

بررسی مفهوم سبک در عکاسی با تأکید بر جنبش پیکتوریالیسم

doi 10.52547/ami.2022.1289.1120

مرتضی صدیقی فرد / دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.*
morteza.sedighifard@gmail.com

مهدی مقیمی نژاد / استادیار گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

دریافت: ۱۴۰۰/۹/۳ - پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۴

چکیده

این پژوهش در پی رسیدن به تعریفی از سبک در عکاسی، به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از نظریات اندیشمندان، نخست به اهمیت دست‌یابی به یک نظام سبک‌شناسی می‌پردازد و ضرورت شناخت سبک آثار هنری مختلف را بررسی می‌نماید. سپس به تقسیم‌بندی سبک با استفاده از نظریه واقعیت روان‌شناختی پرداخته می‌شود که بر این اساس، سبک‌ها بر دو دسته کلی سبک عمومی و سبک فردی تقسیم می‌گردند. در ادامه این واکاوی‌ها، به تبیین تعریفی دقیق از هر کدام از انواع سبک در دو ساحت عمومی و فردی پرداخته شده و بر اساس نظریه واقعیت روان‌شناختی و بررسی آن در جنبش پیکتوریالیسم، نتیجه این می‌شود که اگرچه سبک عمومی، راهی به درونیت هنرمندان ندارد، با این حال، تهی 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 به تعریفی دقیق از مفهوم سبک فردی، تعاریف ارائه 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، به سبک فردی در آثارش رسیده است.

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

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 منحصر به خود و متمایز کننده‌ای است که این ویژگی‌ها در پیدایش دسته‌بندی‌های سبکی آثار، نقش مهمی را بر عهده دارند. با این حال، واژه سبک که یکی از پرکاربردترین لغات در میان رشته‌های هنری است، به جهت اعتباری بودن مفهومش، همواره محل بحث بوده و به دلیل استفاده‌های گوناگون در مباحث نظری مختلف، معنای روشنی ندارد؛ تا جایی که گاهی به صورت متعارض مورد استفاده قرار می‌گیرد. لذا پژوهشی در جهت رسیدن به یک تعریف واحد از سبک، امری ضروری می‌باشد. این پژوهش، با استفاده از نظریات اندیشمندان هنر، در ابتدا به بررسی انواع سبک در هنرهای تجسمی می‌پردازد و در ادامه، چپستی ماهیت سبک در عکاسی را با نگاهی به جنبش پیکتوریالیسم و با استفاده از معیارها و مؤلفه‌های سبک‌ساز در ساحت فرم و محتوای آثار بررسی می‌نماید.

پیشینه پژوهش

اگرچه پیشینه پژوهش در سبک‌شناسی به نظر دارای قدمت است، اما با تدقیق در منابع فارسی و بررسی مفاهیم مورد مطالعه آن‌ها، مطالب زیادی یافت نشد که به صورت بنیادی به تبیین مفهوم سبک در عکاسی پرداخته باشد. بیش تر پژوهش‌های انجام شده در سبک‌شناسی، به حوزه ادبیات پرداخته‌اند و پژوهش‌های صورت گرفته در بستر هنرهای تجسمی، بیش تر به طبقه‌بندی سبکی خلاصه می‌شوند. ستاری (۱۳۶۷) در پایان‌نامه کارشناسی با عنوان «سبک‌ها و مکاتب عکاسی» که بخش بیش تر آن ترجمه کتاب درسی دانشجویان رشته عکاسی دانشکده فیلم و تلویزیون پراگ است، به معرفی سبک‌های عکاسی در گذری تاریخی می‌پردازد. این رساله که بعدتر با دو عنوان «عکاسی در قرن بیستم» و «سیر تحول عکاسی» به عنوان کتاب درسی رشته عکاسی درآمد، تنها کارکردی تاریخ هنری دارد و به بررسی عوامل پیدایش سبک‌ها و همچنین ماهیت سبک، اشاره‌ای نمی‌کند. کردونی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «بررسی گرایش‌های سبکی در عکاسی هنری ایران» به مفهوم ژانر

می‌پردازد و با بیان نظریات مختلف راجع به تقسیم‌بندی‌های ژانری، به‌ژانرهای مختلف عکاسی هنری در ایران اشاره می‌کند. شجاعی (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «الگوهای مؤثر و پدید آورنده سبک شخصی در انیمیشن؛ مطالعه موردی آثار چهار فیلم‌ساز تجربی از هیئت ملی فیلم کانادا» به بررسی سبک شخصی در انیمیشن پرداخته است. این پژوهش نیز تنها به بخشی 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 به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و سپس داده‌های حاصل از این مرحله، که مشتمل بر طیف گوناگونی از نظریات اندیشمندان و صاحب‌نظران هنر و فلسفه است، به روش کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۱. ضرورت شناخت سبک

رسیدن به مفهوم سبک، می‌تواند بسیاری از سردرگمی‌ها را از میان بردارد و لذا از اهمیت بسیاری در کمک به درک بهتر آثار هنری برخوردار است. همان‌طور که جنیفر رابینسون^۱ معتقد است درک اهمیت زیبایی‌شناختی یک اثر هنری، منوط به فهمیدن 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 نمایی یا همان موضوع ظاهری یک اثر، وابسته به درک جایگاه سبکی آن است. به عنوان مثال، درک معلق بودن کودک به تصویر کشیده شده در نقاشی سه مجوس^۴ (تصویر ۱)، اثر روخیر فاندرویدن^۵، نتیجه دانش پیش‌زمینه مخاطب در مورد نقاشی و توانایی وی، برای صحیح قرار دادن اثر در جایگاهی تاریخی است.



تصویر ۱: روخیر فاندِر وِیدِن، بخشی از محراب بلادلین، سه مجوس، ۱۴۵۰ میلادی

از این مثال دریافت می‌شود که سبک، پیش‌زمینه 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^۷ بیان می‌کند که یک منتقد، هنگام مواجهه با اثر رنوار^۸ تحت عنوان «زن در آفتاب»،^۹ ممکن است زنی را توصیف کند که بدنش کبود شده و به شکل گوشت فاسد شده درآمده است، اما نکته این است که فقط با آگاهی نسبت به سبک رنوار می‌توان دریافت که تصویر بدن زنی در بازی نور آفتاب و سایه‌ها را نشان می‌دهد (Rollins, 2011: 392).

۲. انواع سبک

برای درک درستی از مفهوم سبک، می‌بایست تفاوت میان سبک عمومی و سبک فردی مشخص گردد. ریچارد ولهیم^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 ولهیم، داشتن واقعیت روان‌شناختی به این معنی است که سبک فردی بخشی از اندوخته ذهنی هنرمند بوده و تأثیر به‌سزایی در نحوه

کارش دارد، درحالی که 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 به سه شاخه تقسیم می‌کند:

- الف. سبک جهانی، مانند کلاسیسیسم،^{۱۱} سبک هندسی^{۱۲} و طبیعت‌گرایی.^{۱۳}
 - ب. سبک تاریخی یا دوره‌ای، مانند نئوکلاسیسم،^{۱۴} آرنو^{۱۵} و واقع‌گرایی اجتماعی.^{۱۶}
 - ج. سبک مکاتب، مانند سبک نقاشان مکتب باربیزن.^{۱۷}
- ولهایم به دو نظریه در مورد تعریف خود پیرامون مفهوم سبک عمومی اشاره می‌کند. اولی که نظریه توصیف^{۱۸} نامیده می‌شود، چنین بیان می‌دارد که اصطلاحات سبک عمومی صرفاً جهت طبقه‌بندی هستند و ارزش توضیحی ندارند. دوم، نظریه نسبیت^{۱۹} است که بر بی‌ثباتی اصطلاحات سبک عمومی اشاره می‌کند، که بر این اساس معتقد است اصطلاحات سبک عمومی نسبت به دیدگاه‌های مورخان مختلف هنر، گاه‌متغیر هستند. ولهایم در نظریه 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 متغیر هستند و بیان روان‌شناسانه 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.

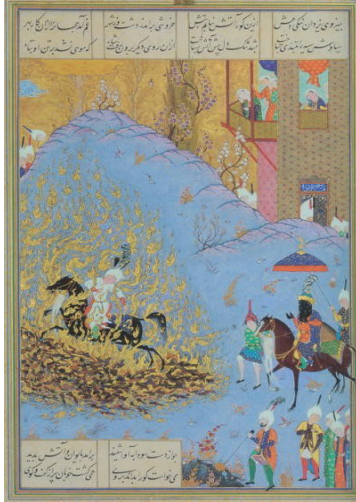
در حالی که سبک‌های عمومی متأثر از شیوه کاری تک تک هنرمندان هستند، فقط آن‌گاه که چیزی کاملاً شخصی را منتقل کنند، بخشی از یک سبک فردی محسوب می‌شوند. در نهایت، می‌توان چنین نتیجه گرفت که سبک‌های عمومی بخشی از منابع یک هنرمند را در روند خلق آثارش تشکیل می‌دهند و از آن‌ها می‌توان برای طرح‌ریزی و قالب‌بندی یک اثر استفاده کرد، اما تنها زمانی به یک مؤلفه 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؟

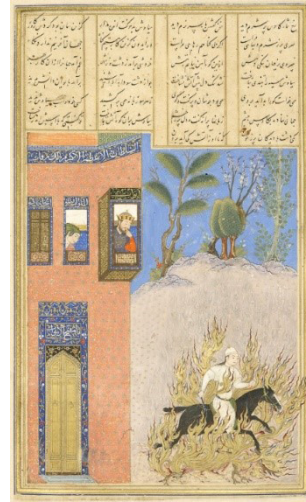
ارنست گامبریچ در دایرةالمعارف بین‌المللی علوم اجتماعی^{۲۰} بیان می‌کند که سبک «هرگونه روش متمایز و در نتیجه، قابل تشخیص است که می‌توان یک عمل را با آن انجام داد و یا یک مصنوع را ساخت» (Gombrich, 1968: 352).

بنابراین سبک به‌چگونگی انجام کاری اطلاق می‌شود. به‌دشواری می‌توان در رفتارهای نوع بشر، رفتاری را یافت که تمام انسان‌ها در همه زمان‌ها و مکان‌ها آن را به‌روشی واحد انجام دهند (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴). میر شاپیرو^{۲۱} بیان می‌کند که توصیف یک سبک به‌سه جنبه 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 شیوه دستیابی و تبدیل شدن یک موضوع به کیفیت‌های فرمال دارد. اگر سبک، به‌جای توجه به این‌که چه چیزی انجام می‌شود، شیوه انجام کاری در نظر 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 به دست می دهد. از این رو، به نظر می رسد که انتخاب، یا امکان انتخاب بین مجموعه ای از راه و روش های جایگزین، ریشه درک از سبک است.



تصویر ۳: گذر سیاوش از آتش، شاهنامه
طهماسبی، منسوب به عبدالوهاب،
مکتب تبریز، ۹۲۶ هجری قمری



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

اگرچه صاحب نظران زیادی استفاده از این الگو را روشی آشکار و واضح برای توصیف سبک فردی یک هنرمند می دانند، اما آن چنان که این دیدگاه تصور می کند، تعریف سبک فردی از این منظر واضح و روشن نیست. نلسون گودمن در وضعیت سبک^{۲۲} می گوید:

«موضوع این است که سبک چگونه به وجود می آید؟ در پاسخ باید

گفت فرمول آن شامل اندکی وضوح و حجم زیادی از انحرافات است»

(Goodman, 1975: 799).

گودمن معتقد است برخی از ویژگی های سبک به جای روش گفتن، در ویژگی های آن چه گفته می شود موجود است و به عنوان نمونه، می گوید که در یک دوره زمانی خاص، اگر یک مورخ به شرح نبردها بپردازد و دیگری تحولات اجتماعی را مد نظر قرار دهد، دیگر نمی توان گفت سبک آن ها فقط مربوط به شیوه نثر آن ها است، بلکه آن چه

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؛ این که هنرمند درباره 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 به فرم و حواشی آثار می‌تواند کمک کنند تا تفاوت سبکی مشخص شود. برای مثال، در نگارگری ایرانی که رابطه 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 نفس‌نمادپردازانه 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 به‌فاصله نزدیک به یک 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 نگاره مربوط به شاهنامه طهماسبی قابل رؤیت است و آن را از سادگی و

بی‌پیرایگی نگاره مربوط به مکتب هرات متمایز می‌سازد.

۲-۱-۲. 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 به دست دهند. در نتیجه 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 همه آثار 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 دسته‌بندی‌هایی ارتباط 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,).

157: 2004). 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 جاری 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 همه نقاشی‌ها است، در این جامعه فرضی، یک ویژگی متغیر محسوب می‌شود و اشکال و خطوط موجود در آن، ویژگی ثابت اثر هستند؛ همان ویژگی‌هایی که گرنیکای پیکاسو را منحصرأ به پیکاسو متصل می‌کند (Ibid: 148).



تصویر ۴: پابلو پیکاسو، گرنیکا. ۱۹۳۷ میلادی.

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 جامعه 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 جامعه 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 به کدام جامعه تعلق دارد.

اگرچه این بحث فقط به ویژگی‌های زیبایی‌شناسی محدود شده است، به نظر می‌آید این مسئله کلی که می‌بایست قبل از این که بتوان اثری را به روش مناسب درک کرد، بیش‌تر باید در مورد آن دانست، به همین ترتیب، در مورد ویژگی‌های سبکی نیز صدق می‌کند. در مثال والتون، در حالی که 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 نشان‌دهنده سبک پیکاسو نخواهد بود، بلکه به سادگی یک گرنیکای دیگر با تفاوتی نظیر تخت بودن آن می‌باشد. این که گفته شود همه این گرنیکاها دارای سبک فردی پیکاسو هستند، اشتباه است؛ حتی در مواردی که ممکن است از ویژگی‌های ظاهری آن کاملاً تقلید کنند و به نظر می‌رسد مثال والتون این مسئله را نشان می‌دهد، زیرا برای این که درک شود که کدام ویژگی‌ها به عنوان 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 به معنای داشتن آن سبک فردی نیست، حتی در مواردی که ممکن است ویژگی‌های خاصی را تقلید و به اشتراک بگذارند. آنچه که از بحث والتون درباره 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 به سمت درک صحیحی از اثر، نمی‌توان سبک فردی را نادیده گرفت. به طور خلاصه، برای آگاهی نسبت به این که 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 نحوه استفاده از رنگ بر روی بوم تبدیل می‌شود. اما طبق گفته برخی از نظریه‌پردازان، کار دیگری وجود دارد که یک هنرمند هنگام خلق اثر خود انجام می‌دهد؛ اگرچه ارتباط نزدیکی با شیوه انجام کار دارد، اما عملی است که هنرمند با رسانه 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 درباره مفهوم سبک فردی پیشنهاد کرد که «راهی برای انجام کاری است که در آن شیوه 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 ولهیم راجع به‌واقعیت روان‌شناختی سبک‌های فردی را تکرار می‌کند و این مزیت را دارد که ویژگی‌های سبکی را محدود به ویژگی‌های 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 شیوه 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 ضربه 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 به ویژگی‌های فرمی محدود شود

و همچنین اجباری نیست که با مفهوم بیان مرتبط باشد. این که ورمیر^{۲۵} نور را روی سطوح اشیاء به تصویر می کشد، یا روشی که سیندی شرمین^{۲۶} خود را در مقابل دوربین قرار می دهد و یا روشی که شخصیت های فیلم های تارانتینو^{۲۷} صحبت می کنند و یا حتی می میرند، منحصر به هنرمند است و از شخصیت او ناشی شده است. هنرمندان کارهای مختلف را به روش های گوناگون انجام می دهند و این ذاتاً شخصی است؛ به همین دلیل، آن را یک سبک فردی می نامند. از این روی، داشتن یک سبک فردی لزوماً بیان چیزی نیست، بلکه با شخصیت هنرمند در ارتباط است؛ درحالی که این روش درک سبک، ارتباط اثر را با هنرمند خالق آن حفظ می کند و یکی از ویژگی های مهم این تعریف، این است که سبک را با شخصیت خالق اثر پیوند می دهد، اما الزامی بر داشتن خصوصیات روان شناختی داخل اثر، توسط هنرمند وجود ندارد. به گفته لامارک

«آثار جعلی، به یک معنا دقیقاً می تواند از سبک فردی یک هنرمند تقلید کند، اما در عین حال، به تعبیری عمیق تر، کاملاً به سبکی دیگر هستند؛ چرا که آن ها از جهانی جدا به وجود آمده اند» (Lamarque, 2010: 145).

دقیقاً به این دلیل است که سبک فردی بر بیان شخصی استوار است. به نظر می رسد که در ایجاد یک اثر هنری و در تقلید یا جعل یک اثر هنری، کارهای متفاوتی انجام می شوند. نکته دوم این است که تقلید کننده یا جعل کننده فقط از ویژگی های سطحی تقلید می کند. آن چه انجام می شود عملی دیگر است و نتیجه، چیزی متفاوت خواهد بود؛ چرا که روش انجام آن تفاوت داشته است. به همین ترتیب، جعل یا تقلید نمی تواند از سبک فردی هنرمند اصلی برخوردار باشد و آن چه در مورد یک سبک فردی کاملاً شخصی است، قابل باز تولید نیست. به عنوان مثال، زمانی که کمال الملک به فرانسه رفت و در موزه ها به آثار اساتید بزرگی چون رامبرانت و تیسین برخورد، چنان شیفته هنر آنان شد که تصمیم به کپی برداری از آثار آنان گرفت. اما نقاشی به سبک فردی تیسین، حتی توسط یکی از بزرگ ترین نقاشان تاریخ ایران نیز میسر نیست. در کپی برداری کمال الملک از تابلوی خاک سپاری مسیح تیسین، اگر چه ظاهراً دو اثر شباهت دارند،

اما در واقع، اساس و اصول دو نقاشی متفاوت است. تیسین گاهی ممکن بود بر روی یک بوم، چهل لایه رنگ مختلف به کار برد 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 زمانی که در پی القای معنایی، قصد داشت رنگ مورد استفاده‌اش را کمی سردتر نماید از یک لایه رقیق آبی بر روی کل کار استفاده می‌نمود. همچنین تیسین زمانی که کار کشیدن تابلو را تمام می‌کرد سرتاسر بوم را ورنیش^{۲۹} می‌زد. اما چون کمال‌الملک قادر به تشخیص آن‌چه در زمان تولید بر اثر گذشته، نبود و تنها ظاهر اثر را می‌دید، از یک گوشه بوم به صورت جزء به جزء و مانند یک دستگاه نمونه‌برداری، کپی می‌کرد. بنابراین مشخص است که ویژگی‌های فردی تیسین در تابلوی کمال‌الملک موجود نیست و این فاصله آثار قابل رؤیت است (تصویر ۵ و ۶).



تصویر ۵: تیسین، خاک‌سپاری
مسیح، ۱۵۲۵ میلادی



تصویر ۶: کمال‌الملک، 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 بازه زمانی معینی به فعالیت مشغول هستند و طرز تفکر و عملکردی مشابه دارند، به وجود می‌آید. این تفکرات و عملکردها تحت تأثیر عوامل بسیاری نظیر تحولات فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی قرار دارند. جنبش‌های هنری ممکن است در یک منطقه جغرافیایی خاص و در یک رشته هنری منفرد رایج شوند، یا به صورتی فراگیر بخش وسیعی از قلمروی دنیای هنر را تحت تأثیر خود قرار دهند. جنبش‌های هنری بسته به بنیان و زمینه‌های به وجود آورنده و توسعه‌دهنده خود، گاهی پایداری کوتاه و گاهی زمان زیادی حاکم هستند (مرزبان و معروف، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

داستان سی ساله جنبش پیکتوریالیسم از جایی آغاز گردید که عکاسان اروپایی جهت مشروعیت بخشیدن به عکاسی تحت عنوان رسانه‌ای هنری، از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی نقاشی مدد گرفتند. در سال‌های انتهایی دهه ۱۸۵۰ میلادی، عکاسی هنری از آن نوع که مورد حمایت کسانی چون ریلندر و رایبنسون بود، با انقلاب صفحه خشک که در انگلستان صورت پذیرفت، رو به افول گذاشت. پیترو هنری امرسن اولین کسی بود که در برابر هرگونه دست‌کاری در عکاسی موضع‌گیری کرد و با کم ارزش شمردن نوع عکاسی رایبنسون 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 مختصات جدید از هنر عکاسی را ارایه نمود (نیوهال، ۱۳۹۶: ۱۹۴). عکاسی به عنوان یک تکنیک، تقریباً دو نسل شناخته شده بود و از ابتدا پیوندهایی با هنرهای زیبا داشت. با این حال، کیفیت خودش به عنوان هنر را به طور جدی‌تر با پیکتوریالیسم در ورطه آزمودن قرار داد. این امر منجر به ایجاد یک چارچوب سازمان یافته، فنی و بلاغی برای جامعه پیکتوریالیست‌ها شد. شخصیت‌های برجسته جنبش به دنبال تعریفی برای هنر خود بودند، بدین معنا که هم توجیهی برای وضعیت کلی آن به عنوان هنر بیابند و هم سرشت ذاتی هنر بودن کار خود را به اثبات برسانند. به جهت توجیه جایگاه

هنری عکاسی، در ابتدا بر مبنای ادعایی فرهنگی-اجتماعی، ریشه زیبایی‌شناختی آن را به نقاشی نسبت دادند که بر همین اساس، نام خود را پیکتوریالیسم گذاشتند و متعاقب آن به دنبال به دست آوردن تفاوت کار خود با تکنیک‌های مورد استفاده عکاسان حرفه‌ای آن دوران، جهت ایجاد یک زیبایی‌شناسی خاص برای هنرپردگی 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 به نقاط مختلف دنیا راه پیدا کرد و پیکتوریالیسم به یک 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 به خودشان بود. با بررسی آثار تولید شده توسط پیکتوریالیست‌ها و مقایسه آن‌ها با آثار عکاسان استودیویی هم‌عصرشان، می‌توان اندکی از ویژگی‌های مورد نظر پیکتوریالیست‌ها نظیر میزان نزدیکی به فرهنگ، 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 استودیویی کلیشه‌ای، آن‌طور که توسط بیش‌تر عکاسان حرفه‌ای انجام می‌شد، استفاده علمی 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 این که عکاسی ویژگی‌های زیبایی‌شناسی خاص خود را دارد، پیکتوریالیست‌ها کوشیدند تا تکنیک خود را به مقام هنرهای زیبا ارتقاء دهند. بیش‌تر مقصود آن‌ها برآورده کردن یک نیاز دوگانه بود. به عبارت دیگر، آن‌ها در تلاش بودند چیزی را تولید کنند که برآیند تمام دانش انباشته شده قرن باشد و در همان حال آثارشان توسط معاصران به عنوان یک اثر هنری به رسمیت شناخته شود (Lowis, 2006: 17).

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

زیبایی‌شناسی شد که در صدد 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 دهه ۱۸۹۰ میلادی نشان دهنده تمایل به تنوع 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 نقطه قوت محسوب می‌شد؛ این که از ابتدا جنبش بین‌المللی بود سبب شد که گاهی اوقات یک رقابت بین مکاتب مختلف در کشورهای گوناگون ایجاد شود. مقالات و رساله‌ها به راحتی از مرزها و موانع زبانی عبور می‌کردند و رهبران جنبش به دنبال این بودند که مفاهیم نظری مورد نظر آن‌ها به همه مخاطبان به درستی برسد. این توجه به انتقال تجربیات تا حدی بود که کریستینا لوئیس در بررسی زیبایی‌شناسی پیکتوریالیسم اروپایی، به نشریه‌ای چهار زبانه تحت عنوان *کمرا/ابسکیورا* اشاره می‌کند (Ibid).

بحث بر سر زیبایی‌شناسی عکاسانه پیکتوریالیسم عمدتاً معطوف به این مسئله می‌شد که در همان زمان، توسط معاصرین خود به عنوان 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 ایده‌آل گرایی شاعرانه، فناوری و طبیعت با هم ادغام شده بود. این گونه 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، به شرح مختصات زیباشناسانه پیکتوریالیسم فرانسوی اشاره کرد. همین نقش را چندی بعد بیانیه آلمانی از ماسورن با عنوان عکاسی هنری، در سال ۱۹۰۵ میلادی در برلین برعهده گرفت. در همین زمینه 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).

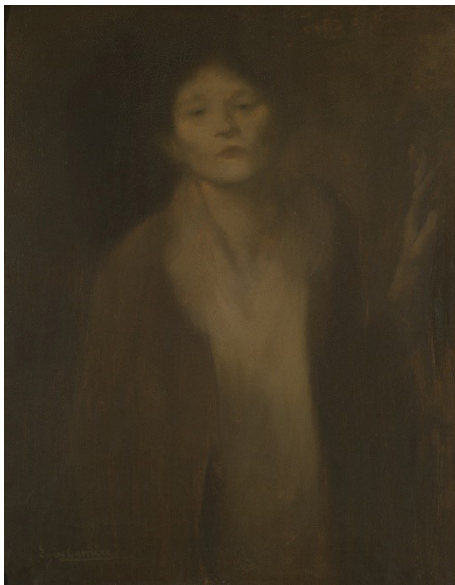
در این زمان، پیکتوریالیست‌های اروپایی به دنبال شیوه جدیدی برای بیان بودند تا به وسیله آن ارزش‌های زیبایی‌شناسی سنتی را به چالش بکشند. درک آن‌ها از زیبایی‌شناسی توسط لاسیزرن خلاصه شده است که سعی در ادغام روش‌های جدید در سنت نقاشی فرانسه و به‌ویژه پیوند دادن آن‌ها با آرمان‌گرایی داشت. به علت فقدان وجود آموزش آکادمیک، آن‌ها در تلاش بودند تا خصوصیات شناخته شده نقاشی و قوانین و قواعد حاکم بر هنر را از آن خودسازی کنند، در عین حال، با توصیه‌های فراوان در مورد شیوه مناسب برای انجام چنین مطالعه‌ای عمل کردند. در این روش، پیکتوریالیست‌ها هر دو جنبه گیرنده و خلاقیت دوره خود را نشان دادند. اگرچه برای رسیدن به یک تعریف مطلوب زیبایی‌شناختی، مراجعه به سنت نقاشی ضروری بود و بر اهمیت ارجاع در روند خاص آموزش این جنبش تأکید شده، اما بسیاری از عکاسان پیکتوریال نسبت به نمایش 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 به دست آورد.

پیشنهادات گسترده‌ای در زمینه تکنیک‌ها و ترفندها جهت رسیدن به یک 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 به مثابه یک هنر، به استفاده از مداخله 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 به محبوبیت زیادی میان هنرمندان عکاس رسید. پس از آن، شیوه‌های کار دیگر مانند کار با دانه‌های روغنی به وجود آمد. با شروع این نظرات که یک تصویر عکاسی

خام به خودی خود 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 گفته‌ی 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 به طبیعت و چهره‌ها ارزشی نمادین بخشند. در ابتدا، تمایل خاصی که به‌عینیت وجود داشت، سبب شد تا این هنرمندان سوژه‌های گرفته شده از طبیعت و چشم‌انداز را برگزینند. از زمانی که عکاسان حرفه‌ای وارد شدند، پای جنبش به‌فضای داخلی، سالن‌ها و استودیوها باز شد و در خلاف مسیر اولیه‌ی خود حرکت کرد.

یکی دیگر از مفاهیم پر تکرار که در پیدایش تصویر مهم است، تلفیق و ترکیب است. در حالی که 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، به‌وسیله‌ی صحنه‌آرایی و ترکیب‌بندی خاص که گاهی برای به‌دست آوردن ساده‌سازی از طریق قاب‌بندی، کنتراست و تنالیت به 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. به‌وسیله‌ی حذف زمینه‌ای که در آن عکس گرفته شده، رابطه‌ی مفرد آن با زمان از بین می‌رود. هر یک از هنرمندان به‌شیوه‌ی 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 رابطه مبهم و دوپهلوی هنرمند با واقعیت است. چشم با تأکید بر ذهنیت به سمت درونیت و باطن می‌چرخد و تنها خیالی از دنیای بیرونی را به‌نمایش می‌گذارد. در زمینه 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 فلسفه 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 فلسفه پیکتوریالیستی در زیبایی‌شناسی خود به آن رسیده بود (تصویر ۷ و ۸).

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

تئوری و فلسفه 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 به علوم طبیعی و تمایل به ایجاد ارزش‌های کلی برای هنر شود. او با قرض گرفتن عناصر از نظریه ادراک، تمجید از ذهنیت پیکتوریالیستی و محتوای عاطفی تصاویر، خلاصه‌ای را از آن‌چه تاکنون گفته شده است، بیان می‌کند. برای ورستات انگیزه اصلی هنر، اقتناع 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. به محض این که 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 به تغییراتی می‌داند که در هنگام چاپ تصویر توسط دست عکاس ایجاد شده است. وی با توجه به قاعده‌های اصولی به‌عنوان دشمن زیبایی‌شناسی، ادعا می‌کند که آفرینش هنری باید با آزادی کامل انجام شود. با این حال، زیبایی‌شناسی او که بر پایه تمایز اساسی بین عینیت و ذهنیت بنا شده است، با یک ستیز منطقی در هنر در ارتباط است. ورستات ضمن قرار دادن عکاسی در دایره تاریخ هنر، پیکتوریالیست‌ها را به‌عنوان 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 مقاله 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 به‌کتاب مقدس پیکتوریالیست‌های آمریکایی مبدل شده بود (Prodger, 2006: 235).

دومین عاملی که به‌زعم پراجر، عکاسان آمریکایی را در معرض پیکتوریالیسم اروپا قرار داد، برگزاری نمایشگاه‌های بین‌المللی بود. نمایش‌گاه‌های متعددی به‌نمایش آثار پیکتوریالیست‌های آمریکایی در اروپا پرداختند و کمی بعد راه پیکتوریالیست‌های اروپا نیز به آن سوی اقیانوس باز شد. عامل سوم در تأثیرگذاری سنت پیکتوریالیسم اروپایی بر آمریکایی‌ها از نظر پراجر نشریات *کمر/ورک* و *کمر/نوتز* بودند. تلاش‌های استیگلیتس در این دو نشریه، برای ارتقای پیکتوریالیسم آمریکایی 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. *کمر/ورک* اساساً یک نشریه 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 به‌حسی مانند آفتاب‌پرست تشبیه می‌کند. به این معنا که پیکتوریالیسم با قرار گرفتن در زمینه‌های مختلف حس مختلفی را به‌خود می‌گیرد. این حس از نیروهای غالب در جامعه 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 آمریکایی‌ها موزه‌های یکسانی با همتایان اروپایی خود نداشتند. پیکتوریالیسم در ایالات متحده، تحولات موازی در نقاشی تونالیسم آمریکایی 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 همه 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، به سبک فردی در آثارش رسید. این سبب شد که با مقایسه آثار نمایندگان شاخص هر گرایش سبک عمومی، تمایز میان نگاه فردی آن‌ها مشخص شود. در جدول ۱، با دسته‌بندی پیکتوریالیسم در حوزه‌های مختلف و بررسی ویژگی‌های سبکی، عوامل مختلف تأثیرگذار بررسی شده‌اند.

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

انجمن	نشریات تأثیرگذار	ویژگی‌های سبکی	نماینده شاخص	
انجمن حلقه متصل	عکاسی طبیعت‌گرایانه برای هنرجویان	- اهمیت قاب، ترکیب‌بندی، نور پس‌زمینه، زوایای باز و نگاه از زاویه پایین دوربین - استفاده از لنزهای خاصی که به وسیله آن دید دوربین را محدود می‌کردند. - اهمیت بیشتر موضوع نسبت به شیوه فنی	امرسن	انگلستان
کلوب عکس پاریس	مقاله رابرت دولاسیزون	- استفاده از صمغ بیکرومات، چاپ کرین، چاپ روغن و گراورهای دست‌ساز - خراشیدن و از بین بردن بخشی از تصویر - نقاشی بر روی عکس و افزودن رنگ به آن - متأثر از شخصیت هنرمندان فرانسوی و جامعه در حال مدرن شدن فرانسه	دماشی	فرانسه
جدایی طلبان وین	ور ساکروم	- استفاده از دست‌کاری که منجر به اکتشافات جدید - آمیختگی سبکی از ژانپسم تا تأثیراتی از سزان را در خود داشت.	هاینریش کوئن و هوگو هینبرگ	اتریش
	بررسی عکاسی	- بی‌اعتنایی و اعتراف نسبت به مدرنیسم جدید - استفاده از شیوه‌های دست‌کاری پس از چاپ مانند مخدوش کردن عکس با پرس	الفرد لیشوارک	آلمان
انجمن عکاسی روسی مسکو	فتوگرافی مسنجر	- استفاده از فرآیند صمغ بیکرومات - توجه به نمایش مشکلات اجتماعی و انسانی طبقه دهقانان - متأثر از ویژگی‌های فنی اروپایی، به خصوص فرانسوی‌ها	پتروف و سرگنی لوبوویکوف	روسیه
جدایی طلبان	کمرا نوتز و کمرا ورک	فرآیند تولید دو مرحله‌ای که بخشی از آن هنگام فشار دادن شاتر و بخش دیگر در اتاق تاریک و با کراپ کردن انجام می‌شد.	استیگلیتس	آمریکا

نتیجه

با بررسی‌های انجام شده در حوزه 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، درباره 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 جمله 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 به کار با مواد نیست، بلکه به‌شیوه بیان هنرمندان مربوط می‌باشد که این امر، مستلزم ارتباط لازم با حالات روان‌شناختی یک هنرمند است و زمانی برجسته می‌شود که آن شیوه 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

منابع

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

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). دایره المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

ستاری، محمد. (۱۳۶۷). سبک‌ها و مکاتب عکاسی. پایان‌نامه 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. پایان‌نامه 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. ترجمه 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.
- Lewis, 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.