تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۴/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۰۹

پیام زین العابدینی[۱]، کامران شریفی[۲]، مریم آجیلیان عباسی[۳]

مطالعه‌ی تاثیر میزانسن و روایت‌پردازی بر عکاسی صحنه‌آرایی شده با نگاهی به آثار گریگوری کرودسون[۴]

چکیده

عکاسی سال‌ها قبل از سینما به‌عنوان هنری تاثیرگذار در میان مردم شناخته شده است. هنری که در ثبت وقایع، لحظه‌ها و خاطرات منحصربه‌فرد می‌باشد. این هنر با ویژگی‌های محتوایی، فنی و ابزاری که داشت توانست بر سینما که ابتدا پدیده‌ای اجتماعی محسوب می‌شد موثر باشد و سینما بسیاری از پیشرفت‌های خود را در رسیدن به موقعیت هنری و ایجاد یک زبان مستقل وامدار این هنر صنعت می‌باشد. سینما پس از آن‌که دانش فنی و هنری عکاسی را به اختیار گرفت، متاثر از هنرهای دیگر دریافت برای جلب توجه مخاطب نیاز به قصه‌پردازی است. از اینروی روایت‌پردازی و نحوه چیدمان عناصر در کادر را به خدمت گرفت. سینما در گذر تاریخی و تکاملش اکنون مورد توجه و استفاده هنرها و از جمله عکاسی قرار گرفته است. عکاسی چیدمانی یکی از این نوع بهره‌برداری‌ها از سینماست که در کشورهای گوناگون از جمله ایران دیده می‌شود. گریگوری کرودسون از عکاسان مطرح در این زمینه است که از مرتبه جهانی بالایی برخوردار است. پژوهش حاضر با هدفی کاربردی و درک اهمیت ضرورت به تولید دانش در این راستا انجام شده است. مسئله اصلی پژوهش واکاوی ویژگی‌های میزانسن و روایت‌پردازی فیلمیک در عکاسی چیدمانی است. روش تحقیق کیفی با رویکردی توصیفی- تحلیلی است که با انتخاب هدفمند، سه نمونه از عکس‌های کرودسون مداقه و بررسی شده است. نتیجه حاصله نشان از آن دارد، کرودسون در قصه‌پردازی و چیدمان صحنه عکس‌هایش، مانند کارگردان سینما عمل می‌کند و فضای خیالی تولید شده از سوی او، نزد مخاطب باورپذیر، طبیعی و واقعی است.

واژگان کلیدی: میزانسن، روایت، روایت‌گری، فضاسازی، عکاسی چیدمانی، گریگوری کرودسون

[۱] دکتری پژوهش هنر دانشگاه تهران، ایران، تهران (نویسنده مسئول)

Email: payam.zinalabedin@ut.ac.ir

[۲] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران

[۳] دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشگاه کمال‌الملک نوشهر، ایران، نوشهر

[۴] مقاله ارسالی برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد سرکارخانم مریم آجیلیان عباسی می‌باشد که در دانشگاه کمال‌الملک نوشهر به راهنمایی دکتر پیام زین العابدینی انجام شده است.

مقدمه و بیان مسأله

عکاسی سال‌ها امکانات فنی خود را در اختیار سینما گذارده و سینما، در تکامل و تکوین خود از ویژگی‌های آن استفاده کرده است. مفاهیمی مثل کادربندی، نورپردازی، عمق میدان و تعاریف مشابه و پیشرفت‌های در حوزه سینما؛ همچون ورود رنگ، ابزار حرکتی برای حرکت‌دادن دوربین، و این اواخر جلوه‌های ویژه‌ی نرم‌افزاری، نه‌تنها چیزی از آن ارتباط معنادار نکاسته؛ که بیش‌تر در پی اثبات محکم‌تر فرضیه بوده است.
از سویی سینما نیز توانسته است عکاسی را متاثر از رفتار خود کند. عکاسی چیدمانی یا صحنه‌پردازی‌شده نمونه‌ای شاخص از این مدعاست. عکاسی چیدمانی یا عکاسی کارگردانی‌شده، یا صحنه‌پردازی‌شده شاخه‌ای از هنر عکاسی است که در آن، عکاس یا طراح قبل از عکاسی، فضا و سوژه مورد نظرش را طراحی و صحنه‌پردازی می‌کند. این نوع عکاسی، تفاوت‌های بنیادینی با صورت شناخته‌شده عکاسی مستند دارد، چرا که این عکاسان تلاش می‌کنند به‌واسطه چیدمان و طراحی صحنه و نور، جهانی شخصی به‌وجود آورند. عکاسی چیدمانی با تاسی و گرته‌برداری از تمام عوامل معماری فیلم، از جمله میزانسن و روایت‌پردازی تلاش دارد صحنه‌ای خاص را با نقش‌های از پیش‌تعیین‌شده و دقیق عکاسی نماید. اثری که مخاطب در پیش رو دارد به سبب عناصر دیداری‌ای که با دقت انتخاب شده‌اند از یک‌سو و آشنایی با زبان بصری سینما از سوی دیگر، خاطراتی داستانی را در ذهن مخاطب بیدار می‌کند که تشکیل‌دهنده‌ی روایت شخصی اوست. این روایت مجموع‌های تکه‌چسبانی‌شده از خاطرات روزمره و حافظه‌ی دراماتیک مخاطب است و به‌همین‌جهت کاملاً شخصی‌ست. عکاسی چیدمانی شیوه‌ای نو است که در سال‌های اخیر توانسته از جایگاهی قابل توجه نزد مخاطبان، هنرمندان، و به‌خصوص علم و عالم هنر عکاسی و سینما برخوردار شود. اما تاکنون پژوهش‌های اندکی در سطح بین‌المللی و ملی (به‌خصوص رابطه مشترک سینما و عکاسی در این زمینه) مشاهده می‌شود. بر این مبنا پژوهش حاضر با درک اهمیت ضرورت به تولید دانش در این راستا، به نوآوری در این زمینه پژوهشی همت گماشته است. با توجه به تعامل دو طرفه بین عکاسی و سینما مسئله اصلی پژوهش حاضر واکاوی ویژگی‌های میزانسن و روایت‌پردازی فیلمیک در عکاسی چیدمانی است. همچنین پژوهش حاضر به در صدد پاسخ‌گویی پرسش‌های ذیل است.

۱- روایت‌پردازی سینما چگونه بر عکاسی چیدمانی تاثیر گذارده است؟
۲- چگونه گریگوری کرودسون از نحوه روایت‌پردازی سینمایی بهره می‌گیرد؟
۳- گریگوری کرودسون از چه الگوی میزانسن سینمایی در چیدمان صحنه استفاده می‌کند؟

پیشینه پژوهش

شریف‌زاده، محمدرضا و خادمی، شیرین(۱۳۹۴). روایت در هنرهای تصویری معاصر با نگاهی به عکس‌های صحنه‌پردازی شده گریگوری کرودسون، نشریه چیدمان، شماره۹.
در پژوهش پیشرو، روایت در یکی از سبک‌های معاصر عکاسی به نام عکاسی صحنه‌پردازی بررسی شده است. روایت در این سبک و تحلیل آثار گریگوری کرودسون هنرمند شاخص آن، این نتیجه را به‌دست می‌هد که هنرمند در مقام کارگردان به بیان روایت شخصی خود می‌پردازد اما پایان روایت را به مثابه فیلمنامه‌های پایان باز به مخاطب واگذار می‌کند، به نوعی هنرمند و مخاطب در راه آفرینش معنا ارتباطی تعاملی دارند.
اتحاد، علی(۱۳۸۶). عکاسی در اماتیک (با نگاهی به آثار گرگوری کرودسون)، دوهفته نامه تندیس، شماره

۱۰۱ پژوهشگر عنوان داشته رسانه‌های تازه‌ای که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ رو به ظهور و رشد گذارده بودند همگی به سوی ساخت هنری «تعاملی» گام برمی‌داشتند. درام عکاسانه نیز با آن که از لحاظ تاریخی حدود یک دهه دیرتر پا به عرصه ظهور گذارد لیکن چنین ایده‌ای در سر داشت. مخاطب در برابر اثری می‌ایستد که به نحوی در مقام یک قاب ثابت از روایتی بزرگ‌تر به نظر می‌آید. این روایت مجموعه‌ای تکه چسبانی شده از خاطرات روزمره و حافظه‌ی دراماتیک مخاطب است.

نوریان، هوتن(۱۳۸۸). عکاسی صحنه‌آرایی‌شده‌ی معاصر ایران (بازنگری واقعیت محیط)، پایان‌نامه کارشناسی ارشدعکاسی، استاد راهنما: مهران مهاجر، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی،

این پژوهش بر این است به‌صورت اجمالی با یک بررسی تاریخی در زمینه‌ی تعریف و دسته‌بندی ویژگی‌های عکاسی صحنه‌آرایی‌شده و مطالعه‌ی مختصر درباره‌ی پیشینه‌ی آن در عکاسی هنری ایران، ضمن بررسی برخی از آثار عکاسی

هنری معاصر ایران، چگونگی این نوع عکاسی در ایران را توجه شود.

تیموری، مرتضی(۱۳۸۸). بررسی عکاسی کارگردانی شده در آثار گریگوری کرودسون، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، استاد راهنما: فرهاد سلیمانی استاد راهنما: حمید سوری، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.

بی‌تردید هنر پست مدرن و در زیر مجموعه‌ی آن عکاسی مفهومی بستری مناسب برای ارایه‌ی آثار عکاسی کارگردانی شده به شمار می‌رود. از نظر نگارنده این ژانر با شروع دهه‌ی ۸۰ میلادی مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. این پژوهش با رویکردی به آثار گریگوری کرودسون در قالبی توصیفی به تحلیل و بررسی عکس‌های وی با صحنه‌های سینمایی، می‌پردازد.

حق پرست، بهناز (۱۳۹۷). بررسی بازنمایی امر خصوصی در عکاسی معاصر (مورد پژوهی: گرگوری کرودسون، مارتین پار، سوفی کل)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد عکاسی، استاد راهنما: سیدمهدی مقیم‌نژاد حسینی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.

از نظر محقق در رسانه‌ی عکاسی، رابطه‌ی بین امر خصوصی و امر عمومی همواره به چالش کشیده شده‌است. از قرن نوزدهم یکی از اصلی‌ترین و فراگیرترین کاربردهای رسانه‌ی عکاسی امر خصوصی، عکاسی خانوادگی، و ثبت روزمرگی بوده است. در این پژوهش با بررسی ویژگی‌های سه عکاس معاصر با رویکردهای مختلف: «گریگوری کرودسون، مارتین پار، سوفی‌کل» و همچنین تحلیل شباهت و تفاوت‌هایی که با یکدیگر دارند، به اهمیت نقش مؤلف به چگونگی بازنمایی امر خصوصی پرداخته می‌شود.

سریانی، سمانه (۱۳۹۹). بررسی گونه‌های عکاسی صحنه‌پردازی شده‌ی معاصر ایران، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد علوم انسانی، استاد راهنما: رضا نبوی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.

نگارنده معتقد است در دو دهه‌ی اخیر عکاسان در ایران سعی کرده‌اند همراه با موج عکاسی صحنه‌پردازی‌شده در جهان پیش روند و عکس‌هایی را خلق کنند که علاوه بر روایت دنیای درون عکاس به بازسازی رویدادهای تاریخی، نقاشی‌ها و ادبیات نیز بپردازند. اما به نظر می‌رسد خواسته یا ناخواسته دچار نوعی تکرار شده و در سبک عکاسی صحنه‌پردازی‌شده‌ی ایران نتوانسته‌اند هر چهار شاخه‌ی معرفی‌شده توسط آندریاس وواینکل را داشته باشند.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی و بر اساس شیوه مطالعه موردی است. «پژوهش کیفی، نوعی تحقیق و بررسی است که به دنبال توصیف و مشخص کردن اعمال انسان‌ها، به همان صورت‌که در زندگی آنها آشکار شده است، می‌باشد» (Polkinghorne, 2005: 137). پژوهش‌های کیفی به‌معانی، مفاهیم، تعاریف، علامات، استعارات، توضیحات و ویژگی‌های چیزها و موضوع‌های مورد مطالعه، می‌پردازند(نمازی، ۱۳۸۲ : ۶۴). در روش کیفی داده‌ها شامل دو مقوله وسیع گفته‌ها، نوشته‌ها و رفتارهای شرکت کنندگان و اسناد و پیشینه‌های مربوط به آنها و توصیفات پژوهشگر است (حریری، ۱۳۸۶: ۱۴۴). از سویی از نظر رابرت یین: «مطالعه موردی، یک کاوش تجربی است، که از منابع و شواهد چندگانه برای بررسی یک پدیده موجود در زمینه واقعی‌اش در شرایطی که مرز بین پدیده و زمینه آن به‌وضوح روشن نیست، استفاده می‌کند.»(یین، ۱۳۷۶: ۲۰). از منظرمریام (۱۹۸۸) مطالعه موردی چهار خصوصیت اصلی دارد؛ که عبارت اند از:

۱- خاص‌گرا؛ مطالعه موردی بر وضعیت، رویداد، برنامه یا پدیده خاص تمرکز می‌کند، در نتیجه روش خوبی برای مطالعه مسائل عملی در زندگی واقعی است.

۲- توصیفی؛ این روش، توصیفی مفصل از موضوع مورد مطالعه ارایه می‌دهد.

۳- اکتشافی؛ به فهم بهتر موضوع مورد مطالعه کمک می‌کند. کشف روابط متقابل جدید، کشف چشم‌اندازهای تازه و کشف معانی جدید و بینش نو، همگی از اهداف مطالعه موردی است.

۴- استقرایی؛ غالب مطالعات موردی، تکیه بر استدلال استقرایی دارند. مطالعات موردی قصد ارزش‌یابی فرضیه‌های از پیش موجود را ندارند؛ بلکه با بررسی داده‌ها "اصول و تعمیم‌ها" را به دست می‌دهد(ویمر و دومنیک، ۱۳۸۴: ۲۰۱). از اینروی پژوهش‌گر در این تحقیق ابتدا ادبیات و مبانی نظری مرتبط را مرور می‌کند و سپس ضمن واکاویِ مفاهیمی چون میزانسن و روایت‌گری و تاثیراتی که این دو شاخصِ مهمِ سینمایی بر عکاسی چیدمانی دارند در تلاش است جهت آشکار سازی مسئله پژوهش آثار منتخب کرودسون را به‌عنوان نمونه موردی تحلیل و بررسی شود.

ادبیات پژوهش

مروری بر تاریخچه‌ی عکاسی چیدمانی در جهان

در یکی از نخستین عکس‌های تاریخ عکاسی صحنه‌ای، یا همان عکاسی صحنه‌پردازی شده که در ۱۸۴۰ به ثبت رسیده، هیپولیت بایار[1] فرانسوی پرتره‌ای از خود را به نمایش می‌گذارد؛ پرتره‌ای صحنه‌سازی شده تحت عنوان «مرد غرق شده» که قرار است سندی باشد بر ادعای عکاسانه او. وی واقعیت را نه بر مبنای زیبایی‌شناسی یا استتیک پذیرفته شده بلکه دقیقاً برای القای ایده و مفهوم مدنظر خود به تصویر می‌کشد(شریف‌زاده، خادمی، ۱۳۹۴: ۲۲). انحراف از واقعیت یا میل باز به‌تصویرکشیدنِ واقعیتِ موجودی است که به عکاسی چیدمانی، منطقی هنری و زیبایی‌شناسانه می‌بخشد. نوعی جست‌وجو و مکاشفه برای به تصویر کشیدن واقعیت یا به‌عبارتی؛ مختصات و ابعاد دیده‌نشده‌ای از واقعیت. جیو آچینو آتوبلی[2]، عکاس ایتالیایی نیز از پیشروان در استیجد فتوگرافی است که به‌شکلی ژورنالیستی هجوم نیروهای جنگی به روم را یک روز پس از خود حادثه در ۲۱ سپتامبر ۱۸۷۰ به تصویر کشیده است. «جدا از کوشش‌های فردی، دو جنبش پیکتورئالیسم در سده‌ی نوزدهم و عکاسی سوررئالیستی و دادائیستی اوایل سده‌ی بیستم

پیش نمونه‌های عکاسی صحنه‌آرایی‌شده هستند و این ژانر امروزه بسیار وامدار این جنبش‌های هنری است»(Archer, ۲۰۰۴: ۲۴). انفصال انسان‌ها از محیط پیرامون، نبود ارتباط با آن چه در اطرافش در حال رخ‌دادن است، سرگشتگی و بی‌ریشگیِ انسان امروزی، بریدن ناگهانی از فضا و مکان، اضطراب، ناامیدی و بی‌تفاوتی، از زیرمتن‌های رایج بسیاری از عکاس‌های صحنه‌آرایی‌شده‌ی امروز است. انسان‌های عکس‌های کرودسون، جف وال، فیلیپ دکورچیا[۳] و دنیس دارزاک[۴] از چنین وضعیتی برخوردار هستند«در کنار استفاده‌های نوین تصویرسازان از متد التقاط‌گرایی، گونه‌ای دیگر از عکاسی هنری، که مسیرش را با تکیه بر پیشینه‌ای دیرینه در روش‌های هنرمندانه نمایش تصویر قوت می‌داد، به یک رویکرد تازه در عکاسی معاصر بدل شد»(نوریان، ۱۳۸۸: ۴). عکاسی چیدمانی قرن بیستم را می‌توان با بحران بازنمایی، مفهوم‌گرایی، و نظریه‌هایی پست‌مدرن بررسی کرد. در ۱۸۵۰ تا ۱۸۶۰ عکاسان بسیاری بودند که صحنه‌ای را برای ارایه روایت به خدمت می‌گرفتند. البته که بیش‌تر عکس‌ها روی تک‌صفحه‌های نگاتیو گرفته می‌شد اما عکس‌هایی هم بودند که شکل روایت خود را در صفحات نگاتیو متعددی چاپ می‌کردند که همین کار را می‌توان در تاریخ عکاسی به‌مثابه تکنیک شمرد. دو نمونه‌ی مشهور در این‌رابطه، دو شکل از زندگی اسکار گوستاو رجلاندر[۵]، که در ۱۸۵۷ تصویر بلندپروازانه را از کنار هم گذاشتن ۳۲ صفحه نگاتیو به‌وجود آورده بود. یا افراد تجربه‌گرایی مانند لیدی هاوردن[۶]، بودند که با عکاسی تجربه می‌کردند. وی از دختران خود با لباس‌هایی بر مبنای داستان‌ها و افسانه‌ها عکس گرفت. هنرمند دیگری؛ لوییس کارول[۷] تعدادی عکس از دخترانی با ژست‌هایی از باله در فرم‌هایی اسطوره‌ای و رویایی عکس گرفت.

جولیا کامرون[۸] نیز با مجموعه پرتره‌هایش امر واقع را با امر ایده‌آل در هم آمیخت. وی تعدادی پرتره از خدمتکار خود عکاسی کرد که او را به‌شکل مریم مقدس تصویر کرده بود. عکاسانی چون الیوت[۹]، عکاسی چیدمانی را به‌سمت نوعی موقعیت دراماتیک بردند که وامدار تاریخ یا ادبیاتِ شناخته‌شده کسی چون شکسپیر بودند. سری عکس‌هایی که نوعی فتورمانتیسم[۱۰] می‌ساختند و در واقع به‌واسطه شکل روایی خود، به سینما و فتورمان نزدیک شدند. عکاسانی مانند رابینسون[۱۱] و ریلندر[۱۲] شروع به عکاسی صحنه‌هایی کردند که داستان آنها از انجیل وام گرفته شده بود. این عکس‌ها تأثیرات وافر نمایشی و اقتباسی داشته و هم‌ردیف نقاشی‌های روایت‌گر عصر ویکتوریا بودند. از رابینسون عکس احتضار[۱۳](تصویر ۱) معروف است که در زمان خود مشهور شد، چرا که عوام تصور می‌کردند از یک رویداد واقعی گرفته شده، اما در واقع یک عکس صحنه‌پردازی‌شده بود. این تصوراتی که در مخاطب ایجاد می‌شود، در واقع رسالت عکاسی چیدمانی‌ست. از دیگر عکس‌های مشهور کارگردانی‌شده می‌توان به «نهار بالای آسمان‌خراش» اشاره کرد. در این عکس ۱۱ کارگر در ارتفاع بیش از ۸۵۰ پایی نشسته‌اند و توسط اَبِت[۱۴] ثبت شده است. (تصویر ۲)

تصویر (۱). عکسی از هنری پیچ رابینسون

تصویر (۲). عکسی از چارلز سی ابت

از دیگر عکس‌های مشهور صحنه‌پردازی‌شده، عکس‌های الکساندر گاردنر[۱۵] پس از نبرد گتیزبورگ[۱۶] است. تقریباً صدسال بعد، فردریک ری[۱۷]، مدیر هنری یک پروژه عکاسی جنگ داخلی، متوجه شد که دو عکس گرفته‌شده در مکان‌های مختلف میدان جنگ، درواقع یک جسد را نشان می‌دهند. ظاهراً، گاردنر جسد سرباز را برای ایجاد یک تصویر دراماتیک جابه‌جا کرده تا سر را به‌سمت دوربین بچرخاند(تصاویر ۳ و ۴). برافراشتن پرچم بالای رایشتاگ یک عکس سفارشی‌ست که عکاس نازی؛ یوگنی خالدی[۱۸] و به دستور استالین[۱۹] و متأثر از عکس پرچم آمریکا در ایوجیما[۲۰] ثبت کرد. جالب که عکس مشهور پرچم آمریکایی‌ها برفراز ایوجیما خود یک عکس صحنه‌پردازی‌شده توسط رزنتال[۲۱] است(تصاویر ۵ و ۶). عکس «دره سایه مرگ»[۲۲]را شاید بتوان اولین عکس صحنه‌پردازی‌شده دانست. عکسی از راجر فنتون[۲۳] عکاس انگلیسی که از او به‌عنوان تاثیرگذارترین فرد این سبک نام می‌برند. او به‌خاطر پوشش تصویری جنگ کریمه مشهورست. در این عکس او و دستیارانش گلوله‌های توپ را در قاب تصویر چیده‌اند تا تاثیرگذارتر عمل کنند(تصویر ۷).

تصاویر (۳و۴). عکس‌هایی از الکساندر گاردنر

فرد مورلی[۲۴] عکاس جنگ جهانی دوم از دستیارش خواست تا از شیرفروش کت و جعبه‌ای از شیر را قرض بگیرد تا جلوی دوربین ظاهر شود. این استایل مورلی باعث شد تا این‌طور به‌نظر بیاید که شیرفروش در میان خرابی‌های جنگ جهانی دوم به دوربین لبخند می‌زند(تصویر ۸). در دهه چهل میلادی، چیدمان معنادار عناصر در صحنه آثار افرادی مانند اکتاویوس هیل[۲۵]، آدامسون[۲۶] و امروزه نیز در آثار عکاسانی چون کورلند[۲۷]، شرمن[۲۸]، اسکاگلند[۲۹]، قابل فهم است و به‌طور کلی روی جریان ترکیب‌بندی عکس‌ها تاثیر گذاشته است. از جمله هنرمندان کلاسیک این شیوه در سه دهه اخیر می‌توان از فضاهای بازسازی‌شده جف وال[۳۰] و ارجاعات میان‌متنی آن به آثار کلاسیک نقاشی نام برد.

تصاویر (۵و۶). عکس‌های از یوگنی خالدی و رزنتال (عکس‌های فراوانی از مراحل جابه‌جایی پرچم در ایوجیما وجود دارد و نمی‌توان قاطعانه آن را صحنه‌آرایی‌شده دانست. البته این که همه فرایند به‌صورت کارگردانی‌شده باشد نیز احتمالش هست.)

تصویر (۷). عکسی از راجر فنتون

تصویر (۸). عکسی از فرد مورلی

تامس دیمن[۳۱] مینی‌مال توسط ماکت‌هایی در اندازه‌های واقعی تکه‌هایی از دنیای واقعی را به دقت بازسازی می‌کند. ویلیام وگمن[۳۲] بیش‌تر آثار او یادآور عکس‌های عکاسان مشهور مد، به خصوص ایروینگ پن[۳۳] و ریچارد اودون[۳۴] هستند و به این شکل تفاخر و شکوه ظاهری جامعه‌ی مد و نمایش را به ریشخند می‌گیرد. در کنار مدل‌های جاندار، صحنه‌آرایی با مجسمه‌های بی‌جان نیز از دغدغه‌های هنرمندان بوده است.

سندی اسکاگلاند و دیوید لوینتال[۳۵] از عکاسان نامدار این عرصه هستند. تاریخ عکاسی چیدمانی را می‌توان در مجموع دو قرن نوزدهم و بیستم به دو بخش تقسیم کرد. از یک‌سو تمام عکس‌هایی که در قرن نوزدهم تحت این عنوان وجود دارند، رمانتیک و به نوبه خود هنوز در صدد واکنش نشان دادن به تاریخ نقاشی هستند و از سوی دیگر شکلی از روایت ویکتوریایی را به خدمت می‌گیرند.

در قرن بیستم عکاسی صحنه‌پردازی شده را می‌توان با بحران بازنمایی، مفهوم‌گرایی و نظریه‌های پست‌مدرن بررسی کرد. تولد این گونه هنری در دوران جدید را می‌توان در اوایل دهه‌ی ۱۹۸۰ با آثاری از وال[۳۶] نخستین عکس‌های شرمن[۳۷] و کارهای کرودسون دانست. البته باید به بستر اجتماعی و زیبایی‌شناختی آن نیز اشاره کرد. جدا از کوشش‌های فردی، دو جنبش پیکتورئالیسم در سدهٔ نوزدهم و عکاسی سورئالیستی و دادائیستی اوایل سده‌ی بیستم، پیش نمونه‌های عکاسی صحنه‌آرایی شده هستند و این ژانر امروزه بسیار وامدار این جنبش‌های هنری است. می‌توان ویژگی بارز مشترکی میان این سه جریان پیدا کرد: هر سه اینها زاده‌ی بحران هستند. پیکتورئالیسم در مواجه با بحران «هنر ناخواندگی» عکاسی پدید آمد و زبان نقاشی را اخذ کرد و از دهان ادبیات سخن گفت و نگاه عینیت‌بخش دوربین را محو کرد. استیجدفوتوگرافی، که در آغاز با عکس‌های شبه‌نقاشی پیکتوریالیستی چه از لحاظ مضمون، و چه شیوه متولد شد، مدرنیست‌ها را به سرزنش

واداشت. عکاسان صحنه‌پرداز معاصر، هم‌چون پیشگامان صحنه‌پرداز تاریخ هنر عکاسی، «ساختن» را بر «یافتن و گرفتن» ترجیح دادند. این نوع عکاسی محملی شد برای بیان ایده‌ها و دغدغه‌های هنرمندان معاصر، دغدغه‌هایی که با استفاده از مؤلفه‌های پست مدرنیستی(از آیرونی و از آنِ خودسازی[۳۸] و بیان التقاطی[۳۹] گرفته تا پارودی پوچ[۴۰] جیمسونی و نقاب‌گذاری و نقاب‌برداری گراندبرگی[۴۱]) و در قالب تصاویر گاه عظیمِ شبه تبلیغاتی در گالری‌ها و حتی بر بیلبوردها و به شیوه‌های نامتعارف امکان بروز می‌یافت....، این ژانر با شروع دهه‌ی ۸۰ میلادی مورد توجه هنرمندان معاصر قرار گرفت. ساختن تصاویر، آفریدن مکان‌هایی تازه، انتقال رؤیاها و تخیلات، مهم‌ترین خصلت این نوع تصویرسازی معاصر به‌شمار می‌رود (شریف‌زاده، خادمی، ۱۳۹۴: ۲۳-۲۲). باید اذعان داشت«عکاسی صحنه‌آرایی شده از ابتدا تا به امروز شکل‌های متفاوتی به خود گرفته و در تعامل با هنرهای مرتبطی مثل سینما و تئاتر و ... سمت و سوهای گیرایی یافته است» (پائولی، ۱۳۹۴: ۹).

معرفی مختصری از گریگوری کرودسون

گریگوری کرودسون[۴۲] عکاسی آمریکایی است که در ۱۹۶۲ در بروکلین به‌دنیا آمد. او در دانشگاه سانی پِرچِیس[۴۳] عکاسی خواند و فارغ‌التحصیل دانشگاه اِیل کنون[۴۴] در نیویورک مشغول کار است. اغلب عکس‌های وی روایت‌گر داستان‌هایی مستقل و تک‌فریمی هستند که در یک شهر کوچک و در فضایی دراماتیک و سینمایی اتفاق می‌افتد. کرودسون گاهی عناصر سورئال را نیز وارد کارهای خود می‌کند تا عکس‌های خود را پیچیده‌تر کند. او برای چیدن عناصر تصویر و رسیدن به کادر مورد نظر خود از نورپردازی‌هایی عظیم و پیشرفته استفاده می‌کند. نکته مشترک در مورد آثار کرودسون سرگردانی انسان و فضای تعلیق‌گونه‌ای است که بشر امروزی با آن روبه‌رو است. کرودسون به گفته خودش«از هنرمندانی مثل ادوارد هوپر، دایان آربس، و آلفرد هیچکاک تاثیر زیادی گرفته است» (شمس، ۱۳۹۴: ۹۶). کرودسون (تصویر ۹) را می‌توان مهم‌ترین عکاس سبک چیدمانی دانست. کرودسون عکس‌هایش را در سایز و اندازه‌ای بزرگ روی پرده‌ای شبیه پرده سینما به نمایش می‌گذارد تا مخاطب کاملاً احساس کند که آن عکس‌ها از یک فیلم گرفته شده است. او حتی از بازیگران مشهور هالیوود در بیش‌تر عکس‌هایش استفاده می‌کند. او برای آماده‌سازی صحنه‌ای کامل از صدها نفر کمک می‌گیرد که محل‌های موردنیازِ مناسب را پیدا کنند، و در مجموع هزینه و نیروی انسانی قابل توجه صرف آماده‌سازی صحنه، دکور و نور می‌شود و در حقیقت کرودسون بیش‌تر شبیه یک کارگردان/ تهیه‌کننده است تا یک عکاس؛ او حتی عکس‌هایش را خودش نمی‌گیرد(تصویر ۱۰)؛ یعنی شاتر دوربین را خودش نمی‌فشارد، بلکه یک تیم حرفه‌ای دارد که این کار را برای او انجام می‌دهند. نکته مهم دیگر این‌که گریگوری کرودسون با دوربین‌های قطع بزرگ عکاسی[۴۵] می‌کند.

تصویر (۹). گریگوری کرودسون

تصویر (۱۰). گریگوری کرودسون

او از چیدنِ هدف‌دار کوچک‌ترین جزییات به معانی و مفاهیمی خاص سعی دارد عکس‌هایش تمام‌کننده‌ی رویاهای ذهنی‌اش باشند.

مبانی نظری پژوهش

حتی اندکی نیز از آنچه بر عکس و عکاسی گذشته؛ به سینما رسیده باشد؛ برای تحکیم بنیان تئوری ارتباط این دو کفایت می‌کند (مدبری، حسینی سروری، ۱۳۸۸: ۹). کاملاً «مبرهن است که از سینما، به‌واسطه تکامل و بلوغِ فعلی‌اش؛ امتیازات، ویژگی‌ها و خصایصی به عکس برسد. از جمله صحنه‌پردازی، چیدمان آکسسوار، مسیر حرکت سوژه/ بازیگر، و البته که میزانسن و دکوپاژ (همان: ۱۱).

طی پنج‌شش دهه‌ی گذشته، با رشد نقادی و تحلیل فیلم؛ سبک‌ها از نقاشی و ادبیات؛ و در نهایت، ژانرها از درون قبلی‌ها؛ متولد شدند تا سینما را بیش از پیش جذاب کنند. به‌همین اندازه و به موازات رشد کیفی و گسترش طولی و عرضی محتوا و تکنیک در سینما، عکاسی نیز دستخوش تغییراتی شگرف بوده (شریف‌زاده، خادمی، ۱۳۹۳: ۴). فرایند طراحی صحنه به شکل قراردادی و معمول خود، بیش از آنکه از ناخودآگاه ذهن طراح ناشی شود، بیش‌تر معطوف به حوزه خودآگاه طراح است. این در حالی است که ناخودآگاه از قدرت بی‌نظیری برخوردار است و هنرهای تجسمی مدرن با شیوه‌هایی نظیر هپنینگ و آبستره، به‌شدت به‌سمت آن

حرکت کرده‌اند(فروتن یکتا، علیاری، ۱۳۹۱: ۵۵). عکاسیِ کارگردانی‌شده یعنی ساختن تصویر با استفاده از چینش صحنه و طراحی دکور. نورپردازی‌های خاص و کارگردانی. مدل قرارگرفتن عناصر انسانی در تصویر. عکس کارگردانی‌شده یک عکس داستان‌گوست و ابزاریست که به‌وسیله آن می‌توان مفاهیم زیادی را به مخاطب انتقال داد. شاید در نگاه اول این‌گونه عکاسی کار ساده‌ای به‌نظر برسد اما در حقیقت چنین نیست و هم‌ارزش با کارگردانی یک فیلم حائز جایگاه و مرتبه است. هنرمند عکاسی چیدمانی، نیک مطلع است که چونان یک کارگردان/ فیلم‌ساز می‌بایست از علوم مرتبط با صحنه‌پردازی، دکور، میزانسن، گریم، نورپردازی، و سایر مختصات سینما آگاه باشد(مورا، ۱۳۸۴: ۱۱۰). درگونه‌ی «عکاسی چیدمانی[۴۶]» حتی می‌توان با نوع چینش عناصرِ در قاب؛ و نهایتاً با توجه دقیق به جزییاتی چون پرسپکتیو، ژست و فیگورِ سوژه در قاب، درعمل«متحرک‌تصورکردن» یک عکس هم دور از ذهن و خیال‌پردازانه نیست! لذا با توجه به آن‌چه پس از این‌همه سال بعد از تولد عکاسی و سینما بر تاثیرات دوطرفه‌ی متقابل بین این دو، و نیز بر مخاطب/ تماشاگر گذشته، تعامل عکاسی و سینما بدل به امری واقع و بدیهی شده و هرگز محلی از تردید ندارد(شریف‌زاده، خادمی، ۱۳۹۳: ۳). عکاسی صحنه‌پردازی‌شده تاکنون شکل‌های متفاوتی داشته است. شاید هیچ ژانری به اندازه عکاسی صحنه‌پردازی‌شده ارتباط نزدیک را میان هنرها برقرار نکرده باشد. پیوند میان عکاسی، نقاشی، مجسمه‌سازی، سینما و تئاتر. عکاسی صحنه‌پردازی‌شده در حقیقت محصول تلاقی با واقعیت در عکاسی‌ست. «کلاس جدیدی از عکس‌ها که به فرآیندهای دیجیتالی متکی است، همه کیفیتی کاملاً درست دارند. بهترین نمونه آثار گریگوری کرودسون است که برخی از نزدیک‌ترین حقایق اندیشه عکاسی را زیر سوال می‌برد.»(Schwartz, 2011: 4). رویکرد اصلی این ژانر، آفرینش و ساخت تصویر با استفاده از کاربرد رسانه‌ها، ساز و کارهای گوناگون، طراحی دکور، نورپردازی و کارگردانی مدل‌های انسانی(بازیگران) است، که با تکیه بر این ژانر عکاسی، می‌توان مفاهیم و بیان‌های متعددی را به مخاطب انتقال داد. عکاسی صحنه‌پردازی شده یا کارگردانی‌شده با ساختن دکورها و سناریوها نزدیکی دارد و گاهی عکاس را عکاسِ کارگردان می‌خوانند. و در برخی آثار ارجاعاتی نیز به تاریخ و هنر دارد(شریف‌زاده، خادمی، ۱۳۹۴: ۲۳).

روایت

در فیلم داستانی، روایت فرایندی است که از رهگذر آن، پی‌رنگ و سبک فیلم در مسیر هدایت تماشاگر و ارایه نشانه‌هایی به او، برای ساختن داستان، در یکدیگر تاثیر می‌گذارند(بوردول، ۱۳۹۶: ۱۵۷). فرایند درک روایت با رقابتی نامتعادل و ناپایدار در میان انواعی از سازوکارهای ادراکی حاصل می‌آید (برانیگان، ۱۳۹۶: ۱۳). روایت، زنجیره‌ای از رویدادها را نقل می‌کند تا رویداد واحدی را شرح دهد. منطق روایت مبتنی بر این فرض است که زنجیره‌ای از رویدادها می‌تواند به تبیین رویدادی منفرد بینجامد (هرمن، ۱۳۹۳: ۲۴). روایت‌ها را دیگر محدود به جنبه‌های خاصی از فرهنگ نمی‌دانند بلکه آنها جنبه‌های اساسی زندگی انسان هستند (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). به‌نظر می‌رسد روایت نیز همانند استعاره در همه‌جا باشد؛ گاه فعال و آشکار، گاه گسسته، نهفته، و سربسته»(برانیگان، ۱۳۹۶: ۱۹). از نظر تودوروف[۴۷] «متون روایی هم به چیزی ارجاع می‌دهند و هم این ارجاع در زمان صورت می‌گیرد»(اخوت،۱۳۷۱: ۹). آسابرگر[۴۸]

نیز روایت را توالی و تسلسل حوادث در زمان و مکان می‌داند که «به‌واسطهٔ کنش شخصیت‌ها و از طریق صدای یک راوی و یا تلفیقی از این دو، نقل می‌شود»(آسابرگر، ۱۳۸۰: ۷۹). اسکولز[۴۹] نیز بر وجود قصه (داستان)، راوی و طی دوره‌ی زمانی در روایت تأکید می‌کنند. دقت در تعاریف یادشده، نشان می‌دهد که همه‌ی نظریه‌پردازان روایت، وجود راوی و طی دوره‌ی زمانی را در روایت ضروری می‌دانند و به تفاوت قصه و روایت معتقدند. ژانت تفاوت را توضیح می‌دهد: «داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان آن را از متن استنباط کرد و روایت، همان عمل روایت کردن است» (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۴۵). آن ساخت تخیلی که با توجه به رویدادهای گذشته‌ی روایت و پیش‌بینی حوادث آینده در ذهن خود خلق می‌کنیم شکل‌گرایان، فبیولا[۵۰] یا «داستان» می‌نامیدند. به مفهوم دقیق‌تر، داستان از نظر شکل‌گرایان، کنش نمایشی[۵۱] را همچون زنجیره‌ی زمانی و علت و مکانی خاصی رخ می‌دهند(بوردول، ۱۳۹۶: ۱۴۷). داستان الگویی است که ادراک‌کنندگان روایت از خلال مفروضات و استنباط‌های خویش خلق می‌کنند. این کار با درک نشانه‌ها و اشاره‌های فیلم، به‌کار گرفتن طرح‌واره‌ها و ساختن و آزمودن فرضیه‌ها صورت واقع به خود می‌گیرد...، همان‌قدر که این فرایند درون‌ذهنی به‌شمار می‌آید، داستانی که ساخته می‌شود نیز درون‌ذهنی است...، حوادث داستان ناگزیر باید در چارچوب فضایی مشخص روی دهند، حتی اگر این چارچوب مبهم یا انتزاعی باشد» (همان: ۱۴۷-۱۵۳).

در مباحث ساختارگرایان و نیز ژانت به تمایز سه سطح در روایت انجامید. به‌زعم ژانت، روایت ازحاصل رابطه میان این سه سطح تشکیل شده است که شامل سطح؛ «داستان[۵۲]»«سطح گزارش یا روایت[۵۳]» و سطح عمل روایت‌کردن، نقل یا «روایت‌گری[۵۴]»است. با در نظر گرفتن این سطوح سه‌گانه، روابط حاصل از تقابل میان آنها در چهار زمینه قابل بررسی است. ژانت این مساله که روایت به‌چه‌شکلی بیان می‌شود را تحت عنوان «وجه روایت» مطرح می‌کند. و همچنین «سطوح» مختلفی را برای داستان مشخص می‌کند و روابط متقابل میان «متن» و عمل روایت را نیز تحت عنوان «مرجع روایی» و «زمان» بررسی می‌کند(گیلمت[۵۵]، ۱۳۸۶: ۴). ژرار ژانت[۵۶] روایت را گونه‌ای گزینش عناصر و ایجاد نظم هم‌نشینی در طرح می‌داند(شهبا، ۱۳۸۹ :۳۷). به‌رغم گوناگونی شکل‌های روایت، هر متن روایی نیاز به واسطه‌ای دارد که آن را روایت کند. این واسطه راوی است و دیدگاه و شیوه‌های روایت‌گری او یکی از مهم‌ترین عواملی است که باعث تمایز شکل‌های گوناگون روایت می‌شود (مدبری، حسینی سروری، ۱۳۸۹: ۱۱).که با گزینش و ایجاد نظم و هم‌نشینی در طرح و منطق روایت، داستان (نظم نهایی رخدادها در جهان بیرون متن) را روایت می‌کند و «نقش مهمی در شرح و بسط غیر مستقیم حکایت ایفا می‌کند؛ زیرا ترتیب ارایه‌ی بخش‌های مختلف موضوع به خصوصیت روایت برمی‌گردد» (یاکوبسن ودیگران، ۱۳۸۵: ۳۰۹).

جدول (۱). فاصله‌ی افزون‌شونده‌ی راوی با متن و نمونه‌ی گفتمان در روایت

	نوع سخن	شرح و نمونه سخن
۱	سخن روایت شده	در این حالت گفته و کلمات شخصیت و کنش‌های او با بازگویی راوی یکی شده و مثل هر رویداد دیگری تلقی می‌شوند. (- فاصله).
		او به دوستش اطمینان کرد که بگوید از کسی متنفر شده .
۲	انتقالی، سخن غیر مستقیم	در این نوع سخن کلمات شخصیت داستان یا کنش‌های او به وسیله‌ی راوی گزارش می‌شود و او آنها را با بیان خود ارایه می‌دهد (- + فاصله)
		او محرمانه به دوستش گفت که از کسی متنفر شده است.
۳	انتقالی، سخن غیر مستقیم آزاد	در این حالت کلمات شخصیت یاکنش‌های او به وسیله‌ی راوی نقل می‌شوند اما بدون استفاده ازحروف ربط. (+ - زیاد).
		او محرمانه به دوستش گفت: از کسی متنفر شده است.
٤	سخن گزارش شده یا مستقیم	سخنان شخصیت کلمه به کلمه به وسیله‌ی راوی نقل می‌شوند. (+ فاصله)
		او محرمانه به دوستش گفت: از کسی متنفر شده‌ام

(Guillemette and Lé vesque, 2006: 21)

جدول (۲). سطوح کنش و درون‌گیری روایت

موضوع	سطوح	محتوای روایی
طرح اصلی	سطح برون‌روایتی	راوی هم‌روایتی (Homodiegetic narration ("I"))
رویداد- داستان	سطح درون‌روایتی	داستان به ارتباط بین شخصیتها می‌پردازد
سطح دوم روایت کنش روایی	سطح درون‌روایتی	راوی سخنگو.خودروایتی(Autodiegetic)
روایت‌های درون‌گیری شده	سطح زیر روایتی	داستان در مورد شخصیتی است

گریماس[۵۷] کارکرد روایت‌پژوهی را در ۲۰ مورد دسته‌بندی کرد. «گریماس سه دسته دوتایی «کنش‌گر[۵۸]» برای شخصیت، بر اساس تقابل‌های دوگانه معناشناسی در نظر گرفت»(تادیه، ۱۳۷۸: ۲۵۳). از دیدگاه گریماس هر داستان از چندین «پیرفت[۵۹]» ساخته شده که هر پیرفت به تنهایی مجموعه چند الگوی کنش[۶۰] است. در واقع گریماس با کنار گذاشتن کارکرد از مفهوم پیرفت بهره گرفت: سه پی‌رفت(زنجیره) به مثابه سه قاعده نحوی:

۱) زنجیره اجرایی[۶۱]: که بر عمل یا انجام ماموریتی دلالت می‌کند. به زمینه‌چینی وظایف، نقش ویژه‌ها و کنش‌ها اشاره می‌کند. این توالی همان زنجیره‌ای است که به‌طور معمول و سنتی هر وقت صحبت از طرح به میان می‌آید، آن‌را مثال می‌زنند.

۲) پیمانی یا هدفمند[۶۲]: که راهنمایی وضعیت داستان را به‌سوی هدف پیگیری می‌کند؛ مانند اراده انجام عملی یا سرباز زدن از آن. متضمن پیمان‌بستن و پیمان‌شکنی یا اطاعت از فرمان یا نافرمانی، بیگانگی یا آشتی و مصالحه‌ای می‌شود که در پی آن می‌آید.

۳) زنجیره متمایزکننده[۶۳]: که در برگیرنده دگرگونی‌ها و حرکات موجود در داستان هم‌چون سفر، ورود و عزیمت است (نارویی، ۱۳۹۱: ۲۵۵).

میزانسن

نظریه‌های مختلفی برای این اصطلاح وجود دارد. برایان هندرسن[۶۴] (در بخشی از کتاب میزانسن در سینما)، به دشواری تعریف میزانسن اشاره می‌کند ولی تعریف زیر را ارائه می‌دهد: «میزانسن را نمی‌توان به‌سادگی تعریف کرد. زیرا از واژه‌های تعریف‌نشدهٔ سینماست که هر کس معنا و مفهوم متفاوتی از آن بیان می‌کند. میزانسن به‌طور کلی عبارت است از هنر تصویر، بازیگران، دکور و پس‌زمینه، نورپردازی و حرکت‌های دوربین، که در رابطه با خود و یکدیگر مورد ملاحظه قرار می‌گیرند»(هندرسن به نقل از نیکولز، ۱۳۷۲: ۱۵). برای بسیاری از پژوهشگران دیدن چیزها در صحنه عرصه سینما به معنای چیدمان، نورپردازی، لباس‌ها، گریم، مو، و موقعیت بازیگران است(لوئیس، ۱۳۹۳: ۱۲۶). در زبان فرانسه میزانسن یعنی به صحنه آوردن یک کنش و اولین بار به کارگردانی نمایش‌نامه اطلاق شد. نظریه‌پردازان سینما، که این اصطلاح را به کارگردانی فیلم هم تعمیم داده‌اند، آن را برای تاکید بر کنترل کارگردان بر آن‌چه که در قاب فیلم دیده می‌شود به کار می‌برند(بوردول، ۱۳۹۷: ۱۵۶). «میزانسن» یعنی قسمتی از کار فیلم‌سازی که روی صحنه انجام می‌گیرد(برادران ابراهیمی، ۱۳۹۱: ۳۷). در نظر گرفتن و تنظیم هر آن چیزی که روی صحنه ظاهر می‌شود به‌وسیله‌ی طراحی صحنه، نورپردازی و تعیین حرکت و جابجایی شخصیت‌ها. در مطالعات سینمایی، میزانسن معنایی مبهم دارد: یا در معنای وسیع‌اش به‌کار می‌رود که به‌معنای حوادث فیلم‌برداری شده است در کنار نحوه فیلم‌برداری از آن‌ها، یا در معنایی محدودتر (و نزدیک‌تر به‌معنای اصلی‌اش در تئاتر) به معنای در نظر داشتن و تنظیم چگونگی فیلم‌برداری از رویدادها (باکلند، ۱۳۹۳: ۲۶). این واژه برای بعضی منتقدین سینما، معانی نسبتا رمزآمیزی را تداعی می‌کند. درحالی‌که برای برخی دیگر به سختی توصیف‌کننده اجزای بصری است. میزانسن شامل همه اشیایی است که در مقابل دوربین قرار می‌گیرند و نیز تنظیم و چینش آن‌ها توسط کارگردان‌ها یا دستیاران آن‌ها(باتلر، ۱۳۸۸: ۱۱۹). میزانسن به‌عنوان مجموعه‌ای از تکنیک‌ها کمک می‌کند تا نمای فیلم در فضا و زمان ساخته شود. صحنه‌آرایی، نورپردازی، لباس، و رفتار فیگورها با هم در کنش و واکنش متقابل هستند تا الگوهای رنگ و عمق، خط و شکل، روشنایی و تاریکی، و حرکت‌ها ایجاد شوند. این الگوها فضای دنیای داستان را تعریف می‌کنند و انکشاف می‌دهند و بر اطلاعات داستانی مهم تاکید می‌کنند. به‌کارگیری میزانسن به‌وسیله کارگردان سیستم‌هایی ایجاد می‌کند که نه تنها ادراک ما را از لحظه‌ای به لحظه دیگر پیش می‌برد بلکه در عین حال کمک می‌کند که فرم سراسری فیلم ساخته شود.»(بوردول، ۱۳۹۷: ۱۵۹). میزانسن سینمایی شامل عناصر دیگری نیز می‌شود از جمله نوع فیلم خام (سیاه و سفید یا رنگی)، نسبت ابعاد فیلم (کادر آکادمیک تا سال‌های اوایل دهه پنجاه و پرده‌های عریض بعد از آن)، قاب‌بندی (آن اندازه که از صحنه یا بازیگران که در یک زمان به نمایش در می‌آید)...، در سینما همه این عناصر انتخاب شده و در جای خود قرار می‌گیرد. هر عنصری از عناصر فوق برای خلق نظام تصویری ویژه خود در هر فیلم با دیگر عناصر ترکیب می‌شود(رحیمیان، ۱۳۸۳: ۳۸-۳۷). یک از ارکان مهمِ تاثیرگذار بر میزانسن؛ در حقیقت چارچوب آن را شکل می‌دهد و چیدمان بصری قاب در فضای تصویر(عکس/ فیلم) انکارناپذیرست...، اساسا میزانسن در فیلم؛ و بالطبع عکاسی، برگرفته از شیوه‌ی روایت و زاویه نگاه راوی به موضوع است(احمدی، ۱۳۷۵: ۴۹). میزانسن بر این اصل استوار است که نباید صرفا یک تجربهٔ روشنفکری یا عقلانی باشد بلکه در عین حال لازم است تجربه‌ای عاطفی و روان‌شناختی هم باشد(کوک، ۱۳۸۱: ۱۷). میزانسن، بازتاباندن و درگیرکردن حیات احساسی صحنه است(تراویس، ۱۳۹۱: ۲۱۳). امروزه

میزانسن یکی از اصلی‌ترین و مهم‌ترین وظایف کارگردان است که به‌نوعی نشان‌دهنده سبک و فرم کاری او نیز هست (بازن، ۱۳۸۲: ۲۹).

تشریح خلاصه داستان موردهای مطالعاتی

در عکس«چمدان و خیابان»، مردی در فضایی خلوت و باران‌خورده در انتهای خیابان مه‌آلود مشاهده می‌شود. سه عنصر اصلی به‌عنوان سوژه‌های اصلی در قاب دیده می‌شوند. اتومبیلی که در حاشیه ایستاده است. چمدانی که کنارِ درِ بازِ اتومبیل بر زمین گذاشته شده و مردی که کمی دورتر از اتومبیل، و پشت به آن ایستاده است.

تصویر (۱۱). عکس «چمدان و خیابان»، از گریگوری کرودسون

در عکس«نوری از آسمان» مردی در فضایی شخصی و خلوت مقابل خانه‌ای شخصی با پس‌زمینه مه‌آلود ایستاده است. در این عکس چهار عنصر به‌عنوان سوژه‌های اصلی در قاب دیده می‌شوند. اتومبیلی که در مقابل خانه متوقف است. مردی که کمی دورتر از اتومبیل، و پشت به آن در مرکز استوانه‌ای نوری، شبیه به نوری که سفینه‌های موجودات فضایی در فیلم‌ها بر زمینی‌ها می‌اندازند، ایستاده است، و خانه‌ای که متعلق به مرد است. موقعیت این چهار عنصر در کادر به‌گونه‌ای است که دوبه‌دو در طرفین کادر متمرکز هستند.

تصویر (۱۲). عکس «نوری از آسمان»، از گریگوری کرودسون

در عکس«انسان، برف، گوزن» گوزنی که از سمتِ جنگل/ طبیعت به محدوده انسان پناه آورده اما نزدیک نمی‌شود و ایستاده و صرفا نظاره‌گر است، خود، می‌تواند راوی این عکس نیز باشد.

تصویر (۱۳). عکس «انسان، برف، گوزن»، از گریگوری کرودسون

تحلیل عکس «چمدان و خیابان» از گریگوری کرودسون

در عکس«چمدان و خیابان»، کرودسون موقعیتی را در نور و هوایی نزدیک به گرگ‌ومیش انتخاب کرده است. موقعیت هر سه عنصر در کادر به‌گونه‌ای است که در محدوده‌ای نزدیک به وسط قاب متمرکز هستند. چیدمان برای میزانسن سوژه اصلی و صحنه طوری است که نشان می‌دهد مرد در اتومبیل را باز کرده، پیاده شده، چمدان را پایین آورده است و همان‌جا نزدیکِ در، بر زمین گذاشته، خود کمی از اتومبیل دور شده و ایستاده است.

در این عکس نقش راوی دارای کارکردهای چندگانه است که معین‌کننده‌ی ابعاد گوناگونی از روایت است. در نخستین کارکرد این‌گونه است که در هر زمان و مکانی، راوی است که بیان روایت را بر عهده دارد. دومین کارکرد به شکلی است که راوی در نقش راهنمای خوانش متن ظاهر می‌شود و در حقیقت ممکن است چندین مرتبه داستان را قطع کند تا درباره‌ی نقاط اتکای داستانش اظهار نظر کند. در کارکرد سوم، راوی خود شخصا و بدون واسطه تماشاگر را آگاه و با وی ارتباط برقرار می‌کند. در چهارمین نوع کارکرد، راوی تاییدکننده‌ی بیان‌کننده‌ی احساسات جاری بر روایت، و البته که ناظر بر مقدار دقتِ نقلِ داستان است. در آخرین کارکرد، راوی در نقش تفسیرگرِ روایت است تا از انتقال کامل مفاهیم و توضیحات به مخاطب اطمینان حاصل کند. کرودسون در حقیقت تفسیرگرِ روایتِ لحظه‌ای از حضور یک مرد در خیابان است که با اندکی ابهام، بخشی از تفسیر را نیز به‌عهده مخاطب نهاده است. درست آن‌جاکه مخاطب می‌تواند این‌طور ببیند و بپندارد که مرد آماده رفتن است، و یا مرد آمده، ایستاده و پیاده شده است. در هر دو بخشِ تفسیر و تحلیلِ آمدن یا رفتنِ مرد؛ آن چه مهم است تردید مرد است که به وضوح در شیوه ایستادن، خط سیر نگاه و ترکیب‌بندی مجموعه عناصر در صحنه پیداست.

در این عکس وحدت، پراکندگی، مشابهت، تفاوت و بسط، راهنمای کرودسون هستند برای این‌که بازنمایی کند که چگونه عناصر ویژه میزانسن‌اش با هم تعامل دارند و با چه شیوه‌هایی تمرکز و توجه مخاطب را جلب می‌کند، و چه چیزی نگاه تماشاگر را به یک قسمت از تصویر در یک لحظه خاص جلب می‌کند. لحظه‌ی

خاص عکس، حضور چمدان نزدیک به اتومبیل و دورتر از مرد است. چمدان همان عنصر ابهام‌ساز میزانسن است که معنا را از «آمدن» تا «رفتن» دچار ایهام می‌کند. طراحی صحنه خیابان در آن ساعت از شبانه‌روز و نور خاصی که دارد، لباس او، آرایش‌اش، اتومبیل و چمدان که دکور محسوب می‌شوند، خطوط سیم و کابل‌های برق، خطوط شاخه و برگ‌های درختان، خطوط فروشگاه‌ها، و همه این موارد که ترکیب‌بندی قاب تصویرش را شامل می‌شوند، و در نهایت، تصمیم‌گیری در مورد همه آنها میزانسن آن عکس را شکل داده‌اند. استفاده از لنز نمای باز این امکان را داده است تا عناصر صحنه‌اش را مطابق طرح‌واره‌ای که در ذهن دارد چیدمان کند. حتی با قرار دادن بخشی از درختان در پیش‌زمینه، در عمل کادر را به سه بخش پیش‌زمینه، زمینه(سوژه / متن اصلی) و پس‌زمینه تقسیم کرده است. در تقسیم‌بندی عمودی کادر نیز، سه بخش اصلی، هر کدام دارای عناصر مشخص با معانی معین هستند. و سوم راست قاب را مغازه‌ها، سیم‌های برق، اتومبیل، چمدان و مرد تشکیل داده‌اند، و یک سوم چپ از روشنایی چراغ برق، بخش کوچکی از فروشگاه‌ها و نیز مه‌آلودگیِ انتهای قاب شکل گرفته است. البته که از نگاه دیگری می‌توان گفت نشانه‌ها به‌خودی‌خود معنای آشکاری ندارند و آنچه به نشانه‌ها معنا می‌دهد، برداشت انتزاعی مخاطب و تفسیر اوست، بنابراین چمدان در آن عکس یا مه‌آلودگی انتهای قاب، و خیس بودن کف خیابان از آن دست نشانه‌هایی هستند که می‌توانند تاویل‌های مختلفی بسته به درک هر تماشاگر، به آنها ارایه دهد. کرودسون در چیدمان صحنه عکس مانند یک کارگردان سینما، صحنه، دکور، کادر، اجزا، عناصر انسانی و همه‌چیزهای دیگر را طبق میل خود جانمایی می‌کند. در نهایت اینکه؛ در عکس «چمدان و خیابان» هرگز عناصری در راستایی ثبت واقع‌گرایی تاریخی به‌کار گرفته نشده است. همه‌چیزش منطبق بر واقعیاتِ موجود و حافظه تاریخی- اجتماعی مخاطب است. کرودسون در طراحی میزانسن کاراکتر و عناصر این عکس نیز به نظرگاه بوردول و شکل‌گرایان کاملاً وفادار بوده است و به‌درستی از عهده انجام آن بر آمده است.

جدول (۳). عناصر و طراحی صحنه، لباس و میزانسن در عکس «چمدان و خیابان»، کرودسون

عکس	عناصر و طراحی صحنه	تعداد کاراکترها	طراحی لباس	طراحی میزانسن
چمدان و خیابان	مرد، چمدان، اتومبیل، خانه‌ها، سیم و کابل‌های برق، درختان خط‌کشی عابر پیاده، زمینِ خیس، مه‌آلودگیِ عمق	یک نفر، مرد	کت و شلوار ساده، تیره، معمولی بدون نشان یا طرحی خاص	چیدمان سه عنصر اصلی؛ اتومبیل، چمدان و مرد به شکلی است که علی‌رغم این‌که ظاهرا در یک خط و یک فاصله نسبت به عکاس چیده شده‌اند، اما به ترتیب نسبت به دوربین/ مخاطب نزدیک‌شونده هستند.

تحلیل عکس «نوری از آسمان» از گریگوری کرودسون

در عکس«نوری از آسمان» کرودسون باز هم موقعیتی را در نور و هوایی نزدیک به گرگ‌ومیش انتخاب کرده است. در این عکس چهار عنصر به‌عنوان سوژه‌های اصلی در فضایی مبهم و رازآلود در بطن قاب دیده می‌شود. در این عکس وحدت، پراکندگی، مشابهت، تفاوت و بسط در فضاسازی میزانسن نقش وافری دارد. لحظه‌ی خاص عکس «نوری از آسمان»، حضور و فرم ایستادن مرد داخل استوانه نور است. نوری که شاید اگر کمی دوربین به‌سمت بالا تغییر زاویه بدهد، یک بالگرد آن بالا در کادر قرار بگیرد، شاید

هم یک سفینه! چراغ‌های روشن خانه می‌تواند زندگی را تاکید داشته باشد. طراحی صحنه خیابان در آن ساعت از شبانه‌روز، مه‌آلودگی و طیف نوری خاصی که دارد، لباس او، جهت و سمت توقف اتومبیل که از بیرون به منزل برگشته است، خطوط سیم‌وکابل‌های برق که منحنی‌هایی را در بالای قاب ساخته‌اند، خطوط شاخ‌وبرگ‌های درختان، خطوط خیابان فرعی و... همه این موارد یکسوی کادر را سنگین‌تر کرده و بر تمرکز بر نقطه‌ایی خاص می‌افزاید. کرودسون در این عکس مطابق میزانسن دوره نئورئالیسم ایتالیا، با استفاده از لنز واید و در قاب گرفتن نمای وسیعی از صحنه، و عمق‌دارکردن قاب، به کمک مه فضای وهم آلود ایجاد کرده است، یک‌سوم راست قاب را مرد و مسیر نور و درختانی مرتفع، یک‌سوم وسط سیم‌های برق، اتومبیل‌ها و خانه همسایه، و یک‌سوم چپ خانه مرد، اتومبیلش و درختانی کوتاه و جوان تشکیل داده‌اند. در عکس «نوری از آسمان»، برداشت انتزاعی مخاطب و تفسیر اوست که از رنگ، نور، و چیدمان عناصر درون قاب اتفاق می‌افتد. بنابراین تونل نوری که از آسمان وارد قاب شده است می‌تواند برای هر تماشاگر معنای نویی خلق کند. این موارد از آن دست نشانه‌هایی هستند که می‌توانند بسته به درک هر تماشاگر تاویل‌های مختلفی ارایه دهد. کرودسون از اصول کلاسیک روایت و میزانسن سینمایی در این صحنه نیز بهره گرفته است و قصه و راوی دارد. روایت در این عکس هم یکی از ارکان مهمِ تاثیرگذار بر میزانسن است. راویِ دوربین عکاسی است که از نگاه سوم شخص دانای کل نامحدود به موقعیت و صحنه می‌نگرد و معین می‌کند چه عناصری، چه مقدار و از چه زوایایی و نیز، به چه مدت در کادر بمانند تا دارای معنا و مفهومی شایسته‌ی روایت شوند. در نهایت، اینکه روایت‌پردازی واقع‌گرای بازن بر چیدمان صحنه موثر بوده و منطبق بر حافظه تاریخی- اجتماعی مخاطب می‌باشد. کرودسون در طراحی میزانسن کاراکتر و عناصر به نظرگاه بوردول کاملاً وفادار بوده است.

جدول (۴) . عناصر و طراحی صحنه، لباس و میزانسن در عکس «نوری از آسمان»، کرودسون

عکس	عناصر و طراحی صحنه	تعداد کاراکترها	طراحی لباس	طراحی میزانسن
نوری از آسمان	مرد، نوری از آسمان، اتومبیل‌ها، خانه‌ها، سیم و کابل‌های برق، درختان سایر نورهای مشابه از آسمان، مه‌آلودگیِ صحنه	یک نفر، مرد	پیراهن روشن ساده، و شلوار تیره ساده، معمولی بدون نشان یا طرحی خاص	چیدمان سه عنصر اصلی؛ اتومبیلِ مرد، نور و مرد به شکلی است که علی‌رغم این‌که ظاهرا در یک خط و یک فاصله نسبت به عکاس چیده شده‌اند، اما به ترتیب نسبت به دوربین/ مخاطب نزدیک‌شونده هستند.

معرفی عکس «انسان، برف، گوزن» از گریگوری کرودسون

گوزنی که از سمتِ جنگل/ طبیعت به محدوده انسان پناه آورده اما نزدیک نمی‌شود و ایستاده و صرفا نظاره‌گر است، خود، می‌تواند راوی این عکس نیز باشد. در عکس «انسان، برف، گوزن» در فضایی خلوت و برف‌خورده هیچ ابهامی در عمق قاب نیست. همه‌چیز در وضوح دوربین/ راوی دیده می‌شوند. دو عنصر به‌عنوان سوژه‌های اصلی در قاب دیده می‌شوند؛ گوزن و مرد. موقعیت هر دو عنصر در کادر به‌گونه‌ای است که در محدوده‌ای نزدیک به وسط، یک سوم پایین قاب متمرکز هستند. چیدمان سوژه‌های اصلی و صحنه طوری است که نشان می‌دهد مرد و گوزن گویی قراری بر نزدیک‌شدن به هم ندارند اما دلیلی نیز برای ترس

از هم نیست و ایستاده‌اند. به‌نظر می‌رسد گوزن به اشغال طبیعت توسط انسان معترض است، شاید هم آمده تا کمک بگیرد. مسیر رودخانه کم‌آبی در پشت گوزن پیداست که خود تعابیر متفاوتی را از صحنه در ذهن مخاطب می‌پروراند. دو سومِ راست قاب، رود و مسیر طراحی‌شده‌اش توسط انسان دیده می‌شود، مرد و گوزن میانِ قاب هستند و یک‌سوم چپ کادر خانه‌هایی که تثبیت موقعیت انسان در طبیعت را هدف گرفته‌اند. بالای چپِ قاب، شاخه‌هایی دیده می‌شوند که بر مرد و خانه‌ها سایه گسترده‌اند. اتومبیلی نیز مقابل یکی از خانه‌ها متوقف است که به‌طورطبیعی مرکب مرد است برای رسیدن به این نقطه از طبیعت و همراهی‌اش جهت اشغال طبیعت. نگاه مرد به طور مستقیم به گوزن است. یکی از نکات مهم این عکس کرودسون، وضوح تمام نقاط کادر است. چیزی برای ابهام و رازآلودگی نیست. همه چیز عیان و واضح است. در این عکس دوربینِ راوی و البته مفسر ماجراست. در حقیقت تفسیرگرِ روایتِ لحظه‌ای از حضور یک مرد در طبیعت بکری است که گوزن‌های آنجا بخشی از آن هستند. کرودسون در این عکس نیز از لنز واید برای نشان دادن نمای وسیعی از صحنه و عمق‌دارکردن قاب استفاده کرده است. استفاده از لنز نمای باز، این امکان را داده است تا عناصر صحنه‌اش را مطابق طرح‌واره‌ای که در ذهن دارد چیدمان کند. حتی با قرار دادن بخشی از خانه‌ها در خطی منحنی در قاب، عملاً کادر را به سه بخش عمودی تقسیم کرده است. گوزن، رود، برف، و مرد در این عکس می‌تواند برای هر تماشاگر معنای نویی خلق کند که تاویل‌های مختلفی برای تماشاگر به همراه داشته باشد تا تماشاگر روابط علی، زمانی و مکانی را میان عناصر اصلی عکس و سایر عناصرش کشف کند. داستانی که در ذهن تماشاگر ساخته می‌شود درون‌ذهنی و بسته به سواد بصری مخاطب داشته و تاویلی است. سمت نگاه مرد و گوزن که هر دو ایستاده‌اند و منتظر واکنش طرف مقابل هستند، استایل ایستادن، و چهره مرد بر تردید دلالت می‌کنند. عکس از اصول کلاسیک روایت و میزانسن سینمایی بهره می‌گیرد و قصه و راوی دانای کل دارد. تاثیر دیدگاه روایت‌پردازی واقع‌گرای بازن بر کارگردانیِ صحنه دریافت شده و منطبق بر حافظه تاریخی- اجتماعی مخاطب می‌باشد.

جدول(۵). عناصر و طراحی صحنه، لباس و میزانسن در عکس «انسان، برف، گوزن»، کرودسون

عکس	عناصر و طراحی صحنه	تعداد کاراکترها	طراحی لباس	طراحی میزانسن
انسان، برف، گوزن	مرد، گوزن، اتومبیل، خانه‌ها، سیم و کابل‌های برق، درختان، رودخانه سایر خانه‌های مشابه، برف‌پوش بودنِ زمین	یک نفر، مرد	پیراهن و شلوار ساده، بدون نشان یا طرحی خاص	چیدمان سه عنصر اصلی؛ اتومبیلِ مرد، گوزن و مرد به شکلی است که علی‌رغم این‌که ظاهرا در یک خط و یک فاصله نسبت به عکاس چیده شده‌اند، اما به ترتیب نسبت به دوربین/ مخاطب نزدیک‌شونده هستند.

یافته‌های پژوهش

پس از تحلیل و بررسی سه عکس از گریگوری کرودسون مطابق با نظرگاه‌های بازن، بوردول و البته با نگاهی به دیدگاه‌های ژانت و گریماس می‌توان به یافته‌های بر اساس جدول زیر اشاره کرد. همان‌طور که در جدول (جدول ۶) پیداست، در هر سه عکس شیوه روایت راوی کاملاً منطبق بر واقع‌گراییِ بازن می‌باشد. شیوه و الگوی طراحی و اجرای میزانسن نیز به‌رغم این‌که ظاهراً و شاید در نگاه اول، خطی و در یک امتداد افقی

دیده شوند، اما نزدیک به دوربین/ راوی است و استفاده از این الگو، بر نظر بوردول منطبق است و موجب درک عمیق‌تر قهرمان از جانب مخاطب می‌شود.

جدول (۶). عناصر و طراحی صحنه، لباس و میزانسن در سه عکس عکس منتخب کرودسون برای این پژوهش

عکس	عناصر و طراحی صحنه	تعداد کاراکترها	طراحی لباس	طراحی میزانسن	شیوه روایت	الگوی میزانسن
چمدان و خیابان	مرد، چمدان، اتومبیل، خانه‌ها، سیم و کابل‌های برق، درختان خط‌کشی عابر پیاده، زمینِ خیس، مه‌آلودگیِ عمق	یک نفر، مرد	کت و شلوار ساده، تیره، معمولی بدون نشان یا طرحی خاص	چیدمان سه عنصر اصلی: اتومبیل، چمدان و مرد به شکلی است که علی‌رغم این‌که ظاهرا در یک خط و یک فاصله نسبت به عکاس چیده شده‌اند، اما به ترتیب نسبت به دوربین/ مخاطب نزدیک‌شونده هستند.	واقع‌گرایی منطبق بر دیدگاه بازن. برگرفته از جامعه و حافظه‌ی تاریخی، اجتماعیِ مخاطب	نسبتا خطی اما نزدیک‌شونده به دوربین(راوی) / سوم شخص
نوری از آسمان	مرد، نوری از آسمان، اتومبیل‌ها، خانه‌ها، سیم و کابل‌های برق، درختان سایر نورهای مشابه از آسمان، مه‌آلودگیِ صحنه	یک نفر، مرد	پیراهن روشن ساده، و شلوار تیره ساده، معمولی بدون نشان یا طرحی خاص	چیدمان سه عنصر اصلی: اتومبیلِ مرد، نور و مرد به شکلی است که علی‌رغم این‌که ظاهرا در یک خط و یک فاصله نسبت به عکاس چیده شده‌اند، اما به ترتیب نسبت به دوربین/ مخاطب نزدیک‌شونده هستند.	واقع‌گرایی منطبق بر دیدگاه بازن. برگرفته از جامعه و حافظه‌ی تاریخی، اجتماعیِ مخاطب	نسبتا خطی اما نزدیک‌شونده به دوربین(راوی) / سوم شخص
انسان، برف، گوزن	مرد، گوزن، اتومبیل، خانه‌ها، سیم و کابل‌های برق، درختان، رودخانه سایر خانه‌های مشابه، برف‌پوش بودنِ زمین	یک نفر، مرد	پیراهن و شلوار ساده، بدون نشان یا طرحی خاص	چیدمان سه عنصر اصلی: اتومبیلِ مرد، گوزن و مرد به شکلی است که علی‌رغم این‌که ظاهرا در یک خط و یک فاصله نسبت به عکاس چیده شده‌اند، اما به ترتیب نسبت به دوربین/ مخاطب نزدیک‌شونده هستند.	واقع‌گرایی منطبق بر دیدگاه بازن. برگرفته از جامعه و حافظه‌ی تاریخی، اجتماعیِ مخاطب	نسبتا خطی اما نزدیک‌شونده به دوربین(راوی) / سوم شخص

نتیجه گیری

در این پژوهش، پس از پرداختن به تعاریف مهمی چون عکاسی چیدمانی، میزانسن، روایت، روایت‌پردازی، و طراحی صحنه، به این موضوع پرداخته شد که روایت‌پردازی سینما چگونه بر عکاسی چیدمانی تاثیر گذارده است، و نیز چگونه گریگوری کرودسون از نحوه روایت‌پردازی سینمایی بهره می‌گیرد. عکس‌های گریگوری کرودسون ذهن مخاطب را به‌سمتی می‌کشاند که گویی لحظه‌ای از یک فیلم را بر پرده نمایش در حال تماشاست و به‌همین‌دلیل معمولاً از بازیگران مشهور سینما در آثارش استفاده می‌کند و مانند یک مدیر-کارگردان، گروه منسجمی دارد که هر یک به وظایف خویش آشنا هستند. به‌صحنه‌آوردن برای کرودسون شامل همه جزییات؛ عناصر اصلی و فرعی‌ای است که در کنار یکدیگر معنای واحدی را به مخاطب انتقال می‌دهند. صحنه‌آرایی و چیدمان عناصر داخل صحنه و مشخص‌کردن مکان قرارگرفتن هر یک از عناصر در عکس‌های مورد مطالعه‌ی این پژوهش؛ و در مجموع کنترل وی بر میزانسن برای به‌روی‌صحنه‌بردن رویدادش به شکلی است که وی با اتکا به تکنیک میزانسن، و با علم به اینکه مخاطب

ناخودآگاه از حافظه‌ی تاریخی‌اش بهره می‌جوید، عناصر را در جای خاص پیش‌بینی کرده است. کرودسون با میزانسنی حساب‌شده فضایی کاملاً تاثیرگذار ساخته که تماشاگر باور کند فضای دیدار شده طبیعی است و می‌تواند وجود داشته باشد اگر حتی در خیال شکل بگیرد. برخی عناصر در عکس‌های کرودسون، به مثابه یک راهنما نشان آن هستند که او روایت را به‌سوی یک هدف از پیش مشخص شده پیگیری می‌کند. وی از اصول کلاسیک روایت و میزانسن سینمایی در عکس‌هایش بهره می‌گیرد. آثارش قصه و راوی دارند. انتخاب شیوه روایت‌گری توسط کرودسون در عکاسی مانند سینماست و با بهره‌جستن از عناصری آشنا در تعریف‌کردن قصه‌اش با کمک نور، دکور، صحنه و شخصیت‌های انسانی صورت گرفته است. قصه برای کرودسون شاخص مهمی است که در محدوده فهم و درک تماشاگر نکته‌ای مبهم باقی نمی‌گذارد. راویِ وی دوربین عکاسی است که از نگاه سوم شخص و دانای کل نامحدود به موقعیت و صحنه می‌نگرد. اوست که معین می‌کند چه عناصری، چه مقدار و از چه زوایایی و نیز، به چه مدت در کادر بمانند تا دارای معنا و مفهومی در خورِ روایت شوند.

پی‌نوشت‌ها

1. Hippolyte Bayar
2. Ji Atino Atobeli
3. Philip Lorca DiCorcia
4. Denis Darzacq
5. Oscar Gustav Regeland
6. Lady Howard
7. Luis Carroll
8. Julia Marguerite Cameron
9. James Eliot
10. Photo romanticism
11. Henry Peach Robinson
12. Ocar Gustave Rejlander
13. fading away
14. Charls C.Abet
15. Alexander Gardner
16. Gatizeburge
17. Frederick Ray
18. Yevgeni Khaldei
19. Joseph Vissarionovich Stalin
20. Iwo Jima
21. Rosental
22. Vally of Shadow Of Death
23. Rodger Fenton

24. Fered Morelli
25. David Octavius Hill
26. Robert Adamson
27. Justin Kurland
28. Cindy Sherman
29. Sandy Skoglund
30. Jeff Wall
31. Thomes Demand
32. William Wegman
33. IRVING PENN
34. Richard Avedon
35. David Levinthal
36. Jeff wall
37. Cindy sherman
38. Appropriation
39. Eclectic
40. Blank Parody
41. Andy Granberg
42. Gregory Crewdson
43. Suny Purchase
44. Yale
45. Large format refers to any imaging format of 4×5 inches (102×127 mm) or larger
46. Staged Photography
47. Tzvetan Todorov
48. Arthur Asa Berger
49. Robert Scholes
50. Fabula
51. Action
52. Histoire / story
53. Recit / Narrative
54. Narration
55. Guillemette
56. Gé rard Genette
57. Algirdas Julien Greimas
58. Actan
59. Sequence
60. Action
61. Performative
62. Contractual
63. Disjunctive
64. Brian Henderson

فهرست منابع

- آسابرگر، آرتور(۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: نشر سروش.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). درس‌های فلسفهٔ هنر. چاپ دوم. تهران: نشرمرکز.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. تهران: نشر فردا.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر آگاه.
- ایگلتون، تری (۱۳۶۸). پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- باتلر، جرمی ج (۱۳۸۸). تلویزیون کاربرد و شیوه های نقد. ترجمه مهدی رحیمیان، نشر دانشکده صداو سیما.
- بازن، آندره. (۱۳۸۲). سینما چیست. ترجمه محمد شهبا. تهران: نشر هرمس.
- باکلند، وارن(۱۳۹۳). آشنایی با مبانی سینما و نقد فیلم. ترجمه پژمان طهرانیان. تهران: نشر معین.
- برادران ابراهیمی، آرزو (۱۳۹۱). میزانسن میدان عمیق. تهران: نشر جامعه نو.
- برانیگان، ادوارد (۱۳۹۶). درک روایت و فیلم. ترجمه سیدجلیل شاهری لنگرودی. چاپ اول. تهران: نشر سیاه‌رود.
- بوردول، دیوید (۱۳۹۷). هنر سینما. ترجمه فتاح محمدی. تهران: نشر مرکز.
- بوردول، دیوید (۱۳۹۶). روایت در فیلم داستانی. مترجم: سیدعلاالدین طباطبایی. جلد اول، تهران: نشر فارابی.
- پائولی، لاری (۱۳۹۴). صحنه آرایی در عکاسی، ترجمه داریوش عسگری، مریم عسگری، تهران: نشر شورآفرین.
- تادیه، ژان ایو (۱۳۷۸). نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نشر نیلوفر
- تراویس، مارک (۱۳۹۱). سفر کارگردان. ترجمه رحیم قاسمیان. تهران: نشر مینوی خرد.
- حریری، نجلا (۱۳۸۶). اصول و روش‌های پژوهش کیفی، تهران : انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
- رحیمیان، مهدی (۱۳۸۳). سینما: معماری در حرکت. تهران: نشر سروش.
- شریف‌زاده، محمدرضا، خادمی، شیرین(۱۳۹۳). بررسی عنصر روایت در عکاسی صحنه‌پردازی‌شده با نگاهی به آثار جف وال و سندی اسکاگلند. نشریه چیدمان، سال سوم، شماره ۷. صص ۳۲ تا ۳۷.
- شریف‌زاده، محمدرضا. خادمی، شیرین(۱۳۹۴). روایت در هنرهای تصویری معاصر با نگاهی به عکس‌های صحنه‌پردازی‌شدهٔ گریگوری کرودسون، نشریه چیدمان، سال سوم، شماره۹.
- شمس، سهیلا (۱۳۹۴). دوربین، بی‌صدا، حرکت. پرونده عکس فیلم. ماهنامه فرهنگ امروز، شماره نهم، صص ۹۴ تا ۹۸.
- شهبا، محمد (۱۳۸۹). روایت و روایت‌گری. مجله هنرهای نمایشی و موسیقی.
- فروتن یکتا، پیام، علیاری، فریدون (۱۳۹۱). طراحی شیوه صحنه‌پردازی با تمرکز بر ناخودآگاه طراحی صحنه اتفاقی. نشریه هنرهای نمایشی و موسیقی، صص۶۲-۵۵.
- کوک، دیوید (۱۳۸۱). میزانسن، ماهنامه فیلم، شماره ۱۶۱.
- گرین، کیت و لیبهان، جیل(۱۳۸۳). درس نامهء نظریه و نقد ادبی، ترجمهء گروه مترجمان، تهران: نشر روزنگار.
- گیلمت، لوسی(۱۳۸۶). روایت‌شناسی ژرارد ژنت. ترجمه محمد علی مسعودی. تهران: نشر فصل‌نامه ادبی خوانش.
- لوئیس، جان(۱۳۹۳). اصول سینما (درآمدی بر تحلیل فیلم). ترجمه احسان شاه‌قاسمی. تهران: نشر پژوهشگاه فرهنگ و هنر.
- مدبری، محمود، حسینی سروری، نجمه (۱۳۹۱). پایان‌نامه از تاریخ روایی تا روایت داستانی (مقایسه شیوه‌های روایت‌گری در اسکندر نامه‌های فردوسی و نظامی). مقطع کارشناسی ارشد.
- مورا، ژیل(۱۳۸۹). کلمات عکاسی. ترجمه حسن خوبدل، کریم متقی. تهران: نشر عکس معاصر.
- نارویی، صدیقه(۱۳۹۱). تحلیلی ساختاری داستان جولاهه با مار بر پایه نظریه گریماس. فصل‌نامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب).
- نمازی، محمد (۱۳۸۲). نقش پژوهش‌های کیفی در علوم انسانی. مجله جغرافیا و توسعه، شماره بهار و تابستان

- نوریان، هوتن (۱۳۸۸). پایان‌نامه عکاسی صحنه‌آرایی شده‌ی معاصر ایران «بازنگری واقعیت محیط»، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی. مقطع کارشناسی ارشد.
- ویمر، راجر دی و دومنیک، جوزف آر(۱۳۸۴). تحقیق در رسانه‌های جمعی، کاووس سیدامامی، تهران: نشر سروش
- هرمن، دیوید(۱۳۹۳). عناصر بنیادین روایت در نظریه‌های روایت، ترجمه حسین صافی، تهران: نشرنی.
- هندرسن، برایان (۱۳۷۲). برداشت بلند، در «میزانسن در سینما»، گردآوری: بیل نیکولز، ترجمه محمد شهبا، تهران: نشر فارابی.
- یاکوبسن، رومن و دیگران(۱۳۸۵). نظریهء ادبیات، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران: نشر اختران.
- یین، رابرت(۱۳۷۶). تحقیق موردی، علی پارسائیان و سیدمحمد اعرابی، تهران: نشر دفتر پژوهش‌های فرهنگی

- Archer, Michael(2004). Art after 1960. University of Chicago.
- Guillemette, Lucie and Cynthia Lé vesque (2006). "Narratology " &« The Actantial Model »,, in Louis Hé bert (dir.)
- Polkinghorne, Donald(2005). E., Language and Meaning: Data Collection in Qualitative Research , Journal of Counseling Psychology , Vol. 52 , No. 2.
- Schwartz. Melissa A.(2011). CONSTRUCTING THE REAL: THE NEW PHOTOGRAPHY OF CREWDSON, GURSKY AND WALL. University of Kentucky.

Received: 2021/07/11
Accepted: 2021/10/01

A study on the impact of mise-en-scene and cinema narration on staged photography with a look at the works of Gregory Crewdson

Payam Zinalabedini, Ph.D. in art research, University of Tehran, Tehran, Iran.
Kamran Sharifi, Ph.D. Candidate of Art Research, University of Tehran, Tehran, Iran.
Maryam Ajilian Abbasi, M.A. student in Cinema, Kamal-Ol-Molk University, Nowshahr, Nowshahr, Iran.

Abstract
Years before cinema, photography has been known as an influential art among the people. An art that is unique in recording events, moments and memories. With its content, technical, and instrumental features, this art was able to affect cinema, which was originally considered a social phenomenon, and cinema owes much in achieving artistic status and creating an independent language to this industry art. After getting the technical and artistic knowledge of photography, cinema is influenced by other arts and in order to attract the audience's attention, it needs storytelling. Hence it considered narration and the arrangement of elements in the frame. In its historical course and evolution, cinema has now been considered and used in the arts, including photography. Staged photography is one of these types of cinema exploitation that can be seen in various countries, including Iran. Gregory Crewdson is one of the world's leading photographers with high position in the world. Crewdson is Professor Adjunct in Graduate Photography at the Yale University School of Art and lives and works in New York. Gregory Crewdson was born in Brooklyn in 1962. Crewdson received a B.A. from the State University of New York at Purchase in 1985 and an M.F.A. in photography at Yale in 1988. He has exhibited widely in the United States and Europe and is represented by Gagosian Gallery in New York and White Cube in London. Crewdson is recognized for his elaborately staged scenes of small town American life. His photographs have dramatic and cinematic qualities, and he often has an extensive support crew on site for proper staging and lighting. Crewdson's work has been included in many public collections, most notably the Museum of Modern Art, the Metropolitan Museum of Art, the Whitney Museum of American Art, the Brooklyn Museum, the Los Angeles County Museum, and the San Francisco Museum of Modern Art. A retrospective of his work from 1985–2005, was shown at major museums around Europe from 2005–08. Another exhibition of his work opened at the Kulturhuset Museum, Stockholm, in February 2011, followed by Sorte Diamant, Copenhagen and c/o Berlin, among others. Crewdson has received numerous awards including the Skowhegan Medal for Photography, the National Endowment for the Arts Visual Artists Fellowship and the Aaron Siskind Fellowship. The present study was applied and the perception of the importance of knowledge production is performed. The main problem of the research is the analysis of the staging characteristics and film narration in staged photography. It is a qualitative research method with a descriptive-analytical approach that with purposeful selection, three samples of Crewdson photographs have been investigated. The result shows that Crewdson acts like a film director in storytelling and staging the scene for his photographs, and the imaginary space generated by him is believable, natural, and real to the audience.

Keywords: Staging, Narration, Narrative, Staged photography, Gregory Crewdson