نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸، شماره ۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.331316.666800

مطالعه‌ی اقتباس ادبی در عکاسی صحنه‌پردازی‌شده‌ی ایران

پویا زمانیان*
عضو هیأت علمی گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۲۵)

چکیده

هنرها در طول تاریخ از منابع متعدد اقتباس کرده‌اند. برخی مثل سینما بیشتر و برخی دیگر کم‌تر. به نظر می‌رسد عکاسی به دلیل ماهیت واقع‌گرایانه‌اش، کم‌تر به این شگرد تن بدهد ولی بررسی‌ها نشان می‌دهد عکاسی هم از همان آغاز، از منابع مختلفی اقتباس کرده است. ادبیات یکی از منابع برای اقتباس در عکاسی بوده است. اما آیا واقعاً امکان اقتباس از ادبیات و منابع ادبی در عکاسی وجود دارد و اگر دارد چگونه؟ در پژوهش پیش‌رو که به روش توصیفی ـ تحلیلی انجام گرفته، آثار پنج عکاس در زمینه‌ی اقتباس از ادبیات بررسی شده است. شیوه‌ی جمع‌آوری اطلاعات، استفاده از منابع کتابخانه‌ای (کتاب، پایان‌نامه، مقاله) و مراجعه به سایت‌های اینترنتی بوده است. نتایج پژوهش حاضر نشان داد، اقتباس از منابع ادبی در عکاسی امکان‌پذیر است ولی در شاخه‌ی عکاسی صحنه‌پردازی شده بیشتر دیده می‌شود و عکاسان از بین متون ادبی، بیشتر از شعر اقتباس کرده‌اند تا از نثر و دلیل آن‌هم امکان اقتباس آزادتر از شعر بوده است. متون ادبی برای این‌که بتوانند به شیوه‌ی عکاسی بازنمایی شوند می‌بایست ظرفیت فضاسازی، شخصیت‌پردازی، و روایتگری را داشته باشند. بااین‌حال عکاسان بیشتر برداشت ذهنی و درونی خود را در زمان عکاسی به کار می‌گیرند و بازنمایی عین‌به‌عین متن ادبی در عکاسی امکان‌پذیر نیست.

واژه‌های کلیدی

اقتباس ادبی، عکاسی صحنه‌پردازی‌شده، بازنمایی، برداشت ذهنی.

استناد: زمانیان، پویا (۱۴۰۲)، مطالعه‌ی اقتباس ادبی در عکاسی صحنه‌پردازی‌شده‌ی ایران، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ۲۸(۱)، ۶۹-۸۰.

* تلفن: ۰۹۱۳۷۵۴۵۸۰۷، E-mail: pouyazamanian@pnu.ac.ir.

مقدمه

هنرها همیشه تحت تأثیر آثار پیش از خودشان قرار داشته‌اند. این تأثیرپذیری گاهی در قالب اقتباس مورد بررسی قرارگرفته است. وقتی متنی به صورت مشخص به متن یا اثر دیگر اشاره کند، اگر این ارتباط فراتر از کپی‌برداری صرف باشد، می‌توان گفت اثر دوم از اثر اول اقتباس کرده است. اثر اقتباس‌شده، هرچند یک اثر ثانویه است، ولی یک اثر درجه دوم و فاقد ارزش نیست. اقتباس در هنرهای مختلف به شیوه‌های گوناگون انجام می‌گیرد. این عمل در برخی از هنرها مثل سینما، با شدت و قدرت بیشتری دیده می‌شود و در برخی دیگر، جلوه‌ی کمرنگ‌تری دارد. ادبیات، یکی از منابع بزرگ و بی‌پایان برای اقتباس در شاخه‌های مختلف هنری است و اکثر هنرها در حد و توان خود، کم یا زیاد از آن بهره برده‌اند. اما آیا آثار ادبی قابلیت بازسازی عکاسانه را دارند و اگر دارند برای این‌که بتوانند بازسازی شوند، چه ویژگی‌هایی باید داشته باشند؟ کدام دسته از آثار ادبی قابلیت بازنمایی عکاسانه را دارند؟ چه سبکی از عکاسی راحت‌تر می‌تواند متن‌های ادبی را بازنمایی کند؟ آیا اقتباس از ادبیات در عکاسی، می‌تواند خالق تصاویری ماندگار شود، توجه مخاطب را جلب کند و یا حتی باعث موفقیت عکاس شود؟ پژوهش‌ها نشان می‌دهد عکاسی، از همان ابتدا ارتباط نزدیکی با ادبیات برقرار کرد و این منجر به خلق آثاری گوناگون در عکاسی شد. ادبیات گاه به شکل متن نوشته شده روی عکس خود را نشان داد و گاه داستانی نامرئی را برای روایت، به عکس اضافه نمود. در پژوهش پیش رو به آثاری از عکاسان ایرانی توجه شده، که در آن‌ها هنرمند با بهره‌گیری از ادبیات و مضامین موجود در آن، دست به خلق اثر زده است. عکاسی به دلیل ماهیت واقع‌نمایانه و مستندگونه‌اش، الفت چندانی با ساخت و پرداخت ملهم از اقتباس و ادبیات ندارد، ولی در برخی از شاخه‌های این رشته، مثل عکاسی صحنه‌پردازی شده، نمونه‌های بارزی از پیوند این دو رسانه با یکدیگر دیده می‌شود. در عکاسی صحنه‌پردازی‌شده‌ی ایران، نمونه‌های قابل توجهی از اقتباس ادبی دیده می‌شود. گاه عکاس با دیدی طنز به اثر ادبی نگاه کرده و گاه برداشت خود را از معنا و مفهوم آن ارائه داده است. صرف‌نظر از موفق‌بودن یا نبودن عکاس در درک اثر ادبی و نویسنده و اقتباس از آن، قریب به اتفاق این آثار مورد استقبال قرار گرفته و موفقیت‌های داخلی و خارجی کسب کرده‌اند. این مسئله نشان می‌دهد پیوند دو هنر و اقتباس رسانه‌ها از یکدیگر، به‌خصوص ادبیات و عکاسی، می‌تواند تأثیر بسیاری بر موفقیت آثار و خلق گونه‌ی همه‌پسند ترکیبی داشته باشد.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با هدف بررسی امکان اقتباس از منابع ادبی در عکاسی، انجام گرفته است. آثاری از پنج عکاس که با اقتباس از ادبیات ایران به خلق عکس پرداخته‌اند انتخاب شده و مورد بررسی قرار گرفته است. تجزیه‌وتحلیل عکس‌ها بر اساس منبع اقتباس، چگونگی اقتباس و بازنمایی آثار ادبی صورت گرفته و شیوه‌ی جمع‌آوری اطلاعات، استفاده از منابع کتابخانه‌ای (کتاب، پایان‌نامه، مقاله) و مراجعه به سایت‌های اینترنتی (سایت عکاسان مورد بحث) بوده است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها بر اساس تحلیل نگارنده و مطالعه‌ی نقدهایی بوده که در مورد آثار انجام شده است.

پیشینه پژوهش

کهن‌پور و مردان خوش‌نوا در مقاله‌ی استعاره عکاسانه در آثار پست‌مدرن (۱۳۹۹) که در مجله‌ی پژوهش‌های معاصر در علوم و تحقیقات ارائه شده، به بررسی اقتباس و استعاره در آثار چند عکاس ایرانی و خارجی پرداخته‌اند. شهریار خوانساری در *پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد* خود با عنوان بررسی آثار پنج عکاس اقتباس‌گر (۱۳۸۳)، با راهنمایی سید جواد سلیمی در دانشگاه هنر تهران، به تحقیق درباره‌ی آثار شری لواین، ریچارد پرینس، باربارا کروگر، سیندی شرمن و موری مورا پرداخته است. مرتضی تیموری در *پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد* خود، با عنوان بررسی عکاسی کارگردانی شده در آثار گریگوری کرودسون (۱۳۸۸)، با راهنمایی فرهاد سلیمانی در دانشگاه هنر تهران، تاریخچه‌ی اقتباس در عکاسی، از شکل‌گیری تا دوران معاصر را مورد توجه قرار داد. نیلوفر مهرگان در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان بررسی مفهوم اقتباس در عکاسی (۱۳۹۳) با راهنمایی مهدی مقیم‌نژاد در دانشگاه هنر تهران، شاخصه‌های عکاسی در عصر پست‌مدرن را بررسی کرده و نمونه‌هایی از اقتباس در عکاسی را مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده است. در میان مطالعاتی که در خارج از کشور صورت گرفته، کارمن پرز گنزالس در مقاله‌ی «تصاویر مکتوب: اشعار در پرتره اولیه‌ی ایران و کارت‌پستال‌های انقلاب مشروطه» (۲۰۱۸) که در دانشگاه سیدنی استرالیا انجام داد، به بررسی آثار عکاسی پرتره در سال‌های ۱۸۶۴ تا ۱۹۳۰ پرداخته که در کنار یا بر روی آن‌ها متن‌های ادبی چاپ شده بود. جورجیا الی در مقاله‌ی ادبیات و عکاسی در ایتالیا (۲۰۲۱) که در مجله‌ی *دایرةالمعارف ادبیات* موسسه‌ی آکسفورد منتشر شد، در رابطه با رویکردهای نظری بین‌المللی در زمینه‌ی عکاسی در دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ و ارتباط آن با ادبیات ایتالیا به تحقیق پرداخت. در بین پژوهش‌های انجام‌شده در ایران، منبعی که به اقتباس از ادبیات در آثار عکاسی صحنه‌پردازی‌شده‌ی ایرانی پرداخته باشد، مشاهده نشد. مقاله‌ی پیش رو از آن جهت که در این زمینه پیشگام است و ارتباط بین دو رسانه را بررسی کرده و می‌تواند الهام‌بخش عکاسان برای خلق آثاری نو باشد، قابل توجه می‌باشد.

مبانی نظری پژوهش

اقتباس

هیچ متنی به صورت مستقل از متن‌های دیگر به وجود نمی‌آید و هنرها همواره بر اساس آثار پیش از خود شکل گرفته‌اند. به‌کارگیری عناصر کهن‌متن (آثار هنری پیشین) در اثر جدید (بیش‌متن)، همان چیزی است که در بلاغت سنتی به آن اقتباس گفته می‌شود (جلالی و پورخالقی چترودی، ۱۳۹۲، ۱-۱۸). اقتباس در لغت به معنی پرتوی نور و فروغ‌گرفتن (لغتنامه دهخدا) و در معنای ادبی آن، گرفتن بخشی از یک متن و آوردن آن در میان متن دیگر است که ممکن است به صورت کامل، یا با دخل و تصرف باشد (همایی، ۱۳۸۹، ۲۳۹). در فرآیند اقتباس از یک متن، خالقان اثر جدید ممکن است تصمیم بگیرند تا در حین تمرکززدایی

از یک بخش و تطابق یا حذف بخشی دیگر، بر روی وجوه دیگری از اثر اصلی متمرکز شده و آن را پررنگ کنند (میرشاه ولد، ۱۳۸۸، ۲۰). اقتباس در تاریخ هنر نقش پررنگی داشته و در همه‌ی زمینه‌ها به‌نوعی خود را نشان داده است. می‌توان آن را به‌عنوان عنصر وام گرفته شده برای ایجاد یک اثر جدید شناخت. هنرمندان ویژگی‌هایی از آثار هنری دیگر را مورد اقتباس قرار می‌دهند و با الهام از آن‌ها، آثار جدید و یا متفاوتی می‌آفرینند (Young, 2010, 4). اقتباس حتی می‌تواند مبتنی بر نشانه‌ها، مستندات تاریخی، سمبل‌های فرهنگی، افسانه‌ها و یا مشترکاتی باشد که به نحوی در خاطره و حافظه‌ی مردم نهادینه شده‌اند.

در اقتباس هنری، منبع اقتباس و اثر اقتباسی اهمیت زیادی دارند. یکی دهنده و دیگری گیرنده است. در برخی از آثار صرفاً اشاراتی اندک به آثار بزرگ هنری دیده می‌شود و در برخی دیگر شباهت آن‌قدر زیاد است که بیننده را به اشتباه می‌اندازد. اما آنچه در اقتباس اهمیت دارد، تفسیر شخصی هنرمند است که بسته به جهان‌بینی او متفاوت می‌باشد. آزادی عمل در امر اقتباس، رویکردهای مختلفی را ایجاد می‌کند. گاه به تجلیل از یک اثر می‌پردازد و گاه رویکردی انتقادی می‌یابد و حتی ممکن است جنبه طنز و هزل بگیرد.

برای مشخص‌کردن خوب یا بدبودن اقتباس، باید به نسبتی که دو اثر با هم برقرار می‌کنند توجه کرد. در سازوکار اقتباس، نه‌تنها عمل اقتباس اهمیت دارد، بلکه توجه به جلوه‌های اثر جدید هم قابل توجه است. انسجام، نوآوری و ساختار محکم اثر جدید، از عوامل تعیین‌کننده‌ی فرآیندِ خوبِ اقتباس، یا فرآیند بد آن هستند. اگر در اثر اقتباس‌شده، هماهنگی و انسجام باشد، آن‌گاه عمل اقتباس صرفاً تنها دلیل موفقیت آن نخواهد بود و اثر صرفاً به‌نوعی عنصر، برای یادآوری منبع اصلی تقلیل پیدا نخواهد کرد و خود دارای ارزش به ذات می‌شود. تماشاگران در مواجهه با اثر اقتباسی، نوعی لذت در دسترس‌بودن آثار بزرگ را احساس می‌کنند. اقتباس‌کردن از اثری در رسانه‌ای دیگر، ابزاری برای تداوم لذت اصل اثر و تکرار تولید یک خاطره می‌شود (Sanders, 2006, 24-25). همچنین می‌تواند از رسانه‌ای به رسانه‌ی دیگر هم اتفاق بیفتد. میزان اقتباس بر اساس ماهیت رسانه کم‌وزیاد می‌شود. در رسانه‌ای مثل سینما زیاد و در رسانه‌ای مثل عکاسی بسیار کم‌تر است.

اقتباس در عکاسی

عکاسی نیز مانند رسانه‌های دیگر در تاریخ خود از موارد بسیاری اقتباس کرده است. بعد از افول هنرهای مفهومی در دهه‌ی ۱۹۷۰، عکاسی وارد دورانی می‌شود که از تعاریف ژانری و قراردادی و سبک‌شناسی خارج می‌شود و برای اقتباس به ساختارهای نقاشی، سینما و دیگر هنرهای تصویری و رسانه‌ای رجوع می‌کند (Trodd, 2010, 131). از پیشگامان اقتباس در عکاسی، هنرمند مفهومی دهه‌ی شصت، جان بالدساری[۱] بود. او از عکس‌های تبلیغاتیِ فیلم‌های سینمایی در آثارش استفاده می‌کرد (مهرگان، ۱۳۹۳، ۵۸). سیندی شرمن[۲] در مجموعه‌ی *عکس‌های فیلم بدون عنوان*، در تلاش بود با تقلید از شخصیت‌های فیلم‌های هالیوودی، به بازنمایی هویت زنان در رسانه‌ها توجه کند (لنگفورد، ۱۳۸۶، ۲۰۱). موضوعات مورد اقتباس توماس دیمند[۳] غالباً درون‌مایه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی داشتند و او عکس‌های خود را عموماً با اقتباس از تصاویر موجود در رسانه‌های گروهی، نشریات خبری، عکس‌های مطبوعاتی و تصاویر روزمره تهیه می‌کرد (مهرگان، ۱۳۹۳، ۴۴). در عکس‌های میلتورپ[۴] وجود ساقه‌ی زنبق از سبکِ نقاشی‌های شرقی گرفته شده است (Betes and Kuty, 2018)، یا دیامنتینو جیسوز و زی دیوگو[۵] در مجموعه‌های خود که با عنوان مشترک (دی دی آرت)[۶] منتشر می‌کنند، تحت تأثیر آثار برجسته‌ی تاریخ نقاشی قرار دارند (URL 1) و نمونه‌های بسیاری دیگر.

عکاسی باوجود این‌که مانند همه هنرهای دیگر با اشکال متفاوت بیانی پیوند خورده، در طول تاریخ ابداعش، غالباً بر اساس روابط خود با نقاشی مورد ارزیابی قرار گرفته و روابط گسترده‌ی آن با فعالیت‌های ادبی نادیده گرفته شده است. اما هستند بسیاری از عکاسان که به شیوه‌های متفاوت از ادبیات اقتباس کرده‌اند.

در همان آغازِ ابداع عکاسی، توصیف درخشانی برای عکاسی با عنوان نورنگاری (نگارش با نور)، تصویب عمومی شد که قرابت عکاسی را با ادبیات یا حوزه‌ی نگارش روی صحنه آورد.(برونه، ۱۳۹۴، ۹) متن‌های مرتبط با عکس‌ها، عناوین عکس‌ها، توضیح کوتاهی که هنگام انتشارشان در کتاب‌ها و مجلات می‌آمد، از دیگر روابط عکاسی و ادبیات بود. در گام بعد، عکس به‌عنوان مدرکی گویا، جای توصیفات ادبی برای شرح وقایع را گرفت. به‌تدریج عکس‌ها در آلبوم‌ها و کتاب‌های عکس، با متونِ ادبیِ خلاق هم‌نشین شد. در دوره‌ی میان دو جنگ جهانی، مقاله‌های عکسی که موضوعی را با عکس توضیح می‌داد رواج یافت. از نمونه‌های برجسته‌ی آن، اثر تاریخیِ اکنون اجازه دهید تا مشاهیر را ستایش کنیم، تألیف مشترک واکر اونز و جیمز ایجی بود (همان، ۷۰-۷۱). از نظر کلمنت گرینبرگ، هنر عکاسی از اساس، هنری ادبی است. به‌زعم او نمونه‌های موفق و به‌یادماندنی عکاسی پیش از آن‌که صرفاً تصویری باشند، حکایت‌گونه، گزارشی و مشاهده‌گرانه‌اند. عکس اگر یک اثر هنری به حساب آید، داستانی برای تعریف کردن دارد (Barow, 1982, 4). از اواخر دهه ۱۸۵۰ استفاده از عکس برای تصویرسازی ادبیات و کاربرد روایی آن شروع شد (ولز، ۱۳۹۲، ۳۱۴) جولیا مارگارت[۷] کامرون در سال ۱۸۶۴، اشعار آلفرد تنیستون[۸] را به تصویر کشید. کتاب معروف (*ماجراهای آلیس در سرزمین عجایب*) با تصاویر لوئیس کارول[۹] نمونه‌ی دیگری از این‌گونه آثار است (برونه، ۱۳۹۴، ۱۶۰-۱۶۱).

عکاسی و ادبیات به طرق مختلفِ دیگر هم با هم پیوند می‌یابند. گاه متن نوشتاری در بافت عکس حضور پیدا می‌کند. مثلاً رودچنکو[۱۰] با استفاده از فتومونتاژ[۱۱] دست به مصورسازی اشعار مایاکوفسکی[۱۲] زد و در پی القای تفکرات انقلابی بود (خوانساری، ۱۳۸۵، ۱۹۰). گاه از کنار هم قرارگرفتن عکس‌ها یک داستان ادبی روایت می‌شود. مثل گونه‌های متفاوت فتورمان[۱۳] (برجر، ۱۳۹۳، ۱۱۲-۱۱۳). حتی سکوئنس‌ها[۱۴] که گونه‌ی دیگری از عکاسی روایی هستند، بستر مناسبی برای بیان داستان ادبی فراهم می‌آورند. دوئین مایکلز[۱۵] از اولین کسانی بود که از عکس‌های پیاپی برای بیان اندیشه‌ی خویش در قالب داستان و روایت استفاده نمود و در نهایت عکاسی سیکوئنس را در جهت بیان داستان‌هایش ارائه کرد (خوانساری، ۱۳۸۵، ۱۹۹).

گاه عکاس به‌طور مستقیم از ادبیات ایده می‌گیرد. به‌عنوان مثال می‌توان به دو عکس جف وال[۱۶] با عنوان‌های اوترادک و مرد نامرئی اشاره کرد که به ترتیب از شخصیت‌هایی در داستان‌های کافکا و رالف ادیسون

اقتباس شده است. عکاس ایتالیایی هنری اوگو مولاس[۱۷] در پروژه‌ای تحت عنوان (اوسی ده سپیا)[۱۸] از اشعار شاعر ایتالیایی یوجنیو مونتاله[۱۹] الهام گرفت (Betes and Kuty, 2018). گاهی اوقات هم بدون آن‌که عکسی بر اساس اثری ادبی تهیه شده باشد، از دیدگاه شخص سومی به آن اثر ادبی منتسب می‌شود. چنان‌که جان برجر عکسی از مارکتا لوسکاچوا[۲۰] را در هماهنگی با قطعه شعری از ریلکه می‌یابد و عکسی دیگر از همان عکاس را به داستانی از ایتالو کالوینو[۲۱] مرتبط می‌کند (برجر،۱۳۹۳، ۱۱۹- ۱۲۰). اما یکی از انواع عکاسی که در آن ادبیات و داستان‌پردازی نقش پررنگی دارد، عکاسی صحنه‌پردازی شده یا عکاسی استیج است که امکانات بسیاری را برای خلق مفهوم و روایتی خاص در اختیار عکاس قرار می‌دهد.

عکاسی صحنه‌پردازی‌شده

در عکاسی صحنه‌پردازی‌شده، عکاس مانند هنرمندی آشنا به زمینه‌های گوناگون هنر، ضمن فراهم ساختن یک صحنه، با بهره‌گیری از امکانات اجرا و ساخت، چون طراحی دکور صحنه، آرایش مدل‌های انسانی، نورپردازی و کاربست تمهیدات مختلف کنترل‌شده، واقعیتی بازسازی‌شده و یا ساختگی می‌آفریند که درعین‌حال روایتگر رویدادی از زندگی، مفهوم یا موضوعی خاص، واقعه‌ای تاریخی یا فرهنگی، داستان، ضرب‌المثل، شعر و یا حتی داستان مخصوص خود عکاس است. با توجه به خصوصیات موضوع، محل عکس‌برداری، از یک فضای بسته‌ی آتلیه‌ای، تا محیط‌های شهری و طبیعی قابل تغییر است. وجود یک داستان، جزء مشترک این‌گونه از عکس‌هاست و معمولاً مدل‌های انسانی در پیشبرد آن نقش اساسی دارند (نوریان، ۱۳۸۸، ۱۸-۱۹). از جمله روایت‌های ادبی که نویسنده دارند و عکس آن‌ها صحنه‌پردازی شده، داستان کوچولوی شنل قرمزی است، که توسط سارا مون به تصویر کشیده شد (برونه، ۱۳۹۴، ۱۶۶-۱۶۷). در میان آثار عکاسان ایرانی نیز نمونه‌های بسیاری از وام‌گیری عکاسان از گونه‌های مختلف ادبی مشاهده شده که به تفصیل به آن پرداخته می‌شود .

اقتباس از منابع ادبی در عکاسی صحنه‌پردازی‌شده‌ی ایران

گرایش به عکاسی صحنه‌پردازی‌شده در ایران در دهه‌ی گذشته رشد چشمگیری داشته است. بسیاری از عکاسان برای صحنه‌پردازی‌های خود، ادبیات و مضامین ادبی را مورد استفاده قرار داده‌اند. در این پژوهش به آثار پنج تن از این هنرمندان پرداخته می‌شود. موضوعات مورد اقتباس آن‌ها و شباهت موجود در آثارشان به‌طور خلاصه در جدول (۱) دسته‌بندی می‌شوند:

نتایج پژوهش

اقتباس از اشعار فردوسی

شاهنامه در ادوار متمادی، منبع اقتباس بسیاری از آثار هنری بوده و توانسته بر آن‌ها تأثیر بگذارد. سینما و نقاشی به نسبت دیگر هنرها، بسیار بیشتر از *شاهنامه* اقتباس کرده‌اند و این به دلیل ماهیت داستانی و تاریخی *شاهنامه* است که امکان مناسبی برای تصویرسازی از صحنه‌هایش را فراهم می‌کند. عکاسی نیز توانسته از ماهیت بیان‌گرای *شاهنامه* به‌خوبی استفاده کند. مجموعه عکس‌هایی بین آثار عکاسان ایرانی وجود دارد که *شاهنامه* را منبع اقتباس خود برای تصویرگری قرار داده‌اند. مثل مجموعه عکس *من آنم که*، از علیرضا فانی و مجموعه عکس *بازگشت رستم*، از سیامک فیلی‌زاده.

علیرضا فانی ــ مجموعه‌ی *من آنم که*

مجموعه‌ی (*من آنم که*) از علیرضا فانی، در سال ۱۳۹۱ با اقتباس از *شاهنامه* ساخته شد. این مجموعه شامل ۷ قطعه عکس رنگی در ابعاد ۱۰۰ در ۱۳۳ بود که برای اولین بار در گالری راه ابریشم به نمایش درآمد. پیش از هر چیز عنوان انتخاب شده برای مجموعه جلب توجه می‌کند (من آنم که ..) که یادآور ابتدای مصرع (من آنم که رستم بود پهلوان...) می‌باشد. این مصرع به‌مرور زمان به ضرب‌المثلی تبدیل شده که در آن گوینده قصد دارد خود را به‌عنوان قهرمانی مبارز (یادآور رستم، قهرمان *شاهنامه* فردوسی) توصیف کند. شخصیت به نمایش درآمده در این مجموعه نیز برای خود پهلوانی است، اما با مشخصه‌های خاص خود. عنوان مجموعه به‌سرعت و با صراحت، توجه بیننده را به سمت رستم *شاهنامه* معطوف می‌کند و به او می‌گوید که باید درون عکس‌ها به دنبال رستم بگردد. در تصاویر مجموعه، مردی تنومند با آرایش و لباسی امروزی، دیده می‌شود که کلاهی شاخ‌دار بر سر دارد و در موقعیت‌هایی ناهمساز با چنین هیبت و کلاهی، به فعالیت‌های روزمره‌ی زندگی پرداخته است. عکس‌ها بر اساس فعالیتی که مرد می‌کند هر کدام عناوین متفاوتی دارند. مرد در یکی از عکس‌ها درون توالت فرنگی ادرار می‌کند، در یکی به دنبال سیگنال ازدست‌رفته‌ی تلویزیون می‌گردد، در یکی روی کاناپه‌ای خوابیده و در دیگری هم بر روی پلکان نشسته و چمدان‌هایش پایین پلکان قرار دارد و مردد برای رفتن به جایی است. عکاس در بیانیه‌ی نمایشگاه عنوان کرده: «او تجسم روحیات و آرزوهای ملتی است. این پهلوان، تاریخ، آن‌چنان

جدول ۱- دسته‌بندی منابع ادبی مورد اقتباس عکاسان.

نام مجموعه و نام عکاس ←	(من آنم که) علیرضا فانی	(بازگشت رستم) سیامک فیلی زاده	(جنگل هول) تورج خامنه‌زاده	(بدون عنوان) اسماعیل عباسی	(شاپرک‌خانم) شادی قدیریان
منبع ادبی اقتباس‌شده	اشعار فردوسی	اشعار فردوسی	اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث	اشعار مولانا	نمایشنامه بیژن مفید
شخصیت صحنه	مردی تنومند نماد رستم	شخصیت‌های نمادین از شاهنامه	مردان، زنان و کودکان وحشت‌زده	متفاوت در هر عکس	زنان متفاوت
فضاسازی	مکان‌های واقعی در دنیای امروزی	نمادین و غیرواقعی	جنگلی که با نورپردازی غیرواقعی شده	نمادین و غیرواقعی	مکان‌های متفاوت از زندگی امروز
روایت ارائه‌شده	داستان زندگی مردی که نماد رستم است	روایت‌های طنز از داستان‌های شاهنامه	روایتی از ترس افراد	متفاوت بر اساس معنای هر بیت	محدودیتی که زنان برای خود می‌سازند
بیانیه‌ی عکاس	دارد	دارد	دارد	ندارد	دارد
شیوه بازنمایی	غیرمستقیم	غیرمستقیم	غیرمستقیم	غیرمستقیم	غیرمستقیم

که رخ داد، نیست ولی تاریخ است، آن‌چنان که آرزو می‌شد. و این تاریخ برای شناختن اندیشه‌های ملتی، که سال‌های سال چنین جامه‌ای بر تصورات خود پوشاند، بسی گویاتر از شرح جنگ‌ها و کشتارهاست.» در این‌جا عکاس مجدد بیننده را به سمت رستم که تجسم روحیات یک ملت است راهنمایی می‌کند و میان بازیگر تصاویر و پهلوان *شاهنامه*، رابطه‌ای برقرار می‌کند، اما نه آن‌چنان که در *شاهنامه* رخ داده است. تصویر (۱) که عنوانش (اشتغال) است، مرد تنومند را لمیده برکف اتاق با تیشرت ورزشی نشان می‌دهد که در یک دستش موبایل و در دست دیگرش سیگار قرار دارد، و توجهی به لپ‌تاپی که روی زمین در جلویش باز است ندارد. این رستم، اکنون نه در جنگ با دیو سپید، بلکه در حال استفاده از فناوری‌های امروزی است. در تصویر (۲) که (حاضرآماده) نام دارد، مرد همچنان کلاه شاخ‌دار را بر سر دارد و با یک زیرپوش بدون آستین سبزرنگ، پشت میز وسط آشپزخانه رو به ما نشسته و در حال خوردن لقمه‌ی بزرگی از غذا از داخل ظرفش است. رستمی که برهای بریان، غذای یک وعده‌اش بود، اینک مجبور است خود را با ظرفی از کنسرو لوبیا سیر کند و پشت‌بندش دلستر بنوشد.

اما این مرد قوی‌هیکل چاق کیست؟ پوشش، آرایش، لوازم شخصی، وسایل منزل، فضای خانه، و همه‌ی وسایل دیگر صحنه آشنا هستند و تنها کلاه شاخ‌دارش، او را عجیب می‌کند. این کلاهخود تنها عنصری است که بیننده را به سمت مضمون ادبی مجموعه هدایت می‌کند، اما استفاده از آن‌هم با توجه به فرهنگ التقاطی رایج در جامعه چندان عجیب نیست و در این میان تنها بیانیه‌ی عکاس می‌تواند هدایتگر بیننده باشد. آیا این همان رستمی است که در عنوان نمایشگاه و در بیانیه‌ی عکاس به آن اشاره شده؟ بله، ولی نه رستم *شاهنامه*، بلکه رستمِ مورد نظر عکاس. در فرهنگ‌های باستان، به‌خصوص در تمدن بین‌النهرین، کلاه شاخ‌دار نشان اولوهیت بوده و پادشاهان برای الهی نشان‌دادن خویش، کلاهی شاخ‌دار بر سر می‌گذاشته‌اند. در ایران نیز در دوران ایلامی و نقوش پادشاهان ساسانی، کلاه شاخ‌دار رواج داشته است (پوپ، ۱۳۹۴، ۴۲). کلاه شاخ‌دار در این مجموعه بیش از هر چیز یادآور رستم است. این کلاه شاخ‌دار در نگارگری‌ها و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای برای رستم ترسیم می‌شده است. رستم، که پس از کشتن دیو سپید، جمجمه‌ی دیو را بر سر می‌گذارد، آن‌قدر با کلاهخود شاخ‌دارش تصویر شده، که کلاه، بخشی از هویت او گشته است. در این عکس نیز کلاه، معرف شخصیت رستم است اما رستمی که در قالب مردی امروزی به تصویر درآمده است. هفت اثر این مجموعه، هفت مضمون فرهنگی و اخلاقی جامعه‌ی امروز ایران مثل تنبلی، پرخوری و غیره را به نقد می‌کشد و آن‌ها را در قالب طنزی تلخ به نمایش می‌گذارد . عکس‌های این مجموعه در عین مستندگونه‌بودن، همگی ساختگی هستند و درعین‌حال که وضوح بالا، عمق میدان زیاد و ترکیب‌بندی استواری دارند، سوژه‌ی آن‌ها انسان شلخته و بی‌برنامه‌ای است. حساب‌شدگی عناصر حاضر در صحنه در برابر شلختگی فرد اصلی، طنز تلخ روزگار ماست. رستم، پهلوان اسطوره‌ای و تجسم روحیات و آرزوهای یک ملت است و برای شناخت اندیشه‌های این ملت مورد استفاده قرار می‌گیرد، اما دریغ که این اسطوره، برای گروهی، وجهه‌ی ظاهری و نمایشی دارد. انتخاب عناوین فاخر برای تصاویری که سوژه را در حالت‌هایی معمولی نشان می‌دهد، کنایه‌ای به این ویژگی ایرانیان است که با سرگرم‌شدن به افتخارات بزرگ گذشته‌های دور کشور خود، امروز را در بیهودگی و بی‌ثمری طی می‌کنند. کلاه شاخ‌دار، قشری از جامعه‌ی معاصر ایران را معرفی می‌کند که با روایت‌هایی ویژه، بخشی از تاریخ ایران را (در اینجا رستم و *شاهنامه*) می‌پرستد، اما بااین‌حال دل در گرو مهاجرت دارد (عکسی که گرین‌کارت نام دارد و شخصیت اصلی چمدان بسته با گذرنامه‌ای که در دست دارد در شک و تردید بین رفتن و ماندن است) این فرد برای امروز، نه اندیشه، الگو و راه‌حلی دارد و نه کنشی معنادار انجام می‌دهد. من آنم که... از نقد سیاسی فاصله گرفته و نقد فرهنگِ بخشی از جامعه‌ی معاصر ایران را پی می‌گیرد و روایتگر انسانی است با وصله‌ای ناجور از افتخارات روزهای دور و مبهم سرزمینش. باورهایش تنها، سرپوشی است بر بیهودگیِ روزمره‌اش. فانی به‌خوبی با بهره‌گیری از ادبیات ملی و شخصیت شناخته‌شده‌ی *شاهنامه*، توانست توجه مخاطب را جلب کند و ایده‌ی مورد نظرش را انتقال دهد. بیانیه‌ی او هم، کمک زیادی به انتقال معنای مورد نظرش کرد.

سیامک فیلی‌زاده – مجموعه‌ی *بازگشت رستم*

مجموعه عکس *بازگشت رستم* از سیامک فیلی‌زاده برای اولین‌بار در سال ۱۳۸۸ در گالری آران تهران به نمایش گذاشته شد. سپس در چندین نمایشگاه در خارج از کشور از جمله نمایشگاه ایران از درون و بیرون، در موزه‌ی چلسی نیویورک در سال ۲۰۰۹، و موزه‌ی لکما در شهر لس‌آنجلس، در سال ۲۰۱۲ به نمایش درآمد. این مجموعه شامل ۱۶ اثر تلفیقی است که جلوه‌ای پوسترگونه دارد و از عناصر عکاسی‌شده‌ی واقعی و نمادهای

تصویر ۱- (اشتغال)، عکس از علیرضا فانی، مرد نشسته روی زمین با تلفن همراهش صحبت می‌کند. مأخذ: (https://www.alirezafani.com)

تصویر ۲- (حاضرآماده)، عکس از علیرضا فانی، مرد پشت میز آشپزخانه در حال غذاخوردن. مأخذ: (https://www.alirezafani.com)

تصویری نقاشی‌شده تشکیل شده است. در عکس‌های این مجموعه، بیننده شاهد صحنه‌هایی است که عکاس در آن، شوخی با رستم و زندگی خانوادگی و مبارزات او را به مرز هزلی انتقادی و کوبنده می‌کشاند. در این تصاویر رستم مردی است برهنه، با عضلات پهلوانی که صورتی نقاشی‌گون دارد و ما او را در مراحل مختلف زندگی و مبارزاتش به‌گونه‌ای مضحک می‌بینیم. عکاس برای ساخت تصاویر، از المان‌های موجود در *شاهنامه*‌های مصور و نمادهایی چون کلاهخود، دشنه، تفنگ، بناهای معماری و... استفاده کرده است. علاوه بر تصاویر تلفیق‌شده، عکاس از نوشته‌هایی برای بیان داستان مختص به خود بهره برده است. عکاس با بیانیه‌ی خود در کاتالوگ ورودی نمایشگاه، با طنزی ویرانگر و بی‌رحم، محکم‌ترین ضربه را به بیننده وارد می‌کند، و همه‌ی ارجاعات عیان به *شاهنامه* و شخصیت‌های *شاهنامه* را یکسر اتفاقی و در نتیجه، خطا می‌داند. او در این کاتالوگ نوشته که «تصاویر این نمایشگاه بر اساس یک داستان تخیلی شکل گرفته است و هرگونه شباهت اسامی شخصیت‌ها در این داستان با *شاهنامه* فردوسی کاملاً اتفاقی است» (کاتالوگ نمایشگاه، ۱۳۸۸).

در تصویر (۳)، مردی قوی‌هیکل با اسلحه‌ای در دست، کنار مردی با موها و سبیل بلند و سفید ایستاده است. پشت سر آن‌ها یک وانت نیسان آبی و در پس‌زمینه، تصویر مغازه‌های یک پاساژ قرار دارد. در پایین تصویر هم یک متن نستعلیق با چنین کلماتی نوشته شده: (کمک‌گرفتن رستم ۲ از زال شیرکش و سیمرغ، برای از بین‌بردن سرباز اهریمن). بر اساس این متن، مرد قوی‌هیکلی که در تصویر اسلحه به دست دارد همان رستم است، اما نه رستم *شاهنامه*، بلکه رستم شماره ۲. رستمی که عکاس خلق کرده است. مرد سپیدموی کنار رستم نیز همان زال شیرکش است منتها زال عکس، نه‌تنها چکمه پوشیده و گردنبند انداخته، بلکه عینک دودی زده و شلوار گپ به پا دارد. این زال، نسخه‌ی امروزی‌شده‌ای از زال افسانه‌ای *شاهنامه* است. در متن به کمک‌گرفتن رستم از زال و سیمرغ اشاره شده است. بدون شک منظور از سیمرغ، همان وانت آبی‌رنگ پشت سر دو شخصیت است که برای هم‌خوانی بیشتر با زال *شاهنامه*، دو بال آبی‌رنگ به آن اضافه شده است. سیمرغ دانا که در مواقع ضروری به کمک رستم می‌آمد، اکنون در وانت مزدای آبی‌رنگ متجلی شده است. پاساژ پشت سر آن‌ها نیز که از یک عکس، بریده شده و ضمیمه‌ی عکس گردیده، با یک مفهوم بینامتنی، ما را آگاه می‌کند که نه با یک تصویر واقعی، بلکه با یک کپی سروکار داریم. به‌خصوص که دو بازیگر اصلی در مقابل دوربین عکاس ژست گرفته و حتی زالِ آن، لبخندی تمسخرآمیز بر لب دارد. در تصویر (۴)، پسری قوی‌هیکل با چهره‌ی امروزی (ابروهای دستکاری‌شده و موی مدل‌دار) با خنجری در دست دیده می‌شود. متن انگلیسیِ تایپ‌شده زیر صحنه (سهراب‌جون: باید به جوان‌ها فرصت داده شود) گواهی می‌دهد که او سهراب است. ولی با شلوار جین و ساعتی که به مچ دست بسته، یک سهراب امروزی است و مانند همه‌ی جوانان جامعه، خواهان به دست آوردن موقعیتی است که بتواند خود را نشان دهد و پیشرفت کند. در تصویر (۵)، سهراب در آغوش رستم است و متن عکس (کشته شدن سهراب‌جون به دست رستم ۲) گواهی می‌دهد که رستم، سهراب را کشته است. در تصویر (۶) مردی با لباس اسپایدرمن در مقابل پس‌زمینه‌ی گرافیکی آبی‌رنگ ایستاده و دست‌ها را باز کرده و بالا برده است [متن تصویر: اسپایدرمن: مرگ سهراب‌جون یک مسئله‌ی جهانی است و من انتقام می‌گیرم]

تبدیل سیمرغ به وانت نیسان و استحاله‌ی سهراب، از جوانی غیور و غیرتمند، به پسری ظریف و آراسته، همچون مدل‌های تبلیغاتی که حالا نه لشکر توران، که اسپایدرمن به خونخواهی او برخواهد خاست و یا تن بی‌جان سهراب که با تفنگ کشته شده، تغییر مدل‌های فرهنگی ایرانیان از عصر حماسه، به قرن بیست‌ویکم را نشان می‌دهد (احمدی توانا،

تصویر ۳- عکس سیامک فیلی‌زاده، زال می‌خواهد برای نابودی اهریمن به رستم ۲ کمک کند. مأخذ: (https://collections.lacma.org)

تصویر ۴- عکس سیامک فیلی‌زاده، سهراب می‌خواهد که به جوان‌ها فرصت داده شود. مأخذ: (https://collections.lacma.org)

تصویر ۵- عکس سیامک فیلی‌زاده، کشته‌شدن سهراب‌جون به دست رستم ۲. مأخذ: (https://collections.lacma.org)

تصویر ۶- عکس سیامک فیلی‌زاده، اسپایدرمن می‌خواهد انتقام سهراب را بگیرد. مأخذ: (https://collections.lacma.org)

۱۳۹۴). فیلی‌زاده به دنبال پیوندی میان وجه اساطیری و حماسی رستم و خانواده‌اش به‌عنوان سرشناس‌ترین شخصیت‌های *شاهنامه*، با دنیای معاصر است. او حتی با تلفیق المان‌های امروزی، مثل گردن‌بند سهراب، شلوار جین او، مدل موها، کفش و لباسش، از فرهنگ غرب‌زده‌ی جوان امروز انتقاد می‌کند. هرچند وجه انتقادی آثار فیلی‌زاده بسیار برجسته است، اما باید در نظر داشت که استفاده‌ی آگاهانه از عناصر هنر پاپ منجر به تأکید مضاعف بر این ویژگی شده است. جلوه‌ی پوسترگونه‌ی آثار که شبیه آگهی‌های تبلیغاتی نیز هست، شیوه‌ی ارائه‌ی آن‌ها با متن، به سبک داستان‌های کمیک استریپ علمی-تخیلی، استفاده از علائم متداول دنیای جوان امروزی، اشیای روزمره و کالاهای مصرفی، همه، عناصری پاپ‌گونه‌اند که عکاس از آن‌ها برای فضاسازی بهتر بهره برده است. استفاده از متن و خط نوشته، نه‌تنها از عناصر هنر پاپ است، بلکه به رابطه‌ی متن و تصویر در نقاشی ایرانی هم ارجاع می‌دهد. علاوه بر این، به‌عنوان راهنما، برای رمزگشاییِ اولیه‌یِ اثر، مورد استفاده قرار می‌گیرد. شعاری بودن متن‌های مربوط به تصاویر و انتقاد از جامعه‌ی مصرفی در این راستا، قابل توجه هستند. کما این‌که نمونه‌های مشابه بسیاری ازاین‌دست شعارها را، با ورق زدن یک روزنامه می‌توان مشاهده کرد. تقلیل نبردهای پرشکوه و دلاورانه‌ی رستم با دشمنان ایران‌زمین، به دعواهای خیابانی با اکبردیو، سردسته‌ی اراذل‌واوباش، طعنه‌ای به تنزل سطح اختلافات و بهانه‌های دعاوی در ایران امروز است.

تفسیری معاصر و هزل از *شاهنامه* حماسی فردوسی، رستمی را برای دنیای ما خلق کرده، که به نظر می‌آید از عهده‌ی پیچیدگی و ناهمگونی ایران کنونی برنمی‌آید. رستمی که شاید مورد سوءاستفاده قرار می‌گیرد. رستمی که نمی‌داند جنگ‌هایی که قرار است درگیرش شود ریشه‌اش از کجاست. رستمی که برای ادامه‌ی پهلوانی، باید آرم یک شرکت تبلیغاتی را به سینه و سرش بزند. نکته‌ی قابل توجه در این مجموعه، بهره‌گیری عکاس از بیانیه‌ی نمایشگاه و متن‌هایی است که به هر عکس چه فارسی و چه انگلیسی اضافه شده و عکاس با استفاده از آن، روایت خود، و نه روایت *شاهنامه* را، نقل می‌کند. با این تفاسیر، هنرمند در ارائه‌ی پیام خود موفق عمل کرده است چراکه علاوه بر استقبال در نمایشگاه‌های داخلی و خارجی، موزه لکمای شهر لس‌آنجلس، کل مجموعه‌ی فیلی‌زاده را در سال ۲۰۱۲ خرید.

اقتباس از اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث

تورج خامنه‌زاده – مجموعه‌ی *جنگل هول*

تصویر ۷- عکس تورج خامنه‌زاده مرد وحشت‌زده، کودکی را در آغوش گرفته. مأخذ: (https://toorajkhamenehzadeh.com)

مجموعه عکس جنگل هول از تورج خامنه‌زاده، برای اولین بار در سال ۱۳۹۳ در گالری محسن به نمایش درآمد. این مجموعه شامل ۹ عکس رنگی بود که با تکنیک عکاسی صحنه‌آرایی، تهیه شده و در ابعاد ۱۵۰×۱۰۰ سانتی‌متر ارائه گشت. هدف اصلی مجموعه با توجه به بیانیه‌ی عکاس، نشان دادن هول و وحشت بوده است. در همه‌ی عکس‌ها زن یا مردی قرار دارند که از چیزی خارج کادر به‌شدت ترسیده یا در حقیقت هول کرده‌اند. ویژگی مشترک دیگری که در تمام عکس‌ها وجود، رشته طنابی ضخیم و سفیدرنگی است، که از داخل به بیرون کادر پیچ خورده است. تصاویر مجموعه درون جنگلی پردرخت و در تاریکی شب عکاسی شده و با استفاده از نور فلاش، صحنه‌ای که بازیگران قرار دارند و درختان اطراف آن‌ها نورپردازی شده است. در تصویر (۷)، مردی وحشت‌زده با دختربچه‌ای در آغوشش دیده می‌شود. طناب ضخیم سفیدرنگ از یک متری پشت سر او پیچ خورده و چند متر عقب‌تر، از سمت چپ کادر خارج می‌شود.

در تصویر (۸) زنی با لباس بافتنی سیاه، دامن بنفش و یک جوراب مشکی بلند، درحالی‌که روی زمین درازکش افتاده، دختربچه‌ای وحشت‌زده را در آغوش گرفته است. طناب سفیدرنگ این‌بار دقیقاً از پشت او کشیده شده و با چند پیچ‌وتاب، از سمت راست تصویر خارج شده است. زن وحشت‌زده به خارج کادر می‌نگرد. در دیگر تصاویر نیز با حالتی از وحشت‌زدگی در شخصیت‌ها مواجه هستیم.

در بیانیه‌ی عکاس در ورودی نمایشگاه این جمله از خامنه زاده دیده می‌شود: «هول» ایستاده است. چون به او بنگرید، به شما خیره می‌نگرد. چون بایستید، شانه‌به‌شانه‌ی شما می‌ایستد. جملات عکاس بازگوکننده‌ی ماهیت اصلی تصاویرش است. هول و وحشت. غیرازاین جمله، خامنه زاده در یادداشتی، آثارش در این نمایشگاه را، با قطعاتی از نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث همراه کرده است. او ابتدا قسمتی از شعر بلند نیما یوشیج را نوشته: هر زمان که ایستادم، شانه‌به‌شانه‌ی من ایستاده بود. پیش‌تر از من، زودتر از من حتی. وندر آن تیرگی وحشت‌زا، نه صدایی است به‌جز این، کز اوست هول غالب، همه چیزی مغلوب (*کارِ شب‌پا* / نیما یوشیج). این بخشی از شعر بلند نیما یوشیج به نام *کارِ شب‌پا* است. نیما در این شعر، به بازتاب مردم شناسانه‌ی فرهنگ و زندگی شالی‌کاران و جامعه‌ی آنان دست زده و درباره‌ی نحوه‌ی مقابله و شرح وظایف شب پا سخن گفته است. شب پا در شمال، نگهبانی است که از شالیزارهای برنج در مقابل حمله‌ی گرازها محافظت می‌کند (سیار، ۱۳۸۹، ۲۹-۴۱). بی‌شک هول نشسته در اثر نیما، با هولی که عکاس قصد بازنمایی‌اش را داشته، قرابت‌هایی دارد.

تصویر ۸- عکس تورج خامنه‌زاده زن وحشت‌زده با کودکی در آغوش روی زمین افتاده. مأخذ: (https://toorajkhamenehzadeh.com)

قطعه‌ی دیگری که عکاس در بیانیه‌ی نمایشگاه خود استفاده کرده، بخشی از شعر (*هنگام*) از اخوان ثالث است: هرکجا که ایستادم، بی که به عقب بنگرم؛ به آن‌چه بسته مرا به گذشته، یا پریشیده مرا از آینده. به آن‌چه می‌گریزم از آن، و آن‌چه می‌گریزم به آن. هنگام رسیده بود؟ می‌پرسیم و آن جنگل هول همچنان پابرجا، شب می‌ترسیم و روز می‌ترسیم (*هنگام*/ مهدی اخوان ثالث). این اشعار در سال ۱۳۴۵ منتشر شد، یعنی درست پس از پیروزی انقلاب بورژوائی سفید. اخوان انتظار دارد که این انقلاب، جامعه را یک‌شبه زیرورو کند و باعث رهایی و خوشبختی مردم شود. اما توسعه‌ی اجتماعی، نه پدیده‌ای یک‌شبه، بلکه روندی مرحله‌دار است. طبقه‌ی حاکمِ سرنگون‌شده، تن به تمکین نمی‌دهد، بلکه دست به مقاومت و خرابکاری می‌زند تا امتیازات طبقاتی ازدست‌رفته‌ی خود را مجدداً به‌دست آورد. در چنین شرایطی جامعه تبدیل به جنگلی خوف‌انگیز می‌شود.

هر دو قطعه شعر، از نظر ماهیت معنایی، بیانگر نوع به‌خصوصی از هول و وحشت هستند. در تصاویر نیز وحشت به شیوه‌های مختلف خود را نشان می‌دهد، اما تصاویر ساخته شده در مجموعه، با بازنمایی اشعار ذکر شده، هیچ غرابتی ندارد و عکاس برای تأثیرگذاری بیشتر تنها وحشت آن را به عاریه می‌گیرد. وحشتی که با روایتگری داستان گونه‌اش، مخاطب را به دنبال خود می‌کشاند. داستان‌پردازی موجود در عکس‌های این مجموعه، حسی تعلیق‌آمیز دارد، چراکه تمامی رخدادهایش درون کادر اتفاق نمی‌افتد و گویی اتفاق اصلی که بسیار هم وحشتناک است، در خارج کادر جریان دارد. بازیگران این مجموعه، نه در دنیای واقعی، بلکه در اوهام و خواب خود اسیر گشته‌اند. انتخاب جنگل به‌عنوان محل وقوع حادثه، عملی نمادین است. جنگل با ایجاد نوعی فاصله‌گذاری، تداعی‌کننده‌ی فضایی خیالی در کابوس افراد می‌باشد. طناب سفید نیز که در تمام عکس‌ها تکرار شده، عنصری نمادین است. طناب علاوه بر این‌که نماد صعود و بالا رفتن است، نماد گیرافتادن و اسیرشدن نیز هست. طناب، نماد اسیر شدن در جنگل هول است، اسارتی که رهایی از آن وجود ندارد. نورپردازی جنگل، خزه‌های درون آن و بافت پوسیده‌ی برخی درختان، اندکی به عکس‌ها جلوه‌ی تزئینی داده است. ضمن این‌که اشباع تصاویر در زمان رتوش عکس‌ها کمی افزایش یافته و جلوه‌ی نمایشی آن‌ها را بیشتر کرده است که البته این ویژگی در مقابل صورت‌های وحشت‌زده‌ی افراد، زیاد، هم‌راستا با مضمون مجموعه نیست. غیرازاین، بازی شخصیت‌های عکس‌ها، به دلیل اغراقی که از خود نشان می‌دهند، غیرقابل باور به نظر می‌رسد و زیاد تأثیرگذار نیستند. تضاد جلوه‌ی زینتی و نمایشی صحنه‌ها با صورت‌های خارج از حالِ طبیعی بازیگران، باعث شده عکاس در راستای انتقال معنای مورد نظر خود زیاد موفق نباشد.

اقتباس از اشعار مولانا در آثار اسماعیل عباسی

در میان آثار اسماعیل عباسی، عکاس، مترجم و نویسنده، یک مجموعه عکس وجود دارد که در آن اشاره‌هایی مستقیم و غیرمستقیم به ادبیات شده است. این مجموعه که شامل ۵ عکس سیاه و سفید است، به ابیاتی از غزلیات مولانا اشاره دارد. اشعار مولانا با توجه به عمق معانی عرفانی و مفاهیم تمثیلی و استعاری که در آن وجود دارد، به نظر بسیار سخت و بسیار کم، به تصویرسازی، آن‌هم از نوع عکاسی تن می‌دهند، اما عباسی تعدادی از ابیات این شاعر بزرگ را برای بازنمایی انتخاب کرده است.

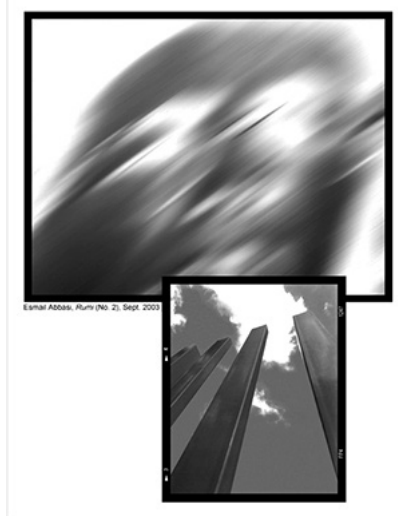
تصویر (۹) بر اساس شعر: «ای قوم به حج رفته کجایید، کجایید؟ معشوق همین جاست بیایید بیایید» ساخته شده است. در شعر، مولانا از افرادی که به سفر حج می‌روند می‌خواهد بازگردند و به دنبال معشوق در اطراف خود بگردند. از نظر مولانا قلب انسان می‌تواند خانه‌ی خدا باشد و برای نزدیک شدن به خدا لازم نیست به حج ظاهری رفت. عکسی که عباسی بازسازی کرده، تشکیل شده از دو تصویر قاب‌دار. در قاب افقی بالای کادر، چهره‌ی زنی به صورت محو و ناواضح قرار دارد که مستقیم به لنز دوربین نگاه می‌کند و در قاب پایین عکس، تصویری از رد پاهای یک انسان روی شن‌ها دیده می‌شود. عکاس برای تصویرسازی، مشابه کاری که برخی مواقع در شعرهای عرفانی زبان فارسی می‌شود، از سمبل‌های زمینی استفاده کرده است. او زن جوان را در قالب معشوقی تصویر کرده که با نگاهی پرسشگر به لنز دوربین و در حقیقت به بیننده می‌نگرد. تأکید عکاس بر روی صورت و ثبت نمایی بسته از چهره، برای تأکید بر چشمان زن است. چشم دریچه‌ی روح است و از سرّ ضمیر خبر می‌دهد. نگاه عمیق و گوشه‌های کمی بالاآمده‌ی لب‌ها که گویی لبخندی پنهان روی آن نقش بسته، با حسی تمسخرآمیز، از حاجیان می‌پرسد که چرا برای پیداکردن معشوق این‌قدر هزینه کرده و به راه دور می‌روند. ردپاها در بخش پایین کادر، نماد سفر حج و تلاش زائران برای رسیدن به خانه‌ی خدا است. اما این ردپاها مستقیم به سمت بالا و جایی که تصویر زن قرار گرفته است می‌روند. گویی برای یافتن معشوق در همین نزدیکی هم که نماد آن در تصویر عباسی، زنِ در عکس است، می‌بایست مسیر دشوار و بیابان گونه‌ای را طی کرد. عکس بازسازی‌شده‌ی عباسی، توانسته حس سفر و به دنبال معشوق بودن را به‌خوبی تداعی کند. هرچند عدم تطابق کلیت عکس با شعر، در نگاه اول، واکنش منفی مخاطب را در پی دارد، اما کمی بعد بیننده تلاش می‌کند شباهت‌هایی میان واژه‌های شعر و عناصر تصویری به‌کاررفته در عکس بیابد. معشوق و سفر حج، دو واژه‌ای هستند که برایشان در عکس، معادل‌های تصویری وجود دارد ولی نه کاملاً مستقیم.

تصویر (۱۰) براساس این بیت ساخته شده: «بمیرید بمیرید، در این عشق بمیرید در این عشق چو مردید، همه روح پذیرید». منظور مولانا از مردن در این بیت، صورت جسمانی آن نیست بلکه منظور، رهاشدن از منیت و کشتن قیدوبندهای نفسانی است. با چنین مرگی است که

تصویر ۹- عکس از اسماعیل عباسی، نگاه معشوق و ردپاهایی که درپی اوست. مأخذ: (رضایی، ۱۳۹۰، ۶۶)

آدمی تازه زنده خواهد شد و دریچه‌ای بزرگ از انسانیت پیش رویش گشوده می‌شود. این عکس هم ترکیبی از دو تصویر است، که با قاب حاشیه‌ی سیاه‌رنگ کاملاً از هم مجزا گشته‌اند. در بالا کادری افقی قرار دارد که درون آن، سوژه، که یک زن در لباس سیاه است، به‌واسطه‌ی سرعت پایین شاتر و حرکت دوربین، ناواضح ثبت شده است. در بخش پایین که یک کادر مربع است و روی قسمت بالایی قرار گرفته، چند ستون بلند دیده می‌شود که به سمت آسمان رفته و در آن چند قطعه ابر سفیدرنگ، در تضاد با خاکستری آسمان دیده می‌شود. تصویر ناواضح در بخش بالا، نمادی از پلیدی‌ها و زشتی‌های روح انسان است که با ریاضت و پرهیزکاری از بدن او جدا می‌شود و در نهایت روح تطهیر شده‌ی او بعد از کشتن پلیدی‌ها، به آسمانی که در عکس پایین قرار دارد عروج می‌کند. ستون‌ها در تصویر پایین، نگاه بیننده را به سمت آسمان، یعنی همان جایگاه روح هدایت می‌کند. مرگ بازنمایی شده در این عکس، مانند مفهوم شعر، صورت انتزاعی به خود گرفته، چراکه نه‌تنها مرگ واقعی نیست، بلکه مرگ نفسانیت انسانی است که با تصویری تیره و محو نشان داده شده است. تصاویر به‌کاررفته در این مجموعه، بیشتر جنبه‌ای نمادین دارند و در بسیاری از آن‌ها تصویر به دلیل حرکت از وضوح کافی برخوردار نیست. عباسی در عکس‌های نمادین خود، استعاره‌های شعر را به عناصر جهان امروز ترجمه کرده و با استفاده از المان‌هایی که در اشعار، قابلیت بازنمایی داشته‌اند، دست به تصویرسازی زده است. این ترجمه‌های تصویری، بیشتر بر اساس لایه‌ی اول معنایی شعر، یعنی لغات صورت گرفته است. بیننده تنها با تأمل بسیار و تفکر در هر عکس، می‌تواند به لایه‌ی دوم معنایی، یعنی استعاره‌ها و معانی نمادین آن پی ببرد. در این مجموعه، متن ارائه شده در کنار عکس‌ها تأثیر تعیین‌کننده‌ای در انتقال معنای مورد نظر عکاس دارد که در صورت نبود آن، قاعدتاً معنای تصاویر بسیار تغییر می‌کرد. بااین‌حال هیچ اشاره‌ی مستقیمی به شعر، در عکس‌ها وجود ندارد. بازنمایی تصاویر غیرمستقیم است و صحنه‌پردازی کاملاً بر برداشت شخصی عکاس استوار می‌باشد.

اقتباس از نمایشنامه‌ی بیژن مفید
شادی قدیریان – مجموعه‌ی *شاپرک‌خانوم*



تصویر ۱۰- عکس از اسماعیل عباسی، مردن در راه عشق و رسیدن به معشوق پس از آن. مأخذ: (رضایی، ۱۳۹۰، ۶۶)

غیر از اشعاری که مورد استفاده‌ی عکاسان برای تصویرسازی قرار گرفت، شادی قدیریان از یک نمایشنامه برای ساخت عکس‌هایش استفاده کرده است. یکی از مجموعه‌های او، برگرفته از نمایشنامه‌ی بیژن مفید، نمایش‌نامه نویس برجسته‌ی ایرانی است. قدیریان در سال ۱۳۹۰ مجموعه عکس *شاپرک‌خانم* را برای اولین‌بار در گالری راه ابریشم به نمایش گذاشت. این مجموعه شامل ۱۵ عکس سیاه و سفید در ابعاد ۱۰۰×۷۰ سانتی‌متر و ۱۰۰×۱۵۰ سانتی‌متر بود. عکاس در بروشور نمایشگاه نوشته بود: شاپرک‌خانوم در پی وعده‌ای که با آفتاب دارد در جست‌وجوی راه خروج و رسیدن به نور، در تارعنکبوت گرفتار می‌شود. عنکبوت که با دیدن زیبایی و ظرافت شاپرک‌خانوم دلش به رحم آمده است، با شاپرک‌خانوم قرار می‌گذارد تا یکی از حشرات داخل انباری تاریک را برایش بیاورد و در تارهای تنیده‌اش گرفتار کند تا راه خروج و رسیدن به نور را نشانش دهد. اما شاپرک‌خانوم هر بار بعد از شنیدن دردِدل حشرات دلش می‌سوزد و در نهایت دست خالی با بال‌های خراشیده نزد عنکبوت بازمی‌گردد و خود را در تار می‌اندازد تا غذای او شود. عنکبوت که از ماجرا خبر دارد دست‌های شاپرک‌خانوم را از تارها رها می‌کند و راه خروج را به او نشان می‌دهد تا به وعده‌ی دیدارش با آفتاب برسد. شاپرک‌خانوم حشرات را فرامی‌خواند تا آن‌ها نیز در این آزادی سهمی داشته باشند، اما هیچ پاسخی نمی‌شنود. شاپرک‌خانوم مأیوس از رفتار حشرات دیگر، بال‌های خسته‌اش را باز می‌کند و به سمت نور می‌رود (بروشور نمایشگاه، ۱۳۹۰).

بیانیه‌ی این مجموعه عکس، خلاصه‌ای از نمایش‌نامه‌ی *شاپرک‌خانم*، اثر بیژن مفید است. عکس‌های مجموعه، تصاویر سیاه و سفید و پرکنتراستی هستند، که داستان بیژن مفید را بر اساس برداشت شخصی عکاس بازنمایی می‌کنند. دریچه و پنجره‌ی روشن و جلوه‌ی ضد نور، عنصر اصلی است که در تمام عکس‌ها تکرار می‌شود و توجه مخاطب را جلب می‌کند. سوژه‌ی اصلی عکس‌ها زنانی هستند که با سر و بدن پوشیده در حال بافتن تاری شبیه تارعنکبوت مقابل روزنه‌های نور می‌باشند. فضاهایی که زنان در آن قرار دارند بسیار متفاوت است. از پذیرایی مجلل یک منزل گرفته، تا زیرزمینی سرداب مانند. عکس شماره یازده زنی را نشان می‌دهد که بر روی پله‌های نمناک یک زیرزمین نشسته و با قلاب و نخ کاموا، تاری را بالای سرش می‌بافد (تصویر ۱۱).

در تصویر (۱۲) زنی را می‌بینیم که در مقابل پنجره‌ی بلند یک سالن پذیرایی مجلل تاری می‌بافد. پنجره همیشه نماد روشنایی، نور و رهایی بوده است و زنان حاضر در این مجموعه، همگی رو به سوی روشنایی پنجره دارند. اما این زنان در یک چیز مشترک هستند، سویه‌ای عنکبوت

تصویر ۱۱- عکس شادی قدیریان، زن روی پله‌های زیرزمین نمناک نشسته و بالای سرش تار می‌بافد. مأخذ: (https://shadighadirian.com)

تصویر ۱۲- عکس شادی قدیریان، زن در پذیرایی مجلل خانه جلوی پنجره تار می‌بافد. مأخذ: (https://shadighadirian.com)

گونه دارند. در حال بافتن تار هستند، تاری که نه‌تنها دست و پای خودشان را می‌بندد، بلکه مسیر عبور از روزنه و رسیدن به روشنایی را مسدود می‌کند. این زنان خودشان فعل تنیدن را انجام می‌دهند و مایه‌ی اسارت خودشان هستند، اما این‌بار فعل تنیدن با قلاب و کاموا صورت می‌گیرد. این عنصر تکرارشونده در مجموعه، می‌تواند اشاره‌ای فرامتنی داشته باشد به کنش زنانه‌ی موجود در طول تاریخ. زنانی که دوختن و بافتن جزئی از بایدهای زندگی روزمره‌شان بوده و با هر قلابی که می‌زدند در حقیقت حلقه‌ای نیز بر گرد خود می‌تنیدند. اما این زنان در قاب پنجره‌ها و روشنایی آن بسیار مهربان دیده می‌شوند. شاید عکاس، عنکبوت را مهربان در نظر دارد، چراکه در نهایت شاپرک‌خانم را آزاد کرده است. قدیریان در این مجموعه بی‌تردید در پی محکوم‌کردن زنان نیست، اما آثارش در نگاه اول چنین شُبهه‌ای ایجاد می‌کند ولی هدف او آگاه‌سازی زنان نسبت به محدودیت‌هایی است که گاه به دست خود می‌سازند. قدیریان نمایشنامه‌ی بیژن مفید را با دیدگاه خود رمزگشایی کرده و بار دیگر با خوانش نوینی آن را رمزگذاری نموده است. خود عکاس می‌گوید: عکس‌های من بر اساس نمایشنامه بیژن مفید نیست و نخواسته‌ام نمایشنامه‌ی *شاپرک‌خانم* را تصویرسازی کنم (رضایی، ۱۳۹۰، ۶۱). بازسازی او کاملاً غیرمستقیم است اما سوژه‌ی مورد استفاده، فضاسازی‌ها، بیانیه‌ی نمایشگاه و غیره ثابت می‌کند، که مجموعه عکس، بر اساس نمایشنامه ساخته شده است. البته همیشه قرار نیست که عکس ادبی تمام ساختار و توالی اثر اصلی را در خود داشته باشد. گاهی اوقات نشانه‌هایی کوچک کفایت می‌کند. شاپرک خانم بیژن مفید و شاپرک خانم شادی قدیریان فرقی با هم ندارند و تنها چیزی که در این میان تغییر کرده است نوع رسانه و ارائه‌ی آن می‌باشد.

نتیجه

عکس‌های بررسی‌شده در پژوهش، هرچند عناصر دیگری، از جمله دغدغه‌های ذهنی عکاس را بازتاب می‌دهند، ولی ورای اساس شکل‌گیری‌شان، ارجاعی به منابع ادبی دارند. آن‌چه در ابتدا در بازسازی عکس‌ها جلب توجه می‌کند، تمایل بیشتر عکاسان نسبت به اقتباس از شعر است تا اقتباس از نثر. تنها اثر منثوری که از آن اقتباس شده، نمایشنامه‌ی بیژن مفید است و بقیه‌ی آثار، همه شعر هستند. شاید آزادبودن برداشت و معنا در شعر، نسبت به متن‌های دیگر، دلیل مهم آن باشد. هر فرد بر اساس جهان‌بینی خود معنایی متفاوت از شعر دریافت می‌کند و این امکان، به هنرمند، آزادی بیشتری برای خلق اثر با اقتباس از آن می‌دهد. هیچ‌کدام از عکاسان، در این مجموعه‌ها، به تصویرسازی عین‌به‌عین متن ادبی نپرداخته‌اند و شیوه‌ی بازنمایی آن‌ها کاملاً غیرمستقیم بوده است. در چنین تصویرسازی‌هایی هیچ‌گاه نباید توقع بازنمایی صحنه به صحنه از متن ادبی را داشت. تصویرگر باید جوهره و درون‌مایه‌ی آثار و منابع را مورد بررسی قرار دهد. همیشه قرار نیست که عکس ادبی تمام ساختار و توالی اثر اصلی را در خود داشته باشد. گاهی اوقات نشانه‌هایی کوچک کفایت می‌کند. کما این‌که در آثار عباسی هر تصویر نمادهایی کوچک از بیت مورد نظر را در برداشت. یا مجموعه‌ی جنگل هول، بر اساس برداشت عکاس از اشعار یوشیج و اخوان ثالث شکل گرفته بود و حتی فانی و فیلی‌زاده نگاهی طنز به *شاهنامه* داشتند. غیرازاین مسئله، تنوع موضوعات مورد استفاده در ساخت عکس‌ها، نشان داد هیچ محدودیتی در انتخاب موضوع وجود ندارد و عکاسان از اشعار در سبک‌ها و موضوعات متفاوت استفاده کرده‌اند. تجزیه‌وتحلیل‌ها نشان داد، آثار ادبی برای این‌که به تصویر در بیایند، می‌بایست مشخصاتی ویژه داشته باشند. متن‌هایی که درون خود ظرفیت فضاسازی، شخصیت‌پردازی و روایتگری داشته باشند، قابلیت تصویرسازی بیشتری دارند. در عکس‌های اسماعیل عباسی حس‌وحال سفر برای رسیدن به جایی و جست‌وجو برای یافتن کسی، بازسازی‌کننده‌ی فضایی است که به تصاویر قابلیت نمایشی می‌دهد. در تصاویر ساخته‌شده از روی *شاهنامه* نیز ما شاهد مکان‌های شناخته‌شده‌ای هستیم که داستان در آن اتفاق می‌افتد و جنگل در آثار خامنه‌زاده بهترین فضا را برای نمایش هول و اضطراب فراهم کرده، همچنین مکان‌های دربسته و گرفته، در عکس‌های قدیریان، گویای زیرزمینی است که بیژن مفید در نمایشنامه‌اش توصیف کرده است. شخصیت نیز عنصری اساسی در تمام عکس‌ها بود. هرچند در اشعار مولانا، شخصیت ملموسی برای بازنمایی وجود نداشت، اما در داستان‌های بازسازی‌شده از *شاهنامه*، ما شاهد حضور شخصیت‌های جذابی بودیم که اکثر آن‌ها را می‌شناختیم و می‌توانستیم ارتباطی عاطفی، هرچند اندک با بازیگران صحنه برقرار کنیم. انسان‌های هول‌برداشته در تصاویر خامنه‌زاده، مصداق شب‌پایی هستند که از وحشت گراز، لرزه بر اندام دارد یا از اوضاع نابه سامان زمان خود به ستوه آمده‌اند. در عکس‌های قدیریان هم، زن‌های برقرار در عکس‌ها، نمادی از شاپرک‌خانم و یا حشرات گرفتار در سرداب بیژن مفید بودند. همچنین تمام مجموعه عکس‌های بررسی‌شده، یک روایت داستانی برای ارائه داشتند. حتی اشعار مولانا که جلوه های داستانی کمتری دارد. غیر از موارد ذکرشده، تمام مجموعه‌های بررسی‌شده، به‌جز مجموعه‌ی عباسی، دارای بیانیه بودند و عکاس در آن، به‌نوعی به منبع ادبی مورد استفاده‌ی خود اشاره کرده بود. حتی در مجموعه‌ی عباسی نیز ابیات ارائه‌شده، بیننده را به معنی عکس رجوع می‌داد. آنچه بدیهی است، عکاسی صحنه‌پردازی شده، تا اندازه‌ای ماهیت گنگ دارد و بیانیه‌ی عکاس می‌تواند بیننده را راهنمایی کند تا راحت‌تر متوجه ایده‌ی عکاس شود. غیرازاین مسئله، در بازسازی‌های این‌چنینی، بیننده‌ی معمولی با مشاهده‌ی عکس‌ها نمی‌تواند درکی کامل و صحیح از منبع اقتباس شده به دست بیاورد و تا زمانی که عکاس با بیانیه‌ی نمایشگاه یا با متن ادبی مورد استفاده در خود عکس یا در عنوان عکس، بیننده را هدایت نکند، بیننده‌ی عادی قادر به شناسایی رد اثر ادبی در عکس نیست.

در برخی موارد، اشاره‌ی مستقیم عکاس به مرجع اقتباس، مثل بیانیه‌ای که خامنه‌زاده برای مجموعه‌اش نوشته بود، بیننده را در جریان ماجرا قرار می‌دهد ولی اگر این تابلوی راهنما را از بقیه آثار حذف کنیم، نشانی از منبع اقتباس در آن نمی‌بینیم و این مسئله از نقطه‌ضعف‌های بازسازی‌های ادبی این چند مجموعه بود. البته هیچ‌کدام از عکاسانی که ذکر آن‌ها رفت و آثار آن‌ها بررسی شد، ادعای تصویرسازی یا بازسازی منابع ادبی که تحت تأثیر آن بودند را نداشتند و تنها از منابع مورد نظر الهام گرفته‌اند، به همین دلیل نمی‌توان درصد بازنمایی عین به‌عین متن ادبی را، معیاری برای موفق بودن یا نبودن مجموعه‌ها دانست. اما به جرئت می‌توان گفت، وجود ردپای متن ادبی در آثار، باعث جلب توجه مخاطب می‌شود. کما این‌که یک بیننده‌ی عام با شنیدن وصف یک نمایشگاه عکس که با اقتباس از *شاهنامه* تصویرسازی شده، نسبت به مشاهده‌ی آثار کنجکاو خواهد شد و همین ترفند کوچک می‌تواند درصد استقبال از یک نمایشگاه عکس را تا حد قابل توجهی بالا ببرد. اقتباس، لذت در دسترس بودن آثار فاخر را در اختیار مخاطب قرار می‌دهد اما این اتفاق برای افرادی می‌افتد که با منبع اقتباس آشنایی داشته و در حقیقت متعلق به یک فرهنگ باشند. هرچند مجموعه‌های فانی، دشتی و خامنه‌زاده توانستند موفقیت‌های داخلی به دست بیاورند، اما در این میان تنها مجموعه‌ی بازگشت رستم فیلی‌زاده توانست در چلسی نیویورک و لکما شهر لس‌آنجلس به نمایش در بیاید و حتی کل مجموعه‌ی او خریداری شود. البته یکی از دلایل آن، *شاهنامه* فردوسی است که یک متن شناخته‌شده‌ی جهانی است و محبوبیت همگانی دارد. در انتها باید متذکر شد بررسی‌های این پژوهش، همگی در رابطه با آثار عکاسی صحنه‌پردازی‌شده بود و جای خالی تحقیقاتی در رابطه با تأثیر اقتباس‌های ادبی در شاخه‌های دیگر عکاسی به‌شدت احساس می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. John Baldessari. هنرمند آمریکایی
2. Cindy Sherman. هنرمند عکاس آمریکایی
3. Thomas Demand.

۴. Robert Mapplethorpe عکاس آمریکایی بود که به دلیل پرتره‌های دارای سبک خاص و ابعاد بزرگش و عکاسی از گل‌ها و مدل‌های برهنهٔ مردان معروف گردید.

۵. Zé Diogo and Diamantino Jesus دو تن از هنرمندانی که گروه عکاسی دی‌دی‌آرته را رهبری می‌کنند .

۶. DDARTE نام مجموعه هنری تحت هدایت زی دیه گودو ودیامنتینو جیسوز.

7. Julia Margaret Cameron.
8. Alfred Tennyson.
9. Lewis Carroll. نویسنده انگلیسی
10. Alexander Rodchenko.
11. Photomontage. تلفیق عکس‌های مختلف برای ساخت یک عکس
12. Vladimir Mayakovsky.
13. Photo Story. داستان‌گویی در عکاسی با استفاده از چندین فریم
14. Sequence Photography.
15. Duane Michals.
16. Jeff Wall.
17. Henry Ogomolas.
18. Ossi di Seppia.
19. Eugenio Montale.
20. Marketa Luskacova. عکاس زن متولد پراگ
21. Italo Kalvino. ژورنالیست و داستان‌نویس ایتالیایی
22. Sarah Moon. عکاس فرانسوی

۲۳. Pop Art یک جنبش هنری در زمینه هنرهای تجسمی در دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی بود که به‌طور مستقل در انگلستان و ایالات‌متحده آمریکا شکل گرفت و سوژه‌هایش را از فرهنگ همگانی می‌گرفت.

فهرست منابع

احمدی توانا، اکرم (۱۳۹۴)، *شاهنامه* روایت ماندگار (جستاری در بازتاب *شاهنامه* در هنر مدرن و معاصر ایران)، کاتالوگ مربوط به *همایش شاهنامه روایت ماندگار*، با حمایت بنیاد میراث ایران.

برجر، جان (۱۳۹۳)، *درک عکس*، ترجمه کریم متقی، چاپ اول، تهران: نشر زبان تصویر.

برونه، فرانسوا (۱۳۹۴)، *عکاسی و ادبیات*، ترجمه محسن بایرام نژاد، چاپ دوم، تهران: نشر حرفه هنرمند.

پوپ، آرتور اپهام (۱۳۹۴)، *شاهکارهای هنر ایران*، ترجمه پرویز ناتل خانلری، چاپ ششم: نشر شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

تیموری، مرتضی (۱۳۸۸)، بررسی عکاسی کارگردانی‌شده در آثار گریگوری کرودسون، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*، دانشگاه هنر.

خوانساری، شهریار (۱۳۸۵)، *تاریخ تطبیقی عکاسی ایران و جهان*، چاپ اول، تهران: علم.

خوانساری، شهریار (۱۳۸۳)، بررسی کارهای پنج عکاس اقتباس‌گر، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد* عکاسی، دانشگاه هنر.

جلالی، مریم؛ پورخالقی چترودی، مه‌دخت (۱۳۹۲)، اقتباس مفهومی و نگارشی از *شاهنامه* در ادبیات کودک و نوجوان، *مطالعات ادبیات کودک*، سال چهارم، شماره دوم، ۱- ۱۸.

رضایی، حسام‌الدین (۱۳۹۰)، عکس به‌مثابه‌ی ترجمه‌ای تصویری از متن، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*، دانشگاه هنر.

سیار، عبدالله (۱۳۸۹)، کارمایه‌ی عمر (تأملی در شعر کار شب پا نیما یوشیج) مجله *چیستا*، شماره ۲۷۳-۲۷۴، ۲۹-۴۱.

کهن‌پور، محمد؛ مردان خوش‌نوا، فاطمه (۱۳۹۹)، استعاره عکاسانه در آثار پُست‌مدرن، مجله *پژوهش‌های معاصر در علوم و تحقیقات*، ۲(۹)، ۲۵-۴۱.

لنگفورد، مایکل (۱۳۸۶)، *داستان عکاسی*، رضا نبوی، تهران: نشر افکار.

مهرگان، نیلوفر (۱۳۹۳)، بررسی مفهوم اقتباس در عکاسی، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*، دانشگاه هنر.

میرشاه ولد، مینو (۱۳۸۸)، *در باب هنر اقتباس*، نشریه *فرهنگ و هنر نمایش*، شماره ۱۱۹-۱۲۰، ۱۹-۲۱.

نوریان، هوتن (۱۳۸۸)، عکاسی صحنه‌آرایی‌شده معاصر ایران، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*، دانشگاه هنر.

ولز، لیز (۱۳۹۲)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه محمد نبوی و دیگران، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، جلد دوم، تهران: نشر هما.

Alù, Giorgia (2021), *Literature and Photography in Italy*, Encyclopedia of Literature of the Oxford Institute, 26 May 2021

Barow th Armitage sh& Tydeman Weds (1982). *Reading into photography university of New Mexico Press Albuquerque*

Betes, Fulya & Kutay, Ugur (2018), Evaluation of Intertextuality Concept in Photography Through Ugo Mulas's Artworks, *European Journal of Language and Literature Studies*, Vol. 4 Issue 1.

Pérez González, Carmen (2018), *Written Images: Poems On*

Young, J. O (2010), *Cultural apprppriation and the arts*, Wiley-Blackwell, Oxford.

URL1: https://www. DDiarte. Photography

URL2:https://www.alirezafani.com

URL3: https://collections.lacma.org/node/580880Siamak Filiz adeh | LACMA Collections

URL4: https://toorajkhamenehzadeh.com

URL5: https://Shadi Ghadirian.com

Early Iranian Portrait Studio Photography (1864–1930) and Constitutional Revolution Postcards (1905–1911) Berlin, Boston: De Gruyter, 2017, 193-220

Sanders, J. (2006). *Adaptation and Appeopeiation*. London and New York: Routledge.

Trodd, Tamara (2010), *Photography after Conceptual Art*, Edited by Diarmuid Costello and Margaret Iversen. Wiley -Blackwell Publication.

Research Article
Vol. 28, No. 1, Spring 2023
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.331316.666800

Study of Literary Adaptation in Iranian Staged Photography

Pouya Zamanian*
Faculty Member of Art and Architecture Department, Payam Noor University, Tehran, Iran.
(Received: 1 Oct 2021; Accepted: 14 Fab 2022)

Texts have always been influenced by works before them. Sometimes this affectedness is investigated in the form of adoption. When a text obviously refers to another text or work, if the relationship between them is beyond a mere copying, it can be said that the second work has adopted from the first work. Arts, during the history, have adopted from several sources; some of them as cinema more and some others less. It seems that because of its realistic nature, photography hardly surrenders to this technique but studies show that, from the very beginning, photography has also adopted from various sources one of which has been literature. But do literary works have the capacity of photographic recreation? And, if so, what characteristics must they have to be recreated? Which category of literary works has capacity of photographic representation? Which style of photography can more easily represent literary texts? Can adoption from literature create lasting images in photography, attract the addressees' attention, or even make a photographer successful? In the present research which is a descriptive-analytic one, the works of five photographers were investigated in the field of adoption from literature. These photographers' images, all have been recorded in the way of stage photography and all of them used one literary text as their adoption and inspiration source. Research method was library (books, theses and articles) and searching the internet sites. The results of the recent study indicated that adoption from literary sources is possible in photography; but it is observed more in stage photography. And, among from literary text, photographers have adopted from poetry more and from prose less whose reason is that there is more free possibility of adoption in poetry. The analysis of taken photos based on literary sources suggested that literary texts must have the capacity of setting (a specific place that can set the story in its stream.), characterizing (a character who can play the story.) and narrating (storytelling) so that they can be represented with photography. But the important point regarding such kind of collections is that observing photographs, a common viewer cannot get a perception of adopted sources; and as long as the photographer does not conduct the viewer through exhibition announcements or literary texts used in the photography itself or in its title, he or she is not able to trace them on the photography. As all these collections except one had announcements. Even that collection with no announcement conducted the viewer with the poems related to each photograph. So the specialization issue was from disadvantages of literary recreations of these collections. Of course, none of the photographers whose names were mentioned and whose works analyzed claimed recreation or imagery of literary works which they were influenced by but mainly applied their own mental ant inner perception at the time of photography. Evidences are indicative of the fact that it is not possible to recreate a literary text in photography identically; but it is able to attract the viewer and affect him or her.

Keywords
Literary Adaptation, Staged Photography, Representation, Mental Perception.

Citation: Zamanian, Pouya (2023). Study of Literary Adaptation in Iranian Staged Photography, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(1), 69-80. (*in Persian*)

.

*Tel: (+98-913) 7545807, E-mail: pouyazamanian@pnu.ac.ir