. متأسفانه، این فیلم کاملاً از بین رفته و هیچ نسخه‌ای از آن موجود نیست (امید، ۱۳۷۲؛ بهارلو، ۱۳۸۳ و هدایت، ۱۳۸۳). از همین رو، هیچ نامی از عکاس یا طراح پوستر آن در جایی ثبت نشده است. ولی پوستر این فیلم، که نسخه‌ای از آن در موزه سینما موجود است، به همراه یک قطعه عکس صحنه (یا شاید پشت صحنه) که دو بازیگر فیلم را نشسته بر پلکان نشان می‌دهد و طراح از آن در طراحی پوستر استفاده کرده، باقی مانده است (تصاویر ۵ و ۶).

تصویر ۵

عکاس: نامشخص، محمد ضرابی و غلامعلی
«سهرابی در عکسی از فیلم «آبی و رابی»
(۱۳۰۹ ش/بهارلو ۱۳۸۵، ص ۲)

تصویر ۶

طراح: نامشخص، پوستر فیلم «آبی و رابی»،
چاپ سریبی و گراور ۱۳۰۹ ش. (موزه سینما)
نخستین پوستری که از عکاسی
بهره گرفته است.



بدین ترتیب، عکس، در نخستین پوستر فیلم سینمای ایران به کار رفت. پوستر فیلم آبی و رابی، که به صورت سیاه و سفید چاپ شده است، در حقیقت فصل مشترکی است میان پوستر سنتی ایران و الگوی جدید پوستر سازی در ایران.

با وجود آنکه این پوستر ۷۰ × ۵۰ سانتی متری ساختاری سنتی دارد و بر اساس پوسترهای اولیه صفحه آرایی شده است؛ با حذف بسیاری از اضافات توضیحی پوسترهای گذشته و اضافه شدن پاره‌ای از شاخص‌های نوشتاری (نام کارگردان، بازیگران و فیلمبردار، زمان نخستین نمایش) به هیئت پوسترهای امروزی نزدیک شده است. تنها عکس سیاه و سفید باقی مانده از این فیلم به صورت وسط‌چین، پایین این پوستر تکرنگ را از آن خود نموده است (مسبوق، ۱۳۸۸). «ترکیب‌بندی عکس به نحوی است که به نظر نمی‌رسد عکاس، همزمان با فیلمبرداری، لحظه را شکار کرده باشد، بلکه به نظر می‌رسد که سهرابی و ضرابی نقششان در فیلم را مجدداً جلو دوربین عکاس ناشناخته، ایفا کرده‌اند تا عکسی از صحنه فیلم را به یادگار بگیرند یا باقی بگذارند» (بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۶). با این همه، عکس، وقتی در پوستر به کار گرفته می‌شود، ترکیب‌بندی آن اصلاح و اضافات آن حذف می‌شود. جدا از ویژگی‌های مثبت و منفی این پوستر، باید پوستر فیلم آبی و رابی را به عنوان نخستین پوستری معرفی کرد که از عکس در طراحی آن استفاده شده است؛ پوستری که با کمی اغماض می‌توان نخستین پوستر امروزی تاریخ طراحی گرافیک ایران نیز محسوب شود. از این رو، پیوند عکاسی و طراحی پوستر در ایران خیلی زود اتفاق افتاد و این دو هنر متمایز در مسیری مشترک همراه شدند. متأسفانه، چون عکاس و طراح این پوستر نامشخص‌اند، بخشی از پرسش پژوهش، بی‌پاسخ می‌ماند هر چند به نظر می‌رسد به علت پاره‌ای از نوگرایی‌های موجود در این پوستر، نمی‌توان فردریک تالبرگ را که در این زمان به قول ممیز (۱۳۵۶)، چند سالی از حضور و سکونت وی در ایران گذشته و

به نقل از بهارلو (۱۳۸۳)، نقاشی‌های تیتراژ فیلم را هم تهیه نموده در اجرای آن بی‌تأثیر دانست (روحانی و ممیز، ۱۳۵۶ و بهارلو، ۱۳۸۳).

دومین فیلم سینمای ایران، در سال ۱۳۱۰ ش.، «انتقام برادر (روح و جسم)» نام دارد که به کارگردانی ابراهیم مرادی تهیه شد. از این فیلم صامت، که در بندر انزلی به صورت نیمه‌تمام فیلم‌برداری شد و به صورت خصوصی در چند محفل نمایش داده شد، نه تنها نسخه‌ای باقی نمانده، بلکه هیچ‌گونه عکس، پوستر، یا حتی اطلاعاتی موجود نیست. از ۹ فیلم بلند سینمایی، که در دوره نخست فیلم‌سازی (۱۳۰۹-۱۳۱۶ ش.) ساخته شد، فقط نسخه منحصربه‌فرد دو فیلم «حاجی آقا آکتر سینما» (آوانس اوگانینس ۱۳۱۲ ش.) و دختر لولر (خان بهادر اردشیر ایرانش ۱۳۱۲)، در فیلمخانه ملی ایران موجود است و از سایر فیلم‌ها: آبی و رابی (اوگانینس ۱۳۰۹ ش.)، انتقام برادر (مرادی ۱۳۱۰ ش.)، «بوالهوس» (مرادی ۱۳۱۳ ش.)، «شیرین و فرهاد» (۱۳۱۴ ش.)، «فردوسی» (۱۳۱۵ ش.)، «چشم‌های سیاه» (۱۳۱۵ ش.)، و «لیلی و مجنون» (۱۳۱۶ ش.) همگی ساخته عبدالحسین سپنتا اثری در دست نیست. بنابراین، مشخص نیست که در عنوان‌بندی این فیلم‌ها نام عکاس صحنه درج شده است یا نه. در عنوان‌بندی فیلم دختر لولر، که در هندوستان تهیه و تولید شده، ذکری از عکاس فیلم نشده است؛ اما در تیتراژ فیلم حاجی آقا آکتر سینما، نام «رامبراند» به عنوان عکاس درج شده است (بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۶).

تصویر ۷

چاندلور، پوستر فیلم «دختر لولر»
چاپ شده در دانشگاه هنر چینی،
۱۳۱۲ ش. (مهرابی، ۱۳۷۱)



با ساخت فیلم دختر لولر، توسط خان بهادر اردشیر ایرانی، و طراحی پوستر آن، الگوی

جدید طراحی پوستر مطرح شد. دلیل آن هم از یک سو، ریشه در رنگی بودن پوستر دارد و از سوی دیگر، با کیفیت برتر آن نسبت به آنچه در ایران اتفاق می افتد مرتبط است. توانایی بالاتر طراح و امکانات برتر چاپ، عواملی است که در ارتقای کیفیت طراحی پوستر فیلم دختر لر دخیل اند.

فیلم دختر لر، در ۱۳۱۲ ش. در «کمپانی امپریال فیلم» شهر بمبئی در هندوستان تولید شد (بهارلو، ۱۳۸۳ ش.) و برای طراحی پوستر فیلم از طراح پوستر این کمپانی کمک گرفته شد. این پوستر، توسط «چاندا وارکر»^۱ پوسترساز کمپانی امپریال فیلم بمبئی طراحی پس از چاپ در دانشگاه هنر بمبئی به ایران آورده شده است (مهرابی، ۱۳۷۱) (تصویر ۷). پلاکارد این فیلم توسط «میشا گراگوسیان» تهیه گردیده که متأسفانه تصویری از آن در دست نیست. موضوع این فیلم حول وقایع مأمور شدن مفتشی به نام جعفر (عبدالحسین سپنتا) برای تارومار کردن افراد قلی خان راهزن (هادی شیرازی) و علاقه مند شدن وی به دختری به نام گلنار (روح انگیز سامی نژاد) می چرخد (امید، ۱۳۷۲ و بهارلو، ۱۳۸۳). در عنوان بندی این فیلم نام عکاس آن مشخص نیست، اما چند قطعه عکس منحصر به فرد از آن باقی مانده است. دست کم دو عکس از فیلم دختر لر تا این زمان در شناسنامه این فیلم ثبت شده که به واسطه آنها موضوع کلی فیلم یا لحظه هایی از آن به خاطر می آیند. اولی، عکسی است از دو بازیگر اصلی فیلم در کنار چاه آب: گلنار با «دلو» آب را در کوزه می ریزد (تصویر ۸). در عکس دوم، جعفر در سیاهچال است، سرش زخمی است و با دستاری آن را بسته، به آرنج دست راستش تکیه زده و در حالی که چند استخوان دست و پای آدمی (ظاهراً زندانیان قبلی) در اطرافش قرار دارد و هملت وار جُمجمه ای به دست چپ گرفته، این رباعی خیام را می خواند:

با این سر اگر تو در سخن خواهی شد / آگاه ز اسرار کهن خواهی شد

گوید به زبان بی زبانی با تو / من چون تو بُدم، تو چو من خواهی شد (بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۷) (تصویر ۹).

قطع پوستری که چاندا وارکر برای فیلم دختر لر طراحی کرده ۶۴ × ۸۸ سانتی متر است (مهرابی، ۱۳۷۱). وی، از دو عکس منحصر به فرد مذکور استفاده نکرده اما با سود بردن از دو عکس صحنه فیلم و یک عکس نیم تنه از «قلی خان راهزن» از یک طرف اثری متفاوت و پیشرو نسبت به پوسترهای طراحی شده در ایران خلق کرده است و از طرف دیگر، نام خود را پس از طراح ناشناس پوستر آبی و رابی، به عنوان نخستین طراح که از عکس در طراحی پوستر ایران استفاده کرده ثبت می کند.

1. chanda warker

۲. مرتضی ممیز پلاکارد را اعلانی می داند که قابل حمل است و در راهپیمایی ها یا توسط مبلغان دوره گرد به کار گرفته می شود و هیچ گاه به شکل ثابت بر در و دیوارها چسبانده نمی شود (مهرابی، ۱۳۷۱). همچنین، به تابلوهای حاشیه و سردر سینما هم اطلاق می شود.



تصویر ۸

عکاس: نامشخص، سینتا و سامی نژاد
در عکسی از فیلم «دخترلر»، ۱۳۱۲ ش.
(بهارلو ۱۳۸۵، ص ۲)



تصویر ۹

عکاس: نامشخص، جعفر (سینتا) درسیاهچال در
فیلم «دخترلر»، ۱۳۱۲ ش. (بهارلو ۱۳۸۵، ص ۴)



چاندا وارکر، دو عکس صحنه را به صورت قطری در کادر قرار داده و عکس جدا شده شخصیت منفی فیلم را در سمت راست پایین کادر بر روی مستطیل عمودی سفیدرنگی چیدمان کرده است. گویی، قصد دارد خشونت و زورگویی را در تضاد با دو عکس دیگر تشدید نماید. نحوه قاب گرفتن دو عکس صحنه و نوع نستعلیق به کاررفته در پوستر، حس و حال و هویتی هندی به پوستر بخشیده است. پوستر دخترلر، با وجود آنکه نه در ایران

چاپ شده و نه یک طراح ایرانی آن را طراحی کرده، نخستین پوستر رنگی تاریخ گرافیک ایران به‌شمار می‌آید. این پوستر، با همهٔ پیشتازی‌اش نسبت به همگونه‌هایش در ایران، در مقایسه با پوسترآبی و رابی یک نقص دارد و آن عدم ذکر عوامل اجرایی فیلم به‌ویژه نام هنرپیشگان آن است.

به‌فاصلهٔ دو ماه و چند روز از نمایش دخترلر، فیلم حاجی آقاآکتورسینما، دومین ساختهٔ اوانس اوگانیانس، نمایش داده می‌شود. حاجی آقاآکتورسینما، تنها فیلم دورهٔ نخست فیلم‌سازی است که در عنوان‌بندی آن نام عکاس آن، یعنی رامبراند (در واقع عکاسخانه‌ای واقع در چهارراه لاله‌زار) درج شده است. فیلم، محصول «پرس فیلم» است و از عکس‌های صحنهٔ آن به‌جز سه یا چهار قطعه باقی‌نمانده است. در یکی از این عکس‌ها، حاجی آقا (حبیب مراد)، در حال منازعه با نوکرش پوری (عباس قلی عدالت‌پور) دیده می‌شود (تصویر ۱۰). از [عکس] این صحنه که یکی از مشهورترین لحظه‌های فیلم است، همزمان با نمایش عمومی حاجی آقاآکتورسینما، به‌عنوان دیوارکوب [پوستر] فیلم نیز استفاده شد. عکس دیگر، مربوط به لحظه‌ای است که حاج آقا و پوری، در بالای پشت‌بام کافه پارس کش مکش دارند و در خیابان در جلوی کافه، مردم از دحام کرده‌اند «بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۷» (تصویر ۱۱). با بررسی و مقایسهٔ عکس‌های این فیلم با عکس‌های فیلم دخترلر، احساس می‌شود عکاس عکاسخانهٔ رامبراند، همچون عکاس فیلم دخترلر، عکاسی حرفه‌ای است که به‌خوبی نور و ترکیب‌بندی را می‌شناسد. پلاکارد این فیلم، مانند فیلم دخترلر، توسط میثا گراگوسیان تهیه شده است (بهارلو، ۱۳۸۳)؛ اما نامی از طراح پوستر فیلم حاجی آقاآکتورسینما در جایی ذکر نشده است. گویا برای این فیلم دو پوستر در نظر گرفته شده بود. یکی از پوسترها، که بنا به گفتهٔ مهرابی (۱۳۷۱) براساس الگوی پوسترهای سنتی شکل گرفته است، به‌احتمال قریب به یقین از عکسی در طراحی آن استفاده نشده است و این حروفِ سربی بوده‌اند که در قالب ساختار مألوف گذشته، پوستر را شکل داده‌اند. پوستر دیگری که تهیه شده در حقیقت، یک قطعه عکس است؛ عکس معروف «نزع حاجی آقا با نوکرش» (تصویر ۱۰) در اندازهٔ ۵۰ × ۳۵ سانتی‌متر، چاپ و تکثیر شده و بی‌آنکه نوشتاری بر آن افزوده و نام و نشانی بر آن ثبت شود، به‌عنوان پوستر به‌کاررفته است (۱۳۷۱، مقدمه). از همین رو، به‌نظر می‌رسد نیازی به طراح پوستر نبوده است.

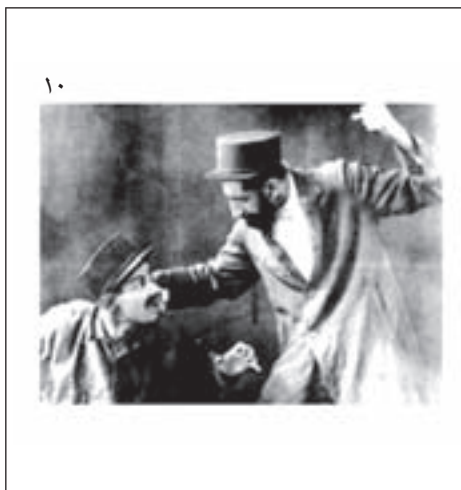
برخوردی اینگونه با پوستر، از سوی تهیه‌کنندگان فیلمی که مدعی نوگرایی و کهنه‌گری می‌باشد دور از ذهن به‌نظر می‌رسد؛ فیلمی که شاید اگر با شکست تجاری روبه‌رو نمی‌شد قابلیت آن را داشت که روند سینمای ایران را برخلاف آنچه اتفاق افتاد تغییر دهد (امید، ۱۳۷۲). اما اینگونه استنباط می‌شود که علاوه بر اعتقاد تهیه‌کنندگان نسبت به توفیق پوستر سنتی در جلب مشتری، امکانات و محدودیت‌های چاپ ایران نیز در این قضیه مؤثر بوده است.



فیلم بوالهوس، محصول «محدود فیلم ایران» در سال ۱۳۱۳ ش. توسط ابراهیم مرادی ساخته شد (بهارلو، ۱۳۸۳). جز چند عکس، هیچ نام و نشانی از پوستر، طراح پوستر، و عکاس فیلم باقی نمانده است. عکس‌های باقی مانده هم در مقایسه با عکس‌های فیلم دختر لر و حاجی آقا آکتور سینما، از کیفیت بسیار پایین تری برخوردار است. بیشتر عکس‌های این فیلم از لحاظ ترکیب بندی، وضوح، فکوس نقطه کانونی، و حتی ظهور و چاپ ایرادات مشهودی دارند (بهارلو، ۱۳۸۵) (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۰

فیلم «حاج آقا آکتور سینما» عکس از
عکاسخانه «رامراند»، ۱۳۱۲ ش.
(بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۵)



۱۱



تصویر ۱۱

عکاسخانه رامراند، فیلم «حاج آقا آکتور سینما»،
کش مکش حاج آقا و نوکرش
بر بام کافه پارس (بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۵)



تصویر ۱۲

عکاس نامشخص، محمد علی قطب در فیلم
«بوالهوس»، ۱۳۱۲ ش. (بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۶)

در سال‌های ۱۳۱۴ و ۱۳۱۵ ش. دو فیلم به نام‌های «شیرین و فرهاد» و «فردوسی» توسط عبدالحسین سپینتا ساخته شد که طراح پوستر هر دو چاندا وارکراست. این دو فیلم هم مانند فیلم دختر لر در کمپانی امپریال فیلم بمبئی تولید شده است.



از فیلم شیرین و فرهاد، چند عکس ثبت شده که عکاس آن نامشخص است. «شکر» (صدیقه سامی نژاد) در انتظار «خسرو» (نصرت‌الله محتشم)، شیرین (فخرالزمان جباروزیری) در حرم، بر تخت نشستن شیرین در کنار ندیمه و موبد موبدان (تصویر ۱۳) عکس‌هایی از این مجموعه‌اند. در همه این عکس‌ها پس‌زمینه و همچنین وسایل و اشیایی که جزء صحنه‌آرایی این فیلم تاریخی هستند، اهمیتی برابر با تک‌چهره آدم‌ها دارند. در واقع، بیشتر عکس‌های فیلم شیرین و فرهاد را می‌توان تک‌چهره‌های محیطی تعبیر کرد که موضوع اصلی، بدون پس‌زمینه آن، اهمیت زیادی پیدا نمی‌کرد. مجموعه این عکس‌ها از حیث وضوح، درجه‌بندی رنگمایه، و کیفیت بصری، بدیع و در نوع خود منحصر به فردند و مخاطبان را به کنجکاوی، دیدن، و پرسش وامی‌دارند. (بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۱۰).

پوستری که چاندا وارکر برای این فیلم طراحی کرده است، در مقایسه با پوستر فیلم دختر لر، کیفیت بصری بالاتری دارد (تصویر ۱۴). اما با حذف کامل نام عوامل اجرایی فیلم از رسالت خود تاحدی دور شده و عقب‌گرد کرده است. برخلاف پوستر دختر لر، چاندا وارکر امضای خود را که مخفف اسم کوچکش است (ch) در پایین پوستر نقش کرده است.



تصویر ۱۳

عکاس: نامشخص، دقتی و جباروزیری
در «شیرین و فرهاد»، ۱۳۱۴ خورشیدی
(بهارلو، ۱۳۸۳، ص ۳۵)

تصویر ۱۴

چاندا وارکر، پوستر فیلم، ۱۳۱۴ ش.
(بهارلو، ۱۳۸۳، ص ۳۴)

به نظر می‌رسد، وارکر سعی کرده با اهمیت دادن به پس‌زمینه پوستر و دقت در روابط اجزا (عکس‌ها و نوشته‌ها)، ارتباط بهتری در ساختار پوستر ایجاد نماید که در این امر نسبت به پوستر دختر لر موفق‌تر عمل نموده است.

پوستر فیلم فردوسی، که سال بعد تولید شد، از لحاظ ساختاری شباهت‌های زیادی به پوستر شیرین و فرهاد دارد (تصویر ۱۵). با وجود این، برخلاف پوستر شیرین و فرهاد،

عکس‌های به‌کاررفته در پوستر فردوسی، به علت محبوس نبودن در کادر و بیرون زدن از قاب تصویر، ارتباط آزادانه‌ای با کادر پوستر برقرار کرده است. از همین رو، پوستر فیلم فردوسی، نسبت به دو پوستر قبلی چاندا وارکر، از لحاظ ارتباط منطقی بین اجزا، بهتر ظاهر شده است. اما در ساختار کلی، از ترکیب‌بندی دو پوستر قبلی تأثیر گرفته است. هر سه پوستر طراحی شده توسط وارکر، ساختاری قطری و یکنواخت دارند که فقط تصاویر آن تغییر کرده‌اند. صفحه‌آرایی پوستر فردوسی، همان صفحه‌آرایی پوستر شیرین و فرهاد است، با این تفاوت که عنوان فارسی فیلم، جابه‌جا شده و در پوستر فردوسی جای مناسب‌تری دارد. سود بردن از سطوح تشکیل شده از تونالیته‌های رنگی، وجه مشترک دیگری است که چاندا وارکر در اجرای دو پوستر اخیر به‌کار گرفته است.



تصویر ۱۵

چاندا وارکر، پوستر فیلم فردوسی، ۱۳۱۵ ش.
(بهارلو، ۱۳۸۲، ص ۲۶)

عناصر تشکیل دهنده پوستر فردوسی از لحاظ مفهومی هم، نسبت به دو پوستر دیگر مناسب‌تر به‌کار گرفته شده‌اند؛ چراکه در پوستر فیلم فردوسی، تجسم دنیای ذهنی و تخیلی شاعر را نشان می‌دهد: گلاویز شدن دو شخصیت در مقابل تصویری چیدمان شده که فردوسی



را در حال نگارش شاهنامه نشان می‌دهد. در دو پوستر اخیر (شیرین و فرهاد و فردوسی) نشانه کمپانی امپریال فیلم جای تصویر «قلی خان راهزن» در پوستر دختر لر را می‌گیرد با این تفاوت که نشانه‌ها در دو پوستر تغییر می‌کنند و نشانه دایره‌وار کمپانی امپریال در پوستر شیرین و فرهاد که نوشتار AN IMPERIAL PICTURE را به همراه دارد، به نشانی افقی تبدیل می‌شود که از ترکیب تصویر یک ببر و نوشته AN IMPERIAL PRODUCTION تشکیل شده است. عکاس ناشناس فیلم فردوسی، حدود هشت قطعه عکس خوش کیفیت به یادگار گذاشته (بهارلو، ۱۳۸۵) که یکی از این عکس‌ها در طراحی پوستر فیلم به کار رفته است (تصویر ۱۶).



تصویر ۱۶

عکاس: نامشخص، نبرد رستم و سهراب در
فیلم «فردوسی»، ۱۳۱۵ ش. (بهارلو، ۱۳۸۳، ص ۳۷)

از نوع نگاه و کیفیت عکس‌ها، نگارنده استنباط می‌کند که به احتمال زیاد، عکاس هر سه فیلم اخیر یک نفر و آن هم یک عکاس هندی بوده است که توانسته است عکس‌هایی هم‌تراز ارائه دهد. تولید شدن هر سه فیلم در کمپانی امپریال فیلم صحت این فرضیه را بیشتر قوت می‌بخشد.

«چشم‌های سیاه» (فتح لاهور به دست نادرشاه)، فیلم دیگری است از عبدالحسین سپنتا، که در ۱۲ خرداد ۱۳۱۵ در سینماهای «ایران نو» و «پارس» به نمایش درآمد. متأسفانه، از این فیلم جز تعداد معدودی عکس، اثر دیگری باقی نمانده است (بهارلو، ۱۳۸۳؛ امید، ۱۳۷۲ و بهارلو، ۱۳۸۵) (تصویر ۱۷).

آخرین فیلم ساخته شده در دوره نخست فیلم‌سازی ایران، فیلم «لیلی و مجنون» به کارگردانی عبدالحسین سپنتا است که در فروردین ۱۳۱۶ ش. به نمایش گذاشته شد. این فیلم،

که براساس کتاب قیس بن عامر و دیوان حکیم نظامی نوشته شده در کمپانی «ایست اندیا فیلم» در کلکته تولید شده است. عوامل فنی این فیلم بیشتر هندی هستند (بهارلو، ۱۳۸۳ و امید، ۱۳۷۲). از این رو، احتمال می‌رود که عکاس این فیلم هم هندی باشد. به استثنای چهار یا پنج عکس، بیشتر عکس‌هایی که از این فیلم باقی مانده است مانند تک‌چهره‌هایی هستند که مردم با لباس‌های مبدل تاریخی در آتلیه‌ها و عکاسخانه‌ها می‌گیرند.



تصویر ۱۷

عکاس: نامشخص، حسینی، سپنتا و جبار
وزیری در فیلم «چشم‌های سیاه» ۱۳۱۵ ش.
(بهارلو، ۱۳۸۵، ص ۱۰)

در میان عکس‌های باقی مانده، همچون عکس فیگور جباروزیری، در نقش لیلی (تصویر ۱۸)، عکس‌چهره‌ای از شخصیت زن فیلم (جباروزیری) وجود دارد که طراح از آن در طراحی پوستر فیلم استفاده کرده است (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۸

عکاس: نامشخص، جباروزیری در لیلی
و مجنون، ۱۳۱۶ ش. (بهارلو، ۱۳۸۳، ص ۴۰)



تصویر ۱۹

با امضای «ام‌ژان»، پرتره جبار
وزیری در لیلی و مجنون، ۱۳۱۶ ش.
(بهارلو، ۱۳۸۳، ص ۳۹)

طراح پوستر فیلم لیلی و مجنون، «ام ژان» است که به نظر می‌رسد در این عرصه از توانایی و شناخت بیشتری نسبت به چاندا وارکر برخوردار بوده است. البته، این مسئله چندان هم غیرمنطقی به نظر نمی‌رسد، چرا که مسعود مهربابی (۱۳۷۱) در کتاب پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران، از قول عبدالحسین سپینتا، در خاطراتش نقل می‌کند که کمپانی ایست‌اندیا، نسبت به دو کمپانی امپریال و «کرشنا» (سپینتا فیلم چشم‌های سیاه را در این کمپانی ساخت) از محاسن و امکانات بهتر و بالاتری برخوردارند (۱۳۷۱، مقدمه). از این رو، منطقی است که این کمپانی (ایست‌اندیا) پوستر ساز مجرب‌تر و کاربلدتری به خدمت گرفته باشد.



تصویر ۲۰

«ام ژان»، پوستر فیلم لیلی و مجنون، ۱۳۱۶ ش.
(بهاره، ۱۳۸۳، ص ۳۸)

ام. ژان، که همچون چاندا وارکر، اطلاعاتی درباره زندگی‌اش یافت نشد، دو پوستر برای فیلم «لیلی و مجنون» طراحی می‌کند که نسبت به پوسترهای هم‌وطنش برای فیلم‌های دخترلر، شیرین و فرهاد و فردوسی، از برتری‌های ساختاری قابل رؤیتی برخوردارند. پوستر نخست، که گویا تصویری است که فقط عنوان انگلیسی فیلم بر بالای آن جای گرفته است، در منابع آرشیوی یافت نشد؛ اما نسخه‌ای از پوستر دوم که به نظر می‌رسد به واسطه ثبت عنوان فارسی فیلم و تصویر بازیگر اصلی آن، پوستر اصلی باشد موجود می‌باشد (تصویر ۲۰). این پوستر خوش ترکیب و جذاب، تصویری است تکرنگ از دورنمای یک شهر که مناره‌های مسجد بزرگ آن در سمت چپ پایین کادر کاملاً مشخص است.

در دل این تصویر، که دو نخل و یک شتر نیز در آن دیده می‌شود، نقش رنگین چهره خانم جباروزیری در نقش لیلی، در قالب یک کادر دایره‌ای قرار گرفته است و بار اصلی پوستر را بردوش می‌کشد. عنوان فارسی لیلی و مجنون در بالای پوستر تاحدودی نامناسب و عنوان لاتین آن، همراستا با دایره چهره لیلی که برخوردی اینگونه در زمان خود بدیع و تازه است صفحه‌آرایی شده است. نام کمپانی تولیدکننده فیلم بدون هیچ نشانه‌ای بر سطحی روشن در پایین پوستر ثبت شده است. در کنار صفحه‌آرایی کم نقص و قابل توجه پوستر (نسبت به آن زمان) باید به استفاده از موتیف‌هایی اشاره کرد که در چهار طرف حاشیه پوستر به کار رفته است که در زمان خود به واسطه ارتباط معنایی‌ای که با کاربرد پوستر پیدا کرده، ایده‌ای خلاقانه و نو به نظر می‌رسد.

اگر بتوان همه فعالیت‌های صورت گرفته در عرصه طراحی پوستر و عکاسی این دوره را زیر بام هنر ایران فرض نمود، باید قبول کرد طراحی پوستر ایران در محدوده تاریخی مورد بحث از لحاظ کیفی روندی صعودی دارد و دوره نوزادی خود را پشت سر می‌گذارد؛ هرچند نه طراحان پوستر، ایرانی‌اند و نه چاپ پوسترهای تأثیرگذار، در ایران انجام گرفته است.

در اینجا، ذکر این مطلب لازم به نظر می‌رسد که ممیز در مقدمه‌ای که بر کتاب پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران می‌نگارد، نخستین طراح پوستر در ایران را موشق سروری معرفی می‌کند و اعتقاد دارد که در آن زمان، آثار وی از تازگی خاصی در سطح جامعه برخوردار بوده است (مهرابی، ۱۳۷۱). اما اثری از موشق سروری در جایی دیده، یافت، یا ذکر نشده و ممیز هم نمونه‌ای ارائه نمی‌دهد تا براساس آن بتوان قضاوت نمود و کیفیت آثار را بررسی کرد. به نظر می‌رسد که منظور ممیز در این مقدمه، پلاکارد یا همان تابلوهای سر در سینما بوده است، چرا که در مقدمه کتاب هنر پوستر در ایران می‌نویسد: «حدود پنجاه سال قبل شاید اولین پوسترهای ما برای فیلم و به ابعاد سر در سینما توسط برادران موشق و ناپلئون سروری که تازه از ارمنستان به ایران مهاجرت کرده بودند، طراحی و ساخته شد» (روحانی و ممیز، ۱۳۵۶، مقدمه).

بررسی کمی میزان به‌کارگیری عکس در طراحی پوستر

همانطور که پیش‌تر اشاره شد تاریخ طراحی پوستر ایران با طراحی پوسترهای سینمایی آغاز می‌شود و به استناد جست‌وجوهای نگارنده، طراحی پوستر ایران تا اواخر دهه ۱۳۳۰ خورشیدی در انحصار پوسترهای سینمایی است (مسبوق، ۱۳۸۸، صص ۹۵ تا ۱۲۴) و از آنجا که دوره نخست فیلم‌سازی ایران در سال ۱۳۱۶ پایان می‌یابد؛ محدوده پژوهش حاضر از آغاز شکل‌گیری طراحی



پوستر تا تاریخ مذکور در نظر گرفته شده است. جهت بررسی کمی میزان استقبال و تمایل طراحان این دوره به استفاده از عکس در طراحی پوستر، نسبت پوسترهایی که از عکس در طراحی آنها استفاده شده است به کل پوسترهای شناسایی شده مورد بررسی قرار گرفت. تعداد اعلان‌های شناسایی شده در این دوره ۹ پوستر است که عکس در طراحی ۵ اثر از این مجموعه به کار رفته است. بنابراین، نسبت پوسترهایی که از عکاسی بهره گرفته‌اند، به کل پوسترهای شناسایی شده، حدود «۵۵ درصد» است، که این عدد نشان از اقبال نسبی به کارگیری عکس در طراحی پوستر این سال‌ها دارد. هرچند این ویژگی، بیش از آنکه مدیون طراحان و امکانات داخل ایران باشد، ریشه در توان طراحان و تفاوت امکانات فنی هندوستان نسبت به ایران دارد.

نتیجه‌گیری

عکاسی و طراحی پوستر، دو شاخه هنری نوظهور هستند که به فاصله کوتاهی از آغاز حیاتشان، در ایران هم شرایط حضورشان فراهم می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که تاریخ طراحی پوستر ایران از ابتدا تا اواخر دهه ۱۳۳۰ ش. در انحصار کامل پوسترهای سینمایی است. از این رو، عکاسی در سال ۱۳۰۹ ش. برای نخستین بار در طراحی پوستر فیلم آبی و رابی نخستین پوستر امروزی تاریخ طراحی گرافیک ایران ساخته آوانس اوگانیانس، به کار گرفته شد. اما چون نه نام طراح آن مشخص است و نه نام عکاس آن، نمی‌توان در مورد نخستین هنرمندی که از عکس در طراحی پوستر ایران استفاده کرده است ابراز نظر کرد.

فیلم «دختر لر» سومین محصول سینمای ایران است که با طراحی پوستر آن در سال ۱۳۱۲ ش. الگوی جدید پوسترسازی در ایران مطرح می‌گردد. پوستر این فیلم که از عکس در اجرای آن استفاده شده توسط «چاندا وارکر» پوسترساز کمپانی امپریال فیلم بمبئی طراحی و در دانشگاه هنر بمبئی چاپ شده است؛ بنابراین «چاندا وارکر» پوسترساز کمپانی امپریال فیلم بمبئی که پوستر فیلم‌های «شیرین و فرهاد» (۱۳۱۴ ش.) و «فردوسی» (۱۳۱۵ ش.) را هم طراحی کرده است به خاطر طراحی پوستر فیلم ایرانی «دختر لر» ساخته «خان بهادر اردشیر ایرانی» و استفاده مستقیم از عکس در اجرای آن، پس از طراح ناشناس پوستر فیلم «آبی و رابی»، نخستین طراح پوستری است که عکاسی را به صورت مستقیم در طراحی پوستر ایران به کار برده است.

در ادامه فعالیت چاندا وارکر هندی، هموطنش ام.ژان، که پوسترساز کمپانی فیلم‌سازی ایست‌اندیا در کلکته است، پوستر فیلم لیلی و مجنون، به کارگردانی عبدالحسین سپنتا را



در ۱۳۱۶ ش. طراحی می‌کند، که نسبت به پوسترهای قبل، حضور عکس در ساختار آن از کیفیت بالاتری برخوردار است. در نهایت، نسبت ۵۵ درصد پوسترهای بهره‌گرفته از عکس به کل پوسترهای شناسایی شده، نشان از آن دارد که به‌کارگیری عکس در طراحی پوستر این دوره مورد استقبال نسبی طراحان واقع شده است، هرچند بیش از هر چیز باید توان طراحان و امکانات فنی هندوستان را در این ویژگی مؤثر دانست.

کتابنامه

- استاین، دانایی (تا). *سرآغاز عکاسی در ایران* (ابراهیم هاشمی، مترجم). تهران: اسپرک.
افشار، ایرج (۱۳۷۰). *گنجینه عکس های ایران*. تهران: فرهنگ ایران زمین.
افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴). *گرافیک مطبوعاتی*. تهران: سمت.
آقای سربزه، مجتبی (۱۳۸۰). *عکاسی ۱*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.
امید، جمال (۱۳۷۲). *فرهنگ فیلم های سینمای ایران*. تهران: نگاه.
بهارلو، عباس (۱۳۸۳). *فیلم‌شناسی ایران (فیلم‌شناسی سینمای ایران ۱۳۵۷-۱۳۰۹)*. تهران: قطره.
----- (۱۳۸۵). *عکاسی فیلم در سینمای ایران. عکسنامه ۲۱ و ۲۲ تا ۱۴*.
پاکباز، روبین (۱۳۸۱). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
تاسک، بطر (بی تا). *سیر تحول عکاسی* (محمد ستاری، مترجم). تهران: سمت.
ذکا، یحیی (۱۳۷۶). *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی.
روحانی، نگار؛ ممیز، مرتضی (۱۳۵۶). *هنر پوستر در ایران*. تهران: موزه هنرهای معاصر.
ژام، آندره؛ ژه، پل؛ فریزو، میشل و گوتران، ژان کلود (۱۳۷۶). *سرگذشت پیدایش عکاسی* (پیروز سیار، مترجم).
تهران: سروش.
کیم، ژان آ (۱۳۶۳). *تاریخ عکاسی* (حسین گل‌گلاب، مترجم). تهران: داریوش.
مسبوق، سیدعلیرضا (۱۳۸۸). *سیر کاربرد عکاسی در طراحی پوستر ایران*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، به راهنمای بی‌
محسن مرانی، دانشکده هنر شاهد، تهران.
مگز، فیلیپ بی (۱۳۸۴). *تاریخ طراحی گرافیک* (ناهد اعظم فرست و غلامحسین فتح‌اله، مترجمان). تهران: سمت.
مهرابی، مسعود (۱۳۷۱). *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران (۱۳۷۱-۱۳۰۵)*. تهران: زاد.
هدایت، حسن (۱۳۸۳). *فیلم مستند تاریخ سینمای ایران*. تهران: مؤسسه رسانه‌های تصویری.

مآخذ تصویری:

- انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران، کمیته پژوهش، *آرشیو پوسترهای تاریخ گرافیک ایران* (کاغذی).
بهارلو، عباس (۱۳۸۵). *عکاسی فیلم در سینمای ایران. عکسنامه ۲۱ و ۲۲ تا ۱۴*.
بهارلو، عباس (۱۳۸۳). *فیلم‌شناسی ایران (فیلم‌شناسی سینمای ایران ۱۳۵۷-۱۳۰۹)*. تهران: قطره.



ممیز، مرتضی (۱۳۵۵). *پنجاه سال گرافیک ایران*. تهران: از فعالیتهای کمیته فرهنگی سندیکای گرافیک‌های تهران.

..... (۱۳۵۴). *هنر گرافیک در ایران*. تهران: شورای عالی فرهنگ و هنر.

موزه سینما، *آرشیو پوسترهای فیلم سینمای ایران* (کاغذی و دیجیتالی).

مهرابی، مسعود (۱۳۷۱). *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران (۱۳۷۱-۱۳۰۵)*. تهران: نژاد.

فهرست تصاویر:

(۱) پوستر فیلم «وارفته»، چاپ سربی، سالهای اولیه ۱۳۰۰ خورشیدی، *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران*، آستر بدرقه.

(۲) پوستر فیلم «آخرین شب اعدام»، چاپ سربی، سالهای اولیه ۱۳۰۰ خورشیدی، *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران*، آستر بدرقه.

(۳) پوستر فیلم «سلطان عشق»، چاپ سربی، سالهای اولیه ۱۳۰۰ خورشیدی، *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران*، آستر بدرقه.

(۴) پوستر فیلم «سرگذشت ناپلئون»، چاپ سربی، سالهای اولیه ۱۳۰۰ خورشیدی، *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران*، آستر بدرقه.

(۵) عکاس: نامشخص، محمد ضربایی و غلامعلی بهرامی در عکسی از فیلم «آبی و رابی»، عکس، ۱۳۰۹ خورشیدی، مجله *عکسنامه* شماره ۲۱ و ۲۲، «عکاسی فیلم در سینمای ایران»، ص ۲.

(۶) طراح: نامشخص، پوستر فیلم «آبی و رابی»، چاپ سربی و گراور، ۱۳۰۹ خورشیدی، موزه سینما.

(۷) چاندا وارکر، پوستر فیلم «دختر لر»، ۱۳۱۲ خورشیدی، چاپ شده در دانشگاه هنر بمبئی، *پوسترهای فیلم تاریخ سینمای ایران*، فاقد شماره صفحه.

(۸) عکاس: نامشخص، «عبدالحسین سپنتا» و «روح انگیز سامی نژاد» در فیلم «دختر لر»، عکس، ۱۳۱۲ خورشیدی، مجله *عکسنامه* شماره ۲۱-۲۲، «عکاسی فیلم در سینمای ایران»، ص ۳.

(۹) عکاس: نامشخص، «عبدالحسین سپنتا، به نقش «جعفر» در فیلم «دختر لر»، عکس، ۱۳۱۲ خورشیدی، مجله *عکسنامه*، شماره ۲۱ و ۲۲، «عکاسی فیلم در سینمای ایران»، ص ۴.

(۱۰) عکاسخانه «رامبراند، حبیب‌اله مراد و عباسقلی عدالت پور در فیلم «حاجی آقا آکتر سینما»، عکس، ۱۳۱۲ خورشیدی، مجله *عکسنامه*، شماره ۲۱ و ۲۲، «عکاسی فیلم در سینمای ایران»، ص ۵.

(۱۱) عکاسخانه «رامبراند»، کش مکش حاج آقا و نکورش بر بام کافه پارس در فیلم «حاجی آقا آکتر سینما» عکس: ۱۳۱۲ خورشیدی، مجله *عکسنامه* شماره ۲۱-۲۲، عکاسی فیلم در سینمای ایران، ص ۵.

(۱۲) عکاس: نامشخص، محمدعلی قطبی در فیلم بوالهوس، عکس ۱۳۱۳ خورشیدی، مجله *عکسنامه*، شماره ۲۱ و ۲۲، «عکاسی فیلم در سینمای ایران»، ص ۶.

(۱۳) عکاس: نامشخص، ایران دفتری و فخرالزمان جبار وزیری در فیلم «شیرین و فرهاد»، عکس، ۱۳۱۴



خورشیدی، *فیلمشناخت ایران*، ص ۳۵.

(۱۴) چاندا وارکر، پوستر فیلم «شیرین و فرهاد»، ۱۳۱۴ خورشیدی، *فیلمشناخت ایران*، ص ۳۴.

(۱۵) چاندا وارکر، پوستر فیلم «فردوسی»، ۱۳۱۵ خورشیدی، *فیلمشناخت ایران*، ص ۳۶.

(۱۶) عکاس: نامشخص، نبرد رستم و سهراب در فیلم فردوسی، عکس، ۱۳۱۵، *فیلمشناخت ایران*، ص ۳۷.

(۱۷) عکاس: نامشخص، امیرحسینی، عبدالحسین سپنتا و فخرالزمان جبار وزیری در فیلم چشم های سیاه، عکس، ۱۳۱۵ خورشیدی، مجله *عکسنامه* شماره ۲۱ و ۲۲، «عکاسی فیلم در سینمای ایران»، ص ۱۰.

(۱۸) عکاس: نامشخص، «فخرالزمان جبار وزیری» در فیلم لیلی و مجنون، عکس، ۱۳۱۶ خورشیدی، *فیلمشناخت ایران*، ص ۴۰.

(۱۹) باامضای «امژان»، پرتره فخرزمان جبار وزیری «در فیلم لیلی و مجنون، عکس، ۱۳۱۶ خورشیدی، *فیلمشناخت ایران*، ص ۳۹.

(۲۰) امژان، پوستر فیلم لیلی و مجنون، ۱۳۱۶ خورشیدی، *فیلمشناخت ایران*، ص ۳۸.

