دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال چهارم، شمارهٔ هفتم، بهار و تابستان ۱۴۰۱
صص۹۹-۱۲۶

بررسی مفهوم سبک در عکاسی با تأکید بر جنبش پیکتوریالیسم

10.52547/ami.2022.1289.1120

مرتضی صدیقی‌فرد / دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.*
morteza.sedighifard@gmail.com
مهدی مقیمی‌نژاد / استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

دریافت: ۱۴۰۰/۹/۳ - **پذیرش:** ۱۴۰۰/۱۲/۴

چکیده

این پژوهش در پی رسیدن به‌تعریفی از سبک در عکاسی، به‌روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از نظریات اندیشمندان، نخست به اهمیت دست‌یابی به‌یک نظام سبک‌شناسی می‌پردازد و ضرورت شناخت سبکِ آثار هنری مختلف را بررسی می‌نماید. سپس به‌تقسیم‌بندی سبک با استفاده از نظریهٔ واقعیت روان‌شناختی پرداخته می‌شود که بر این اساس، سبک‌ها بر دو دستهٔ کلی سبک عمومی و سبک فردی تقسیم می‌گردند. در ادامهٔ این واکاوی‌ها، به‌تبیین تعریفی دقیق از هر کدام از انواع سبک در دو ساحت عمومی و فردی پرداخته شده و بر اساس نظریهٔ واقعیت روان‌شناختی و بررسی آن در جنبش پیکتوریالیسم، نتیجه این می‌شود که اگرچه سبک عمومی، راهی به‌درونیت هنرمندان ندارد، با این‌حال، تُهی از مفهوم نیست و در تفسیر آثار، نقش به‌سزایی را ایفا کرده و امکان درک درست تصاویر، در جایگاه تاریخ هنر را فراهم می‌سازد. در پی رسیدن به‌تعریفی دقیق از مفهوم سبک فردی، تعاریف ارایه شده از آن، بر اساس تأکید بر مؤلفه‌های مختلف نظیر فرم، محتوا، موضوع و ویژگی‌های اثر بررسی گردیده که در نهایت، نتیجه این شد که سبک فردی متأثر از واقعیت روان‌شناختی است و همچنین رابطه‌ای درونی و عمیق‌تر با خود هنرمند دارد. این پژوهش در انتها با بررسی سبک عمومی در عکاسی پیکتوریالیستی هر منطقه، عوامل تأثیرگذار بر پیدایش سبک عمومی را بررسی نمود و نتیجه گرفت که علی‌رغم شباهت‌ها و تفاوت‌ها در سبک عمومی آثار عکاسانه در مناطق مختلف، هر عکاس متأثر از واقعیت روان‌شناختی، به‌سبک فردی در آثارش رسیده است.

کلیدواژه‌ها: سبک، عکاسی، سبک عمومی، سبک فردی، پیکتوریالیسم.

A Biannual Scientific Research Journal

Art & Media Studies

Vol.4, No.7, Spring and Summer 2022
pp.99-126

Investigating the Concept of Style in Photography with Emphasis on the Pictorialism Movement

10.52547/ami.2022.1289.1120

Morteza Sedighifard / PhD student of Art Research, Faculty of Arts, Shahid University, Tehran, Iran.* morteza.sedighifard@gmail.com
Mehdi Moghimnejad / Assistant Professor of Photography, Faculty of Visual Arts, University of Art, Tehran, Iran.

Received: 2021/11/24 - **Accepted:** 2022/2/23

Abstract

This research, descriptively-analytically and using the theories of philosophers in this field, in search of a definition of style in photography, first deals with the importance of achieving a stylistic system and examines the need to know the style of different artworks. Then the style is divided using the theory of psychological reality into two categories: general style and individual style. In the continuation of these analyzes, a detailed definition of both types of style in a general and personal context is explained. According to the theory of psychological reality, although the general style has no way into the spiritual workings of artists, it is not devoid of concept and plays an essential role in the interpretation of works and allows the correct understanding of images in the art historical context. Looking to reach a precise definition of the concept of individual style, the reports provided based on the emphasis on various components such as form, concept, subject, and features of the work are examined. Finally, it is concluded that individual style is influenced by psychological reality and has an inner and deeper relationship with the artist. Eventually, by examining each region's general style in pictorial photography, the factors affecting its emergence were identified. It was also concluded that the photographer's psychological reality influences individual photography style.
Keywords: style, photography, general style, individual style, pictorialism.

مقدمه

هر اثر هنری متشکل از مجموعه ویژگی‌های منحصربه‌خود و متمایزکننده‌ای است که این ویژگی‌ها در پیدایش دسته‌بندی‌های سبکی آثار، نقش مهمی را بر عهده دارند. با این حال، واژهٔ سبک که یکی از پُرکاربردترین لغات در میان رشته‌های هنری است، به‌جهت اعتباری بودنِ مفهومش، همواره محل بحث بوده و به‌دلیل استفاده‌های گوناگون در مباحث نظری مختلف، معنای روشنی ندارد؛ تا جایی‌که گاهی به‌صورت متعارض مورد استفاده قرار می‌گیرد. لذا پژوهشی در جهت رسیدن به‌یک تعریف واحد از سبک، امری ضروری می‌باشد. این پژوهش، با استفاده از نظریات اندیشمندان هنر، در ابتدا به‌بررسی انواع سبک در هنرهای تجسمی می‌پردازد و در ادامه، چیستی ماهیت سبک در عکاسی را با نگاهی به‌جنبش پیکتوریالیسم و با استفاده از معیارها و مؤلفه‌های سبک‌ساز در ساحت فرم و محتوای آثار بررسی می‌نماید.

پیشینهٔ پژوهش

اگرچه پیشینهٔ پژوهش در سبک‌شناسی به‌نظر دارای قدمت است، اما با تدقیق در منابع فارسی و بررسی مفاهیم مورد مطالعهٔ آن‌ها، مطالب زیادی یافت نشد که به‌صورت بنیادی به‌تبیین مفهوم سبک در عکاسی پرداخته باشد. بیش‌تر پژوهش‌های انجام شده در سبک‌شناسی، به‌حوزهٔ ادبیات پرداخته‌اند و پژوهش‌های صورت گرفته در بستر هنرهای تجسمی، بیش‌تر به‌طبقه‌بندی سبکی خلاصه می‌شوند. ستاری (۱۳۶۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی با عنوان «سبک‌ها و مکاتب عکاسی» که بخش بیش‌تر آن ترجمهٔ کتاب درسی دانشجویان رشته عکاسی دانشکدهٔ فیلم و تلویزیون پراگ است، به‌معرفی سبک‌های عکاسی در گذری تاریخی می‌پردازد. این رساله که بعدتر با دو عنوانِ «عکاسی در قرن بیستم» و «سیر تحول عکاسی» به‌عنوان کتاب درسی رشتهٔ عکاسی درآمد، تنها کارکردی تاریخ هنری دارد و به‌بررسی عوامل پیدایش سبک‌ها و همچنین ماهیت سبک، اشاره‌ای نمی‌کند. کردونی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی گرایش‌های سبکی در عکاسی هنری ایران» به‌مفهوم ژانر

می‌پردازد و با بیان نظریات مختلف راجع به‌تقسیم‌بندی‌های ژانری، به‌ژانرهای مختلف عکاسی هنری در ایران اشاره می‌کند. شجاعی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد با عنوان «الگوهای مؤثر و پدید آورندهٔ سبک شخصی در انیمیشن؛ مطالعهٔ موردی آثار چهار فیلم‌ساز تجربی از هیئت ملی فیلم کانادا» به‌بررسی سبک شخصی در انیمیشن پرداخته است. این پژوهش نیز تنها به‌بخشی از مفهوم سبک توجه نموده و آن را در مؤلفه‌های فردی سبک جست‌وجو کرده است و از پژوهش بنیادی در مفهوم سبک، اثری به چشم نمی‌خورد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ ماهیت نوشتاری، توصیفی-تحلیلی است که اطلاعات مورد نیاز آن به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوردی شده و سپس داده‌های حاصل از این مرحله، که مشتمل بر طیف گوناگونی از نظریات اندیشمندان و صاحب‌نظران هنر و فلسفه است، به‌روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۱. ضرورت شناخت سبک

رسیدن به‌مفهوم سبک، می‌تواند بسیاری از سردرگمی‌ها را از میان بردارد و لذا از اهمیت بسیاری در کمک به‌درک بهتر آثار هنری برخوردار است. همان‌طور که جنیفر رابینسون[۱] معتقد است درک اهمیت زیبایی‌شناختی یک اثر هنری، منوط به‌فهمیدن سبک و جایگاه آن در تاریخ سبکی است (Robinson, 1981: 10). این اعتقاد رابینسون، تکرار تفکر مورخ تأثیرگذار هنر، اروین پانوفسکی[۲] است که در اثر خود با عنوان *معنا در هنرهای تجسمی*[۳] اشاره می‌کند که حتی تعیین محتوای نمایشی یا همان موضوع ظاهریِ یک اثر، وابسته به‌درک جایگاه سبکی آن است. به‌عنوان مثال، درک معلق بودن کودکِ به‌تصویر کشیده شده در نقاشی سه مجوس[۴] (تصویر ۱)، اثر روخیر فاندر ویدن،[۵] نتیجهٔ دانش پیش‌زمینهٔ مخاطب در مورد نقاشی و توانایی وی، برای صحیح قرار دادن اثر در جایگاهی تاریخی است.

تصویر ۱: روخیر فاندر ویدن، بخشی از محراب بلادلین، سه مجوس، ۱۴۵۰ میلادی

از این مثال دریافت می‌شود که سبک، پیش‌زمینهٔ درک زیبایی‌شناسی آثار هنری است و علاوه بر این، ملاحظات سبکی اغلب از سوء تفاهمات گسترده در درک و خوانش آثار هنری جلوگیری می‌کنند (Lang, 1979: 188). بر همین اساس، مارک رولینز[۶] بیان می‌کند که یک منتقد، هنگام مواجهه با اثر رنوار[۷] تحت عنوان «زن در آفتاب»،[۸] ممکن است زنی را توصیف کند که بدنش کبود شده و به‌شکل گوشت فاسد شده درآمده است، اما نکته این است که فقط با آگاهی نسبت به‌سبک رنوار می‌توان دریافت که تصویر بدن زنی در بازی نورِ آفتاب و سایه‌ها را نشان می‌دهد (Rollins, 2011: 392).

۲. انوع سبک

برای درک درستی از مفهوم سبک، می‌بایست تفاوت میان سبک عمومی و سبک فردی مشخص گردد. ریچارد ولهایم،[۹] یکی از نظریه‌پردازان اصلی چنین تمایزی، این تفاوت را با استفاده از اصطلاحی تحت عنوان واقعیت روان‌شناختی[۱۰] مطرح می‌کند. او معتقد است که تنها سبک‌های فردی دارای واقعیت روان‌شناختی هستند؛ این درحالی است که سبک‌های عمومی، فقط در خدمت یک هدف می‌باشند و آن هدف، طبقه‌بندی آثار هنری است. از نظر ولهایم، داشتن واقعیت روان‌شناختی به این معنی است که سبک فردی بخشی از اندوختهٔ ذهنیِ هنرمند بوده و تأثیر به‌سزایی در نحوهٔ

کارش دارد، درحالی‌که سبک‌های عمومی فقط برای سازماندهی و طبقه‌بندی آثار، مورد استفاده قرار می‌گیرند که متعاقب آن نتیجه می‌گیرد که سبک‌های عمومی فاقد ارزش توضیحی هستند (Wollheim, 1987: 194).

۲-۱. سبک عمومی چیست؟

ریچارد ولهایم معتقد است که سبک‌های عمومی فاقد واقعیت روان‌شناختی هستند و صرفاً ماهیتی طبقه‌بندی‌کننده داشته و عاری از هرگونه ارزش توضیحی بوده و در نقش ابزاری برای مورخان هنر عمل می‌کنند. وی سبک عمومی را به‌سه شاخه تقسیم می‌کند:

الف. سبک جهانی، مانند کلاسیسیم،[۱۱] سبک هندسی[۱۲] و طبیعت‌گرایی.[۱۳]

ب. سبک تاریخی یا دوره‌ای، مانند نئوکلاسیسم،[۱۴] آرنوو[۱۵] و واقع‌گرایی اجتماعی.[۱۶]

ج. سبک مکاتب، مانند سبک نقاشان مکتب باربیزن.[۱۷]

ولهایم به‌دو نظریه در مورد تعریف خود پیرامون مفهوم سبک عمومی اشاره می‌کند. اولی که نظریهٔ توصیف[۱۸] نامیده می‌شود، چنین بیان می‌دارد که اصطلاحات سبک عمومی صرفاً جهت طبقه‌بندی هستند و ارزش توضیحی ندارند. دوم، نظریهٔ نسبیت[۱۹] است که بر بی‌ثباتی اصطلاحات سبک عمومی اشاره می‌کند، که بر این اساس معتقد است اصطلاحات سبک عمومی نسبت به‌دیدگاه‌های مورخان مختلف هنر، گاهاً متغیر هستند. ولهایم در نظریهٔ دوم بیان می‌کند که توصیفات سبک را می‌توان بدون هیچ محدودیتی در مورد عناوین تاریخ هنری رایج، مجدد نوشت و بازنویسی نمود. به این معنا که این عناوین انتسابی هستند و هر نظریه‌پرداز دیگری می‌تواند عناوین خود را بر دسته‌بندی‌هایش بگذارد. از این نظر، سبک‌های عمومی برای یک هنرمند، مقوله‌ای ظاهری و متغییر هستند و بیان روان‌شناسانهٔ هنرمندان و اهداف‌شان توسط این نوع سبک‌ها قابل توضیح نیست (Lamarque, 2010: 143). بنابراین، تمایز بین سبک‌های فردی و عمومی از چیزی نشأت می‌گیرد که برای هنرمند ماهیتی درونی یا ظاهری دارد.

در حالی که سبک‌های عمومی متأثر از شیوهٔ کاری تک تک هنرمندان هستند، فقط آن‌گاه که چیزی کاملاً شخصی را منتقل کنند، بخشی از یک سبک فردی محسوب می‌شوند. در نهایت، می‌توان چنین نتیجه گرفت که سبک‌های عمومی بخشی از منابع یک هنرمند را در روند خلق آثارش تشکیل می‌دهند و از آن‌ها می‌توان برای طرح‌ریزی و قالب‌بندی یک اثر استفاده کرد، اما تنها زمانی به‌یک مؤلفهٔ شخصی برای هنرمند مبدل می‌شوند که بخشی از سبک فردی‌اش را تشکیل دهند. سبک‌های عمومی به‌تنهایی نمی‌توانند بیان‌گر درونیات هنرمند باشند؛ چراکه آن‌ها خیلی شخصی نیستند.

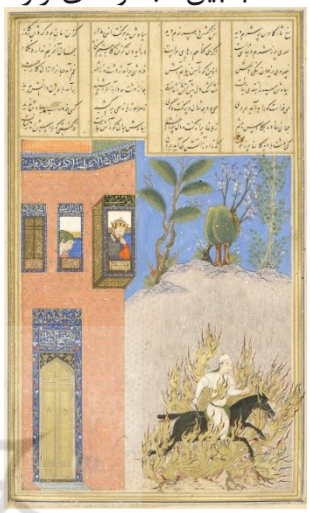
۲-۲. سبک فردی چیست؟

ارنست گامبریچ در دایرةالمعارف بین‌المللی علوم اجتماعی[۲۰] بیان می‌کند که سبک

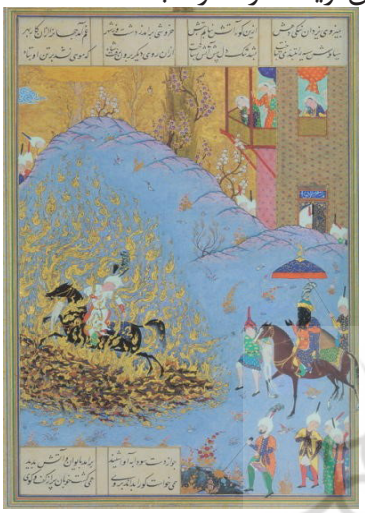
> «هرگونه روش متمایز و در نتیجه، قابل تشخیص است که می‌توان یک عمل را با آن انجام داد و یا یک مصنوع را ساخت» (Gombrich, 1968: 352).

بنابراین سبک به‌چگونگی انجام کاری اطلاق می‌شود. به‌دشواری می‌توان در رفتارهای نوع بشر، رفتاری را یافت که تمام انسان‌ها در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها آن را به‌روشی واحد انجام دهند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴). میر شاپیرو[۲۱] بیان می‌کند که توصیف یک سبک به‌سه جنبهٔ هنری وابسته است: عناصر فرمی یا موتیف‌ها، روابط اشکال و خصوصیات آن‌ها (Schapiro, 1953: 287). لذا در این دیدگاه، سبک، ریشه در عناصر فرمی اثر و شیوهٔ دست‌یابی و تبدیل شدن یک موضوع به‌کیفیت‌های فرمال دارد. اگر سبک، به‌جای توجه به این‌که چه چیزی انجام می‌شود، شیوهٔ انجام کاری درنظر گرفته شود، بنابراین لازم است چندین روش برای انجام آن کار وجود داشته باشد تا از میان آن‌ها یکی به‌عنوان سبک انتخاب گردد. در واقع، اگر فقط یک روش برای انجام کاری وجود داشته باشد، دیگر سبک در این تعریف‌اش بی‌معنا خواهد بود. این‌که دو هنرمند می‌توانند موضوعی را به‌دو طریق متفاوت بیان کنند، درک روشن و

واضحی از مفهوم سبک به‌دست می‌دهد. از این‌رو، به‌نظر می‌رسد که انتخاب، یا امکان انتخاب بین مجموعه‌ای از راه و روش‌های جایگزین، ریشهٔ درک از سبک است.



تصویر ۲: عبور سیاوش از آتش، شاهنامهٔ محمد جوکی، مکتب هرات، ۸۴۳ هجری قمری



تصویر ۳: گذر سیاوش از آتش، شاهنامهٔ طهماسبی، منسوب به‌عبدالوهاب، مکتب تبریز، ۹۲۶ هجری قمری

اگرچه صاحب‌نظران زیادی استفاده از این الگو را روشی آشکار و واضح برای توصیف سبک فردی یک هنرمند می‌دانند، اما آن‌چنان که این دیدگاه تصور می‌کند، تعریف سبک فردی از این منظر واضح و روشن نیست. نلسون گودمن در وضعیت سبک[۲۲] می‌گوید:

> «موضوع این است که سبک چگونه به‌وجود می‌آید؟ در پاسخ باید گفت فرمول آن شامل اندکی وضوح و حجم زیادی از انحرافات است» (Goodman, 1975: 799).

گودمن معتقد است برخی از ویژگی‌های سبک به‌جای روش گفتن، در ویژگی‌های آن‌چه گفته می‌شود موجود است و به‌عنوان نمونه، می‌گوید که در یک دورهٔ زمانی خاص، اگر یک مورخ به‌شرح نبردها بپردازد و دیگری تحولات اجتماعی را مد نظر قرار دهد، دیگر نمی‌توان گفت سبک آن‌ها فقط مربوط به‌شیوهٔ نثر آن‌ها است، بلکه آن‌چه

گفته می‌شود نیز در سبک مؤثر است. در واقع، گودمن اعتقاد دارد که بخشی از سبک یک هنرمند، تحت تأثیر موضوعی است که به آن می‌پردازد؛ این‌که هنرمند دربارهٔ شکست می‌گوید یا پیروزی و موفقیت، بر خصوصیات حسی و انگاره‌های انتزاعی او تأثیر می‌گذارد (Ibid).

اگرچه ادعای گودمن این است که گاهی اوقات تفاوت موضوع، ملاک تفاوت بین سبک‌ها را فراهم می‌کند، اما این بدان معنا نیست که خود موضوع باعث این تفاوت شده، بلکه موضوع زمینه‌ساز ایجاد فرمی متفاوت شده و این باعث تمایز بین فرم و محتوا می‌شود. از این گذشته، حتی در مواردی که دو اثر دارای یک موضوع مشابه هستند، مشابه بودن موضوع دو اثر، دلیلی بر یکسانی گفته‌های پیرامونش نیست. بنابراین، به‌منظور یافتن تفاوت بین سبک دو اثر با موضوع مشابه، توجه به‌فرم و حواشی آثار می‌تواند کمک کنند تا تفاوت سبکی مشخص شود. برای مثال، در نگارگری ایرانی که رابطهٔ تنگاتنگی با ادبیات داشت و تا سال‌ها، مضامین ادبی را به‌عنوان موضوع خود مورد استفاده قرار می‌داد، همواره در مکاتب مختلف، موضوعاتی مشابه تصویر می‌شد. همان‌طور که بلخاری معتقد است نگارگری ایرانی، هنری است که نسبت ذاتی با معنا دارد و زبان و فرم خود را از همان معنا اخذ کرده است (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۴۸۱). پس این هنر هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۴۲۴). با این سویه‌گیری خاص، باز هم سبک متفاوتی در مکاتب مختلف نگارگری ایرانی، در نگاره‌هایی با موضوع یکسان قابل تشخیص است. برای نمونه، موضوع گذر سیاوش از آتش، مضمونی است که به‌دلیل نفس نمادپردازانه و مفاهیم غنی فلسفی و اخلاقی، بارها در دوره‌های مختلف تکرار شده است، اما در هر کدام از نگاره‌ها تفاوت‌های سبکی که نشأت گرفته از فرمی معنادار هستند به‌وضوح قابل مشاهده است. در دو نگاره از این موضوع (تصویر ۲ و ۳) که به‌فاصلهٔ نزدیک به‌یک قرن نگاشته شده‌اند، می‌توان تفاوت‌های سبکی دو مکتب نگارگری هرات و تبریز صفوی را به‌خوبی مشاهده کرد. ترکیب‌بندی پیچیده‌تر، طراحی و رنگ‌بندی با غنای بیش‌تر در نگارهٔ مربوط به شاهنامه طهماسبی قابل رؤیت است و آن را از سادگی و

بی‌پیرایگی نگارهٔ مربوط به‌مکتب هرات متمایز می‌سازد.

۲-۲-۱. سبک فردی: تعریفی بر اساس ویژگی‌ها

نلسون گودمن سبک را شامل آن قسمت از ویژگی‌های عملکرد نمادین[۲۳] یک اثر می‌داند که متأثر از خالق اثر، زمان، مکان و یا مکتب می‌باشد (Goodman, 1975: 808). بنابراین، تعریف گودمن از سبک، تعریفی بر اساس ویژگی‌ها است. در این دیدگاه، نباید موضوعاتی چون زمینه یا محیط را حذف کرد؛ چراکه این ویژگی‌ها می‌توانند ویژگی‌های مشخصی در جهت شناسایی زمان، مکان و خالق اثر هنری به‌دست دهند. در نتیجهٔ این دیدگاه، مشخص است که ویژگی‌های سبکی به‌عنوان خصوصیات عینی شناخته می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که بدون پیش فرض و دانشی ورای اثر، می‌توان آن‌ها را شناسایی کرد. ویژگی‌های سبکی، خاصیت‌های ذاتی یا طبیعی اثر هستند؛ با این حال، تمام ویژگی‌هایی که به‌مخاطب در تشخیص و انتساب سبک کمک می‌کنند را شامل نمی‌شوند (Ibid: 807).

ویژگی‌های سبکی لزوماً ویژگی‌های زیبایی‌شناختی نیستند. برخی ممکن است باشند و برخی ممکن است نباشند. دسته‌بندی والتون در مورد خصوصیات ثابت، متغیر و متناقض آثار می‌تواند برای روشن کردن این منظور مفید باشد. براساس نظر والتون، یک ویژگی ثابت، آن‌گونه است که همهٔ آثارِ دارای آن را در یک گروه دسته‌بندی می‌کند. ویژگی متغیر، خصوصیتی است که وجود یا عدم وجود آن در یک اثر، با قرارگیری آن در دسته‌بندی‌ها بی‌ارتباط است و یک ویژگی متناقض، خصوصیتی است که حضور آن سبب قرار نگرفتن یک اثر در یک دسته‌بندی می‌شود. به‌عنوان مثال، یک نقاشی، ویژگی ثابتی نظیر تخت بودن (قرار داشتن در دو بُعد) دارد، ویژگی متغیر آن، چیزی است که درون نقاشی نشان داده می‌شود و با سایر نقاشی‌ها متفاوت است. اما یک نقاشی نمی‌تواند سه بعدی باشد، زیرا این یک ویژگی متناقض برای آن است و آن را از نقاشی بودن خارج می‌کند. بنابراین به‌نظر می‌رسد که دسته‌بندی‌ای که در آن، اثر را درک می‌کنیم بر خصوصیات زیبایی‌شناختی آن تأثیر می‌گذارد (Walton,

2004: 157). والتون برای شرح این مسئله، جامعه‌ای فرضی را مثال می‌زند که در آن نقاشی وجود ندارد، اما هنرمندان آن‌جا، نوعی اثر هنری به نام گرنیکا[۲۴] تولید می‌کنند که مانند تابلوی گرنیکای پیکاسو (تصویر ۴) است، با این تفاوت که در ابعاد مختلفی بر روی دیوار حجاری می‌شوند. در این جامعه، دیگر گرنیکای پیکاسو یک نقاشی محسوب نمی‌شود، بلکه به‌عنوان یک گرنیکا شمرده می‌شود. ویژگی تخت بودن نقاشی پیکاسو که برای ما ویژگی ثابت همهٔ نقاشی‌ها است، در این جامعهٔ فرضی، یک ویژگی متغیر محسوب می‌شود و اَشکال و خطوط موجود در آن، ویژگی ثابت اثر هستند؛ همان ویژگی‌هایی که گرنیکای پیکاسو را منحصراً به‌پیکاسو متصل می‌کند (Ibid: 148).

تصویر ۴: پابلو پیکاسو، گرنیکا. ۱۹۳۷میلادی.

آن‌چه از این مثال نتیجه می‌شود چنین است که تفاوت میان ویژگی‌هایی ثابت و متغیر برای جوامع مختلف، می‌تواند تفاوت عمده‌ای در درک زیبایی‌شناختی افراد جامعه نسبت به آثار ایجاد کند. گرنیکای پیکاسو، اثری خشن، پویا و آشفته به‌نظر می‌رسد؛ درحالی‌که برای مردم جامعهٔ فرضی والتون، اثری سرد و بی‌روح مانند سایر گرنیکاهای تزئینی بر روی دیوارهایشان خواهد بود. اگرچه تخت بودن گرنیکای پیکاسو، به‌عنوان یک نقاشی، خیلی طبیعی به‌نظر می‌رسد؛ چراکه این یک ویژگی ثابت برای نقاشی‌ها است، برای مردم جامعهٔ دیگر بسیار قابل توجه بوده و چه‌بسا تصور شود که شاخص‌ترین ویژگی آن اثر است. بنابراین ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مانند خشونت، پویایی یا آشفته بودن اثر وابسته به آن است که مخاطب به‌کدام جامعه تعلق دارد.

اگرچه این بحث فقط به‌ویژگی‌های زیبایی‌شناسی محدود شده است، به‌نظر می‌آید این مسئلهٔ کلی که می‌بایست قبل از این‌که بتوان اثری را به‌روش مناسب درک کرد، بیش‌تر باید در مورد آن دانست، به‌همین ترتیب، در مورد ویژگی‌های سبکی نیز صدق می‌کند. در مثال والتون، در حالی‌که گرنیکای پیکاسو نقاشی‌ای است که دارای سبک و سیاق متمایز پیکاسو می‌باشد، برای جامعه‌ای که در آن چندین گرنیکا ساخته شده است، دیگر گرنیکا فقط اثری نشان‌دهندهٔ سبکِ پیکاسو نخواهد بود، بلکه به‌سادگیِ یک گرنیکای دیگر با تفاوتی نظیر تخت بودن آن می‌باشد. این‌که گفته شود همهٔ این گرنیکاها دارای سبک فردی پیکاسو هستند، اشتباه است؛ حتی در مواردی که ممکن است از ویژگی‌های ظاهری آن کاملاً تقلید کنند و به‌نظر می‌رسد مثال والتون این مسئله را نشان می‌دهد، زیرا برای این‌که درک شود که کدام ویژگی‌ها به‌عنوان یک سبک تلقی می‌شوند، باید در مورد سبک فردی یک هنرمند دانست. سبک فردی ویژگی‌های سبکی موجود در یک اثر را توضیح می‌دهد. بنابراین، کپی کردن کامل از ویژگی‌ها به‌معنای داشتن آن سبک فردی نیست، حتی در مواردی که ممکن است ویژگی‌های خاصی را تقلید و به اشتراک بگذارند. آن‌چه که از بحث والتون دربارهٔ دسته‌بندی‌ها نتیجه می‌شود این است که قبل از قرار دادن اثری در سبکی خاص، باید بیش‌تر در مورد آن دانست و پس از آن ویژگی‌های سبکی را مشخص کرد. اگرچه ویژگی‌های سبک عمومی در تعبیر و تفسیر آثار کمک کننده هستند، اما در هدایت مخاطب به‌سمت درک صحیحی از اثر، نمی‌توان سبک فردی را نادیده گرفت. به‌طور خلاصه، برای آگاهی نسبت به این‌که یک اثر در چه سبکی قرار دارد، باید ویژگی‌های سبکی را شناسایی کرد، اما برای شناسایی آن ویژگی‌ها، ابتدا لازم است که سبک فردی را دریافت. بنابراین سبک فردی مقدم، بر طبقه‌بندی است و با آن یکسان نیست.

۲-۲-۲. سبک فردی: تعریفی بر اساس واقعیت روان‌شناختی

یک پاسخ به این سؤال که هنرمند چه کاری انجام می‌دهد؟، این است که او با کمک موادی مانند استفاده از رنگ روی بوم، به انجام اعمالی می‌پردازد. بنابراین،

سبک او به‌چگونگی یا نحوهٔ استفاده از رنگ بر روی بوم تبدیل می‌شود. اما طبق گفتهٔ برخی از نظریه‌پردازان، کار دیگری وجود دارد که یک هنرمند هنگام خلق اثر خود انجام می‌دهد؛ اگرچه ارتباط نزدیکی با شیوهٔ انجام کار دارد، اما عملی است که هنرمند با رسانهٔ خود انجام می‌دهد. یکی از کارهایی که یک هنرمند می‌کند و بالاتر از اعمال رنگ بر روی یک بوم به‌عنوان شیوه‌ای خاص است، چیزی است که بیان می‌شود، که آن می‌تواند یک ایده، یک احساس و یا یک شخصیت باشد. بنابراین، سبک او موضوعی خواهد بود که چگونه این کار را انجام می‌دهد. جنیفر رابینسون دربارهٔ مفهوم سبک فردی پیشنهاد کرد که «راهی برای انجام کاری است که در آن شیوهٔ انجام کار، بیان‌گر شخصیت یک هنرمند است». آن‌ها ویژگی‌های سبک‌شناختی فردی را به‌حالات یا فرآیندهای روانی یک هنرمند گره می‌زنند و به‌همین ترتیب، معتقدند سبک‌های فردی تنها در ارتباط با این فرآیندها قابل‌شناسایی هستند. برای رابینسون، سبک فردی یک اثر بیان‌گر شخصیت فردی هنرمند خالق آن است (Robinson, 1984: 148). این نوع نگاه به‌سبک، ادعای ولهایم راجع به‌واقعیت روان‌شناختی سبک‌های فردی را تکرار می‌کند و این مزیت را دارد که ویژگی‌های سبکی را محدود به‌ویژگی‌های فرمی نمی‌کند و به این ترتیب، بر این تفکر استوار است که سبک فردی شامل چیزی است که انجام می‌شود و آن‌چه برای این اعمال انتخاب شده است. در واقع، از نظر مفهومی با روشی برای انجام کاری مرتبط است. این روش انجام کار که شخصیت یک هنرمند را نشان می‌دهد، همان سبک فردی است.

هیچ دلیلی وجود ندارد که شیوهٔ انجام یک کار با بیان گره خورده باشد. هنگام نقاشی کردن، روشی که برای انجام کار اتخاذ می‌شود چه پاشیدن رنگ بر روی بوم باشد و چه ضربهٔ قلم بر بوم، چه انسان به‌عنوان موضوع اثر باشد و چه منظره‌ای از طبیعت به‌عنوان موضوع اثر انتخاب شده باشد، خواه برگ‌های درختان با جزئیات دقیقی بر روی شاخه‌ها رسم شوند و یا مانند آثار امپرسیونیستی جزئیات بسیار کمی ارایه شده باشد، در نهایت، برای هنرمند بسیار شخصی است و در واقع، این روش برای انجام کار، سبک فردی او است. راه انجام کارها نباید به‌ویژگی‌های فرمی محدود شود

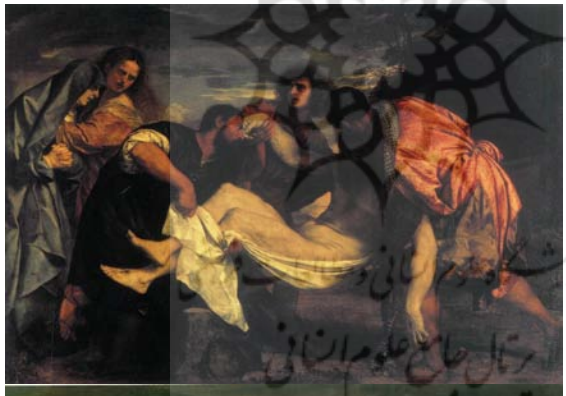
و همچنین اجباری نیست که با مفهوم بیان مرتبط باشد. این‌که ورمیر[۲۵] نور را روی سطوح اشیاء به تصویر می‌کشد، یا روشی که سیندی شرمن[۲۶] خود را در مقابل دوربین قرار می‌دهد و یا روشی که شخصیت‌های فیلم‌های تارانتینو[۲۷] صحبت می‌کنند و یا حتی می‌میرند، منحصر به‌هنرمند است و از شخصیت او ناشی شده است. هنرمندان کارهای مختلف را به‌روش‌های گوناگون انجام می‌دهند و این ذاتاً شخصی است؛ به‌همین دلیل، آن را یک سبک فردی می‌نامند. از این‌روی، داشتن یک سبک فردی لزوماً بیان چیزی نیست، بلکه با شخصیت هنرمند در ارتباط است؛ درحالی‌که این روش درک سبک، ارتباط اثر را با هنرمند خالق آن حفظ می‌کند و یکی از ویژگی‌های مهم این تعریف، این است که سبک را با شخصیت خالق اثر پیوند می‌دهد، اما الزامی بر داشتن خصوصیات روان‌شناختی داخل اثر، توسط هنرمند وجود ندارد.

به‌گفتهٔ لامارک

> «آثار جعلی، به‌یک معنا دقیقاً می‌تواند از سبک فردی یک هنرمند تقلید کند، اما در عین حال، به‌تعبیری عمیق‌تر، کاملاً به‌سبکی دیگر هستند؛ چراکه آن‌ها از جهانی جدا به‌وجود آمده‌اند» (Lamarque, 2010: 145).

دقیقاً به این دلیل است که سبک فردی بر بیان شخصی استوار است. به‌نظر می‌رسد که در ایجاد یک اثر هنری و در تقلید یا جعل یک اثر هنری، کارهای متفاوتی انجام می‌شوند. نکتهٔ دوم این است که تقلیدکننده یا جعل‌کننده فقط از ویژگی‌های سطحی تقلید می‌کند. آن‌چه انجام می‌شود عملی دیگر است و نتیجه، چیزی متفاوت خواهد بود؛ چراکه روش انجام آن تفاوت داشته است. به‌همین ترتیب، جعل یا تقلید نمی‌تواند از سبک فردی هنرمند اصلی برخوردار باشد و آن‌چه در مورد یک سبک فردی کاملاً شخصی است، قابل بازتولید نیست. به‌عنوان مثال، زمانی‌که کمال‌الملک به‌فرانسه رفت و در موزه‌ها به آثار اساتید بزرگی چون رامبرانت و تیسین برخورد، چنان شیفتهٔ هنر آنان شد که تصمیم به‌کپی‌برداری از آثار آنان گرفت. اما نقاشی به‌سبک فردی تیسین، حتی توسط یکی از بزرگ‌ترین نقاشان تاریخ ایران نیز میسر نیست. در کپی‌برداری کمال‌الملک از تابلوی خاک‌سپاری مسیحِ تیسین، اگرچه ظاهراً دو اثر شباهت دارند،

اما در واقع، اساس و اصول دو نقاشی متفاوت است. تیسین گاهاً ممکن بود بر روی یک بوم، چهل لایهٔ رنگ مختلف به‌کار بَرَد که این انتخاب رنگ‌ها از درونیت و ذهنیت او بیرون آمده است. قسمتی از رنگ‌های روی بوم او، غلیظ و برای قسمتی دیگر، از رنگ‌های رقیق بهره می‌گرفت و یا به اصطلاح از تکنیک گلیز[۲۸] استفاده می‌کرد. یا زمانی‌که در پی القای معنایی، قصد داشت رنگ مورد استفاده‌اش را کمی سردتر نماید از یک لایهٔ رقیق آبی بر روی کل کار استفاده می‌نمود. همچنین تیسین زمانی‌که کار کشیدن تابلو را تمام می‌کرد سرتاسر بوم را ورنیش[۲۹] می‌زد. اما چون کمال‌الملک قادر به‌تشخیص آن‌چه در زمان تولید بر اثر گذشته، نبود و تنها ظاهر اثر را می‌دید، از یک گوشهٔ بوم به‌صورت جزءبه‌جزء و مانند یک دستگاه نمونه‌برداری، کپی می‌کرد. بنابراین مشخص است که ویژگی‌های فردی تیسین در تابلوی کمال‌الملک موجود نیست و این فاصلهٔ آثار قابل رؤیت است (تصویر ۵ و۶).



تصویر ۵: تیسین، خاک‌سپاری مسیح، ۱۵۲۵ میلادی

تصویر ۶: کمال الملک، کپیه تیسین، ۱۸۹۲ میلادی

۳. سبک در عکاسی

۳-۱. جنبش پیکتوریالیسم و زیبایی‌شناسی بین‌المللی

جنبش هنری حرکتی است که از سوی گروهی از هنرمندان که در بازهٔ زمانی معینی به‌فعالیت مشغول هستند و طرز تفکر و عملکردی مشابه دارند، به‌وجود می‌آید. این تفکرات و عملکردها تحت تأثیر عوامل بسیاری نظیر تحولات فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی قرار دارند. جنبش‌های هنری ممکن است در یک منطقهٔ جغرافیایی خاص و در یک رشتهٔ هنری منفرد رایج شوند، یا به‌صورتی فراگیر بخش وسیعی از قلمروی دنیای هنر را تحت تأثیر خود قرار دهند. جنبش‌های هنری بسته به‌بنیان و زمینه‌های به‌وجود آورنده و توسعه‌دهندهٔ خود، گاهی پایداری کوتاه و گاهی زمان زیادی حاکم هستند (مرزبان و معروف، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

داستان سی سالهٔ جنبش پیکتوریالیسم از جایی آغاز گردید که عکاسان اروپایی جهت مشروعیت بخشیدن به‌عکاسی تحت عنوان رسانه‌ای هنری، از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی نقاشی مدد گرفتند. در سال‌های انتهایی دههٔ ۱۸۵۰ میلادی، عکاسی هنری از آن نوع که مورد حمایت کسانی چون ریلندر و رابینسون بود، با انقلاب صفحهٔ خشک که در انگلستان صورت پذیرفت، رو به افول گذاشت. پیتر هنری امرسن اولین کسی بود که در برابر هرگونه دست‌کاری در عکاسی موضع‌گیری کرد و با کم ارزش شمردن نوع عکاسی رابینسون و پیروان او، در مارس ۱۸۸۶ میلادی با اعضای کمرا کلاب در لندن جلسه‌ای با عنوان عکاسی، یک هنر تصویرگرا برگزار کرد که در آن مختصاتی جدید از هنر عکاسی را ارایه نمود (نیوهال، ۱۳۹۶: ۱۹۴). عکاسی به‌عنوان یک تکنیک، تقریباً دو نسل شناخته شده بود و از ابتدا پیوندهایی با هنرهای زیبا داشت. با این حال، کیفیت خودش به‌عنوان هنر را به‌طور جدی‌تر با پیکتوریالیسم در ورطهٔ آزمودن قرار داد. این امر منجر به ایجاد یک چارچوب سازمان یافته، فنی و بلاغی برای جامعهٔ پیکتوریالیست‌ها شد. شخصیت‌های برجستهٔ جنبش به‌دنبال تعریفی برای هنر خود بودند، بدین معنا که هم توجیهی برای وضعیت کلی آن به‌عنوان هنر بیابند و هم سرشت ذاتی هنر بودن کار خود را به اثبات برسانند. به‌جهت توجیه جایگاه

هنری عکاسی، در ابتدا بر مبنای ادعایی فرهنگی-اجتماعی، ریشهٔ زیبایی‌شناختی آن را به‌نقاشی نسبت دادند که بر همین اساس، نام خود را پیکتوریالیسم گذاشتند و متعاقب آن به‌دنبال به‌دست آوردن تفاوت کار خود با تکنیک‌های مورد استفادهٔ عکاسان حرفه‌ای آن دوران، جهت ایجاد یک زیبایی‌شناسی خاص برای هنربودگی عکاسی و نمایش آن از طریق یک عمل جدید عکاسانه تلاش‌های متنوعی نمودند.

تحت تأثیر عقاید امرسن، خیلی زود مختصات سبکی و زیبایی‌شناختی جنبش جدید به‌نقاط مختلف دنیا راه پیدا کرد و پیکتوریالیسم به‌یک جنبش بین‌المللی تبدیل شد. اما نکته‌ای که لازم است مورد توجه قرار گیرد این است که با وجود وجوه مشترک پیکتوریالیسم در نقاط مختلف، سبک کاری عکاسان این جنبش در مناطق مختلف دارای ویژگی‌هایی منحصر به‌خودشان بود. با بررسی آثار تولید شده توسط پیکتوریالیست‌ها و مقایسهٔ آن‌ها با آثار عکاسان استدیوییِ هم‌عصرشان، می‌توان اندکی از ویژگی‌های مورد نظر پیکتوریالیست‌ها نظیر میزان نزدیکی به‌فرهنگ، هنر و هنرمندان اواخر قرن نوزدهم و تلاش آن‌ها برای رسیدن به آرمان‌هایشان را شناخت. این آرمان‌ها سبب شد که پیکتوریالیست‌ها نظریاتی که تا آن زمان بر عکاسی حاکم بود را مردود دانسته و آن را یک شکست قلمداد کنند. عکاسی استودیوییِ کلیشه‌ای، آن‌طور که توسط بیش‌تر عکاسان حرفه‌ای انجام می‌شد، استفادهٔ علمیِ از عکاسی و چاپ با استفاده از فرایندهایی که مانع از کنترل تصویر نهایی می‌شدند، از جمله مقولاتی بودند که پیکتوریالیست‌ها در پی فاصله گرفتن از آن‌ها بودند. با تصور این‌که عکاسی ویژگی‌های زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد، پیکتوریالیست‌ها کوشیدند تا تکنیک خود را به‌مقام هنرهای زیبا ارتقاء دهند. بیش‌تر مقصود آن‌ها برآورده کردن یک نیاز دوگانه بود. به‌عبارت دیگر، آن‌ها در تلاش بودند چیزی را تولید کنند که برآیند تمام دانش انباشته شدهٔ قرن باشد و در همان حال آثارشان توسط معاصران به‌عنوان یک اثر هنری به‌رسمیت شناخته شود (Lowis, 2006: 17).

یکی از عوامل تأثیرگذار بر زیبایی‌شناسی پیکتوریالیسم، هم‌زمانی آن با جنبش‌های هنری اواخر قرن نوزدهم بود. درپی احیای جنبش هنرها و صنایع، اروپا درگیر نوعی

زیبایی‌شناسی شد که درصدد محدود کردن تأثیر اشیاء صنعتی بود. محیط فرهنگی، به‌ویژه در اقشار اجتماعی بالاتر، خواستار این زیبایی‌شناسی جدید بودند. راه‌اندازی سالن‌ها در پایتخت‌های اروپایی در اوایل دههٔ ۱۸۹۰ میلادی نشان دهندهٔ تمایل به‌تنوع در دنیای هنر و اصلاح حالت‌های مشارکت فرهنگی بود (Ibid: 48). مؤلفه‌های خاصی در مسیر پیدایش یک زیبایی‌شناسی خاص جنبش پیکتوریالیسم نقش ایفا می‌کردند. «فضای دودی تحسین برانگیز است» عبارتی بود که رابرت دماشی به‌کار برد و در نشریات معتبر، کاتالوگ‌های نمایشگاهی، مجلات و کتاب‌ها مورد استفاده قرار گرفت. ارتباطات در سطح بین‌المللی برای پیکتوریالیست‌های نوپا یک نقطهٔ قوت محسوب می‌شد؛ این‌که از ابتدا جنبش بین‌المللی بود سبب شد که گاهی اوقات یک رقابت بین مکاتب مختلف در کشورهای گوناگون ایجاد شود. مقالات و رساله‌ها به‌راحتی از مرزها و موانع زبانی عبور می‌کردند و رهبران جنبش به‌دنبال این بودند که مفاهیم نظری مورد نظر آن‌ها به‌همهٔ مخاطبان به‌درستی برسد. این توجه به انتقال تجربیات تا حدی بود که کریستینا لوئیس در بررسی زیبایی‌شناسی پیکتوریالیسم اروپایی، به‌نشریه‌ای چهار زبانه تحت عنوان *کمرا ابسکیورا* اشاره می‌کند (Ibid).

بحث بر سر زیبایی‌شناسی عکاسانهٔ پیکتوریالیسم عمدتاً معطوف به این مسئله می‌شد که در همان زمان، توسط معاصرین خود به‌عنوان یک اثر هنری شناخته شوند. پیکتوریالیست‌ها در دوره‌ای از تحولات کار می‌کردند که تأثیرات بسیاری شامل ایده‌های متقاطع صنعت و صنایع دستی، تحلیل علمی و ایده‌آل‌گرایی شاعرانه، فناوری و طبیعت با هم ادغام شده بود. این‌گونه بود که پس از انتشار نظریه‌های رابینسون، یادداشت‌های دیگری شامل هنر در *عکاسی* اثر فردریک دیلای که در سال ۱۸۹۹ میلادی در پاریس منتشر شد، به‌شرح مختصات زیباشناسانه پیکتوریالیسم فرانسوی اشاره کرد. همین نقش را چندی بعد بیانیهٔ آلمانی از ماسورن با عنوان عکاسی هنری، در سال ۱۹۰۵ میلادی در برلین برعهده گرفت. در همین زمینهٔ خاص تاریخی و فرهنگی بود که عکاسی هنری پدیدار شد. اما این مباحث عمدتاً از طریق مجلات دنبال می‌شدند، که امکان پویایی بیشتر ایده‌ها و تعداد بیشتری شرکت کننده

در سطوح مختلف فکری و زوایای مختلف در هنر عکاسی را فراهم می‌کرد. نشریات مختلفی در سراسر اروپا منتشر می‌شد که پیکتوریالیست‌ها مواضع خود را در مورد مشکلات و موضوعاتشان پیرامون هنر در آن‌ها بیان می‌کردند و در واقع، آن‌ها از این فرصت استفاده می‌نمودند تا زیبایی‌شناسی مورد نظر خود را تشریح کنند (Ibid).

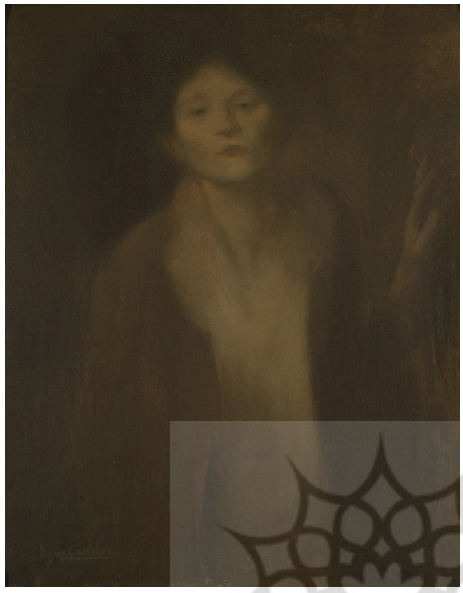
در این زمان، پیکتوریالیست‌های اروپایی به‌دنبال شیوهٔ جدیدی برای بیان بودند تا به‌وسیلهٔ آن ارزش‌های زیبایی‌شناسی سنتی را به‌چالش بکشند. درک آن‌ها از زیبایی‌شناسی توسط لاسیزرن خلاصه شده است که سعی در ادغام روش‌های جدید در سنت نقاشی فرانسه و به‌ویژه پیوند دادن آن‌ها با آرمان‌گرایی داشت. به‌علت فقدان وجود آموزش آکادمیک، آن‌ها در تلاش بودند تا خصوصیات شناخته شدهٔ نقاشی و قوانین و قواعد حاکم بر هنر را از آن خودسازی کنند، در عین حال، با توصیه‌های فراوان در مورد شیوهٔ مناسب برای انجام چنین مطالعه‌ای عمل کردند. در این روش، پیکتوریالیست‌ها هر دو جنبهٔ گیرنده و خلاقیت دوره خود را نشان دادند. اگرچه برای رسیدن به‌یک تعریف مطلوب زیبایی‌شناختی، مراجعه به‌سنت نقاشی ضروری بود و بر اهمیت ارجاع در روند خاص آموزش این جنبش تأکید شده، اما بسیاری از عکاسان پیکتوریال نسبت به‌نمایش آثاری که در آن تأثیرات نقاشانه بیش از حد بود، نگران بودند. این بود که هنر پیکتوریالیسم با استفاده از زبان هنری خاص خود، استقلالی خلاق به‌دست آورد.

پیشنهادات گسترده‌ای در زمینهٔ تکنیک‌ها و ترفندها جهت رسیدن به‌یک اثر با ویژگی هنری ارایه شد. علاوه بر روش تولید اثر آماتوری با کیفیت بالا، کنترل چاپ، بخشی از یک استراتژی زیبایی‌شناختی بسیار دقیق بود. اما یک مسئله بحث و اختلاف نظر را بیش از همه ایجاد کرد؛ وقتی که بحث در نظام عکاسی به‌مثابهٔ یک هنر، به استفاده از مداخلهٔ دستی در عکس‌ها رسید. این امر توسط گام بیکرومات که دماشی از سال ۱۸۹۴ میلادی از آن استفاده کرده بود، وارد عکاسی پیکتوریالیستی شد و خیلی زود به‌محبوبیت زیادی میان هنرمندان عکاس رسید. پس از آن، شیوه‌های کار دیگر مانند کار با دانه‌های روغنی به‌وجود آمد. با شروع این نظرات که یک تصویر عکاسی

خام به‌خودی‌خود نمی‌تواند برگردان دید انسان باشد، استدلالی در باب استفاده از فوکوس مبهم تقویت یافت که ایده‌ای از امرسن و براساس کار هلمهولتس بر روی ادراک بشر بود.

از نظر پیکتوریالیست‌ها، دید انسان و به‌ویژه درک ذهنی هنرمند وسیله‌ای برای احساس بود و این همان تصویری است که قصد دارد آن را بیان کند. برای این منظور، طبق گفتهٔ طرفداران تغییرات در چاپ، برای حذف جزئیات اضافی و عمومی‌تر کردن نقوش باید تصویر اصلاح شود. برای کنار گذاشتن اختلافات پیرامون تکنیک، شمایل‌نگاری تصویری، به‌جز چند استثنای آمریکایی، مشکلی وجود نداشت. اکثریت قریب به اتفاق نظریه‌پردازان عکاسی هنری، این زیبایی‌شناسی را تأیید ارزش‌های فرهنگی پذیرفته شده می‌دانستند. هارمونی و توازن به‌عنوان بالاترین قانون حاکم بر ایجاد تصویر انتخاب شده بود و تلاش بر این بود تا مناظر را به‌طرز خردمندانه ترسیم کنند و به‌طبیعت و چهره‌ها ارزشی نمادین بخشند. در ابتدا، تمایل خاصی که به‌عینیت وجود داشت، سبب شد تا این هنرمندان سوژه‌های گرفته شده از طبیعت و چشم انداز را برگزینند. از زمانی‌که عکاسان حرفه‌ای وارد شدند، پای جنبش به‌فضای داخلی، سالن‌ها و استودیوها باز شد و در خلاف مسیر اولیهٔ خود حرکت کرد.

یکی دیگر از مفاهیم پر تکرار که در پیدایش تصویر مهم است، تلفیق و ترکیب است. در حالی‌که یک نوع خاص از نقاشی معاصر به‌دنبال مصادیق و جزئیات خاص بود، عکاسی پیکتوریالیستی علاوه‌بر خصوصیات روایتی‌اش، به‌تعمیم موضوع می‌پرداخت. این واقعیت که تصویر با یک لحظه واحد مطابقت داشت، به‌وسیلهٔ صحنه‌آرایی و ترکیب‌بندی خاص که گاهی برای به‌دست آوردن ساده‌سازی از طریق قاب‌بندی، کنتراست و تنالیته تا سطح انتزاع می‌رسید، جبران می‌شد. مفهوم تصویر تلفیقی که ناشی از مشاهده است را می‌توان در گزارش‌های آگوست رودین از کار او در استودیو نیز یافت. به‌وسیلهٔ حذف زمینه‌ای که در آن عکس گرفته شده، رابطهٔ مفرد آن با زمان از بین می‌رود. هر یک از هنرمندان به‌شیوهٔ خاص خود به‌یک پاسخ فردی دست می‌یابند که به‌یک تولید جدید منتهی می‌شود.



تصویر ۷: اوژن کاریر، زن نظاره‌گر، اواخر قرن ۱۹ میلادی

آن‌چه هنرمند پیکتوریالیسم به‌دنبال آن بود، نمایش واقعیتی جعلی است که در چاپ‌های مخصوص آن‌ها به‌وجود می‌آمد و نشان‌گر رابطهٔ مبهم و دوپهلوی هنرمند با واقعیت است. چشم با تأکید بر ذهنیت به‌سمت درونیت و باطن می‌چرخد و تنها خیالی از دنیای بیرونی را به‌نمایش می‌گذارد. در زمینهٔ تمایل رایج به اندیشیدن پیرامون مکانیسم‌های حافظه که توسط برخی از پیکتوریالیست‌ها اعلام شد، آن‌ها اصلاح چاپ عکس را مانند حجابی بر واقعیت می‌پنداشتند. فوکوس مات و مبهم که به‌رکن اساسی مختصات زیباشناسانه و فلسفهٔ عکاسی پیکتوریالیستی مبدل شده بود؛ حتی راه خود را به‌سایر رسانه‌ها، از جمله نقاشی و مجسمه و حتی ادبیات نیز باز کرد. نقاشی‌های اوژن کاریر، مجسمه‌های مداردو روسو به‌خصوص آن‌هایی که از روش ریخته‌گری با موم استفاده کرد و شکل تصویرسازی‌های موریس مترلینک دارای همان حجابی است که فلسفهٔ پیکتوریالیستی در زیبایی‌شناسی خود به آن رسیده بود (تصویر ۷ و ۸).

تصویر ۸: مداردو روسو، عصر طلایی، ۱۸۸۴-۱۸۸۵ میلادی

تئوری و فلسفهٔ زیبایی‌شناسی پیکتوریالیسم، در ابتدا با هدف دست‌یابی به آثار هنری عکاسی تبیین شده بود، نخستین ارزیابی انتقادی خود را توسط ویولت ورستات در کتاب *زیبایی‌شناسی عمومی هنر عکاسی مبتنی بر روان‌شناسی* دریافت کرد. ورستات درصدد بود چارچوبی نظری را برای عکاسی هنری ارایه دهد که مرکب از مشاهدات مربوط به‌علوم طبیعی و تمایل به ایجاد ارزش‌های کلی برای هنر شود. او با قرض گرفتن عناصر از نظریهٔ ادراک، تمجید از ذهنیت پیکتوریالیستی و محتوای عاطفی تصاویر، خلاصه‌ای را از آن‌چه تاکنون گفته شده است، بیان می‌کند. برای ورستات انگیزهٔ اصلی هنر، اقناع میل زیبایی‌شناختی است. از نظر وی، آزمودن این تمایل فقط می‌تواند تصویری از آن‌چه که محتمل و فرعی است را خالص سازد و چیزی جز آن عناصر ابژه که تأثیر عاطفی بر هنرمند دارند، نیست. به‌محض این‌که هنرمندان این عناصر را شناسایی کردند، سعی نمودند تا آن‌ها را در فرم هنری منتخب خود قرار دهند تا بیننده بتواند احساس آن لحظه را تجربه کند. ورستات به‌برانگیختن ارزش‌های زیبایی‌شناختی عینی و ذهنی اهمیت ویژه‌ای می‌داد و اولی را مرتبط با عکس گرفتن و دومی را مربوط به‌تغییراتی می‌داند که در هنگام چاپ تصویر توسط دست عکاس ایجاد شده است. وی با توجه به‌قاعده‌های اصولی به‌عنوان دشمن زیبایی‌شناسی، ادعا می‌کند که آفرینش هنری باید با آزادی کامل انجام شود. با این حال، زیبایی‌شناسی او که بر پایهٔ تمایز اساسی بین عینیت و ذهنیت بنا شده است، با یک ستیز منطقی در هنر در ارتباط است. ورستات ضمن قرار دادن عکاسی در دایرهٔ تاریخ هنر، پیکتوریالیست‌ها را به‌عنوانِ گذاری بین عکاسی مستند (عینی) در روزهای اولیه اختراع عکاسی و فرم هنری عکاسی آینده (مدرنیسم عکاسی) قرار می‌دهد.

۳-۲. سبک‌شناسی جنبش پیکتوریالیسم

اروپا به‌عنوان مهد پیدایش پیکتوریالیسم، بدون شک تأثیر زیادی بر اشکال عکاسی هنری در سایر نقاط دنیا گذاشته است. به‌علت روابط مستقیمی که بسیاری از پیکتوریالیست‌های امریکایی با همتایان اروپایی خود داشتند، عبور مختصات

زیباشناسانه و سبک عکاسی پیکتوریالیسم اروپا به امریکا میسر گردید. فیلیپ پراجر سه عامل بنیادی در تأثیرگذاری سنت پیکتوریالیسم اروپا بر آمریکایی‌ها را در مقالهٔ خود با عنوان «یک هنر فرامنطقه‌ای؛ نقاشی اروپا در ایالات متحده» شرح می‌دهد. او معتقد است اولین عامل نشریات، مجلات و کتاب‌هایی بودند که از اروپا و به‌خصوص از انگلستان به امریکا می‌رسیدند. در این میان، کتاب‌های رابینسون و امرسن به‌کتب مقدس پیکتوریالیست‌های امریکایی مبدل شده بود (Prodger, 2006: 235).

دومین عاملی که به‌زعم پراجر، عکاسان امریکایی را در معرض پیکتوریالیسم اروپا قرار داد، برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی بود. نمایش‌گاه‌های متعددی به‌نمایش آثار پیکتوریالیست‌های امریکایی در اروپا پرداختند و کمی بعد راه پیکتوریالیست‌های اروپا نیز به آن سوی اقیانوس باز شد. عامل سوم در تأثیرگذاری سنت پیکتوریالیسم اروپایی بر امریکایی‌ها از نظر پراجر نشریات *کمرا ورک* و *کمرا نوتز* بودند. تلاش‌های استیگلیتس در این دو نشریه، برای ارتقای پیکتوریالیسم امریکایی شامل شرح سبک عکاسان اروپایی، انتشار آثار آن‌ها و حتی مقالاتی از عکاسان معتبر پیکتوریالیسم اروپا بود. مانند مقاله‌ای از دماشی که به‌شرح دیدگاه پیکتوریالیسم اروپایی در آن پرداخته بود. *کمرا ورک* اساساً یک نشریهٔ اروپایی بود؛ اگرچه در ایالات متحده چاپ می‌شد، اما استیگلیتس غالباً برای دست‌یابی به‌عکس‌های گرافیکی با کیفیت بالا، از چاپ‌گرهای اروپایی کمک می‌گرفت (Ibid).

در نهایت، پراجر عکاسی پیکتوریالیسم را به حسی مانند آفتاب‌پرست تشبیه می‌کند. به‌این معنا که پیکتوریالیسم با قرار گرفتن در زمینه‌های مختلف حس مختلفی را به‌خود می‌گیرد. این حس از نیروهای غالب در جامعهٔ هنری دریافت می‌شود و دغدغه‌های محلی هنرمندان را منعکس می‌کند. وقتی پیکتوریالیست‌های اروپایی به‌دنبال الهام گرفتن از ورای عکاسی بودند، نقاشان سمبولیست، اکسپرسیونیست و نبی‌ها را کشف کردند. اما امریکایی‌ها موزه‌های یکسانی با همتایان اروپایی خود نداشتند. پیکتوریالیسم در ایالات متحده، تحولات موازی در نقاشی تونالیسم امریکایی و مکتب زباله‌دان را به‌عنوان منبع الهام خود پذیرفت. در نتیجه، نباید تاریخ پیکتوریالیسم صرفاً به‌عنوان

گفت‌وگو بین غرب و شرق تلقی شود (Ibid).

با همهٔ این اوصاف، علاوه بر سبک عمومی که در عکاسی پیکتوریالیستی هر منطقه متأثر از عوامل ذکر شده هویدا شد، هر عکاس متأثر از واقعیت روان‌شناختی خود، به‌سبک فردی در آثارش رسید. این سبب شد که با مقایسهٔ آثار نمایندگان شاخص هر گرایش سبک عمومی، تمایز میان نگاه فردی آن‌ها مشخص شود. در جدول ۱، با دسته‌بندی پیکتوریالیسم درحوزه‌های مختلف و بررسی ویژگی‌های سبکی، عوامل مختلف تأثیرگذار بررسی شده‌اند.

جدول ۱: مقایسهٔ سبک عمومی و فردی پیکتوریالیسم در کشورهای مختلف (منبع: نگارندگان)

	نمایندهٔ شاخص	ویژگی‌های سبکی	نشریات تأثیرگذار	انجمن
انگلستان	امرسن	• اهمیت قاب، ترکیب‌بندی، نور پس‌زمینه، زوایای باز و نگاه از زاویه بابین دوربین • استفاده از لنزهای خاص که به وسیلهٔ آن دید دوربین را محدود می‌کردند. • اهمیت بیشتر موضوع نسبت به شیوهٔ فنی	عکاسی طبیعت‌گرایانه برای هنرجویان	حلقهٔ متصل
فرانسه	دماشی	• استفاده از صمغ بیکرومات، چاپ کربن، چاپ روغن و گراوورهای دست‌ساز • خراشیدن و از بین بردن بخشی از تصویر • نقاشی بر روی عکس و افزودن رنگ به آن • متأثر از شخصیت هنرمندان فرانسوی و جامعهٔ در حال مدرن شدن فرانسه	مقالهٔ رابرت دولاسیزرن	کلوپ عکس پاریس
اتریش	هاینریش کوتن و هوگو هینبرگ	• استفاده از دست‌کاری که منجر به اکتشافات جدید. • آمیختگی سبکی از ژاپنیسم تا تأثیراتی از سزان را در خود داشت.	ور ساکروم	جدایی‌طلبان وین
آلمان	الفرد لیشوارک	• بی‌اعتنایی و اعتراض نسبت به مدرنیسم جدید • استفاده از شیوه‌های دست‌کاری پس از چاپ مانند مخدوش کردن عکس با برس	بررسی عکاسی	
روسیه	پتروف و سرگئی لوبوویکوف	• استفاده از فرآیند صمغ بیکرومات • توجه به نمایش مشکلات اجتماعی و انسانی طبقهٔ دهقانان • متأثر از ویژگی‌های فنی اروپایی، به خصوص فرانسوی‌ها	فتوگرافی مسنجر	انجمن عکاسی روسی مسکو
آمریکا	استیگلیتس	• فرآیند تولید دو مرحله‌ای که بخشی از آن هنگام فشاردادن شاتر و بخش دیگر در اتاق تاریک و با کراپ کردن انجام می‌شد.	کمرا نوتز و کمرا ورک	جدایی طلبان

نتیجه

با بررسی‌های انجام شده در حوزهٔ نظری هنرهای تجسمی، چنین نتیجه شد که سبک بر دو نوع است. نخست، سبک عمومی که در تفسیر آثار نقش به‌سزایی دارد و امکان درک درست تصاویر در جایگاه تاریخ هنر را فراهم می‌آورد و می‌تواند بخشی از منابع یک هنرمند در روند تولید آثار، طرح‌ریزی و قالب‌بندی اثر باشد. سبک‌های عمومی اگرچه فاقد واقعیت روان‌شناختی هستند، یعنی به‌درونیت هنرمند راهی ندارند، اما به‌طور کامل، تهی از مفاهیم نبوده و در جهت هدایت مخاطب در خوانش آثار نقش به‌سزایی ایفا می‌کنند. همان‌طور که در تقسیم‌بندی انواع پیکتوریالیسم در مناطق مختلف، این عمل صورت گرفت. اما آن سبکی که متأثر از واقعیت روان‌شناختی است، سبک فردی می‌باشد که رابطه‌ای درونی و عمیق‌تر با خود هنرمند دارد. برای بررسی مفهوم سبک در معنای فردی، این پژوهش درصدد پاسخ به‌دو سؤال بر آمد. سؤال اول، پیرامون چیستی سبک فردی و دومین سؤال، دربارهٔ چگونگی به‌وجود آمدن آن و مشخص کردن ویژگی‌های یک سبک فردی بود. برای پاسخ به این سؤالات، با استفاده از نظریات مختلف و در نظر گرفتن اشتراکات آن‌ها، مشخص شد که در هر حال سبک فردی با تعدادی مفهوم همواره درگیر است. مفاهیمی نظیر ترادف و هم‌معنایی، عناصر فرمی و موتیف‌ها، روابط اشکال، حواشی اثر و هنرمند، محتوا و موضوع از جملهٔ آن چیزهایی بود که مکرراً در نظرات مختلف مطرح می‌شد. بنابراین جهت مشخص نمودن تعریف صحیح‌تری از سبک فردی، به‌بررسی آن بر اساس سه جنبه پرداخته شد. در نهایت، چنین نتیجه شد که سبک فردی، راهی برای انجام کاری است که صرفاً مربوط به‌کار با مواد نیست، بلکه به‌شیوهٔ بیان هنرمندان مربوط می‌باشد که این امر، مستلزم ارتباط لازم با حالات روان‌شناختی یک هنرمند است و زمانی برجسته می‌شود که آن شیوهٔ انجام کار، برای هنرمند عمیقاً شخصی و فردی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Jenefer Robinson
2. Erwin Panofsky

3. Meaning in the Visual Arts
4. Three Magi
5. Rogier van der Weyden
6. Mark Rollins
7. Renoir
8. Woman in Sunlight
9. Richard wollheim
10. Psychological reality
11. Classicism
12. Geometrical style
13. Naturalism
14. Neoclassicism
15. Art nouveau
16. Social realism
17. Barbizon school
18. Description thesis
19. Relativization thesis
20. International Encyclopedia of the Social Sciences
21. Meyer Schapiro
22. The Status of Style
23. symbolic functioning
24. guernicas
25. Vermeer
26. Cindy Sherman
27. Quentin Tarantino
28. Glaze
29. Vernish

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی؛ دفتر دوم: کیمیای خیال*. تهران: سوره مهر.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

ستاری، محمد. (۱۳۶۷). *سبک‌ها و مکاتب عکاسی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی. دانشگاه

تهران. پردیس هنرهای زیبا. استاد راهنما: سعید عینی‌فر.
فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن.
کردونی، امیرحسین. (۱۳۹۵). بررسی گرایش‌های سبکی در عکاسی هنری ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تهران. پردیس هنرهای زیبا. استاد راهنما: مهران مهاجر.
مرزبان، پرویز و معروف، حبیب. (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی*. تهران: سروش.
نیوهال، بیومونت. (۱۳۹۶). *تاریخ عکاسی*. ترجمهٔ آذرنوش غضنفری. تهران: مرکب سفید
Gombrich, E. H. (1968). "Style". *International Encyclopedia of Social Sciences*. Macmillan.
Goodman, N. (1975). "The Status of Style". *Critical Inquiry (The University of Chicago Press)*. 1(4). 799-811.
Lamarque, P. (2010). *Work and Object : Explorations in the Metaphysics of Art*. Oxford : Oxford University Press.
Lang, B. (1979). *The Concept of Style*. NY and London : Cornell University.
Lowis, K. (2006). "European pictorial aesthetics". *Impressionist Camera (Pictorial photography in Europe, 1888-1918)*. London & New York : Saint Louis Art Museum. 47-64.
Prodger, P. (2006). "A transatlantic art : european pictorialism in the united state". *Impressionist Camera (Pictorial Photography in Europe, 1888-1918)*. London & New York : Saint Louis Art Museum. 233-238.
Robinson, J. (1984). "General and individual style in literature". *Aesthetics and Art Criticism*. 43(2). 147-158.

Robinson, J. (1981). "Style and significance in art history". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 40(1). 5-14.

Rollins, M. (2011). "23 neurology and the vew riddle of pictorial style." *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*. eds. Elisabeth Schellekens and Peter Goldie. Oxford: Oxford University Press. 391-413.

Schapiro, M. (1953). *Style*. Chicago: University of Chicago Press. 287-312.

Walton, K. L. (2004). "The categories of art". *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic*. ed. P. Lamarque and S. H. Olsen. New York: Blackwell. 142-157.

Wollheim, R. (1987). *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی