هنر عکاسی

www.ketab.ir

سرشناسه: شارف، آردن، ۱۹۲۲ - م.
عنوان و نام پدیدآور: هنر و عکاسی / آرون شارف، مترجم مژده هاشمی نسب
مشخصات نشر: تهران، رهروان پویش، ۱۳۹۶
مشخصات ظاهری: ۳۲۰ ص. مصور
شابک: ۵-۴۲-۲۷۷۴-۹۶۴-۹۷۸
وضعیت فهرست نویسی: فیپا.
یادداشت: چاپ قبلی: تهران: انجمن سینمای جوانان ایران، ۱۳۹۰.
موضوع: نقاشی از روی عکس
موضوع: Painting from photographs
شناسه افزوده: هاشمی نسب، مژده، ۱۳۶۱ - ، مترجم
رده بندی کنگره: ۲۱۳۹۶ ش ۸ ع / N۷۲
رده بندی دیویی: ۷۷۰/۱۱
شماره کتابشناسی ملی: ۴۵۵۸۱۸۸

هنر و عکاسی

نویسنده: **آرون شارف**

مترجم: **مژده هاشمی نسب**

طراحی وصفحه آرایی: **طیبه جعفرنیا** با همکاری: **شادان ارشدی**

نوبت چاپ: **اول، ۱۳۹۶**

شمارگان: **۱۰۰۰ نسخه**

لیتوگرافی: **جامع هنر**

چاپ و صحافی: **نقش نیزار**

شابک: **۹۷۸-۹۶۴-۲۷۷۴-۴۲-۵**

انتشارات رهروان پویش

تهران - خیابان شریعتی - بالاتر از میرداماد - نبش بن بست زرین - برج مینا - طبقه ۵ - واحد

تلفن: ۲۲۸۹۴۵۵۰ / دورنگار: ۲۲۸۹۴۵۵۱

www.ketab.ir

فهرست

پیش‌گفتار ۶

مقدمه ۱۰

۱- اختراع عکاسی ۱۷

اتاق تاریک ۱۷

داگر، تالبوت و نیپس ۲۱

نخستین واکنش‌ها به عکاسی ۲۳

دیگر مخترعان عکاسی ۲۵

۲- چهره‌نگاری ۳۵

نخستین واکنش‌های عکاسی پرتره ۳۶

عکاسی به مثابه صنعت ۳۸

نقاشی مینیاتور ۳۹

جلسات نشست مدل در برابر چهره‌نگار ۴۳

انگر ۴۵

دیوید اکتاویوس هیل ۴۸

فریث ۵۰

استفاده از عکس توسط چهره نگاران ۵۱

عکس بر روی پردهٔ نقاشی ۵۲

رنگ سایه‌ها در عکس ۵۴

نور مصنوعی ۵۷

مانه ۵۸

اعدام امپراتور ماکسیمیلیان ۶۲

کار برای هنرمندان ۷۰

۳- منظره و موضوعات روزمره ۷۴

گزارش از سرزمین‌های دور ۷۴

فنتون و بردی ۸۰

عکاسی منظره در آغاز ۸۲

کورو و تصویر محو ۸۶

میله، روسو، دوبینی، دوتیو ۸۹

جان راسکین ۹۱

ترنر ۹۸

انتقاد به سبک پیشا رافائلی ۹۹

استفاده از عکس توسط نقاشان پیشا-رافائلی ۱۰۲

۴- دلاکروا و عکاسی ۱۱۵

۵- معمای رئالیسم ۱۲۱

[illegible] سبک! دشمن حقیقی! ۱۲۲

برهنگی و [illegible] عرزه‌نگاری ۱۲۵

دیگر عکس‌هایی که توسط کوربه به کار برده شد ۱۲۸

دفاع از رئالیسم در نقا[illegible] ۱۲۹

دفاع از ایده آلیسم در عکاسی ۱۳۱

۶- قدرت عکاسی ۱۳۵

نمایشگاه ۱۸۵۹ ..... ۱۳۶

سالن و نقد سبک عکاسانه در هنر ۱۳۹

www.ketab.ir

فهرست

پروندهٔ مه‌یرو پیرسون ۱۴۲

عکاسی هنری ۱۴۶

گراوورسازی در برابر عکاسی ۱۵۰

تکثیر آثار هنری به وسیلهٔ عکس ۱۵۳

۷- امپرسیونیسم ۱۵۷

استفادهٔ پنهانی از عکاسی ۱۵۸

استفادهٔ امپرسیونیست‌ها از عکس ۱۵۹

تئودور رابینسن ۱۵۹

تصویر محو ۱۶۲

رنگ طبیعی ۱۶۳

۸- دگا و ثبت لحظات ۱۷۳

آنیت ۱۷۴

چشم عکاسانهٔ دگا ۱۷۶

مسائل مربوط به پرسپکتیو ۱۸۳

باسمه‌های ژاپنی ۱۸۸

برش تصاویر و تسلسل سینمایی ۱۹۰

اسب‌های دگا ۱۹۶

۹- بازنمایی حرکت در عکاسی و هنر ۲۰۱

حرکت حیوانات ۲۰۸

مویبریج: محاسن و معایب ۲۱۲

ماری ۲۱۷

سورا ۲۱۹

۱۰- عکاسی به مثابه هنر: هنر به مثابه عکاسی ۲۲۳

آزمون‌ها و ترفندهای عکاسی ۲۲۴

عکاسی هنری ۲۲۷

نقاشی عکاسانه ۲۳۲

۱۱- فراسوی عکاسی ۲۳۹

واکنش هنرمندان پس از امپرسیونیسم ۲۴۰

۱۲- فراسوی هنر ۲۴۷

فوتوریسم و کرونوفوتوگرافی ۲۴۸

پیکاسو ۲۶۰

آلفونس برتیون و کارتوگرافی ۲۶۴

دولاک، فوتومونتاژ ۲۶۶

سوررئالیسم: ماشین کمدن الهام ۲۷۹

از ساختارگرایی تا پایان ۲۸۳

عکس‌های میکروسکوپی و تلسکوپی ۲۹۲

هنر و عکاسی امروز ۳۰۰

نتیجه گیری ۳۰۸

نمایه ۳۱۲

www.ketab.ir

پیش‌گفتار

دامنهٔ مطالب این کتاب، در ابتدا دربرگیرندهٔ هنر عکاسی در انگلستان و فرانسه، و هم‌چنین کشورهای دیگری است که اتفاقات مهم هنری و عکاسی در آنها رخ داده‌است: ایتالیا، آلمان، روسیه و آمریکا. این مقاله بدون کمک افراد علاقه‌مند به منابع پراکندهٔ مربوط به هنر و عکاسی در ۱۲۵ سال اخیر کامل نمی‌شد. علاوه بر این، یافته‌های موثق و قابل اطمینان کتب اولیهٔ تاریخ عکاسی، و هم‌چنین تلاش‌های سال‌های اخیر برای ادغام تاریخ عکاسی با سایر هنرهای تصویری، در این مسیر یاریم کرده‌اند.

ایدهٔ پژوهش‌هایی از این نوع جدید نیستند؛ جورج مور[1] این ایده را در کتاب نقاشی مدرن در سال ۱۸۹۸ ارائه کرد و با ابراز شگفتی همراه بود: «هیچ مقاله‌ای در هیچ یک از ژورنال‌های هنری ما دربارهٔ این سؤال جالب به چشم نمی‌خورد.» او بر آن بود که وجود نداشتن چنین مقاله‌ای، نقص مهمی در تاریخ ادبیات انتقادی ماست. در سال ۱۹۰۰، نویسنده‌ای آلمانی به نام آلفرد لیشت‌وارک[2] که در حوزهٔ هنر فعالیت می‌کرد نظر خود را در مورد این نقطهٔ ابهام در مطالعات تاریخی چنین بیان کرد: «می‌دانم که تاریخ آیندهٔ هنر (=نقاشی) در قرن ۱۹ اگر مبتنی بر حقایق باشد، بخش مفصل و ویژه‌ای را به هنر عکاسی اختصاص می‌دهد.»

کتاب‌هایی که تاریخ عکاسی در قرن اخیر منتشر شده‌اند، در باب تأثیر عکاسی بر هنر بحث کرده‌اند. این اشارات، غیرمستقیم و با حدس، از رای لحنی مستبدانه هستند و حاکی از عدم حساسیت به جایگاه حقیقی هنرند. تا زمان انتشار چنین کتاب در دههٔ ۱۹۳۰، به جزئیات مربوط به ارتباط میان این دو هنر، یعنی نقاشی و عکاسی، اشاره‌ای نشده بود.

هانریش شوارتز[3] یکی از اولین تاریخ‌نویسان هنر بود که به صورت جدی به این موضوع پرداخت. وی پژوهش تحسین‌برانگیزی در سال ۱۹۳۱ در لایپزینگ در باب دیوید اکتاویوس هیل[4] منتشر کرد که سال بعد به زبان انگلیسی ترجمه شد. پژوهش مزبور، الگویی برای تحقیقات گسترده‌تر بعدی به وجود آورد. در سال ۱۹۳۶ ژیزل فروند[5] مقاله‌ای تأثیرگذار با عنوان «عکاسی در فرانسهٔ قرن نوزده: تحقیقی در باب جامعه‌شناسی و زیبایی‌شناسی»[6] ارائه نمود. او در این مقاله با چیره‌دستی به بررسی تأثیرات عمیقی که عکاسی در زندگی و هنر مدرن ایجاد کرده‌است می‌پردازد. شش یا هفت کتاب مهمی که درخصوص تاریخ عکاسی این قرن منتشر شده‌اند، به کلی بیانگر این امر هستند که جزئیات مبهم دربارهٔ استفادهٔ هنرمندان از عکس و عکس‌العمل آنها به دوربین، در نهایت از طریق مطالعات سایر رشته‌های هنری آشکار شده‌اند. بومون نیوهال[7] در کتاب تاریخ عکاسی (۱۹۴۹) و سایر مقالاتش، رابطهٔ پیچیدهٔ میان هنر و عکاسی، از جمله مشکلات مربوط به سبک را با دید انتقادی‌تر و جزئی‌تر از

1- George Moore
2- Alfred Lichtwark
3- Heinrich Schwartz
4- David Octavius Hill
5- Gisele Freund
6- La photographie en France: au-dix-neuvieme siecle Essai de sociologie et d'esthetique
7- Beaumant Newhall

www.ketab.ir

پیشینیان خود بررسی کرده‌است و از این جهت همهٔ نویسندگان بعدی خود را مدیون او می‌دانند.
در این سال‌ها، این‌گونه تحقیقات چنان زیاد شده‌اند که حتی این سؤال به ذهن می‌آید: «آیا گرایش بسیاری از نقاشان به تصاویر عکاسانه در نتیجهٔ این پژوهش‌ها شکل گرفته‌است؟» لزومی ندارد که در این جا به همهٔ مقاله‌هایی که در ۲۵ سال اخیر به طور اساسی به این موضوع پرداخته‌اند اشاره کنیم. در بخش مناسبی از متن و یادداشت‌ها به این مقالات اشاره خواهیم کرد. به تازگی سه کتاب ارزنده که به طور گسترده به هنر و عکاسی پرداخته‌اند، اطلاعات جدیدی ارائه داده‌اند و طبقه‌بندی‌های مهمی برای تحقیقات آینده در نظر گرفته‌اند. این کتاب‌ها عبارتند از: تاریخ مختصر هنر از نیپس تا عصر حاضر[1] (۱۹۶۳) از آندره وینیو[2]، نقاشی و عکس[3] (۱۹۶۴) از وان درن کوک[4]، و هنر و عکاسی[5] (۱۹۶۶) نوشتهٔ اوتو اشتلتسر[6].
ممکن است این سؤال پیش بیاید که منظور از نوشتن کتابی دیگر در این زمینه چیست. به عقیدهٔ من هنوز چیزهایی برای گفتن وجود دارد. به خصوص در مورد مسائل سبک‌شناختی که بر مبنای تبادل پیچیدهٔ میان این واسطه‌های هنری[7] قرار دارند.
این کتاب در ابتدا به عنوان پایان‌نامهٔ دکترا برای مؤسسهٔ «کورتولد» در دانشگاه هنر لندن نوشته شد. پس از آن به طور کامل مورد تجدید نظر قرار گرفت و مطالب جدید به آن افزوده شد. به منظور حفظ بیشترین میزان پیوستگی و انسجام در متن، اطلاعات مکمل در یادداشت‌ها قرار گرفته‌اند و یادداشت‌ها، خود به عنوان یک بخش نیمه مستقل در نظر گرفته شده‌اند. قرار دادن فهرست واژه‌ها کاری اضافی خواهد بود، زیرا هر بخش از متن، برای آسان شدن دستیابی به منابع، دارای عنوینی است.
در این جا می‌خواهم از پشتیبانی مرکز تحقیقات دانشگاه لندن به خاطر کمک‌های بی‌شمار آنها، از جمله سفر به خارج و جمع‌آوری تصاویر در طول مراحل اولیهٔ تحقیق قدردانی کنم. به طور ویژه از کمک‌های فکری و محبتی که پروفسور آنتونی بلانت ـ رئیس مؤسسهٔ هنری کورتولد ـ و پروفسور لانس گوینگ از دانشگاه لیدز در حین نگارش این پژوهش در حق من مبذول داشتند، تشکر و قدردانی کنم. همچنین از پروفسور لیوپولد اتلینگر برای پیشنهادهای مفیدی که پس از مطالعهٔ این پایان‌نامه در اختیار من قرار دادند، به گرمی تشکر می‌کنم. از پروفسور ارنست گمبریچ، رئیس دانشکدهٔ واربرگ، نه تنها برای ملاحظات و موارد مفیدی که به من پیشنهاد دادند، یا به خاطر تشویق من در این زمینه، بلکه برای کتاب او که به طور غیرمستقیم کمک زیادی به من کرد، صمیمانه سپاسگزاری می‌کنم.

1- Une breve histoire de l'art de Niepce a nos jours
2- Andre Vigneau
3- The painter and the photograph
4- Van Deren Coke
5- Kunst und Photographie
6- Otto Stelzer
7- Medium. این کلمه را بعد از این در متن «رسانه» ترجمه خواهیم نمود.

www.ketab.ir

هم‌چنین می‌خواهم از از موسیوژان در کابینهٔ پردازندهٔ کتابخانهٔ ملی پاریس و دکتر دیوید توماس از موزهٔ علوم لندن برای این‌که تصاویر کلکسیون خود را در اختیار من قرار دادند سپاسگزاری کنم. به سبب کلکسیون بزرگی از تصاویر اولیه که در اختیار من قرار گرفت، مدیون موسیوژان خواهم بود. هم‌چنین از پروفسور وان درن کوک، رئیس دانشکدهٔ هنر دانشگاه نیومکزیکو برای حمایت از این کار سپاسگزارم.

از جامعهٔ عکاسی فرانسه و جامعهٔ عکاسی سلطنتی در لندن که هرگز از این‌که امکانات خود را در اختیار من قرار دهند خودداری نکردند بسیار ممنونم. هم‌چنین مدیون لطف و همکاری پروفسور اتو اشتلتزر، دکتر اسکولتز و دکتر هنیریچ اسکوارتز هستم. از فرانسیس هاسکیل، استاد تاریخ هنر در دانشگاه آکسفورد و استاندیش لادر از دانشگاه ییل برای منابع مفیدی که با مهربانی در اختیار من قرار دادند صمیمانه سپاسگزاری می‌کنم.

از همکاران و دانش آموزان خود، به خصوص در مدرسهٔ هنر سنت مارتین لندن، بابت بردباری‌هایی که در برابر مهلت‌های پایان‌ناپذیر من در طول چندین سال به خرج دادند، و این‌که آنها را مجبور می‌کردم تا با حکم تبیین خود به هر گوشه‌ای از هنر نگاه کنند، صمیمانه عذرخواهی می‌کنم. مشاهدات دقیق آنها همواره مرا مجبور به تعدیل مفروضات خاصی می‌کرد که به آسانی در این مطالعه قرار گرفتند. هیچ نوع فعالیت بی‌نقصی در تاریخچهٔ ارتباط میان هنر و عکاسی ممکن نیست که بدون مبانی معتبری که توسط مورخان هنر، و همین طور تاریخ‌نگاران عکاسی ارائه شده‌اند، انجام شود. صمیمانه از آنها متشکرم. از پیتر جونز، جری جونز، جورج فری و هم‌چنین کارکنان بخش عکاسی در مؤسسهٔ کورتولد، به خاطر کمک‌های ارزشمندی که برای آماده‌سازی تصاویر جهت چاپ در این کتاب انجام دادند تشکر می‌کنم. از صمیم قلب از تونی ریچادسون برای پیشنهادهای ارزشمندی در ویرایش و چاپ این کتاب در اختیار من قرار داد، سپاسگزارم. از ناشران و به خصوص دیوید تامسون و کسانی که این کتاب را تا مراحل آخر دنبال کردند و از جرالد سینامن و وورونیکا لاولس به خاطر گردآوری نسخهٔ فعلی این کتاب بسیار ممنونم.

مهم‌تر از همه از همسر عزیزم ماربنا برای مطالعهٔ تمام ویرایش‌های این کتاب و تلاش او در جهت حفظ دیدگاه تاریخی و منطقی خود، متشکرم.

همکاری دیگران به اینجا ختم نمی‌شود. منابع دست‌نخوردهٔ زیادی از مکاتبات، اسناد، نامه‌ها، منابع ادبی، تصاویر و... وجود دارند که بدون شک منتشر می‌شوند و موجب رشد این زمینه از هنر خواهند شد.

آرون شارف

www.ketab.ir

بودلر[1]: «واژهٔ "تقلید" واژهٔ درستی نیست. آقای مونه[2] هرگز هیچ‌یک از آثار "گویا[3]" را ندیده‌است؛ او هیچ اثری از ال‌گرکو[4] را ندیده‌است؛ او هرگز به گالری پورتاله نرفته‌است. گرچه غیرقابل باور به نظر می‌رسد، حقیقت دارد. من خود از این چنین انطباق‌های عجیب در حیرتم... . آن‌قدر دربارهٔ سرقت هنری او از گویا گفته شده‌است که خود او به تازگی تلاش می‌کند بتواند برخی از آنها را ببیند... . آیا تردید دارید که این چنین تشابهات به طور طبیعی رخ دهد؟ بسیار خوب، من هم متهم شده‌ام که از ادگار پو[5] تقلید می‌کنم! می‌دانید چرا آثار پو را چنین صبورانه مطالعه می‌کنم؟ زیرا او به من شبیه است!» (در پاسخ به منتقد هنری، تئوفیل توره‌بورگر، در ژوئن ۱۸۶۴)

اسکار وایلد[6]: «... چیزها به دلیل این‌که ما آنها را می‌بینیم وجود دارند، و آن‌چه که می‌بینیم، و طریقی که چیزها را می‌بینیم، به هنرهایی بستگی دارد که بر ما تأثیر گذاشته‌اند.» (نیات، ۱۸۹۱)

www.ketab.ir

1- Charles Baudelaire. م - نویسنده و شاعر فرانسوی در قرن نوزدهم
2- Claud Monet. م - نقاش امپرسیونیست فرانسوی در قرون ۱۹ و ۲۰
3- Francisco Goya. م - نقاش اسپانیایی در قرون ۱۸ و ۱۹
4- El Greco. م - نقاش یونانی الأصل اسپانیایی در قرون ۱۶ و ابتدای قرن ۱۷
5- Edgar Allan Poe. م - نویسنده و شاعر آمریکایی در قرن نوزدهم
6- Oscar Wilde. م - نویسنده و شاعر ایرلندی در قرب نوزدهم

مقدمه

پس از پیدایش عکاسی هیچ هنرمندی ـ جز در چند مورد استثنا ـ نمی‌توانست بدون آگاهی از وسیله‌های جدید به کار خود بپردازد؛ هیچ عکاسی نیز نمی‌توانست بدون حدی از آگاهی از سایر هنرهای بصری کار خود را به درستی انجام دهد. با همزیستی هنر و عکاسی، نظامی پیچیده و دارای سبک ایجاد شد. توصیف این همزیستی تنها به عنوان هنر تحت تأثیر عکاسی یا عکاسی تحت تأثیر هنر، بسیار سهل‌انگارانه است. هنرمندان زیادی وجود دارند که در شکل‌دهی صوری آثار خود از عکس‌هایی بهره گرفته‌اند که خود تحت تأثیر نقاشی بوده‌اند؛ و بالعکس، عکاسانی هم هستند که از نقاشی‌های شامل عناصر عکاسی الهام می‌گیرند. در واقع ترکیب این تأثیرات متقابل، یا آزمودن موضوعات یک رسانه با قابلیت‌های رسانهٔ دیگر، تا حد زیادی ممکن است دلیل نوآوری‌های زیاد تصویری در هنر پس از پیدایش عکاسی باشد.

حتی در مواردی که عکس بیشتر وابسته به ویژگی‌های رسانه‌ای خود و حاصل فرایندهای شیمیایی و مکانیکی است ـ و نه تمایلات شخصی عکاس ـ اولویت عکس تضمین نمی‌شود. به طور تقریبی همهٔ ویژگی‌های قابل توصیف برای فرم عکاسانه، پیش از اختراع دوربین عکاسی توسط برخی از نقاشان پیش‌بینی شده‌بودند. به عنوان مثال، پس زمینه‌ها توسط قاب که اغلب در عکس‌های فوری[1] دیده می‌شود، می‌تواند در نقش برجسته‌های دناتلو[2] و نقاشی‌های سبک شیوه‌گرا[3] و باسمه‌های ژاپنی یافت شود. دوربین‌های پرسرعت به هنرمندان نشان دادند که وضعیت اسب در حالت تاخت و پرواز پرنده، با قراردادهای مرسوم نقاشی به کلی تفاوت دارد. اما چنین نمونه‌هایی از گونه‌های ثبت لحظه‌ای پیش از این وجود داشته‌است. تصورات دیگر ممکن است از نظر سایه‌ها، سیاس پرسپکتیو و لحظه‌ای بودن حالت قرارگیری موضوع توصیف شوند. حتی تصاویر عجیبی از پس‌ماند حرکت اجسام که در عکس مشاهده می‌کنیم، توسط ولاسکوئز[5] در حرکت یک دوک نخ‌ریسی در پردهٔ لاس هیلاندراس ارائه شده‌است. این تصاویر گاهی اوقات در وسایل نقلیه‌ای که در حکاکی‌های قرن نوزدهم نشان داده شده‌اند، کاملاً مشابه و نمونه‌های ابتدایی‌تر آنها در آثار هنرمندان گمنام قرون وسطی قابل مشاهده‌اند.

با این حال مسئلهٔ حائز اهمیت این است که هیچ‌یک از این موارد در هنر اروپایی قرن نوزدهم ارزشی نداشته‌است؛ تا زمانی که در عکس‌ها مشاهده شدند. حتی اگر عکاسی به خودی خود هیچ قرارداد جدیدی مطرح نکرده‌باشد، حداقل ایده‌هایی را که در ذهن هنرمندان جوانه زده تصدیق کرده‌است. هرچند به طور معمول بازگشودن گره‌هایی که تار و پود الهام را تشکیل می‌دهند دشوار و غیرممکن به نظر می‌رسد، در این مورد که عکاسی درک هنرمند را از طبیعت و هنر افزایش می‌دهد شکی نیست.

1- snap-shot
2- Donatello. پیکرتراش اهل فلورانس در قرن ۱۴ و ۱۵ - م.
3- Andrea Mantegna. نقاش ایتالیایی در قرن پانزدهم - م.
4- Mannerism
5- Diego Velázquez. نقاش اسپانیایی در قرن هفدهم - م.

www.ketab.ir

بنا پیش از اختراع عکاسی به هیچ وجه با این تعداد تصویر مواجه نبوده‌ایم و پس از آن هم عکاسی چنان در هنر آن دوران رسوخ کرد که حتی در آثار هنرمندانی که آن را نفی می‌کردند نشانه‌های انکارناپذیری از تصویر عکاسی قابل تشخیص است. حتی زمانی که هنرمندی مدعی بود که دیدی برتر و عینی‌تر از دوربین عکاسی دارد و برای غلبه بر نقص‌های شناخته‌شده در عکس‌ها تلاش می‌کرد، در باورهای خود و موشکافی افراط‌کارانه‌اش به طوری که کار خود را تضمین‌شده بیابد، تحت تأثیر دوربین عکاسی بود. می‌توان پرسید که اگر عکاسی ۲۰ سال دیرتر اختراع می‌شد، کتاب نقاشان مدرن راسکین، با آن تأکید مثبت بر صداقت تصویری، چقدر متفاوت می‌بود.

هماهنگی سایه‌روشن و منطق توصیفی تصویر عکاسی، به طور مستقیم یا از طریق نوعی فیلتر تصویری، به جریان هنری قرن نوزدهم وارد شد. همان طور که انتظار می‌رفت بیشتر هنرمندان به نحوی بسیار آشکار و بدون بهره‌گیری از تخیل تحت تأثیر [illegible] قرار گرفتند. با پشتیبانی منتقدان و بخش بزرگی از عامهٔ مشتاق که پیوسته خواهان واقعیت‌نمایی محض بودند، کار اصلی هنرمندان انتخاب عکس مناسب برای نسخه‌برداری کورکورانه از تمام جزئیاتی بود که [illegible] بر روی لوح ثبت شده‌بود. نمونه‌های بسیاری از این نوع تصاویر وجود دارند اما بررسی هنرمندانی که از عکس‌ها نه فقط برای کپی‌برداری و نه برای تسهیل یا تثبیت صحت تصویر بلکه به منظور ایجاد ظرافت‌های جدید و حیرت‌انگیز در تصاویر استفاده می‌کنند، ثمربخش‌تر خواهدبود. هنرمندان در تحقیق برای ایده‌های [illegible] جدید و [illegible] پیچی از قواعد رایج، اغلب عکس‌ها را منابعی قابل اطمینان یافتند. بدین طریق ویژگی‌های دررفتی و [illegible] تصاویر عکاسی در دایرهٔ فرهنگ تصویری طراحی و نقاشی وارد شد. هنرمندان در آن بی‌قاعدگی‌هایی که خود عکاسان را نیز ناخرسند می‌ساخت، راهی برای خلق زبان تازهٔ تصویری یافتند. بنابراین عکاسی از طریق زبان [illegible] روش‌هایی را برای جلوتر رفتن از عکاسی پیش پا افتاده و معمولی دنبال کرد.

در عکاسی برای نمایاندن بیشترین جزئیات تنها از تاریکی و روشنی استفاده می‌شد. این کار به ندرت در نقاشی انجام می‌گیرد. ظرافت و یکدستی بی‌نظیری که در شبیه‌سازی تصاویر عکاسی وجود داشت قابل تحسین‌تر از نقاشی بود؛ اما همین موجب ناامیدی عمیق هنرمندانی شد که خود را در [illegible] توانایی‌های دستگاه‌های تصویرسازی ناتوان می‌دیدند. حتی جزئیاتی که چشم، آنها را نمی‌بیند با لنز دوربین ضبط می‌شد. مانند یک برگ خشک که بر روی یک کتیبه قرار دارد یا تجمع غبار در قالب‌ریزی و سازه‌های توخالی یک ساختمان از راه دور، سنگ‌فرش‌ها، سفال پشت‌بام و قاب‌های پنجره که با چنان دقتی ثبت می‌شد که به نظر می‌رسید هیچ هنرمندی، هرقدر علاقه‌مند به تقلید دقیق طبیعت، نمی‌تواند به پای آن برسد. البته از طریق سایه‌زنی محتاطانه با مداد یا گچ و با پیروی از یکی از درس‌های مشهور طراحی راسکین، حداقل ایجاد دامنهٔ کوچکی از سایه‌روشنی که در یک عکس یافت می‌شود، امکان‌پذیر می‌شد؛ اما بر این باوریم که هماهنگی شکل و آهنگ تصویر با منطق داگر حتی از توانایی‌های واسواسی‌ترین طراحان فراتر است.

www.ketab.ir

در دههٔ اول پیدایش عکاسی، تأکید بر کیفیات وابسته به سایه‌روشن در انواع سبک‌های نقاشی و طراحی افزایش یافت. بنابراین گرایش به مفهوم از پیش رواج‌یافته‌ای از فرم، به قیمت فدا کردن خط پدید آمد. این تلقی از فرم، انگیزه‌ای بود برای بسیاری از هنرمندان و منتقدانی که به این پدیده در تصاویر عکاسی به عنوان زوال آرمان‌گرایی و پیروزی ماتریالیسم (ماده‌گرایی) نگاه می‌کردند.

کشف عکاسی در سال ۱۸۳۹ اعلام شد. بسیاری از هنرمندان به شکلی بسیار خوش‌بینانه تصور می‌کردند که عکاسی، جایگاه و عملکرد خود را به عنوان زیرمجموعه‌ای از هنر حفظ می‌کند. اما این تصور بیهوده بود. این وسیله با طرز فکر بخش عمده‌ای از مردم و هم‌چنین بخش در حال رشد جامعه که به خاطر این دستاوردهای مکانیکی خود را دارای برتری می‌دانستند در ارتباط بود و نیز با وجود گرایش فزایندهٔ هنرمندان به بازنمایی وفادارانهٔ تصاویر، به سختی می‌شد آن را در مرتبهٔ پایین‌تری [نسبت به نقاشی] قرار داد. در دوره‌ای که کارآیی دستگاه‌های خودکار مزیت آنها شمرده می‌شد، تعجب‌آور نیست که اعتبار اعطا شده به دوربین به خاطر قدرت این دستگاه در ایجاد تصاویر طبیعت، بر هنر تأثیری بنیادی بگذارد.

باورهای افراطی در مورد دقت تصویر، نتیجهٔ سنتی دیرینه در کاربرد ابزار اپتیکی و دستگاه‌های مکانیکی برای تولید کارهای هنری بود. مسئلهٔ مهم‌تر این است که اشتیاق اولیه به عکاسی به خاطر تأیید قراردادهای تصویری پیشین هنرمندان بسط این رسانه است. اگر بر حسب اتفاق، خصوصیات عمدهٔ نقاشی با عکاسی متفاوت می‌بود، هنرمندان نمی‌توانستند درک حسی یکسانی نسبت به عکاسی داشته باشند. بازنمایی اشیا با سایه‌روشن و شرایط طبیعی با کاربرد دوربین، مسأله سبکی در حال رشد در نقاشی است.

اما در هنر قرن نوزدهم، ماهیت طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم)[1] مبهم بود و با وجود شباهت کلی در سبک، نمی‌توان آن را به آسانی و به دقت تعریف کرد. در آن زمان مهم بود که در عکاسی یک معیار غیرقابل انکار به عنوان استانداردی که همهٔ تصاویر طبیعی با آن سنجیده شوند، ایجاد شود. با این حال، دیرزمانی نگذشت که مشخص شد نه تنها به خاطر تفاوت‌های فنی که در انواع فرآیندهای عکاسی وجود دارد، بلکه به خاطر این‌که این فرآیندها تحت کنترل‌هایی خارج از مسائل فنی نیز قرار دارند، هر تصویر تولید شده توسط دوربین، یکنواختی وجود ندارد. تصاویر داگر همان اندازه با کالوتایپ متفاوت بودند که نقاشی‌های میسونیه[2] با کارهای مونه. عکاسان با آگاهی از محدودیت‌های مکانیکی دستگاه خود می‌توانستند به طور فزاینده برای افزایش جنبهٔ هنری کار خود ایجاد کنند؛ و با این کار اعتماد به نفس آنان نیز افزایش یافت. در آن زمان هنرمندان برای در نظر نگرفتن عکاسی به عنوان هنر زیبا و محروم کردن آن از مزایای مربوط به مجسمه‌سازی و نقاشی دلیلی نمی‌دیدند؛ در نتیجهٔ این روند، هنرمندان و منتقدانی که پیش از این نگاه مثبتی به فرآیند عکاسی داشتند، متوجه خطری که پیشرفت عکاسی ایجاد می‌کرد شدند و دست به کار مبارزه با این خطر شدند. در بیستمین سال پیدایش عکاسی، اثر آن بر هنر زیان‌آور تلقی شد. در دههٔ ۱۸۶۰ عکاسان به شکل متقاعدکننده‌ای محدودیت‌های تحمیل شده بر خود را در هم شکستند. نگرانی برای رشد سبک عکاسانه در نقاشی به نقطهٔ تازه‌ای رسید.

1- Naturalism
2- Meissonie

www.ketab.ir

عکاسی و انبوه تصاویری که تولید می‌کرد عامل نزول ذوق هنری و محدود کنندهٔ نقاشان به سبکی یکنواخت و بی‌روح و هم‌چنین تخریب کنندهٔ روح فردیِ هنرمند محسوب می‌شد. عکاسی، دشمن اخلاقی هنر نامیده می‌شد و نوشته‌های فراوانی وجود دارد که از گستردگی این حس حکایت می‌کند.

در دههٔ ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ پیدایش عکاسی رنگی اتفاقی نزدیک بود و این برای هنرمندان هشداری به شمار می‌آمد که این مداخله‌گر مکانیکی به زودی همهٔ هنرهای تصویری را تحت سیطرهٔ خود قرار خواهد داد. آنها به لزوم احیای دوبارهٔ ارزش‌های معنوی بیشتر در هنر پی بردند و خواستار بازگشت هنر به عرصه‌های بالاتر شدند. از نظر هنرمندانی که معنویات را بر مادیات ترجیح می‌دادند، عکاسی به عنوان یک ابزار پاک‌سازی در نظر گرفته می‌شد که هنرمندان بی‌عاطفه، مکانیکی و میان‌مایه را از بین می‌برد.

به علت ننگی که بر شخصیت هنرمندان وابسته به عکاسی وارد شده‌بود، کاربرد آشکار آن به طور کلی کاهش یافت؛ به گونه‌ای که پس از آن بسیاری از عکس‌ها نابود شدند. در نتیجه، پیروی کردن از این الگوی استفاده دشوارتر شد. غالب هنرمندانی که از کاربرد مستقیم عکس‌ها خودداری می‌کردند ـ و به نظر می‌رسد که تعداد آنها زیاد نبود ـ به خاطر پای‌بندی به اصول این رفتار را داشتند؛ برخی به خاطر این‌که کیفیت عکاسانهٔ کارشان آنها را به دردسر می‌انداخت و عده‌ای نیز با این باور صادقانه که نقاش با انتخاب راه‌های میانبر (مانند عکاسی)، اصالت کار خود را به خطر می‌اندازد، چنان می‌کردند.

با پیدایش کم و بیش عکس‌های لحظه‌نگار در سال ۱۸۶۰، هنرمندان با مشکل اساسی دیگری روبه‌رو شدند؛ زیرا بسیاری از این تصاویر روش‌های مرسوم ترسیم اشیای در حال حرکت را به چالش می‌کشیدند. هرچند آنها در حقیقت درست بودند اما تا جایی که مربوط به سیستم چشمی انسان می‌شد، غلط می‌نمودند. پس از آن هنرمند باید تصاویر خود را فقط به اشیای قابل مشاهده محدود می‌کرد، یا باید تصاویری را نشان می‌داد که دوربین لحظه‌ای نمایش می‌داد، تصاویری که در واقعیت وجود دارند اما دیده نمی‌شوند. صرف‌نظر از قراردادهای جاری، دیگر یادگیری مشاهدهٔ تصاویر جدید و شگفت‌انگیز از یک آنها تا یک سطح معین امکان‌پذیر شده‌بود، اما عکس‌های لحظه‌نگاری که در دههٔ ۱۸۷۰ با سرعت ۱/۱۰۰۰ میلی‌ثانیه و پس از آن در دههٔ ۱۸۸۰ با سرعت ۱/۶۰۰۰ میلی‌ثانیه یا کمتر گرفته می‌شدند، هیچگاه ممکن نبود که تنها با چشم غیرمسلح انسان درک شوند. هرچند پیش از این، عکس به علت برخی کاستی‌های اطلاعاتی مورد انتقاد قرار می‌گرفت، اینک برای ارائهٔ بیش از حد اطلاعات مورد آن انتقاد می‌شد. عکس اسیای که قابل مشاهدهٔ میکروسکوپی و تلسکوپی، مدت‌ها پیش‌تر از عکس فوری وجود داشتند، اما به این علت که خطری برای هنر ایجاد نمی‌کردند بدون هیچ مشکلی، در حیطهٔ علم یا شگفتی‌های بصری قرار می‌گرفتند. تنها، زمانی که هنرمندان و حامیان آنها به طور جدی به نوع دیگری از حقیقت و طبیعت فکر کردند و زمانی که محدودیت قراردادها به طور جدی و مستمر به چالش کشیده شد، نمایش جنبه‌هایی از طبیعت که چشم غیرمسلح آنها را نمی‌دید برای هنر زیان‌آور به نظر رسید.

ا نگاهی اجمالی به کاتالوگ‌های سالن‌ها یا نمایشگاه‌های آکادمی سلطنتی در پایان قرن نوزدهم متوجه می‌شویم که هنرمندان هم‌چنان در محدودهٔ خشک سبک‌های عکاسانه فعالیت می‌کردند. هم‌چنین موضوع

www.ketab.ir

مهمی که با مقایسهٔ تصاویر و نقاشی‌های این دوره به آن دست می‌یابیم این است که در آن زمان وضعیت آشفته‌ای برقرار بوده‌است. با به‌کارگیری روش جدید و شالوده‌شکن، بسیاری از عکاسان تصاویری تولید می‌کردند که بیشتر به کار دست نزدیک بودند تا محصول لنز دوربین.

ما ذوق هنری و اخلاقی هنرمندانی که تقلید عینی از واقعیت‌های خارجی برای آنها هم نیروی معنوی و هم کشش هنری‌اش را از دست داده‌بود، خلق تصاویر جدیدی را به دنبال داشت که متناسب با باورشان مبنی بر این بود که هنر فرآیند خلاقانه‌تری را شامل می‌شود. برای آنها درک هنری تنها فرآیندی بصری نبود. از نظر آنها این وظیفه و هم چنین حق هنرمند است که واقعیت‌های ضروری و ویژگی‌های ذاتی موضوع خود را برای تأکید بر جنبه‌های تغزلی و بیانی آن منتقل کند. با این حال، عوامل دیگری ممکن است منجر به افزایش نظرهای مخالف این هنرمندان با حقیقت مادی‌ای شده باشد که عکس به نحوی انکارناپذیر ملموس‌ترین و مرسوم‌ترین نماد آن بود. با این‌که دوربین با ویژگی‌های خاص تصاویرش، حتی به این هنرمندان هم امکانات جدیدی در نمایش تصاویر عرضه می‌کرد، در سرعت بخشیدن به زوال یک هنر تقلیدی کمک کرد.

نکات برجستهٔ تاریخ عکاسی و رابطهٔ آن با هنر در بهترین حالت باید به صورت موضوعی مطرح شود و توالی زمانی در درجهٔ دوم اهمیت مورد توجه قرار بگیرد؛ گرچه هر پیشرفت عمده در عکاسی، مفهوم به خصوصی در هنر داشته‌است. به عنوان مثال در دههٔ ۱۸۴۰ با پیدایش کالوتایپ و داگریوتایپ، نقاشی چهره‌نگار به طور مستقیم تحت تأثیر قرار گرفت. اولین تأثیر مهم بر نقاشی چشم‌انداز در اواخر دههٔ ۱۸۴۰ مشاهده شد؛ زمانی که عکس‌برداری چشم‌انداز متداول شد. برای واقع‌گرایی در هنر که حاصل تصاویر ساختهٔ دستگاه‌هاست، مشکلی است که به دههٔ ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ و پس از پیشرفت نسبی رسانهٔ عکاسی برمی‌گردد. واقع‌گرایی شهری نقاشی امپرسیونیست هم‌زمان با پیدایش عکس لحظه‌ای در دههٔ ۱۸۶۰ و ۱۸۷۰ است. دههٔ ۱۸۸۰ به راستی دورهٔ حساسی برای هنر و عکاسی قرن نوزده بود. پیدایش دوربین‌های کداک[1] و همه‌گیرشدن عکاسی، اختراع دوربین‌هایی با سرعت و حساسیت بالاتر و تلاش در هنر فیلم‌سازی، تلاش عکاسان برای پیشرفت هنری رسانهٔ خود و هم صدایی نویسندگان و هنرمندان در اعلام بی‌ثمری هنر تقلیدی، برای نادیده گرفتن ارزش‌های مرسوم عکاسی و نقاشی کفایت می‌کرد. در دههٔ ۱۸۹۰، پس از استدلال‌های فراوان، عکاسی به عنوان ساختار هنری از هنر پذیرفته شد. مفاهیم سنتی زیبایی‌شناسی سرانجام سرنگون شد و شاید بتوان گفت دوباره روی پا ایستاد؛ و قلمروی هنرمندان و عکاسان به طور اجمالی مشخص شد. در قرن بیستم ادغام عکاسی با سایر هنرهای تجسمی به نحوی و در ابعادی صورت گرفت که پیشتر هرگز تصور نمی‌شد. این الگو تا حد زیادی ساختار این کتاب را تشکیل می‌دهد.

1- Kodak

www.ketab.ir