امپرسیونیسم در عکاسی

افسانه عمیدی

رشد آموزش هنر
۲۸
دوره‌ی چهارم شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۶

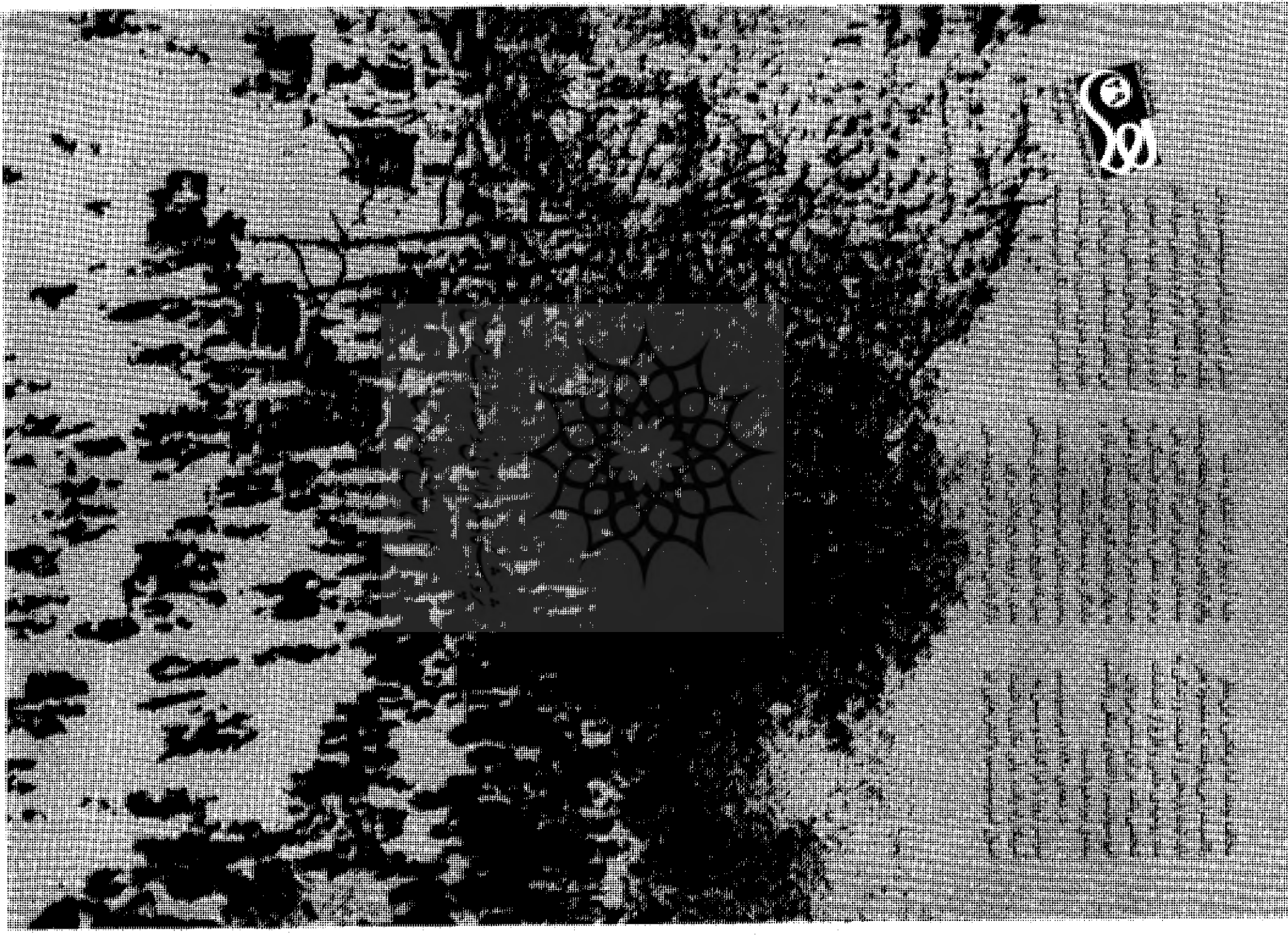
آبشار کریستال، ناصر ملک‌آرا، ۱۹۷۶

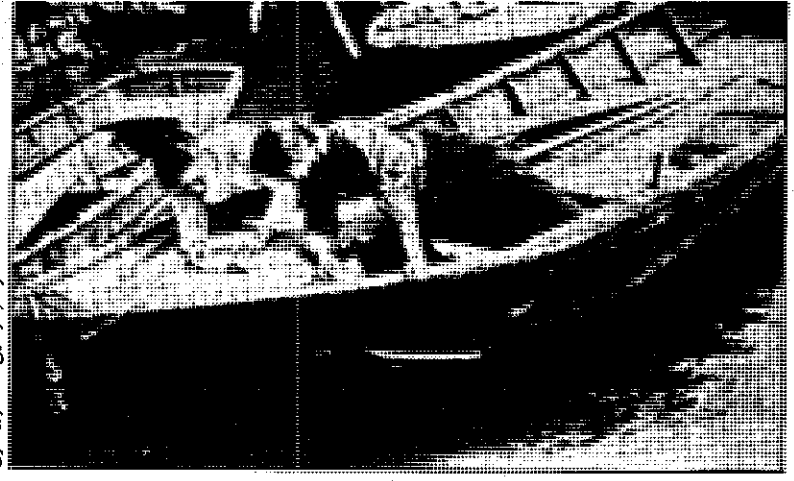
عکاسی فی‌نفسه، همانند نقاشی رنگ روغن یا پاستل، وسیله‌ای است که در آفرینش کار هنری از آن بهره گرفته می‌شود ولی ماهیتاً هیچ ادعایی مبنی بر هنر بودن خود ندارد. زیرا آنچه هنر را از کاردستی یا حرفه‌ای خاص ممتاز می‌سازد، علت تحقق آن است نه چگونگی آن. اما عکاسی، در عرصه‌ی خلاقیت با هنر وجه اشتراک دارد. زیرا هرگونه کار عکاسی، حتی یک عکس فوری که تصادفاً گرفته شده باشد، بازتابی از نوعی سازماندهی تجربه، و ثبت یک صورت ذهنی است.

بدین ترتیب، موضوع و سبک هنر گرفتن عکس، از دنیاهای درونی و بیرونی شخصی عکاس سخن می‌گوید. گذشته از این، عکاسی همانند نقاشی و پیکرتراشی، در جنبه‌هایی از همان روند جست‌وجو و دستیابی، مشارکت می‌جوید. عکاسی و نقاشی، به موازات یکدیگر به زمانه پاسخ می‌دهند و عموماً جهان‌نگری واحدی را بیان می‌کنند. گاهی زرف‌نگری خلاقانه‌ی نقاش توانسته است قدرت دوربین عکاسی را برای گسترش میدان و طرز دید ما عینیت بخشند. با این‌حال عکاسی و نقاشی، از لحاظ نگرش و خلق و خویشان، اساساً با یکدیگر متفاوتند. نقاش‌ها، ادراک خویش را به کمک روش‌هایی انتقال می‌دهند که نماینده‌ی پاسخ دسته جمعی ایشان طی زمان است. حال آن‌که عکاس‌ها لحظه‌ای را تشخیص می‌دهند که شیء مقابل دیدشان با صورت ذهنی ایجاد شده در ذهنشان تطابق پیدا می‌کند.

بنابراین، شگفتی‌آور نیست اگر گفته شود رابطه‌ی عکاسی و هنر، از همان آغاز با دشواری‌هایی آمیخته بوده است. نقاشان عکس را همواره چیزی درحد یک پیش طرح مقدماتی، منبع پیش‌پا افتاده‌ی اندیشه‌ها یا ثبت مضمون‌هایی دانسته‌اند که تدریجاً تکمیل می‌شود و به صورت یک اثر کامل در می‌آید. نقاشان هنرکده‌ای، جزئیات بازنمایی شده در عکس‌ها را با ظرفیت‌گرایی موشکافانه‌ی خویش هماهنگ یافتند. بسیاری از دیگر انواع نقاشان نیز به عکس متوسل می‌شدند، اما آن را همواره نمی‌پذیرفتند. عکاسی نیز به نوبه‌ی خود و در سراسر تاریخ خود، شدیداً از محل‌های کار نقاش تأثیر پذیرفته است. هنوز هم می‌توان درباره‌ی عکس، با در نظر گرفتن درجه‌ی تقلید آن از نقاشی و طراحی، قضاوت کرد. اما برای شناخت مقام عکس در تاریخ هنر، باید نقاط قدرت ویژه و محدودیت‌های ذاتی آن را تشخیص داد [کاردنر، ۷۷۸: ۱۳۷۸].

امپرسیونیسم مهم‌ترین پدیده‌ی هنر روبایی در سده‌ی نوزدهم و مکتبی با برنامه و اصول معین نبود، بلکه تشکل آزادانه‌ی هنرمندانی بود که به سبب برخی نظرات مشترک و به منظور عرضه‌ی مستقل آثارشان، کنار هم قرار گرفتند. ایشان نظام آموزشی متداول و هنر آکادمیک را مردود می‌شمردند و نیز با این اصل رمانتیسم که مهم‌ترین مقصود هنر، انتقال هیجان عاطفی هنرمند است،





دو نفر در قایق ۱۸۹۱، رابینسون

استوار نبوده باشد[پاکباز، ۱۳۷۹، ۴۶و۴۷].

آن‌ها از یک سو اخلاف یک سنت دیرپای طبیعت‌گرایی بودند که به نوعی بینش واقعیت‌گرایانه‌ی مطلق منتهی شده بود، و از سوی دیگر، میراثی از بدبینی نسبت به هرگونه هنر تقلیدی را به دوش می‌کشیدند. بی‌گمان عکاسی موجد و نیز تشدیدکننده‌ی هر دو دیدگاه یاد شده بود. دوگانگی ظاهری امپرسیونیسم یا علاقه به تقلید طبیعت و بیان احساس و یا به عبارت دیگر، سازش دادن‌حقیقت با شعر در هنر، چندان هم بی‌سابقه نبود؛ منتها در جدال بین عکاسی و نقاشی، این دوگانگی احتمالاً تشدید و دستخوش تغییرات کیفی شد. در واقع با توجه به گسترش عکاسی به عنوان یک هنر، و در عین‌حال، افزایش بیزاری هنرمندان از عکاسی، سکوت آن‌ها در این زمینه پرمعنی‌تر می‌نماید.

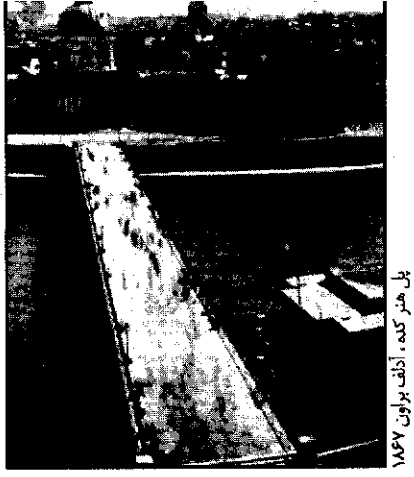
هنرمندان مصلحت را در آن دیده بودند که کاربردشان از عکاسی، و تأثیرپذیری از آن را پنهان کنند. فقط هنرمندی با موقعیت دلا کروآ و علاقه‌ی ادیی او می‌توانست صادقانه و به تفضیل نظراتش را در این خصوص بیان دارد و به استفاده از عکس اعتراف کند. تعیین این موضوع مشکل است که امپرسیونیست‌ها تا چه میزان مستقیماً از عکس استفاده می‌کردند؛ گرچه تأثیر غیرمستقیم عکاسی بر کارهای آنان را می‌توان به اثبات رساند. نشانه‌های اندک و از منابع نه چندان قابل اعتمادی وجود دارد، مبنی بر این‌که هنرمندان مزبور گاهی مستقیماً از عکس استفاده می‌کردند. طبیعت‌گرایی سازش ناپذیری که این هنرمندان، به‌خصوص مونه و به‌ویژه در نخستین سال‌های فعالیت هنری‌اش، طالبش بودند و نیز علاقه‌ی آن‌ها به نقاشی در برابر طبیعت، با تأکید فراوان بر دید عینی و اشتیاق آنان برای ثبت کیفیت ناپایدار نور و سایه روشن، به‌نوعی تأکید افراطی بر دریافت‌های‌حسی انجامید که به عکاسی شباهت داشت و نه تنها استفاده از عکس را ضروری نمی‌ساخت، بلکه‌حتی آنان را از عکس بی‌نیاز کرد. بر همین قیاس، احتمالاً نقاشان بررسی کارهای عکاسان هم عصر خود را سودمند می‌دانستند.

بی‌گمان سایر هنرمندانی که خود را اندیشه‌های مکتب امپرسیونیسم مرتبط می‌دانستند، در استفاده از عکس هیچ تردیدی به خود راه نمی‌دادند. تئودور رابینسون که نخستین هنرمند امپرسیونیست آمریکا خوانده می‌شد به عنوان هنرمندی مسلط، از عکس کمک می‌گرفت. او عقیده داشت، هنرمند واقعیت‌گراحق دارد از دید غیرشخصی دوربین کمک بگیرد: «نقاشی مستقیم از طبیعت مشکل است و علتش هم این است که اشیا مدام تغییر می‌کنند، ولی دوربین در ثبت تصویر ثابت، به هنرمند کمک می‌کند. ضمناً، استفاده از عکس به صرفه‌جویی در وقت می‌انجامد؛ چرا که کم‌تر مجبور می‌شویم نقاشی را عوض کنیم. منتها در استفاده از عکس باید احتیاط کرد. باید آنچه را که لازم داریم، از آن کسب کنیم و بعد به‌طور مستقل به کار خود ادامه بدهیم.»

عکس‌های رابینسون همانند سایر تصویرهایی که در آن زمان از مناظر تهیه می‌شدند، ویژگی‌های خود را داشتند. تضاد شدید، سایه روشن، محدود شدن سایه‌های میانی، و پراکنده و نیز محو شدن جزئیات در بخش‌های گسترده‌ی یکدست تیره و روشن در این عکس‌ها، نشانه‌هایی از امولسیون‌های غیر پانکروماتیک بودند و در آن‌ها، و هاله و ابهام ناشی ازحرکت دیده می‌شود. این‌گونه کاستی‌ها در رنگ و شکل، در بیش‌تر عکس‌هایی که در قرن نوزدهم از مناظر گرفته می‌شدند به چشم می‌خورد. همین موضوع باعث می‌شد، عکس‌های مزبور از جانب منتقدان، از جمله راسکین نفی شوند.

در سال ۱۸۴۲، درست دو دهه پیش از پا گرفتن امپرسیونیسم در فرانسه، مقاله‌ی مهمی در نشریه‌ی «اسپکتاتور» به چاپ رسید که چندان مورد توجه قرار نگرفت. نویسنده‌ی مقاله‌ی مزبور معتقد بود، تصویرهای دوربین عکاسی از بعضی نظرها رقیب بلامنازعی نیستند. ناتوانی ظاهری این رسانه‌ی جدید در بازآفرینی رنگ‌های طبیعی یا جلوه‌های اشیای متحرک، به عنوان زمینه‌هایی مطرح شدند که در آن‌ها نقاش می‌توانست آزادی عمل بیش‌تری داشته باشد و برتری نهایی خود بر عدسی را تضمین کند. «صداقت تصویر عکاسی، با وجود ظرافت آن نمی‌تواند فقدان رنگ را جبران کند.»

ولی توانایی گیج‌کننده‌ی عکاسی برای پیشرفت سریع، باید موجب ناامیدی بسیاری از هنرمندان شده باشد. به‌خصوص وقتی که مشخص شد،حتی ثبت رنگ‌های طبیعی تماماً خارج از توانایی این رسانه نیست. عکاسان پیوسته علاقه‌شان را به تسخیرحرکت شکل‌های زنده، و ثابت نگه‌داشتن آن روی صفحه‌ی‌حساس نشان داده بودند. نخستین عکس‌هایی که از صحنه‌های شهری گرفته می‌شدند، گاهی کیفیتی وهم آلود، غیرطبیعی و سورئالیستی داشتند. زیرا این عکس‌ها که به هنگام نیم روز هم گرفته می‌شدند عاری از موجود زنده (مردم) و فاقد نشانی ازحیات بودند. عابرین و گاری‌های اسبی از زاویه‌ی دید عدسی می‌گذشتند؛ بی‌آن‌که



پل هنر کده، آلفرد استیگلیتز، ۱۸۹۷

در آن تأثیری بگذارند. فقط این‌جا و آن‌جا لکه‌هایی نامشخص و آثار ضعیفی از شکل‌های متحرک یا چیزی که طی نوردهی طولانی به‌حرکت درآمده است، ثبت می‌شد. بعدها با سریع شدن میزان‌حساسیت امولسیون‌ها و تکنیک‌های سودمندتر، مردم کوچه و خیابان به تدریج در تصویرها ظاهر شدند.

دوربین عکاسی، همانند سیستم عدسی چشم، از بینایی متداوم برخوردار است. با این تفاوت که دوربین توانایی بیش‌تری برای تسخیر تصویر دارد. چشم انسان بی‌واسطه‌ترین وسیله‌ای است که تداوم‌حرکت اشیا را می‌بیند،حال آن‌که دوربین، بخشی از کل طیف‌حرکت اشیای متحرک را ثبت می‌کند. تصویرهای تاری که مکانیسم کند دوربین‌های اولیه از عابرین می‌گرفت، برای چشم انسان ناآشنا می‌نمود. این ویژگی که شامل بیش‌تر عکس‌ها می‌شد، پیش از آن‌که امولسیون‌های‌حساس‌تر و شاترهای سریع‌تر ابداع شود، از جمله نوآوری‌هایی بود که می‌توان به نقاشی امپرسیونیست نسبت داد. با وجود اعتباری که عکاسی به عنوان نوعی مرجع کسب کرده بود، هرگاه که عکس در تضاد با قراردادهای زیبایی‌شناسی قرار می‌گرفت، اتفاقی که از آن پس بسیار رخ داد، دیگر به عنوان معیار سنجش‌حقیقت تصویری پذیرفته نمی‌شد.

در واقع در بیش‌تر موارد آنچه که به عنوان مدرک علیه زیاده‌روی‌های امپرسیونیسم به کار برده می‌شد، واقعیت خلاقه‌ی اپتیک بوده است. با توده‌گیر شدن عکس‌های به اصطلاح فوری، تصویرهای تار همچنان در عکس‌ها دیده می‌شدند. از برخی نظرها نیز نوآوری‌هایی که ویژه‌ی نقاشی امپرسیونیست بود، با ویژگی‌های عکس فوری نزدیک است.

پراکندگی ظاهراً اتفاقی هیاکل انسانی در مناظر شهری این نقاشان، به صورتی که گاه قاب تصویر پیکره‌ی یک انسان را قطع کند، در مناظر برجسته غایی که ازحدود دهه‌ی ۱۸۶۰ تولیدشان بی‌شمار بود، به چشم می‌خورد. زاویه‌ی دید غیرمتعارف به‌خصوص از زاویه‌ی بالا که در بسیاری از نقاشی‌های امپرسیونیست‌ها به چشم می‌خورد، با عکاسی وجه اشتراک بیش‌تری دارد تا با نقاشی.

در نمایشگاه ۱۸۶۳ پاریس که در آن تالاری را به آثاری اختصاص دادند که قبلاً مردود اعلام شده بودند، عکس‌هایی با رنگ‌های طبیعی به تماشا گذاشته شدند؛ گو این‌که هنوز رنگ‌های عکس‌ها آن‌طور که باید و شاید ثابت نبودند و دوامی هم نداشتند. این نوع عکس‌ها که عمدتاً توسط نی پیس از «دولن - ویکتور» گرفته شده بودند، ظاهراً هیجان شدیدی برانگیختند؛ آن هم در شرایطی که فقط برای لحظاتی کوتاه در فاصله‌های نیم ساعته می‌توانستند آن‌ها را به نمایش بگذارند.

برخی از مسائل مربوط به چاپ و تثبیت رنگ‌های طبیعی در عکاسی، خیلی زودحل شدند وحتی نمونه‌هایی از این عکس‌ها تا به امروزحفظ شدند.

پیشرفت‌هایی که در عکاسی رنگی به‌دست آمده بود، این خطر را به دنبال داشت که شکاف باریک بین نقاشی طبیعت‌گرایانه و عکاسی را از میان بردارد، یا لااقل این عقیده‌ی کسانی بود که بین این دو رشته از هنر چنان تفاوتی که نوعی هم‌زیستی را تضمین کند نمی‌دیدند.

یا آن‌که برخی از مشکلات اولیه‌ی تولید عکس رنگی تا نخستین سال‌های قرن‌حاضر رفع شدند، طی ۴۰ سال قبل از این تاریخ، بیش و کم راه‌حل‌های نسبتاً مناسبی کشف شده بودند. به درستی روشن نیست که نقاشان امپرسیونیست تا چه‌حد نسبت به کشف قریب‌الوقوع عکاسی رنگی‌حساس بوده‌اند یا به هشدارهای کسانی چون لوکوک توجه می‌کردند. با این‌حال، مشکل بتوان تصور کرد که آنان می‌توانستند نسبت به تحقق چنین تحول عظیمی کاملاً بی‌تفاوت باشند.

سرانجام وضعیت ناپایدار رابطه‌ی هنر طبیعت‌گرایانه وعکاسی آشکار شد. با آن‌که عوامل متعددی در شکل‌گیری ویژگی‌های نقاشی امپرسیونیست سهم داشتند، نقش عکاسی در این میان شایان توجه است. آگاهی از ضرورت بیان شخصی در هنر، با پیشرفت عکاسی و رواج سبک عکاسی در نقاشی، عمیق‌تر شد. بی‌شک تکامل کاربرد رنگ در نقاشی امپرسیونیستی و تأکید بیش‌تر بر موضوع پرده‌ی نقاشی نیز، باید به تهاجم عکاسی به قلمرو هنر طبیعت‌گرایانه نسبت داده شود. نقاشی‌های امپرسیونیستی را می‌توان به عنوان آینه‌ای از طبیعت در نظر گرفت، ولی این پرده‌ها بیش از هر چیز بیانگر این اندیشه‌اند که به هرحال، نقش‌هایی از طبیعت محسوب می‌شوند [شارف، ۱۳۷۱، ۱۸۱ تا ۱۹۷].

رشد آموزش هنر
دوره‌ی چهارم شماره‌ی ۳
بهار ۱۳۸۶

منابع

۱. گاردنر، هلن. هنر در گذر زمان. با تجدیدنظر هورست دولاکروا، ریچارد. ج. تنسی. ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی. تهران. آگاه. ۱۳۷۸.
۲. پاکباز، رویین. دایره‌المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک). فرهنگ معاصر. تهران. ۱۳۷۹.
۳. آرون، شارف. هنر و عکاسی. ترجمه‌ی حسن زاهدی. انجمن سینمای جوانان ایران. تهران. ۱۳۷۱.