

نگاهی تاریخی و تحلیلی به مقوله نور و رنگ بمنظور شخصیت پردازی در سینما

مسعود سفلائی^۱

فرشاد فرشته‌حکمت^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۲/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۲۸

چکیده

استفاده هدفمند از نورپردازی و بهره‌مندی از رنگ، در هر فصل و هر نمای فیلم برای بیان خصوصیات درونی شخصیت‌ها از اهمیت ویژه‌ای در این هنر برخوردار است. به عبارتی شیوه نورپردازی و رنگ‌پردازی تصویر، نقش عمده‌ای در بیان و تجسم شخصیت‌ها شکل‌دهی به برداشت مخاطب از فضای کلی اثر ایفا می‌کند. در این مقاله برآنیم تا نقش این دو عنصر مهم را برای بیان تصویری شخصیت و تاثیر آن در ذهن بیننده را بررسی کنیم. روش تحقیق این مقاله از نوع کیفی و اسنادی (مطالعه و ارزیابی گروهی از آثار سینمایی) با رویکرد تحلیلی آثار نمونه از سینمای کلاسیک و سینمای معاصر است. مقاله به این نتیجه رسیده که: بویژه در سینمای امروزی، نور و رنگ با تکنیک‌های پیشرفته سینمایی، اصلی‌ترین ابزار خلق و تجسم شخصیت سینمایی است.

واژگان کلیدی: شخصیت پردازی، نورپردازی، رنگ، پژوهش تاریخی

عضو هیات علمی دانشگاه هنر^۱

عضو هیات علمی دانشگاه هنر^۲

مقدمه

شخصیت در خلاء نیست . محصول خویش است . شخصیتی در قرن هفدهم فرانسه با شخصیتی در تگزاس ۱۹۸۰ فرق می کند . شخصیت دکتری در شهر کوچک ایلی نویز با کسی که آسیب شناس بیمارستان عمومی بوستون است فرق دارد . کسی که در یکی از مزارع آیوا در فقر بزرگ شده با کسی که در چارلستون کارولینای جنوبی رشد کرده ، متفاوت است . یک سیاه پوست یا یک دو رگه ی ایرلندی _ آمریکایی با یک سوئدی فرق می کند . شناخت شخصیت از شناخت بطن شخصیت شروع می شود (سیگر _ ۱۳۸۰). این گفته که بارها در کتابهای فیلم نامه نویسی و شخصیت پردازی تکرار شده است حاکی توجه اصلی ما در مقوله ی سینما نسبت به شخصیت است . اما در بیان سینما که بخش عمده ای از روایت ، داستان ، و جذابیت کار بر عهده ی تصویر است ، نقش عناصر تشکیل دهنده ی تصویر کجاست ؟ در این نوشته تلاش می کنیم تا با بررسی همه جانبه ی این عناصر ، چگونگی پرداخت و تکامل شخصیت در سینما را با تکیه بر استفاده از شکل و عناصر تصویری مورد کنکاو قرار دهیم . بر خلاف روندی که در فیلم نامه طی می شود و در طی آن شخصیت به تدریج تکمیل و توصیف می گردد ، رویکرد فیلم برداران و کارگردانان در توصیف شخصیت با استفاده از توان رنگ و نور در سینما بیشتر موردی و حتی پلان به پلان تعریف می شود و از همین رو چگونگی قرار گرفتن شخصیت در موقعیت های مختلف و یا حالات روحی لحظه ای او برای فیلم ساز اهمیت بیشتری می یابد و می توان اینگونه گفت که نور و رنگ در جهت تکمیل آن چه که روندی تدریجی فیلم نامه پی گرفته است ، به کار می رود . در این بین چهره پردازی به وسیله ی نور مهم ترین موضوع و قابل توجه است . وظیفه ی اصلی چهره پردازی در سینما ، برانگیختن گرایش و توجه عاطفی مخاطب است . می توان اینگونه گفت که حتی خصوصیت هایی که در یک جامعه به عنوان خصوصیت های قابل قبول و یا غیر قابل قبول شناخته می شوند توسط استفاده ی هدفمند از نور ، رنگ و عناصر دیگر موثر در تصویر پردازی قابل انتخاب و بیان است . برای مثال در مواجهه با شخصیتی در فیلم که مثبت تلقی شده و مخاطب خود را با آن همراه می بیند ، استفاده درست و به جا از نورپردازی در بیان درست جزئیات چهره و یا حتی پوشاندن ایرادات احتمالی چهره ی شخصیت ، در نوع برداشت ما نسبت به او متفاوت جلوه خواهد کرد . از همین رو برخی از قواعد نورپردازی بر مبنای شکل دهی درست از شخصیت های سینمایی شکل گرفته است ، برای نمونه دور شدن

فیلم برداران و نورپردازان از نورپردازی مسقیم از بالای سر که جلوه ی شکلی سر شخصیت را به شکلی جمجمه وار تغییر می دهد . و یا دور شدن از ایجاد سایه های دوگانه روی صورت و بدن که جلوه ی غیر واقعی و اشتباه از شخصیت را به تصویر می کشد . البته شایان توجه است که همین رویکرد اصلاحی در نورپردازی گاهی به عمد تغییر می کند و مطمئناً هدفی دیگر و شاید نقطه ی مقابل را دنبال می کند که در این صورت هم می تواند هدفمند باشد . روش نورپردازی می تواند برداشت بیننده را از سلامتی ، سن ، زیبایی و زشتی شخصیت به شکل قابل توجهی تغییر دهد و در اینجا انواع مختلف نور های پرتضاد ، زاویه دار و یا تلطیف شده می توانند موثر واقع شوند . در سالیان اخیر با پیشرفت ابزارهای نورپردازی و گریم و نیز گسترده شدن شناخت بازیگران از شیوه های نورپردازی ، تسریع در انجام امور حتی در شیوه ی بازی بازیگران و آزادی عمل و یا محدودیت آنها در صحنه های مختلف سینمایی موثر بوده است .

نور ، اولین عنصر

نور در زندگی روزمره پدیده ای شاید کم اهمیت باشد چون آنچنان به آن عادت کرده ایم که شاید برخی اوقات حتی تفاوت های اولیه آنرا نیز متوجه نشویم . نور عنصری برای دیدن است و مکان های مختلف ، تعریف نوری مجزایی از خود ارائه می دهند . در مقام دیگر نور می تواند با شناخت بافت ، رنگ و شکل اشیا و افراد ، شناخت ما از جهان پیرامون را تکامل ببخشد و عملاً شناخت تصویری ما از جهان منحصر به همین شیوه ی ادراک است ، اما در سینما که کوچکترین تغییرات به بزرگترین ادراک ها و یا حتی سوء تفاهم ها منجر می شود ، تکلیف چیست ؟ می توان گفت تاثیر نور در سینما ما را به مفهوم هنر کنترل نور و یا آنچه برخی از آن به عنوان نقاشی با نور قلمداد می کنند ، رهنمون می سازد و اینجاست که خلاقیت و شیوه ی بیان موثر در سینما شکل جدی به خود می گیرد .

امید یا ناامیدی ، زشتی یا زیبایی ، لطافت یا خشونت ، ابهام یا توصیف و هزاران درک دیگر از تصویر از همین راه شکل خواهد گرفت . از همین رو در نگاه به شخصیت به عنوان کی از مهم ترین و شاید تنها عنصر اصلی پیش برنده ی روایت در بسیاری از درام های سینمایی ، نور نقشی مهم ایفا خواهد کرد .

در گستره ی تاریخ سینما از همان ابتدا با فیلم هایی چون " سرقت بزرگ قطار "۳ و یا حتی " خروج کارگران از کارخانه " نور به عنوان عنصر دیده شونده مد نظر بوده است .



تصویر شماره یک : سرقت بزرگ قطار

با پیشرفت سینما و استفاده از عناصر موجود در هنرهای دیگر چون تاتر و نقاشی ، نورپردازی و کنترل جزء به جزء نور به سینما وارد می شوند . با توجه به نبود رنگ در فیلم ها ، تفاوت اصلی در نورپردازی به خصوص در مواجهه با شخصیت های داستان در مقایسه ی با نقاشی و تاتر از همین جا آغاز می شود . در تاتر و نقاشی نور می تواند نقش موثری در شناخت بافت و رنگ در شخصیت پردازی داشته باشد و در سینما تنها بافت مد نظر است که البته با توجه به کیفیت نگاتیو و شیوه های پخش فیلم در سالیان ابتدایی سینما ، شناخت و درک بافت نیز با مشکل مواجه می شد ، از همین رو تاکید اصلی سینما بر استفاده از نور در ایجاد تفاوت های محیط و همچنین کنتراست به عنوان مهم ترین عنصر فیلم های سیاه و سفید باقی ماند . در بررسی نوع نورپردازی شخصیت های در فیلم های سیاه و سفیدی چون " کابینه دکتر کالیگاری "۴ نیز در

³ The great train robbery

⁴ The Cabinet of Dr. Caligari

می یابیم که کنتراست و تفاوت های تاریکی و روشنایی مهم ترین جلوه ی پرداخت شخصیت در این فیلم است که با استفاده از گریم های اغراق آمیز تاتری در فیلم تشدید نیز شده است . در این فیلم با محور قرار دادن فضای اکسپرسیونیستی و عناصر موجود در نقاشی های اکسپرسیونیستی ، شخصیت ها به صورت منقطع و بدون جزئیات زیاد در پوشش حتی در صورت تعریفی می شوند و از همین رو فیلم سیاه و سفید و بدون رنگ حتی می تواند کمک شایانی به این قضیه کند. شخصیت دکتر کالیگاری به عنوان شخصیت اصلی با پوششی بلند و مشکی رنگ و در برخی اوقات با شلواری خاکستری و راه راه به تصویر کشیده می شود . عناصری که در جهت بهبود ضعف به تصویر کشیده بافت تصویر ، استفاده شده اند . چون تقریباً بافت در این فیلم تنها با تفاوت های شکلی مشخص قابل درک و دریافت است . در گریم شخصیت ها نیز با تیره کرده دور چشم و پررنگ کرده ابروی شخصیت ها ، دو اتفاق رخ داده است . اول تفاوت شکلی شخصیت ها با دیگر عناصر آشنای مخاطبان سینما و دوم تفاوت های شخصیت های درون داستان از بعد شخصیت های منفی و مثبت ، اینبار با شیوه های رایج در گریم تاتری.



تصویر شماره دو : کابینه دکتر کالیگاری

درکابینه دکتر کالیگاری شخصیت پردازی از طریق نورپردازی به گونه ای دیگر نیز خود را نشان داده است . شیوه ای که شاید تا سالیان سال و حتی امروز در سینما از آن بهره گرفته می شود و آن استفاده از موقعیت های نوری و فضاها ی نوری موسوم به کم مایه یا **low key** در فیلم است ، به خصوص در موقعیت هایی که با شخصیتی مرموز و برنامه ریزی برای اتفاقی جدید روبرو هستیم که در کابینه ی دکتر کالیگاری به واسطه ی صامت بودن این فیلم نیز بسیار موثر تر می شود . با ورود صدا به سینما مساله ی نورپردازی و چهره پردازی نیز دچار تغییر می شود . فیلم برداران با توجه به نقش صدا و تغییر موقعیت های صوتی در فیلم ها گاهی شیوه ی نورپردازی خود در مواجهه با شخصیت ها را تغییر می دانند . توجه به دیده شدن بهتر شخصیت های اصلی که در سینمای صامت به یکی از مهم ترین اهداف تبدلی شده بود اکنون با ورود صدا جای شخصیت های فرعی را نیز در فیلم باز کرد . در این فضا چگونگی دیده شدن شخصیت های فیلم هم راستا با شخصیت پردازی موجود در درام ، مساله ای بود که همواره مورد جدل بود . در این بین برخی از فیلم برداران چون " لی گارمز " ۵ فیلم بردار فیلم هایی چون " قطار سریع السیر شانگهای " ۶ و " صورت زخمی " ۷ راهکاری خاص را برای خود برگزیده بود . او در مواجهه با ستارگانی چون " مارلین دیتریش " ۸ شیوه ی افزایش نوردهی روی شخصیت را برگزیده بود و از همین رو در بسیاری از کارها معمولا مارلین دیتریش را یک استاپ بیشتر نوردهی می کرد که این امر به بهتر دیده شدن شخصیت کمک شایانی می کرد اگر چه گاهی غیر منطقی و دور از واقعیت به نظر می رسید .

⁵ Lee Garmes

⁶ Shanghai Express

⁷ Scarface

⁸ Marlene Dietrich



تصویر شماره سه : قطار سریع السیر شانگهای

البته باید به این نکته توجه داشت که به دلیل سابقه ی دیدگاه تاتری در میان فیلم سازان و مخاطبان سینما ، این تغییر نورها در زمان خود پدیده هایی قابل توجه به شمار نمی رفتند و بعدها در مقایسه ی با دیگر آثار به آنها توجه شد . با جلو رفتن سینما و پیشرفت تکنیک های سینمایی و به خصوص در زمینه فیلم و لایه های نگاتیو سینمایی و متفاوت شدن نوردهی در نگاتیو ها ، نقش نور و شخصیت های اصلی و فرعی هم دگرگون شد . امکان فیلم برداری در محدوده ی گسترده ای از دیافراگم ها و امکان دسترسی به جزئیات در طیف گسترده ی دیداری فیلم منجر به رویکردهای مختلف و سبک های جدیدی در نورپردازی شد . هنگامی که در سالهای دور و زمان ساخت فیلمی چون همشهری کین ، تاکید فیلم بردار برجسته " گرگ تولند " ۹ بر استفاده از امکانات و تمهیدات سینمایی برای رسیدن به عمق میدان عمیق سینمایی بیشتر بود ، رویکردی که در همشهری کین با قرار دادن شخصیت های مختلف در موقعیت های نوری گوناگون صحنه که عمدتاً با عمق میدان عمیق طراحی شده بود ، جلوه ای سینمای تاتری به اثر می داد .

⁹ Gregg Toland



تصویر شماره چهار : همشهری کین

این نوع نگاه در فیلم " بانویی از شانگهای " ۱۰ به شیوه ای دیگر استفاده شده و فیلم بردار با قرار دادن شخصیت در مقابل آکواریومی بزرگ و استفاده از تمهیداتی برای بزرگتر جلوه دادن ماهیهای و نیز نور موج دار حاکم بر فضا ، به نوعی از سرگردان و در هوا بودن شخصیت خبر می دهد .



تصویر شماره پنج : بانویی از شانگهای

¹⁰ Lady from Shanghai

با گذشت سالها و امکانات نورپردازی جدید و همچنین خروج فیلم سازی از محدوده‌ی استودیوها به خارج از استودیو و همچنین حضور رنگ در سینما ، نور و رنگ به عنوان عناصر اصلی مد نظر بسیاری از فیلم برداران در مواجهه با شخصیت های فیلم ها ، تبدیل شدند . در این میان برای فضا سازی لازم برای بهتر دیده شدن شخصیت ها د رورند مد نظر داستان ، برخی فیلم سازان با همراهی فیلم برداران رویکردهای خاص تولیدی را نیز امتحان کردند . برای نمونه " ترنس مالیک"^{۱۱} با همراهی فیلم بردار شناخته شده " نستور آلمندروس"^{۱۲} کار کردن در محدوده ی زمانی موسوم به وقت طلایی را برای بخش عمده ای از فیلم " روزهای بهشت"^{۱۳} به کار گرفتند . با انتخاب این رویکرد ضمن استفاده ی حداکثری فیلم بردار از نور طبیعی ، امکان یکدست شدن نوع نورپردازی و فضا سازی در مواجهه شخصیت های در داستان و همچنین رنگ و نوری حاکم بر کل فضای فیلم به دست آمد . در این محدوده ی زمانی که از لحاظ تولیدی نیز گروه را با مشکل مواجه می کرد (به دلیل محدودیت زمان مناسب فیلم برداری که حدود یک ساعت می شد) فیلم بردار از نورپردازی های موردی و برجسته کردن شخصیت های به صورت فردی و از طریق نور حتی الامکان دور شده است و تاکید خود را بر استفاده از لنز های مناسب و استفاده درست از عمق میدان و فضای محو پیرامونی در کادرها کرده است .



تصویر شماره شش : روزهای بهشت

¹¹ Terrence Frederick Malick

¹² Nestor Almendros

¹³ Days of Heaven (1978)

در همین راستا در پلانهای داخلی فیلم نیز این رویکرد با تاکید بیشتر بر فضا و احاطه شدن شخصیت توسط فضا و بدون تاکید بر نورپردازی های مشخص ، به هدف اصلی کارگردان که ایجاد شخصیت هایی شاید خنثی و مسخ شده بوده است ، کمک به سزایی می کند .
می توان این گونه نگاه به نورپردازی و هدفمند کردن فضای نوری کلی فیلم هم راستا با شخصیت های داستان را پیش تر در اثر شناخته شده ی " استنلی کوبریک " به نام " بری لیندون " ۱۴ مشاهده کرد .

بری لیندون که بیشتر به خاطر نوع استفاده از لنزهای خاص در امکان پذیر کردن نورپردازی در خاص ترین شرایط نور طبیعی و استفاده از نور شمع شناخته شده است ، یکی دیگر از آثاری است که در آن کلیت نورپردازی و استفاده ی از رنگ های مختلف هم راستا با فضای شخصیت پردازی موجود در داستان است .

در نگاه کوبریک آنچه که شخصیت اصلی فیلم را به تباهی کشانده است نه خود بری و افراد پیرامون او ، بلکه شرایطی است که شاید در قرن حاضر شاهد آن هستیم . گونه ای از خود بیگانگی و الیناسیون .

کوبریک نیز در اثر خود تلاش می کند تا مفهوم از خودبیگانگی به عنوان یکی از مفاهیم دنیای مدرن و به تبع آن هنر مدرن را در فیلم خود بسط دهد .

یکی از شیوه های انتخاب شده ی او نوع رویکردش به نورپردازی و استفاده ی هوشمندانه از رنگ در مواجهه ی شخصیت ها در موقعیت های مختلف داستان است . او برای این منظور گاهی در قواعد مرسوم سینما و قاب بندی های فیلم نیز جسارت خاص خود را بروز می دهد . در صحنه ای از صحنه های پایانی فیلم ، او برای نشان دادن فضای حاکم بر روح و شخصیت بری با الهام گرفتن از نقاشی های قرن هجدهمی و با رویکردی مدرن ، قابی را به تصویر می کشد که تابلوهای پرتره موجود در آن تصویر همگی از قسمت گردن قاب بندی شده اند و به نوعی شخصیت های نقاشی ها سر ندارند و در نتیجه شخصیتی موهوم و گنگ دارند . در این بین با قرار دادن شخصیت بری در نقطه ی نوری مناسب صحنه و پرهیز از نور پردازیهای پرکنتراست موسوم در آن زمان ، رویکرد بیگانه شده ی بری را هر چه بیشتر گسترش می دهد .

¹⁴ Barry Lyndon (1975)

کوبریک در نگاه کلی خود به داستانی که از " ویلیام تاکری " ۱۵ برداشت کرده بود ، حتی بار روایت را از دوش بری لیندون بر می دارد و به روایتی مبنی بر راوی دانای کل تکیه می کند و حتی برخی اوقات از زبان این راوی نتیجه نیز می گیرد . راوی که یک راوی ناشناس است و هیچگاه خود را معرفی نمی کند و یا در داستان حضور ندارد .

در نگاه کارگردان ، کل اثر به هم پیوسته است و در واقع هر لحظه از زمان بری در زمانی دیگر در هم تنیده شده است حتی در رنگ ها ، نورها و موقعیت های زمانی روز و شب که شخصیت در آنها درگیر است . کوبریک حتی از کات های ناگهانی و بی دلیل خودداری می کند و از تکنیک زوم به دفعات در طول فیلم بهره می گیرد تا بیش از پیش به این پیوستگی و در هم تنیدگی تاکید کند . رنگ پردازی های کوبریک و فیلم بردار خوب او " جان آلکات " ۱۶ نیز در همین راستا است . الگو قرار دادن فضای تخت و نورپردازی های در هم تنیده در نقاشی های قرن هفده و هجده ، استفاده از سایه های نرم و پرهیز از جلوه ی بیش از اندازه ی نورپردازی ، انگونه که در آثار تاریخی دیگر مرسوم بود .

از همین رو او از نورپردازی های مصنوعی رایج در فیلم های تاریخی دوری می کند و با علاقه های خاص تکنیکی خود و داستان معروف نورپردازی تنها با استفاده از نور شمع آزمون دیدن واقعی تصویر را اجرا می کند .

در همین راستا نقاشی های قرن هجدهمی ، روایتی در روز و با استفاده از نور طبیعی و شب قرن هجدهمی انگونه که هست ، راههایی می شوند تا کوبریک بیگانگی شخصیت و تسلط فضا و زمان بر او را در قالب تصویر سینمایی که شاید به دید او نمی توانست گویای این مطلب تا پیش از این باشد (در مقایسه با داستان) ، بهتر به تصویر در آورد .



تصویر شماره هفت : بری لیندون

¹⁵ William Makepeace Thackeray

¹⁶ John Alcott

از نمونه های خوب دیگر در زمینه نورپردازی هدفمند و استفاده ی به جا از موقعیت های نوری در توضیح و توصیف شخصیت ، فیلم " استعداد ذاتی " ۱۷ اثر " بری لوینسون " ۱۸ باشد . در نمای افتتاحیه فیلم ما شخصیت اصلی را تنها ، غمگین نشسته در یک ایستگاه راه آهن می بینیم . نیمی از او در روشنایی و نیمی دیگر در سایه قرار دارد ، استعاره ای از گذشته ی تیره و گنگ او و آینده ی نامعلوم که احتمالاً شخصیت را در خود درگیر خواهد کرد. قطار از راه میرسد و سیاهی تصویر را می پوشاند .

بعد در شروع داستان " ری " شخصیت اصلی فیلم که " رابرت رد فورد " ۱۹ نقش او را بازی می کند ، جوانی پرنرژی ات که عاشق دختری است که همیشه سفید می پوشد . در این سکانس های ابتدایی زمان فیلم برداری هنگام درخشندگی نور آفتاب بعد از ظهر گرفته شده است و با استفاده از یک فیلتر نرم کننده تصویر ، ماهیت روشن فضا و شخصیت های موجود در آن بیش از پیش هم تشدید شده است .

در سکانس ها و صحنه هایی دیگر از فیلم نیز فیلم بردار " کالب دشانل " ۲۰ سعی میکند تا با برجسته کردن شخصیت های مورد نظر به خصوص شخصیت زن فیلم در موقعیت هایی که " ری " در تنهایی و تزلزل و تنهایی به سر می برد ، حمایت شخصیت زن از او را با تاکید نوری و جداسازی او از محیط و افراد پیرامون بیان سازد .

نقطه ی مقابل در این فیلم شخصیت قاضی است که به عنوان شخصیت منفی فیلم اکثراً در تاریکی قرار دارد و بیشتر با نورهای لکه ای و هاشور دار به تصویر کشیده می شود که شخصیت مرموز و منفی او را بیشتر به ذهن مخاطب متبادر می سازد .

با این سیستم تصویرسازی بصری ساده اما غریزی و بیان گر ، لوینسون و دشانل به بهترین وجه یک داستان خوب را روایت کرده اند و لایه های اضافی معنا به آن افزوده اند . لایه هایی که هر چه بیشتر به تکامل فیلم امه ی خوب و شخصیت پردازی صحیح موجود در آن کمک به سزایی کرده است .

¹⁷ The Natural (1984)

¹⁸ Barry Levinson

¹⁹ Robert Redford

²⁰ Joseph Caleb Deschanel



تصویر شماره هشت : استعداد ذاتی

به مرور زمان و با به وجود آمدن رویکردهای جدیدی در فیلم برداری که شاید نشأت گرفته از هنرهای تجسمی مدرن و پست مدرن بودند ، اهمیت نور در شخصیت پردازی جایگاه خود را به عنوان عنصری مکمل در روند شخصیت پردازی درام هر چه بیشتر نشان داد و از همین رو طراحی تولید به عنوان یکی از حرفه های جدید و مهم سینمای صنعتی ، چگونگی توصیف نوری و رنگی شخصیت های داستان را به عنوان یکی از مهم ترین مراحل پیش تولید قلمداد کرد . نمونه های خوبی همچون " ارباب حلقه ها " ۲۱ و هاییت " ۲۲ به کارگردانی " پیتر جکسون " ۲۳ که با مدد شیوه های تولیدی جدید به وجود آمدند نمونه های خوبی از این نوع رویکرد به حساب می آیند.



تصویر شماره نه : ارباب حلقه ها

²¹ Lord of the rings (2001)

²² Hobbit (2012)

²³ Peter Jackson

در کل می توان گفت که نورپردازی ، چهره پردازی و رنگ پردازی در جهان سینما و به خصوص در امروز سینما که تکنیک های جدید و همچنین امکانات گسترده ی نمایش فیلم ها ، مخاطبان را با جهانی پر از دریافت های جدید بصری روبرو کرده است ، ابزارهایی موثر در پیشبرد اهداف شخصیت پردازی در یک اثر سینمایی به حساب می آیند . ابزارهایی که اگر به درستی و به جا استفاده شوند حتی خواهند توانست تا کسریها و نقاط نامشخص فیلم نامه از بعد شخصیت پردازی را حتی جبران و تکمیل کنند .

کتابنامه

براون_ بلین_ ۱۳۹۱_ فیلم برداری نظری و عملی _ ترجمه رضا نبوی _ تهران _ دانشگاه هنر
قادری _ نصرالله _ ۱۳۸۰_ آناتومی ساختار درام _ تهران _ نیستان
سیگر _ لیندا _ ۱۳۸۰_ خلق شخصیت های ماندگار _ ترجمه عباس اکبری _ تهران _ سروش
میلرسون _ جرالده _ ۱۳۸۰_ تکنیک نورپردازی در سینما و تلویزیون _ ترجمه حمید احمدی
لاری و فواد نجف زاده _ تهران _ سروش
- برونتا ، جان پیر (۱۳۸۲)، استنلی کوپرلیک ادیسه در سینما ، ترجمه مینو خانی ، نشرسنا دل
تهران،