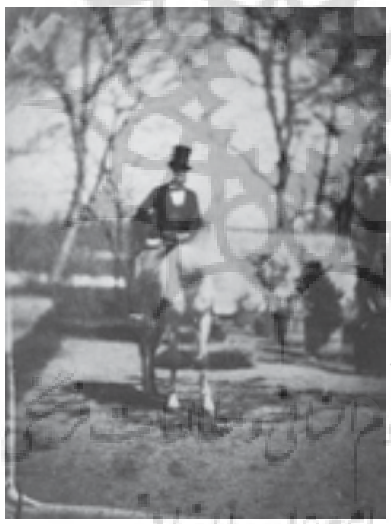
«محوکاری» در نقاشی و عکاسی[۱]

یک مفهوم مبهم در نقد عکاسی میانهٔ قرن نوزدهم فرانسه

نویسنده: Martin Pauline
مترجم: دکتر بهرام احمدی
استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه یزد

چکیده

فلو (flou-محوی) یکی از واژگان بسیار تخصصی نقد تصویری است ، و در حال حاضر به‌طور گسترده‌ای با تکنیک عکاسی همراه شده است. اما در اواسط قرن نوزدهم ، درحالی‌که عکاسی در بحث و جدلهای هنری وارد می‌شد «محوی» قبل از هر چیز یکی از رفتارهای نقاشی بود ، که نقاش برای شفافیت اثر اقدام به پنهان کردن ضربات قلم‌مو بر روی بوم می‌کرد. نقد عکاسی ، که بی‌سر و صدا این اصطلاح را از آن خود می‌کرد ، مفهوم آن را متحول ساخت ، و آن را مربوط به یک نقص فنی نمود ، نقصی که مفهوم تار شدن و نادیده‌گرفتن وضوح را به همراه داشت. در میانهٔ قرن نوزدهم مشاهده می‌کنیم که ، در متون مربوط به عکاسی ، یک عدم اطمینان برای مفهوم محوی به وجود می‌آید ؛ به‌گونه‌ای که از یک طرف طنین معنایی تصویری خود را حفظ می‌نماید و از طرف دیگر در حال بارگذاری برداشتی جدید می‌باشد که با تعریف اصلی آن در تضاد است.



تصویر شمارهٔ ۱

تصویر شمارهٔ ۲: پرترهٔ گوستاو آیمارد (Gustave Aymard)، اثر «هانری دو لا بلانشر»؛ ۱۸۵۸. (تصویر اضافه شده از مترجم)

در سال ۱۸۵۷ ، هنگامی که نقد و نظریه‌پردازی در زمینهٔ عکاسی تکوین می‌یافت ، دو نگرش نسبت به محوی در عکاسی در تقابل هم شکل گرفتند ؛ یکی نگرشی بود که از طرف هانری دو لا بلانشر (Henri de la Blanchère) تبین شد (تصویرشمارهٔ ۲) و دیگری از طرف اگوست بلوک (Auguste Belloc) بیان گردید (تصویرشمارهٔ ۷). دو لا بلانشر ، شاگرد سابق گوستاو لو گری (Gustave Le Gray) ، مدافع پرشور عکاسی هنری و عکاسی روی کاغذ ، طرفدار فداکردن جزئیات به منظور تأکید بر عناصر مهم کار بود ، بدین ترتیب که قسمت‌های فرعی درجهٔ دوم محو شوند.

وی می‌گوید:

«فدا کنید ، تمام جزئیات را خاموش (فدا) کنید ،[...] چیزهای جزئی بسیاری را محو کنید تا کل آشفته نشود ؛ بدین ترتیب در پایان کار شما یک کل واقعاً هنری خواهید داشت که واقعاً

۱- این عنوان ترجمه‌ای آزاد از عنوان فرانسه «Le flou du peintre ne peut être le flou du photographe» است که شاید عبارت «محوکاری نقاش نمی‌تواند محوکاری عکاس باشد» به آن نزدیک‌تر باشد. در ضمن یکی و دو تصویر حذف و جابه‌جا شده است ، و تصویر شمارهٔ ۲ را به‌عنوان مترجم اضافه کرده‌ام.

رضایت‌بخش است[۲].» با این حال بلافاصله تأکید می‌کنند که این فداکردن جزئیات ، مربوط به «محوی» نیست وی توضیح می‌دهد: «در اینجا ما از محو شدن نمونه‌های چاپی دفاع نمی‌کنیم ، از این موضوع فاصله داریم ؛ اما دوباره می‌گوییم که اگر به جزئیات ریز بپردازیم ، به خشکی و عدم زندگی می‌رسیم.» در مقابل بلوک ، که رساله‌ای در عکاسی برای موضوع کلدیون (collodion) نوشته است ، نظری برخلاف ایده از بین بردن جزئیات دارد: «ما با برخی از طرفداران آماتور هم نظر نیستیم ، که فکر می‌کنند فداکردن (فداکردن جزئیات) لازم است ، تا با هر قیمت تقریباً در همهٔ قسمت‌ها به محوی برسند ؛ و تنها یک بخش روشن از صورت برایشان کافی است[۳].» او کاملاً فداکردن جزئیات را به معنای قرار دادن آن‌ها در محوی می‌داند ، آنچه که بلانشر سعی داشت از هم تفکیک کند. اگرچه هر دو عکاس بر این باورند که محوی عیب و اشکالی است که باید از آن جلوگیری کرد ، اما آن‌ها مرزی را بین محوی و نادیده‌گرفتن یا فداکردن جزئیات می‌گذارند. بلوک این دو ویژگی زیبایی‌شناسی را یکی دانسته و رد می‌کند ، درحالی‌که بلانشر ، ضمن اینکه به فداکردن جزئیات ارزش می‌دهد ، آن را از کیفیات هنری می‌داند که به‌نظرش ضروری است ، و بنابر نظر او نباید آن را با محوی تنزل داد.

مفهوم محوی مجادله در مباحث فنی و زیبایی‌شناختی این رسانهٔ هنری یعنی عکاسی را دامن زد-و تصویرپردازان آن را محور ادعاهای هنری خود ساختند[۴]. امروزه برداشتی عادی از آن اصطلاح وجود دارد و از بدیهات شده است ، اما شامل بسیاری از نکات ظریف تاریخی است که شناختشان به درک متون آن زمان کمک می‌کند. این مقاله محدود به اولین مباحثی است که در نقد عکاسی فرانسه پدیدار شد ، جایی که محوی به‌ویژه به دلایل لغوی متحمل تناقضاتی است که در بریتانیا وجود نداشت. بحث در مورد موضوع محوی به‌گونه‌ای شروع شد ، که کالوتایپ (calotype) [روشی در عکاسی[۵]] بر فرم‌های نامشخص دلالت می‌کرد ، چیزی که داگرئوتایپ آن را ممنوع می‌دانست و هواداران فرانسوی آن را تحسین می‌کردند. انگلیسی‌ها بر این مسأله رویکرد بسیار مستقیمی داشتند ، ویلیام جی. نیوتن (William J. Newton) در سال ۱۸۵۳ سوژهٔ «خارج از فوکوس[۶]» («out-of-focus») را به طور مختصر ارایه کرد. اصطلاح فنی دقیقی ، که مستقیماً به عکاسی اشاره دارد لذا گونه‌های متفاوت محوی می‌توانستند به‌وسیلهٔ اصطلاحات دقیق انگلیسی توصیف شوند[۷]. در سال ۱۸۵۷ ، الیزابت استلاک[۸] از موضوع «خارج از فوکوس» اختیاری دفاع می‌کند ، و همچنین از محوهای اتفاقی [accidental blurs] سخن می‌گوید[۹]. برخلاف زبان انگلیسی ، زبان فرانسه تنها از کلمهٔ «محوی» [flou] بهره می‌برد و وقتی از آن برای مشخص‌کردن ظهور متفاوت استفاده می‌کند باید آن را با یک توضیح ویژه تصویری همراه کند.[۱۰] بنابراین برای درک واژهٔ «محوی» همان‌طور که در آن زمان استفاده می‌شده است ، لازم است که بر نقد و تئوری نقاشی یک بازنگری داشت.[۱۱]

«محوی» در نقاشی: یک شیوهٔ تقلیدی

لغت «محوی» در زمینهٔ تصویری در سال ۱۶۷۶ ،باقلم آندره فلیبین (AndréFélibien) ظهور یافت ؛ وی آن را «به‌عنوان اصطلاحی نقاشی ، برای بیان ملایمت و دلنشینی یک اثر»[۱۲] مورد استفاده قرار داد. محوی اصطلاحی از نقاشی» -آن‌گونه که دیکشنری آکادمی فرانسه در سال‌های ۱۷۶۲ و ۱۷۹۸ توصیف کرد[۱۳]-، تا پایان قرن ۱۹ علی‌رغم ابداع عکاسی ،تنها در زمینهٔ تصویر [نقاشی] (و به ندرت در زمینهٔ مجسمه) کاربرد داشت ، که یک توصیف بسیار تخصصی بود.[۱۴] تعاریف

2- Henri DE LA BLANCHERE, "Etudes photographiques (2ème article)", La Lumière, no° 6, 7 février 1857, p. 23.

3- Auguste BELLOC, Le Catéchisme de l'opérateur photographe, traité complet de photographie sur collodion, Paris, Chez l'auteur, 1857, p. 94-95.

4- Michel Poivert, "Une photographie dégénérée? Le pictorialisme français et l'esthétique des aberrations optiques", Études photographiques, no° 23, mai 2009, p. 192-206.

۵-در روش کالوتایپ ، از کاغذ حساس شده به نیترات نقره با ترکیبی از سدیم کلرید و اسید گالیک استفاده می گردد. کاغذ حساس شده به مدت دو دقیقه نوردهی می‌شد و محصول آن را که یک تصویر پنهان بود با استفاده از پتاسیم یدید و سدیم سولفات به صورت نگاتیو (منفی) ثبت می کرد. سپس با استفاده از آن می شد نسخه های فراوانی تهیه کرد. تا پیش از آن ، با استفاده از روش داگرئوتایپ تنها امکان عکاسی نگاتیوی وجود داشت ولی در روش کالوتایپ امکان ظهور نگاتیو بر روی کاغذ حساس دیگری به‌وجود آمد. (مترجم)

6- William J. Newton, "Upon Photography in an Artistic View, and Its Relation to the Arts", Journal of the Photographic Society, 3 mars, 1853, p. 6-7, repr. in Beaumont Newhall (dir.), Photography: Essays and Images, New York, MoMA, 1980, p. 79-80.

۷- یک پژوهش عمیق‌تری برای «out of focus» و «soft-focus» و اصطلاحاتی چون «out of focus»، «focus-soft»، «blur»، «fuzzy» لازم است.

۸-الیزابت استلاک (Elizabeth Eastlake) یک نویسنده ، منتقد هنری و مورخ هنر انگلیسی بود ، اولین زنی که به طور منظم برای فصلنامه نقد و بررسی (Quarterly Review) مطلب می نوشت. او نه تنها برای نوشته هایش شناخته شده ، بلکه در هنر لندن ، زمانی که همسرش ، سر چارلز استلاک (Sir Charles Eastlake) ، مدیر گالری ملی (National Gallery) نقش مهمی داشت (مترجم).

9- "[Photography]", The Quarterly Review [Londres], vol. 101, 1857, p. 462.

برای ترجمه فرانسوی و تفسیر بر روی این متن مراجعه کنید به:

Elizabeth EASTLAKE et François BRUNET, "'Et pourtant des choses mineures…'", Études photographiques, n° 14, janvier 2004, p. 105-121.

۱۰- در زبان انگلیسی، تاری در نقاشی توسط اصطلاحات دیگری مشخص شده است که آن‌ها عکاسی مربوط می‌شوند. در یک دیکشنری فرانسوی و انگلیسی سال ۱۸۵۳ آمده است:

« fluidly ,softly ,lightly ,(peinture de .t) .Adv .Flou» (Charles John Tarver, The Royal, Phraseological English-French, French-English dictionary, London, Dulau & Co., 1853, p. 369).

۱۱ -برای تاریخچه‌ای از کشف محو کردن نقاشی، نگاه کنید به:

Marc WELLMANN, Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei: Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert, Francfort, Peter Lang, 2005.

با این حال مارک ولمن (Marc Wellmann) آلمانی زبان، به اصطلاح «محوی» و شیوه‌ای که در نقد هنر تکامل می‌یابد توجه‌ای ندارد. تحلیل او فقط مربوط می‌شود به کشف محوی بصری توسط نقاشان، صرف نظر از اینکه چگونه در منابع آن دوره از آن نام برده‌اند.

12- André FELIBIEN, Des principes de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dépendent: avec un dictionnaire des termes propres à chacun de ces arts, Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1676, p. 596.

۱۳ - فقط در سال ۱۹۳۲ بود که آکادمی، بسیار با احتیاط، این انحصار تصویری را شکست ، و اعلام کرد که این کلمه «قطعاً فقط برای نقاشی به‌کار گرفته شده است».

(Dictionnaire de l'Académie française, 1932-1935, 8e édition. Je souligne).

۱۴ - «محوی اصطلاحی است که از آتلیه‌ها بیرون نیامد و، اینکه به سختی از مردم اهل هنر شنیده می‌شد».

(Claude-Henri WATELET et Pierre-Charles LEVESQUE, Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure [1792], Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 329).

دیکشنری‌های عمومی هم هرگز اشاره‌ای به عکاسی نداشتند و این‌گونه به خواننده القاء می‌کردند که این کلمه نمی‌تواند در آن زمینه استفاده شود. توضیح لویی نیکولا بشرل (Louis-Nicolas Bescherelle) [۱۵] در تعریف «محوی» این‌گونه است: «Flou=(از لغت لاتینی fluidus مایع)، نقاشی شده؛ خوشایندی، نرمی، لطیف و دلپذیری که یک نقاش ماهر به کار خود می‌دهد».[۱۶] توضیح بشرل در تعریف «محوی» که در سال ۱۸۵۶ ارائه داد، تغییر عمده‌ای تا قرن ۲۰ نداشت.[۱۷] این اصطلاح با این مفهوم نه تنها در زیبایی‌شناسی تصویری دیکشنری‌ها جای خود را باز کرد، بلکه در استفاده عملی هم راه یافت. نمونه‌هایی که در ادبیات وجود دارد آن را تأیید می‌کند، مثل شاهدی که با توصیف انوره دو بالزاک (Honoré de Balzac) در رمان دختر حوا آمده است: «آن‌طور که یک نقاش می‌گوید، کمی بیش از حد محو» این اظهار نظر یکی از شخصیت‌های داستان است وقتی یک معماری را با فریاد تحسین می‌کند.[۱۸] در چند صفحه بعد راویی چنین توصیف می‌کند: یک «موجود جذاب، در زیورآلات زاهدانه‌اش آن‌چنان زیبا می‌نمود که شبیه محوی نقاشی‌های لارنس (Lawrence)[۱۹] بود»[۲۰]. می‌بینیم این اصطلاح خارج از حیطهٔ تصویر در هر دو مورد استفاده شده است، یک بار برای مشخص کردن یک بنای معماری و سپس برای توصیف یک ظاهر زنانه، توصیف و توضیحی است که صرفاً وامدار مفهومی از حیطهٔ نقاشی بود.

با توجه به تعریف ارائه شده توسط فلیبین که ذکر آن در بالا آمد، نویسندگان قرون بعدی از اصطلاح «محو نقاشی کردن» استفاده کردند -محوی عمدتاً به صورت یک قید تا قرن نوزدهم استفاده شد- و به‌عنوان مفهومی در تقابل با «نقاشی کردن خشن و خشک»[۲۱] شیوه‌ای که متمرکز قلمداد شد، بر «تن‌های خشن و خشک» بود[۲۲]. محو کردن با قلم‌مو این امکان را می‌داد تا از «شدت گذر نور به سایه» و از «لبه و مرزهای (کنتور) سخت و یا خطوط مرزی بیش از حد مشخص»[۲۳] جلوگیری شود. نرمی لبه‌های اشکال این امکان را فراهم می‌کند تا یک انتقال آرام از یک تن (ton) به تن دیگر انجام شود. ورای این معنای اولیه -که دیکشنری‌های امروزه را بهم پیوند می‌دهد- این کلمه به‌طور خاص بر یک رفتار نقاشی اشاره دارد، تکنیکی که تعریف شده است. در سال ۱۸۰۸، چارلز نودیه (Charles Nodier)[۲۴]، با مبنا قرار دادن توضیحی از دایرةالمعارف قرن پیشین[۲۵]، تعریف خود را از «محوی» به رفتاری مربوط ساخت که «معمولاً برای ترکیب کردن رنگ‌ها استفاده می‌شد، همچنین برای محوکردن آن‌ها، و تحلیل دادن خشکی‌شان و نرم کردن فام‌شان، از طریق یک برس کوچک با موهای نرم، که به آرامی بر آنچه که قلم‌مو از خود جا گذاشته است کشیده می‌شد؛ با برس نرمی بوم را با دقت بسیار لمس می‌کنیم، گویی که آن را نوازش می‌کنیم»[۲۶]. هنرمند، پس از انجام کار خود، با یک قلم‌موی نرم بر روی تابلو مرور می‌کند تا همهٔ قطعه‌های بیش از حد آشکار را رفع و حذف کند، با این کار، تنها با هم در یک کلیت واحد ترکیب می‌شوند.

تصویر شمارهٔ ۳: کنار رودخانه اوز، اثر شارل-فرانسوا دوبینی، ۱۸۵۹، رنگ و روغن روی بوم، ۹۰ × ۱۸۲ سانتیمتر

محوی که در قرن نوزدهم وارث مفاهیم قبلی بود سبکی را تعیین می‌کرد که نه تنها مربوط به محوکردن خطوط مرزی اشکال بود تا کمتر به صورت تند و تیز مشخص باشند، بلکه بیشتر مربوط به حل کردن لکه‌ها و اثرات لایه‌های رنگ در مجموعه‌ای یکنواخت می‌شد تا از مشخص بودن اثر قلم‌مو بر روی بوم اجتناب شود. مطابق با تعریف اصطلاح محوی از کلود-هانری واتلت (Claude-Henri Watelet) [نقاش و نویسنده در زمینهٔ نقاشی]، در دیکشنری که درطول قرن نوزدهم مرجع بود، محوی «صاف کردن رنگ بدون هیچ لکه‌ای» معنی شد.[۲۷] وی در اینجا بر کیفیت تقلیدی محوی تأکید کرد، آن‌چنان‌که در نقد هنر تصویری درک می‌شد. بر این اساس محوی بدون از دست دادن شفافیت تصویر توهم ارجاعی خود را تقویت می‌کند. این مورد مثل شیوه‌ای که ولفگانگ اولریش (Wolfgang Ullrich) نشان می‌دهد، بیان درونی جدا از واقعیت بر روی بوم نیست،

۱۵- لویی نیکولا بشرل (۱۸۰۲ - ۱۸۸۳)، یک دستور زبان و فرهنگ‌نویس صاحب‌نام فرانسوی. (مترجم)

16- «Flou .s .m. (du lat .fluidus ,fluide).Peint .Grâce et légèreté des touches ;douceur ,goût ,moelleux, tendre ,suave ,qu'un peintre habile met dans son ouvrage.»

17- Louis-Nicolas BESCHERELLE, Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française, Paris, Garnier Frères, 1856, t. 1, p. 1270.

18- Honoré de BALZAC, Une fille d'Eve (1839), inLa Comédie humaine, Pierre-Georges Castex (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 12 vol., 1976-1981, vol. 2, p. 274.

۱۹- لورینس ألما تدیما (Lawrence Alma-Tadema) ۱۹۱۲-۱۸۳۶ نقاش به‌دنیا آمده در هلند. (مترجم)

20- Honoré de BALZAC, Une fille d'Eve (1839),p. 312.

21- Denis DIDEROT et Jean LE ROND D'ALEMBERT(dir.), Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 17 vol., 1751-1772, vol. 6, p. 880-881.

۲۲- تعریف «محوی» از امیل لتر (Emile LITTRE)،
Dictionnaire de la langue française (2e éd.), Paris, L. Hachette,vol. II, 1873-1874, p.1704.

۲۳- تعریف «خشک» (sec) از آنتوان-جوزف پرنتی (Antoine-Joseph PERNETY):
Antoine-Joseph PERNETY, Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure (1757), Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 513.

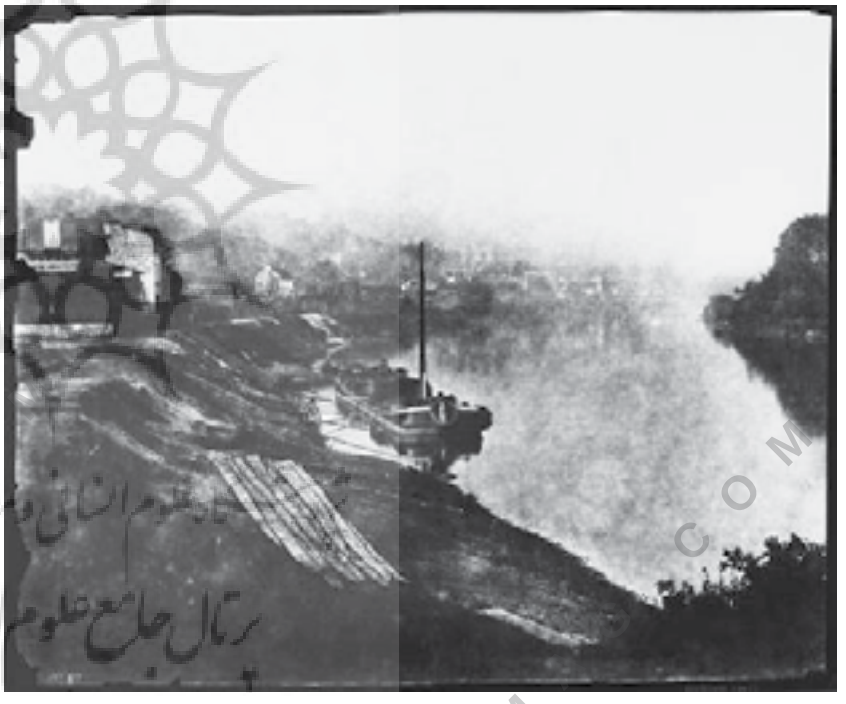
۲۴- رمان‌نویس قرن هجدهم میلادی اهل فرانسه (مترجم).

25- D. DIDEROT et J. LE ROND D'ALEMBERT (dir.), Encyclopédie..., op. cit., p. 880-881.

26- Charles NODIER, Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises, Paris, Demonville imprimeur-libraire, 1808, p. 87.

27- C.-H. WATELET et P.-C. LEVESQUE, Dictionnaire des arts de peinture..., op. cit., p. 330.

که محدود به یک حالت رمانتیک باشد؛[۲۸] بلکه امکانی بود برای یک بازنمایی که به واقعیت نزدیک‌تر و محتمل‌تر است. با این‌گونه محو کردن، یعنی از بین بردن آثار قلم‌مو و لکه‌های خیلی تند روی بوم، اثر از یک خواسته خلاقانه جدا می‌شود. در سال ۱۸۵۹، تیوفیل گوتیر (Théophile Gautier) در مورد تابلو کنار رودخانه اوز اثر دوبینی (Daubigny) نوشت «در هیچ کجا لکه‌ها و لایه‌های رنگ‌ها به دنبال دیده شدن نیستند: به نظر می‌رسد که بوم در جلوی آن منظره تنها با چند فرآیند جادویی و ابداعی نقاشی شده است».[۲۹] با حذف لکه‌های رنگی، محوی «قدرت نمایشی» ایده‌آل خود را امکان‌پذیر می‌کند و در عین حال «اختلال، وقفه و غش» را باعث نمی‌شود و یا اگر هم وجود داشته باشد به حداقل می‌رساند، البته مطابق با نظر لویس مارین (Louis Marin) این احتمال وجود دارد که «برای شفافیت ایجاد مزاحمت کند، و هویت مرجع ارائه در نمایش را از بین ببرد».[۳۰] محوی به نوعی به نقاشی اجازه می‌دهد تا به ایده‌آل نمایش عکاسانه نزدیک گردد، یعنی گویی دست انسان دخالتی نداشته است. عاری از هر گونه اشاره به عمل نقاشانه و وسیلهٔ ارائه، اثر می‌تواند توهمی از واقعیت را نشان دهد: «پرده به نمایش در آمده پنجره‌ای به جهان می‌شود و بیننده تصور می‌کند که گویی آن صحنه بخشی از جهان «واقعی» است. [...] این ویژگی نامرئی سطح بستر است که امکان نمایان شدن جهان ارائه شده را میسر می‌کند».[۳۱] زیرا، با محو کردن لکه‌ها -که از یک عمل نسنجیده به وجود آمده‌اند-، بوم نامریی شده و نتیجهٔ آن دسترسی مستقیم به صحنه نمایش داده شده است. لئوناردو داوینچی با تأیید اینکه برای دست‌یابی به یک انتقال‌پذیری باید سبک شخصی هنرمند فراموش شود، وظیفهٔ همرنگی با محیط را برای محوی (سفوماتو sfumato، جد محوی) قائل می‌شود[۳۲].



تصویر شمارهٔ ۴

«محوی» در عکاسی: یک نقص تکنیکی و بصری

هنگامی که نقد هنر عکاسی، در سال ۱۸۴۰ و به‌طورکلی در طول دهه‌های بعدی با آرامی توسعه می‌یافت[۳۳]، محوی هنوز عمدتاً متعهد به سنت تصویری تعیین شده بود. در طول نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، اگرچه دیکشنریهای عمومی هرگز محوی را به عکاسی مرتبط نمی‌ساختند، این اصطلاح توسط کارشناسان این فرآیند جدید، از نو استفاده و بارگذاری شد. گرچه در زبان عمومی، این کلمه هنوز به یک رفتار تصویری تعیین شده به‌عنوان یک اصطلاح هشدار دهندهٔ صنفی مربوط می‌گردید، اما از نظر برخی کارشناسان برای یک حس جدید تکنیکی خاص عکاسانه در نظر گرفته می‌شد.

تصویر شمارهٔ۵: چارلز نگر (Charles Nègre) جلوی خانه‌اش، اثر چارلز نگر، چاپ شده بر روی کاغذ آلبومین، ۱۲/۳×۱۱/۵ سانتیمتر، حدود ۱۸۵۵

از زمان اختراع عکاسی، واضح بودن از ویژگی‌های اولیهٔ عکاسی بود. این ویژگی در تضاد با عملی بود که از طریق قلم‌مو و تماس مستقیم دست هنرمند بر روی بوم انجام می‌گردید، و عکاسان اشتیاقی به آن عمل نقاشانه نداشتند. آنتوان کلود (Antoine Claudet)[۳۴] در سال ۱۸۶۶ توضیح می‌دهد که: «بهترین آثار هنری، [...] با هیچ خط مرزی که دارای دقت اغراق‌آمیزی باشد خاتمه نمی‌یابد. در حقیقت دست هنرمند قادر به اعمال چنین کار دقیق میکروسکوپی نیست و البته این یک خوش‌شانسی است، چرا که این آثار به‌منظور دیده‌شدن زیر ذره‌بین خلق نمی‌شوند، بلکه تأثیر کلی است که از نقطه نظر هنری، وضوح کافی را ایجاد می‌کند».[۳۵] انسان نمی‌تواند از این اجتناب

28- Wolfgang ULLRICH, Die Geschichte der Unschärfe, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 2002, p. 9-19.

29- Théophile GAUTIER, Critique d'art, textes choisis, présentés et annotés par Marie-Hélène Girard, Paris, Ed. Séguier, 1994, p. 149 (citation extraite du Moniteur universel, 4 septembre 1859).

30- Louis MARIN, De la représentation, Paris, Seuil/Gallimard, coll. «Hautes Etudes», 1994, p. 369-370.

31- Ibid., p. 305.

32- Alexander NAGEL, "Leonardo and Sfumato", RES: Anthropology and Aesthetics, no 24, automne 1993, p. 7-20, p. 16.

33- Paul-Louis ROUBERT, L'Image sans qualités: les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie, 1839-1859, Paris, Monum / Ed. du Patrimoine, 2006, p. 80.

۳۴- آنتوان کلود (۱۸۶۷- ۱۷۹۷) عکاس فرانسوی به شیوه وداگرئوتایپ در بریتانیا (مترجم).

35- A. CLAUDET, "Sur un nouveau procédé pour donner une égale netteté à tous les plans d'un corps solide représenté dans une épreuve photo-

کند که یک بخشی از تصویر محو نشود ، [به‌ویژه وقتی‌که] دست انسان در برقراری دقت کامل ناتوان است. در مقابل ، در تعریف عکاسی ، تأکید بر داشتن وضوح کامل بود. اهمیت وضوح کمال به‌گونه‌ای شد که بسیاری از منتقدان بر این باور شدند که عکاسی اساساً استانداردهای نمایش واقعیت را تغییر داده است ، و اصلی شده برای خلق عکس دقیق و بی عیب و نقص ، و بدین ترتیب آثار با آن اصل مقایسه شدند. به گفتهٔ پل لوئی روبرت (Paul-Louis Roubert) «با تبدیل شدن عکاسی به مرجع استانداردی برای دقت و صحت «واقعیت» ، هنرمند باید راه خود را -به‌طور محسوسی- بین دوری از واقعیت و یا بیش از حد واقعی بودن مشخص کند»[۳۶]. قبل از هر چیز عکاسی اساساً با جهان علمی همراه است ، برای نشان دادن جهانی با یک نظم و دقتی که تا پیش از آن انسان قادر به انجام آن نبوده است ، تا به وی امکان درک عمیقتری از جهان را بدهد. در سال ۱۸۵۷ ، انجمن عکاسی فرانسه غلبه وضوح را تأیید کرد و بیان داشت که «گرچه برخی از هنرمندان در محوی یک جذابیت خاصی پیدا کرده‌اند ، اما بیشترین تعداد قاطعانه اعلام می‌کند که عکاسی حق ندارد چنین اثراتی را استخدام کند و همیشه وضوح کامل یک نیاز مطلق است»[۳۷].

نظرات مخالفی نسبت وضوح کامل در محافل هنری رایج بود اما هنوز در اقلیت- با این حال ،تمام میل به جستجوی وضوح کامل با موانع بسیاری روبه‌رو بود که می‌توان در محوی ناشی از حرکت و محوی ناشی از تنظیم خلاصه نمود. گرچه این دو مقوله کاملاً از هم جدا نیست و نمی‌توان آن‌ها را از هم تفکیک کرد ، اما آن‌ها به‌عنوان تضادهای اصلی برای دقت در عکاسی پدیدار شدند. محوی ناشی از حرکت ، که خود عامل ناراحتی عکاسانی بود که به‌دنبال «ثبت لحظه» بودند ، در نتیجه قرار گرفتن بیش از حد موضوع جلوی دوربین پدیدار می‌شد ، همان‌گونه که آندره گانتر (André Gunthert) در اوایل دههٔ ۱۸۴۰ در مطالب خود نشان داد[۳۸]. تنظیم وضوح تصویر دومین مانع عمده بود ، با لنزهایی که دفرماسیون به‌همراه داشت ، دست‌یابی به یک تصویر واضح و روشن به‌صورت یکنواخت میسر نبود. در سال ۱۸۵۷ ، اگوست بلوک توضیح می‌دهد که لنزها «وضوح را تنها در یک فضایی کوچک از تصویر تولید می‌کنند ، در حالی که بخش‌های دیگر مغشوش و مخدوش باقی می‌مانند. بنابراین ، ما غالباً لنزهایی برای پرتره استفاده می‌کنیم که به تصویر جلوی چشم وضوح بسیاری می‌دهند ، مثلاً درحالی‌که در پرتره سبیل ، با وضوح نشان داده می‌شود ، بقیهٔ قسمت‌ها در حالت پیش طرح باقی خواهند ماند ، و دیگر قسمت‌هایی که بیشتر از مرکز مورد نظر فاصله دارند دفرمه و ناامیدکننده باقی می‌مانند»[۳۹]. عناصر دیگر مانند نورپردازی ، موقعیت جوی[۴۰] ، و کیفیت کاغذ شیوهٔ کالوتایپ نیز وضوح تصویر را مختل می‌کردند[۴۱].

تصویر شمارهٔ ۶

در دههٔ ۱۸۴۰ ، اصطلاح «محوی» برای توصیف اختلال در وضوح به کار رفت بدون اینکه علت‌های گوناگون از هم تفکیک شوند. در سال ۱۸۴۴ ، مارک-آنتوان گودین (Marc-Antoine Gaudin) آن را برای توصیف تغییر شکل و دفرماسیون ناشی از حرکات پلک و تنفس مدل در عکاسی پرتره به‌کار برد[۴۲] ؛ و در سال ۱۸۶۱ ، ادموند دو ولیکورت (Edmond de Valicourt) در بولتن انجمن عکاسی

38- André GUNTHERT, La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France, 1841-1895, thèse de doctorat à l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1999 (en ligne: http://issuu.com/lhivic/docs/la-conquete-de-l-instantane).

39- A. BELLOC, Le Catéchisme de l'opérateur photographe, op. cit., p. 10. Le passage est exactement reproduit dans sa Photographie rationnelle de 1862 (A. BELLOC, Photographie rationnelle. Traité complet théorique et pratique…, Paris, Dentu, 1862, p. 55).

۴۰- فرانسیس وی (Francis Wey) در انتقادی نیز به یک نسخهٔ چاپی از بلانکورت ادوارد (Blanquart-Evrard) اظهار داشت: «نتیجه ، با اینکه درست است ، عمیقاً رنگ شده است: به نظر می‌رسد که پرده‌ای بین اجسام و بیننده گذاشته شده است. این امر درست نیست که این عیوب ظاهری به عکاس نسبت داده شود ؛ زیرا طبیعت علت آن‌ها است».

(Francis Wey, "Album photographique de M. Blanquart-évrard", La Lumière, n° 33, 21 septembre 1851,p. 130-131)

۴۱- «بافت فیبری کاغذ ، برجستگی‌ها و فرورفتگی‌هایش ، ارتباط موئینی که بین بخش‌های مختلف سطح دارد سطوحی که خود به‌طور نامنظم خیس می‌شود ، همه موانعی برای توزیع خطوط قاطع و پرداخت دقیق نور و سایه است: دقت تصویر مناسب نیست ، جزئیات مبهم‌تر هستند ، و ویژگی‌ها بسیار کمتر مشخص شده‌اند».

(A. BELLOC, Compendium des quatre branches de la photographie..., Paris, Chez l'auteur et au Bureau du Cosmos et Chez Dentu, 1858, p.40).

42- Marc-Antoine GAUDIN, Traité pratique de photographie: exposé complet des procédés relatifs au daguerréotype et à la photographie sur papier, Paris, Mallet-Bachelier, 1858, p. 40.

graphique", Bulletin de la société française de photographie (BSFP), t. 12, septembre 1866, p. 226.

36- P.-L. ROUBERT, L'Image sans qualités, op. cit.,p. 92.

37- Anon., "Rapport sur l'exposition ouverte par la Société en 1857 (suite et fin)", BSFP, t. 3, septembre 1857, p. 276.

تصویر شمارهٔ ۷: پرترهٔ یک زن، اثر اگوست بلوک؛ چاپ شده روی کاغذ، ۱۸۵۵.

فرانسه (BSFP) اظهار داشت: « ما درک می‌کنیم، در واقع، کوچک‌ترین حرکت گردن، یا هر انقباض صورت، و کوچک‌ترین تغییر در چهره [...] تصویری به‌همراه خواهد داشت که در آن همهٔ این متغیرهای مدل به یک محوی کلی منجر شود».[۴۳] در اولین شماره‌های مجلهٔ نور، «محوی» به‌عنوان یک اصطلاح تخصصی مطرح شد که برای توصیف عدم وضوح در یک صفحه پلاک و یا یک نسخه چاپی به‌کار رفت؛ فرانسوا اگوست رونارد[۴۴] دربارهٔ کار ژان- باپتیست ساباتر بلت (Jean-Baptiste Sabatier-Blot) نوشت: «به نظر می‌رسید که او وارد راه اشتباهی شده است [...]. دقت خطوط مرزی با ابهام یک سراب جایگزین شده است، و وضوح جزئیات، با اعمال محوی نورانی، با چیزی جایگزین شده است که اثر آتش‌سوزی را به یاد می‌آورد»[۴۵]. در سال ۱۸۵۷، بولتن انجمن عکاسی فرانسه (BSFP) معنای کلمه را روشن می‌کند، و آن را به‌عنوان «اصطلاح اختصاصی» در نظر می‌گیرد که برای توصیف یک نمونهٔ چاپی مبهم، یعنی، نداشتن «وضوح کامل» به‌کار می‌برد»[۴۶].

در سال ۱۸۶۲، این اصطلاح به‌طور قطعی وارد واژگان عکاسی تخصصی شد، به‌عنوان شاهد

guerréotype, Paris, J. J. Dubochet et Cie, 1844, p. 124.

یک بحث گسترده‌ای در طول سال‌های دههٔ ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰ در گرفت در مورد اینکه آیا مدل هنگام تصویربرداری می‌تواند پلک بزند یا ممنوع است.

43- Edmond DE VALICOURT, “De l’exposition à la lumière-généralités sur les portraits photographiques -dispositions à prendre pour les bien exécuter”, BSFP, t. 7, septembre 1861,p. 235.

44- François Auguste Renard.

45- F. A. RENARD, “Rapport du jury central de l’exposition des produits de l’industrie de 1849”, La Lumière, no 4, 2 mars 1851, p. 44.

46- Anon., “Rapport sur l’exposition ouverte par la Société en 1857 (suite et fin)”, art. cit.,p. 276.

گیوم دوشن دو بولونیه[۴۷] چنین می‌گوید: «در زمانی که انبوهی از کلیشه‌های من به‌وجود آمد، دوربین‌های عکاسی مورد استفاده به پیچیدگی امروز نبودند. [...] نتیجه این بود که در اغلب اوقات، اگر من مجبور بودم برخی از ویژگی‌های بیانی را برجسته کرده و با وضوح نشان دهم، می‌بایست دیگر موارد را قربانی می‌کردم، که در اصطلاح عکاسی، یعنی محو می‌شدند»[۴۸]. در همان سال، اگوست بلوک برای آن اصطلاح یک تعریف در واژه‌نامهٔ عکاسی ارائه کرد: «محوی» این کلمه کاملاً بدیع، یعنی یک چاپ و یا بخشی از چاپی که خطوط به وضوح مشخص نشده‌اند. [مثلاً وقتی در پرتره‌ای] خطوط ریشی آن‌چنان ظریف باشد، که بتوان، برای اثبات آن، موهایش را شمارش کرد می‌توان گفت که این عکس شاهدی بر این است که لنزها خوب هستند، و عملیات به‌خوبی انجام گرفته است، و مدل در حالت خوبی قرار گرفته است. پس چاپ محو نیست [عین گفته]. یک لنز بد، یا ضعیف، هرگز یک عکس با وضوح نمی‌گیرد؛ اینها همه نتایجی هستند که کم و بیش محوی می‌دهد[۴۹] [عین گفته].» بنابراین، این کلمه در عکاسی، اشاره به یک نقص تکنیکی و بصری داشت که در نقاشی استفاده نمی‌شد.

محوی بصری و محوی عکاسی

[«محوی»] در ثبت تصویری و زیبایی‌شناسی در حیطهٔ عکاسی از گذشته خود، البته هر چند به‌طور نامحسوس، رها نمی‌شد. در نتیجه تعجب‌آور است که ببینیم بین محوی «تصویری» و محوی «عکاسی» تمایز به میان آمده، که علی‌رغم جنبه‌های بصری

47- Guillaume Duchenne de Boulogne

48- Guillaume DUCHENNE DE BOULOGNE, “Avertissement”, Mécanisme de la physionomie humaine ou Analyse électro-physiologique de l’expression des passions applicables à la pratique des actes plastiques, 1862, p. V-XI, به نقل از André ROUILLE, La Photographie en France -Textes et controverses: une anthologie 1816-1871, Paris, Macula, 1989, p. 446.

تأکید کنم «از نظر عکاسی».

49- A. BELLOC, Photographie rationnelle..., op. cit., p. 325.

در قرن نوزدهم، «محوی» هنوز به عنوان یک قید در نظر گرفته می‌شد، بنابراین مطابق با شیوهٔ صفت نبود.

تصویر شمارهٔ۸: چکامهٔ کوتاه، اثر کامیل کرو (Corot Camille Baptiste Jean)، رنگ و روغن روی بوم؛ ۱۸۵۹.

تصویر شمارهٔ ۹

مشترک‌شان ، یکی در تقابل با واقعیت و دیگری در تضاد با ارزش زیبایی‌شناختی است. بلوک (Belloc) در سال ۱۸۶۲ قاطعانه با محوی عکاسی مخالف کرد ، و اظهار داشت: محوی در نقاشی نمی‌تواند محوی درعکاسی باشد ؛ و هیچ کس نباید آن را نادیده بگیرد»[۵۰]. مفسران آن زمان ، این تمایز را ابتدا در سطح فنی بدین‌گونه توضیح دادند: محوی در نقاشی یک رفتار فرض شده و انتخابی از طرف هنرمند است ، درحالی‌که عکاس معمولاً علی‌رغم خواستهٔ خود با محوی مواجه می‌شود و این برخاسته از یک اشکال تکنیکی است. یوجین دیزدری (Eugène Disdéri) ، برای اینکه نشان دهد محوی عکاسی برخاسته از یک نقص است ، اصطلاح «مبهم» را استفاده کرد:

«هنرمند (یعنی نقاش) [...] می‌تواند هر گونه بازنمایی درستی را که قادر باشد ، روی بخش عمده‌ای از کمپوزیسیون خود جمع کند ، و به تناسب اهمیت قسمت‌های وابسته که در یک ابهام هوشمندانه ترکیب شده‌اند را محو کند. اما عکاس در شرایطی بسیار متفاوت قرار دارد و در مقابل طبیعت در موقعیتی بسیار دقیق‌تر قرار گرفته است: این مربوط به واقعیت است ؛ وی نمی‌تواند در ترکیب‌بندی ، خود را از آن خلاص کند ، و ، در اجرا ، او به تقلید دقیق آن محکوم است. [...] این بیهوده است که ، با انتخاب یک فاصلهٔ کوتاه‌تر که فاصلهٔ پلان‌ها را افزایش می‌دهد ، یا به‌وسیلهٔ روش تنظیم‌کردن ، سعی شود تمامی دقت بازنمایی در قسمت غالب تصویر متمرکز شود ؛ ابهامی که از آن طریق در بخش‌های دیگر به‌دست می‌آید فرم‌ها را بزرگ خواهد کرد و لذا موجب فقدان چشم‌انداز دقیق می‌شود و یک کل تصویری نوری زشت را به‌همراه خواهد داشت»[۵۱].

تکنیک جدید عکاسی سوءظنی را تحمیل می‌کند که نقاشی نمی‌پذیرد ، سوءظنی که کنترل آن در طول قرن‌ها به اندازهٔ کافی ثابت شده است. بنابراین در سال ۱۸۵۷ منتقدی در مورد سالن انجمن عکاسی فرانسه (SFP) [Société Française de Photographie] ، نقدی در بولتن انجمن نوشت که ، توجیه محوی دو پرتره از آقای ویکنت منتل (Montault) بود که به‌وسیله انتخاب یک عکاس معروف ، تبعیت از تکنیک را تبرئه می‌کند «مطالعات سنگ در [پرتره] آقای ویکنت منتل (Montault) دارای دقت بیشتری هستند ؛ استحکام و وضوح اجراشان می‌تواند به همان خوبی محوی پرتره‌ها باشد ، حالتی که به‌دنبال آن هستیم»[۵۲].

درحالی که محوی در نقاشی اگر ماهرانه استفاده شده باشد جلب توجه نمی‌کند ، و اثرات بسیار بارز قلم‌مو بر روی بوم پنهان می‌گردد ، در عوض در عکاسی ، بردلیل بیش از حد دیده شدن ، باید دلیل موجه‌ای داشته باشد. اگر محوی می‌تواند تکه‌های رنگ‌گذاری نقاش را پنهان کند و در نتیجه یک عمل خلاقانه باشد ، در مقابل در عکاسی ، محوی ایرادی تکنیکی را تشدید می‌کند که عکاس سعی در پنهان کردن آن داشته است. روی بوم ، آن [محوی] امکان این را فراهم می‌کند تا به یک تصویر طبیعی‌تر دسترسی داشت و انتقال بهتری از اثر فراهم شود. در عکاسی ، شفافیت را از بین می‌برد ، و اعمال یک پردهای است بر روی تصویر واضح پیش‌فرض شده ، و نیز عیب فنی در مهارت را فاش می‌کند. اما ، همان‌طور که فرانسوا برانت (François Brunet) اظهار می‌دارد ، عکاسی دوران ابتدایی خود را روی اسطورهٔ یک تصویر «تکنیکی» قرار داده است -«یک تکنیک بدون تکنیک ، روند محو شدن در نظام طبیعی خودش و با خاصیت دقیق و صحیح خودش»[۵۳]- ، یک رونوشت از طبیعت که به تنهایی به تصویر در آمده باشد. بنابراین محوی دارای اثری معکوس برای نقاشی و برای عکاسی ،

50- Ibid., p. 224.

51- Eugène DISDERI, L'Art de la photographie, Paris, chez l'auteur, 1862, p. 260.

52- Anon., "Rapport sur l'exposition ouverte par la Société en 1857 (suite et fin)", art. cit., p. 285.

53- François Brunet, La Naissance de l'idée de photographie, Paris, PUF, 2000, p. 90-91.

هریک نسبت به دیگری ، است: برای یکی ، محوی تکنیک تصویری را پنهان می‌کند و بدین ترتیب استقلال بازنمایی را بر بوم پیشنهاد می‌دهد و درست خلاف آن را در اساس تکنیک و چگونگی برای عکاسی منظور می‌کند.

در پی اولین تمایز ، دومین تمایز نیز ظهور پیدا کرد که مربوط به‌رابطهٔ محوی با واقعیت بود. محوی بصری روشی برای تقلید نمایش واقعیت بود ؛ محوی عکاسی ، با انتقال‌پذیری چاپ ترکیب شد ، و این موضوع در تضاد با نمایش صحنه مشاهده شده بود. از نقطه نظر هنری و زیبایی‌شناسی ، محوی در رابطه با عکاسی یک نقص بینایی بود. بنابراین ، معنایی را پذیرفت و بر دوش گرفت که نقد تصویری آن را به عکاسی منسوب نساخته بود و در قرن بیستم دارای معنایی شد که بلافاصله به ذهن خطور می‌کرد یعنی: عدم وضوح. قبل از عکاسی ، این مفهوم نمی‌توانست شامل ایده شکست بصری شود چون نقاشی وضوح را به‌عنوان شرط لازم تصویر قرار نداده بود. محوی روش و رفتاری بود در میان دیگر رفتارهای نقاشی واقعیت ؛ و حتی بخشی از روش نقاشی رنگ و روغن بود. به محض ورود این اصطلاح به واژگان عکاسی ، یک تعبیر منفی پذیرفت که مخالف مفهوم دقت بود. تصویر عکاسی دیگر امکان این را نمی‌داد که از بین راه‌های مختلف بازنمای ، روشی انتخاب شود که محوی هم در بین آن‌ها باشد ؛ بلکه عکاسی فقط وضوح کامل را تحمیل می‌کرد. بنابراین محوی در تضاد با رفتار مورد انتظار شد و در نتیجه در مغایرت با شفافیت نمایش قرار گرفت ، ویژگی که یک خاصیت اساسی برای نقاشی بود.

محوی تصویری در عکاسی

در اینجا نمی‌توان هنرمندانی که در دههٔ ۱۸۴۰ با عکاسی بیش از حد دقیق مخالفت کردند را نادیده گرفت. مطابق با نظر اوژن دولاکروا (Eugène Delacroix) داگرئوتایپ خود یک «کپی هست ، که غلط است از بس که دقیق است»[۵۴]. این همان نکته و سؤالی است که بلانشر (Blanchère) معطوف به علاقه‌اش به عکاسی بر روی کاغذ بود ، وی سؤال می‌کند: « این بسیار نادر است که ما خطوط [چهره] عزیزانی که در فاصله‌ای از ما هستند را ببینیم و جزئیات را آن‌چنان که عکس چاپی به ما نشان می‌دهند ، تشخیص دهیم. آیا بهتر نیست که اثر تا حدودی کلی‌تر باشد ؟[۵۵] » با این حال استفاده از اصطلاح «محوی» دلالت ضمنی‌اش در عکاسی را نگه داشت دلالتی که بیش از حد منفی و تکنیکی بود. بنابراین جدال بر سر مفهوم «فداکردن جزئیات» بود ، که داگرئوتایپ انجام نمی‌داد ، و برخلاف آن عکاسی روی کاغذ انجام می‌داد. و ، اگر «محوی» بیشتر اوقات از این بحث دور بود ، در مفهوم «افه» [اثر = effet] استفاده می‌شد. مترادف‌هایی مانند «ابهام» ، «مه آلود» یا «لطیف» - که قبلاً به‌عنوان معادل «محوی» در بررسی‌های تصویری استفاده می‌شدند- نیز مورد استفاده قرار گرفتند[۵۶]. بررسی نقل قول‌های بلانشر و بلوک ناخرسندی آن‌ها در مورد مفهوم «محوی» را در اولین ادبیات انتقادی عکاسی نشان می‌دهد. اگرچه به نظر می‌رسید که برای مدافعان محوی استفاده از آن اصطلاح در مجادله سر موضوع قربانی کردن جزئیات دشوار بود ، با این حال آن مفهوم نمی‌توانست از مباحث کنار گذاشته شود. روش بلوک ، که هر دو مفهوم را به هم مربوط کرد و البته به رد آن‌ها می‌پرداخت از یک طرف ، و تفکیک‌سازی و تشخص‌دهی که بلانشر اعمال کرده بود [تفکیک محوی در نقاشی با محوی در عکاسی] از طرف دیگر ، هر دو رفتار موجب سردرگمی شدند و نشان می‌داد که محوی در تمام تئوری «قربانی کردن [جزئیات]» کاملاً جا گرفته است.

54- Eugène DELACROIX, “Revue des arts”, Revue des deux-mondes, septembre 1850, p. 1139-1146, به نقل از A. ROUILLE, La Photographie en France, op. cit., p. 406.

55- Henri DE LA BLANCHERE, L’Art du photographe…, Paris, Amyot éditeur, 1860 (2e édition revue et corrigée, 1re en 1859), p. 14.

۵۶-به‌ویژه پل پیریر(Paul Périer) دربارهٔ «مد روز» نمایشگاه جهانی سال ۱۸۵۵ چنین می‌گوید: «همه ، یا تقریباً همه ، برای مبارزه با تشریح میکروسکوپی و کاوش در جزئیاتی که مهم نیستند توافق دارند ، افسوس! به میزان ابهام درفرم آهنگ در نقاشی هست».

(Paul PERIER, “Compte-rendu de l’Exposition universelle, cinquième article”, BSFP, t. 1, septembre 1855, p. 264).

فرانسیس وی (Francis Wey) در مورد چارلز می‌گوید: «کمد کوچک او جامد و در همان زمان مثل بخار است مثل یک نقاشی از آقای بنون:(Bonvin) این هوشمندترین و ناپایدارترین‌ترین پیش طرح است» و در مورد یک پرتره به شیوهٔ کالوتایپ از آقای لبلان (LEBLANC) می‌گوید: «نور زنده است ، و آن را ارزشمند به پایان می‌برد بدون خشکی: این نرمی و لطیفی یک نقاشی خوب است».

(F. Wey, “Album de la Société héliographique”, La Lumière, n° 15, 18 mai 1851, p. 57-58).

مطابق با نظریهٔ تصویری ، قربانی‌کردن جزئیات به نفع هدف اصلی این امکان فراهم می‌کرد تا ، در بهترین حالت ، بازنمایی دارای وضوحی باشد که با آنچه چشم انسان وقتی بر روی یک نقطه متمرکز شده و می‌بیند مطابقت داشته باشد ، به‌گونه‌ای که بخش‌های اطراف آن در یک محوی رها شوند تا تأکیدی بر آن نقطهٔ مرکزی باشد و به نوعی از نقطهٔ کانونی فاصله بگیرد. این میل به «واقع‌گرایی» قلب نظریه‌ای را ساخت که توسط راجر دو پیلس (Roger de Piles) در سال ۱۷۰۸ توسعه یافت: «چشم آزاد به‌طور کامل همه اشیاء اطراف را می‌بیند ، با تنظیم پی‌درپی در هر یک از آن‌ها ، اما زمانی که چشم یک بار ثابت شد ، از تمام اشیاءیی که وجود دارند فقط یکی در مرکز بینایی قرار می گیرد ، و به وضوح و به طور مشخص دیده می‌شود: دیگراشیاء ، فقط توسط اشعه‌های مورب دیده می‌شوند ، و به میزانی که از پرتو مستقیم دور هستند مبهم و تار می‌شوند»[۵۷].

به منظور پراکنده نشدن چشم ناظر ، هنرمند به منظور جلب توجه بر موضوع مرکزی باید برخی جزئیات را از بین ببرد. بنابراین در نقدهای تصویری ، قربانی‌کردن جزئیات با مفهوم محوی مرتبط شد ، زیرا هر دو یک ارزش تقلیدی را به اشتراک گذاشتند ، که همان بازنمایی بر اساس نگاه چشم انسان ، به‌صورت به نزدیک آوردن واقعیت بود.

در عکاسی ، «محوی» قابلیت تقلیدی خود را از دست داد ، اما قربانی‌کردن جزئیات ارزش خود را در چشم هواداران خود حفظ کرد. در سال ۱۸۵۱ ، فرانسیس وی (Francis Wey) این‌چنین توضیح داد:

«جزئیات در معرض این هستند که ، هر آنچه براقتر و با دقت‌تر باشند ،داگرئوتایپ آن‌ها را برجسته‌تر نشان دهد ، و آن‌ها را پر جنب و جوش‌تر بازنمایی کند. اگر سر ، به‌عنوان موضوع اصلی ، محو و کدر شود ، جذابیت خود ، وحدت خود ، و همهٔ جلوه‌ها را از دست می‌دهد بدون اینکه توجه در هیچ نقطه‌ای متمرکز شود. تئوری «قربانی‌کردن» ، اگرچه به‌طور گسترده‌ای توسط نقاشانی مثل وان دایک (Van Dyck)، روبنس

57- Roger de Piles, Cours de peinture par principes (1708), Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1990, p. 70.

(Rubens) و تیسین (Titien) به‌کار گرفته شده است ، اما گسترش اصلی آن باید توسط هنرمند گراورساز توسعه یافته باشد. به‌طور معمول ، این نقاشان بزرگ ، سرها را در میان یک فضای تیره و مه‌آلود به روشنی نمایان می‌کنند ؛ سپس زمینه به میزانی که پایین می‌آید بیشتر محو می‌شود ، و در امتداد شانه‌ها با هم ادغام می‌شوند ؛ با چین لباس‌هایی که به‌طور گسترده‌ای در یک جرم رنگی جامد و تیره نشان داده شده‌اند. آن هنرمندان از اینکه کل بدن انسان ، ضد نور یا سیلوئت شوند ، به شدت اجتناب می‌کنند ؛ و پرتره‌هایشان ، مثل برخی از آثار داگرئوتایپ ، شبیه یک نقطه نمی‌شوند ، یا مثل ماهی مرلان سرخ شده و چسبیده روی یک سینی نقره‌ای. هدف از این قربانی‌کردن در توزیع نور و حذف برخی جزئیات چیست ؟ هدف توجه‌دادن به فیگورها است »[۵۸].

تصویر شمارهٔ ۱۰

میراث تئوری تصویری در اینجا بسیار واضح است و احساس میشود که ایدهٔ محوی بدون اینکه به این نام خوانده شود نمودار می گردید. برای بلانشر ، تقلید بصری نقطهٔ مرکزی استدلال وی است تا تأثیرات جزئیات کاهش یابدوی می گوید: «بیایید به چشمان‌مان رجوع و مشورت کنیم. آن‌ها به ما خواهند گفت که برای دیدن کلیت ، جزئیات محو می‌شوند و در توده‌های کلی گروه‌بندی می‌شوند توده‌های کلی به میزانی که ما از آن‌ها فاصله میگیریم بزرگ‌تر و به میزانی که ما در بر می گیریم فضا خواهند گرفت. [...] و حالا ما یعنی هنرمندان ، اگر عاقل هستیم باید چه کنیم ؟ نتیجهٔ این

58- F. WEY, "Théorie du portrait II", La Lumière, no 13, 4 mai 1851, p. 51.

تصویر شمارهٔ ۱۱ : کشاورز، عکس از لوئی آدولف هامبرت دو ملارد (Louis Adolphe Humbert de Molard)، حدود ۱۸۵۰ .

راهنمایی ، قربانی کردن جزئیات است البته اگر کلیت را می خواهیم »[۵۹]. با این حال ، «محوی» در نقاشی که با این نظریه مطابقت دارد با آنچه در نقد عکاسی هست مجزا است.

«فرانسیس وی» و «هانری دو لا بلانشر» در سخنان خود در مورد عکاسی ، به محوی در تئوری تصویری اشاره داشتند بدون آنکه آزادانه از این اصطلاح استفاده کنند ؛ یک ویژگی زیبایی‌شناسانه که مطابق با تعریف فلبین (Félibien) و مطابق با توهم تقلیدی کامل ، «خوشایندی یک اثر» را به‌همراه دارد. محوی در نوشته‌های عکاس -از آنجا که یک نقص فنی واقعیت درستی داگرئوتایپ در تضاد بود- اجازهٔ بیان آرمان‌های هنری را نمی‌داد. نظریه‌پردازان اولیه محوی در عکاسی در موقعیت پارادوکسال قرار گرفتند زیرا از یک طرف توسل به یک محوی بصری و تقلیدی مطرح بود ، و از طرفی دیگر با ردکردن محوی به‌عنوان عیب فنی توسل به یک محوی بصری آگاهانه مطرح می‌شد که توسط هنرمند انجام شود. معنای ضمنی منفی محوی عکاسانه در این دوران و پافشاری بر یک محوی بصری هنری معتبر ، نشان می‌دادند که «هانری دو لا بلانشر» نمی‌توانست قربانی‌کردن جزئیات را با محوی مربوط کند ، درحالی‌که اگوست بلوک آن را انجام می‌داد. بودلر این پارادکس محوی بصری عکاسی را در سال ۱۸۶۵ ، در نامه‌ای به خانم اوپیک (Aupick) نوشت. بودلر وقتی از خانم اوپیک می خواهد که برای عکاسی پرتره اقدام کند ، در شرایطی که آن خانم نزد عکاسان معمولی می‌رفت ، به وضوح بیان می‌کند: «برای یک تصویر خوب آن‌ها تصویری می گیرند که در آن تمام زگیل ، تمام چین و چروک ، تمام عیب‌ها ، و همهٔ چیزهای بی‌اهمیت صورت بسیار قابل مشاهده ، و بسیار اغراق‌آمیز ساخته شده است. هر چه یک تصویر سخت‌تر باشد ، آن‌ها بیشتر خوشحال می‌شوند. [...] فقط در پاریس آن‌طور که من میل دارم عمل می‌کنند ، یعنی یک پرتره دقیق می گیرند ، اما با محوی یک نقاشی »[۶۰]. ■

59- Henri DE LA BLANCHERE, "Etudes photographiques", La Lumière, no 5, 31 janvier 1857, p. 18-19.

60- Charles BAUDELAIRE, "Lettre à Mme Aupick" (Bruxelles), samedi 23 (décembre 1865), cité par André ROUILLE, La Photo-graphie en France, op. cit., p. 329.