Archive of SID

عکاسی سکونس در تعامل با سبک فوتوریسم

نازلی طواف*
سمیه سقائی نوشآبادی**

چکیده: با توجه به تحولات صنعتی و تکنولوژیکی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، نمایش پویایی و حرکت ناگهان، موضوع تجربیات جدیدی شد و حساسیت‌های ناشی از اختراعات و بحران‌های اجتماعی بهانه ای برای حرکت های جسورانه در حوزه هنر گردید. علی‌رغم هم‌زمانی تقریبی در بروز سبک فوتوریسم و سکونس، انگیزه‌های روانشناختی و اجتماعی در پیدایش این دو سبک با هم متفاوت بودند، اما شباهت‌های ناشی از شیوه های اجرایی برای بازنمایی و نمایش حرکت در عصر ماشین، این دو شیوه را در تعامل با هم قرار می‌دهد.

در این مقاله که بر اساس تحقیق کاربردی و به روش کتابخانه‌ای تهیه شده است، شباهت ها و تفاوت‌ها در نحوه بازنمایی حرکت در سبک فوتوریسم و عکاسی سکونس مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

واژگان کلیدی: سکونس، فوتوریسم، بازنمایی حرکت، عکاسی، نقاشی

مقدمه

تصویرگرایان از دیرباز سعی کردند حرکت را با القای دگرگونی‌های قابل رویت اشیای متحرک بازنمایی کنند. با شناخت خصلت‌های قابل رویت اشیا ثابت، هر تغییری که می‌توانست دیده شود برای القای حرکت به کار گرفته می‌شد. برای مثال هنرمند بدوی،حیوانات را می‌شناخت، اما وقتی شکار خود را در حال حرکت می‌دید نمی‌توانست دگرگونی‌های قابل رویت خصلت های فضایی‌ای را که می‌شناخت، ندیده بگیرد. در نقاشی غار آلتامیرا (اسپانیا) آهویی در حال دویدن با سُم‌های زیاد نقاشی شده است، در این تلاش هنرمند سعی می‌کند رابطه‌ای میان آنچه می‌بیند و آنچه می‌داند برقرار سازد. قرنها بعد هنرمندان در تلاش برای نشان‌دادن حرکت از دگرگون‌کردن شکل اجسام متحرک سود بردند. میکل آنژ، گویا و یا حتی تینتورتو با کشیدگی، اعوجاج اشکال و دگرگونی، چهره‌ای را که در حال حرکت است نمایش می‌دادند. این نقاشان با این واقعیت آشنا بودند که غنای بصری و عمق نقش‌های پرتحرک، با طرح خنثای زمینه ثابت در تقابل هستند. فرایند دیگری که بسیاری از هنرمندان از آن سود بردند، بهره برداری از فرایند تحریک شبکیه‌ای در محدوده سطح تصویر بود. تداوم خطی توجه را ثابت نگه می‌دارد و چشم را مقید به حرکت تعقیبی می‌کند. در تعقیب خط، چشم فعال می‌شود، به گونه‌ای که روی مسیر چیزی در حال حرکت قرار گرفته است و به خط نیز خصلت حرکتی می‌دهد. برای مثال مجسمه سازان یونانی، چین‌های لباس آدم‌هایی در حال حرکت را نقاشی می‌کردند، خطها به عنوان انگیزه‌های بصری که چشم را به تعقیب راستای مورد نظر هدایت می‌کنند، درک می‌شدند. (کپس، ۱۳۸۲، ۱۶۰) تلاش مداوم هنرمندان برای ثبت و نمایش حرکت با پیشرفت‌های صنعتی، توانایی‌های فن عکاسی و برداشت‌های شخصی هنرمند از جامعه همسو شده و در آستانه قرن بیستم به وحدت بین هنر و صنعت انجامید. در این مقاله سعی در مقایسه عکاسی سکونس در کنار نقاشی فوتوریستی، بررسی عوامل اجتماعی موثر بر پیدایش این سبک‌ها و نحوه بازنمایی تفکرات هنرمندان برای نمایش حرکت در آثارشان شده است.

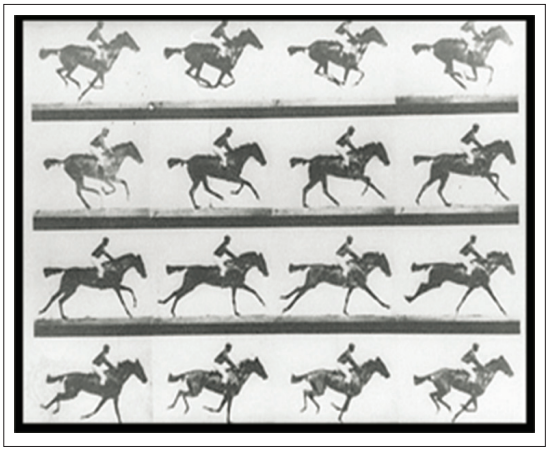
* **نویسنده مسئول:** کارشناس ارشد گرافیک . nazli_tavvaf@yahoo.com
** کارشناس ارشد تصویرسازی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نطنز. somaie_saghaie@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

عکاسی سکونس[1]

با توجه به سبک‌های مختلف هنری در قرن بیستم و پیشرفت و جهش سریع تکنولوژی، توجه به تفکرات خاص هنرمند و نحوه نمایش هنرها به امری ضروری تبدیل شد و تلاش مستمر هنرمندان برای نمایش داستانی پیاپی از یک رویداد در هنرها به ثمر نشست. عکس سکونس یا پیاپی، اساساً روایتگر یک داستان است و سابقهٔ داستان سرایی در عکاسی به سال‌های نخست این شاخه هنری باز می‌گردد. نخستین تجربه‌های عکاس انگلیسی"مایبریج"[3] و "اتین ژول ماری"[3] فرانسوی ، در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم را می‌توان به نوعی پیدایش عکاسی سکونس نامید. عکس سکونس، داستانی را با یک روش مستقیم گام به گام روایت می‌کند و در تمام این روایات عنصر نیرومند تداوم وجود دارد که از شاخصه‌های عمده مجموعه پیاپی یا سکانس است. مجموعه پیاپی را می‌توان یک اپیزود تصور کرد و می‌توان آن را یا به صورت یک واحد مجزا و مستقل با ارزش‌های خودش یا به صورت بخشی از یک داستان ارائه داد.(شارف،۱۳۷۱،۸۷) مایبریج گنجینه عظیمی از واژه‌های تصویری متحرک آفرید و دقت فوق‌العاده او در اجرای این طرح، برتر از تمام کارهای مشابهی بود که تا آن زمان تجربه شده بود. عکسهای مایبریج نه تنها بسیاری از جدیدترین و دقیقترین مشاهدات هنرمندان را نقض کرد، بلکه حتی مراحلی از حرکت انتقالی را که فراتر از توان بینایی چشم بود آشکار ساخت. وضعیت واقعی پاهای اسب در گامهای مختلف همیشه مورد توجه نقاشان و طراحان بود، ولی این راز کمابیش پنهان مانده بود. مایبریج، کوشید تا به کمک عکسهای فوری ثابت کند که در یک لحظه به خصوص، هنگام یورتمه رفتن اسب، هر چهارپای حیوان همزمان از زمین بلند می شود. نظر غالب در آن زمان خلاف این بود و نخستین نمونه از این عکسها حدود سال ۱۸۷۲ گرفته شد. مایبریج با استفاده از صفحه کلودین مرطوب و سرعت دریچه نورگیر یک هزارم ثانیه، مجموعه جامعی از عکس های مختلف تهیه کرد که نه تنها گامهای یورتمه و چهارنعل را نشان میداد، بلکه حتی همه وضعیت‌های گوناگون پاهای اسب در گامهای مختلف را در بر میگرفته است. وی با استفاده از سیستم مکانیسم های الکترونیکی برای قطع و وصل‌کردن مدار برق و همچنین قراردادن سیم‌هایی در مسیر حرکت حیوان، ترتیبی داده بود که دریچه نورگیر چند دوربین عکاسی هنگام برخورد سم اسب با سیم عمل کند تا بدین ترتیب یک سلسله عکس‌های متوالی از مراحل مختلف حرکت انتقالی بدست آید. بی‌گمان وضعیت پاها آنچنان که دوربین آشکار می‌ساخت، مضحک می‌نمود، چرا که مغایر با تمام تصاویری بود که نقاشان می‌کشیدند. چون هر چهار پای حیوان در گام یورتمه و چهار نعل در یک زمان کاملا از زمین کنده میشوند. (همان، ۹۲)(تصویر۱)



تصویر۱: اثر ادوارد مایبریج

به یاری توانایی‌های چندگانه و حیرت انگیز فن عکاسی، تصاویری تولید می‌شد که از دیدگاه‌های مختلف با معیارهای حقیقت مطلق، حقیقت بینایی و حقیقت هنری هماهنگ بودند. این موضوع به ویژه در مورد عکس‌هایی که یکی دیگر از سردمداران بازنمایی حرکت به نام "ژول ماری" گرفته شده است صدق می‌کند. این دانشمند در سال ۱۸۸۱ دستگاه هایی برای عکسبرداری ابداع کرد که به کمک آنها مراحل شکل‌گیری و مسیر عبور اشیا متحرک ضبط می‌شد. ماری روشی با عنوان عکاسی زمان یا کرونوفتوگراف ابداع کرد. تصاویر حاصله، با آن که فاقد وضوح عکس‌های مایبریج بود، ولی در قیاس با آنها دارای این امتیاز بود که تمام مراحل مختلف حرکت را در موقعیت‌های فضایی درستشان نسبت به یکدیگر روی یک سطح حساس نشان می‌داد. به علاوه، تصاویر متوالی و تا حدودی روی هم افتاده سکونس تداوم خود حرکت را نیز آشکار میکرد. (تصاویر۲ و ۳)

تصویر۲: اثر ژول ماری

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۳: اثر ژول

در عکاسی سکونس، زمان نه تنها به صورت طرح‌های مکرر و پیوسته بلکه همچنین از طریق شفافیت تصاویر اشیایی که در فضای یک تصویر ضمن حرکت ناگزیر روی هم می‌افتند، نمایانده می‌شود. منظور از شفافیت و نفوذ متقابل این است که، اگر دو یا چند نقش را بینیم که با هم همپوشانی دارند، در مقابل تناقض ابعاد فضایی قرار می‌گیریم. برای دریافت این مسئله باید وجود خاصیت نوری را بپذیریم، یعنی نقوش شفاف هستند، بنابراین می‌توانند بدون آشفتگی بصری در هم نفوذ کنند. شفافیت باعث درک هم زمان موقعیت های مختلف فضایست و چیزی بیشتر از خاصه نوری را در برمی‌گیرد که نظم گسترده فضا نام دارد.

امروزه تقریباً هیچ وجهی از تلاش انسان نیست که در آن مفهوم تأثیر متقابل به عنوان ابزار یکپارچگی در مرکز کانونی، قرار نداشته باشد. تسلط فنی بر منابع نور مصنوعی و انعکاس بخشیدن به تصاویر به کمک نور به ارزیابی مجدد تصاویر روی هم قرار گرفته و به‌کارگیری عامل شفافیت در بازنمایی کمک کرده‌اند. اشعه‌های نورانی که یک تصویر را می‌پوشانند قادر به نفوذ در یکدیگر هستند. نور به نور عمق می‌بخشد، سایه به سایه، و نتیجه عمق بیشتر است. لایه حساس به نور کاغذ عکاسی بنا به خاصیت خود قادر است چندین نقش را بر روی سطح تصویر روی هم ثبت کند. اثری که از آن حاصل می‌شود، دارای دو یا چند وجه فضایست و تصاویر را در نوعی بازنمایی فضایی گسترده‌تر شکل میدهد. (تاسک،۱۳۹۰،۱۰۰)

عکاسی دریچه‌ای تازه به جهان قابل رویت گشود و از طریق عکاسی اشیایی را می‌شد دید و در آن نفوذ کرد که تا آن وقت از چشم انسان پنهان بودند. با توجه با اقدامات هنرمندان، زمان، که در فیزیک اصلی پایدار و کلاسیک قلمداد میشد، ناگهان موضوع تجربیات جدیدی شد که نسبی بودن آن را نشان میداد. در حوزه هنر این ارزیابی جدید بیش از همه در سبک "فوتوریسم[۴]" نمایان شد. از این رو قابل توجه است که تجربیات اولیه مایبریج و اتین ژول ماری، برای مراحل مختلف حرکت، الگو و پیش زمینه‌ای برای نقاشان محسوب شود.

در حالی‌که نقاشان تلاش می‌کردند عادت به بازنمایی از طریق شکل‌دادن به روابط تیره - روشنی را در هم بشکنند، عکاسان در قابل رویت کردن اشکال به وسیله نور و سایه، به درجه‌ای از تکامل رسیدند که قابل تصور نبود. عکاسان سکونس با پرده برداشتن از موضوعاتی که تا آن زمان دیده نمی‌شد و یا به طرز مغشوش به چشم می‌آمد، اشیا و وقایع را در شکل حقیقی آن ثبت می‌کردند. برای اولین بار هنرمندان سکونس توانستند فرایندهای متحرک طبیعت را به صورت روابطی از نور و سایه ثبت کنند. برخلاف چشم که قادر به دیدن همه چیز نبود، نظام نوری دوربین عکاسی و ترکیب شیمیایی حساس به نور کاغذ عکاسی، قادر به ثبت عینی و دقیق انواع درجه‌بندی‌های روشنی بود که از سطوح بازتاب می‌یافت. (کپس، ۱۳۸۲،۱۳۴)

با این تفاسیر شایان ذکر است که عکاس سکونس در پی آن نبود که اندیشه ای به تماشاگر القا کند، بلکه هدفش وسعت بخشیدن به جذبه حسی، بصری و حرکتی از طریق تأثیرات مبتکرانه بود که در آن هنرمند و مخاطب با هم شرکت داشتند. این هنرمندان موفق به ایجاد فرایندهای ساده و قابل توجهی شدند که توسط آن توانستند مفهوم زمان و سپری شدن آن را به یک طرح محدود کنند. دقیقاً آنچه که نقاشان فوتوریست هم در پی آن بودند اما با تفکری متقاوت که ناشی از مسائل اجتماعی پیش رو و حوادث ناشی از جنگ بود.

جنبش فوتوریسم

شروع جنبش فوتوریست و انگیزه‌های روانشناختی و اجتماعی در بازنمایی حرکت در ایتالیا رخ داد که سرزندگی بشر بیشتر از هر جای دیگر زیر سلطه شرایط اجتماعی عقب‌مانده سرکوب‌شده و پیشرفت فنی و پیامدهای اجتماعی- اقتصادی آن زیر نفوذ مخرب اندیشه‌ها و نهادهای کهنه، سد شده بود. معتقدان به دگرگونی نمی‌توانستند راستای روشن و مثبتی را ببینند و دگرگونی را با گسترش سیاست سرمایه داری اشتباه گرفتند. پیشروان سرمایه‌داری در حال گسترش، گذشته را با آثار کهن و پاسداران آن یکی می‌انگاشتند و می‌کوشیدند با گرایش مخربشان، تمام آنچه که سد راهشان بود را ویران کنند. حساسیت‌های ناشی از اختراعات بهانه‌ای برای حرکت‌های جسورانه تحت عنوان فوتوریسم در هنر ایتالیا گردید که به نفی مظاهر فرهنگی و هنری کهن به لحاظ عدم انطباق شان با موازین و معیارهای تازه مکشوفه وی می‌پرداخت. (کپس، ۱۳۸۲،۱۶۶)

www.SID.ir

Archive of SID

برای به‌وجود آمدن چنین نگرشی علاوه بر انگیزه‌های روانشناختی و اجتماعی، مورد دیگری نیز وجود داشت و آن شرایط تکنولوژیکی بود. دنیای مکانیکی، سینما، تلویزیون، رادیو و... شیوه تفکر و نگرشی نو را می‌طلبید که خصلت جابجایی، خلق الساعگی و نفوذ متقابل آنها را در برگیرد.

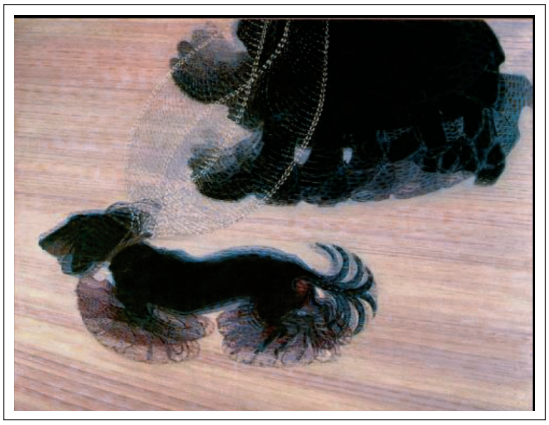
شاعر ایتالیایی "فیلیپو توماس مارینتی[۵]" از سراینده‌های شعر آزاد بود که بیانیه فوتوریسم را در ۲۰ فوریه سال ۱۹۰۹ تحت تأثیر مسائل اجتماعی و تکنولوژیکی منتشر ساخت. عبارات تکان‌دهنده مارینتی فوتوریسم را به مثابه انقلابی در تمام هنرها اعلام کرد تا انگاره‌ها و اشکال آن در برابر واقعیات جدید جامعه صنعتی و علمی آزموده شود. بیانیه وی بازگو کننده عصر سرعت، شیفتگی به جنگ و زندگی مدرن بود که با نفرتی افراطی از هرگونه هنر سنتی و تقاضای سازش ناپذیرانه مدرنیسم توام بود. بیانیه فوتوریست اعلام داشت: "میخواهیم کشورمان را از فساد سرطانی پروفسورها، باستان شناس‌ها، موزه‌دارها و گردآوران عتیقه خلاصه کنیم." (بیمگز، ۱۳۸۶، ۲۷۹)

در ۱۱ فوریه ۱۹۱۰ پنج هنرمندی که به جنبش فوتوریست "مارینتی" پیوستند، بیانیه نقاشان فوتوریست را انتشار دادند. این هنرمندان عبارت بودند از: "اومبرتو بوتچونی[۶]"، "کارلو کارا[۷]"، "لوئیچی روسلو[۸]"، "جنیو سروینی[۹]" و "جیاکومو بالا[۱۰]" . این نقاشان می‌کوشیدند جنبه‌های گوناگون زندگی ماشینی امروز را به شکلی که در لحظاتی از حرکت پرتوان و خشونت آمیز دیده می‌شد، نمایش دهند. عملاً فوتوریستها تحلیل کوبیستی فضا را با تکرار اشکال بر سطح بوم نقاشی، پذیرفتند و کوشیدند به ترکیب‌بندی‌های ایستای کوبیستی حرکت بدهند و حرکت، انرژی و تسلسل سینمایی را نیز در کارشان بیان کنند. (بیمگز، ۱۳۸۶، ۲۸۳)

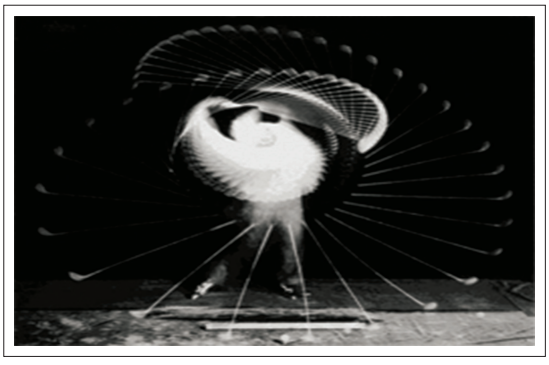
فوتوریست‌ها دریافته بودند که هر ماده‌ای در ذات خویش در حرکت و تکاپوست و هر موجودی در طبیعت، از تحرکی درونی برخوردار است. ثبت حوادث و بازنمایی صحنه های طبیعی با پرسپکتیو خطی و ایجاد سایه‌روشن‌هایی که بعد کاذب ایجاد می‌کند، فضایی را به وجود می‌آورد که فقط لحظه‌ای از زمان را نشان می‌دهد. اما با توجه به این نکته که هر چیزی اعم از ساکن و ثابت، در درون خود پویاست و علاوه بر این محیط زندگی انسان امروزی نیز تحت‌تأثیر پیشرفت‌های علمی و تکنولوژیکی دستخوش تحرک و جنبش شده است، روش‌های قدیمی دیگر نمی‌تواند نمایشگر عالم حاضر باشد. بازنمایی حرکت در واقع، بررسی مفاهیم کهنه مربوط به ثبات اشیاء و جستجوی شیوه ای نو برای دیدن، که بتواند بازنمودی از قلمرو پرتحرک انسان باشد، است.

نقاشان فوتوریست و عکاسان سکونس در تلاش برای به تصویر کشیدن نور بر اساس واقعیت پویا و رویه های اجرایی در بازنمایی حرکت آن طور که خود احساس و درکش می‌کردند، ناخودآگاه مسیری را در سه گام در پیش گرفتند که علم فیزیک در فرایند رشد خویش پیموده بود.

گام نخست تلاش آنها برای رسیدن به بازنمایی یک توالی از موقعیت‌های مختلف جسمی در حال حرکت، بر سطح تصویر بود. هنرمندان برای نمایش مفهوم حرکت، یا تکرار حالت های مختلف جسم، مجموعه ای از حرکات ثابت را مکرراً در کنار هم طرح نمودند و پیوند تازه و هماهنگ بین قسمت‌های شکل ایجاد کردند و به موقعیت فضایی تازه‌ای که نمایشگر نیروی جنبشی تصویری بود دست یافتند. این اندیشه با برداشت فیزیک کلاسیک مطابقت داشت که اشیاء موجود در فضا را، به طور سه‌بعدی در موقعیت‌های متغییر در توالی زمان مطلق شرح می‌داد. در این نوع بازنمایی با بالا بردن مدت زمان نوردهی در عکاسی، توالی تصاویر روی هم افتاده سکونس تداوم خود حرکت را آشکار می‌کرد. هنرمندان در این گام ارزش‌های پویا (دینامیک) را اصل خلاقیت هنری خود قرر داده، و بدین ترتیب اصل سکون (استاتیک) را از بین بردند و شکل جدیدی از فضا را به نمایش در آوردند در تابلوی سگ و قلاده اثر "جیاکومو بالا" حرکت، تداوم و امپرسیون سرعت به صورت علمی مطرح شد. (کپس، ۱۳۸۲، ۱۶۷) (تصاویر ۴ و ۵)



تصویر۴: جیاکومو بالا، حرکت سگ با قلاده، سال ۱۹۱۲



تصویر۵: هارولد ادگرتن عکسی از بازیکن گلف

www.SID.ir

Archive of SID

آنتونیو جولیو براگاگلیا[11] با بازنمایی عمق و حرکت به وسیله نقش‌هایی که روی هم می‌افتند سعی کرد بیان هنری خود را به روشنی مطرح کند. تجربیات براگاگلیا نیز در زمینه عکاسی در راستای نظر "بالا "بود. وی در عکس‌های فتودینامیک خود، لحظات پی در پی و کشدار از حرکت سوژه را ثبت می‌کرد. تردیدی وجود ندارد که کاربرد آگاهانه و هنری حالت محو یک حرکت، عملی ابتکارآمیز بود.

براگاگلیا با انتشار بیانیه عکاسی نقش مهمی در جنبش فوتوریسم ایفا کرد. وی در برخی از عکسها یک فریم را چندین بار نور می‌داد، از این‌رو تصویر یک موضوع متحرک چندین بار ثبت می‌شد. وی در رساله نظری خود اظهار داشت که به وسیله این روش‌هاست که فرایند مکانیکی ارائه تصویر به بیان هنری تبدیل می‌شود. (تاسک،۱۳۹۰،۱۰۱) وی با این روش راهی را برای دومین گام عکاسان و نقاشان در بازنمایی حرکت گشود. (تصویر۶)

تصویر۶: آنتونیو جولیو براگاگلیا مرد جوان در حال حرکت از سمتی به سمت دیگر، ۱۹۱۱

گام دوم ترکیبی از موقعیت‌های مختلف شی‌ای با پر کردن مسیر حرکت بود که در طول مسیر چندین بار تکرار می‌شد. در این گام اشیا دیگر به صورت واحدهای جداگانه تلقی نمی شدند، بلکه به عنوان ویژگی‌های بصری انباشته از نیروی جنبش بودند. شی یا در حرکتی فعال بود که مسیرش را با خطوط نیروبخش نشان می‌دادند و یا در حرکتی قوی و سرشار از خطوط نیروبخشی که باید راستایی را معین میکردند.(کپس، ۱۳۸۲،۱۶۶)

عکاسان سکونس نیز همانند نقاشان فوتوریست، برای دستیابی به اهداف خود از این نوع ترکیب بندی در بازنمایی حرکت سود جستند. توسط این روش عکاسان هر تصویر در یک فریم را چندین بار نور می‌دادند، از این رو تصویر یک موضوع متحرک چندین بار ثبت می‌شد. در این میان برخی دیگر از هنرمندان نیز برای القای مفاهیم مطروحه در بیانیه به ارائه نوعی تکنیک دست زدند که طی آن بتوانند لحظه های مختلف و حرکت مداوم شیء را با نمایش در مسیر حرکت و تکرار موضوع ثبت نمایند. نقاشان، به این ترتیب در نقاشی‌هایشان نقطه دید مکانیکی طبیعت و معادل‌های بصری برای جرم، نیرو و قوه جاذبه را جست و جو می‌کردند. این نوآوری پیشرفت مهمی را سبب شد، چون خطوط نیرو بخش می‌توانستند به مثابه نیروهای تجسمی سطح دو بعدی تصویر عمل کنند. اگر یک شکل فضایی، مانع از این شود که ما شکل دیگری را ببینیم تصور نمی‌کنیم که شی پنهان شده، وجود ندارد. بلکه در می‌یابیم که شی اول که نقش پوشاننده دارد، دو مفهوم فضایی دارد: خودش و آنچه در پس آن قرار گرفته است. نقشی که سطح قابل رویت شکل دیگر را محدود می‌کند، نقش نزدیکتر قلمداد می‌شود، و نشان‌دهنده اختلاف فضایی یا عمق است.

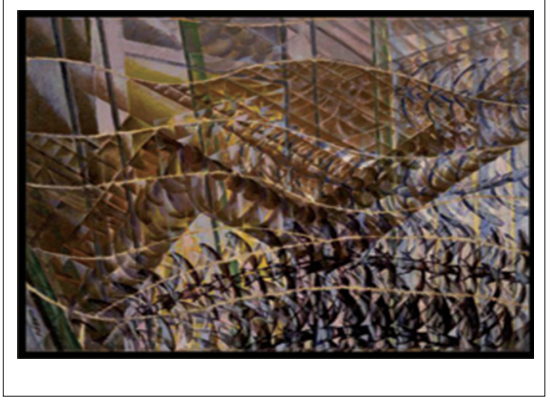
با توجه به این توضیحات مقایسه کارهای "مارسل دوشان[12]" هنرمند ایتالیایی با عکس‌های "ژول ماری" نکات جالبی را آشکار خواهد ساخت. تابلوی ـ پنج نیمرخ از یک زن، اثر "دوشان" که نخستین بار در نمایشگاه پاییزی ۱۹۱۱ سالن پاریس عرضه شد، آشکارا به تصاویر مکرر و برهم نهاده سکونس گرایش دارد. این اثر شامل مجموعه ای از عکس‌های ثابت و فشرده از یک حرکت است. خمیدگی دست و پای هیاکل متحرک، الگوی نوسان آنها و مسیر حرکت شان که در سکونس به وسیله خطوط یا منحنی‌های نقطه‌چین مشخص شده است، ظاهراً می‌بایست منبع الهام بصری یک رشته نقاشی از دوشان با عنوان «زن در حال پائین آمدن از پلکان» بوده باشد. بعدها "دوشان" با اشاره به این دوره صریحاً بیان کرد که این نقاشی‌ها ملهم از کارهای "ماری" و عکس های مشابه دیگر بوده اند. (تصویر ۷)

تصویر۷: اثر مارسل دوشان، « زن از پله ها پائین می آید». سال ۱۹۱۱ در مقایسه با عکس ماری

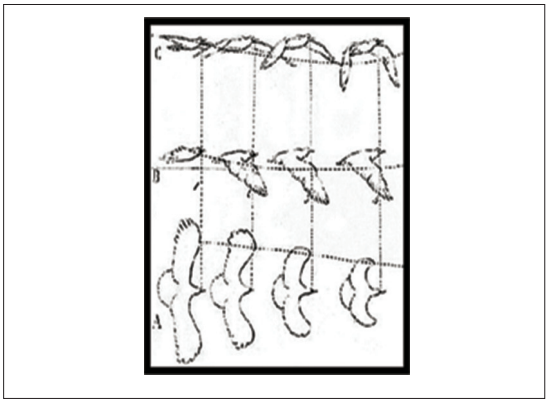
www.SID.ir

Archive of SID

در پرده‌ای دیگر اثر "بالا" با عنوان «جریان‌های سریع: مسیرهای حرکت + توالی‌های پویا» یا پرستوها اشکال برهم نهاده ای که در یک مسیر در حرکتند، شباهت چشمگیری با عکس‌ها و نمودارهای "ماری" از پرواز پرندگان دارند. بسیاری از اشارات فوتوریست ها در بیانه هایشان که گاه نیز بسیار پیچیده بودند، در ارتباط با عکس‌های سکونسی "ماری" بهتر درک می‌شوند. هنرمندان مزبور اعلام کرده بودند: «به یمن تداوم تصویر روی شبکیه چشم، اشیاء متحرک تکثیر می شوند، تغییر شکل می‌دهند و همانند یک رشته ارتعاش یکدیگر را در فضا دنبال می‌کنند.» به رهبری "مارینتی"، نتایج بدست آمده به وسیله عکاسانی که در سال ۱۹۱۱ متشکل شده بودند در شهر رم به نمایش درآمد. این مسئله سبب شد تا همه فوتوریست‌ها بتوانند با بسیاری از تشابهات بین عکاسی و نقاشی آشنا شوند. این تأثیر به بهترین وجه در تابلوی پرستوها متجلی شد. احتمالاً از ترکیب تأثیر عکس‌های "براگاگلیا" و اطلاع قبلی "بالا" از کارهای "ماری" که وی باید در طی مسافرت به پاریس در سال ۱۹۰۰ با آنها روبرو شده باشد، سرچشمه گرفته باشد. (تصاویر ۸ تا۱۰)



تصویر۸: تابلوی پرستو ها اثر جیاکومو بالا، سال ۱۹۱۳

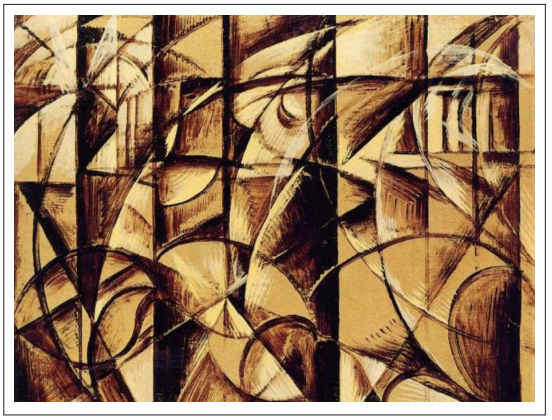


تصویر۹: نمودار تهیه شده از پرواز مرغ دریایی، اثر ماری، سال ۱۸۸۰

تصویر ۱۰: ماری، پرواز پرنده ۱۸۸۷

گام سوم با آرزوی نظم دادن به دالان پر پیچ و خم راستاهای حرکتی برداشته شد، و به آشفتگی بی‌پایان خطوط نیروبخش گریزان از مرکز سامان بخشید. روش جدیدی که عرضه شد، بازنمایی آنی و لحظه‌ای بود از جنبه های قابل رویتی که یک واقعه را می‌ساختند و این تحلیل های فضایی کوبیسم با خطوط نیروبخش همگام شد. شی در حرکت، مسیر حرکت و زمینه آن همه در یک نقاشی بازنمایی شدند و همه این عناصر در الگوی جنبشی به هم آمیختند. (کپس، ۱۳۸۲،۱۶۶)

در این گام تأکید نقاشان فوتوریست، به تصاویری بود که از نظر روانی بتواند شتاب و حرکت را القا نماید، بدون آنکه نقاش متوسل به تکرار متعدد تصاویر شود. این گروه به دوری از اشکال طبیعی و گرایش به فرم‌های انتزاعی برای انتقال روانی حرکت بدون تکرار موضوع معتقد بودند که در این زمینه دیدگاهشان در نمایش سوژه‌ها با عکاسان سکونس متفاوت بود. البته قبل از فوتوریست ها، نقاشان کوبیست با تجسم و تصور همه ابعاد مؤلف بعد چهارم یا حرکت را مشخصه نقاشی‌های خود قرار دادند. اما هنرمندان فوتوریست اصول جدیدی را برای عالم زیبایی شناسی پیشنهاد کردند که ستایش از نیروی ماشین، سرعت، صدا و حرکت در آن مستتر بود. (تصویر ۱۱)



تصویر۱۱: سرعت ماشینها اثر جیاکومو بالا

www.SID.ir

Archive of SID

در بیانیه تکنیکی که توسط بوتچونی ارائه شد چنین آمده: "هر چیزی می‌دود، همه چیز شتابان می‌دود، پیکره‌ای که برابر خویش می‌بینیم هیچگاه ساکن نمی‌شود، بلکه تا ابد پدیدار و ناپدید می‌شود. در اثر پایداری تصاویر بر روی شبکیه چشم، اجسام متحرک با تعداد بیشتر و با شکلی دیگر دیده می‌شوند، و همچون امواج در فضا، پی یکدیگر می‌آیند. مثلاً اسبی که تاخت می‌دود، چهار پا ندارد بلکه بیست پا دارد" (گاردنر، ۱۳۸۷، ۶۲۵)

تصویر ۱۲: کشش، اومبرتو بوتچونی، ۱۹۱۲

با تکیه بر تمام این توضیحات نباید از نظر دور داشت که چنان‌که نقش ریتم، شفافیت اشیاء و حرکت به عنوان عوامل بصری، برای نمایش زندگی مدرن بسیار کاربردی بوده، نقش نور و سطوح رنگی نیز در بوجود آمدن آنچه عکاسان سکونس و نقاشان فوتوریستی در پی آن بودند بی‌تأثیر نبوده است. بیشترین موفقیت در بازنمایی حرکت در آثار هنرمندان فوتوریست و سکونس با توجه به امکانات محدود سطح تصویر و با سود بردن از سطوح رنگی به عنوان عامل سازمان‌دهنده عملی شد. میدان دید به طور طبیعی از تعداد بیشماری خاصه‌های بصری تشکیل شده و از این رو احساسات حاصل از دیدن رنگ‌ها می‌تواند تنها در کنش های متقابل و پویای انواع مختلف محرک‌های شبکیه‌ای درک شوند. بنابراین مهمترین خصلت‌های تجربه رنگ، تضاد و ارزش فضایی هستند. در نظارت بر بازی نور بر روی اشیا نقاشان می‌کوشیدند با کمک رنگ‌ها، نور را بازنمایی کنند. این تلاش برای بازتاباندن جریان نوری مناسب از رنگ‌های سطح تصویر، که احساس غنی و زنده از حرکت مواج نور در فضا را بیان کند، به طور قطع پایه‌های اصول جدیدی در بازنمایی است. (کپس، ۱۳۸۲، ۱۶۸)

نتیجه‌گیری

توجه به سبک های مختلف هنری در قرن بیستم و پیشرفت و جهش سریع تکنولوژی باعث شد تا هنرمندان تفکرات و برداشت‌های شخصی خود از عصر ماشین را بر سطح دوبعدی به نمایش گذارند. در نهایت تلاش مستمر هنرمندان برای نمایش داستانی پیاپی از یک رویداد در هنرها به ثمر نشست و به یاری توانایی‌های چندگانه و حیرت‌انگیز فن عکاسی، تصاویری تولید شد که از دیدگاه‌های مختلف قابل بررسی است.

نقاشان فوتوریست و عکاسان سکونس در تلاش برای بازنمایی حرکت بر سطح دو بعدی روش‌های متعددی را مورد آزمایش قرار دادند که گر چه در اندکی اهداف متفاوتند اما در شیوه نمایش حرکت با یکدیگر اشتراکاتی دارند.

هدف عکاسان سکونس القای اندیشه و تفکری خاص به مخاطب نبود، بلکه در تلاش بودند، جذبه‌های حسی، بصری و حرکتی را از طریق تأثیرات مبتکرانه با در اختیار گرفتن فرایندهای متحرک طبیعت به صورت روابطی از نور و سایه ثبت و وسعت بخشند. در عکاسی سکونس زمان نه تنها به صورت طرح‌های مکرر و پیوسته بلکه همچنین از طریق شفافیت تصاویر اشیایی که در فضای یک تصویر ضمن حرکت ناگزیر روی هم می‌افتند، نمایانده می‌شود. اما در نقاشی‌های فوتوریستی نقوش تحت‌تأثیر دوران پراغتشاش سیاسی، اقتصادی و اجتماعی قرار گرفته است و هنرمندان از این نوع بیان برای نمایش سرعت، تأکید بر ثبت تصاویر متحرک و پویا استفاده کردند. به عبارتی هنرمند این شیوه نمایش را برای بیان احساسات درونی خود و نمایش روزگار ماشینی که در آن میزیسته انتخاب کرده است و در این تلاش سعی کرده تا به ترکیب‌بندی های ایستای کوبیستی حرکت دهد.

عکاسان سکونس و نقاشان فوتوریست از عناصر بصری مشترکی مانند ریتم، شفافیت اشیاء، حرکت، نور و سطوح رنگی برای بیان مفاهیم حرکت سود جستند. اما علاوه بر این عناصر و حالات بصری، نوع نگاه و شیوه نمایش آثارشان نیز با هم اشتراکاتی دارد.

این هنرمندان برای نمایش آثارشان از سه روش استفاده کردند، در روش اول: مجموعه ای از حرکات ثابت را مکرراً در کنار هم طرح نمودند و پیوند تازه و هماهنگ بین قسمت های شکل ایجاد کردند و بدین ترتیب لحظات پی در پی و کشدار از حرکت سوژه را ثبت کردند. هنرمند سکونس نیز برای دستیابی به این نوع نمایش در عکس‌ها با بالابردن مدت زمان نوردهی و توالی تصاویر روی هم افتاده

www.SID.ir

Archive of SID

سکونس تداوم حرکت را نمایش داد و به این ترتیب به موقعیت فضایی تازه‌ای که نمایشگر نیروی جنبشی تصویری بود دست یافتند. در روش دوم مجموعه‌ای از عکس‌های ثابت و فشرده از موقعیت‌های مختلف شی‌ای متحرک را نمایش دادند. در این روش عکاسان هر تصویر در یک فریم را چندین بار نور می‌دادند، از این رو تصویر یک موضوع متحرک چندین بار ثبت میشد. در روش سوم هدف فوتوریست‌ها خلق تصاویری بود که از نظر روانی بتواند شتاب و حرکت را القاء نماید، بدون آنکه نقاش متوسل به تکرار متعدد تصاویر شود. این گروه به دوری از اشکال طبیعی و گرایش به فرم‌های انتزاعی برای انتقال روانی حرکت بدون تکرار موضوع معتقد بودند که البته در این زمینه نگرش هنرمند فوتوریست با عکاسان سکونس متفاوت بود.

نقاشان فوتوریست علی‌رغم علاقه اعلام شده‌شان به ماشین و علی‌رغم دشمنی‌شان با مفاهیم سنتی هنری، هیچگاه به عکاسی به نشانه همبستگی‌شان با تکنولوژی جدید استفاده نکردند، همچنین این دسته از هنرمندان در برابر زخم زبان‌های منتقدین که به کار آنها انگ عکاسی می‌چسباندند حالت دفاعی به خود می‌گرفتند با توجه به عمر کوتاه مکتب فوتوریسم، این دسته از هنرمندان از طرق مختلف عامل ایجاد مبنایی برای شکل‌گیری زیبایی شناسی ماشینی این قرن بودند که بعدها عکاسی در آن نقشی نو و اساسی ایفا کرد.

پی نوشت ها

1. Sequence

2.(Eadward Muybridge1830|-1904)

3.(Etienne-jules Marey)

4.Futurism

5.(1944-1876) Fillippo Tommas Marinetti

6.Umberto Boccioni(1882-1916)

7.Carlo Carra (1881-1966)

8.Luigi Russolo (1885-1947)

9.Severini (1883-1966)

10.Giacomo Balla (1871-1958)

11.(Antonio giulio Bragaglia)

12. (Marcel Duchamp1887-1968)

فهرست منابع

۱. شارف، آرون، **هنر و عکاسی**، حسن زاهدی، نشرانجمن سینمای جوانان ایران،تهران، ۱۳۷۱.

۲. بی.مگز، فیلیپ، **تاریخ طراحی گرافیک**، ناهید اعظم فراست و غلامحسین فتح الله نوری، انتشارات سمت،تهران،۱۳۸۶.

۳. پطر تاسک، **سیر تحول عکاسی**، محمد ستاری، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۹۰.

۴. حلیمی، محمد حسین، **اصول و مبانی هنرهای تجسمی**، انتشارات احیا، ۱۳۷۹.

۵. کپس، جئورگی، **زبان تصویر**، فیروزه مهاجر، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۱.

۶. گاردنر، هلن، **هنر در گذر زمان**، محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۷.

۷. هولیس، ریچارد، **تاریخچه ای از طراحی گرافیک**، سیما مشتاقی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران،۱۳۸۳.

فهرست منابع تصویری

1.www.eadweardmuybridge.co.uk

2.www.shaneaherne.com/research/marey.iukj

3.albumagujero-negro.blogspot.de/etienne-jules-marey.html

۴.بی.مگز، فیلیپ، **تاریخ طراحی گرافیک**، ناهید اعظم فراست و غلامحسین فتح الله نوری، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۶، ۱۶۸

5.http://web.mit.edu/museum/exhibitions/edgerton.iukj

۶. تصویر ۶: پطر تاسک، **سیر تحول عکاسی**، محمد ستاری، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۹۰، ۱۰۱

۷. تصویر۷ : حلیمی، محمد حسین، **اصول و مبانی هنرهای تجسمی**، انتشارات احیا،۱۳۷۹، ۱۹۸

8.www.moma.org/collection/object.php?object_id=79347

۹.تصویر۹ : شارف، آرون، **هنر و عکاسی**، حسن زاهدی، نشرانجمن سینمای جوانان ایران، تهران، ۱۳۷۱، ۶۸

تصویر۱۰ : www.tumblr.com/tagged/chronophotography

تصویر۱۱: www.wikipaintings.org/en/giacomo -balla/the-speed-of-an-autumobile-1913

تصویر ۱۲: www.redbubble.com/groups/painters-in-modern times /umberto -boccioni-

www.SID.ir