بررسی عنصر روایت در عکاسی صحنه پردازی شده با نگاهی به آثار "جف وال" و "سندی اسکاگلند"

دکتر محمدرضا شریف‌زاده
استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز
شیرین خادمی
دانشجوی کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، دانشکدهٔ هنر و معماری، تهران مرکز

چکیده

روایت‌شناسی (Narratology) دانشی است که به بررسی روایت‌های مطرح شده در رسانه‌های مختلف می‌پردازد؛ خواه روایت‌های تک وجهی مانند رمان، خواه روایت چند وجهی مانند رمان مصور یا فیلم سینمایی. در هنرهای تجسمی، بررسی روایت را می‌توان چگونگی مطرح شدن ذهنیت و ایدهٔ هنرمند در مدیایی خاص در نظر گرفت. هنرمند معاصر ترکیبی از ابزار و رسانه‌های مختلف را برای خلق روایت شخصی خود به‌کار می‌گیرد. پژوهش[۱] پیش‌رو به بررسی روایت در آثار هنرمندانی می‌پردازد که از عکاسی به ویژه عکاسی صحنه‌پردازی شده (Staged Photography) استفاده کرده‌اند، سبکی که امکانات بسیاری را برای خلق مفهوم و روایتی خاص در اختیار دارد؛ عکاس در مقام کارگردان، نمایشنامه‌نویس، طراح صحنه، مجسمه‌ساز و غیره، اثر خود را با روایتی شخصی خلق می‌کند. در این راستا آثار هنرمندانی مانند جف‌وال (Jeff Wall) و سندی اسکاگلند (Sandy Skoglund) که هم از حیث بصری هیجانی جدید در تصویر را خلق کردند و هم مفهومی، مورد بررسی قرار می‌گیرد. نکتهٔ حائز اهمیت آنکه، بررسی روایت در طول تاریخ با رویکردهای متفاوتی صورت گرفته، حال آنکه پژوهش پیش‌رو عناصر بنیادین در روایت‌شناسی که مطابق با هنر معاصر باشد را مدنظر گرفته و نگاهی میان رشته‌ای دارد. در نهایت چگونگی تلفیق احساسات، فلسفه، تکنولوژی و سبک شخصی هر هنرمند که باعث قوت عکس نهایی شده است را، بر پایهٔ دانش تصویری و تحقیقات، خواهیم دید.

مقدمه

روایت دقیقاً با تاریخ بشر آغاز می‌شود و پرداختن به مفاهیمی مانند روایت و روایت‌شناسی و به‌طورکلی مفاهیمی که ریشه و قدمتی برابر با الگوهای اولیهٔ زندگی بشر دارند، نیازمند پیشینه مطالعاتی وسیع همراه با دانشی از جنس تفکراتِ حاکم بر دنیای آن‌ها است. زمینهٔ فرهنگی شکل‌دهنده به این روایت‌ها، خود مسأله‌ای برای روایت پژوهان در اعصار مختلف بوده است. روایت در طول تاریخ با رویکردهای متفاوتی بررسی شده است؛ از تحلیل ساختاری روایت‌ها توسط رولان بارت[۲] و رویکرد زبان‌شناختی تا تجزیهٔ روایت به چهار عنصر بنیادین آن توسط دیوید هرمن[۳] و یا تعریف انواع روایت توسط والاس مارتین[۴] و شکل‌گیری روایت ساختارگرا توسط ساختارگرایان و... . در این میان هنر معاصر با توجه به

۱- این پژوهش مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارندهٔ دوم است.

2- Roland Barthes
3- David Herman
4- Wallace Martin

پیچیدگی‌های مفهومی و تکنیکی، شکل روایتی متفاوتی نیز به خود می‌گیرد.

عکاسی صحنه‌پردازی شده که از ابتدای پیدایش تا به امروز محبوبیت فراوانی یافته، از آن دست هنرهایی است که به واسطهٔ پیچیدگی تکنیکی و شاخصه‌های مورد استفاده در آن، باعث پدید آمدن مجموعه عکس‌های چشم‌گیری شده است و همچنین راهِ عکاس را برای رسیدن به روایت مدنظرش هموار ساخته است.

نکتهٔ قابل ذکر آنکه در بررسی پیش‌رو به زمینهٔ فلسفی شکل‌دهندهٔ موضوع و پس زمینهٔ فعالیت هنرمند پرداخته می‌شود و از سویی در ساختار پژوهش به تعریف روایت و انواع رویکردهای روایت‌پژوهان، عکاسی صحنه‌پردازی شده، هنرمندان ذکر شده و تحلیل یک یا دو اثر از آنان بر اساس عناصر بنیادین روایت، پرداخته می‌شود.

روایت

روایت، داستانی است که به جای شرح اوضاع یا امورکلی و انتزاعی، ماجراهایی را نقل -و مجال تجربه احوالی را فراهم- می‌کند که در شرایطی خاص بر کسانی معین گذشته، و به پیامدهای مشخصی انجامیده است. به بیان دیگر، روایت از راه‌کارهای اولیهٔ بشر برای شناخت زمان، فرآیند و تغییراست(هرمن،۱۳۹۳:۲۴).

و یا می‌توان روایت را نوعی از تشریح دانست که زنجیره‌ای از رویدادها در جای‌جای آن می‌نشینند. به نوعی روایت، «زنجیره‌ای از رویدادها را نقل می‌کند تا رویداد واحدی را شرح دهد. منطق روایت تشریحی مبتنی‌بر این فرض است که زنجیره‌ای از رویدادها می‌تواند به تبیین رویدادی منفرد بینجامد»(همان،۱۴۷) پس می‌توان اضافه کرد که روایت ذاتاً نه با فرآیندها، بلکه با شکست فرآیندها یعنی با گسستن از روند متعارف رویداد، سروکار دارد و جذابیت ناشی از هنجارشکنی و روایت‌پذیری به دلیل وقوع حادثه در شرایط خاص برمی‌آید و نه از مسیر منطقی امور. روایت دقیقاً با تاریخ بشر آغاز می‌شود و بیش از هرچیز- مجموعه متنوع عظیمی از ژانرهاست که به موضوعات مختلفی تقسیم می‌شود و می‌تواند به‌وسیلهٔ زبان فراگیری شده (language articulated)، گفتاری یا نوشتاری، تصاویر متحرک یا ثابت، ژست‌ها و آیندهٔ بسامانی از همه این چیزها ابراز شود. روایت در اسطوره، افسانه، قصه، درام، نقاشی، سینما و... حضور دارد.

همان‌گونه که ذکر شد روایت‌ها در طول تاریخ با رویکردهای متفاوتی بررسی شده‌اند، به عنوان مثال رولان بارت در کتاب خود ادعا می‌کند که یک روایت حاصل جمع ساده گزاره‌ها نیست، بلکه وظیفه زبان‌شناسی تقسیم روایت به کوچک‌ترین واحدهای تشکیل‌دهندهٔ آن است تا از این طریق بتوان به تعیین قطعات گفتمان روایی، مسأله زمان‌مندی یا غیرزمان‌مندی روایت‌ها و موقعیت‌های ساختاری آن‌ها و... پی برد.

در میان رویکردهای متفاوت، نگاه دیوید هرمن و نظمی که او به ساختار روایت‌ها بخشیده به سهولت می‌تواند تعریف و مورد استفاده قرار گیرد. برای درک روایت و عناصر بنیادین آن چهار ویژگی در نظر گرفته می‌شود:

الف: بازنمودی است واقع در بافتی گفتمانی یا موقعیت روایی معین- بازنمودی که تنها با توجه به شرایط وقوعش تعبیر می‌پذیرد.

ب: این بازنمود، خواننده را به سوی درک ساختار زمانی رویدادهای عینیت‌یافته در داستان رهنمون می‌شود.

ج: این رویدادها نیز به‌نوبهٔ خود موجب نوعی آشفتگی یا برهم خوردن تعادل در جهان داستانی با عوامل انسانی یا شبه‌انسانی می‌شوند، خواه این جهان واقع‌نما باشد یا خیالی، حقیقت‌گونه باشد یا موهوم، در یاد باشد یا در رؤیا.

د: بازنمود روایی، همچنین با برجسته‌سازی تأثیر رویدادهای داستان بر ذهن اشخاص حقیقی یا شخصیت‌های خیالی، تجربهٔ زیستن در جریان داستان را به خواننده القا می‌کند.

این چهار عنصر روایت را می‌توان به اختصار: الف:واقع‌شدگی، ب:توالی رویدادها، ج:جهان‌پردازی/ جهان‌پریشی و د: هم بوم‌پنداری نامید(همان،۳۳). در ادامه به شیوهٔ کاربرد آن‌ها در عکاسی صحنه‌پردازی شده خواهیم پرداخت.

عنصر زمان نیز به عنوان یکی از عوامل مهم در آفرینش جهان داستان مورد توجه است. هنرمند باید تمام جهان‌ها را برای رسیدن به هدفِ اثرش خلق کند و برای این‌کار، مجبور است از مقولاتِ سازمان‌دهندهٔ دنیای واقعی که در آن زندگی می‌کند، استفاده کند. عنصر زمان در مبحث روایت‌ها یادآور اصطلاح "کرونوتوپ" یا زمان-مکان، مطرح شده توسط میخاییل باختین[۵] است. باختین این اصطلاح را از سویی تخیل گفتگویی ذکر می‌کند و از سویی آن‌را به عنوانِ «پیوستگی ذاتی روابطِ زمانی و فضایی که به‌گونه‌ای هنری در ادبیات بیان می‌شوند» تعریف می‌کند. به‌همین دلیل، کرونوتوپ، مفهومی‌ست که واقعیّت را به کار می‌گیرد.

عکاسی صحنه‌پردازی شده

این حوزهٔ تازه، تفاوت‌های بنیادینی با صورت شناخته شدهٔ عکاسی مستند دارد، چراکه این عکاسان تلاش می‌نمودند به واسطهٔ چیدمان و طراحی صحنه و نور، جهانی شخصی به‌وجود آورند. طی دههٔ ۱۹۸۰ این جریان در آثار هنرمندانی چون جف‌وال، سیندی شرمن[۶] و گرگوری کرودسون[۷] تبلور یافت و جایگاهی قابل دفاع و نظام‌مند برای خود به دست آورد. و سرانجام در دههٔ ۱۹۹۰ بسیاری از عکاسان سراسر جهان از این روش استفاده نمودند. برخی منتقدان این آثار را درام عکاسانه می‌خواندند، زیرا در پی خلق روایتی است که از لحاظ دیداری تنها در یک یا چند قاب خلاصه می‌شود. این اصطلاح را به روشنی می‌توان با نگاهی به آثار جف‌وال و گرگوری کرودسن تبیین نمود؛ که با استفاده از تمامی عواملی که در یک پروژهٔ سینمایی به‌کار گرفته

5- Mikhail Bakhtin

6- Cindy Sherman

7- Gregory Crewdson

می‌شود، صحنه‌ای خاص را با نقشه‌ای از پیش تعیین شده و دقیق عکاسی می‌کنند. عناصر صحنه چون نور، بازیگر، دکور، و... همگی در خدمت تصویری ایستا قرار می‌گیرند که سویه‌ای روایی دارد.

لیکن جریان‌روایی آثار کرودسن و اساساً آثاری که با قالب درام عکاسانه خلق می‌شوند با اشکال شناخته شدهٔ هنرهای دراماتیک تفاوتی اساسی دارند. در یک اثر سینمایی -در شکل کلاسیک‌اش- پی رنگ و داستان اجزای اصلی اثر را می‌سازند. داستان از یک یا چند قهرمان و گاه ضد قهرمان تشکیل می‌شود که در طول داستان دچار کشمش‌هایی خارجی یا دورنی می‌شوند. داستان از تعادل، اوج، گره‌فکنی و گره‌گشایی تشکیل می‌شود که در مجموع روایتی کامل را می‌سازند. از سوی دیگر، پی رنگ نحوهٔ بیان و ارائه داستان را هدایت می‌کند. در دههٔ ۱۹۶۰ با خصوصی‌محور شدن تولیدات سینمایی در اروپا، آثاری خلق شدند که تا اندازه‌ای -و گاه یکسره-این ساختارهای پذیرفته شده را نادیده گرفتند. گاهی تکیه تنها بر پی رنگ[۸] بود و گاه قصه به کل از روایت حذف می‌شد. برخی از فیلمنامه‌ها با«پایان باز» نوشته می‌شدند که گرچه باز هم به دامنه‌ای از احتمالات محدود بودند اما مجموعاً مخاطب را در کامل نمودن روایت دخالت می‌دادند(اتحاد،تندیس،۱۰۱).

این آثار به عنوان شاخصه‌های هنر آوانگارد تلاش می‌کردند حضور مخاطب را در تجربهٔ دراماتیک پر رنگ‌تر سازند. رسانه‌های تازه‌ای که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ رو به ظهور و رشد گذارده بودند نیز همگی به سوی ساخت هنری تعاملی گام برمی‌داشتند عکاسی صحنه‌پردازی شده نیز چنین ایده‌ای در سر داشت. مخاطب در برابر اثری می‌ایستد که به نحوی در مقام یک قاب ثابت از روایتی بزرگتر به نظر می‌آید، اثری که مخاطب در پیش‌رو 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 تشکیل‌دهندهٔ روایت شخصی وی است. این روایت مجموعه‌ای تکه چسبانی شده از خاطرات روزمره و حافظهٔ دراماتیک مخاطب است. و به همین جهت جنبه‌ای کاملاً شخصی دارد. هنرمند عکاس تصویری ایستا در اختیار مخاطب می‌گذارد و به او این اجازه را می‌دهد تا آن را آغاز، میانه یا پایان روایت خود قرار دهد، بدین ترتیب این عکس‌ها بیش از هر تجربه‌ای در جهان عکاسی توان قرارگرفتن در حوزهٔ هنر تعاملی را دارد. و نیز در مقام یک اثر هنری پررنگ‌ترین نقش را برای مخاطب قائل است. در این‌جا عمل مخاطب دو وجه مجزا دارد. مخاطب از یک سو تک‌تک اجزای تصویر را مورد شناسایی قرار داده و روابط درونی تصویر را کشف می‌کند و از سوی دیگر داستان خود را می‌سازد، تا جایی از داستان به تصویر فوق برسد. لازم است برای تحلیل این سازوکار اندکی به واژهٔ "خوانش" یعنی ابزاری که مخاطب برای برقراری رابطه با اثر در درست دارد بپردازیم. خوانش عملی است که به خواننده این امکان را می‌دهد تا با رهاکردن واقعیت موجود واقعیتی تازه و شخصی بسازد و از این راه جهان دلخواه خود -چیزی که رولان بارت آن را هدف نهایی خواننده می‌خواند- را خلق نماید(احمدی، ۱۳۷۰:۶۷۰). هرچند چنین سازوکاری دربارهٔ اغلب تصاویر عکاسانه صدق می‌کند اما عکاسی صحنه‌پردازانه به سبب برخورداری از سویه‌های نمایشی، توانی مضاعف در برانگیختن مخاطب برای گسترش افق‌های معنایی دارد.

می‌توان این فرم هنری -عکاسی صحنه‌پردازی شده- را با ادبیات نیز مقایسه کرد. این قیاس سازوکاری مشابه اما در دو جهت متفاوت را به ما نشان می‌دهد. از یکسو اثر ادبی که داستانی را با تمام جزییات روایت می‌کند بی‌آن‌که تصویری عینی در اختیارمان بگذارد و از سوی دیگر عکاسی صحنه‌پردازی شده که تصویری با توان بالای روایی ایجاد می‌کند، بی‌آن‌که داستانی پیشنهاد کند. این دو هر یک به طریقی فضا را برای خوانشی تازه از سوی مخاطب می‌گشایند. برای مثال در یکی از آثار کرودسن، مردی را می‌بینیم که در میانهٔ خیابانی خالی و زیر بارانی تند ایستاده است. اتومبیلی در گوشهٔ تصویر است که به نظر می‌آید لحظاتی پیش مرد از آن پیاده شده، کنار اتومبیل یک چمدان چرمی روی زمین رها شده، مرد کف دستانش را به سمت بالا نگهداشته و با تعجب به آن‌ها نگاه می‌کند. چه چیز وی را واداشته تا از اتومبیل‌اش پیاده شود و زیر باران بایستد، آیا با کشمشی درونی مواجه‌ایم، یا عاملی خارجی -مثلاً خرابی اتومبیل- سبب این رفتار است؟ آیا حتی اتومبیل متعلق به اوست یا تنها با اتومبیل رها شده مواجه شده است؟ و هزاران پرسش دیگرکه یک فریم عکس در ذهن ایجاد می‌کند؛ حال آنکه ادبیات روشن‌تر و مشخص‌تر با مخاطب وارد چالش می‌شود.

سندی اسکاگلند

متولد (۱۹۴۶.م)، در دههٔ ۱۹۷۰ در دانشگاه آیوا تحصیل‌کرده و دورهٔ دکترای سخت و منضبط مینیمالیسم را گذرانده است. وی برخلاف تحصیلات مینیمالیستی‌اش، کار خود را با هنر مفهومی[۹] و اینستالیشن آرت[۱۰] شروع کرد و به‌واسطهٔ آن اکثراً اشیاء مورد استفاده در چیدمان‌هایش را خود می‌سازد. هم‌اکنون به‌گونه‌ای دوگانه با چیدمان و تصاویر فتو آرت، به فعالیت ادامه می‌دهد و از برجسته‌ترین نمایندگان عکاسی صحنه‌پردازی شده به حساب می‌آید. مدت زیادی را صرف اجرا و فکر کردن راجع به هر اثری می‌کند و پس از اجرای چیدمان، زمان چند روزه‌ای را صرف عکسبرداری از آن نموده و آثارش را در فورمتی بزرگ ارائه می‌دهد.

"آثار من چیدمانی هستند به شکل یک محیط سه بعدی، محصور در یک اتاق مانند، اما احجامی را که من به این چیدمان اضافه می‌کنم، به‌گونه‌ای به آن‌ها، هم‌چون مجسمه نگاه می‌کنم، وقتی که آن‌ها را می‌سازم، آن‌ها را چون اثاثیه صحنهٔ نمایش نظاره نمی‌کنم، بلکه آن‌ها را مجسمه‌هایی مجزا می‌دانم. فکر می‌کنم این گونه‌ای متمایز باشد"(احمدی خلجی،تندیس،۹۶).

در تصویر شمارهٔ ۱ ، بازی‌های روباه، با فضای رستورانی کاملاً خاکستری، همراه با تعداد

8- Plot

9- Conceptual Art

10- Installation Art

WWW.CHIDEMANMAG.COM

تصویر شمارهٔ ۱: سندی اسکاگلند، بازی روباه

زیادی روباه قرمز رنگ، به جز یکی به رنگ خاکستری که یک جانور را در دهان گرفته، روبه‌رو هستیم.

اسکاگلند ابتدا مدل ۲۶ روباه در اندازه‌ای که هر کدام ۱۵۰ تا ۱۸۰ سانتی‌متر بلندی داشتند را در حالت‌های مختلف از پلاستلن (که یک سفال پایه روغنی است) ساخت. در مقام طراح صحنه ۸ میز و ۱۶ صندلی را در فضای خاکستری رستوران چیدمان نمود و از سیم‌های نامرئی به منظور آویزان کردن روباه‌ها استفاده کرد تا معلق بودن و احساس پرش را تداعی کند. بازیگران چیدمان، دو مرد و یک زن هستند که در مقام طراح لباس و صحنه، آن‌ها را نیز با هیبت خاکستری در صحنه قرار داد. نورپردازی صحنه دو هفته به طول انجامید و در نهایت پس از آن و با حضور بازیگران ۶۰ تصویر، از چیدمان تهیه شد.

از نمونه‌های استفادهٔ روباه، می‌توان به افسانه‌های ایزوپ، سخنور یونانی نام برد و بسیاری از داستان‌های وی دربارهٔ زیرکی و حیله‌گری روباه، دقیقاً معادل داستان‌های کلیله و دمنه است(همان). یکی از برداشت‌هایی که از این اثر می‌توان داشت شاید این باشد که انسان با تصرف محیط زندگی روباه، آن را تغییر داد و محل سکونت و شکارگاه او به رستوران برای انسان‌ها تبدیل شد. و جریان روایت تصویر همچنان باز است و داستان‌های متفاوتی را مطرح می‌کند. واقع شدگی (اولین عنصر بنیادین روایت که در سطرهای بالا برشمرده شد)، در این اثر حاصل تعاملات پیچیده‌ای است میان آفرینندهٔ اثر و دیگر آثار نشانه‌ای، و مفسرانی که این بروندادهای روایی را با ملاحظات فرهنگی، سازمانی، گونه‌شناختی و... تعبیر می‌کنند. باز نمود روایی از یک سو الف:علائم متنی یا نشانه‌ای استفاده شده در رسانهٔ روایی را در خود می‌گیرد و از سوی دیگر ب:شخصیت‌ها، موقعیت‌ها و رویدادهایی (از جهان داستان) را که دراثر نمود می‌یابند. نکتهٔ مهم آنکه: باز نمودی چون روایت در جریان ارتباط نمود می‌یابد، درک آن نیز مستلزم توجه به شیوهٔ همگونی‌اش با بافت‌های ارتباطی است.

به بیان دیگر، مخاطب در تلاش برای بازسازی جهان اثر باید علاوه‌بر دلالت‌های تصویری، اهداف ارتباطی نهفته در پس موقعیت روایی را هم استنباط کند(هرمن، ۱۳۹۲:۴۵). به عنوان مثال دربارهٔ تغییر رنگ یکی از روباه‌ها اسکاگلند چنین می‌گوید: "در بازی روباه، تغییر یک روباه و خاکستری شدنش، اشاره به استتار دارد. ما چیزهایی معین را وابسته به رنگشان اول یا دوم می‌بینیم. استتار، همچنین، نژادپرستی و جنسیت‌گرایی را می‌رساند، بسته به ظاهر فیزیکی اشیاء با خود آگاه ما می‌آمیزند و یا از نظر دور می‌مانند"(زاکیان،حرفه هنرمند،۲۴). عنصر جهان‌پردازی/ جهان‌پریشی روایت در این اثر در اولین برخورد مخاطب با اثر شکل می‌گیرد که نوعی آشفتگی یا برهم خوردن تعادل در جهان اثر با عوامل انسانی و غیرانسانی را احساس می‌کند. خواه این جهان واقع‌نما باشد یا خیالی، مخاطب شروع به پردازش آن در ذهن می‌کند و مطابقت‌هایی با تصاویر ذهنی که از قبل داشته می‌کند و رفته‌رفته در جهان اثر غرق می‌شود. همسان شدن و تأثیر رویدادهای داستانِ اثر بر ذهن

مخاطب، تجربهٔ زیستن در جریان اثر را به او القا می‌کند و همانا این روند عنصر هم بوم‌پنداری در روایت‌شناسی محسوب می‌شود. در مواجه با دیگر آثار اسکاگلند نیز با چنین پدیده‌هایی روبه‌رو هستیم، مانند "گربه‌های رادیواکتیو" تصویر شمارهٔ ۲. در نهایت آنکه او به تمامی مؤلف عکس‌هایش است. داگلاس کریمپ[11] کسی است که از پدیدهٔ خارق‌العاده در آثار اسکاگلند به عنوان یک نوع "پیوند زنی" بین هنرها نام می‌برد.

تصویر شمارهٔ ۲: سندی اسکاگلند، گربه‌های رادیواکتیو، ۱۹۸۰

جف وال

جف وال عکاسی که در دهه‌های ۱۹۸۰ و ۱۹۹۰ تأثیر به‌سزایی در اندیشهٔ عکاسانه معاصر گذاشت، در سال ۱۹۴۶ در بریتیش کلمبیای ونکوور در کشور کانادا زاده شد. وی تحصیلاتش را تا سال ۱۹۷۰ در دانشگاه بریتیش کلمبیا ادامه داد و سپس در رشتهٔ تاریخ هنر فارغ‌التحصیل شد. جف‌وال یک داستان‌سراست. او داستان‌هایی دربارهٔ مردمان عصر ما می‌گوید که شهری یا غیرشهری‌اند و تصاویری از زندگی روزمره یا غیرمعمول آن‌ها پیش می‌نهد.

تصویر شمارهٔ ۳: جف وال

مردمانی که وال به تصویر می‌کشد گاه در جایگاه یک بازیگرند و گاه تنها یک مدل و در مقام یک فیگور. تصویر شمارهٔ ۳ نمونه آثاری از اوست که در این تجربه فیگورها را در مقام موتیف‌های تجسمی استفاده نمود و نه تنها آن‌ها را به عنوان یک وجود فیزیکی از انسان نمایش داد، بلکه شخصیتی فراتر از آنچه معمولاً یک مدل دارد را نیز به این نمود تازه تزریق کرد(اتحاد، تندیس، ۷۹).

تصویر شمارهٔ ۴: جف وال، وزش ناگهانی باد

وال چه در زندگی هنرمندانه‌اش و چه به‌عنوان یک تئوریسین، نسبت‌های عمیقی با فلسفه دارد و از میان فیلسوفان، از فیلسوف آلمانی یهودی یعنی والتر بنیامین(۱۹۴۰-۱۸۹۲) بیشترین تأثیر را پذیرفته است. بنیامین میان تجربه بی‌واسطهٔ روزمره و تجربهٔ اصیل تفاوت قائل است. هدف حقیقی آثار بنیامین بدل کردن تجربهٔ روزمره به تجربهٔ حقیقی است. وال در برخورد با موضوعی خارجی، چون فیلسوفان پرسه‌زن در آتن دوران باستان رفتار می‌کند. به بیان دیگر درست مانند کسی که شهودی مستقیم از برخوردش با زندگی شهری

11- Douglas Crimp

و مدنیت کسب می‌نماید. تصویر شمارهٔ ۴ گرایش او را به فیلم تا حدی آشکار می‌کند.

جایگاه کوچک‌ترین اجزا در صحنه ارزیابی شده و توسط عکاس چیدمان یافته است. بازنمود روایی این تصویر، مخاطب را در شرایط برابر با سوژه قرار داده و هیجان درونی تصویر را درک می‌کند و با سوژه و همراه با باد روان می‌گردد. درواقع، واقع-شدگی به‌عنوان یکی از عناصر بنیادین روایت، گفتمان‌روایی در بافت یا موقعیتی خالص است. گاهی موقعیت موجود در تصویر چنان قابل لمس است که در مورد عنصرجهان‌پردازی/ جهان‌پریشی روایت، دچار آشفتگی اولیه در برخورد با اثر، نمی‌شویم، گویی روایت موجود در عکس تابع روندی است که از وضعیتی متعادل آغاز می‌شود و با گذر از مرحلهٔ بی‌تعادلی، بار دیگر در شرایط تازه به تعادلی می‌رسد.

برخلاف نظریاتی که عکاسی را هنری کاهشی می‌نامند، هنر وال هنری افزایشی است. او در محدودهٔ قابش، هر چرا که بخواهد کم می‌کند و یا به وجود می‌آورد(اتحاد،تندیس،۷۹). در تصویر وزش ناگهانی باد گویی لحظهٔ قطعی کارتیه برسون را بازسازی کرده است. روایت‌های تصویری در آثار وال میان انگارهٔ عینی (آنچه مشاهده شده) و انگارهٔ ذهنی (آنچه تصور شده) و میان معمولی و فراواقعی معلق‌اند. بودلر (شاعر و متنقد هنری) به نسلی که درگیر مدرنیته صنعتی می‌شوند، اعلام می‌کند: "نقاش آینده، یک نقاش واقعی، کسی است که خواهد دانست چطور اکنون زندگی را در بعد حماسی‌اش درک کند". یک قرن و نیم بعد زمانی‌که این اکنون، درست به همان سرعت از جوانب مختلف در حال تغییر است، وال به چنین روایت حماسی‌ای از چیزهای معمولی و پیش پا افتاده اشتیاق پیدامی‌کند(بودیک،ماه‌هنر،۳۲).

نتیجه‌گیری

نحوهٔ برخورد با روایت‌ها در طول تاریخ متفاوت بوده است. آنچه مسلم است همراه بودن آن در اعصار مختلف با شکل‌های گوناگون هنری است. عصر معاصر از دنیای تک بعدی فاصله گرفته و گامی فزاینده به دنیای چند بعدی و میان رشته‌ای برداشته است. در روایت‌شناسی نیز با روایت تک بعدی (مانند روایت‌های موجود در رمان) و روایت‌های چند بعدی (مانند روایت‌های موجود در ویدیو آرت یا فیلم سینمایی) روبه‌رو هستیم و درخور مطالعه موردی خود یعنی عکاسی صحنه‌پردازی شده از روایت‌های چند بعدی به واسطهٔ نقش چند بعدی عکاس (در مقام کارگردان، طراح صحنه، نورپرداز و...) استفاده نموده‌ایم.

عنصر زمان در این عکس‌ها اهمیت به‌سزایی دارد و یادآور اصطلاح "کرونوتوپ" یا زمان-مکان، مطرح شده توسط میخاییل باختین است. باختین این اصطلاح را از سویی تخیل گفتگویی ذکر می‌کند و از سویی آن‌را به عنوانِ «پیوستگی ذاتی روابطِ زمانی و فضایی که به‌گونه‌ای هنری در ادبیات بیان می‌شوند» تعریف می‌کند. نویسنده باید تمام جهان‌ها را برای رسیدن به هدفِ نوشته‌اش خلق کند و برای این‌کار، مجبور است از مقولاتِ سازمان‌دهندهٔ دنیای واقعی که در آن زندگی می‌کند، استفاده کند. به‌همین دلیل، کرونوتوپ، مفهومی است که واقعیت را به‌کار می‌گیرد. نظریهٔ مذکور با فضای عکس‌ها احتمالاً می‌تواند مرتبط شود اگر فضای هنری در ادبیات همان فضای حاکم بر عکس‌های صحنه‌پردازی شده در نظر گرفته شود و نویسنده را در مقام عکاس تصور کنیم. در این عکس‌ها تعامل دو سویه‌ای میان مخاطب و اثر برقرار می‌شود و مخاطب از اولین لحظهٔ برخورد با تصویر شروع به خلق جهانی تصویری و جدید مطابق با تصاویر و خاطرات موجود در ذهنش، می‌کند. پروسهٔ شکل‌گیری و پردازش جهان ذهنی مخاطب با تصویر را می‌توان تا حد زیادی مطابق با چهار عنصر بنیادین روایت یعنی: الف:واقع‌شدگی، ب:توالی رویدادها، ج:جهان‌پردازی/ جهان‌پریشی و د:هم بوم‌پنداری دانست. عکاس در مقام کارگردان و مؤلف اثرش، تمام امکانات را برای خلق دنیایی متفاوت با روایتی ماورایی و یا موضوعی روزمره و روایت عادی زندگی بشر در دسترس دارد. در این میان توانایی جف‌وال در خلق تصاویری با سوژه‌های عادی و امور روزمره اما همراه با روایتی خاص از تصویر، تبحر بسیار دارد.■

منابع

۱- بارت، رولان(۱۳۹۲)، در آمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها، ت: محمد راغب، رخ داد نو، تهران.

۲- مارتین، والاس(چاپ ششم۱۳۹۳)، نظریه های روایت، ت: محمد شهبا، ثالث، تهران.

۳- هرمن، دیوید(۱۳۹۲)، عناصر بنیادین روایت، ت: حسین صافی، نی، تهران.

۴-احمدی خلجی، آرش(۱۳۸۶)، بازی های روباه(معرفی و تحلیل اثری از سندی اسکاگلند)، تندیس، ۹۶.

۵-اتحاد، علی(۱۳۸۵)، عکاسی جف وال، تندیس، ۷۹.

۶-بودیک، آریلا(۱۳۸۷)، عکاسی: چهار دهه عکاسی جف وال در موزه هنر مدرن، ت: آرام محمدی، تندیس، ۳۲.

۷- شهاهنگ پور، سحر(۱۳۸۵)، یک عکس یک گفتار، ماه هنر، ۳۲.

۸-میشل کوتزل، هانس(۱۳۸۷)، انتقام ماهی قرمز: اسکاگلند، ت: زانیار بلوری، حرفه هنرمند، ۲۴.

9- www.artsy.net

10- www.pinterest.com

11- www.zeitgeistfilms.com

12- www.slrlounge.com

13- www.ensani.ir

14-Melissa A.Schwartz,university of Kentucky ,CONSTRUCTING THE REAL :THE NEW PHOTOGRAPHY OF CREWDSON,GURSKY AND WALL

15- IMA institute of Modern art ,Gregory Crewdson:in a lonely place,JANUARY-2013