ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره هشتم، تیر ۱۴۰۲
صص۶۵-۸۴

بررسی تطبیقی نقش عنصر خیال در عکس‌های صحنه‌آرایی شده سندی اسکاگلند و گوهر دشتی

زهرا دانشمند / دانشجوی کارشناسی ارشد عکاسی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران.* zahradaneshmand1377@gmail.com

چکیده

هنر بخش جدانشدنی زندگی انسان است که در هر زمان، در تمام مراحل زندگی‌اش، با او همراه بوده و به طور آشکار دیده می‌شود. به عنوان روشی هنرمندانه در عکاسی و نمایش تصاویر، می‌توان بر عکاسی صحنه‌آرایی شده اشاره کرد. امروز هیچ ژانری به اندازه عکاسی صحنه‌آرایی شده این‌گونه ارتباط نزدیکی را میان هنرها برقرار نساخته‌است. از این نظر، گفته می‌شود که عکاسی صحنه‌آرایی شده مجموعه‌ای از عکاسی، مجسمه‌سازی، تئاتر و هنر چیدمان است. این هنر به طور مشخص از دهه هشتاد قرن بیستم در اروپا به وجود آمد، اما در ایران که تقریبا یک دهه از گسترش آن می‌گذرد، مشغول شکل دادن به یک جریان هنری است که مفهومی متفاوت با مفهوم آن در غرب دارد. عکاسی هنری در ایران شاید به دلایلی مثل سختی کار مستندکاران و مورد قبول نبودن آثار مستند، در نظر ناشران و گالری‌داران به وجود آمد. سلیقه جمعی و تغییر سلیقه بصری مخاطبان هم باعث گرایش هنرمندان به عکاسی هنری شد. این تغییر سلیقه حتی روی کار عکاسان خبری و مستند این دوره دیده می‌شود. همچنین گوشه‌گیر شدن هنرمندان در اجتماع و تعطیل شدن تعدادی از نشریات و مجلات در آثار این دوره بی‌تاثیر نبوده‌است. عکاسان به جای حضور در جامعه و ثبت عکس به ساختن آن از طریق صحنه‌آرایی پرداختند. عکاسی صحنه‌آرایی شده در ایران تنها یک شباهت با این نوع عکاسی در غرب دارد و آن هم پروسه ساختن عکس است، اما از لحاظ ویژگی‌های صوری بسیار متفاوت با جریانی است که در غرب وجود دارد. در این نوشتار، به بررسی تطبیقی نقش عنصر خیال در عکس‌های صحنه‌آرایی شده سندی اسکاگلند با گوهر دشتی پرداخته شده‌است.

کلیدواژه‌ها: خیال، عکاسی صحنه‌آرایی شده، سندی اسکاگلند، گوهر دشتی.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.8, July 2023
pp.65-84

A Comparative Study of the Role of the Fantasy Element in the Staged Photos of Sandy Skagland and Gohar Dashti

Zahra Daneshmand / Master's Student of Photography, Faculty of Arts, Architecture and Urban Planning, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*
zahradaneshmand1377@gmail.com

Abstract

Art is a vital part of human existence, which accompanies him at all times, in all stages of his life, and is visible. Staged photography is an artistic approach to photographing and displaying images. Staged photography is the only genre that has established such a close connection between the arts today. Staged photography is defined as a combination of photography, sculpture, theater, and installation art. This art was born in the 80s of the 20th century in Europe, but in Iran, where almost a decade has passed since its expansion, it is busy shaping an art movement that has a different concept of its concept in the West. Artistic photography in Iran may have come about for reasons such as the hard work of documentarians and the lack of acceptance of documentary works in the eyes of publishers and gallery owners. Artists turned to artistic photography due to the collective taste and change in the visual taste of the audience. The work of news and documentary photographers of this period is an indication of this change in taste. The works of this period have not been affected by the isolation of artists in society and the closure of several publications and magazines. Instead of taking pictures in the community, the photographers started using stage design to create them. Staged photography in Iran has only one similarity with this type of photography in the West, and that is the process of making a photo, but in terms of its formal features, it is very different from the flow that exists in the West. A comparison of the role of fantasy in the staged photos of Sandy Skagland and Gohar Dashti has been discussed in this article.
Keywords: fantasy, staged photography, Sandy Skagland, Gohar Dashti.

مقدمه

اگر جایی بنویسیم منظومه شمسی از سیارات و سیارک‌ها ساخته شده، خورشید در وسط و سیارات به دور آن می‌چرخند، ماه به دور زمین می‌چرخد و آسمان فضایی است که اطراف زمین را فراگرفته‌است، راست گفته‌ایم. ما با این نوشته حقیقتی علمی را با بیانی ساده و قابل فهم بیان کردیم، اما اگر چیزی بدین شکل بنویسیم: «نه ماه سیامی نه ماه فلک، که اینت غلام است و آن پیشکار...» (رودکی). در این صورت، مانند نمونه قبل با بیانی ساده این حقیقت علمی را بازگو نکرده‌ایم. این جمله آمیخته با خیال است و چیزی که در آن گفته شده فراتر از واقعیت علمی. به همین دلیل، با نمونه قبل تفاوت‌هایی دارد و تخیل مخاطب را هم به کار می‌اندازد و او را وادار به خیال‌پردازی می‌کند. می‌توان این‌گونه بیان کرد که تخیل ساختاری ذاتا متناقض دارد: فرد را قادر می‌سازد تا از واقعیت اجتماعی- فرهنگی خود فرار کند و جهان اجتماعی- فرهنگی خود را بسازد. «خیال بستر ظهور خلاقیت هنری است و ریشه در زمینه ناخودآگاه انسان دارد» (ادیب فر، ۱۴۰۱: ۱). همان‌طور که در مقاله‌ای با عنوان «ادراک خیال به مثابه رابطه دوسویه میان نفس و عالم» (پلنگی و محمدنژاد، ۱۳۹۷) آمده است: «رابطه دوسویه نفس و عالم خیال مبین مسایل فکری بسیاری از آفرینش هنری تا حشر جسمانی است». یعنی معنا و مفهوم هنر در ارتباط روح انسان با انسانی دیگر و با جهانی دیگر است. خلق یک اثر هنری ارتباط تنگاتنگی با قوه خیال دارد. در واقع، قوه خیال و تخیل انسان اولین و مهم‌ترین عنصر برای خلق یک اثر هنری است. این‌که با استفاده از مفاهیم زیباشناسانه یک اثر هنری خلق کنیم، به نوعی خیال‌پردازی کرده‌ایم. عکاسی از همان ابتدا وسیله‌ای برای ایجاد یک عکس و ثبت حقیقت بود. وسیله‌ای که در کنار انسان و نیازهای او حرکت می‌کرد. بعد از گذشت سال‌ها این عکاسی از ثبت حقیقت سیاسی، فرهنگی و اجتماعی و... دچار تغییراتی شد و عکاسی مفهومی در پی این تغییرات پدید آمد. هنر مفهومی هنری است که عینیت را کاهش می‌دهد و در مقابل ذهنیت عکاس را نمایان می‌سازد. به بیانی ساده‌تر، در هنر مفهومی، دوربین نقش آینه را اجرا می‌کند و ذهنیت عکاس را در تصویر برای مخاطب به نمایش می‌گذارد.

یکی از چالش‌برانگیزترین سبک‌های عکاسی، عکاسی صحنه‌آرایی شده است که در دهه ۸۰ میلادی به وجود آمد. عکاسی صحنه‌آرایی شده، یک نوع خیال‌پردازی است که به وضوح،

آن تجسم خلاق ذهن هنرمند و خیال‌پردازی‌های او را نشان می‌دهد. در این سبک عکاسی، عکاس به طور مشخصی در تمامی مراحل دخل و تصرف دارد و همه چیز اعم از: نورپردازی، اشیاء، انسان‌های درون کادر، حالات، کنش‌ها، قاب و همه اجزای قابل تغییر در عکس به وسیله عکاس کنترل می‌شود. در حقیقت، عکاس به عنوان یک کارگردان تمام‌عیار صحنه را کنترل و کارگردانی کرده و تمام اجزا را در کنار یکدیگر می‌چیند. «انفصال انسان‌ها از محیط پیرامون، عدم ارتباط با آن‌چه در اطرافش در حال رخ دادن است، سرگشتگی و بی‌ریشگی انسان امروزی، بریدن ناگهانی از فضا و مکان، اضطراب، ناامیدی و بی‌تفاوتی، از تم‌های رایج بسیاری از عکاسی‌های صحنه‌آرایی شده امروز است» (طالبی، بی‌تا). تحت‌تاثیر این اتفاق در غرب، عکاسان ایرانی نیز به این سبک روی آوردند و در این زمینه، آثاری را ارایه کرده‌اند. در واقع، این سبک بهتر از هر سبکی می‌تواند شرایط موجود را در سریع‌ترین حالت ممکن بیان کند. این پژوهش جهت تحلیل عکاسی صحنه‌آرایی شده، توجه خود را به عنصر خیالی درون تصاویر معطوف خواهد داشت. طی این پژوهش، رابطه عکاسی صحنه‌آرایی شده را با دنیای درون هنرمند مشخص خواهیم کرد. برای بیان این رابطه، ابتدا به توضیح مفهوم عنصر خیال و عکاسی صحنه‌آرایی شده پرداخته‌ام. پس از آن، عکس‌های سندی اسکاگلند و گوهر دشتی را بررسی می‌کنم. تا به انگیزه عکاس، از استفاده این جانوران به عنوانی عنصری خیالی درون عکس پی ببریم.

روش پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی - تحلیلی، عکس‌های صحنه‌آرایی شده سندی اسکاگلند و گوهر دشتی را مورد مطالعه قرار داده و سپس با تطبیق عنصر خیال در این آثار، به قیاس آثار آن‌ها پرداخته‌است. این پژوهش از نظر هدف، ماهیتی کاربردی دارد و در دسته پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد. مبانی نظری پژوهش با تحلیل آثار و مطالعات کتابخانه‌ای تنظیم شده‌است. عکس‌های استفاده شده در این پژوهش، به صورت هدف‌مند انتخاب شده‌اند.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقالات و کتب زیادی در رابطه با عکاسی صحنه‌آرایی شده نوشته و منتشر شدند. همچنین مقالات و نقدهای فراوانی درباره آثار سندی اسکاگلند و گوهر دشتی ارایه شده و

لیکن تعداد پژوهش‌های هدفمند با محوریت عنصر خیال در عکس‌های صحنه‌آرایی شده محدود می‌باشد. در ایران، مطالعات متنوعی پیرامون عکاسی صحنه‌آرایی شده این دو عکاس به طور جداگانه انجام شده، اما این‌که به طور مجزا به نقش خیال در عکاسی صحنه‌آرایی شده بپردازند، انجام نشده‌است. در ذیل به اهم پژوهش‌هایی که می‌توان آن را به نوعی مرتبط با پژوهش حاضر برشمرد، اشاره می‌شود.

رضوی وخشورپور (۱۳۵۸) در ترجمه مقاله شلدون چنی، با عنوان «صحنه‌آرایی» می‌نویسند که در روزگار اوج گرفتن هنر نقاشی صحنه، که به عنوان هنری مجزا از هنر تئاتر به آن نگریسته می‌شد، نظریه متداول این بود که صحنه‌آرایی، بایستی به گونه‌ای باشد که چشم بینندگان را خیره کند. به طور کلی، صحنه‌آرایی مفهومی وسیع‌تر از کلمه فرانسوی دکور دارد و شامل طراحی، نور پردازی و کلیات تجسمی و عینی صحنه می‌شود.

نرماشیدی (۱۳۸۰) در مقاله‌ای با عنوان «نقش خیال و خیال انگیزی در پرورش اندیشه»، درمورد مفهوم خیال در عرفان این‌گونه می‌نویسد که خیال و خیال انگیزی چنان به روشنی و صفای عقل و درون انسان کمک می‌کند که فرد را قادر می‌سازد در زمان اندک دست به خلق پدیده‌ای شگفت و غریب بزند. هیچ مطلب مطلوبی را پیدا نمی‌کنیم که از نیرو و قوت خیال به دور باشد. در عرفان نیز تجلی، کار تخیل خلاق است. خدا با تخیل ورزیدن است که که عالم را آفریده که خداوند این عالم را از درون خویش، از قوا و توانایی خود ساخته‌است. جهان خیال یک جهان برزخی است و در حکم رمز عوالمی است که خود واسطه بروز آن‌هاست.

پژوهش مفتونی (۱۳۸۸) با عنوان «خیال مشایی، خیال اشراقی و خلاقیت» به توضیح مفهوم خیال و خلاقیت پرداخته و می‌نویسد که فارابی خیال را با سه نوع کارایی حفظ تصاویر محسوسات، تصرف در آن‌ها و محاکات محسوسات و معقولات توسط آن‌ها تعریف می‌کند. ابن سینا آن‌چه را فارابی خیال و متخیله می‌نامید، در چهار قوه متمایز با اسامی خیال، متخیله، واهمه و حافظه مفهوم‌سازی می‌کند. سهروردی ادارک خیالی را نوعی علم حضوری اشراقی می‌داند و آن را بر اساس مشاهده مثل معلقه تبیین می‌کند. کامل‌ترین نظریه خیال برای مفهوم‌سازی خلاقیت، نظریه فارابی است که چهار مرتبه متمایز خلاقیت خیال بر اساس آن قابل تعریف است، البته این مراتب در خیال هم تحقق دارد و تفاوت آن با خیال مشایی صرفا در نحوه تبیین است.

برقعی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «خیال و ادراک» بیان می‌کند که در تاریخ فلسفه

نقش اساسی خیال در ادراک بشری، به عنوان واسطه بین عقل و احساس مغفول مانده‌است. اغلب خیال وابسته به عالم حس و امری ذهنی و موهوم شمرده شده‌است.

شریف زاده و خادمی (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان «بررسی عنصر روایت در عکاسی صحنه‌پردازی شده با نگاهی به آثار سندی اسکاگلند»، بخشی از صحبت‌های اسکاگلند را نگاشته و به نوع چیدمان فضا و ساخت موجودات درون تصویر می‌پردازند.

پژوهش «عکاسی به مثابه عملی تئاتری؛ تحلیل و بررسی کتاب صحنه‌آرایی در عکاسی» (۱۳۹۸) به تلاش خدادادی مترجم زاده صورت گرفته و اشاره به نقش‌های سه‌گانه بازیگر، روایت‌گر و هنرمند برای عکاس و عکاس به مثابه داستان‌پرداز، توضیح عکاسی زنده و نمونه‌هایی از صحنه‌آرایی برای عکس‌های بسیار معروف دارد.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادیب فر(۱۴۰۱) با عنوان «جایگاه خیال به عنوان عنصری دراماتیک در عکس‌های صحنه‌پردازی شده سندی اسکاگلند، کریستی میچل و اولگ اوپریسکو»، اشاره به این موضوع دارد که خیال بستر ظهور خلاقیت است و خلق یک اثر خلاقانه محصول نوعی خیال‌پردازی است.

کتاب *هنر صحنه‌پردازی در عکاسی* ادیب فر (۱۳۹۸)، منبعی مفید مربوط به آثار صحنه‌آرایی شده است که درباره آثار هر دو عکاس (سندی اسکاگلند و گوهر دشتی) نوشته شده‌است و اطلاعات مفیدی درباره انگیزه عکاس و سبک کار او به ما ارایه می‌دهد.

مهم‌ترین منبع برای این پژوهش که کاملا هم‌سو با اهداف این نوشته است، پایان‌نامه ادیب فر با عنوان «جایگاه خیال به عنوان عنصری دراماتیک در عکس‌های صحنه‌پردازی شده سندی اسکاگلند، کریستی میچل و اولگ اوپریسکو» است که ابتدا به توضیحاتی در رابطه با عنصر خیال و بررسی نظریه‌هایی در رابطه با این موضوع و سپس به عکاسی صحنه‌آرایی شده به عنوان ژانری که به بهترین شکل تخیلات را نمایش می‌دهد، می‌پردازد. همچنین بعد از این اشارات، به نقش تخیل در آثار سندی اسکاگلند پرداخته شده و در نهایت، با استناد به نظریه‌های مختلف به بررسی آفرینش‌گری خیال بر صحنه حقیقت پرداخته شده‌است. همچنین کتاب *هنر صحنه‌پردازی در عکاسی* او که تمامی عکس‌های صحنه‌آرایی شده عکاسان بنام را ارایه کرده و انگیزه عکاس را روشن کرده‌است. در نهایت، با توجه به کارکرد عکاس، نتیجه‌گیری کرده و اهداف عکاس مربوط را مشخص می‌کند.

عنصر خیال

در *فرهنگ فارسی* عمید، خیال به معنای حالتی که در خواب یا بیداری به ذهن آید، بیان شده‌است. همچنین در اصطلاح، همان پندار، گمان و وهم است. در دیگر لغت‌نامه‌ها، به معنای توهم، پندار، گمان، تخیل، اندیشه، تصور، تفکر، سودا، عزم و تصمیم آمده‌است. خیال در تمامی حوزه‌های فکری مورد تعامل و بحث قرار گرفته است. در برخی لغت‌نامه‌ها، اولین معنایی که برای خیال آورده شده، تصویر شیء بر چشمه، آب و آینه است. بنابراین خیال یک نوع تصویر است. مفهوم خیال در عرفان اسلامی، «به فضای مثالی که در حقیقت فضایی بین روح و ماده است، فضای میانی و یا فضای خیالی می‌گویند که در اصل مظهر ضرورت‌پذیری تجلیات غیبی بر عارف و محل تجمیع اضداد به صورت طرح‌های صوری است» (بصاری، حجاجی کهجوق و مشفقی، ۱۴۰۰: ۱۳۳-۱۵۴). «در اسلام، عالم برزخ را به عالم خیال تعبیر می‌کنند» (همان: ۱۴۴) «ابن سینا و سهروردی قوه خیال را به منزله یکی از قوای باطنی معرفی می‌کنند و نیز خیال را یکی از مراحل ادراک می‌دانند» (رزمگیر و انتظام، ۱۳۹۲: ۲۷-۳۸). قوه خیال در نزد اندیشمندان و عرفا از اهمیت بالایی برخوردار است. این موضوع را که با عقل و فلسفه نمی‌توان به عالم خیال دست پیدا کرد، اما با هنر می‌توان، سال‌ها قبل توسط فیلسوفان اسلامی بیان شده‌است. بنابر مواردی که نام برده و توضیح مختصری داده شد، قلمرو خیال بسیار گسترده‌است و همین باعث شده اشکال متفاوت آن در شاخه‌های متنوع گنجانده و بررسی شود. در این پژوهش، این تقسیم‌بندی‌ها را تا حدی که به ارزیابی هنری صورت‌های خیال کمک کنند، مطرح کرده و از تشبیه شروع خواهیم کرد که مولد و زاینده بسیاری از صورت‌های خیال است. صورت‌های خیال شامل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، مدعا مثل، اغراق، تشخیص، حس آمیزی، نقیض نمایی و اشاره است.

خیال مرز بین توهم و واقعیت است. قوه خیال، بخش واسط میان عالم عقلی و عالم جسمانی است. در تفکر مولانا، هرچه جز «خداوند واحد حی ودود» خیال است (تصدیقی، ۱۴۰۱). مولانا در *دفتر اول مثنوی* در داستان «شاه و کنیزک»، آن‌جا که پادشاه برای نجات معشوقه خود به مسجد می‌رود و پس از گریه و زاری فراوان به خواب می‌رود، منجی یا همان انسان کاملی را که در خواب می‌بیند، خیال می‌نامد (مثنوی، دفتر اول، بیت‌های ۶۸-۷۳).

دید شخصی، کاملی، پرمایه‌ای / نیست بود و هست ، بر شکل خیال

نیست وش باشد خیال اندر جهان / تو جهانی بر خیالی بین روان
بر خیالی صلحشان و جنگشان / بر خیالی نامشان و ننگشان
آن خیالاتی که دام اولیاست / عکس مه رویان بستان خداست
آن خیالی شد که اندر خواب دید / در رخ مهمان همی آمد پدید

در بیت اول و دوم این شعر، مولوی به بیان مفهوم خیال پرداخته و خیال را امری بیان می‌کند که هم هست و هم نیست. این وصفیات را مولوی به یک انسان نسبت می‌دهد و هدفش از تشبیه این فرد به یک عارف خیالی این است که موقعیت و مقام او را بیان کند. بر اساس مطالبی که در مورد خیال گفته شد، فهمیدیم که خیال نوعی وهم و گمان است. در عالم مثال بین روح و ماده به وجود آمده و ربطی به عقل و منطق ندارد. پس از آن، اشاره‌ای کنم به اصطلاح خیال‌پردازی که به معنای تصور رویدادهاست در آن لحظه‌ای که وجود ندارند. این لحظه ممکن است مربوط به گذشته حال یا آینده باشد. خیال‌پردازی یک فعالیت ذهنی ناخودآگاه است که در آن عقل و اراده نقشی ندارند و می‌تواند جنبه‌های مختلفی داشته باشد. خلق یک اثر هنری ارتباط تنگاتنگی با قوه خیال و خیال‌پردازی دارد. در واقع، قوه خیال و تخیل انسان اولین و مهمترین عنصر برای خلق یک اثر هنری است. این‌که با استفاده از مفاهیم زیباشناسانه یک اثر هنری خلق کنیم، به نوعی خیال‌پردازی کرده‌ایم. خیال‌پردازی می‌تواند خلاقیت را افزایش دهد و موجب تقویت ذهن و حافظه شود.

عکاسی صحنه‌آرایی شده

«صحنه‌آرایی، عبارت است از مهارت، در آفرینش زمینه‌ای مناسب برای اجرای نمایش» (رضوی رخشورپور، ۱۳۵۸: ۶-۷). این حوزه تازه، نوعی رجوع عامدانه به انسان، مکان و وسایل است که می‌تواند با نیت و انگیزه مختلف معنوی یا مادی انجام بپذیرد. متنوع بودن فضاها و سوژه در عکاسی صحنه‌آرایی شده، آن را از ژانرهای دیگر مثل عکاسی طبیعت یا عکاسی خیابانی جدا و اصطلاح عکاسی را از تعریف همیشگی و ابتدایی آن که وسیله‌ای برای ثبت زمان و مکان است، دور می‌کند. عکاسی صحنه‌آرایی شده تفاوت‌های بنیادینی با صورت شناخته شده عکاسی مستند دارد؛ چراکه این عکاسان تلاش می‌کردند به واسطه چیدمان و طراحی صحنه و نور، جهانی شخصی به وجود آورند؛ جهانی که فقط به خود آن‌ها تعلق داشته باشد! صحنه‌آرایی در عکاسی معاصر، از اواخر دهه هشتاد میلادی جایگاه مهمی را به خود

اختصاص داده‌است. این رویکرد با هدف آفرینش و ساخت تصویر، به استفاده از زمینه‌های مختلف هنری چون نقاشی، مجسمه‌سازی، طراحی دکور و اجرا پرداخته‌است. در این هنر، هنرمند تصویرساز، قابلیت‌های رسانه خود را برای بیان دغدغه‌های فرهنگی، اجتماعی و زیستی خود به کار می‌برد. در دهه ۱۹۹۰، بسیاری از عکاسان سراسر جهان از این روش استفاده کردند. «در این شیوه، عناصر صحنه چون نور، بازیگر، دکور و... همگی در خدمت تصویری ایستا قرار می‌گیرند که سویه‌های روایی دارد» (پائولی، ۱۳۹۴). در واقع، این‌گونه از عکاسی به نوعی روایت‌گر داستانی است که عکاس خلاق تصمیم به بیان آن دارد. عکاسی صحنه‌آرایی شده، نوعی هنر تعاملی است که مخاطب (بیننده) را مجاب می‌کند روبه‌روی اثر بایستد و به سبب عناصر دیداری که با دقت انتخاب و در اثر چیده شده خاطرات و داستانی را در ذهن مخاطب زنده می‌کند که تشکیل دهنده روایت شخصی اوست. این روایت حاصل خاطرات روزمره و حافظه دراماتیک مخاطب است؛ به همین دلیل، جنبه کاملا شخصی دارد. این‌جا عمل مخاطب دو وجه جداگانه دارد. مخاطب از یک طرف تک تک اجزای تصویر را شناسایی کرده و روابط درون تصویر را کشف می‌کند و از سوی دیگر، داستان خود را می‌سازد؛ تا جایی از داستان به تصویر فوق برسد. لازم است برای تحلیل این موضوع کمی به واژه «خوانش»، یعنی ابزاری که مخاطب برای برقراری رابطه با اثر در اختیار دارد بپردازم. خوانش، عملی است که به خواننده این امکان را می‌دهد تا با رهاکردن واقعیت شرایط موجود واقعیتی تازه و شخصی بسازد و از این راه جهان دلخواه خود؛ همان که رولان بارت آن را هدف نهایی خواننده می‌خواند را خلق نماید (احمدی،۱۳۷۰: ۶۷۰). «عکاسی صحنه‌آرایی شده به سبب برخورداری از سویه‌های نمایشی، توانی مضاعف در برانگیختن مخاطب برای گسترش افق‌های معنایی دارد» (شریف زاده و خادمی، ۱۳۹۳: ۱-۳). با نگاهی به منابع گذشته و پیشینه‌ها، درمی‌یابیم که طراحان صحنه، کارگردانان و بازیگرانی که آگاهی بیشتری دارند، اهمیت و تاثیرگذاری فراوان صحنه را پذیرفته‌اند. جریان صحنه‌آرایی، جریانی ساده و بی‌تکلف است که به دنبال جامعه‌ای مناسب نمایش‌نامه می‌گردد.

سندی اسکاگلند

سندی اسکاگلند متولد ۱۹۴۶م، در امریکا است. در دهه ۱۹۷۰در دانشگاه آیوا تحصیل کرده و فارغ التحصیل رشته تاریخ هنر و هنر استودیویی است (ادیب فر، ۱۳۹۸: ۷۵-۷۹).

اسکاگلند عکس‌هایش را در یک محیط کاملا واقعی با فرم و موجودات فراواقعی به وجود می‌آورد. او کارخود را با هنر مفهومی و اینستالیشن آرت شروع کرد و به کمک آن بیشتر اشیاء مورد استفاده درچیدمان هایش را خودش می‌سازد. هم‌اکنون به گونه‌ای دوگانه با چیدمان و تصاویر فتوآرت، به فعالیت ادامه می‌دهد و از برجسته‌ترین نمایندگان عکاسی صحنه‌پردازی شده به حساب می‌آید.

در سال ۱۹۹۱، اسکاگلند پس از وقفه‌ای بالغ بر بیست سال، دوباره به سراغ چاپ دستی رفت. هرچند او برای آموختن چاپ دستی به دانشگاه ایووا رفت، اما بعد از گذراندن یک ترم، به سمت نقاشی کشیده شد و مسیر کاری‌اش از هنر مفهومی اینستالیشن و عکاسی تغییر پیدا کرد. هرچند در این زمان او تصمیم گرفت تا یک طرح لیتوگرافی را شروع کند، اما از مدت‌ها قبل درباره‌ی آن فکر کرده بود؛ این انگیزه دو علت اصلی داشت: اولی، تمایل اسکاگلند به ایجاد رسانه جدیدی بود تا بتواند تصاویر عکاسانه‌اش را عرضه کند؛ رسانه‌ای که «حضور فیزیکی کاغذ و جوهر» را به تصاویر ببخشد. دومی، میل و خواست او به «احیای» مجسمه‌هایی بود که برای پروژه‌های عکاسی اش به‌وجود آورده بود تا به مجسمه‌ها نوعی زندگی تازه ببخشد. فرایند تولید هر عکس ممکن بود ماه‌ها طول بکشد. اسکاگلند مدت زیادی را صرف اجرا و فکر کردن به هر اثر هنری می‌کرد و پس از اجرای چیدمان، زمان چندروزه‌ای را صرف عکس برداری از آن می‌نمود. وجود موجودات آزار دهنده که انگار بخشی از زندگی انسان شده اند؛ استفاده از رنگ‌های تخت و پرکنتراست علت متفاوت بودن آثار او با دیگران و نشان‌دهنده سبک شخصی این هنرمند است. «اندی گراند برگ منتقد عکس درباره آثار او چنین می‌نویسد: سندی اسکاگلند ترس‌های بزرگ‌سالی را در یک زمینه بازیگوش و کودکانه برانگیخته می‌سازد» (همان: ۷۵-۷۹).

پس از بررسی آثار سندی اسکاگلند، به این مهم می‌رسیم که تهدید شدن توسط یک امر ماوراء الطبیعه و ناشناخته، حال و هوایی خیالی، مرموز و اضطراب‌آور را در آثار اسکاگلند به وجود آورده است که بیننده نمی‌داند که این مهارگسستگی و بی‌نظمی حیوانات، که به محیط آرام خانه و اتاق خواب حمله‌ور شدند، از رادیو اکتیو هستند یا به قصد انتقام از انسان‌ها آمده‌اند، اما انتقام برای چه؟ احتمالا برای پس گرفتن محیط زندگی خودشان که انسان‌ها اشغال و از آن خود کردند، اما انسان‌ها در آثار او وحشت‌زده یا نگران به نظر نمی‌آیند. انگار از حضور این موجودات آگاه نیستند یا این‌که به آن‌ها خو گرفته‌اند.

گوهر دشتی

گوهر دشتی متولد ۱۳۵۹ از اهواز و فارغ‌التحصیل رشته کارشناسی ارشد هنر از دانشکده هنرهای زیبا تهران است. او هشت سال جنگ و کودکی خود را در اهواز گذرانده‌است (ادیب فر، ۱۳۹۸: ۱۰۳) و در مصاحبه‌ای، فضای سوررئال عکس‌های مجموعه اولش *جنگ و زندگی روزمره* را که در سال ۱۳۸۷ ثبت کرده، برآمده از زیستن در این دوتایی متضاد می‌داند: ادامه زندگی عادی زیر آتش جنگ. در عکس‌های این مجموعه، ما شاهد حضور وسایل و ابزاری هستیم که زندگی مدرن و امروزی را نشان می‌دهد، اما در فضایی پر هیاهو هم‌چون میدان جنگ. چنین شرایط غیر عادی در تصاویر او سایه سنگین جنگ را نشان می‌دهد؛ سایه‌ای که آن‌قدر سنگین و وفادار است که حتی لحظه‌ای انسان آسیب‌دیده از تاثیرات جنگ را رها نکرده‌است. در واقع، گوهر دشتی با این مجموعه، نشان داده جنگ هرگز برای کسانی که در آن فضا بودند و تبعات آن را متحمل شدند، تمام نمی‌شود و همیشه در زندگی‌شان نقش پررنگی دارد. در ادامه، پرونده هنری گوهر دشتی، رفته‌رفته از حضور بی‌واسطه تجربیات زیستی هنرمند و مغایرت‌های اجتناب‌ناپذیر زیستن در این زمانه و این منطقه جغرافیایی کاسته شد و همین مضمون‌ها و دوتایی‌های متضاد با پختگی بیشتر در آثار اخیرش طرح شدند: جنگ و زندگی روزمره، مرکز و حاشیه، انبساط و انقباض، خصوصی و عمومی، ایران بدون عنوان، آتشفشان و... گوهر دشتی در مجموعه *ایران بدون عنوان* (Untitled Iran) بار دیگر از پس‌زمینه دشت بی‌آب و علف استفاده کرد. در این عکس‌ها، گروهی از مردم در مرکز پس‌زمینه‌ای پهناور به یکدیگر فشرده شده‌اند. در سه عکس، گروهی را در حال اعتراض کردن، سوگواری کردن و در صفی چمدان به دست ایستاده، می‌بینیم. در نمونه‌ای دیگر، در سرسره‌بازی که قرار بر آن است افراد به نوبت سر بخورند، اما تمام سطح سراشیبی سرسره را آدم‌هایی پرکرده‌اند که پشت‌به‌پشت هم نشسته‌اند. در عکسی دیگر، پنج شش پسرکوچک درون وان کوچکی پشت به دوربین و رو به دشت ایستاده‌اند که یادآور پسربچه‌های فیلم *دونده* امیر نادری است. «دشتی این موقعیت‌ها را به میانه این بیابان باز پرتاب کرده‌است و تکه‌ای از خیال خود را روی این زمین سخت چسبانده‌است. تکه‌های خیال او انگار بریده‌هایی از واقعیت وطن‌اش هم هستند» (مهران مهاجر) چیدن گروهی از معترضان با مشت‌های گره کرده داخل گودال کوچکی درون یک دشت بزرگ، احتمالا برای اکثر بینندگان یادآور مفهوم سرکوب

است. آدم‌های چمدان به دست بدون مبدا و مقصد، آوارگی را در ذهن بیننده‌ها ایجاد می‌کند. مرکز و حاشیه، ازدحام، نبود فضا، سوگواری و دیگر یادآوری‌های آشنا نیز با دیدن عکس‌ها در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. در این مجموعه، با کدها و نشانه‌هایی که معانی قابل فهمی دارند، روبه‌رو هستیم. می‌توان گفت جابه‌جایی‌ها و تضادهای خیال‌پردازی‌های عکاس یادآور نمونه‌هایی است که شفیعی کدکنی در مقاله «نسل خردگریز» شعرهای جدولی می‌نامد: شعر جدولی نیز چنین شعری است که نویسنده آن از به هم ریختن خانواده کلمات و ترکیب تصادفی آن‌ها به مجموعه بی‌شماری استعاره و مجاز و حتی تمثیل دست می‌یابد. عناصری که معمولا عادت داریم کنار هم در یک قاب ببینیم از این قبیل هستند: «دشت، نبود آدم یا حضور تک و توک آدم‌ها»، «سرسره، بچه‌ها، پارک»، «کاناپه، خانه، سقف»، «اعتراض، خیابان، شهر»، «سفر، فرودگاه، ترمینال، مبدا، مقصد» یا تعداد افرادی که در فعالیت خاصی شرکت می‌کنند: «یک نفر از سرسره به پائین سر می‌خورد»، گوهر دشتی عناصر هرخانواده را با عناصر غریبه خانواده‌های دیگر وصلت داده است: «سیزده جوان با صورت بی‌حس روی یک سرسره سفید وسط دشت»، «کاناپه به وسط دشت و بیابان آمده است» و بازی ظریف تخیل و روابط پیچیده و ارجاعات هنری در این جهان سوررئال قابل ردیابی نیست.

مطالعه آثار سندی اسکاگلند

در مصاحبه‌ای، سندی اسکاگلند در باره آثارش این‌گونه می‌گوید: «آثار من چیدمانی هستند به شکل یک محیط سه بعدی، محصور در یک اتاق مانند، اما احجامی را که من به این چیدمان اضافه می‌کنم، به گونه‌ای به آن‌ها، همچون مجسمه نگاه می‌کنم. وقتی که آن‌ها را می‌سازم، آن‌ها را چون اثاثیه صحنه نمایش نظاره نمی‌کنم، بلکه آن‌ها رامجسمه‌هایی مجزا می‌دانم. فکر می‌کنم این گونه‌ای متمایز باشد» در تصویر۱، گربه‌های رادیو اکتیو، با فضای آشپزخانه‌ای کاملا خاکستری، همراه با تعداد زیادی گربه فسفری روبه‌رو هستیم؛ پیرمرد و پیرزن نیز لباسی خاکستری به سردی رنگ فضای آشپزخانه به تن دارند. اسکاگلند با گربه‌های پرتوزا در اواخر دهه ۷۰، در واقع، راهبردی هنری کشف کرد که با میل ترکیبی‌اش به نقاشی، فیلم و عکاسی نیز مطابقت داشت. حالا می‌توانست به نحوی موفقیت‌آمیز نقش نمایشنامه‌نویس، طراح صحنه، نقاش، مجسمه‌ساز، کارگردان و سرانجام عکاس را اجرا کند. به زعم میخایل کولر در این رویکرد: «هدف کلی، کمک گرفتن از عکاسی است برای نمایاندن

دنیاهای خیالی و ابداع تصاویر. سوای این، بنیان دو وجهی جالب توجهی نیز به وجود می‌آورد، زیرا مشاهده‌گران فرض می‌گیرند هر آن‌چه عکاسی شده، واقعی است، اما با نگاهی بسیار دقیق‌تر، آن‌ها می‌فهمند که فریب خورده‌اند. روندی که سراسر با این جلوه وارونه و معلق بازی می‌کند».

تصویر۱: گربه‌های رادیواکتیو، سندی اسکاگلند، (۱۹۸۰)

عکس *گربه‌های رادیواکتیو* همان نقاب را بر چهره دارند. فضای آشپزخانه این زوج مسن سرد و بی‌روح است. از حضور رنگ خاکستری پی به این بی‌مهری غالب بر فضا می‌بریم. گربه‌ها نقش رادیو اکتیو داشته و در همه‌جا حضور دارند و پخش شده‌اند. حتی به سراغ پیرمرد و پیرزن هم رفتند، اما حضورشان حس نمی‌شود یا شاید هم عادی شده‌اند. آن چه کارهای سندی اسکاگلند را متمایز می‌کند، ظاهرسازی شدید و پس زننده آثار است. چیزی در این آثار وجود دارد که از جنس این محیط نیست، هم‌چون وصله‌ای است نچسب و ناهمگون که آدم‌های داخل محیط آن را نمی‌بینند، قادر به درک آن نیستند و فقط ما هستیم که آن موجودات را می‌بینیم. عکس، کاراکترهایی با جنس متضاد دارد: یکی قابل لمس و عجین شده با فضا (انسان) و دیگری جعلی و غیرواقعی (حیوان). آیا این بی تناسبی کافی است تا از اثر پس بخوریم؟ یا این ویژگی کلیدی است برای ورود به پیام‌های پنهان شده اجتماعی اثر؟ پیرمرد و پیرزن یک رنگ اند و با فضا آمیخته شده‌اند. به نظرم این یعنی گذر زمان، یعنی با زمان حرکت کرده و با اشیای کهنه و غبارگرفته شده‌اند. این یک رنگی و هم‌جنسی، آن‌ها را در مقام بی‌گناهی قرار می‌دهد و آن دو بی‌خاصیت و ملول، روزهای خویش را می‌گذرانند، اما چیزی که بر این تصویر غلبه دارد، حضور فرصت‌طلبانه، جاه‌طلبانه و زیاده‌خواه گربه‌های سبز رنگ است که همچون لکه‌ای بزرگ و واضح بر سطح زندگی زوج پیر خودنمایی می‌کنند و حتی کمترین دارایی آن دو نفر را محاصره کرده‌اند. حضور این گربه‌های فسفری تهدید کننده‌است و این همان دوگانگی اجتماعی است که در آثار سندی اسکاگلند

بسیار دیده می‌شود.

تصویر ۲: کین‌خواهی ماهی قرمز، سندی اسکاگلند، (۱۹۸۱)

در عکس صحنه‌آرایی شده *کین‌خواهی ماهی قرمز* (تصویر۲) شاهد تعداد زیادی ماهی قرمز هستیم که به فضای اتاق خواب آبی رنگی حمله کردند، اما بازیگران صحنه سندی اسکاگلند وحشت زده به نظر نمی‌آیند. در واقع، به نظر می‌رسد دو قهرمان این صحنه از تصویر حتی متوجه ورود ماهی‌های قرمز نشده باشند. زن خوابیده‌است، پسر درحالی که بر لبه تخت نشسته، چرت می‌زند. صحنه به گونه‌ای عجیب و غریب میان واقعیت و وهم در رفت و آمد است. چیزی که در عنوان اثر تهدید خوانده می‌شود، در تصویر اما آرام و آسوده به نظر می‌آید، اما این هجوم تعداد زیادی ماهی قرمز به اتاق خواب آبی حسی هشدار دهنده به وجود آورده‌است. ماهی‌ها به طور ناخواسته در محیطی که متعلق به خودشان نیست سردرگم شده‌اند. تصویر یادآور آکواریومی بزرگ است که طبیعت و جانداران در آن حبس شدند؛ شاید هم بالعکس! آکواریومی است که انسان اسیر طبیعت شده است؛ این‌گونه به نظر می‌رسد در محیطی بیگانه حبس شده است. این ماهی‌ها بدون پولک و گربه‌های فسفری بدون مو نه تنها زیبا نیستند، حتی حضوری مزاحم و زجرآور برای انسان در محیط دارند.

در تصویر ۳، *بازی روباه*، با فضای رستورانی کاملا خاکستری، همراه با تعداد زیادی روباه قرمز رنگ، به جز یکی به رنگ خاکستری که یک جانور را در دهان گرفته، روبه‌رو هستیم.

تصویر ۳: بازی روباه، سندی اسکاگلند، (۱۹۸۴)

سندی اسکاگلند ابتدا مدل ۲۶روباه را در اندازه‌ای که هر کدام ۱۵۰تا ۱۸۰سانتیمتر بلندی داشتند، در حالت‌های مختلف از پلاستلن (سفال پایه روغنی) ساخت. در مقام طراح صحنه ۸ میز و ۱۶صندلی را در فضای خاکستری رستوران چیدمان نمود و از سیم‌های نامرئی برای آویزان کردن روباه‌ها استفاده کرد تا معلق بودن و احساس پرش را تداعی کند. بازیگران چیدمان، دو مرد و یک زن هستند که در مقام طراح لباس و صحنه آن‌ها را نیز با لباس و ترکیب رنگ خاکستری در صحنه قرار داد. نورپردازی صحنه دو هفته طول کشید و در نهایت، پس از آن و با حضور بازیگران ۶۰ تصویر، از چیدمان تهیه کرد. از نمونه‌های استفاده روباه، می‌توان به افسانه‌های ایزوپ، سخنور یونانی اشاره کرد که بسیاری از داستان‌های وی درباره زیرکی و حیله‌گری روباه، دقیقا معادل داستان‌های *کلیله و دمنه* است (ولز،۱۳۹۰). یکی از برداشت‌هایی که از این اثر می‌توان داشت، شاید این باشد که انسان با تصاحب محیط زندگی روباه، آن را تغییر داد و محل سکونت و شکارگاه او به رستوران برای انسان‌ها تبدیل شد، اما احتمالا این روباه‌ها برای بازپس‌گیری محیط زندگی‌شان برگشتند و برای ستاندن آن تلاش می‌کنند. جریان روایت تصویر همچنان باز است و داستان‌های متفاوتی را مطرح می‌کند. واقع‌شدگی، اولین عنصر بنیادین روایت که در سطرهای بالا برشمرده شد. در این اثر، حاصل تعاملات پیچیده‌ای میان آفریننده اثر و دیگر آثار نشانه‌ای و مفسرانی است که این برون‌دادهای روایی را با ملاحظات فرهنگی، سازمانی، گونه‌شناختی و... تعبیر می‌کنند (شریف زاده، ۱۳۹۳: ۳۵). این شرح دادن روایی از یک‌سو، علایم متنی یا نشانه‌ای استفاده شده در رسانه روایی را در خود می‌گیرد و از سوی دیگر، شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و رویدادهایی (از جهان داستان) در اثر نمایان می‌شوند. نکته مهم آن‌که تشریحی چون روایت در جریان ارتباط نمود پیدا می‌کند، درک آن نیز نیازمند توجه به شیوه شباهتش با بافت‌های ارتباطی است. به بیان دیگر، مخاطب در تلاش برای بازسازی جهان اثر، باید علاوه بر دلالت‌های تصویری، اهداف ارتباطی پنهان شده در پس موقعیت روایی را هم استنباط کند. به عنوان مثال، درباره تغییر رنگ یکی از روباه‌ها اسکاگلند چنین می‌گوید: «در *بازی روباه*، تغییر یک روباه و خاکستری شدنش، اشاره به استتار دارد. ما چیزهایی معین را وابسته به رنگشان اول یا دوم می‌بینیم. استتار، همچنین، نژادپرستی و جنسیت‌گرایی را می‌رساند، بسته به ظاهر فیزیکی اشیاء با خودآگاه ما می‌آمیزند و یا از دیدمان دور می‌شوند».

مطالعه آثار گوهر دشتی

دشتی در سال ۱۳۹۱، این مجموعه را عکاسی کرده‌است. جمعه ۲۴ آذرماه ۱۳۹۱ تا اواخر دی‌ماه، نمایشگاه عکس گوهر دشتی با عنوان *آتشفشان* در گالری راه ابریشم برگزار شد. نگاه دقیق گوهر دشتی از انبار یک کارگاه تولیدی تا آزمایشگاه یک مدرسه دخترانه یا حیاط مدرن یک خانه ایرانی تا اتاق یک خانه سنتی را زیر نظر داشته و تصاویری را ثبت کرده که شخصیت‌های مختلف به طرز اغراق‌آمیزی شاد و خوشحالند و خنده‌هایی از ته دل که فضای خاصی را به وجود می‌آورد، اما عکاس درباره دلیل این خنده‌ها اشاره مستقیمی برای بیننده ندارد و قضاوت را به عهده مخاطبان اثر می‌گذارد تا با استفاده از بیانیه اثر، عناصر درون تصویر و شناختی که مخاطب از اجتماع اطرافش دارد شروع به مکاشفه و درک وقضاوت این آثار کند.

هنگام ورود به نمایشگاه برخلاف بسیاری از نمایشگاه‌های رایج، از بیانیه خبری نبود. فقط روی دیوار با حروف درشت و به زبان‌های انگلیسی و فارسی نوشته شده بود: «آتشفشان». نمایشگاه شامل ۹ عکس با ابعاد ۱۲۰در۸۰ با چاپ دیجیتال روی کاغذ هانی موله و شاسی شده بود. عکس‌ها از نظر تکنیک عکاسی سطح بالایی دارند. نورپردازی حرفه‌ای، رنگ‌های جذاب و گیرا، عمق میدان متناسب، وضوح عالی و عدم تاکید بر چیزی خاص در عکس‌ها که اجازه می‌دهد چشم مخاطب همه عکس را بدون مزاحمت ببیند (گزارش ویدیویی). عناصر و ویژگی‌های مشترکی درون این عکس‌ها دیده می‌شود. عکس‌هایی از مکان‌های مختلفی که برای ما ایرانی‌ها آشنا است. این مجموعه در افسردگی ناشی از رکود و فشارهای اقتصادی جامعه ارایه شده بود و دیدن مردمانی تا این حد شاد و خندان در این شرایط بسیار عجیب و دور از ذهن بود و بین این شادی و خنده، وجود آن دم که می‌تواند متعلق به یک حیوان وحشت‌آفرین و خطرناک و تا حد زیادی غافلگیرکننده باشد. دم که به خوبی در ترکیب‌بندی عکس‌ها گم شده‌است و نمی‌توان در نگاه اول وجود آن را تشخیص داد، توسط شخصیت‌های داخل عکس هم دیده نمی‌شود که می‌تواند به طور عمد یا از روی غفلت باشد. تقریبا در همه عکس‌ها، یکی از افراد درون عکس هست که چهره‌اش مشخص نیست؛ چیزی چهره او را پوشانده‌است. با دیدن این عکس‌های گوهر دشتی به یاد شروع فیلم‌های ترسناک می‌افتیم که بازیگران درون فیلم بی‌خبر از اتفاقی که در شرف وقوع است یا ترس و واهمه از رویارویی با آن عمیقا در حال خنده و خوش‌گذرانی هستند. این اتفاق پنهان در شرف وقوع همچون

آتشفشانی که خاموش به نظر می‌رسد، ناگهان فوران می‌کند.

تصویر۴: آتشفشان، گوهر دشتی، (۱۳۹۱)

در تصویر ۴، از مجموعه آتشفشان، محیطی ساده از زندگی ایرانی را مشاهده می‌کنیم که در خانه‌ای ایرانی با فضای گرم و صمیمی، بانوان با حالتی شاد و خندان و بدون توجه به جزئیات اطراف، مشغول پاک کردن سبزی و گفت‌وگو با یکدیگر هستند. همه چهره‌ها خندان است؛ جز یک نفر که چهره خود را پشت سینی گرد بزرگی که در دست دارد، پنهان کرده و خندان بودن یا نبودنش مشخص نیست، اما نکته وحشتناک و دلهره‌آور درون تصویر دم حیوانی غول پیکر (مانند تمساحی بسیار بزرگ) است که به گوشه و کنار کادر می‌خزد؛ این عنصر خیلی مخفی نیست که دیده نشود، اما افراد درون تصویر متوجه حضور آن نیستند، اما عمدی بودن عمل آن‌ها یا غافل بودنشان به طور قطعی مشخص نیست.

افراد درون تصویر ۵، با لباس‌های رنگی و چهره خندان مشغول آماده‌سازی محیط برای جشنی مانند جشن تولد هستند. به نظر می‌رسد افراد دورن تصویر آشنایی دیرینه‌ای باهم دارند و بسیار با یکدیگر صمیمی‌اند. عکاس به صورت ماهرانه‌ای این صمیمت را به نمایش گذاشته‌است. در این تصویر نیز کسی از افراد درون کادر به حضور این جسم بزرگ و اضافی در فضای خانه، با وجود این‌که کاملا قابل مشاهده‌است، توجهی ندارد. در این تصاویر، همه انسان‌های درون کادر یک نقاب به صورت دارند. نقابی از خنده و حال خوب، اما به نظر می‌رسد منظور گوهر دشتی از ایجاد این مجموعه، ارایه یک مجموعه شاد و کمدی نبوده باشد. او در پشت این نقاب می‌خواهد افراد را متوجه خطری کند که در کمین آن‌ها نشسته‌است.

تصویر۵: آتشفشان، گوهر دشتی، (۱۳۹۱)

نباید به این خنده‌ها اعتنایی کرد؛ چراکه افراد خبری از آتشفشان ندارند و نمی‌دانند آتشفشان در حال بیدار شدن است؛ در حال فوران.

در آثار دشتی، این نقاب قهقهه که بر صورت افراد زده شده، ماسکی است که رویدادی هولناک را پوشش می‌دهد. شاید حضور این فاجعه در تصاویر نمادی از دردی درونی است؛ ترس است یا بیماری است. هر چه که هست، به وضوح وجود دارد؛ هر چند نادیده اش بگیریم. به نظرم هرچقدر هم نسبت به این اتفاقات بی‌تفاوت باشیم و لبخند بزنیم و خودمان را شاد نگه داریم، باز هم آن جریان هولناک اتفاق خواهد افتاد، اما لبخندی که افراد بر لب دارند، آیا ممکن است دلیلی بر فراموشی این اتفاق هولناکی که پیرامون آن صحبت شد، این درد یا بیماری باشد؟ شاید افراد درون تصویر چون اطلاعی از این اتفاق در شرف وقوع ندارند، خوشحال‌اند و می‌خندند. شادند چون نمی‌دانند، اما آن فردی که در تمامی عکس‌ها چهره‌اش نمایان نیست و دیده نمی‌شود، چه نقشی دارد؟ به نظر می‌رسد او از تمامی این اتفاقات خبر دارد؛ از وجود این بحران مطلع است، اما کسی به او اعتنایی نکرده و نادیده گرفته شده‌است. در هر حال، او کلید حل این معما است.

تصویر۶: آتشفشان، گوهر دشتی، (۱۳۹۱)

نتیجه

عنصر جهان‌پردازی یا جهان‌پریشی روایت در این آثار، در اولین برخورد مخاطب با اثر هنری شکل می‌گیرد که نوعی آشفتگی یا برهم خوردن تعادل در جهان اثر با عوامل انسانی و غیرانسانی را احساس می‌کند. خواه این جهان واقع‌نما باشد یا خیالی، مخاطب شروع به پردازش آن در ذهن خویش می‌کند و مطابقت‌هایی با تصاویر ذهنی که از قبل داشته انجام می‌دهد و رفته‌رفته در جهان اثر غرق می‌شود. یک‌سو شدن تاثیر رویدادهای داستان اثر بر ذهن بیننده، تجربه زندگی در جریان اتفاق افتاده در تصویر را به او القا می‌کند؛ همانا این روند، عنصر هم‌بوم‌پنداری در عکاسی محسوب می‌شود. در مواجه با دیگر آثار اسکاگلند و دشتی نیز با چنین پدیده‌هایی روبه‌رو هستیم. این شکل از ایده و اجرا که در عکاسی اسکاگلند و دشتی مشاهده کردیم،

نوعی بازنمایی اغراق‌آمیز فضای زندگی آدم‌ها است که طوری بیان شده که همگان آن را درک کنند. زندگی مسالمت‌آمیز انسان و حیوان، سال‌ها است به عنوان یک ویژگی از زندگی فردی آدم‌ها مطرح است، اما در آثار اسکاگلند در پذیرش این حیوانات خانگی دچار ترس و وحشت می‌شویم، انگار آن‌ها را از پشت دستگاهی می‌بینیم که ماهیت واقعی و فرصت‌طلبانه این شریک‌های زندگی‌مان را نمایان می‌سازند و حقیقت آن‌ها را اسکن می‌کند و از ورای این بازنمایی است که حضور پرتعداد و شاداب آن‌ها را در تضاد و تناقض با ماهیت واقعی‌شان می‌دانیم، اما در آثار گوهر دشتی، ما با یک حیوان خانگی سر و کار نداریم و موجودی عظیم‌الجثه در تصویر هست که در حین واقعی بودن، در حین وجود داشتن نادیده گرفته می‌شود. این نادیده گرفته شدن این جانوران، در صورتی که حضوری واضح و پررنگ دارند، در آثار هر دو هنرمند قابل توجه‌است. آثار اسکاگلند سراسر پر بود از ریخت و پاش و تکرارهای دیوانه‌وار، اما در آثار گوهر دشتی، تمامی عناصر با نظم کنار هم چیدمان شده‌اند؛ به طوری که هیچ‌کدام از عناصر تصویر چشم مخاطب را در یک نقطه متمرکز نگه نمی‌دارد و چشم بیننده دائم در حال چرخیدن بین تمام اجزای تصویر است. آثار اسکاگلند بیشتر به احساسات رجوع می‌کنند تا به عقلانیت. اسکاگلند با عکس‌هایش هیچ مقصود معین و مشابهی را دنبال نمی‌کند. این هنرمند انکار می‌کند که آثارش هدف مشخصی را بازتاب می‌کند. با این وجود، بسیاری از مخاطبان رابطه‌ای بین گربه‌های پرتوزا و مباحث هسته‌ای احساس می‌کنند یا خانه سبز را گونه‌ای تفسیر می‌کنند که در باب اثرات گلخانه‌ای بحث می‌کند و شاید بچه‌ها را نظریه‌ای پیرامون مباحث سقط جنین درنظر می‌گیرند، اما به قول هنرمند، اگر بتوان گفت که شباهتی با مشکلات معاصر وجود دارد، صرفا شباهتی اتفاقی است. او بینشی تنگ‌نظرانه ندارد و استدلال می‌کند: «اگر عقاید سیاسی آزاد و نه محدود باشند، اثر هنری به جای به بی‌راهه رفتن خود را با محیط وفق می‌دهد»، اما دشتی با نگاهی دقیق و زیرکانه از فضاهایی عکاسی کرده که برای ما ایرانی‌ها بسیار آشنا است. استفاده از رنگ‌های شاد و پویاتر در چیدمان صحنه‌ها، رابطه‌ای نزدیک و صمیمانه با مخاطب ایجاد می‌کند. چیدمان تصاویر به گونه‌ای انجام شده که وجود این خطر را کاملا نزدیک و در شرف وقوع حس می‌کنیم و خود را در چنین موقعیتی قرار می‌دهیم. به نظر می‌رسد *آتشفشان* نامی کاملا مناسب برای این مجموعه است؛ چراکه هر لحظه ممکن است فوران کند و همه چیز نابود شود، اما کسی از زمان فوران آن اطلاعی ندارد. به همین دلیل، شاد و سرخوش به زندگی ادامه می‌دهند.

منابع

ادیب فر، بهاره. (۱۳۹۸). *هنر صحنه‌پردازی در عکاسی*. مشهد: شمشاد.

ادیب فر، بهاره. (۱۴۰۱). *جایگاه خیال به عنوان عنصری دراماتیک در آثار سندی اسکاگلند، کریستی میچل و اولگ اوپریسکو*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، موسسه آموزش عالی اقبال لاهوری.

بارت، رولان. (۱۳۷۵). *اسطوره، امروز*. ترجمه شیرین‌دخت دقیقیان. تهران: مرکز.

برقعی، زهره. (۱۳۹۱). «خیال و ادراک». *جستارهایی در فلسفه و کلام*. ۴۴(۲). ۲۹-۴۶.

بصاری، ندا، حجاجی کهجوق، عزیز و مشفقی، آرش. (۱۴۰۰). «تحلیل فضاهای وهم، خیال و انزوا در عرفان و بازتاب آن‌ها بر روح عارف». *بهارستان سخن*. ۱۸(۵۳). ۱۳۳-۱۵۴.

پائولی، لاری. (۱۳۹۴). *صحنه‌آرایی در عکاسی*. ترجمه داریوش و مریم عسگری. تهران: شورآفرین.

پلنگی، منیره و محمدنژاد، زینب. (۱۳۹۷). «ادراک خیال به مثابه رابطه دوسویه میان نفس و عالم از نظر سهروردی». *جاویدان خرد*. ۳۴(۱۵). ۳۹-۵۶.

خدادادی مترجم زاده، محمد. (۱۳۹۸). «عکاسی به مثابه عملی تئاتری (تحلیل و بررسی کتاب صحنه‌آرایی در عکاسی)». *پژوهشنامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*. ۱۹(۵). ۳۹-۶۰.

رزمگیر، میثم و انتظام، سید محمد. (۱۳۹۲). «قوه خیال و ادراک خیالی از دیدگاه ابن سینا و سهروردی». *معرفت فلسفی*. ۱۱(۲). ۲۷-۴۸.

شریف زاده، محمد رضا و خادمی، شیرین. (۱۳۹۳). «بررسی عنصر روایت در عکاسی صحنه‌پردازی شده با نگاهی بر آثار سندی اسکاگلند». *چیدمان*. ۳(۷). ۳۲-۳۷.

شلدون، چنی. (۱۳۵۸). *صحنه‌آرایی*. ترجمه غلامرضا رضوی وخشورپور. *نامه نور*، (۶ و۷). ۲۶۵-۲۷۹.

طالبی، نسرین. (بی‌تا). «عکس‌های صحنه‌آرایی شده: تاثیرات و تاثیرپذیری‌ها». چشمک. قابل دسترسی در: cheshmag.com.

مفتونی، نادیا. (۱۳۸۸). «خیال مشایی، خیال اشراقی و خلاقیت». *خردنامه صدرا*. مفتونی، نادیا. (۱۳۸۸). خیال مشایی, خیال اشراقی, و خلاقیت. خردنامه صدرا، (۵۵). ۳۲-۴۴.

نرماشیدی، اسماعیل. (۱۳۸۰). «نقش خیال و خیال‌انگیزی در پرورش اندیشه». *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ۱۲(۶۰). ۳۴-۳۷.

ولز، لیز. (۱۳۹۰). *عکاسی؛ درآمدی انتقادی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: مینوی خرد.