

عنوان: اسطوره‌کاوی عکس‌های گرگوری کروودسون بر اساس روش ژیلبر دوران

چکیده

از نظر اسطوره‌پژوهان در حوزه ادبیات و هنر، شناخت اسطوره‌ای یک اثر، شناخت کانونی و مرکزی آن است و با رمزگشایی از این عنصر، مهم‌ترین و اساسی‌ترین بخش یک اثر رمزگشایی می‌شود. در این مسیر، اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران یک روش نقد کیفی اسطوره‌شناسانه است که در آن به یافتن شباهت‌های میان مؤلفه‌های تکرار شده در آثار هنرمند و یک روایت یا شخصیت اسطوره‌ای پرداخته می‌شود. این روش نقد در واقع وجود کهن‌الگوهایی در ذهن بشر که به شکل ناخودآگاه به تخیل او شکل می‌دهند را به عنوان دلیل تکرار برخی مؤلفه‌ها و درونمایه‌ها در آثار هنرمند معرفی می‌کند. بنابراین این روش نقد برای آثاری مناسب‌تر خواهد بود که تخیل هنرمند در آن‌ها دخیل باشد و در این مقاله با هدف یافتن این صحنه‌ها و موقعیت‌های اسطوره‌ای پنهان، گرگوری کروودسون عکاس صحنه‌پرداز معاصر آمریکایی که تصاویر را ابتدا در ذهن می‌سازد و سپس این تصاویر ذهنی را اجرا و عکاسی می‌کند، آثار او مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج نشان می‌دهد که مؤلفه‌های تکرارشونده‌ای در عکس‌های کروودسون وجود دارند که با ویژگی‌های اسطوره‌ای هکاته شباهت دارند و با توجه به این اسطوره می‌توان کلیت آثار او و دیگر مؤلفه‌های موجود در عکس‌هایش را تفسیر کرد. تفسیری که با تفاسیر مبتنی بر زندگی شخصی، سرگذشت، علایق و گفته‌های خود عکاس متفاوت می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: اسطوره‌کاوی، ژیلبر دوران، گرگوری کروودسون، هکاته، عکاسی صحنه‌پردازی شده

مقدمه

اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران^۱ بر انطباق مؤلفه‌ها و درونمایه‌های تکرارشونده‌ای که ناخودآگاه در آثار نویسنده (هنرمند) تکرار شده‌اند با یک اسطوره‌ی مشخص و معانی نمادین آن استوار است و هدف آن پیگیری دیدگاه یونگ مبنی بر وجود رابطه میان رؤیاهای اساطیر و هر آنچه از تخیل بشر در هر زمان و مکانی برخیزد است. این مقاله در چارچوب نظری این روش نقد شکل گرفته است که شامل سه مرحله می‌باشد که در ابتدای مقاله به توضیح این مراحل پرداخته شده است. از گرگوری کروودسون همواره به عنوان عکاسی که تصاویری سینمایی با عمق میدان بالا و درونمایه‌هایی روان‌شناسانه خلق می‌کند یاد می‌شود و تحلیل‌هایی که بر آثار او می‌شود بر پایه‌ی روان‌کاوی بودن پدر این عکاس و علاقه‌ی او به فروید شکل می‌گیرد این است که این روش نقد به زندگینامه‌ی هنرمند که به ناخودآگاه فردی او شکل داده به عنوان عامل اصلی تکرار مؤلفه‌هایی خاص در آثار نگاه نمی‌کند بلکه این احتمال را به پیش می‌کشد که این مؤلفه‌ها از بخش دیگری از ناخودآگاه یعنی ناخودآگاه جمعی او برخاسته باشند. از سوی دیگر از آنجا که نقدهای روان‌کاوانه‌ای پیش از این در مورد آثار این عکاس شکل گرفته‌اند، نقد اسطوره‌کاوی آثار او بهتر از سایرین می‌تواند امکان مقایسه میان تفسیر مبتنی بر ناخودآگاه فردی و تفسیر بر پایه‌ی ناخودآگاه جمعی را فراهم سازد.

این شیوه نقد پیش از این بیشتر در مورد آثار ادبی و نمایشنامه‌ها به کار رفته و دو رساله فارسی نیز وجود دارد که این روش نقد را برای بررسی تصاویر به کار برده‌اند: اتحاد محکم (۱۳۹۰) در رساله‌اش تصاویر متن کلامی (شعر) خسرو و شیرین نظامی در دوره قاجار را با روش متن-بافت پژوهی اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران بررسی نموده‌است و عبدالهی دمنه (۱۳۹۳) نیز مشابه کاری که اتحاد محکم درباره تصاویر خسرو و شیرین در دوره قاجار انجام داده‌بوده را در مورد هنرهای معاصر ایران انجام داده است.

این دو رساله از جهت نمونه‌ای کاربردی از روش نقد اسطوره‌کاوی مورد مطالعه نگارنده قرار گرفتند. اما برای دستیابی به اطلاعاتی در مورد عکاس مورد پژوهش، تیموری (۱۳۸۸) به تحلیل روانشناسانه آثار کروودسون می‌پردازد. که این یک مرحله از مراحل اولیه روش اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران است. هم‌چنین حق پرست (۱۳۹۷) در رساله‌اش در فصل چهارم به گرگوری کروودسون به عنوان یک عکاس آمریکایی که آمریکای روزمره را تصویر کرده پرداخته‌است و صرفنظر از بخش‌های معرفی عکاس در این رساله که برگرفته از ترجمه‌های پیشین هستند ما حاصل این بخش از رساله‌ی او چند خط است در باب اینکه کروودسون، امر خصوصی را به معنای ژرفترین لایه‌های ذهنی به تصویر کشیده‌است.

اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران

ریشه‌های اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران در روان‌کاوی یونگ^۱ نهفته است و از این بابت بهتر است ابتدا به مبانی روان‌کاوی یونگ اشاره شود. یونگ یکی از شاگردان و همکاران فروید^۲ بود که خیلی زود متوجه نقاط ضعف نظریه تعبیر رؤیای او شد و سعی کرد آن را اصلاح کند. از این بابت نظرات یونگ همواره در تقابل با روان‌کاوی فروید مطرح می‌شوند. «به عقیده فروید خلاقیت هنری عبارت است از دگرگون شدن نیروهای جنسی و تبدیل آن‌ها به اثری که از لحاظ اجتماعی قابل قبول می‌باشد.» (هتر، ۱۳۵۱: ۷) هنرمند از نظر او کسی است که انرژی غریزی سرکوب شده را با خلق اثر هنری بیان می‌کند در حالیکه این بیان در دیگران به انواع روان‌رنجوری‌ها می‌انجامد.

فروید که بسیار در راه تحلیل روان‌کاوانه خواب و رؤیا تلاش کرد و رؤیا برای او نتیجه‌ی برون‌افکنی غرایز سرکوب شده بود، «اساطیر را نیز در پرتوی رؤیا تفسیر کرد و اعتقاد داشت که اساطیر ته‌مانده‌های تغییر شکل یافته تخیلات و امیال اقوام و ملل و رؤیاهای متمادی بشریت در دوران جوانی هستند.» (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۵۰) به طور خلاصه از دیدگاه فروید رؤیا از ضمیر ناخودآگاه بر می‌خیزد و راهی است تا غرایز سرکوب شده بروز یابند، هنرمند نیز همان انرژی‌های غریزی سرکوب شده را که در ناخودآگاه جای دارند بیان می‌کند و اساطیر نیز ناشی از غرایز سرکوب شده ملل و اقوام گذشته بودند. پس فصل مشترک میان آثار هنرمند و روایت‌های اسطوره‌ای، ضمیر ناخودآگاه و آنچه در آن پنهان است خواهد بود. اما به عقیده یونگ «هیچ دلیلی برای این مدعا وجود ندارد که رؤیا فقط حاوی آرزوهایی سرکوفته است [...]»

1. C.G Jung

2. Freud

فن تفسیر فروید مادامی که تحت تأثیر فرضیه‌های تک بعدی و نتیجتاً غلط وی قرار دارد، چیزی جز انحرافی آشکار نیست.» (همان: ۱۹۶) مهم‌ترین مطلبی که یونگ در تقابل با نظریه فروید مطرح می‌کند این است که برای ضمیر ناخودآگاه انسان دو بخش را قائل می‌شود. یکی از آن‌ها ضمیر ناخودآگاه فردی و جایگاه آرزوها و امیال سرکوب شده‌است و بخش دیگر، که او آن را ضمیر ناخودآگاه جمعی نامیده، مملو از کهن‌الگوها است. طبق تعریفی که یونگ ارائه کرده‌است: «کهن‌الگو عبارت است از تمایلی به تشکیل نموده‌هایی از یک مایه اصلی، نموده‌هایی که ممکن است بدون از دست دادن الگوی اصلی خود، از لحاظ جزئیات، فوق‌العاده متفاوت باشند.» (یونگ و دیگران، ۱۳۵۲: ۱۰۱) یونگ، رؤیاها و آثار ادبی-هنری را ریشه‌دار در هر دو سطح ضمیر ناخودآگاه انسان می‌داند و به کلی منکر تأثیر ضمیر ناخودآگاه فردی بر اثر هنری نیست بلکه می‌گوید: «هنر از این حوزه نیز ریزابه‌هایی می‌گیرد، اما فقط ریزابه‌هایی گل‌آلود که اگر حضورشان غالب آید نه تنها از اثر هنری نماد نمی‌سازند بلکه آن را به علامت بیماری بدل می‌کنند.» (تامسون، ۱۳۹۲: ۲۰۴) درباره اساطیر نیز نظر یونگ بر آن بود که آن‌ها نمود ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر هستند و آن‌ها را مبتنی بر آرکی‌تایپ‌ها (کهن‌الگوها) می‌دانست که الگوهایی تصویری و جهان‌شمول هستند و در لایه‌های عمیق ناخودآگاه جای دارند. «یونگ همه اسطوره‌ها، افسانه‌ها و آئین‌های انسان نخستین را تصویری از کهن‌الگو می‌پندارد.» (اسماعیل پور، ۱۳۸۷: ۵۲) قرابت اسطوره و روان نزد یونگ چنان برجسته بود که گفت: «چون به شاه‌کلید اسطوره مجهز شدیم دیگر تمامی درهای روان را خواهیم گشود.» (عوض پور؛ محمدی خبازی: ۱۳۹۷: ۱۳) همچنین درباره‌ی ارتباط اثر هنری و اسطوره، فرض یونگ بر آن است که «اثر هنری مورد تحلیل ما، علاوه بر نمادین بودن، نه از ناخودآگاهی فردی شاعر، که از حوزه اساطیر ناخودآگاهی سرچشمه گرفته است.» (تامسون، ۱۳۹۲: ۲۰۴)

بر این مبنا، ژیلبر دوران برای نخستین بار در سال ۱۹۷۲ میلادی در مقاله‌ای با عنوان «سفر و اتاق در اثر خلویر دو مستر» واژه اسطوره‌سنجی را مطرح ساخت که در واقع یک روش نقد اسطوره‌شناسانه اثر ادبی-هنری است که با شناسایی مؤلفه‌های تکرارشونده برخاسته از ناخودآگاه در آثار نویسنده (هنرمند) به بررسی هماهنگی و ریشه یکسان آن مؤلفه‌ها با یک شخصیت، داستان یا موقعیت اسطوره‌ای می‌پردازد. با توجه به این که اسطوره‌سنجی در دوران ساختارگرایی باز مطرح شده بود، مانند دیگر روش‌های نقد ساختارگرایانه توجه آن بیشتر به متن بود و نیم نگاهی به بافت متن داشت. با گذر از ساختارگرایی به پساساختارگرایی پارادایم حاکم بر جامعه و بر معرفت نیز دگرگون شد و ژیلبر دوران لازم می‌دید که روش نقدش را با توجه به این فضای جدید بازتعریف کند و مطابق با اینکه در این دوران انواع نقدها به انواع تحلیل تبدیل شده بود، او نیز روش mythocritique را به mythoanalyse تغییر داد. (اسطوره‌سنجی را به اسطوره‌کاوی) دوران در سال ۱۹۷۹ با نوشتن کتاب «صور اسطوره‌ای و تصویر اثر: از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی» با صراحت این تغییر را اعلام کرد.

بنابراین روش نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران «یک روش تحقیق کیفی پساساختارگرایانه است که سعی دارد با شناسایی کوچکترین واحدهای معنادار از گفتمان‌های اسطوره‌ای در یک اثر ادبی-هنری از طرفی و بررسی روابط میان آن‌ها با یکدیگر و تمامی متون اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و از این دست از طرفی دیگر به ساختاری از اسطوره‌ای کلان دست یابد.» (عوض پور، ۱۳۹۵: ۲۲)

مراحل اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران

اسطوره‌کاوی با استفاده از مراحل و شیوه‌های خاص خود در جستجوی اسطوره‌ها و رمزهای اسطوره‌ای در متن‌هایی است که به ظاهر هیچ ارتباطی با اسطوره ندارند. مراحل این روش تحقیق کیفی را می‌توان به شیوه زیر تبیین کرد:

۱- در این مرحله پس از معرفی مختصر هنرمند و آثار او، پیگیری درونمایه‌ها، عناصر و مؤلفه‌های «آبسیسو»^۱ (تصاویر و درونمایه‌هایی برخاسته و بیانگر ناخودآگاه مؤلف که متناوباً و به اشکال گوناگون در آثار تکرار شده‌اند) در آثار هنرمند انجام می‌گیرد. باید توجه کرد که گاهی این درونمایه‌ها و عناصر اشکالی نمادین و استعاری دارند. این کار بسیار دشوار (اگر نگوئیم غیرممکن) به نظر می‌رسد که در آثار هنرمند به طور قاطع بگوئیم که چه مؤلفه‌هایی حضورشان به نیت مؤلف وابسته بوده و کدام‌ها از ضمیر ناخودآگاه او برخاسته‌اند. بنابراین تحلیل در این مرحله می‌تواند به تعبیرهای متفاوت درباره ناخودآگاه شخص عکاس منجر شود.

۲- با توجه به اینکه «معنای اختصاصی هر نماد را در شرایط مکانی معین می‌توان به توجه به سیاقی که نماد در آن ظاهر می‌شود و تجربیات شخصی که نماد را به کار برده‌است درک کرد.» (فروم، ۱۳۷۷: ۲۷) در این مرحله به زندگینامه مؤلف، شرایط زمانی و پرداخته می‌شود. «بر اساس اسطوره‌کاوی، آثار در بستری شکل می‌گیرند که شناخت آن موجب شناخت بهتر اثر و رمزگشایی مناسب‌تر آن می‌شود.» (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۴۸۹) تحلیل بافت در این روش اهمیتی ویژه دارد و از آن با عنوان «حوضچه معنایی» اثر نام برده می‌شود. حوضچه معنایی به طور همزمان هم به زمان ارجاع می‌دهد و هم به مکان، چنانکه شاید بتوان به بیانی ساده کلیت آن را «یک دوره زمانی معین در یک مکان مشخص» خواند. (عوض پور، ۱۳۹۵: ۵۹) همچنین این مرحله از مطالعه، عقده‌ها و احیاناً مسائل روانی احتمالی مؤلف را بر ما آشکار می‌کند و همچنین در گفتگوهای مؤلف و با پیگیری سایر علاقمندی‌های او می‌توان دریافت که کدام مؤلفه‌ها در کار او با نیت آگاهانه تکرار شده‌اند و کدام یک با احتمال بیشتری از ناخودآگاه او سرچشمه گرفته‌اند.

۳- در این مرحله با کنار هم قرار دادن شبکه‌ای از استعارات و نمادها و معانی آن‌ها در حوضچه معنایی اثر به ترسیم یک اسطوره پرداخته می‌شود. موردی که در این مرحله باید به آن توجه کرد این است که گاهی هنرمند با نیت قبلی از تصویر یا درونمایه‌ای اسطوره‌ای، در آثارش استفاده کرده‌است. بنابراین در این موارد برای تحلیل به همان اسطوره که هنرمند استفاده کرده بسنده نمی‌شود بلکه فقط به این که چرا از میان اسطوره‌ها به انتخاب آن اسطوره دست زده، پرداخته می‌شود و سعی بر این است که مایه‌های اسطوره‌ای پنهان کشف شوند و اسطوره مطرح در آثار مانند هر نماد تکرار شونده دیگری بررسی خواهد شد. اما به دلیل اهمیت زیاد فهم دلایل انتخاب آن اسطوره از طرف هنرمند، مرحله پایانی نقد با تحلیل اسطوره یا اسطوره‌های آشکار در آثار عکاس آغاز خواهد شد.

گرووری کرودسون، معرفی مختصر:

^۱ Obsessive این واژه به ظاهر بسیار ساده در ترجمه‌ی این متن دچار مشکلات زیادی است چرا که در اینجا منظور از این تصاویر آبسیسو، تصاویری تکراری است که ترسیم کننده و برخاسته از ضمیر ناخودآگاه شخص باشند و بنابراین یافتن معادلی یک کلمه‌ای برای آن دشوار بوده و در متون مختلف آن را تصاویر تشویشگر، وسوسه برانگیز، ستوه آور و ... ترجمه کرده‌اند که به نظر نگارنده هیچ یک از این‌ها معادل صحیحی برای واژه ی آبسیسو در این متن خاص نمی‌باشند و ترجیح داده شد که از یک جمله که به روشنی مفهوم را برساند استفاده شود.

گرگوری کرودسون در ۲۶ سپتامبر ۱۹۶۲، در پارک اسلپ^۱ در مجاورت بروکلین^۲ نیویورک به دنیا آمد. پدر کرودسون یک روان‌کاو بوده و دفترش در زیرزمین خانه بوده است و کرودسون در کودکی به صداهای خفهای که از زیر پارکت به گوشش می‌رسیده علاقه داشته است و آن‌جا به عنوان مکان پر رمز و رازی که داستان‌ها در آن گفته می‌شوند و رازها گشوده می‌شوند در ذهنش ثبت می‌شود.

کرودسون کارشناسی ارشد خود را در سال ۱۹۸۸ از دانشگاه ییل^۳ در رشته عکاسی گرفته و می‌گوید: «به این خاطر که پدرم یک روان‌کاو بوده همیشه به چیزهای ممنوع، مرموز، عجیب و ترسناک علاقه‌مند بودم از همان ابتدا عکاسی من به منظور تلاش برای کشف رموز زندگی روزمره و استفاده از رنگ و نور برای داستان‌سرایی از طریق تصاویر ساخته شده بود.» (کرودسون، ۲۰۱۲)

او برای پایان‌نامه‌اش پرتره‌هایی از ساکنین ماساچوست^۴ گرفت. در همین ناحیه او نخستین مجموعه‌اش با عنوان «عجایب طبیعی»^۵ (۱۹۹۷-۱۹۹۲) را عکاسی کرد شامل ۴۰ عکس از صحنه‌هایی ساخته شده با ماکت است که همگی در استودیو ساخته شده‌اند. در مجموعه بعدی، «دست و پا زدن»^۶ (۱۹۹۷-۱۹۹۵)، به عکاسی سیاه و سفید و دید پرنده روی آورد. او بررسی‌های عکاسانه‌اش را از مناطق حومه‌ای در حکم پژوهش‌های روان‌شناختی از تشویش‌ها، حسرت‌ها و آرزوهای پنهان آمریکا با این مجموعه آغاز نموده است. «آدم‌های تصاویر او، خاموش و به شکل غریبی بی‌تفاوت‌اند، به وقایع پیش رویشان می‌نگرند اما ترس و شادی آن‌ها را به حرکت و انمی‌دارد.» (برگ، ۱۳۸۷: ۶-۷)

در دهه ۱۹۹۰ مجموعه عکس «کرم‌های شب‌تاب»^۷ را می‌گیرد. کرودسون این عکس‌ها را سال ۲۰۰۶ به نمایش درآورد. با مجموعه «گرگ و میش»^۸ (۲۰۰۲-۱۹۹۸) او گرفتن عکس‌هایی با ابعاد بسیار بزرگ رنگی و با نورهایی ویژه را آغاز کرد. بعد از مجموعه گرگ و میش، مجموعه «خانه رؤیایی»^۹ (۲۰۰۲) یک پورتفولیو برای مجله نیویورک تایمز بود که تمایزش از مجموعه‌های دیگر استفاده از چهره‌های شناخته‌شده هالیوودی بود. پس از آن، مجموعه «زیرگل‌های سرخ»^{۱۰} (۲۰۰۷-۲۰۰۴) را عکاسی کرده است که از نظر محتوا بسیار شبیه مجموعه گرگ و میش است. پس از آن کرودسون یک مجموعه سیاه و سفید دیگر را عکاسی کرده‌است که محتوایش اندکی با سه مجموعه پیشین او متفاوت است: جایگاه مقدس^{۱۱} (۲۰۰۹) او این مجموعه را در استودیوی چینه چیتا^{۱۲} در حومه رم گرفته است و در آن دکورهای فیلم‌ها که اکنون متروک‌اند سوژه کار او شده‌اند. آخرین مجموعه کرودسون تا به امروز «کلیسای کاج‌ها»^{۱۳} (۲۰۱۴-۲۰۱۳) نام دارد که

1.park slope

2.brooklyn

3.yale

4.massachusetts

5.natural wonders

6.hover

7.fireflies

8.twilight

9.dream house

1.beneath the roses

2.sanctuary

3. Cinecittà

4.cathedral of the pines

آن را در جنگل‌های بِکِت^۱ ماساچوست عکاسی کرده است و همان درونمایه‌های همیشگی‌اش را در فضایی تازه به نمایش گذاشته است.

کروُدسون شهرتش را مدیونِ عکس‌های صحنه‌پردازی‌شدهٔ وسیع و با جزئیات فراوانش از زندگی آمریکایی‌های شهرهای کوچک است. عکس‌های او کیفیاتی نمایشی و سینمایی دارند و گروه وسیعی از عوامل فنی و اجرایی او را در عکاسی همراهی می‌کنند.

درونمایه‌ها و مؤلفه‌های تکرارشونده

عکس‌های کروُدسون این گفتهٔ او را به شدت تأیید می‌کنند که: «همهٔ هنرمندان تنها یک داستان برای بازگو کردن دارند و وظیفهٔ هنرمند این است که همین یک داستان را دوباره و دوباره به شکل‌های مختلف بازگو کند.» (کروُدسون، ۲۰۱۶) آن‌ها گاهی به اندازه‌ای به هم شبیه‌اند که تشخیص این موضوع که کدام عکس متعلق به کدام مجموعه است دشوار می‌نماید. او خودش به ناخودآگاه بودن این تکرار نیز اقرار نموده: «بارها و بارها از درِ نیمه بازِ ماشین‌ها عکس گرفته‌بود و تا زمانی که عکس‌ها را پیش رویش مرور نکرده بود متوجه تعداد زیاد آن‌ها نشده بود.» (برگ، ۱۳۸۷: ۸)

از همان مجموعهٔ نخست آنچه مشهود است تهدیدِ مرزهای فضای خانگی توسط طبیعت است. «در اتاقی مردی سراسیمه لایه‌های چمن را یکی پس از دیگری بر روی هم می‌گذارد تا تلی مخروطی شکل بسازد.» (تصویر ۱) خرسی که تقریباً تمام فضای اتاق را گرفته است، آن‌جا مشغول پرسه زدن است (تصویر ۲)» (برگ، ۱۳۸۷: ۷) یا درختی که در وسط اتاق از ریشه درآمده است. (تصویر ۳) «خانه نمادی زنانه است، با مفهوم پناهگاه، مادر، حمایت» (شوالیه، ۱۳۸۲: ۶۶) بنابراین زمانی که خانه به شکلی تصویر می‌شود که حوادثی در آن رخ داده، «سلول حفاظتی که همان خانه است کارکرد پناه‌دهندهٔ خود را از دست داده و به مکانی ناامن تبدیل شده.» (برگ، ۱۳۸۷: ۷) در بسیاری موارد نیز با تلی از گل‌ها در فضای خانه روبرو هستیم یا گل و گیاهایی روی هم انباشته که بدون دلیلی منطقی در فضای خانه پیدا شده‌اند. (تصویر ۴) بنابراین این ورود طبیعت به خانه همیشه جنبه‌ای منفی ندارد. به علاوه، خانه در آثار کروُدسون گویا چیزی است که در برابر طبیعت واقع می‌شود؛ تمدن. «عکاسی کروُدسون به حول یک مضمون واحد و گسترده می‌چرخد: رسوخ امر سرکوفته، هراس و امر نامعلوم، به درونِ دنیایی ظاهراً زیبا و امن.» (برگ، ۱۳۸۷: ۲) می‌توان این نتیجه را گرفت که اگر طبیعت آن امرِ سرکوب شده‌ای است که به خانه راه می‌یابد این بازگشت می‌تواند هر دو جنبه‌ی مثبت و منفی را داشته باشد و گویا هرچه انسان از طبیعتِ خودش دور شود و سعی بر زندگیِ متمدنانه داشته باشد آن طبیعتِ سرکوب شدهٔ انسان راهش را به زندگی او باز خواهد کرد.

تنهایی و سرگردانی انسان‌ها نیز در آثار کروُدسون غالب است. او انسان‌ها را درحالاتی مستأصل و بلا تکلیف تصویر کرده به شکلی که گویا بر سر دوراهی انجام کاری هستند و در ضمن کنار هم بودن، تنها هستند. اساساً دغدغهٔ کروُدسون ترسیم شهرهای کوچک آمریکا و بررسی دقیق زندگی در ورای مراکز شهری است. با اینکه او در نیویورک زندگی می‌کند آمریکای حومه‌های کوچک برای او جذاب‌تر است، آمریکایی از حیاط‌های رسیدگی شده و چهارراه‌های خلوت.» (برگ،

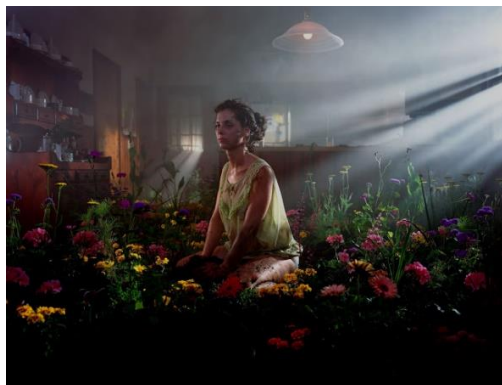
۱۳۸۷: ۳) از آن جا که به جز استثنائاتی محلّ عکاسی همهٔ عکس‌های کرودسون حومهٔ شهرهای بزرگ است این مورد نیز درونمایه‌ای تکرارشونده در آثار اوست.



تصویر ۲ گرگوری کرودسون از مجموعه‌ی عجایب طبیعی



تصویر ۱ بدون عنوان از مجموعه‌ی خانه‌ی رؤیایی



تصویر ۴ گرگوری کرودسون زن در میان گل‌ها از مجموعه زیر گل‌های سرخ



تصویر ۳ گرگوری کرودسون درخت‌اناق خواب از مجموعه‌ی گرگ و میش

نور، عنصر بسیار مهمی در عکس‌های کرودسون است و عدهٔ زیادی او را با نحوهٔ نورپردازی‌اش شناخته‌اند. در این مقاله تکنیک‌های نورپردازی کرودسون حائز اهمیت نیستند و از آن جا که نور در عکس‌های کرودسون گاهی اصلاً شکلی طبیعی ندارد، آنچه مهم است مفاهیمی است که به واسطه‌ی نور مکرراً تکرار شده‌اند «در عکس‌های به دقت صحنه‌پردازی شدهٔ کرودسون، نور به شکل توأمان حالت پدیده‌ای طبیعی، فراطبیعی، مصنوعی و نمادین را به خود می‌گیرد.» (هوچلینتر، ۱۳۸۷: ۱۲) در بسیاری موارد نور با منبعی نامشخص برای روشن کردن سوژه استفاده شده است اما «گاه نیز خود نور نقش عمده‌ای را به عهده می‌گیرد. به‌ویژه هنگامی که شکل نور، نقطهٔ آغاز یا شدت پرتوهای آن چنانند که گویی آشکارا سطحی متافیزیکی، فراسوی صرف ظرف ادراک بشر را هدف می‌گیرند در این موارد منبع نور نامرئی است یا در جایی خارج از تصویر قرار دارد و یا به وسیله‌ی عناصر معماری پوشانده شده است.» (همان: ۱۴) نور در برخی عکس‌ها از آسمان به زمین و سوژه تابیده است. (تصویر ۵) که در این عکس‌ها ظاهراً نور، «مظهر تجلی الهی یا مواجهه با نیرویی برون زمینی است.» (تیموری، ۱۳۸۸: ۶۸) در برخی دیگر از عکس‌ها نور از زیر زمین بیرون آمده. (تصویر ۶)



تصویر ۶ بدون عنوان از مجموعه‌ی گرگ و میش



تصویر ۵ گرگوری کروودسون آدم‌ربایی از مجموعه زیر گل‌های سرخ

در این مورد برای یافتن دلیل زیر زمین بودن سرچشمه نور می‌توان به مواردی دیگر از کارکرد زیر زمین در عکس‌های کروودسون اشاره کرد چراکه کروودسون در مواردی جعبه‌ها یا چمدان‌هایی را از زیر زمین بیرون کشیده‌است (تصویر ۷) و بنابراین باز هم آنچه از زیر زمین بیرون آمده برای ما نامعلوم می‌ماند اما هرچه هست باعث شگفتی سوژه‌ها شده. کاری که کروودسون در مورد عنصر زیرزمین در آثارش انجام می‌دهد در یک عکس به‌خوبی خلاصه شده‌است. (تصویر ۸) در این تصویر پسری دستش را به زیر زمین حمام فروبرده احتمالاً از سر کنجکاوی و یا شاید برای جستجوی چیزی نامعلوم.



تصویر ۸ گرگوری کروودسون بدون عنوان از مجموعه‌ی گرگ و میش



تصویر ۷ گرگوری کروودسون مرد در جنگل از مجموعه‌ی زیر گل‌های سرخ

کروودسون در اینجا به بهترین نحو نخستین تماسش با ناخودآگاه و امر سرکوب شده را به شکل کنشی نشان می‌دهد که فرد از خود بیگانه و ساقط شده است. (برگ، ۱۳۸۷: ۷) چرا که «جهان زیرین نماد ناخودآگاه شخصی و جمعی است.» (بولن، ۱۳۸۸: ۱۱۰) بنابراین در عکس‌های کروودسون اهمیت زیرزمین می‌تواند به اهمیت ناخودآگاه و دستیابی به آن تعبیر شود. دید کروودسون به ناخودآگاه در برخی عکس‌ها مثبت است چرا که نور و چمدان‌ها جنبه‌ی منفی ندارند درحالی‌که مثلاً در عکس پسر در حمام زیرزمین سرد و تاریک است ولی آنچه در همه عکس‌های مربوط به زیرزمین مشترک است ناشناخته بودن و شگفت‌آور بودن است. این مثبت و منفی بودن همزمان زیرزمین با دوگانگی طبیعتی که به خانه راه می‌یافت یکسان است. بنابراین طبیعت و زیرزمین در عکس‌های کروودسون هر دو می‌توانند به معنای ناخودآگاه که محل دفن امور سرکوب‌شده است، باشند. زیرزمین علاوه بر معنای ناخودآگاه دلالت‌های دیگری نیز دارد مثلاً «قلمروی مادرانه است و یادآور رحیم» (بولن، ۱۳۸۸: ۱۴۷) این دو معنا در نماد جنگل نیز در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و جنگل یکی از موارد تکرار شونده در عکس‌های کروودسون است که یک مجموعه کامل، «کلیسای کاج‌ها» را به خود اختصاص داده و در سایر مجموعه‌ها نیز دیده می‌شود.

«بیشه یا جنگل مقدس مرکز زندگی است، خزانه‌ای از طراوت، آب و گرما با هم، مثل یک زهدان. از این رو بیشه نمادی مادرانه است، سرچشمه تجدید حیات و از سویی دیگر نشانه‌ای بارز از ناخودآگاه است.» (شوالیه، ۱۳۷۹: ب : ۱۵۲) برای تحلیلی امروزی، «جنگل به دلیل تاریکی‌اش و ریشه‌های عمیق‌اش نماد ناخودآگاه است. به زعم یونگ، ترس از جنگل، از وحشت برملا شدن ناخودآگاه ایجاد می‌شود.» (همان: ۴۵۶)

بنابراین از نور در آثار کرودسون، مواجهه با نیرویی فرابشری و زیرزمین به دست آمد و از زیرزمین دو مفهوم ناخودآگاه و قلمروی مادرانه و از کنار هم قرار گرفتن زیرزمین و جنگل، این دو مفهوم مورد تأکید واقع شدند. از طرفی انتخاب عنوان «کلیسای کاج‌ها»، باتوجه به این که «کلیسا به عنوان عروس مسیح و مادر امت مسیحی لحاظ شده است، نمادگرایی مادر درمورد آن صدق می‌کند.» (همان: ۶۰۰) جالب توجه است که تعداد زیادی عکس نیز از زنان باردار در عکس‌های کرودسون وجود دارند. (تصویر ۹)



تصویر ۱۰: گرگوری کرودسون دختر پشیمان از مجموعه گرگ و میش



تصویر ۹: گرگوری کرودسون استخر زن باردار از مجموعه گرگ و میش

به شکل کلی، زن در آثار کرودسون آشفته و در بسیاری از موارد برهنه تصویر شده و در تعداد قابل توجهی از عکس‌ها دو زن را می‌بینیم که یکی از آن‌ها چهره‌ای نادم و شرمگین دارد. (تصویر ۱۰) در این موارد زن برهنه مانند طبیعتی که به خانه راه می‌یافت و امنیت را به خطر می‌انداخت عمل می‌کند در واقع آشفته‌گی و برهنه بودن زن در اکثر عکس‌های کرودسون معنای همان امر سرکوب شده را دارد که راهش را به زندگی باز می‌کند. گفته شد که ناخودآگاه در آثار کرودسون هم جنبه مثبت دارد و هم منفی و ویرانگر. زن نیز از این قاعده مستثنی نیست. او در مواردی نابودگر و در مواردی مولد تصویر شده است.

گرگ و میش نیز عنصر تکرارشونده دیگری در آثار کرودسون است که نه تنها در یک مجموعه بلکه در عکس‌های مجموعه‌های دیگر نیز تکرار شده است. «شفق تصویری مکانی-زمانی است: لحظه تعلیق. مکان و زمان در آن واحد در عالمی دیگر و در شبی دیگر واژگون می‌شوند. یک مرگ که بشارت‌دهنده تولد دیگری است.» (شوالیه، ۱۳۸۵: ۶۹) این مرگ و تولد دوباره با نمادهای مادر که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد و همچنین پروانه که عنصری تکرار شونده در عکس‌های کرودسون است (تصویر ۱۱) هم‌سویی دارد از آن‌جا که «وجه دیگر نماد پروانه بر مبنای استحاله آن استوار است، وقتی پروانه از پیله خارج می‌شود، نماد زندگی دوباره است یا به عبارت دیگر نماد خروج از قبر.» (شوالیه، ۱۳۷۹: ب : ۲۱۱)

گرگ و میش لحظه‌ای مابین است و کرودسون در نمایش نقاط مابین ماهرانه عمل می‌کند و در مورد اتفاق جاری در عکس‌هایش شک داریم که لحظه‌ای بعد چه اتفاق خواهد افتاد. در این زمینه، چهارراه یکی از بهترین انتخاب‌های کرودسون برای نمایش این تعلیق است. (تصویر ۱۲) کرودسون در چهارراه‌ها و خیابان‌ها تعداد بسیار زیادی عکس از ماشینی با در باز دارد. (تصویر ۱۳) در باز ماشین در عکس‌های کرودسون نیز نشان‌دهنده یک نقطه مابین هستند.



تصویر ۱۱ گرگوری کرودسون آلونک و پروانه‌ها

روشن است که کرودسون سوالات بی پاسخ را به عمد در عکس‌هایش ایجاد می‌نماید. اما این که او چهارراه یا در باز ماشین را در موارد بسیار زیادی برای این منظور انتخاب کرده است می‌تواند برخاسته از ناخودآگاه او باشد. چهارراه در عکس‌های کرودسون می‌تواند تقابل و تضاد را نشان دهد و «یونگ نیز چهارراه را نماد مادر می‌بیند که وصلت متضادها است.» (شوالیه، ۱۳۷۹ ب: ۵۶۹) از جنبه روان‌شناسانه نیز «هر موجودی در خود چهارراهی دارد که با هم متقاطع می‌شوند و در آن جنبه‌های مختلف شخص با هم می‌جنگند.» (همان) که این معنای چهارراه با آن طبیعتی که به خانه راه می‌یابد یکسان است از آن‌جا نشان از تضاد درونی انسان دارد. علاوه بر این، چهارراه محل عبور از عالمی به عالم دیگر است، از حیاتی به حیات دیگر (همان: ۵۶۴) و از این نظر در راستای نمادهایی مانند پروانه قرار می‌گیرد و در آخر «در هر تمدنی، چهارراه حالت رسیدن به ناشناخته را دارد.» (همان: ۵۷۳) و این تعبیر چهارراه را در امتداد همان برخورد با زیرزمین به عنوان جایی ناشناخته با چمدان‌هایی در بسته و... قرار می‌دهد. بنابراین چهارراه کاملاً در راستای تکرار همان درونمایه‌های پیشین است به علاوه‌ی این که نمایانگر تقابل تضادها نیز هست.



تصویر ۱۳ گرگوری کرودسون بدون عنوان از مجموعه‌ی زیر گل‌های سرخ



تصویر ۱۲ گرگوری کرودسون راه بازرگانان از مجموعه‌ی زیر گل‌های سرخ

نگاه کردن به درون پنجره‌ها، درها و آینه‌ها در اکثر عکس‌های کرودسون دیده می‌شود. این موارد همگی پیش از هرچیز از آن جهت در عکس‌ها اهمیت دارند که فضای عکس را گسترش می‌دهند و از طریق آن‌ها می‌توان درون و بیرون را و یا دو قسمت از فضا را در کنار هم دید. به نظر می‌رسد با توجه به آنچه در مورد تقابل طبیعت و تمدن در آثار کرودسون

گفته شد، درها و پنجره‌ها نقاطی مرزی و آستانه‌ای در این زمینه محسوب می‌شوند. باز یا نیمه باز بودن درها در اکثر عکس‌های کرودسون نیز می‌تواند به همان راه بازگشت طبیعت به تمدن یا امر سرکوب شده به خودآگاه تعبیر شود. اما آینه به عنوان وسیله‌ای برای نگاه به خود و بازتاب درون است و ایستادن سوژه‌ها در برابر آن ظاهراً معنایی جز این ندارد و از این جهت در کنار پنجره و در به تقابل درون و برون می‌انجامد و موردی دیگر را به تقابل‌های دوگانه در عکس‌های کرودسون می‌افزاید.

بنابر آنچه گفته شد درونمایه‌های تکرار شونده آثار کرودسون عبارت‌اند از:

۱- تنهایی و سرگردانی انسان ۲- حومه شهرها ۳- تعلیق ۴- برخورد با نیروی فرازمینی ۵- ناخودآگاه و امر سرکوب شده ۶- تصویر دوگانه از زن ۷- استحاله و تولد مجدد ۸- تقابل تضادها ۹- فضاهای مرزی و آستانه‌ای

مرحله دوم: بررسی درونمایه‌ها در حوضچه معنایی اثر

نکته‌ی مهم در نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران این است که در روش‌های نقدی که در آن‌ها تکرار مؤلفه‌ها به ناخودآگاه هنرمند نسبت داده می‌شود نمی‌توان گزاره‌های قطعی و در مقام حکم صادر کرد و ژیلبر دوران در نقد خود بر آثار خاویر دومستر مؤلفه‌هایی را که کانونی نبوده بلکه در حاشیه قرار دارند و نویسنده خود در هیچ کجا از عامدانه بودن آن‌ها سخنی نگفته و در آثار سایر هم‌دوره‌های او نیز این مؤلفه‌ها تکرار نشده‌اند به عنوان مؤلفه‌هایی برخاسته از ناخودآگاه او در نظر گرفته است و بنابراین در این مقاله هم آن مؤلفه‌هایی که در آثار کرودسون مرکزیت ندارند یعنی هدف اصلی عکاس نبوده‌اند و در جایی به آن‌ها اشاره نکرده و در آثار هم‌عصران وی تکرار نشده‌اند به عنوان مؤلفه‌های تکرارشونده‌ی برخاسته از ناخودآگاه در نظر گرفته شده‌اند.

مثلاً در مورد درونمایه‌ی تنهایی و سرگردانی انسان عکاسان آمریکایی دیگری نیز در سبک صحنه‌پردازی و با مضمون‌هایی شبیه به کرودسون کار کرده‌اند. مثلاً لوری سیمونز^۱ آمریکایی (۱۹۴۶) با توجه به خصوصیات فرهنگی ساکنین حومه شهر، محیط‌هایی در ابعاد کوچک با ویژگی‌های زندگی طبقه‌ی متوسط جامعه تهیه کرده است یا فلیپ لورکا دی کورشیای^۲ که صحنه‌هایی از زندگی مائوس و بومی و خانگی و سرگردانی انسان معاصر را ثبت می‌کند و تصاویری شبیه به تصاویر کرودسون ارائه کرده است. بنابراین به تصویر کشیدن تنهایی انسان و سرگردانی‌اش به ویژه با تأکید بر زندگی ساکنان حومه‌های شهرهای بزرگ آمریکا مختص کرودسون نبوده و عکاسان دیگری مانند عکاسان نام‌برده شده به این درونمایه پرداخته‌اند.

از سوی دیگر در حوضچه معنایی آثار کرودسون آنچه بسیار مهم است این است که او از فیلمسازان و دیگر هنرمندان بسیار تأثیر گرفته‌است و خود در صحبت‌هایش به این موارد اشاره کرده‌است. سوزان ریچ^۳ اشاره می‌کند که «کرودسون

1.laurie simmons

2.phlip lorca dicorcia

3.susan rich

به شخصه شیفته نورپردازی‌های بیشتر فیلم‌های هیچکاک^۴ (۱۹۸۰-۱۸۹۹)، به‌ویژه سرگیجه^۵ است که برای او رؤیایی، عجیب و جذاب است. رنگ‌های اشباع شده و تیرگی و کششی که در آثار دیوید لینچ^۶، فیلمساز آمریکایی (۱۹۴۵) به چشم می‌خورد نیز تأثیر به‌سزایی بر کروودسون داشته است.^۷ «(به نقل از تیموری، ۱۳۸۸: ۶۸) نقاشی‌های ادوارد هاپر^۸، نقاش آمریکایی (۱۹۶۷-۱۸۸۲) نیز، درس‌های خوبی برای او بوده‌اند. اگر به نقاشی‌های هاپر با دقت نگاه کنیم، به این موضوع پی می‌بریم که نور به هیچ عنوان طبیعی نیست و هندسه‌های ناممکن نور وجود دارند. (تیموری، ۱۳۸۸: ۶۷) بنابراین در نحوه نورپردازی، کروودسون کاملاً تحت تأثیر فیلمسازان و نقاشان است. اما دلیل کشش او به این نوع نورپردازی می‌تواند موضوعات کار این فیلمسازان یا نقاشان باشد. هیچکاک، داستان‌هایی روان‌شناسانه روایت می‌کند به‌خصوص در فیلم سرگیجه، دیوید لینچ در فیلم مخمل آبی^۹ که کروودسون به آن علاقه بسیاری دارد، به نازیبایی‌های زیر ظاهر فریبنده آمریکا پرداخته و هاپر، تنهایی انسان‌ها را نقاشی کرده است. بنابراین کروودسون از طریق این مفاهیم مورد علاقه‌اش جذب این آثار شده و نوع نورپردازی آن‌ها را در عکاسی‌اش به‌کار گرفته است. علاقه‌اش به روان‌شناسی که با تکرار درونمایه ناخودآگاه هم راستا است و پرداختن به لایه‌های تاریک آمریکا او را جز شباهتش با لینچ، «به روشنی با دایان آربوس پیوند می‌زند، همان کسی که کروودسون کارهایش را ستایش می‌کند و برای اولین بار وجوه تاریک و غریب آمریکایی را برایمان روشن ساخت.» (برگ، ۱۳۸۷: ۳)

همچنین برخورد با نیرویی فرازمینی یادآور فیلمی در سال ۱۹۷۷ به نام برخورد نزدیک از نوع سوم^{۱۰} از استیون اسپیلبرگ^{۱۱}، فیلمساز آمریکایی (۱۹۴۶) و سایر فیلم‌های علمی-تخیلی این دوران است و عنصر تعلیق نیز با توجه به علاقه‌ای که کروودسون به سینما دارد کاملاً قابل توجیه است و او در طراحی‌های صحنه‌هایش آن را به عمد وارد نموده است.

بنابر آنچه گفته شد تنهایی، سرگردانی، حومه‌های شهرها، تعلیق و برخورد با نیرویی فرازمینی با توجه به آثار هنرمندان عکاس و فیلمسازان مورد علاقه‌ی وی که خودش بارها به آن‌ها اشاره داشته از فهرست درونمایه‌هایی که از ناخودآگاه او برخاسته‌اند حذف می‌شوند. در این میان باید اشاره شود که در دهه ۹۰، عکاسانی مانند آندرس سرنو^{۱۲} و سوفاکس^{۱۳} نیز به عکاسی از مرگ می‌پردازند اما آن‌ها به مرگ به شکلی محتوم پرداخته‌اند نه به شکل یک استحاله و تولد مجدد بنابراین این مؤلفه هم‌چنان با توجه به رویکرد ژیلبر دوران در نقد اسطوره‌کاوی از این فهرست حذف نمی‌شود.

اما مواردی در میان مؤلفه‌ها هستند که نمی‌توان از عامدانه بودن تکرار شدن آن‌ها در عکس‌های کروودسون در نتیجه‌ی تأثیرپذیری از هنرمندان هم‌دوره یا به تبع دوره‌ی او با اطمینان سخن گفت. در نقدهای رایج در مورد کروودسون به برخی از این مؤلفه‌ها مانند زیرزمین به موارد زندگینامه‌ای مانند علاقه به روان‌کاوی با توجه به روان‌کاو بودن پدر او و کنجکاوی

4.alfred hitchcock

5.vertigo

6.david lynch

7.edward hopper

8.blue velvet

1.close encounters of the third kind

2.steven spielberg

3.andres serrano

4.sue fox

کروودسون در کودکی در مورد مطب پدر که در زیرزمین خانه‌ی آن‌ها بوده اشاره شده‌است. اما در روش نقد اسطوره‌کاوی برداشت‌های مبتنی بر زندگی شخصی چندان موثق انگاشته نمی‌شوند.

بنابراین مطابق با روش نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران، ناخودآگاه و امر سرکوب شده، تقابل تضادها، استحاله و تولد مجدد، تصویر دوگانه از زن و فضاهای مرزی و آستانه‌ای، درونمایه‌هایی هستند که با در کنار هم قراردادن آن‌ها می‌توان به تصویری اسطوره‌ای دست یافت.

مرحله پایانی اسطوره‌کاوی آثار کروودسون

کروودسون در هیچ‌یک از عکس‌هایش مستقیماً به اسطوره‌ای اشاره نکرده‌است. اما عکس اُفلیا^۱ از مجموعه گرگ و میش تصویر تمام نقاشی‌هایی را که با موضوع غرق شدن اُفلیا خلق شده‌اند به ذهن متبادر می‌سازد که بر اساس نمایش هملت^۲ از شکسپیر^۳ کشیده شده‌اند و نمایشنامه هملت نیز برداشتی از داستان اسطوره‌ای اودیپ است. (تصویر ۱۴)



تصویر ۱۵: گرگوری کروودسون، بدون عنوان از مجموعه خانه رؤیایی



تصویر ۱۴: گرگوری کروودسون اُفلیا

کروودسون عکس‌های دیگری نیز دارد که به نوعی به عقده اُدیپ و نفرت متقابل پدر و پسر اشاره دارند. (تصویر ۱۵) اما این اسطوره با مواردی مانند فضاهای مرزی و آستانه‌ای، استحاله و تولد مجدد و تصویر دوگانه از زن مرتبط نیست و تنها با یک درونمایه‌ی تکرار شونده یعنی چهارراه‌ها و تقابل تضادها با توجه به ملاقات ادیپ و پدرش در یک چهارراه تطابق می‌یابد و مهم‌تر از آن چنانکه پیشتر گفته شد روش نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران در پی یافتن درونمایه‌های یک اسطوره‌ی پنهان در میان آثار است و اسطوره‌ی ادیپ به شکل عقده‌ی ادیپ در آثار کروودسون چندان پنهان نبوده و مرکزیت موضوعی در عکس‌هایی مانند تصویر ۱۵ را شکل داده است و حتی عنوان عکس اُفلیا به این روایت اسطوره‌ای اشاره می‌کند. «ژیلبر دوران معتقد است که غالباً اسطوره‌های پنهان مؤثرتر از اسطوره‌های آشکار و صریح هستند او تا جایی پیش می‌رود که حتی نشان می‌دهد گاهی نویسندگان برای انتخاب اسطوره‌هایی که از آن‌ها به عنوان الگو نام می‌برند به اشتباه می‌افتند.» (عباسی، ۱۳۹۰: ۶۵)

از آنجا که «این روش نقادی سعی می‌کند تا در یک اثر ادبی هنری از طریق کشف تکرارها و حشوهای معنایی و آن‌گاه شباهت آن‌ها به طور ضمنی یا صریح با یک اسطوره که به نحوی با درک تاریخ احساسات و عقاید بشری به مفهوم کلی

1. ophelia

2. hamlet

3. william Shakespeare

آن‌ها در ارتباط است به نقد و تفسیر پردازد» (عوض پور، ۱۳۹۵: ۲۱) استدلال تنها مبنی بر شباهات میان درونمایه‌های تکرارشونده در آثار هنرمند و درونمایه‌های یک اسطوره می‌باشد.

گفته شد در عکس‌های کرودسون زن گاهی نمادی از باروری و گاهی عنصری موجب سلب آرامش است در میان اساطیر در روایات مربوط به اوایل دوره یونان باستان، «هکاته» ایزدبانویی بوده که بر آسمان، زمین و دریا فرمان می‌راند و می‌توانسته گله‌های فراوان یا صید ماهی بسیار ارزانی کند و با زایش و پرورش جوانان مرتبط بوده ولی بعدها الهه شب، تاریکی و مرگ نامیده شد. (شفرد، ۱۳۹۳: ۱۱۰) در واقع این ایزدبانو «دو وجه متقابل را عرضه می‌کند؛ یکی از این دو وجه نیک‌خواه و نیک‌کردار است و به باروری و زایمان کمک می‌کند و به سوی راه اورفئوسی تزکیه هدایت می‌کند اما در وجه دیگر ترسناک و جهنمی است خدای بانوی اشباح و ترس‌های شبانه و ارباب سحر و جادو است.» (شوالیه، ۱۳۸۷: ۵۸۲)

در بسیاری از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها هکاته با سه سر تصویر شده است «وی در حالیکه در هر دست مشعلی داشت به صورت‌های مختلف مادیان، ماده سگ و ماده گرگ ظاهر می‌شد.» (گریمال، ۱۳۹۱: ۳۵۳) او در واقع دارای سه چهره است و در برخی منابع آمده که «طبیعت سه‌گانه او سبب ارتباطش با سه‌راه‌های متقاطع شد.» (شفرد، ۱۳۹۳: ۱۱۰) اما در بیشتر موارد آمده که «او سه طبقه جهان را به هم ارتباط می‌دهد و از این جهت به عنوان خدای بانوی چهارراه‌ها تقدیس می‌شود زیرا در یک چهارراه هر تصمیمی که گرفته شود تصمیم گیرنده را یا به جهتی افقی در سطح زمین یا به جهتی عمیق‌تر و عمودی در این یا آن سطح زندگی راهبری می‌کند.» (شوالیه، ۱۳۸۷: ۵۸۳) بنابراین از این جهت نیز این اسطوره به سبب خدای چهارراه بودن و ارتباطش با تقاطع‌ها، به آثار کرودسون، عکاسی‌اش از لحظات پرتعلیق و خود چهارراه‌ها بسیار نزدیک است. به علاوه اینکه نوری که زیر زمین را به سطح و نوری که آسمان را به سطح زمین پیوند می‌دهد در آثار کرودسون با نکته ارتباط یافتن سه طبقه جهان توسط هکاته هماهنگ است. همچنین ارتباط این اسطوره با سحر و جادو و احضار اشباح، همگی قلمروی ناخودآگاه را به ذهن می‌آورند در مورد هکاته گفته شده «او در آن جهت دیگر به دلیل احتضار اشباح در شب نماد ناخودآگاه است.» (همان) همچنین از آن‌جا که «وی وابسته به دنیای ارواح بود» (گریمال، ۱۳۹۱: ۳۵۳) و پیش‌تر نیز اشاره شد که او الهه مرگ نیز بوده. از این جهت هکاته با درونمایه‌های تکرارشونده‌ی استحاله و تولد مجدد و ناخودآگاه در آثار کرودسون پیوند می‌خورد و در آخر در مورد فضاهای مرزی و آستانه‌ای، جالب این‌که «هکاته با فضاهای آستانه‌ای، از جمله ورودی‌ها و خارج از دیوارهای شهر، مرتبط می‌شد.» (شفرد، ۱۳۹۳: ۱۱۰) و همانگونه که رازآلود بودن در تمام عکس‌های کرودسون به چشم می‌خورد، «هکاته، نیز با چیزهای غریب و اسرارآمیز مربوط بوده.» (بولن، ۱۳۸۹: ۴۲۱) و در مورد او ابهامات زیادی وجود دارد از آن‌جا که «وظایف و اختیاراتش همچنان اسرارآمیز است.» (گریمال، ۱۳۹۱: ۳۵۳)

بنابر آنچه گفته شد شباهتهایی میان درونمایه‌های تکرارشده در عکس‌های کرودسون و اسطوره‌ی هکاته وجود دارد و در نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران زمانی که چنین شباهتهایی میان درونمایه‌ها یافت می‌شود آن اسطوره به عنوان

اسطوره‌ای که در میان آثار نویسندگان یا هنرمند پنهان است معرفی می‌شود. گرچه در این مورد نیز مانند سایر روش‌های نقد مبتنی بر ناخودآگاه هنرمند اطمینانی کامل وجود ندارد اما وظیفه‌ی نقد ایجاد دیدگاه‌هایی تازه در مورد آثار هنرمندان است و نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران در مورد آثار کروودسون دیدگاهی تازه ایجاد می‌کند که در بخش نتیجه‌گیری به آن‌ها پرداخته خواهد شد.

نتیجه‌گیری

طبق یافته‌های نهایی مقاله، فرضیه‌ی حضور پنهان و خارج از اراده‌ی درونمایه‌های اسطوره‌ای در آثار گرگوری کروودسون مورد بررسی قرار گرفته و در مورد مؤلفه‌های تکرارشونده در عکس‌های این عکاس شباهت‌هایی با اسطوره‌ی هکاته یافت شده است. به علاوه می‌توان این نکته را دریافت که دلایل تکرار یک درونمایه در آثار یک هنرمند را نه در زندگی شخصی و ناخودآگاه فردی او بلکه در ناخودآگاه جمعی او می‌تواند جستجو کرد و دیدگاهی تازه به آثار را نمایان ساخت مثلاً نور که پیش‌تر با توجه به شرایط فیلمسازی دوران کروودسون و باب روز بودن برخورد با نیروهای فرازمینی تفسیر می‌شد حالا، با توجه به این اسطوره به نیاز ذاتی موجود در ناخودآگاه جمعی بشر برای برقرار ارتباط بین زمین و آسمان و جهان زیرین مرتبط می‌شود و همین‌طور چهارراه که محل تقابل تضادها است با توجه به این اسطوره در آثار کروودسون می‌تواند به معنی همین لحظه‌ی تصمیم‌گیری برای انتخاب بین این سه جهان باشد. گفته شد که در تصاویر کروودسون زن، ناخودآگاه و امور سرکوب شده که جایگاهشان ضمیرناخودآگاه است و در قالب زیرزمین، طبیعت و جنگل تصویر شده‌اند، همگی دو جنبه‌ی مثبت و منفی دارند و این مهمترین موضوعی است که تطابق آثار کروودسون با این شخصیت اسطوره‌ای که خود نماد ناخودآگاه است و دارای دو جنبه‌ی مثبت و منفی است را نشان می‌دهد. این تفاسیر تازه در باب مطالعه آثار عکاسانه برخاسته از تخیل می‌توانند بسیار حائز اهمیت باشند و تحلیل‌های روان‌کاوانه را از بند بررسی خاطرات کودکی هنرمند که می‌تواند کاملاً ساخته‌ی خود هنرمند باشند رها سازد گرچه این روش نقد سعی در رد یا اثبات دیدگاه دیگری ندارد و تنها دریچه‌ای تازه را می‌گشاید.

فهرست منابع

- اتحاد محکم، سحر (۱۳۹۰). «تجلی کلامی و تصویری داستان خسرو و شیرین نظامی در دوره قاجار با مطالعه اسطوره کاوی». (کارشناسی ارشد پژوهش هنر)، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنر
- اسماعیل پور، ابوالقاسم (۱۳۸۷). *اسطوره، بیان نمادین*، تهران: انتشارات سروش
- برگ، استفن (۱۳۸۷). «سویه‌ی تاریک رؤیای آمریکایی» (ترجمه غزاله هدایت)، *فصلنامه حرفه هنرمند*، شماره ۲۴، تابستان ۸۷، صص ۹-۲
- بولن، جین شینودا (۱۳۸۸). *نمادهای اسطوره‌ای روانشناسی مردان*، (مترجم مینو پریانی و پرتو پارسی)، تهران: نشر آشیان
- تامسون، جیمز ماتسن (۱۳۹۲). *نظریه‌های هنری در قرن بیستم*، (مترجم: داود اطمینانی)، تهران: نشر افکار

- تیموری ، مرتضی (۱۳۸۸). «بررسی عکاسی کارگردانی شده در آثار گریگوری کروودسون». (کارشناسی ارشد عکاسی) ، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنر های تجسمی
- حق پرست، بهناز (۱۳۹۷). «بررسی بازنمایی امر خصوصی در عکاسی معاصر». (کارشناسی ارشد عکاسی)، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنر های تجسمی
- شفره، راونا و راپرت(۱۳۹۳). *۱۰۰۰ نماد در هنر و اسطوره شکل به چه معناست* ، (مترجم آزاده بیداربخت و نسترن لواسانی)، تهران: نشر نی
- شوالیه ب ، ژان(۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها اساطیر ، رؤیاها ، رسوم و ...* (ج ۲) ، (ترجمه و تحقیق سودابه فضایی)، تهران: انتشارات جیحون
- شوالیه، ژان(۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها اساطیر ، رؤیاها ، رسوم و ...* (ج ۳) ، (ترجمه و تحقیق سودابه فضایی)، تهران: انتشارات جیحون
- شوالیه ، ژان(۱۳۸۵). *فرهنگ نمادها اساطیر ، رؤیاها ، رسوم و ...* (ج ۴) ، (ترجمه و تحقیق سودابه فضایی)، تهران: انتشارات جیحون
- شوالیه، ژان (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها اساطیر ، رؤیاها ، رسوم و ...* (ج ۵) ، (ترجمه و تحقیق سودابه فضایی) ، تهران: انتشارات جیحون
- عبدالمی دمنه ، مریم(۱۳۹۳). «بازنمود تصاویر شیرین در هنر های معاصر ایران» ، (ارشد پژوهش هنر) ، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنر
- عباسی، علی (۱۳۹۰). *ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران: کارکرد و روش شناسی تخیل* . تهران ، انتشارات علمی فرهنگی
- عوض پور ، بهروز (۱۳۹۵). *رساله ای در باب اسطوره کاوی* ، تهران : نشر کتاب آرایه ایرانی
- عوض پور ، بهروز و سانیا و سهند محمدی خبازان (۱۳۹۷). *روان اسطوره شناسی: فرهنگ روان رنجوری های اسطوره ای* ، تهران : نشر سخن
- فروم ، اریک (۱۳۷۷). *زبان از یاد رفته: مقدمه ای بر درک زبان سمبولیک در رؤیا ، داستان های کودکان و اساطیر*، (مترجم ابراهیم امانت)، تهران: نشر فیروزه
- گریمال، پیر(۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر یونان و رم* ، (مترجم احمد بهمنش) ، تهران: امیرکبیر
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). *درآمدی بر اسطوره شناسی* ، تهران: انتشارات سخن
- هتتر، لورنس(۱۳۵۱). *روانکاوی و روان شناسی هنرمند* ، (مترجم: پرویز فروردین)، تهران: انتشارات بهمن
- هوچلیتتر، مارتین (۱۳۸۷). «شمایل نگاری نور در آثار گریگوری کروودسون» (ترجمه مهدی مقیم نژاد)، *فصلنامه حرفه هنرمند* ، شماره ۲۴ ، تابستان ۸۷ ، صص ۲۸-۱۲
- یونگ و دیگران، کارل گوستاو (۱۳۵۲). *انسان و سمبولهایش* ، (مترجم: ابوطالب صارمی)، تهران: انتشارات امیرکبیر

- crewdson , Gregory(2012). Gregory crewdson: beginnings , Director Ben Shapiro's New Documentary Unveils the Photographer's Artistic Process , available at : <https://www.nowness.com/story/gregory-crewdson-beginnings> (3 november 2019)

- crewdson , Gregory(2016). An interview with Gregory crewdson , interviewer ken weingart , available at : <https://petapixel.com/2016/05/18/interview-gregory-crewdson/> (3 november 2019)

-larocca , amy(2008) .*loneliness and multitudes crewdson's singular approach* . new york magazine , march 30 2008 available at <http://nymag.com/nymag/culture/45584/>

Mythoanalysis of Gregory crewdson photographs based on gilbert Durand's method

Abstract

From the perspective of mythologists in the fields of art and literature, the mythical study of art or literature works would be the most beneficial kind of studies because by decoding mythical parts of them the most essential parts of them would be realized. In this way the mythoanalysis method of gilbert Durand is a mythological method of analyzing art or literature works with the purpose of identifying the same roots of contemporary artworks and myths created by ancient people. By using this method some reasons would be found for repetitive motifs in artist works except the reasons depend on artist life experience. In other words, this method search the reason of repeating one motif in archetypes and collective unconsciousness. So the hypothesis is that mythical scenes and motifs are hidden in today photographic pictures which are coming from artist unconscious. therefore American staged photographer; Gregory crewdson whose photos have a reputation for being imaginary is a good choice for this kind of studies. In this paper mythoanalysis of gilbert Durand would be used to analyze crewdson photos in order to identify mythical scenes and motifs in them. This method has three steps at first repetitive motifs should be found and at next step by studying social or political circumstances some of that motifs would be considered as reaction to the circumstances in addition some of the motifs would be the reactions to the artistic atmosphere of era. Finally in third step the motifs which are probably coming from artist's pure imagination all together can form a network of metaphors and symbolic meanings which is similar to a mythical network, story or creature. In this paper three steps have done and At last discoveries show that Hecate is mythical creature which is hidden in crewdson works and is represented unconsciously in some motifs which are repeating without any special external reason. For instance, crossroads are repeating in Crewdson photographs and Hecate is the goddess of crossroads and her sculpture prayd in crossroads. Also Hecate has two different faces one of them is the face of night and scare and the other one is a helper for pregnant women amazingly in crewdson photos two different face is shown for women one of them is pregnant and the other one is mysterious and frightening. In addition to this two similarities some other ones discovered so the similarity between the network of unconsciously repetitive motifs in crewdson's photos and Hecate shows that hypothesis is true about this photographer and this method help to find new points of views about his photographs because usually in psychoanalysis of his photos some personal reasons and his memories had been used to interpret his works but know some archetypes which are shared between all the people in all eras and locations can be used to interpret photographs of this contemporary artist.

Key words: mythoanalysis, myth, gilbert Durand, Gregory crewdson,