WWW.CHIDEMANMAG.COM

معرفی دیدگاه‌های سورئالیستی درباره‌ی عکاسی

فروغ خبیری
دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر-دانشگاه تربیت مدرس

سوزان سونتاگ منتقد و نظریه‌پرداز عکاسی در کتاب خود «درباره‌ی عکاسی» می‌گوید: با وجود شهره‌بودن عکاسی در واقع گران‌ترین و ساده‌ترین هنرها ، عکاسی تنها هنر «ذاتاً سورئال» به‌شمار می‌آید.

او برای این گفته‌ی خود که سورئالیسم در بطن عکاسی جای دارد سه دلیل ذکر می‌کند: نخست اینکه عکاسی نسخه‌ی دومی از جهان و در نتیجه از واقعیت خلق می‌کند. دوم ، وقتی چیزی می‌تواند خود را با کمترین تلاش بازتولید کند و اینکه در اثر یک تصادف می‌تواند بهتر شود ، سورئال است. سوم اینکه به نظر نمی‌رسد عکس‌ها کاملاً تحت کنترل عکاس باشند ، آن‌ها با واسطه(همکاری آزاد میان عکاس و موضوع با میانجیگری یک ماشین)به وجود می‌آیند هرچه تصویر ساده‌تر باشد و کمتر دستکاری شود تأثیر آن عمیق‌تر است. با توجه به این دلایل ، سونتاگ عکاسی را به‌طور طبیعی سورئال می‌داند لذا آن دسته از عکاسانی که به شکلی آگاهانه تحت تأثیر سورئالیسم بوده‌اند مانند من‌ری ، لاسلو موهوی-نادی را باید در صف آخر در تاریخ عکاسی یافت. او نخستین عکاسان سورئالیستی را عکاسان خیابانی دهه‌ی ۱۸۵۰ می‌داند عکاسانی چون پل‌مارتین ، براساس و اوژن آتژه. از نظر او ، این نوع از عکاسی هم فاصله‌ی زمانی و اجتماعی را تحمیل می‌کند و هم پلی بر این فاصله می‌زند و همین است که آن را سورئال می‌کند نه موضوع. تعریف سونتاگ از سورئالیسم در عکاسی را نمی‌توان با آنچه در مورد این مکتب می‌شناسیم تطابق داد برای روشن‌تر شدن این موضوع تاریخچه‌ی کوتاهی از سورئالیسم و دیدگاه‌های مربوط به آن را می‌آوریم:

آزاد کردن تخیلات بصری از قید و بندِ منطق و عرف معمول مشخصه‌ی بارز جنبش هنر مدرن است ، سورئالیسم که یکی از مهم‌ترین جنبش‌های هنری مدرن قرن بیستم است در سال ۱۹۲۴ با بیانیه‌ی برتون آغاز شد. برتون هنر سورئال را تلاشی برای عمق بخشیدن به بنیادهای واقعیت و شکل دادن به آگاهی‌ای روشن‌تر از جهان به کمک حواس می‌دانست. امروزه کمتر کسی به این نکته باور دارد که معنا یکسره زاده‌ی آگاهی است. رأی اکثر ناقدان و نظریه‌پردازان این است که معنا هم زاده‌ی آگاهی است و هم زاده‌ی ناآگاهی و همین راز دشواری کار است. بخش زیرین ذهن و روان ما ، یکسره ناخودآگاهانه کار می‌کند ، اما من و فرامن هریک به گونه‌ای و تا حدی در ترکیبی از آگاهی و ناخودآگاهی فعالیت دارند راه‌های متفاوتی برای آگاه‌شدن از چیزها وجود دارد ،

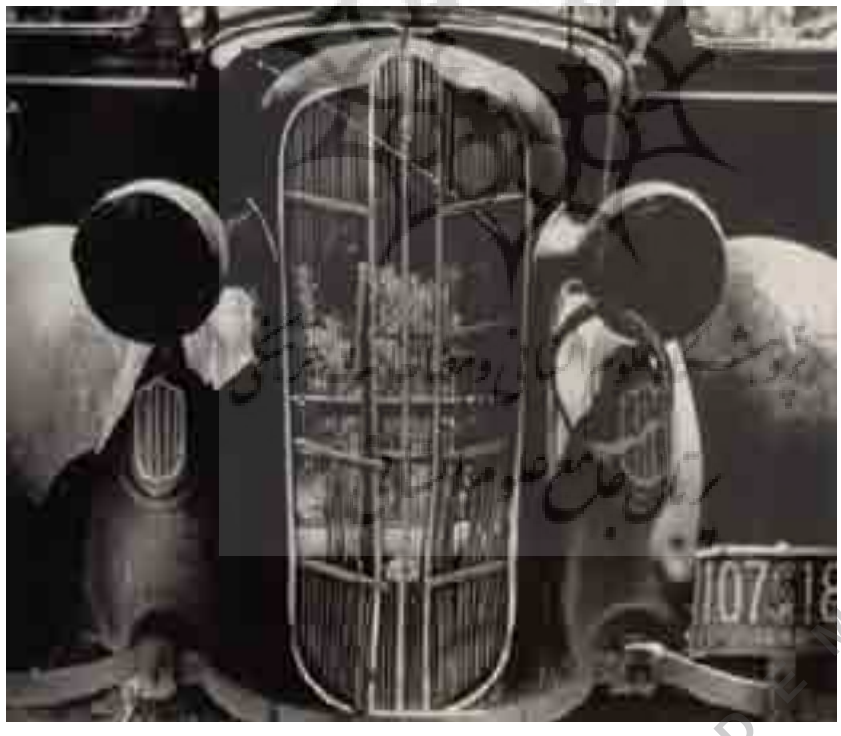
آثار سورئالیست‌ها از مهمترین اسناد در بیان کارایی ناخودآگاهی است. آثار آن‌ها در طول حیات این سبک تغییرات زیادی کرده است اما در همه‌ی این دگرگونی‌ها قوانین زیربنایی واکنش خلاق سورئالیستی ، یعنی بهره‌برداری از ضمیر ناخودآگاه و حوادث اتفاقی رعایت شده است.

از نظر برتون ، هنرمند وظیفه نداشت از طبیعت تقلید کند یا دست خود را با عقل و منطق ببندد ، چنانکه لازم نبود زبان هم ابزاری کاربردی باشد ، مقصود اصلی هنر و حتی زندگی این بود که تعریف ما را از واقعیت به قدری بسط دهد که شگفت‌انگیز را هم در بربگیرد. به همین منظور سورئالیست‌ها با تأکید بر تخیل به مثابه‌ی سرچشمه‌ی بینش و تجربه ، تمهیداتی از قبیل فتومونتاژ[۱] ، نوردهی مضاعف ، ریوگراف[۲] یا سولاریزاسیون را به کار گرفتند تا تصاویر حیرت‌زا و گیج‌کننده‌ای تولید کنند.

پیش از سورئالیست‌ها ، دادائیست را می‌توان اولین جنبشی دانست که از عکس به‌صورت مستقیم و در ترکیب یک اثر تجسمی بهره برده است و این عمل تا جایی پیش رفت که عکس ، بیشتر فضای اثر را به خود اختصاص می‌داد. در واقع می‌توان گفت فتوکلاژ[۳] و فتومونتاژ توسط دادائیست‌ها دوباره ابداع شد و با اهداف خاصی مورد استفاده قرار گرفت و همین مسأله آثار آنان را از سایرین متمایز می‌کند. فتوکلاژ به روش سریعی مبدل شد که با آن عکاسان می‌توانستند آن مناظر رؤیایی را که در افکارشان به تصویر کشیده بودند ، تحقق بخشند. نمونه‌ی این مورد مکس ارنست است که با تهیه‌ی آثاری در زمینه‌ی کلاژ و همچنین فتومونتاژ ، استعداد و نبوغ خود را در القای هویت دوگانه‌ی اشیاء نشان داد. این کنار هم قرار دادن عناصر واقعی در کنار اجزای خیال ، مشخصه‌ی بارز عکاسی سورئالیست‌ها بود.یعنی بیان صرف واقعیت ظاهری را به دوربین عکاسی واگذارکرده و برای احساسات و عواطف هنرمندانه و برداشت‌های شخصی از واقعیت که از عهده‌ی یک وسیله‌ی مکانیکی خارج است ، از طراحی و نقاشی کمک می‌گرفتند. دادائیسم درصدد ویرانی تمام مفاهیم رایج بیان خودانگیخته بود. این امر سبب شد تلاش مارسل‌دوشان به استفاده از اشیای حاضرآماده[۴] که می‌توانست هر شیء معمولی بی‌استفاده یا با استفاده در زندگی روزمره باشد ، معطوف گردد. تلاشی که بعدها به یکی از عناصر کلیدی عکاسی سورئالیسم تبدیل‌شد.

روانشناسی نشان می‌دهد که نیروی پندارسازی ، مکاشفه و شهود همانقدر مهم است که تجربه‌ی آگاهانه‌ی هنری بر همین مبنا سورئالیسم تجربه‌ی شهودی و رؤیابینی هنرمند را جدی می‌گیرد. روش سورئالیستی عبارت از نسبت دادن خواص غیرعادی به اشیای عادی ، کنار هم گذاشتن اشیاء و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر و به هم ریختن موضوع با متن است که با نگارش خودکار ، شرح خواب ، روایت در حال خلسه ، شعرها و نقاشی‌های مولود تأثیرات اتفاقی ، تصویرهای متناقض‌نما و رؤیایی ، همه در خدمت یک مقصود واحد هستند: تغییر دادن درک ما از دنیا و به این وسیله تغییر دادن خود دنیا.

پس از به نمایش درآمدن آثار مشترک پیکاسو و من ری ، عکاسان سورئالیست از شیوه‌ی تلفیق بافت‌های مختلف با تصویر چهره‌ی انسان استقبال کردند. عکس‌های اتفاقی در عکاسی سورئالیستی اهمیت بسیار داشت ، عکاسان همه‌ی قید و بندها را کنار گذاشتند و به ثبت هر نوع صحنه‌ای که بر بیننده اثر می‌گذاشت پرداختند. از سوی دیگر دنباله سورئالیستی حاضر آماده‌های دادا پدیده‌ی «شیء یافت شده»[۵] بود. شیء یافت شده به معنای کشف و پیدا کردن شیء یا موضوع است. این اصطلاح را ابتدا کورت شویترس (۱۹۷۸- ۱۸۸۹) برای بیان اشیایی که در کادربندی هنرمندانه‌ی مجتمع‌ها و عمارات استفاده می‌شد ، به کار می‌برد ، ترکیب‌بندی‌هایی که به‌صورت کلاژ بودند و در آن‌ها از چاپ‌های باطله و آشغال و لوازم یافت شده ، برای ترکیب رنگ در برابر رنگ ، فرم در برابر فرم ، و بافت در برابر بافت استفاده می‌شد ، طرح‌های پیچیده وی عناصر بی‌معنی و اتفاقی دادا را با ویژگی‌های قوی طراحی در آمیخت این نوع کادربندی تصادفی به‌عنوان شیء یافت شده مورد علاقه‌ی عکاسان سورئالیست



تصویر شماره‌ی ۱ : چشم انداز محبوس (۱۹۵۴)

۱-(photomonjage) ترکیب دو یا چند عکس برای خلق تصویری ترکیبی است که ممکن است با متن در هم آمیخته شده باشد.

۲ -تمهیداتی هنرمندانه‌اند که مشخصاً کار من ری و لی میلر را به ذهن متبادر می‌کنند ، ریوگراف یا فتوگرام عکسی است که بدون دوربین و از طریق قراردادن اشیاء روی کاغذ عکاسی و نوردهی حاصل می‌شود.

3-(photocollage)

4 -(ready-made)

5-(object trouvé)

تصویر شماره‌ی ۲: پلکان باشکوه (۱۹۴۷)

قرار گرفت. برخی از عکاسان هم به طراحی کادربندی ساختگی جهت خلق عکس‌های رؤیایی و سورئالیستی پرداختند. دالی بر این باور بود که سرشت مکانیکی دوربین نیروی رهایی‌بخش دارد و ادعا می‌کرد که «عکاسی تخیل را آزاد می‌کند».

برتون اعلام کرد:

«ابداع عکاسی ضربه‌ای مرگبار بر پیکر شیوه‌ی کهنه‌ی بیانی فرو آورده است ، هم بر نقاشی و هم بر شعر ؛ و شیوه‌ی نگارش خودکار که در اواخر سده‌ی نوزدهم در شعر پدید آمد ، در واقع همان عکاسی از اندیشه‌ها است.

اصل پیام سورئالیسم منوط است به ضرورت آزادی مطلق ذهن و این باور که زندگی و شعر در جای دیگری هستند و اینکه این دو باید به گونه‌ای مخاطره‌آمیز برهم غلبه کنند ، به گونه‌ای جداگانه و به کمک دیگری ؛ زیرا آن‌ها در نهایت با هم تلاقی می‌کنند ، به تدریج در هم محو می‌شوند و این جهان ساختگی را انکار می‌کنند و این گواهی بر این واقعیت است که هنوز پایان کار نیست و این که هر چیزی هنوز می‌تواند نجات یابد و در جهت اثبات این واقعیت می‌گویند که هنوز تا زمانی که همه چیز فرونپاشیده وقت هست و می‌توان دنیا را نجات داد». (بیانیه‌ی برتون)

سورئالیست‌ها هیچ‌گونه تمایز اساسی بین تصاویر عکاسی ، نقاشی یا تصاویر پیوند شده قائل نبودند ، زیرا همه‌ی آن‌ها را مظهر گرافیک و یا جلوه‌های ملموس فوق واقعیت می‌دانستند. من ری عکاس-هنرمند

تصویر شماره‌ی ۳: خیال در دیوار آجری (۱۹۴۱)

تصویر شماره‌ی ۴: انعکاس زن در آینه (۱۹۳۸)

تصویر شماره‌ی ۵: آینه‌ی نیستی (۱۹۵۷)

برجسته‌ی سورئالیست ، اعلام کرد که چیزی را که نمی‌تواند عکاسی کند ، نقاشی می‌کند و از چیزی که نمی‌تواند نقاشی کند ، عکس می‌گیرد. سورئالیست‌ها به شکل بازی گوشانه‌ای از واقع‌گرایی مترتب بر عکاسی هم چون تمهیدی برای انگیزش بینش نوین سورئالیستی بهره می‌گرفتند. بدین‌سان چیزها ، آدم‌ها و مکان‌ها در پیوندهایی پیش‌بینی نشده ظاهر و دستخوش کژدیسی می‌شدند یا در نقش‌مایه‌های مضاعف درون تصویر نمایان می‌گشتند.

این توصیف مختصر راجع به سورئالیسم در عکاسی نشان داد که نظریه‌ی سونتاگ در مورد سورئال بودن عکاسی با اصول رایج سورئال در عکاسی متفاوت است. اینکه بتوان عکاسی را انتخاب نمود که کارش هم در دیدگاه سونتاگی سورئال به حساب آید و هم سورئال به معنای آنچه تاریخ این مکتب نشان می‌دهد کاری سخت است. کلارنس جان لافلین کسی است که مرز میان این دو دیدگاه قرار دارد کسی که از دوربین‌های قدیمی استفاده می‌کرد ، تمایلی به استفاده از تکنیک‌های جدید در عکاسی نداشت و در پی ثبت لحظه‌ی واقعی بدون دستکاری بود با این حال در عکس‌های او عناصر جادویی و نمادینی وجود دارد که بسیاری از تاریخ‌نگاران او را به‌عنوان نخستین عکاس سورئال آمریکا به حساب می‌آورند.

کلارنس جان لافلین[۶]

کلارنس لافلین(۱۹۸۵-۱۹۰۵)عکاسی آمریکایی است که شهرتش را مرهون خلق تصاویر سورئالیستی از جنوب آمریکا و انتشار کتاب «ارواح در امتداد می‌سی سی پی» است. علاقه‌ی او به ادبیات تأثیر بسیاری بر او گذاشت اما نخستین تلاش‌های او برای چاپ اشعار و داستان‌هایش موفقیت‌آمیز نبود. بیست و پنج ساله بود که عکاسی را کشف کرد ، لافلین عکاسی خودآموخته بود که کار خود را با عکاسی از بناها (عکاسی معماری) آغاز کرد. او به شدت تحت تأثیر عکس‌های اوژن آتژه قرار داشت ، آتژه یکی از عکاسانی است که سونتاگ او را سورئال به حساب می‌آورد. لافلین علاقه‌مند به ثبت بناهای باشکوه ویران شده بود ، عکس‌های او اغلب نوستالژیک هستند. او بعدها به ثبت عناصر خیالی و نامتجانس در کارهایش پرداخت به‌طوری که در برخی از عکس‌هایش شکل‌های ساده را به شکلی جادویی به نماد مبدل می‌سازد (تصویرشماره‌ی ۱). یکی از منتقدین در مورد او می‌گوید: لافلین چشمی برای دیدن چیزهای جادویی دارد. گاهی عکس‌های او حس یک شعر را منتقل می‌کنند و این در واقع همان ابتکارسورئالیست‌هاست که لطف شاعرانه‌ی پنهان در اشیاء را آشکار می‌سازند.

6- Clarence John Laughlin(1905-1985)

بسیاری از عکس‌های او عملاً ارواح را نشان می‌دهند: بانوان شفاف ولیکن مادی که در ملافه‌ها یا لباس‌های خواب قدیمی پوشیده شده‌اند و از پشت بناهای سنگی یا ستون‌های ایونیک یا دیگر بقایای رو به زوال هویدا می‌شوند. (تصویر شماره‌ی۳) این عناصری است که در بیشتر عکس‌های او تکرار می‌شوند عکس‌ها تماماً با خیال مخاطب ارتباط برقرار می‌کنند. او عکاسی است که به‌طور مداوم به ما لذت و ماجراجویی دیدنِ بی‌غرضانه را می‌آموزد. عکس‌های لافلین به‌عنوان یکی از اولین سورئالیست‌ها نشان می‌دهد سورئالیسم فقط یک شیوه از بیان غیرواقعی که تنها می‌تواند در تصورات ما حضور داشته باشد نیست (مشابه نظر سونتاگ راجع به عکاسی) عکاسی می‌تواند رسانه‌ای باشد با توانایی بالا برای دستیابی به فلسفه‌ی سورئالیسم بدون اینکه لزوماً امری خارق‌العاده را به تصویر کشد یا از تمهیدات خاص استفاده کند. آنچه بیش از هر چیز روش سورئالیستی را مشخص می‌کند نوعی آزادی مطلق در شکل و محتوا است که سورئالیست‌ها از آن با عنوان نوشتار و بیان اتوماتیک یا خودکار نام می‌برند سورئالیسم از خلال دگرگون کردن تصویر و بهم ریختگی عناصر تجسمی به نفی واقعیت می‌پردازد■

منابع:

۱- تاسک، پط(۱۳۸۴) سیر تحول عکاسی، محمد ستاری، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها(سمت).

۲- گراندبرگ، اندی(۱۳۸۹) بحران واقعیت در باب عکاسی معاصر، مسعود ابراهیمی‌مقدم، مریم لدنی، مرجان مهدی‌پور، تهران: فرهنگستان هنر.

۳- سارکوفسکی، جان(۱۳۹۰) نگاهی به عکس‌ها، فرشید آذرنگ، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها(سمت).

۴- لاگرینج، اشلی(۱۳۹۱) درآمدی بر نظریه‌های عکاسی، حسن خوبدل، تهران: نشر شورآفرین.

۵- ولز، لیز(۱۳۹۰) عکاسی: درآمدی انتقادی، سولماز ختایی لر، ویدا قدسی راثی، مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: مینوی خرد.

۶- احمدی، بابک(۱۳۸۰) حقیقت‌وزیبایی، تهران: نشر مرکز.

۷- بیگزبی، سی.وای(۱۳۷۵) دادا و سورئالیسم، حسن افشار، تهران: نشر مرکز.

۸- رید، هربرت(۱۳۹۰) تاریخچه‌ی نقاشی مدرن، شریتا گل بابایی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

۹- فاضلی، نعمت الله(۱۳۸۵) فصلنامه‌ی فرهنگستان هنر، مردم نگاری سورئال، شماره‌ی ۱۷ ، بهار.