تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۲۸

سودابه شایگان[۱]، محمد خدادادی مترجم‌زاده[۲]، فرهاد سلیمانی[۳]

اسطوره‌کاویِ عکس‌های گرگوری کرودسون بر اساس روش ژیلبر دوران

چکیده

از نظر اسطوره‌پژوهان در حوزه‌ی ادبیات و هنر، شناختِ اسطوره‌ایِ یک اثر، شناخت کانونی و مرکزی آن است و با رمزگشایی از این عنصر، مهم‌ترین و اساسی‌ترین بخش اثری رمزگشایی می‌شود. در این مسیر، اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران یک روشِ نقد کیفیِ اسطوره‌شناسانه است که در آن به یافتن شباهت‌های میان مؤلفه‌های تکرار شده در آثار هنرمند و روایتی یا شخصیت اسطوره‌ای پرداخته می‌شود. این روش نقد در واقع وجود کهن‌الگوهایی در ذهنِ بشر که به شکلِ ناخودآگاه به تخیل او شکل می‌دهند را به عنوان دلیل تکرار برخی مؤلفه‌ها و درونمایه‌ها در آثار هنرمند معرفی می‌کند. جمله‌ی طولانی به جملات کوتاه‌تر تبدیل شد. بنابراین این روش نقد برای آثاری مناسب‌تر خواهد بود که تخیل هنرمند در آنها دخیل باشد و در این مقاله با هدفِ یافتنِ این صحنه‌ها و موقعیت‌های اسطوره‌ایِ پنهان، گرگوری کرودسون عکاس صحنه‌پرداز معاصر آمریکایی که تصاویر را ابتدا در ذهن می‌سازد و سپس این تصاویر ذهنی را اجرا و عکاسی می‌کند، آثار او بررسی شده‌است. نتایج نشان می‌دهد که مؤلفه‌های تکرارشونده‌ای در عکس‌های کرودسون وجود دارند که با ویژگی‌های اسطوره‌ی هِکاته 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. توضیحاتی بیشتری داده شد.

کلیدواژه‌ها: اسطوره‌کاوی، ژیلبر دوران، گرگوری کرودسون، هِکاته، عکاسی صحنه‌پردازی شده

[۱] کارشناس ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی،دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: Soudabeh.shaygan@yahoo.com
[۲] عضو هیأت علمی گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
[۳] عضو هیأت علمی گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

مقدمه

اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران[۱] بر انطباقِ مؤلفه‌ها و درونمایه‌های تکرارشونده‌ای که ناخودآگاه در آثار نویسنده (هنرمند) تکرار شده‌اند با یک اسطوره‌ی مشخص و معانیِ نمادینِ آن استوار است و هدف آن پیگیریِ دیدگاهِ یونگ مبنی بر وجود رابطه میان رؤیاها، اساطیر و هر آنچه از تخیل بشر در هر زمان و مکانی برخیزد است. این مقاله در چارچوب نظریِ این روشِ نقد شکل گرفته است که شامل سه مرحله می‌باشد که در ابتدای مقاله به توضیح این مراحل پرداخته شده است.

از گرگوری کرودسون 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 روانکاو بودنِ پدرِ این عکاس و علاقه‌ی او به فروید شکل می‌گیرد مسأله‌ای که موجب شده تا نگارنده تلاش کند روش نقد اسطوره‌شناسانه را در مورد آثار این عکاس به‌کار گیرد این است که این روش نقد به زندگینامه‌ی هنرمند که به ناخودآگاه فردی او شکل داده به عنوان عامل اصلیِ تکرار مؤلفه‌هایی خاص در آثار نگاه نمی‌کند بلکه این احتمال را به پیش می‌کشد که این مؤلفه‌ها از بخش دیگری از ناخودآگاه یعنی ناخودآگاه جمعیِ او برخاسته باشند. از سوی دیگر از آنجا که نقدهای روان‌کاوانه‌ای پیش از این در مورد آثار این عکاس شکل گرفته‌اند، نقد اسطوره کاوی آثار او بهتر از سایرین می‌تواند امکان مقایسه میان تفسیر مبتنی بر ناخودآگاه فردی و تفسیر بر پایه‌ی ناخودآگاه جمعی را فراهم سازد. بیان دقیق‌تر و واضح‌تر مسأله‌ی پژوهش و دلیل انتخاب این عکاس و اینکه چرا این روش برای این عکاس مناسب بوده است، اضافه شد.

پیشینه در راهنمای نویسندگان خواسته شده که پیشینه در مقدمه و بدون عنوانِ فرعی بیاید اما به خواسته‌ی داور محترم پیشینه از مقدمه تفکیک شد.

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

این دو رساله از جهتِ نمونه‌ای کاربردی از روش نقد اسطوره‌کاوی مورد مطالعهٔ نگارنده قرار گرفتند. اما برای دستیابی به اطلاعاتی در مورد عکاس مورد پژوهش، تیموری (۱۳۸۸) به تحلیل روانشناسانه آثار کرودسون می‌پردازد. که این یک مرحله از مراحل اولیه روش اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران است. هم‌چنین حق پرست (۱۳۹۷) در رساله‌اش در فصل چهارم به گرگوری کرودسون به عنوان 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 حصل این بخش از رساله‌ی او چند خط است در باب اینکه کرودسون، امر خصوصی را به معنای ژرف‌ترین لایه‌های ذهنی به تصویر کشیده است.

اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران

ریشه‌های اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران در روانکاویِ یونگ[۲] نهفته است و از این بابت بهتر است ابتدا به مبانیِ روان‌کاویِ یونگ اشاره شود. یونگ یکی از شاگردان و همکارانِ فروید[۳]بود که خیلی زود متوجه نقاط ضعف

نظریهٔ تعبیر رؤیای او شد و سعی کرد آن را اصلاح کند. از این بابت نظراتِ یونگ همواره در تقابل با روانکاویِ فروید مطرح می‌شوند. «به عقیدهٔ فروید خلاقیت هنری عبارت‌انداز دگرگون شدنِ نیروهای جنسی و تبدیل آنها به اثری که از لحاظ اجتماعی قابل قبول می‌باشد.»(هترر،۱۳۵۱ : ۷) هنرمند از نظر او کسی است که انرژیِ غریزیِ سرکوب شده را با خلق اثر هنری بیان می‌کند در حالی‌که این بیان در دیگران به انواع روان‌رنجوری‌ها می‌انجامد.

فروید که بسیار در راه تحلیلِ روانکاوانه‌ی خواب و رؤیا تلاش کرد و رؤیا برای او نتیجه‌ی برون‌افکنیِ غرایز سرکوب شده بود، «اساطیر را نیز در پرتوی رؤیا تفسیر کرد و اعتقاد داشت که اساطیر ته‌مانده‌های تغییر شکل یافته‌ی تخیلات و امیال اقوام و ملل و رؤیاهای متمادی بشریت در دورانِ 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 شده‌ی ملل و اقوام گذشته بودند. پس فصل مشترک میان آثار هنرمند و روایت‌های اسطوره‌ای، ضمیرناخودآگاه و آنچه در آن پنهان است خواهد بود. اما به عقیده‌ی یونگ «هیچ دلیلی برای این مدعا وجود ندارد که رؤیا فقط حاوی آرزوهایی سرکوفته است[...] فن تفسیر فروید مادامی که تحت تأثیر فرضیه‌های تک بعدی و در نتیجه غلط وی قرار دارد، چیزی جز انحرافی آشکار نیست» (همان: ۱۹۶). مهم‌ترین مطلبی که یونگ در تقابل با نظریه‌ی فروید مطرح می‌کند این است که برای ضمیر ناخودآگاه انسان دو بخش را قائل می‌شود. یکی از آنها ضمیرِ ناخودآگاه فردی و جایگاهِ آرزوها و امیالِ سرکوب شده‌است و بخش دیگر، که او آن را ضمیرِ ناخودآگاه جمعی نامیده، مملو از کهن‌الگوهاست. طبق تعریفی که یونگ ارائه کرده‌است: «کهن‌الگو عبارت‌اند از تمایلی به تشکیل نموده‌هایی از یک مایه‌ی اصلی، نموده‌هایی که ممکن است بدون از دست دادن الگوی اصلیِ خود، از لحاظ جزئیات، فوق‌العاده متفاوت باشند.»(یونگ و دیگران، ۱۳۵۲: ۱۰۱). یونگ، رؤیاها و آثار ادبی-هنری را ریشه‌دار در هر دو سطحِ ضمیرناخودآگاه‌انسان می‌داند و به‌کلی 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) دربارهٔ اساطیر نیز نظر یونگ بر آن بود که آنها نمودِ ضمیرناخودآگاهِ جمعی بشر هستند و آنها را مبتنی بر آرکی‌تایپ‌ها (کهن الگوها) می‌دانست که الگوهایی تصویری و جهان‌شمول هستند و در لایه‌های عمیق ناخودآگاه جای دارند. «یونگ همه‌ی اسطوره‌ها، افسانه‌ها و آیین‌های انسان نخستین را تصویری از کهن‌الگو می‌پندارد» (اسماعیل پور،۱۳۸۷: ۵۲). قرابت اسطوره و روان نزدِ یونگ چنان برجسته بود که گفت:«چون به شاه‌کلید اسطوره مجهز شدیم دیگر تمام 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 حوزهٔ اساطیر ناخودآگاهی سرچشمه گرفته است» (تامسون،۱۳۹۲: ۲۰۴).

بر این مبنا، ژیلبر دوران برای نخستین بار در ۱۹۷۲ میلادی در مقاله‌ای با عنوانِ «سفر و اتاق در اثر خاویر دو مستر» واژه‌ی اسطوره‌سنجی را مطرح ساخت که در واقع روش نقد اسطوره‌شناسانه اثر ادبی-هنری است که با شناسایی مؤلفه‌های تکرارشونده‌ی برخاسته از ناخودآگاه در آثار نویسنده(هنرمند) به بررسی هماهنگی و ریشه‌ی یکسانِ آن مؤلفه‌ها با یک شخصیت، داستان یا موقعیت اسطوره‌ای می‌پردازد.

با توجه به اینکه اسطوره‌سنجی در دورانِ ساختارگریِ باز مطرح شده بود، مانند دیگر روش‌های نقد ساختارگرایانه توجه آن بیشتر به متن بود و نیم نگاهی به بافتِ 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 روشِ mythocritique را به mythoanalyse تغییر داد. (اسطوره‌سنجی را به اسطوره‌کاوی) دوران در ۱۹۷۹ با نوشتن کتاب «صور اسطوره‌ای و تصویر اثر: از اسطوره‌سنجی به اسطوره‌کاوی» با صراحت این تغییر را اعلام کرد.

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

مراحل اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران

اسطوره‌کاوی با استفاده از مراحل و شیوه‌های خاص خود در جست‌وجوی اسطوره‌ها و رمزهای اسطوره‌ای در متن‌هایی است که به ظاهر هیچ ارتباطی با اسطوره ندارند. مراحلِ این روشِ تحقیقِ کیفی را می‌توان به شیوه‌ی زیر تبیین کرد:

۱- در این مرحله پس از معرفی مختصر هنرمند و آثار او، پیگیریِ درونمایه‌ها، عناصر و مؤلفه‌های «آبسِسیو » (تصاویر و دورنمایه‌هایی برخاسته و بیانگرِ ناخودآگاه مؤلف که به‌طور متناوب 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 نگوییم ناممکن) به نظر می‌رسد که در آثار هنرمند به طورِ قاطع بگوییم که چه مؤلفه‌هایی حضورشان به نیت مؤلف وابسته بوده و کدام‌ها از ضمیرناخودآگاهِ او برخاسته‌اند. بنابراین تحلیل در این مرحله می‌تواند به تعبیرهای متفاوت درباره‌ی 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 به‌کاربرده‌است درک کرد» (فروم،۱۳۷۷ :۲۷). در این مرحله به زندگینامه‌ی 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 عنوانِ «حوضچهٔ معنایی» اثر نام برده می‌شود. حوضچه‌ی معنایی به طور همزمان هم به زمان ارجاع می‌دهد و هم به مکان، چنانکه شاید بتوان به بیانی ساده کلیت آن را «یک دوره‌ی زمانی معین در مکانی مشخص» خواند (عوض پور، ۱۳۹۵ :۵۹). همچنین این مرحله از مطالعه، عقده‌ها و احیانا مسائل روانی احتمالی مؤلف را بر ما آشکار می‌کند و همچنین در گفت‌وگوهای 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 کنارِ هم قرار دادن شبکه‌ای از استعارات و نمادها و معانیِ آنها در حوضچه‌ی معنایی

اثر به ترسیم اسطوره‌ای 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 اینکه چرا از میان اسطوره‌ها به انتخاب آن اسطوره دست زده، پرداخته می‌شود و سعی بر این است که مایه‌های اسطوره‌ای پنهان کشف شوند و اسطوره‌ی مطرح در آثار مانند هر نمادِ تکرار شونده‌یدیگری بررسی خواهد شد. اما به دلیلِ اهمیتِ زیادِ فهم دلایلِ انتخابِ آن اسطوره از طرفِ هنرمند، مرحلهٔ پایانیِ نقد با تحلیلِ اسطوره یا اسطوره‌های آشکار در آثار عکاس آغاز خواهد شد.

گرگوری کرودسون، معرفی مختصر:

گرگوری کرودسون در ۲۶ سپتامبر ۱۹۶۲، در پارک اسلوپ[۵] در مجاورت بروکلین[۶] 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 گوش او 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 ۱۹۸۸ از دانشگاه ییل[۷]در رشتهٔ عکاسی گرفته و می‌گوید: « به این خاطر که پدرم روانکاوی 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 داستان سرایی از طریق تصاویرِ ساخته شده بود» (کرودسون، ۲۰۱۲).

او برای پایان‌نامه‌اش پرتره‌هایی از ساکنان ماساچوست[۸] گرفت. در همین ناحیه او نخستین مجموعه‌اش با عنوان «عجایب طبیعی[۹]» (۱۹۹۷-۱۹۹۲)، را عکاسی کرد شاملِ ۴۰ عکس از صحنه‌هایی ساخته شده با ماکت است که همگی در استودیو ساخته شده‌اند. در مجموعه‌ی بعدی، «دست و پا زدن[۱۰]» (۱۹۹۷-۱۹۹۵)، به عکاسی سیاه وسفید و دیدِ 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 وانمی‌دارد» (برگ، ۱۳۸۷ : ۶-۷).

در دهه‌ی۱۹۹۰ مجموعه عکسِ»کرم‌های شب‌تاب[۱۱]» را می‌گیرد. کرودسون این عکس‌ها را ۲۰۰۶ به نمایش درآورد. با مجموعهٔ «گرگ و میش[۱۲] » (۲۰۰۲-۱۹۹۸) او گرفتن عکس‌هایی با ابعاد بسیار بزرگ رنگی و با نورهایی ویژه را آغاز کرد. بعد از مجموعه‌ی گرگ و میش، مجموعه‌ی «خانه‌ی رؤیایی[۱۳]» (۲۰۰۲) یک پورتفولیو برای مجله‌ی نیویورک تایمز بود که تمایزش از مجموعه‌های دیگر استفاده از چهره‌های شناخته‌شده‌ی هالیوودی بود. پس از آن، مجموعه‌ی «زیرگل‌های سرخ[۱۴]» (۲۰۰۷-۲۰۰۴) را عکاسی کرده است که از نظر محتوا بسیار شبیه مجموعه‌ی گرگ و میش است. پس از آن کرودسون مجموعه‌ایی سیاه و سفید دیگر را عکاسی کرده‌است که محتوایش اندکی با سه مجموعه‌ی پیشینِ او متفاوت است: جایگاه مقدس[۱۵](۲۰۰۹) او این مجموعه را در استودیوی چینه چیتا[۱۶] در حومهٔ رُم گرفته است و در آن دکورهای فیلم‌ها که اکنون متروک‌اند سوژه‌ی کارِ او شده‌اند. آخرین مجموعهٔ کرودسون تا به امروز «کلیسای کاج‌ها[۱۷]» (۲۰۱۴-۲۰۱۳) نام دارد که آن را در جنگل‌های بِکِت[۱۸] ماساچوست عکاسی کرده است و همان

درونمایه‌های همیشگی‌اش را در فضایی تازه به نمایش گذاشته است.
کرودسون شهرتش را مدیونِ عکس‌های صحنه‌پردازی‌شده‌ی وسیع و با جزییات 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 کرودسون این گفته‌ی او را به شدت تأیید می‌کنند که: «همه‌ی هنرمندان تنها داستانی برای بازگو کردن دارند و وظیفه‌ی هنرمند این است که همین یک داستان را دوباره و دوباره به شکل‌های مختلف بازگو کند» (کرودسون، ۲۰۱۶)، آنها گاهی به اندازه‌ای به هم شبیه هستند که تشخیص این موضوع که کدام عکس متعلق به کدام مجموعه است دشوار می‌نماید. او خودش به ناخودآگاه بودنِ این تکرار نیز اقرار کرده؛ «بارها و بارها از درِ نیمه بازِ ماشین‌ها عکس گرفته‌بود و تا زمانی‌که عکس‌ها را پیش رویش مرور نکرده بود متوجه تعداد زیاد آنها نشده بود.» (برگ، ۱۳۸۷ : ۸)
از همان مجموعه‌ی نخست آنچه مشهود است تهدید 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. (تصویر۱) خرسی که تقریبا تمام فضای اتاق را گرفته است، آنجا مشغول پرسه زدن است(تصویر۲)» (برگ،۱۳۸۷: ۷). یا درختی که در وسط اتاق از ریشه درآمده است. (تصویر۳) «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 پناه‌دهنده‌ی خود را از دست داده و به مکانی ناامن تبدیل شده است.» (برگ،۱۳۸۷ :۷) در بسیاری موارد نیز با تَلی از گُل‌ها در فضای خانه روبرو هستیم یا گل و گیاه‌هایی روی هم انباشته که بدون دلیلی منطقی در فضای خانه پیدا شده‌اند. (تصویر۴) بنابراین این ورود طبیعت به خانه همیشه جنبه‌ای منفی ندارد. به علاوه، خانه در آثار کرودسون گویا چیزی است که در برابرِ طبیعت واقع می‌شود؛ تمدن. «عکاسی کرودسون به حول مضمونی واحد و گسترده می‌چرخد: رسوخ امر سرکوفته، هراس و امر نامعلوم، به درونِ دنیایی ظاهرا 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 زندگی متمدنانه داشته باشد آن طبیعتِ سرکوب شده‌ی انسان راهش را به زندگیِ او باز خواهدکرد. تنهایی و سرگردانیِ انسان‌ها نیز در آثار کرودسون غالب است. او انسان‌ها را درحالاتی مستأصل و بلاتکلیف تصویر کرده به شکلی که گویا بر سر دوراهیِ انجام کاری هستند و در ضمنِ کنار هم بودن، تنها هستند. بر اساس دغدغه‌ی کرودسون 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 آن‌جا که به جز استثنائاتی محلِ عکاسی همهٔ عکس‌های کرودسون حومه‌ی شهرهای بزرگ است این مورد نیز درونمایه‌ای تکرارشونده در آثار اوست.

تصویر۱ بدون عنوان از مجموعه‌ی خانه‌ی رؤیایی

تصویر ۲ گرگوری کرودسون از مجموعه‌ی عجایب طبیعی

تصویر۳ گرگوری کرودسون درختِ اتاق خواب از مجموعه‌ی گرگ و میش

تصویر۴ گرگوری کرودسون زن در میان گل‌ها از مجموعه زیر گل‌های سرخ

نور، عنصر بسیار مهمی در عکس‌های کرودسون است و عده‌ی زیادی او را با نحوه‌ی نورپردازی‌اش شناخته‌اند. در این مقاله، تکنیک‌های نورپردازیِ کرودسون حائز اهمیت نیستند و از آنجا که نور در عکس‌های کرودسون گاها اصلا شکلی طبیعی ندارد، آنچه مهم است مفاهیمی است که به واسطه‌ی نور مکررا تکرار شده‌اند «در عکس‌های به دقت صحنه‌پردازی شدهٔ کرودسون، نور به شکل توأمان حالت پدیده‌ای طبیعی، فراطبیعی، مصنوعی و نمادین را به خود می‌گیرد.» (هوچلیتنر،۱۲:۱۳۸۷) 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 هنگامی‌که شکل نور، نقطه‌ی آغاز یا شدت پرتوهای آن چنان هستند که گویی آشکارا سطحی متافیزیکی، فراسوی صرف ظرف ادراک بشر را هدف می‌گیرند در این موارد منبع نور نامریی 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. (تصویر۵) که در این عکس‌ها ظاهرا نور، «مظهر تجلی الهی یا مواجهه با نیرویی برون زمینی است» (تیموری، ۱۳۸۸: ۶۸). در برخی دیگر از عکس‌ها نور از زیرِ زمین بیرون آمده. (تصویر۶)

تصویر۵ گرگوری کرودسون آدم‌ربایی از مجموعه زیر گل‌های سرخ

تصویر ۶ بدون عنوان از مجموعه‌ی گرگ و میش

در این مورد برای یافتن دلیل زیرِ زمین بودن سرچشمه‌ی نور می‌توان به مواردی دیگر از کارکردِ زیرِ زمین در عکس‌های کرودسون اشاره کرد چراکه کرودسون در مواردی جعبه‌ها یا چمدان‌هایی را از زیرِ زمین بیرون کشیده‌است (تصویر ۷) و بنابراین باز هم آنچه از زیرِ زمین بیرون آمده برای ما نامعلوم می‌ماند اما هرچه هست باعثِ شگفتی سوژه‌ها شده. کاری که کرودسون در مورد عنصرِ زیرزمین در آثارش انجام می‌دهد در یک عکس به‌خوبی خلاصه شده‌است. (تصویر ۸) در این تصویر پسری دستش را به زیرِ زمینِ حمام فروبرده احتمالا از سرِ کنجکاوی و یا شاید برای جست‌وجوی چیزی نامعلوم.

تصویر۷ گرگوری کرودسون مرد در جنگل از مجموعه‌ی زیر گل‌های سرخ

تصویر۸ گرگوری کرودسون بدون عنوان از مجموعه‌ی گرگ و میش

کرودسون 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 «جهانِ زیرین نماد ناخودآگاهِ شخصی و جمعی است» (بولن، ۱۳۸۸:۱۱۰). بنابراین در عکس‌های کرودسون اهمیت زیرزمین می‌تواند به اهمیت ناخودآگاه و دستیابی به آن تعبیر شود. دیدِ کرودسون به ناخودآگاه در برخی عکس‌ها مثبت است چرا که نور و چمدان‌ها جنبه‌ی منفی ندارند درحالیکه مثلا در عکس پسر در حمام زیرزمین سرد و تاریک است ولی آنچه در همه‌ی عکس‌های مربوط به زیرزمین مشترک است ناشناخته بودن و شگفت‌آور بودن است. این مثبت و منفی بودنِ همزمانِ زیرزمین با دوگانگیِ طبیعتی که به خانه راه می‌یافت یکسان است. بنابراین طبیعت و زیرزمین در عکس‌های کرودسون هر دو می‌توانند به معنای ناخودآگاه که محل دفنِ امور سرکوب‌شده است، باشند. زیرزمین علاوه بر معنای ناخودآگاه دلالت‌های دیگری نیز دارد

مثلا «قلمروی مادرانه است و یادآورِ رحِم» (بولن، ۱۳۸۸ :۱۴۷). این دو معنا در نماد جنگل نیز در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و جنگل یکی از مواردِ تکرار شونده در عکس‌های کرودسون است که یک مجموعه‌ی 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، سرچشمه‌ی تجدید حیات و از سویی دیگر نشانه‌ای بارز از ناخودآگاه است» (شوالیه،۱۳۷۹ب : ۱۵۲). برای تحلیلی امروزی، «جنگل به دلیل تاریکی‌اش و ریشه‌های عمیق‌اش نماد ناخودآگاه است. به زعم یونگ، ترس از جنگل، از وحشتِ برملا شدنِ ناخودآگاه ایجاد می‌شود» (همان: ۴۵۶). بنابراین از نور در آثار کرودسون، مواجهه با نیرویی فرابشری و زیرزمین به‌دست آمد و از زیرزمین دو مفهوم ناخودآگاه و قلمروی مادرانه و از کنار هم قرار گرفتنِ زیرزمین و جنگل، این دو مفهوم مورد تأکید واقع شدند. از طرفی انتخاب عنوان «کلیسای کاج‌ها »، باتوجه به اینکه «کلیسا به عنوان عروسِ مسیح و مادرِ امتِ 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. (تصویر۹)

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

تصویر ۱۰گرگوری کرودسون دختر پشیمان از مجموعه‌ی گرگ و میش

به‌شکل 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. (تصویر۱۰) در این موارد زنِ برهنه مانند طبیعتی که به خانه راه می‌یافت و امنیت را به خطر می‌انداخت عمل می‌کند در واقع آشفتگی و برهنه بودن زن در بیشتر عکس‌های کرودسون معنای همان امر سرکوب شده را دارد که راهش را به زندگی باز می‌کند. گفته شد که ناخودآگاه در آثار کرودسون هم جنبه‌ی 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 تکرارشونده‌ی 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: لحظه‌ی تعلیق. مکان و زمان در آنِ واحد در عالمی دیگر و در شبی دیگر واژگون می‌شوند. یک مرگ که بشارت‌دهنده‌ی تولددیگری‌است» (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 استحاله‌ی آن استوار است، وقتی پروانه از پیله خارج می‌شود،

نماد زندگی دوباره است یا به عبارت دیگر نماد خروج از قبر» (شوالیه،۱۳۷۹ب : ۲۱۱).
گرگ و میش لحظه‌ای مابین است و کرودسون در نمایش نقاط مابین ماهرانه عمل می‌کند و در مورد اتفاقِ 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. (تصویر۱۲) کرودسون در چهارراه‌ها و خیابان‌ها تعداد بسیار زیادی عکس از ماشینی با درِ باز دارد. (تصویر۱۳) در بازِ ماشین در عکس‌های کرودسون نیز نشان‌دهنده‌ی یک نقطه‌ی مابین هستند.

تصویر۱۱ گرگوری کرودسون آلونک و پروانه‌ها

روشن است که کرودسون سؤالات بی پاسخ را به عمد در عکس‌هایش ایجاد می‌کند. اما این‌که او چهارراه یا درِ بازِ 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،۱۳۷۹ب : ۵۶۹). از جنبه‌ی 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 دربسته و... قرار می‌دهد. بنابراین چهارراه کاملا در راستای تکرار همان درونمایه‌های پیشین است به علاوه‌ی این‌که نمایانگر تقابل تضادها نیز هست.

تصویر۱۲ گرگوری کرودسون راه بازرگانان از مجموعه‌ی زیر گل‌های سرخ

تصویر ۱۳گرگوری کرودسون بدون عنوان از مجموعه‌ی زیر گل‌های سرخ

نگاه کردن به درون پنجره‌ها، درها و آینه‌ها در بیشتر 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 بیشتر عکس‌های کرودسون نیز می‌تواند به همان راهِ بازگشتِ طبیعت به تمدن یا امر سرکوب شده به خودآگاه تعبیر شود. اما آینه به عنوان وسیله‌ای برای نگاه به خود و بازتابِ درون است و ایستادن سوژه‌ها در برابر آن ظاهرا معنایی جز این ندارد و از این جهت در کنار پنجره و در به تقابلِ درون و برون می‌انجامد و موردی دیگر را به تقابل‌های دوگانه در عکس‌های کرودسون می‌افزاید.
بنابر آنچه گفته‌شد درونمایه‌های تکرار شونده‌ی آثار کرودسون عبارت‌اند از:
۱- تنهایی و سرگردانی انسان ۲- حومه‌ی 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

مرحلهٔ دوم : بررسی درونمایه‌ها در حوضچه‌ی معنایی اثر

نکته‌ی مهم در نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران این است که در روش‌های نقدی که در آن‌ها تکرار مؤلفه‌ها به ناخودآگاهِ 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 ناخودآگاهِ او در نظر گرفته است و بنابراین در این مقاله هم آن مؤلفه‌هایی که در آثار کرودسون مرکزیت ندارند یعنی هدف اصلیِ 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. توضیحات برای روشن شدن منظور از برخاسته از ناخودآگاه بودن درونمایه‌ها و چگونگی تشخیص آنها در نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران اضافه شد.
مثلا در مورد درونمایه‌ی تنهایی و سرگردانی انسان عکاسان آمریکایی دیگری نیز در سبک صحنه‌پردازی و با مضمون‌هایی شبیه به کرودسون کار کرده‌اند. مثلا لوری سیمونز[1] آمریکایی(۱۹۴۶) با توجه به خصوصیات فرهنگی ساکنین حومه‌ی شهر، محیط‌هایی در ابعاد کوچک با ویژگی‌های زندگی طبقه‌ی متوسط جامعه تهیه کرده است یا فلیپ لورکا دی‌کورشیا[2] که صحنه‌هایی از زندگی مأنوس و بومی و خانگی و سرگردانی انسان معاصر را ثبت می‌کند و تصاویری شبیه به تصاویر کرودسون ارایه کرده است. بنابراین به تصویر کشیدن تنهایی انسان و سرگردانی‌اش به ویژه با تأکید بر زندگی ساکنان حومه‌های شهرهای بزرگ آمریکا مختصِ کرودسون نبوده و عکاسان دیگری مانند عکاسان نام‌برده شده به این درونمایه پرداخته‌اند. دغدغه‌ی دو عکاس دیگر که آمریکایی هستند و تقریبا هم‌دوره با کرودسون نیز تنهایی و سرگردانی و زندگی در حومه‌های شهرهای بوده است.
از سوی دیگر در حوضچه‌ی 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[3] اشاره می‌کند که «کرودسون به شخصه شیفته‌ی نورپردازی‌های بیشتر فیلم‌های هیچکاک[4](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 کرودسون داشته است» (به نقل از تیموری، ۱۳۸۸: ۶۸). نقاشی‌های ادوارد هاپر[۷]، 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 نحوه‌ی نورپردازی، کرودسون کاملا 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[۸] که کرودسون به آن علاقه‌ی بسیاری دارد، به نازیبایی‌های زیرِ ظاهرِ فریبنده‌ی آمریکا پرداخته و هاپر، تنهایی انسان‌ها را نقاشی کرده است. بنابراین کرودسون از طریق این مفاهیمِ مورد علاقه‌اش جذب این آثار شده و نوع نورپردازی آن‌ها را در عکاسی‌اش به‌کار گرفته است. علاقه‌اش به روان‌شناسی که با تکرار درونمایه‌ی ناخودآگاه هم راستا است و پرداختن به لایه‌های تاریکِ آمریکا او را جز شباهتش با لینچ، «به روشنی با دایان آربوس پیوند می‌زند، همان کسی که کرودسون 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 ۱۹۷۷ به نامِ برخورد نزدیک از نوع سوم[۹] از استیون اسپیلبرگ[۱۰]، فیلمساز آمریکایی (۱۹۴۶) و سایر فیلم‌های علمی- تخیلی این دوران است و عنصر تعلیق نیز با توجه به علاقه‌ای که کرودسون به سینما دارد کاملا قابل توجیه است و او در طراحی‌های صحنه‌هایش آن را به عمد وارد کرده 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 دهۀ ۹۰، عکاسانی مانند آندرس سرانو[۱۱] و سوفاکس[۱۲] نیز به عکاسی از مرگ می‌پردازند اما آنها به مرگ به شکلی محتوم پرداخته‌اند نه به شکل 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 کرودسون در نتیجه‌ی تأثیرپذیری از هنرمندان هم‌دوره یا به تبع دوره‌ی او با اطمینان سخن گفت. در نقدهای رایج در مورد کرودسون به برخی از این مؤلفه‌ها مانند زیرزمین به موارد زندگینامه‌ای مانند علاقه به روانکاوی با توجه به روانکاو بودن پدر او و کنجکاوی کرودسون 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. این قسمت برای مقایسه میان دو نگرش به عکس‌ها می‌باشد و نقد زندگینامه‌ای نیست.

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.

در این بخش در نسخه‌ی اولیه مواردی روان‌کاوانه ذکر شده بود که چندان برای این پژوهش ضروری نبودند

و ایراداتی نیز از جهت مستدل نبودن به آنها وارد بود بنابراین آن موارد حذف شدند تا به نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران بهتر و دقیق‌تر پرداخته شود و حاشیه مزاحم متن نباشد.

مرحله‌ی پایانی اسطوره‌کاوی آثار کرودسون

کرودسون در هیچ‌یک از عکس‌هایش به‌طور مستقیم به اسطوره‌ای اشاره نکرده‌است. اما عکس اُفلیا[۱۳] از مجموعهٔ گرگ و میش تصویر تمام نقاشی‌هایی را که با موضوع غرق شدن اُفلیا خلق شده‌اند به ذهن متبادر می‌سازد که بر اساس نمایش هملت[۱۴] از شکسپیر[۱۵] کشیده شده‌اند و نمایشنامه‌ی هملت نیز برداشتی از داستانِ اسطوره‌ای اودیپ است.(تصویر۱۴)

تصویر ۱۴ گرگوری کرودسون اُفلیا

تصویر۱۵ گرگوری کرودسون، بدون عنوان از مجموعهٔ خانهٔ رؤیایی

کرودسون عکس‌های دیگری نیز دارد که به نوعی به عقدهٔ 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 اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران در پی یافتنِ درونمایه‌های یک اسطوره‌ی پنهان در میان آثار است و اسطوره‌ی ادیپ به شکل عقده‌ی ادیپ در آثار کرودسون 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 اغلب 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). توضیح این نکته که چرا در حالی که این مفهوم در آثارش واضح تر است، اما در این پژوهش هِکاته به عنوان اسطوره‌ی پنهان نتیجه می‌شود اضافه شد.

از آنجا که «این روش نقادی سعی می‌کند تا در اثری 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 آنها در ارتباط است به نقد و تفسیر بپردازد»(عوض پور،۱۳۹۵: ۲۱). استدلال تنها مبنی بر شباهات میان درونمایه‌های تکرارشونده در آثار هنرمند و درونمایه‌های یک اسطوره می‌باشد. نظر داور محترم بر آن بود که بخشی که در ادامه می‌آید چندان استدلالی نیست و به صورت توصیفی و گفتنِ این اسطوره همان شیوه در عکس است صورت گرفته است توضیحات بالا اضافه شد تا تشریح شود که شیوه‌ی نقد اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران به این شکل بوده و لازمه‌ی آن انجام یک مقایسه میان عکس و اسطوره است

و بعد از آن تفسیر عکس‌ها با کمک آن اسطوره که این تفسیر در قسمت نتیجه گیری پژوهش آمده است.
گفته شد در عکس‌های کرودسون زن گاهی نمادی از باروری و گاهی عنصری موجب سلب آرامش است در میان اساطیردر روایات مربوط به اوایل دوره‌ی یونان باستان، « هِکاته[۱۶] ایزدبانویی بوده که بر آسمان، زمین و دریا فرمان می‌رانده و می‌توانسته گله‌های فراوان یا صید ماهی بسیار ارزانی کند و با زایش و پرورش جوانان مرتبط بوده ولی بعدها الههٔ شب، تاریکی و مرگ نامیده شد» (شفرد،۱۳۹۳: ۱۱۰). در واقع این ایزدبانو «دو وجهِ 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 خدای‌بانوی اشباح و ترس‌های شبانه و ارباب سحر و جادو است»(شوالیه،۱۳۸۷: ۵۸۲).
در بسیاری از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها هکاته با سه سر تصویر شده‌است «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 سه‌گانه‌ی او سبب ارتباطش با سه‌راه‌های متقاطع شد» (شفرد،۱۳۹۳: ۱۱۰). اما در بیشتر موارد آمده که«او سه طبقه‌ی جهان را به هم ارتباط می‌دهد و از این جهت به عنوان خدای‌بانوی 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 لحظاتِ پرتعلیق و خودِ چهارراه‌ها بسیار نزدیک است. به علاوه‌ی اینکه نوری که زیرِ زمین را به سطح و نوری که آسمان را به سطح زمین پیوند می‌دهد در آثار کرودسون با نکته‌ی ارتباط یافتن سه طبقه‌ی 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 گفته‌شده «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 الههٔ مرگ نیز بوده. از این جهت هکاته با درونمایه‌های تکرارشوندهٔ 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 هِکاته وجود دارد و در نقد اسطوره‌کاوی ژیلبر دوران زمانی‌که چنین شباهت‌هایی میان درونمایه‌ها یافت می‌شود آن اسطوره به عنوان اسطوره‌ای که در میان آثار نویسنده یا هنرمند پنهان است معرفی می‌شود. گرچه در این مورد نیز مانند سایر روش‌های نقدِ مبتنی بر ناخودآگاه هنرمند اطمینانی کامل وجود ندارد اما وظیفه‌ی نقد ایجاد دیدگاه‌هایی تازه در مورد آثار هنرمندان است و نقد اسطوره‌کاویِ ژیلبر دوران در مورد آثار کرودسون دیدگاهی تازه ایجاد می‌کند که در بخش نتیجه‌گیری به آنها پرداخته خواهد شد.

نتیجه‌گیری

طبق یافته‌های نهایی مقاله، فرضیه‌ی حضور پنهان و خارج از ارادهٔ درونمایه‌های اسطوره‌ای در آثار گرگوری کرودسون بررسی شده و در مورد مؤلفه‌های تکرارشونده در عکس‌های این عکاس شباهت‌هایی با اسطوره‌ی هِکاته یافت شده است. در نسخه‌ی اولیه آمده بود که هِکاته شخصیت اسطوره‌ایِ شکل‌دهنده به درونمایه‌های تکرارشونده در آثار کرودسون است که از نظر داور مستدل نبود بنابراین آن جمله حذف و جمله‌ی بالا جایگزین آن شد. به‌علاوه می‌توان این نکته را دریافت که دلایلِ تکرارِ درونمایه‌ایی در آثار هنرمند را نه در زندگی شخصی و ناخودآگاهِ فردی او بلکه در ناخودآگاهِ جمعی او می‌تواند جست‌وجو کرد و دیدگاهی تازه به آثار را نمایان ساخت مثلا نور که پیش‌تر با توجه به شرایط فیلمسازی دورانِ کرودسون و باب روز بودنِ برخورد با نیروهای فرازمینی تفسیر می‌شد حالا، با توجه به این اسطوره به نیاز ذاتیِ موجود در ناخودآگاه جمعی بشر برای برقرار ارتباط بین زمین و آسمان و جهانِ زیرین مرتبط می‌شود و همین‌طور چهارراه که محل تقابل تضادهاست با توجه به این اسطوره در آثار کرودسون می‌تواند به معنیِ همین لحظه‌ی تصمیم‌گیری برای انتخاب بین این سه جهان باشد. گفته شد که در تصاویر کرودسون زن، ناخودآگاه و امور سرکوب شده که جایگاهشان ضمیرناخودآگاه است و در قالب زیرزمین، طبیعت و جنگل تصویر شده‌اند، همگی دو جنبهٔ مثبت و منفی دارند و این مهم‌ترین موضوعی است که تطابق آثار کرودسون با این شخصیت اسطوره‌ای که خود نماد ناخودآگاه است و دارای دو جنبه‌ی مثبت و منفی است را نشان می‌دهد. این تفاسیرِ تازه در باب مطالعه‌ی آثار عکاسانه‌ی برخاسته از تخیل می‌توانند بسیار حائز اهمیت باشند و تحلیل‌های روانکاوانه را از بند بررسیِ خاطراتِ کودکیِ هنرمند که می‌توانند کاملا ساخته‌ی خودِ هنرمند باشند. رها سازد. گرچه این روش نقد سعی در رد یا اثبات دیدگاه دیگری ندارد و تنها دریچه‌ای تازه را می‌گشاید.

* در مورد منابع دست اول باید اشاره شود که کتاب‌های ژیلبر دوران به زبان فرانسوی نوشته شده‌اند و نگارنده به این زبان آشنایی نداشته است بنابراین بر اساس متون ترجمه شده توسط دکتر بهمن نامور مطلق و بهروز عوض پور استفاده شده است. اما در مورد عکاس منابع مربوط به مصاحبه‌های ایشان یا مطالبی است که در مورد ایشان به زبان انگلیسی نوشته شده بوده و تنها در مورد عکاسانِ دیگری که در این پژوهش تنها به آنها اشاراتی کوچک شده است از منابع دست دوم مانند پایان‌نامه استفاده شده است.

پی‌نوشت‌ها

1. gilbert durand
2. C.G jung
3. freud
4. Obsessive این واژه‌ی به ظاهر بسیار ساده در ترجمه‌ی این متن دچار مشکلات زیادی است چرا که در اینجا منظور از این تصاویرِ ابسسیو ، تصاویری تکراری است که ترسیم کننده و برخاسته از ضمیرناخودآگاه شخص باشند و بنابراین یافتنِ 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 آبسسیو در این متنِ خاص نمی‌باشند و ترجیح داده شد که از یک جمله که به روشنی مفهوم را برساند استفاده شود.
5. park slope
6. brooklyn
7. yale

8. massachusette
9. natural wonders
10. hover
11. fireflies
12. twilight
13. dream house
14. beneath the roses
15. sanctuary
16. Cinecitta
17. cathedral of the pines
18. becket
19. laurie simmons
20. phlip lorca dicorcia
21. susan rich
22. alfred hitchcock
23. vertigo
24. david lynch
25. edward hopper
26. blue velvet
27. close encounters of the third kind
28. steven spielberg
29. andres serrano
30. sue fox
31. ophelia
32. hamlet
33. william Shakespeare
34. hecate (hekate)

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 اسطوره ای روانشناسی مردان، (مترجم مینو پریانی و پرتو پارسی) ، تهران: نشر آشیان.
- تامسون، جیمز ماتسن(۱۳۹۲). نظریه های هنری در قرن بیستم، (مترجم: داود اطیابی)، تهران: نشر افکار.
- تیموری ، مرتضی (۱۳۸۸).«بررسی عکاسی کارگردانی شده در آثار گریگوری کرودسون» .(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 هنرهای تجسمی.

- شفرد، 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 فضایلی)، تهران: انتشارات جیحون .
- شوالیه، ژان(۱۳۸۲). فرهنگ نمادها اساطیر ، رؤیاها ، رسوم و ...، (ج ۳)، (ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی)، تهران: انتشارات جیحون.
- شوالیه ، ژان (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها اساطیر ، رؤیاها ، رسوم و ...، (ج ۴)، (ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی)، تهران: انتشارات جیحون.
- شوالیه، ژان (۱۳۸۷) . فرهنگ نمادها اساطیر ، رؤیاها ، رسوم و ... ، (ج ۵) ، (ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی)، تهران: انتشارات جیحون.
- عبدالهی دمنه، مریم(۱۳۹۳). «بازنمود تصاویر شیرین در هنرهای 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 آرایی ایرانی.
- عوض پور ،بهروز و سانیا و سهند محمدی خبازان (۱۳۹۷). روان اسطوره شناسی : فرهنگ روان رنجوری‌های اسطوره‌ای، 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.
- هنرر، لورنس (۱۳۵۱). روانکاوی و روان شناسی هنرمند، (مترجم: پرویز فروردین)، تهران: انتشارات بهمن.
- هوچلیتنر ، مارتین (۱۳۸۷). «شمایل نگاری نور در آثار گریگوری کرودسون» (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/

Received: 2019/12/03
Accepted: 2020/07/18

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

Soudabeh shaygan, photography, faculty of visual arts, art University, Tehran, Iran
mohammad khodadadi motarjemzadeh, photography department, faculty of visual arts, art university, tehran, iran
farhad soleymani, photography department, faculty of visual arts, art university, tehran, iran

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, hecate