

تأثیرات عکاسی بر تغییر نگرش در نقاشی

سمیه مهریزی ثانی* زهرا رهبرنیا**



شماره ۱۸۱، مهر ۱۳۹۲

۳۸

چکیده

نظر به این که عکاسی از بدو پیدایش، بر نقاشی تأثیر گذاشته است و آگاهی از این امر برای تمامی کسانی که در زمینه هنر تحصیل می‌کنند ضروری به نظر می‌رسد، نگارنده در این مقاله با نگاهی ویژه به بررسی تأثیرات عکاسی در شکل‌گیری برخی از شیوه‌های نقاشی می‌پردازد. چراکه عکاسی با قدرت منحصر به فردش در ثبت رویدادهای نادیده، دریچه‌های تازه‌ای به جهان قابل رویت گشوده و توانسته نادیده‌های بسیاری را به صورت روابطی از نور و سایه نمایان سازد؛ با گشودن این دریچه‌های نوین، دید انسان به جهان و تصویر کردن آن از طریق نقاشی متحول شده است.

در این راستا روش پژوهش در مقاله‌ی فوق، تحلیل تاریخی با توجه به تصاویر نمونه در کتاب‌های متعدد و تطبیق تاریخی آثاری از عکاسی و نقاشی بوده که به نحوی از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند.

با مطالعات مذکور این نتیجه حاصل گشت که شباهت‌های معنادار، میان شیوه‌های نوظهور در نقاشی بی‌تأثیر از عکس‌های ثبت شده در همان دوره‌ی زمانی نبوده است؛ در واقع دست‌یابی به کیفیات بصری جدید از طریق شیوه‌های گوناگون عکاسی، سبب جلب توجه نقاشان گردید و ایشان سعی به بازنمایی چنین ویژگی‌هایی در نقاشی‌های خود نمودند. برخی از دستاوردهای عکاسی که تأثیر بسیاری بر تغییر نگرش در نقاشی گذارد و به ایجاد سبک‌ها و رویکردهایی جدید منجر شد را می‌توان این‌گونه برشمرد: ۱ - بازنمایی واقعیت (شبیه‌سازی چهره - ایجاد تنوع در عمق میدان وضوح - ثبت آنی تأثیر نور - بافت - عمق‌نمایی - مستندسازی)، ۲ - حذف معیار رجوع (عکاسی هوایی - ماکروفتوگرافی و میکروفتوگرافی)، و ۳ - انتزاع‌گرایی (هم‌زمانی نقاط دید مختلف - ثبت مرحله به مرحله‌ی حرکت - بازنمایی انکسار و انعکاس‌ها)

واژگان کلیدی: تأثیرات عکاسی، عکاسی، تغییر نگرش و نقاشی.

مقدمه

با بررسی روند شکل‌گیری هنرها می‌توان به این نتیجه دست یافت که گرایش‌های جدید هنری در خلاء شکل نگرفته و به‌وجود آمدن و پیشرفت هر هنری در ارتباط تنگاتنگ با سایر هنرها بوده است. عکاسی و

* نویسنده مسؤل: دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

** دانشیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)

نقاشی نیز از این امر مستثنی نبوده و به دلیل قرابت و رقابت ویژه‌ی بین آن‌ها تأثیرات بسیاری برهم داشته‌اند؛ از "امروز نقاشی مرده است" عبارتی است که ۱۹ اوت ۱۸۳۹م در زمان عرضه‌ی روش "داگرتیپ"، در جلسه‌ی آکادمی علوم و هنرهای زیبا توسط "پل دلاروش" بیان گردید؛ هرچند این پیش‌بینی هیچ‌گاه به حقیقت نپیوست، اما می‌توان تأثیرات این تفکر را در بدبینی، رویارویی، رقابت و تقلیدهای دوطرفه بین نقاشی و عکاسی مشاهده نمود.

تأثیرات عکاسی بر نقاشی

جهت بررسی ارتباط میان شکل‌گیری شیوه‌های گوناگون عکاسی و نقاشی، باید وارد عرصه‌ی خلاقیتی شد که گسترده و پیچیده می‌نماید. آن‌چه این مبحث را پیچیده‌تر می‌کند تعریف محدوده‌ها، چه از نظر تاریخی و چه از نظر زیبایی‌شناسی است زیرا به طور مشخص هنرمندانی که در این عرصه فعالیت می‌کنند ناآگاهانه چنین محدودیت‌هایی را زیر پا می‌گذارند.

در ابتدای اختراع عکاسی، اغلب مردم آن را تنها به‌عنوان وسیله‌ای برای ثبت لحظه‌ها پذیرفته بودند، لیکن پس از اندک زمانی با گسترش این پدیده برخی از عکاسان آن را به‌مثابه یک ابزار فنی و هنری بی‌نظیر و دارای کاربرد وسیع یافتند که می‌توانست با ابداع روش‌های نوین در خدمت اهداف گوناگونی قرار گیرد. بدین ترتیب هنر عکاسی علی‌رغم آن‌که در قرن نوزدهم میل داشت به نقاشی نزدیک شود؛ در طی قرن بیستم، هنر نقاشی به استفاده از منطق عکاسی گرایش یافت. این واژگونی گرایش، مشخص‌کننده‌ی خط مشی‌ی‌گیری مطالبی خواهد بود که در این مقاله مورد توجه است.

عکاسی با امکانات فنی خود، بازنمایی عناصر و رویدادهای این عالم را با دقت و عینیتی هرچه تمام‌تر بر عهده گرفت و با سرعتی چشمگیر در قابل رؤیت کردن اشکال به‌وسیله نور و سایه به درجه‌ای اعلا از تکامل نائل آمد؛ با پرده برداشتن از بسیاری پدیده‌ها که تا آن زمان یا دیده نشده یا به‌طور مغشوش به‌چشم می‌آمد، اشیاء و وقایع را در شکل حقیقی آن‌ها ثبت نمود و با قدرت منحصر به‌فرد در ثبت رویدادهایی که با چشم غیر مسلح قابل دیدن نبودند، دریچه‌های تازه‌ای به جهان قابل رویت گشود. به‌عنوان مثال، عکاسی اشعه‌ی "ایکس" با نفوذ در لایه‌های پنهان اشیاء حقایق را آشکار ساخت که تا آن زمان از چشم انسان پنهان مانده بود؛ بدین ترتیب ایجاد شفافیت، مفهومی تازه یافت.

برخی دیگر از دستاوردهای عکاسی که تأثیر قابل تأملی بر تغییر نگرش در نقاشی گذارد و به ایجاد سبک‌ها و رویکردهای جدید در نقاشی منجر گردید را می‌توان در موارد زیر برشمرد؛ ۱ - بازنمایی واقعیت (شبیه‌سازی چهره) - ایجاد تنوع در عمق میدان وضوح - ثبت آنی تأثیر نور - کشف، شناخت و ثبت بافت ۲ - ژرف‌نمایی ۳ - مستندسازی)

در مراحل آغازین پیشرفت فنی عکاسی چنان رابطه‌ی نزدیکی میان واقعیت عینی و عکس چاپی برقرار گردید که توجه همگان معطوف بر این حقیقت شد که دوربین عکاسی می‌تواند ضعف دید آدمی را جبران نماید (بورک فلدمن، ۱۳۷۸، ۴۷۸-۴۷۱). چراکه دریافت و ضبط واقعیت مشهود را بدون خطا، بی‌طرفانه و با وفاداری کامل انجام می‌داد و از تمایل یا ضعف انسان‌وار در حقیقت‌گویی مبرا بود. در نتیجه اعتماد به بازنمایی عکس چنان در اذهان قوت گرفت که دیگر هیچ‌یک از شیوه‌های نقاشی با هر نوع دعوی واقع‌نمایی، یارای برابری با آن‌را نیافتند. چنین بود که در برابر داده‌های دقیق تجهیزات عکاسی، جنبه‌ی واقع‌نمایی آثار نقاشان که محصول ادراکات حسی‌شان بود فاقد اعتبار گردید و توانایی ایشان در بازنمایی کامل واقعیت، محل تردید قرار گرفت.

از این‌رو نقاشان بسیاری که موقعیت خویش را در خطر می‌دیدند، در برابر عکاسی ایستادگی کرده یا با آن به مخالفت برخاستند؛ این در حالی بود که هم‌زمان به‌طور علنی یا مخفیانه در ثبت آثار خود از عکس کمک می‌گرفتند. نقاشان پراوازه‌ای چون "دگاس"^۳ (اولین نقاشی که عکاسی را به‌کار گرفت) "انگر"^۴، "مانه"^۵، "کورو"^۶، "میله"^۷، "روسو"^۸، "راسکین"^۹، "دلاکروا"^{۱۰}، "کوره"^{۱۱}، "دگا"^{۱۲}، "سزان"^{۱۳}، "گوگن"^{۱۴}، "وان‌گوگ"^{۱۵}، "لوترک"^{۱۶} و "پیکاسو"^{۱۸} به شیوه‌های مختلف، از امکانات عکاسی استفاده کردند؛ لیکن کار آنان تقلید محض از عکاسی نبود بلکه عکس، به‌عنوان راهنما یا جایگزین مدل زنده توسط آنان به خدمت گرفته شد. برخی نیز با تاباندن عکس بر بوم جهت نقاشی از آن کمک گرفتند (آ. کیم، ۱۳۶۳، ۶۵). بدین ترتیب کاربرد وسیع عکس در نقاشی، به‌عنوان ابزاری کمکی یا مرجعی به‌جای واقعیت از سویی موجب تأثیرپذیری مکاتب نقاشی از آن، و از سویی دیگر سبب از میان رفتن بسیاری از مکاتبی شد که وظیفه‌ی عکاسی را به عهده داشتند.

شبیه‌سازی چهره^{۱۹}

پیش از ابداع عکاسی تا سال ۱۸۵۰م طبقات اشرف از چهره‌ی خویش به‌دست نقاشان تابلو می‌ساختند (تصویر ۱) اما عامه‌ی مردم تصویر جاودانه‌ای از خود نداشته و تنها می‌توانستند چهره خود را در آینه ببینند که آن هم تصویری معکوس و گاه ناقص بود. هرچند در ابتدای پیدایش عکاسی کاغذهای حساس دارای حساسیت پایینی بوده و عکاس را مجبور به نوردهی‌های طولانی و مشقت‌آور می‌نمودند، اما به‌تدریج با افزایش سرعت، حساسیت، و وضوح فیلم‌ها در دهه‌ی ۱۸۵۰م، عکاسی چهره دچار تحول شد و عکاسان توانستند سیمایی دقیق، ماهرانه و معرف را از افراد ثبت نمایند (گاردنر، ۱۳۸۱، ۷۸۰). این پیشرفت و گسترش عکاسی به اشتیاق عمومی برای داشتن "تصویر خود" که تا آن زمان آرزویی دست‌نیافتنی برای طبقات متوسط و پایین جامعه به‌شمار می‌رفت، جامه‌ی عمل پوشاند. علاوه بر این، آن‌چه عکس ارائه می‌داد شبیه‌سازی کامل‌تری از تصویرسازی نقاشان بود؛ پیشرفت‌های فنی و تمهیدات صحنه‌پردازی پیش‌زمینه در عکاسخانه‌ها نیز این امکان را به عکاسان داد تا "زیبایی آرمانی" که مشتریان به‌دنبال آن بودند برایشان فراهم سازند. (تصویر ۲)



تصویر ۱ - تامس گینز بارو، بانوگراهام شریف، ۱۷۷۵م، ادنبرگ، نقاشی چهره ۱۸۵۹م، نیویورک

با گسترش فعالیت عکاسخانه‌ها، نقاشان چهره‌نگار نخستین گروه نقاشان واقع‌گرایی بودند که تحت تأثیر عکاسی قرار گرفته و از توسعه‌ی آن صدمه دیدند؛ تعداد اندکی با اصرار روش‌های سنتی را دنبال نمودند اما اکثریت تسلیم ویژگی‌های قدرتمند عکاسی شده و به حرفه‌ی جدید رنگ کردن عکس یا کپی‌برداری از آن روی آوردند.

پس از چندی با ابداع "کارت ویزیت"^{۲۰} چند تصویری و کوچک شدن ابعاد عکس‌ها در سال ۱۸۵۴م توسط "آدولف اوژن دیسدری"^{۲۱}، امکان تهیه‌ی عکس با هزینه‌ای اندک فراهم گشت (همان، ۷۸۰). بدین ترتیب عکاسی چهره کاربرد بسیاری یافت و علاوه بر تصاحب جایگاه چهره‌نگاری به‌مثابه اثر هنری، به‌عنوان سندی معتبر جهت اثبات هویت اشخاص بر روی شناسنامه، گذرنامه، گواهی‌نامه، اسناد رسمی و سایر اوراق هویت نیز مورد استفاده قرار گرفت.



تصویر ۲ - نادار، سارا برنارد، عکاسی چهره مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۱، ۵۵۴) مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۱، ۷۸۰)

ایجاد تنوع در عمق میدان وضوح

چشم انسان دارای نظامی نوری است که تنها قادر به تمرکز بر یک سطح معین بوده و نمی‌تواند اشیاء دور و نزدیک را در یک لحظه با وضوحی یکسان ببیند؛ چشم در طی فرایند دیدن در یک زمان از هر نقطه نورخوانی می‌کند و اشیاء بسته به فاصله‌ای که با آن دارند، واضح یا ناواضح دیده می‌شوند. تا قبل از اختراع عکاسی، نقاشان به این واقعیت توجه داشته و آن را چون ابزاری جهت بازنمایی به‌کار می‌بستند. اما ظهور یک نظام نوری دیگر یعنی ثبت تصویر در دوربین عکاسی با عمق میدان وضوح قابل تنظیم بر روی یک سطح، توانست مفهوم و ارتباط فضایی دوری و نزدیکی، و وضوح و عدم وضوح را دگرگون سازد. بدین طریق این امکان فراهم آمد تا با تنظیم فاصله و درجه‌ی نوری به دلخواه نقاطی واضح و نقاطی محو ثبت شوند.

هم‌چنین با وجود آن‌که در جهان واقعی جرم اشیاء نزدیک‌تر، پوشاننده است اما از طریق عکاسی، با چاپ چند نگاتیو بر روی هم و ثبت تصویری که در آن چندین موضوع از ورای هم قابل مشاهده بودند، درک هم‌زمان موقعیت‌های مختلف فضایی فراهم گشت. با کشف این روابط، نقاشان دریافته‌اند که ارزیابی مجدد این اصول می‌تواند برای خلق تصویر، مورد بهره‌برداری قرار گیرد؛ با کمک این قاعده‌ی نوین توانستند طی بررسی روابط فضایی میان اجسام، بازنمایی فضایی در نقاشی را متحول سازند.

ثبت آنی تأثیر نور

عکاسی با توانایی ثبت آنی لحظه‌ها و منجمد نمودن تأثیر حرکت نور بر موضوعات، (تصویر ۳) تأثیری شگرف در تغییر نگرش برخی نقاشان در ثبت نور و سایه داشت و سبب تکامل و کمک به شیوه‌ی جدیدی شد که نقاشان در آن تلاش داشتند تا تأثیر لحظه‌ای نور در طبیعت را تثبیت نموده و جاودانه سازند. بدین منظور با کمک عکاسی، تغییرات گذرا و ناپایدار حالت نور را در طبیعت مطالعه نموده و موفق شدند حالات دقیق موقعیت‌های جوّی را در نقاشی‌های خود بازنمایند؛ این شیوه به‌دلیل دریافت آنی لحظه‌ها به "دریافتگری"^{۲۲} شهرت یافت. (تصویر ۴) "هانس هیلد برانت"^{۲۳} نیز این تأثیر را چنین شرح می‌دهد: «از آن‌جا که عکاسی آنی مهم‌ترین و غیر مترقبه‌ترین امور را ثبت می‌کند، می‌تواند برای مشاهدات دقیق‌تر به کمک چشم که حرکات کندی دارد بیاید. ما می‌توانیم تأثیر این عکاسی را به خصوص بر "امپرسیونیست‌ها" ببینیم (تاسک، ۱۳۸۴، ۷۱)».



تصویر ۳ - ویلیام اینگلند، پل معلق نیاکارا، ۱۸۵۹م، انگلیس، ثبت تأثیر لحظه‌ای نور در از طریق عکاسی، مأخذ: (سارکوفسکی، ۱۳۸۲، ۵۶)



تصویر ۴ - پیر اوگوست رنوار، رقص در مولن دولاکات، ۱۸۷۶م، پاریس، نقاشی دریافتگری مأخذ: (کامبریج، ۱۳۸۰، ۵۱۰)

اگرچه دریافتگران از عکاسی الهام گرفتند، اما آثار آن‌ها به‌خاطر استفاده از سرعت بالای ترسیم^{۳۴}، ضربات ممتد قلم‌مو، در هم آمیختن فام‌های خالص رنگ، کنارگذاشتن رنگ سیاه، زدودن رنگ‌های تیره از سایه‌ها، و حذف خطوط مرزی، عموماً فاقد دقت و وضوح جزئیاتی بود که در عکس‌ها وجود داشت و اساساً در حوزه‌ای قرار گرفت که عکاسی قادر به ورود به آن نبود.

کشف، شناخت و ثبت بافت

عکاسی به معرفی وجه دیگری از زبان بصری یعنی بافت نیز یاری رساند^{۳۵}؛ چراکه در عکس به‌دلیل نسبی بودن مقیاس فضایی کیفیت‌های گوناگون اجسام، ارزش‌های بافتی به‌عنوان نشانه‌های قابل رؤیت تعیین‌کننده‌ی روابط فضایی بودند. این امر سبب شد که نقاشان نیز به تقلید از عکس‌ها، خواص بافت اشیای مختلف را در آثار خود دخیل نمایند.

هم‌چنین عکاسی در حالی که هیچ مهارت دستی‌ای نمی‌توانست با غنای دنیای جدید اشیاء رقابت کرده و هم‌پای گسترش قابلیت‌های بصری شکل‌ها و ساختارهای نوین در راستای بازنمایی آن‌ها پیشرفت نماید، امکان کشف، شناخت و ثبت بافت‌های جدید را امکان‌پذیر ساخت. بدین ترتیب نقاشان با کمک دوربین عکاسی توانستند تمام کیفیت‌های پیچیده‌ی سطوح اشیاء را بازساخته و در آثار خود به کار گیرند.

ژرفنمایی

قوانین ژرفنمایی در عصر نوزایی وارد نقاشی شد، اما نقاشان به زودی دریافتند که این قواعد ثابت در بازنمایی‌های فضایی، چندان بیان‌کننده نیستند.

اما با پیشرفت عکاسی امکان رؤیت عمق به‌طور دقیق فراهم گشت؛ دوربین عکاسی با ژرفنمایی بزرگ‌نمایی توانست وجوه پنهان در ایجاد حس عمق را نمایان ساخته و نقاشان را به کشف جدیدی از ارتباطات فضایی اجسام که تا کنون در سطح لمس نشده بود قادر سازد. نقطه‌ی همگرا که در نقاشی معمولاً در مرکز تصویر بود، به راست، چپ، بالا، پایین و تمام حالت‌های ممکن جابه‌جا گشت و از این طریق امکان ایجاد احساس نیرومندی از عمق به‌وسیله‌ی ثبت موضوعات از زوایای متفاوت فراهم گشت.

مستندسازی

عکاسی "مستند اجتماعی"^{۳۶} با توانایی بی‌همتایش در نمایش رویدادها و شبیه‌سازی دقیق عناصر، منادی بازنمایی بخشی از واقعیت بود؛ این شباهت، شهادت صادقانه‌ای از واقعیت مقابل دوربین عکاسی را به بیننده نشان می‌داد (همان، ۹۷-۹۵). ثبت بی‌طرفانه‌ی حقایق موجود اجتماعی در عکس‌ها، با معرفی شیوه‌ی زندگی عامه‌ی مردم و پرده برداشتن از اختلافات طبقاتی، نقشی هدایت‌گرایانه در جنبشی اجتماعی ایفا کرد که واقعیت‌های تلخ فقر را در معرض توجه همگان قرار می‌داد و تأثیر عمیقی بر برخی از نقاشان گذارد که تا پیش از این در تابلوهایشان تنها به بازنمایی زیبایی آرمانی و انسان‌های مرفه با لباس‌های فاخر می‌پرداختند. این تأثیرپذیری را می‌توان در نقاشی‌های واقع‌گرایانه‌ای چون تابلوی "سنگ‌شکنان" کوربه، در بازنمایی واقعیت موجود بدون رعایت زیبایی‌های قراردادی، آرمان‌گرایی و کمال‌بخشی، گزینش و اصلاح، و وصف زشتی‌های زندگی آنچنان که بر طبقات پایین می‌گذشت، دید. (تصویر ۵) در این رویکرد جدید برخلاف گذشته صحنه‌ای واقعی از زندگی مردم عادی با تمام خصوصیات و جزئیات پسندیده و ناپسندیده‌اش بدون کمال‌بخشی و صورت آرمانی و تعالی یافته، بلکه همان‌طور که وجود داشت با برداشتی بی‌طرفانه و صداقتی چون دوربین عکاسی، در تابلوهای نقاشی به تصویر در آمد.

هم‌چنین خارج شدن بخشی از موضوع اصلی از کادر به‌دلیل لحظه‌نگاری، و نیز نورهای شدید فلاش‌های عکاسی بر آثار نقاشان تأثیر گذارد؛ این تأثیرپذیری را در تابلوی "در مولن روز" اثر "لوترک" می‌توان در خارج شدن بخشی از اندام زنی از کادر و چشمان باز و نور شدید تابیده شده بر صورت او، ملاحظه نمود. (تصویر ۶)



تصویر ۶ -
هانری دو تولوز لوترک،
درمولن روز، ۱۸۹۴م،
شیکاگو، نقاشی
دریافت‌گرای پسین
مأخذ: (مرزبان، ۱۳۷۹، ۲۱۹)



تصویر ۵ - گوستاو کوربه، سنگ‌شکنان، ۱۸۴۹م، درسدن،
نقاشی واقع‌گرا، مأخذ: (گاردرن، ۱۳۸۱، ۵۹۰)

۲- حذف معیار رجوع (عکاسی هوایی، "ماکروفتوگرافی" و "میکروفتوگرافی" ۲۸)

به طور معمول هنگام نگریستن به اشیاء، نسبت آن‌ها با رجوع به تماشاگر سنجیده و مشخص می‌شود. بازنمایی سنتی نقاشی نیز بر پایه همین اصل شکل گرفته بود. اما عامل مؤثر دیگر در عکاسی که سبب تأثیر پذیرفتن نقاشان گشت توانایی دوربین در حذف این معیار رجوع جهت مقایسه بود. "ماکروفتوگرافی"، "میکروفتوگرافی" و عکاسی هوایی، میدان‌های دیدی را گشود که قبلاً در دسترس قرار نداشت؛ چنین عکس‌هایی از معیار رجوع مشخصی برخوردار نبود و در آن‌ها هیچ نقطه‌ی آغازی برای محاسبه‌ی مقیاس فضایی وجود نداشت از این رو امکان تشخیص "میکروفتوگرافی" از عکس هوایی به آسانی امکان‌پذیر نبود.

از سویی دیگر همیشه خط افق برای تماشاگر معیار رجوع می‌ساخت و او موقعیت تمام عناصر تصویر را نسبت به آن می‌سنجید؛ حتی اگر خط افق مستتر بود از طریق سطوح مختلفی که اجسام در آن واقع شده بودند و عمق ایجاد شده بین آن‌ها به تخمینی از فاصله‌ی خود با سایر اجسام پیرامون دست می‌زد. بر این پایه نقاشان به صورت قراردادی سطح تصویر را با سطح افقی زمین هم‌ذات دانسته و در بازنمایی‌هایشان بر سطح دو بعدی، آن‌را به عنوان معیار رجوع ثابتی پذیرفته بودند؛ بخش پایین تابلو عناصر نزدیک‌تر را نشان می‌داد و میزان بالا رفتن عناصر واحد روی سطح، موقعیت‌های فضایی دورتر را نمایان می‌ساخت. اما در عکاسی خط افق مدام تغییر می‌نمود و ارزش مطلقش را به گونه‌ای مستمر از دست می‌داد؛ از این رو دیگر ضرورتی نداشت که دریافت بصری از اشیاء و روابط فضایی‌شان بر اساس عامل ثابتی چون خط افق سنجیده شود. به این ترتیب فضای آزاد شده توانست به عنوان نیروی تجسمی جدیدی عمل نموده و نظم فضایی حقیقی را به نقاشان نشان دهد.

عکاسی هوایی

حدود سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۹ م با برپایی جنگ جهانی اول، پیشرفت‌های بسیاری در زمینه‌ی تکنولوژی و تجهیزات هوانوردی، و ابزارهای نوری و اپتیکی حاصل گردید و به ساخت تجهیزات و هواپیماهای مجهز و در پی آن ابداع عکاسی هوایی منجر شد. عکاسی هوایی شیوه‌ی ارتباطی جدیدی میان هنرمند، بیننده و جهان ایجاد نمود که در آن از عمق، ارتفاع و افق اجتناب شده بود.

(تصویر ۷) به این ترتیب هوانوردی و تکنولوژی نوین الهام‌بخش کار نقاشان در به وجود آوردن مفهوم فضا در نقاشی غیرعینی شد. تصاویر هوایی تبدیل به عناصر بنیادین آثار "مالویچ" گشتند. "مالویچ" بین سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۸ م به آفرینش ترکیب‌بندی‌های والاکرایانه‌ای دست‌زد که به توصیف وسوسه‌ی پرواز می‌پرداختند. همان‌طور که از عنوان آثارش همچون "عناصر سوپره‌ماتیستی بیانگر احساس پرواز" ۱۹۱۴ م یا "ترکیب‌بندی‌های سوپره‌ماتیستی برای انتقال احساس فضای کیهانی" ۱۹۱۶ م بر می‌آید. بی‌تردید تأکید او بر طرح‌های هندسی دقیق، و القای احساس رهایی، حرکت، مقاومت و پرواز، نشانه‌ی توجه خاص وی به این‌گونه عکس‌ها بوده است.

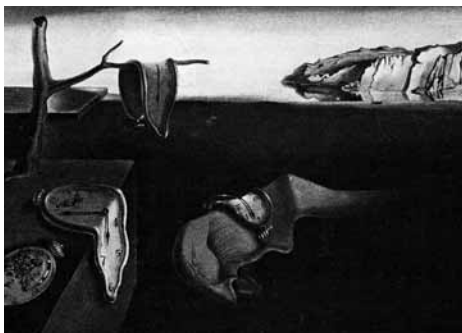


تصویر ۷ - عکاس ناشناس، عکس شناسایی هوایی جنگ جهانی اول، ۱۹۱۷ م، لاوانس، عکاسی هوایی، مأخذ: (سارکوفسکی، ۱۳۸۲، ۱۳۴)

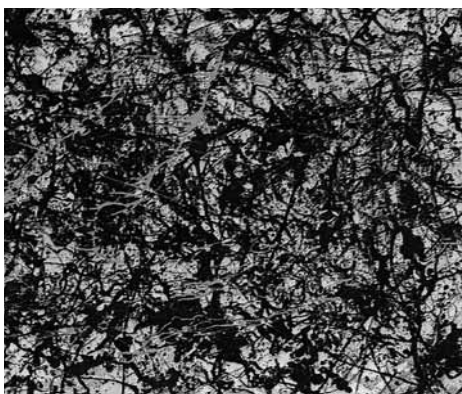
برداشت "لیسیستسکی" نیز از فضای غیرمنطقی، مبتنی بر دیدگاه‌هایی بود که عکاسی هوایی آشکار ساخت. او در کتاب "جهان بدون اشیاء" یا "دنایای غیرعینی" که در ۱۹۲۷ م به چاپ رسید و حاوی بیانیه‌ای درباره‌ی منابع الهام "والاکرای" بود، عکاسی هوایی را جهت تشریح محیطی که تجریدگرایی را بر می‌انگیزد انتخاب و به عنوان نمونه‌های محیطی که محرک نقاشان تجریدگرا بود درج کرد. برخی از آثار او که از عناصر اساسی نقاشی تجریدی بوده و بر چارچوب‌های مربع شکل تنظیم شده بود در واقع بازتابی از عکس پرواز گروهی هواپیماها بر زمینه‌ی آسمان صاف یا عکاسی هوایی از مجتمع‌های ساختمانی بود.

نقشی که عکاسی هوایی ابتدا در شکل‌گیری هنر تجریدی در والاکرای داشت، از نظر مفهومی به وسیله‌ی نقاشان ساختارگرا^{۲۰} به رهبری "ولادیمیر تاتلین"^{۳۱} در روسیه و مدرسه‌ی "باهاوس"^{۳۳} در آلمان ادامه یافت. جنبش ساخت‌گرایی با تأثیرپذیری از مناظر ثبت شده از فراز آسمان که بینش تازه‌ای در نگرش نسبت به فضا به وجود آورده و سبب گردید موقعیت قائم ارزش واقعی خود را از لحاظ عمق باز یابد، نوعی هنر تجریدی ناب مبتنی بر عناصر حجم‌گونه را بسط داد و بر آن بود تا به نوعی هماهنگی نوین دست یابد که عاری از عناصر تغزل ذهنی باشد. آثار ساخت‌گرایانه، نه بازسازی اشیاء، بلکه خودشان اشیایی بودند که وجودی مطلق از آن خود داشتند؛ آن‌ها زیبایی سازمان یافته‌ای بودند که عواطف برانگیخته شده از فن‌آوری نوین را باز می‌تابیدند.

ماکروفوتوگرافی، و میکروفوتوگرافی



تصویر ۸ - سالوادور دالی، پایداری حافظه، ۱۹۳۱م، نیویورک، نقاشی فراواقعیت‌گرا، مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۱، ۶۳۲)



تصویر ۹ - جکسن پالوک، لوکیفر، ۱۹۴۷م، مجموعه‌ی شخصی، نقاشی انتزاع‌گرا مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۱، ۶۵۷)

برای نخستین بار "ویلیام هنری تالبوت" در سال ۱۸۳۵م، با بزرگ‌نمایی هفده برابر و پانزده دقیقه نوردهی موفق به عکاسی از عناصر ریزی همچون بال حشرات شد. بدین ترتیب "ماکروفوتوگرافی" با بزرگ‌نمایی نامتعارف موضوعات کوچکی چون حشرات، و "میکروفوتوگرافی" با ورود به دنیای اسرارآمیز کوچک‌ترین عناصر و ثبت موضوعاتی چون روابط سلولی و مولکولی از طریق "میکروسکوپ"، تمامی قوانین فضایی، تناسب مقیاس، عادات ذهنی و منطق شکلی میان عناصر تصویری را که در نقاشی به‌طور جدی رعایت می‌شد متحول ساختند. ارائه‌ی این کیفیات و روابط بصری جدید مورد الهام نقاشان فراواقعیت‌گرا (تصویر ۸) و انتزاع‌گرا (تصویر ۹) واقع شد و آن‌ها را برای دست زدن به تجربه‌های مشابه بر پرده‌ی نقاشی برانگیخت. این تأثیر بدان حد بود که "کاندینسکی" در کتاب خاطرات خود در ۱۹۱۳م نوشت که «شکاف اتم در نظر من همچون شکاف تمامی جهان بود (لیبتن، ۱۳۸۲، ۷۳)».

۳ - انتزاع‌گرایی (هم‌زمانی نقاط دید مختلف، ثبت مرحله به مرحله‌ی حرکت، بازنمایی انکسار و انعکاس‌ها)

عکاسی در حالی که از طریق پیشرفت‌های فنی و ابداع روش‌های خلاقانه پیوسته شیوه‌های جدیدی را برای بازنمایی واقعیت به نقاشان معرفی می‌کرد؛ به تسریع زوال نقاشی صرفاً تقلیدی کمک کرد. چراکه عملکرد عکاسی در ثبت واقعیات، دقیق‌تر و سریع‌تر از نقاشی بود. بدین سبب برخی آن را جایگزین نقاشی در شبیه‌سازی واقعیت می‌دانستند؛ اما زمانی که نقاشان به آفرینش‌های انتزاعی و تجربیدی پرداختند، دگر بار برخی از خصوصیات و توانایی‌های عکاسی نشان داد که در این زمینه هم می‌تواند منبع الهام مؤثری جهت کمک به نقاشان باشد.

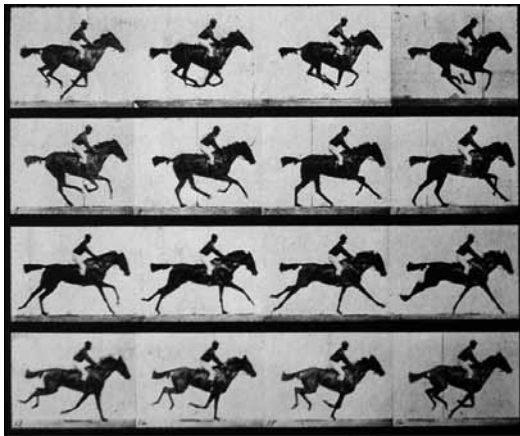
هم‌زمانی نقاط دید مختلف

امکان ثبت هم‌زمان موضوع از نقاط دید گوناگون در یک عکس جلوه‌ی بصری تازه‌ای را هویدا ساخت که منبع الهام "پیکاسو" در شکل‌گیری نقاشی "حجم‌گری"^{۳۴} شد. برای اثبات این که "پیکاسو" با الهام از عکاسی به اندیشه‌ی هم‌زمانی در مکتب حجم‌گرایی دست یافته است، می‌توان به عکسی تلفیقی از دو تصویر نیم‌رخ و تصویری از روبه‌روی بانویی دوچرخه سوار که در ۱۹۰۱م در "نشریه‌ی خنده" به چاپ رسید اشاره نمود؛ این مضمون تصویری بعدها به مشغله‌ی ذهنی "پیکاسو" تبدیل گشت (شارف، ۲۹۶ - ۲۹۴). بدین سان در راستای نمایش واقعیت چند وجهی یک شیء، که مستلزم نمایش از زوایای دید متعدد به طور هم‌زمان بود، در تصویری واحد تمام حالات موضوع برهم انطباق پیدا می‌کرد؛ در واقع با تجزیه‌ی صور اشیاء به سطوح هندسی و ترکیب مجدد این سطوح در یک مجموعه به هم بافته کل نمودهای ممکن شیء مجسم می‌گشت.

"موهولی ناگی"^{۳۵} نیز با تهیه‌ی مجموعه‌ای از اشکال حجم‌گرایانه در کتاب "بینش جدید" با قاطعیت اعلام داشت؛ حجم‌گرایی از عکاسی برای بررسی ارزش‌های سطح اشیاء استفاده کرده و نشان داد که حجم‌گرایی ارتباط نزدیکی با عکاسی داشته و روح عکاسی بر حجم‌گرایی تأثیر گذاشته است (همان، ۱۳۷۱، ۲۹۶ - ۲۹۴). از میان ویژگی‌هایی که وی به عنوان وجوه مشترک این دو برشمرد؛ ویژگی هم‌زمانی، تصاویر برهم نهاده و تغییر متناوب خطوط و سطح‌های مثبت و منفی حکایت از تطابق حجم‌گرایی و عکاسی داشتند.

ثبت مرحله به مرحله‌ی حرکت

با استفاده از نوردهی طولانی مدت، در سال ۱۸۷۴م "ژول ژانسن"^{۳۶} مراحل مختلف عبور زهره از مقابل خورشید را ثبت نمود. با پیشرفت دوربین در زمینه‌ی ثبت عکس‌های سریع، در سال ۱۸۸۵م نیز "ماخ"^{۳۷} موفق به ثبت حرکت یک گلوله شد (آ. کیم، ۱۳۶۳، ۶۳-۶۱). هم‌چنین در سال ۱۸۷۲م "ادوارد جی. مایبریج"^{۳۸} برخلاف آنچه پیش از آن در نقاشی‌ها بازنمایی می‌شد، (تصویر ۱۰) مراحل حرکت واقعی یک اسب در حال تاخت را ثبت نمود (تاسک، ۱۳۸۴، ۱۰۱-۱۰۰). (تصویر ۱۱) و با چاپ مجموعه‌ای شامل ۶۸۱ عکس در سال ۱۸۷۷م تحت عنوان "حرکت حیوانی - یک



تصویر ۱۱ - ادوارد مایبریج، اسب در حال تاخت، ۱۸۷۲م، آبان-بیمز، ثبت مراحل حرکت اسب از طریق عکاسی مأخذ: (گامبریج، ۱۳۸۰، ۱۵)

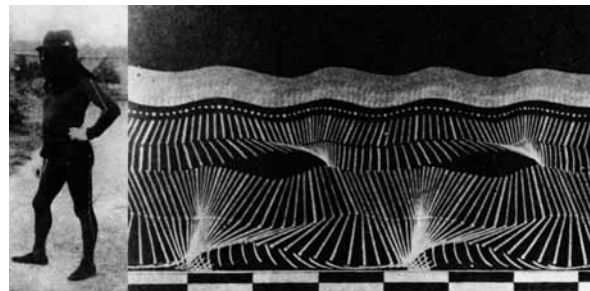


تصویر ۱۰ - تئودور ژرکیو، مسابقه‌ی اسب‌دوانی در اسپون، ۱۸۲۱م، پاریس، بازنمایی حرکت اسب در نقاشی، مأخذ: (گامبریج، ۱۳۸۰، ۱۴)

الکتروفوتوگرافی تحقیق در مراحل مختلف حرکت حیوانی^{۳۳} باعث تحول در تجسم‌های بعدی حرکت در نقاشی گردید (آ. کیم، ۱۳۶۳، ۶۲).

در ادامه‌ی این روند، عکاسی با ثبت حرکت موضوعات متحرک در فواصل زمانی منظم در یک عکس واحد از طریق نوردادن متوالی در یک برداشت ۴۰ که سبب ثبت حرکت موضوع شده، (تصویر ۱۲) یا ارائه‌ی مجموعه‌ای از عکس‌های متوالی که حسی از پویایی و حرکت را پدید می‌آورد، واقعیت جدیدی را به نقاشان نشان داد که سبب شکل‌گیری شیوه‌ی آینده‌گری^{۳۴} شد. نقاشان در این بیان هنری نوین بر پایه‌ی شعار "مرگ هنر گذشته" با آزاد ساختن خود از مضامین فرسوده سعی نمودند تا عنصر زمان، بازنمایی سرعت، تحرک تهاجم‌آمیز، آشفتگی زندگی مدرن، پویایی ماشینی، و آرمان نوین زیبایی را بازنمایی کنند. (تصویر ۱۳)

بازنمایی انکسار و انعکاس‌ها عکاسی "ورتوگراف" با بازنمایی دقیق انکسار و انعکاس‌ها از طریق گذاردن "زیباین"^{۳۵} بر روی سطوح طرح‌دار و یا قرار دادن اشیایی در میانش و عکاسی از درون آن موفق به ثبت انکسار و انعکاس‌های درون آینه‌ها شد که دیدی متفاوت در انتزاع‌گرایی را نمایان ساخت. (تصویر ۱۴) این جلوه‌ی تکثیر مرکزی بعدها منبع الهام نقاشان "ورتی‌سیسم"^{۳۶} قرار گرفت که نوعی انتزاع‌گری غیرشکل‌گرایانه بود مبتنی بر قوس‌ها و زوایای منظمی که از نقطه‌ی عطف یا "حلقه"^{۳۷} شکل گرفته بود. این نقاشی‌ها همچون عکس‌های "ورتوگراف" بیننده را به یک حرکت چرخشی وا می‌داشت و همچون گردابی بیننده را به درون فضایی چرخشی می‌کشاند. (تصویر ۱۵)



تصویر ۱۲ - اتیل ژول ماری، مردی سیاه‌پوش با نوارهای، سفید بر بازوان و پاهایش در برابری دیواری سیاه قدم می‌زند، ۱۸۸۴م، عکاسی لحظه‌به‌لحظه، مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۱، ۷۸۷)



تصویر ۱۴ - مارسل دوشان، هیکل برهنه در حال پایین آمدن از پلکان ۲، ۱۹۱۲م، فیلادلفیا، نقاشی آینده‌نگرا مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۱، ۶۲۷)



تصویر ۱۵ - لوئیس، نشریه بلاست، ۱۹۱۵م، نقاشی ورتی‌سیسم مأخذ: (پاکبان، ۱۳۸۱، ۶۲)



تصویر ۱۴ - آلوین لانگدون کابرن، ورتوگراف، ۱۹۱۷م، عکاسی ورتوگراف، مأخذ: (Coburn, 2002, 6)

نتیجه‌گیری

نقاشی دارای ماهیت تکامل‌یابنده است؛ و نقاشان نسل‌های متوالی از دستاوردهای هنرمندان پیشین و معاصر خود بهره می‌گیرند. در این راستا تحولات بزرگی که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در حوزه‌ی فناوری صورت گرفت به‌خصوص اختراع و تکامل عکاسی از ۱۸۳۹م، عمیقاً جهان‌بینی نقاشان را تحت تأثیر قرار داد. این تحولات علاوه بر دگرگون ساختن وضعیت مادی نقاشان، بر ارزش‌ها و آرمان‌های معنوی آن‌ها نیز تأثیر گذارد. در نتیجه با توجه به همانندی‌های پرمعنای میان برخی شیوه‌های عکاسی و نقاشی می‌توان نتیجه گرفت شباهت‌های میان آن‌ها بیش از یک تصادف بوده است؛ از این‌رو این مقاله سعی بر آن داشته است که تأثیرپذیری نقاشان از برخی کیفیات تحقق یافته از طریق عکاسی را اثبات نموده و نشان دهد نقاشانی که شیفته‌ی شیوه‌های عکاسی گشته بودند، چگونه سعی در بازنمایی چنین دید نوینی از طریق نقاشی نموده یا آن‌را در خدمت خود به کار گرفتند. با کمک نیروی خارق‌العاده‌ی دوربین عکاسی که برخلاف چشم انسان قادر به ثبت تمام فرایندها بود، برای اولین بار انسان توانست بسیاری از پدیده‌ها را که آن زمان قادر به درک آن‌ها نبود، به‌صورت روابطی از نور و سایه نمایان سازد. در واقع دوربین عکاسی با ابزارهای نوری‌اش، آینه‌ها، عدسی‌ها و منشورها، با کاوش عمیق در ظاهر چیزها، تصاویری آفرید که با ادراک مستقیم بصری در ارتباط نبود و به‌این ترتیب دریچه‌های نوینی از خلق تصویر را به روی نقاشان گشود. عکاسی وظیفه‌ی توصیف و روایت را به عهده گرفت و با ایجاد نظام جدید ترویج، عرضه و فروش آثار هنری، رسالت نویافته‌ای را برای نقاشان به ارمغان آورد؛ که سبب آزادی نقاشان از تقلید طبیعت و چهره‌نگاری شد و آن‌ها را از وابستگی به حامیان در نهادهای حکومتی، کلیساها و اشراف آزاد ساخت تا بتوانند با رهایی از قید سنت‌های پیشین، به جست‌وجو و ابتکار مضامین بدیع بپردازند.

جدول ۱ - برخی ویژگی‌های عکاسی که نقش بارزی بر تغییر نگرش در نقاشی داشتند.

| | |
|---------------------------------|-----------------------------|
| شبیه‌سازی چهره | ۱- بازنمایی واقعیت |
| ایجاد تنوع در عمق میدان وضوح | |
| ثبت آنی تأثیر نور | |
| کشف، شناخت و ثبت بافت | |
| ژرف‌نمایی | ۲ - حذف معیار رجوع |
| مستندسازی | |
| عکاسی هوایی | ۳ - انتزاع‌گرایی |
| ماکروفوتوگرافی و میکروفوتوگرافی | |
| هم‌زمانی نقاط دید مختلف | |
| ثبت مرحله به مرحله‌ی حرکت | بازنمایی انکسار و انعکاس‌ها |
| بازنمایی انکسار و انعکاس‌ها | |

(مأخذ: نگارندگان)

برخلاف آن‌چه در ابتدای عرضه‌ی عکاسی عنوان می‌گشت، عکاسی سبب نابودی نقاشی نشد، نقاشان نه تنها از عکس کمک گرفتند بلکه در آفرینش شیوه‌های هنری جدید و کشف روابط فضایی الهام‌بخش بود؛ تنها ارزش آن نوع نقاشی کاسته شد که نقش اصلی آن ثبت دقیق پدیده‌ها بود. عناوینی که مؤید این مدعا است را می‌توان در برخی دستاوردهای عکاسی مطابق (جدول ۱) یافت.

علاوه بر این یک عکس نیز می‌تواند تحت تأثیر شیوه‌های معروف نقاشی قرار گرفته و تأثیرات متقابلی را بر آن بگذارد؛ که این خود به عنوان موضوعی دیگر، پژوهشی گسترده‌تر و مبحثی نو را می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها

- 1 Delaroche, Paul (1797-1856)
- 2 Texture
- 3 Perspective
- 4 (Degas, Edgar (1834-1917
- 5 Ingres, Jean Agest (1780-1867)

- 6 Manet, Edward (1832-1883)
- 7 (Corot, Jean.Batist (1796-1875
- 8 Millet, Jean.Francva (1814-1875)
- 9 Rosso, Medardo (1858-1928)
- 10 Ruskin, John (1819-1900)

38 E.j.Maybridge (1830-1904)
 39 Animal Locomotion – An electro Photographic Investigation Of Consecutive Phases of Animal Locomotion
 40 Chrono Photography
 41 Futurism
 ۴۲ دستگاه ساده‌ای مرکب از حداقل سه آینه مستطیل شکل که کنارهم چسبانده می‌شوند؛ با نگاه از درون آن عناصر در داخل آینه‌ها انعکاس یافته و به سطوح و شکل‌های کوچکی تقسیم می‌شوند، این سطوح کوچک نیز به‌نوبه‌ی خود دچار شکست شده و به نقوش کوچک‌تری تقسیم شده و این عمل تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد.
 43 Vorticism
 44 Vortex

فهرست منابع

منابع متن

آرناسون، هده (۱۳۷۸)، تاریخ هنر مدرن، ترجمه مصطفی اسلامی، انتشارات آگه، تهران.
 آ. کیم، ژان (۱۳۶۳)، تاریخ عکاسی، ترجمه گل گلاب و حسین، گل گلاب، داریوش گل گلاب، انتشارات داریوش، تهران.
 بورک فلدمن، ادموند (۱۳۷۸)، تنوع تجارب هنری، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات سروش، تهران.
 تاسک، پتر (۱۳۸۴)، سیر تحول عکاسی، ترجمه محمد ستاری، انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران.
 شارف، آرون (۱۳۷۱)، هنر و عکاسی، ترجمه حسن زاهدی، انتشارات انجمن سینمای جوان، تهران.
 گاردنر، هلن (۱۳۸۱)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات آگاه و نگاه، تهران.
 لینتن، نوربرت (۱۳۸۲)، هنر مدرن، ترجمه علی رامین، انتشارات نی، تهران.

منابع تصاویر

پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، دایره المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
 سارکوفسکی، جان (۱۳۸۲)، نگاهی به عکس‌ها، ترجمه فرشید آذرنگ، انتشارات سمت، تهران.
 گاردنر، هلن (۱۳۸۱)، هنر در گذر زمان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات آگاه و نگاه، تهران.
 گامبریچ، ارنست (۱۳۸۰)، تاریخ هنر، ترجمه علی رامین، انتشارات نی، تهران.
 مرزبان، پرویز (۱۳۷۹)، خلاصه تاریخ هنر، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

Coburn, Alvin Langdon (2002) still photograph Archive, Page6
 WWW. Geh. Org/fm/Coburn/alcoburn-Sumoooo/htm/

11 Delacroix, Eugene (1798-1863)
 12 Courbet, Gostav (1819-1877)
 13 (Degas, Edgar (1834-1917
 14 (Cezanne, Paul (1839-1906
 15 Gauguin, Paul (1848-1903)
 16 (Gogh, Vinsent. Van (1853-1890
 17 Lautrec, Henri de Toulous (1862-1903)
 18 Picasso, Pablo (1881-1973)
 19 Portrait Photography
 20 Carte-de-Visit
 21 Disdri, Eugene
 22 Impressionism (1874)
 23 Berant, Hans

۲۴- تمایل منظره پردازان دریافتگری به ثبت بیان تصویری لحظه‌ها به‌جای جنبه‌های پایدار موضوعات، آن‌ها را وادار ساخت تا در فضای باز نقاشی نموده و با استفاده از روشی سریع، پیش از این‌که شرایط نوری تغییر یابد، اثر خویش را تکمیل نمایند؛ چنان‌که "مونه" در اکتبر ۱۸۹۰م زمانی که بر روی مجموعه‌ی "گومه‌ی علف خشک" کار می‌کرد نوشت: «من به‌شدت بر روی آثارم کار می‌کنم و با مجموعه‌ای از تأثیرات متفاوت کلنجر می‌روم، اما در این وقت از سال خورشید چنان غروب می‌کند که نمی‌توانم خود را با او همگام کنم.»

۲۵- بافت در عکس به‌صورت ترکیب بصری روشنی و تیرگی ثبت می‌شود، که محرکی احساسی است و می‌تواند در تطبیق ساختاری خویش با سایر احساسات مادی درک شود. چراکه انسان از دوران کودکی نسبت به بافت که آن‌را به‌وسیله‌ی قوای باصره و لامسه ادراک می‌کند، مرتباً تجربه اندوخته و با توجه به سابقه‌ی ذهنی و اندوخته‌های قبلی نسبت به کیفیات بصری نمونه‌های تصویری از طریق نگرستن اظهار نظر می‌نماید (حلیمی، ۱۳۷۲، ۱۲۵). و با نوعی احساس درونی مرکب آن‌ها را تجربه می‌کند؛ در نتیجه با دیدن بافت این اجسام در عکس تنها روشنی، تیرگی را نمی‌بیند، بلکه کیفیتی از نرمی، سردی، خشونت و سکون را با ترکیب حس بینایی و بساوازی تجربه می‌نماید.

26 Anthropological Photography
 27 Macro photography
 28 Micro photography
 29 Suprematism
 30 Canstractivism
 31 Tatlin, Vladimir (1885-1953)
 32 Bauhaus
 33 Talbot, William henry fox, (1800-1877)
 34 Cubism
 35 Nagy, Lazlo Moholy (1895-1946)
 36 Janssen, Jules (1824-1907)
 37 Mach (1837-1887)

خانه‌های اصفهان

زیر نظر: داراب دیبا، فیلیپ ریوالت، سرژ سانتلی

ترجمه‌ی مریم قاسمی سیجانی

با همکاری پروانه خیابانی، محمد مسعود

انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان، ۱۳۹۱، ۲۵۳ ص

شابک: ۱- ۱۸۸۴ - ۱۰- ۹۶۴- ۹۷۸

مطالب کتاب حاضر که توسط دو گروه نویسنده‌ی ایرانی و فرانسوی به رشته‌ی تحریر درآمده، همزمان با دو نگاه از درون و برون به مقوله‌ی خانه‌های تاریخی اصفهان نگریسته شده است.

خانه‌های اصفهان به عنوان سلول‌هایی از بافت کلی شهر، نیاز به نگاهی ژرف و درکی عمیق از ریشه و روند شکل‌گیری شهرسازی دوره‌ی صفوی دارد. در این بررسی درمی‌یابیم که آمیزه‌ای از منطق، هندسه و استدلال ریاضی و معنویت و جهان‌بینی الهی صورت بخش زندگی شهری اصفهان است.

امروزه از میان چند هزار خانه‌ی تاریخی اصفهان، پندصد باب بیشتر نمانده که اغلب نیز خالی از سکنه است. و به نظر می‌رسد در آینده‌ای نزدیک، شاهد تخریب اکثر نمونه‌های باقیمانده باشیم. بنابراین ضرورت تحقیق جدی و لزوم معرفی خانه‌های تاریخی مطرح است چرا که با شناخت جوهره‌ی فضایی این خانه‌ها می‌توان به راهکارهایی برای طراحی معماری خانه‌های معاصر رسید.

هم‌چنین این مطالعات برای تصمیم‌گیری‌های صحیح درباره‌ی چگونگی حفظ نمونه‌های ارزشمند باقیمانده ضروری است. بررسی آثار موجود در زمینه‌ی خانه‌های تاریخی اصفهان، نشان می‌دهد که برخی از این آثار به دیگر زبان‌ها تألیف شده است، از این رو ترجمه‌ی این آثار، می‌تواند جامعه‌ی دانشگاهی و حرفه‌ای را با دیگر مطالعات صورت گرفته آشنا سازد.

کتاب حاضر حاصل پژوهش و همکاری دانشکده‌های معماری پاریس و تهران در طی چهار سال است و علاوه بر تحقیق و تحلیل و بررسی مطالب بخشی از آن نیز به برداشت‌های دقیق و رولوه خانه‌ها اختصاص یافته است. مدارک موجود برخی از خانه‌ها دوباره در محل، تطبیق و تصحیح گردیده و نقشه‌ی خانه‌های فاقد مدارک، توسط گروهی سی نفره به همراه متخصصان میان رشته‌ای برداشت و ترسیم شده است. برداشت و ترسیم نقشه‌ها با تحلیل‌های گروهی نقد شده و با دیدگاه‌های فنی و تحلیل فضایی، نکات بسیاری بررسی شده است.

در حقیقت خانه‌ها شواهد آشکار و ثبت‌شده‌ی نوع زندگی هستند که کلیه‌ی فعالیت‌های خانواده در آنها شکل می‌گرفته است و در لابلای گونه‌شناسی‌های مختلف فضاها، زندگی جاری در آنها تجسم یافته، با کلیه‌ی کاربری‌ها و حریم‌های استفاده در قالب فضایی فراتر از یک مطالعه‌ی جامعه‌شناختی، بحث‌های انسان‌شناسی و دیدگاه‌های آن زمانه روشن گشته، هوشمندی سازندگان و معماران را در توزیع معقول کاربری‌ها نمایان می‌سازد. می‌توان گفت هندسه‌ی خانه‌ها تجلی زندگی اجتماعی و سلسله‌مراتبی از یک نظام ذهنی بیدار در این ترکیب و هم‌نشینی است.

کتاب پس از پیشگفتار و مقدمه در ۹ فصل ارائه شده است:

پیشگفتار: پیوستگی معماری از خانه شهری تا مسجد دارای حیاط مرکزی / هانری استیرلن

مقدمه داراب دیبا، سرژ سانتلی

- رشد شهر / عبدالله جبل عاملی، احمد منتظر، سیمون آیوزیان

- خانه‌های اصفهان از نظر گردشگران قدیم / بی‌یر پینون

- از باغ شهر تا باغ خانه / فیلیپ ریوالت

- معنا و کارکردهای مختلف خانه / داراب دیبا

- اجزای اصلی تشکیل‌دهنده خانه / احمدعلی فرزین، سیمون آیوزیان

- گرایش به هندسه در خانه‌های سنتی اصفهان / سرژ سانتلی

- طبیعت در خانه / حشمت‌الله متدین

تزیینات در خانه‌های اصفهان / فیلیپ ریوالت، سرژ سانتلی

- سازه و مصالح خانه / محمدجواد تقفی

واژه‌نامه، کتابشناسی، فهرست تصاویر