صفحات ۳۹ - ۴۶
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۱، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۵

تأملاتی بر چرایی پیدایش عکاسی و سرآغاز آن*

زانیار بلوری[**۱]، محمد ستاری**[۲]

[۱] کارشناس ارشد عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه آموزشی عکاسی و ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۹/۲۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۲/۸)

چکیده
عکاسی در سال ۱۸۳۹ میلادی اعلام رسمی شد اما بذر آن را قرن‌ها پیش کاشته بودند. شواهد نشان می‌دهد که پدیدآمدن عکاسی، حاصل نبوغ یک یا چند نفر نبوده، بلکه به علت خواستِ اجتماعیِ مردمی به وجود آمده است که در یک جغرافیای خاص با دغدغه‌هایی خاص می‌زیستند. در مقاله‌ی پیشرو، با بررسی شواهد و نظریات متنوع که در منابع مختلف آمده است، به کمک سه فرآیند وصف، ارزیابی و تحلیل، بسترهای لازم برای به وجود آمدن عکاسی و رشد و گسترش آن مورد بررسی قرار خواهند گرفت. این بررسی نشان می‌دهد که در دوران رنسانس، انسان غربی سودای این را داشت تا به تصویری عینی از جهان پیرامون دست یابد و در این راه، قواعد پرسپکتیو را علمی کرد و اتاق‌تاریک را به کار بست. عکاسی با دو بیان هنری و علمی از دل سنتِ تصویریِ اتاق‌تاریک برآمد. از سویی خواست طبقه‌ی متوسط برای هویت‌یابی و ثبت خود و از سویی دیگر تجاری‌شدن عکاسی، به گسترش بیش از پیش آن یاری رساند. در واقع بذرِ خواست عکاسی در بستر مدرنیته جوانه زد و محصول آن در سده‌ای به بار نشست که تغییرات بنیادین در ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جوامع غربی به وجود آمده بود.

واژه‌های کلیدی
عکاسی، مدرنیته، پرسپکتیو، اتاق‌تاریک.

*مقاله‌ی حاضر برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد نگارنده‌ی اول با عنوان: "ریشه‌یابی فراز و فرودهای سرآغاز عکاسی در ایران (تاریخ اجتماعی عکاسی در عهد ناصری و پیش از آن)" است که به راهنمایی نگارنده‌ی دوم در سال ۱۳۹۲ در رشته‌ی عکاسی دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران به انجام رسیده است.

**نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۹۶۱۴۴۶، نمابر: ۸۸۴۲۵۰۲۹-۰۲۱، E-mail: zanyar.b@gmail.com.

مقدمه

آغاز عکاسی را سال ۱۸۳۹ میلادی دانسته‌اند و مخترعین آن را *داگر*[۱] و *نی‌یپس*[۲]، اما باید توجه داشت که دورخیز نظری و عملی برای رسیدن به اعلام رسمی عکاسی، از سال‌ها قبل‌تر صورت گرفته است. تاریخ نشان داده که اگر *داگر* و *نی‌یپس* عکاسی را به ثبت نمی‌رساندند، بودند اشخاصی در همان زمان که به شیوه‌هایی کمی متفاوت‌تر و با تحقیقاتی جداگانه به این فناوری دست یافته بودند و آن را اعلام رسمی می‌کردند. «در آن زمان روی هم رفته ۲۴ نفر مدعی ابداع عکاسی شدند. این واقعیت که این همه پژوهنده‌ها راجع به این موضوع کار می‌کردند، نشان می‌دهد که تلاش آنان واکنش به بروز نیازی محسوس بوده است. جوامع درست آن مسائلی را برای خود مطرح می‌کنند که قادر به حلشان باشند» (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۱۲). در سال ۱۷۶۰ میلادی، *تیفنی د لا روش*[۳] در "رمان" خود *ژیفانتی*[۴]، ساز و کار عکاسی را پیش‌بینی کرده بود (به بیانی بهتر شرح داده بود). او یک اتاق بزرگ را به کامرا آبسکورا[۵] تشبیه کرده بود، که بر روی دیوار آن «نقاشی»‌ای قرار داشت که صادقانه هم در رنگ و هم حرکت، منظره‌ی دریایی زیبا را عیناً نشان می‌داد. مسلماً می‌شد بر روی یک «ماده بسیار حساس» این «تصویر متحرک را ثابت کرد» که نتیجه‌اش یک تصویر دائمی بود. «تصویری بسیار بهتر از آنچه کسی تاکنون تولید کرده است، و بسیار بهتر از آنکه، زمان توان از بین بردن آن را داشته باشد»[۶] (Batchen, 1999, 31 & 32). اگرچه شواهدی که در اواسط قرن ۱۸ میلادی، با چنین وضوحی فرایند عکاسی را توصیف کرده باشند، کم است، اما اواخر قرن۱۸ و اوایل قرن ۱۹ میلادی پر است از بحث و نوشته و آزمایش و تلاش برای رسیدن به عکاسی، به نحوی که دیگر این اطمینان حاصل می‌شود که سرآغاز عکاسی به چندین دهه پیش‌تر از اعلام رسمی آن، برمی‌گردد[۷] (Ibid, 32).

تلاش در جهت روشن ساختن اینکه چرا و به چه علت عکاسی شکل گرفت و گسترش یافت، در درک زمینه و بستر لازم برای شکوفایی پدیده‌ای به نام عکاسی ضروری و مهم است. برای روشن ساختن این چرایی، ابتدا می‌توان در سرمنشاء شکل‌گیری پدیده‌ای به اسم عکاسی، هم از دید عکاسی به مثابه‌ی هنر و هم از نگاه عکاسی به‌مثابه‌ی سند کنکاش کرد و دید چرا عکاسی در سنت تصویری غرب، ملغمه‌ای از هنر و سند است. سپس در ادامه شرایطی را مورد بررسی قرار داد که زمینه‌های بالیدن عکاسی در بطن فرهنگ غرب را فراهم ساخت.

عکس به مثابه‌ی تصویر

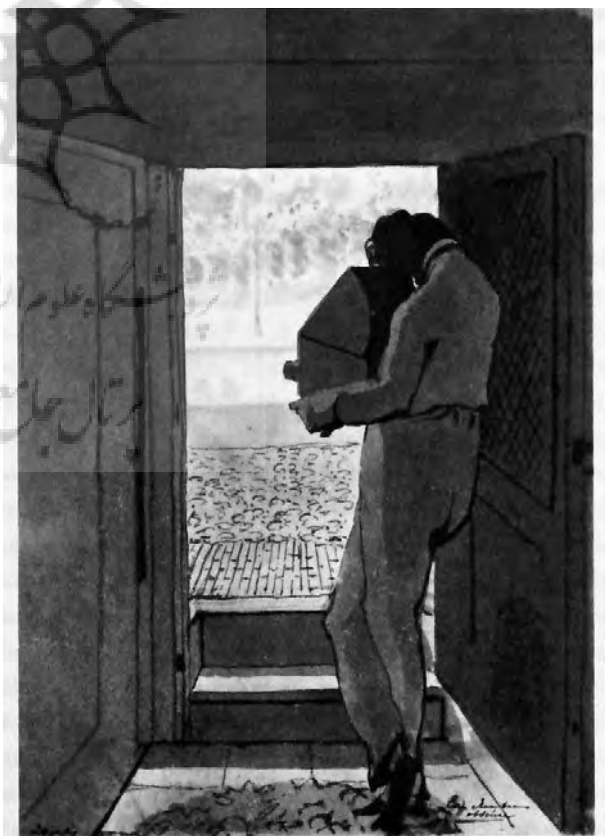
به زعم برخی از نظریه‌پردازان، عکاسی در واقع از دل سنت تصویری غرب برآمد، سنتی که برای چندین قرن از دوره‌ی رنسانس به بعد بر جهان نقاشی حاکم بود. از این منظر، جرقه‌های نخستِ عکاسی از دل اتاق‌تاریک برآمد. نقاشان در قرن ۱۵ میلادی، استفاده از ساز وکار اتاق‌تاریک را بسط دادند و در طراحی‌های خود از آن بهره گرفتند. ساز و کاری که به گسترش قواعد پرسپکتیو خطی انجامید و سنت تصویری غرب را در سیطره‌ی خود گرفت. گرچه اتاق‌تاریک بسیار پیش‌تر از دوران رنسانس مورد استفاده بود و کسانی چون *ارسطو* و *ابن‌هیثم* در مطالعات نجومی خود از آن بهره گرفته بودند، اما در واقع در قرن ۱۶ میلادی بود که هنرمندان رنسانس در راستای اهداف خود استفاده از این دستگاه را رواج دادند.

اتاق‌تاریک یا کامرا آبسکورا، در واقع اتاقکی کاملاً تاریک است که نور فقط از یک وجه آن از روزنه‌ای کوچک وارد می‌شود و در وجه دیگر، تصویر وارونه‌ی بیرون، درون اتاق شکل می‌گیرد. در آغاز هنرمندان داخل این اتاق قرار می‌گرفتند و با ردگیری خطوط تصویر شکل‌گرفته بر صفحه‌ی درون اتاق، تصویر را ثبت می‌کردند (تصویر ۱). استفاده‌ی روزافزون از این وسیله، هنرمندان را بر آن داشت تا با تغییراتی در شکل اتاق‌تاریک، هرچه بیشتر آن را کارآمد سازند. در طول این دوران و پیش از ظهور عکاسی، تغییرات بدین شکل بود؛ به‌جای روزنه از عدسی بهره گرفتند تا تصویری روشن‌تر و واضح بدست آورند. ابعاد آن هرچه بیشتر کوچک و قابل حمل شد. با استفاده از آینه، تصویر وارونه را به شکل صحیح برمی‌گرداندند و با قراردادن شیشه‌ی مات به جای وجهی که تصویر بر آن شکل می‌گرفت، می‌توانستند مستقیماً تصویر شکل‌گرفته بر روی شیشه را رسم کنند. این تغییرات تا اوایل قرن ۱۸ میلادی به شکلی است که در تصویری از سال ۱۸۱۰ میلادی (تصویر۲)، به وضوح می‌توان چندین دهه قبل از اعلام رسمی عکاسی، پیش

تصویر ۱- اتاق‌تاریک، از یک نسخه خطی، قرن ۱۷، ایتالیا، هنرمند ناشناخته. ماخذ: (Szarkowski, 1989, 12)

تجسمی از مفهوم عکاس پرسه‌زنی را دید که درست یک قرن بعد (با پیشرفت‌هایی که در مواد حساس به نور و دوربین‌های عکاسی رخ می‌دهد) سر بر می‌آورد.

تا این مرحله، تصویر درون اتاقک دوربین عکاسی شکل گرفته بود، اما برای ثبت این تصویر لازم بود که همواره طراحی ماهر آن را بر روی صفحه‌ی کاغذ ترسیم کند. علم اپتیک تلاش خود را به انجام رسانده بود و اکنون نیاز بود تا علم شیمی تلاش‌هایش را به پایان برد و به نتیجه‌ی مورد نظر برسد؛ یعنی ثبت خودکار و بدون دخالتِ دستِ نقاش بر روی صفحه. البته باید خاطر نشان کرد که تلاش‌های صورت گرفته در کشف مواد حساس به نور همواره در پیوند با اتاق‌تاریک نبود، برای مثال آزمایش‌های وج وود[۸] و دیوی[۹]، رسیدن به تصویر به شیوه‌ی کنتاکت (تماس مستقیم با سوژه) بود. اما در هر صورت با کشف مواد حساس به نور و پیشرفت‌های حاصل آمده در شیمیِ مواد حساس به نور، همه چیز دست به دست هم داد تا آن اشتیاق برای رسیدن به تصویری که حاصل دست خود طبیعت است، به منصه‌ی ظهور برسد و عکاسی شکل بگیرد. شاید یکی از عوامل به تعویق افتادن این اشتیاق برای چند قرن، همین کشف دیرهنگام مواد حساس به نورِ قابل استفاده در اتاق‌تاریک بود. *تالبوت*[۱۰]، یکی از پیشگامان عکاسی، اعتقاد داشت تصویر جادویی اتاق‌تاریک که روی شیشه‌ی مات این دستگاه می‌افتد، فوق‌العاده زیبا است،



تصویر ۲- یوراین آندریسن، هنرمند با یک کامرا آبسکورا، تقریباً ۱۸۱۰ میلادی [۳۰ سال پیش از ظهورعکاسی]، مداد و آبرنگ سیاه، انجمن باستان‌شناسی سلطنتی (موزه‌ی سلطنتی)، آمستردام.
ماخذ: (Batchen, 1999, 79)

اما اگر طراحی ماهر روی آن کار نکند تصویر چیزی بیش از یک یادگاری صرف نخواهد بود (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۱۵). با چنین تفکری بود که پیشگامان ابداع عکاسی تلاش کردند تا راهی برای ثابت کردن این تصویر جادویی بیابند. بی‌شک ماهرترین طراح، خودِ طبیعت بود. *جان سارکوفسکی*[۱۱] منتقد مطرح، ظهور عکاسی را حاصل تلاقی سه جریان فکری می‌داند. اپتیک و شیمی و سومین عامل، ایده‌ای خیالی و شاعرانه برای بدست آوردن یک تصویر از محیط که توسط نیرویِ طبیعت شکل گرفته است. *سارکوفسکی* اذعان می‌کند که عکاسی محصول اجتناب‌ناپذیر حساسیت هنری است که ریشه‌های آن در بستر قرن ۱۵ میلادی شکل می‌گیرد، به عبارت دیگر هویت عکاسی در بستر تاریخ هنر شکل گرفته است. ویکتور برگین[۱۲] نیز معتقد است نظام بازنمایی عکاسی همسان با نقاشی کلاسیک است: که هردو وابسته (عکاسی به شیوه‌ی مستقیم و نقاشی به شیوه‌ی غیر مستقیم) به کامرا آبسکورا هستند. پیتر *گالاسی*[۱۳] یکی دیگر از منتقدان، در نوشته‌ی خود *پیش از عکاسی: نقاشی و اختراع عکاسی*[۱۴]، تلاش دارد تا نشان دهد عکاسی فرزند مشروع سنت تصویری غرب است و نه یک اختراع صرفاً فناورانه.

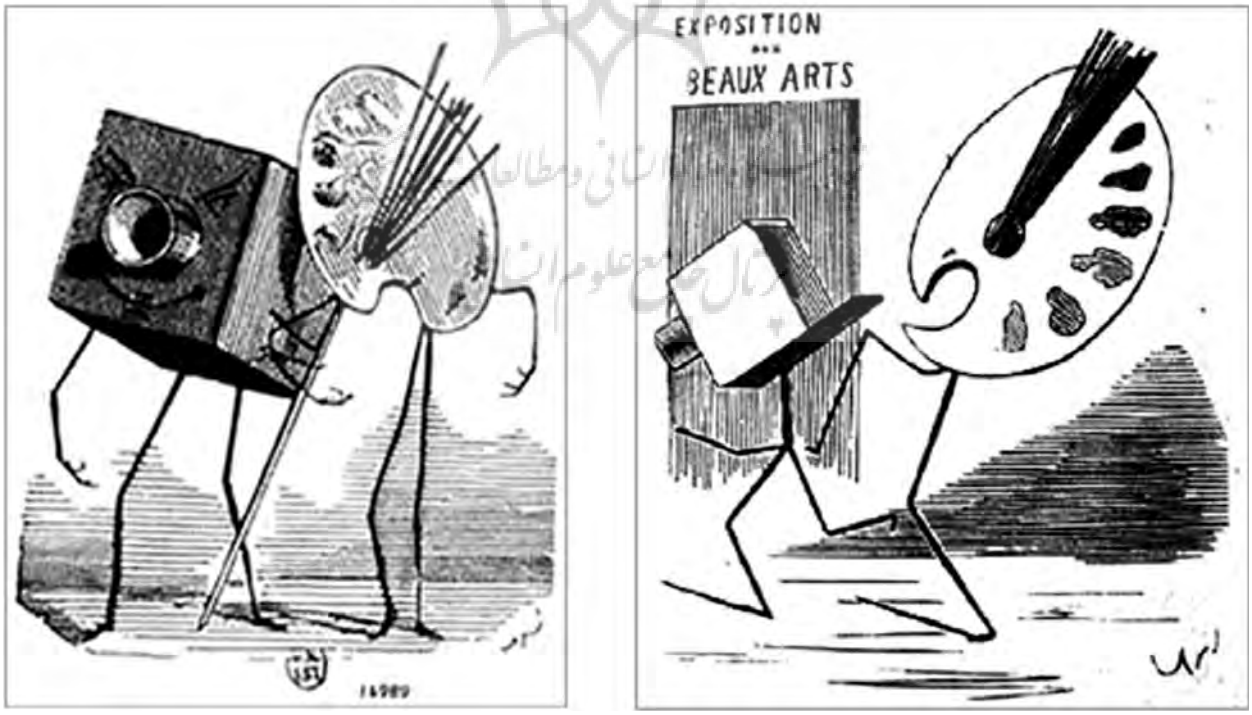
به هر شکل چه با نظریات برخی منتقدان و تاریخ‌نگاران حوزه‌ی عکاسی که تلاش دارند عکاسی را رسانه‌ای صرفاً هنری و با منشاء تاریخ هنری نشان دهند، هم رای بود یا نه، اما بدیهی است سنت بازنمایانه‌ای که عکاسی بر پایه‌ی آن بنا شد، پیش از آن در نقاشی شکل گرفته بود. با توجه به اینکه عکاسی در قرن ۱۹ میلادی درست از سنتی تصویری پیروی می‌کرد که نقاشی از قرن ۱۶ به بعد دنبال کرده بود، پس چندان دور از انتظار نبود که وارد چالش‌های جدی باهم شوند. تلاش نقاشی در همان قرن اختراع عکاسی برای چیره‌شدن بر این رقیب جدی، چندان بی‌دلیل نبود، در واقع معارضه بر سر تاج و تختی بود که اتاق‌تاریک در سنت تصویری غرب به میراث گذاشته بود. *آرون شارف*[۱۵] در کتاب خود *هنر و عکاسی*[۱۶]، شرح مفصلی از این ستیز مابین عکاسی و نقاشی را در آغاز قرن شرح می‌دهد. در واقع این مجادلات بین عکاسانی بود که می‌خواستند عکس‌هایشان همپای تابلوهای نقاشان در گالری‌ها به نمایش گذاشته شود و به عنوان هنر، مورد پذیرش قرار گیرد و نقاشانی که احساس می‌کردند این فناوری به‌زودی هنرشان را تحت تاثیر قرار خواهد داد. پس از تمام این مجادلات، «در ۱۸۵۹ دولت فرانسه سرانجام در برابر فشارهای مداوم انجمن عکاسی فرانسه و طرفداران آن تسلیم شد. به دستور وزیر کشور و مدیریت سلطنتی هنرهای زیبا قرار شد که از آن پس یکی از تالارهای نمایشگاه سالانه که در کاخ صنعت برگزار می‌شد، به عکاسی اختصاص یابد» (شارف، ۱۳۷۱، ۱۵۷) (تصویر۳).

این همان اتفاقی بود که *شارل بودلر*[۱۷]، شاعر و منتقد مطرح فرانسوی، در نقدش با تلخ‌اندیشی سخت به آن تاخت. *بودلر* عکاسی را به عنوان صنعتی می‌ستود که می‌توانست خدمات ارزنده‌ای به جامعه‌ی مدرن ارائه دهد، اما ادعای هنری عکاسی

و وارد شـــدنش در قلمـــرو هنر را مبتذل و خطرنـــاک خواند. او در این نقد که در همان ســـال انتشـــار یافت و تصویری روشن از علاقه‌ی مردم آن زمان و طرز فکرشـــان نســـبت به عکاسی ارائه می‌دهد، چنین نوشت: «در این دوران اسفناک، صنعت جدیدی پا به هســـتی نهاد که از نظر صحه نهادن بر حماقت و تخریب هر آنچـــه از امر الهی در ذهن فرانســـوی باقی مانده بود، کار را تمام کرد. ... در امور مربوط به نقاشـــی و مجسمه‌ســـازی، باور بیشتر آدم‌های امـــروزی و بیش از همه در پاریس این اســـت: "من به طبیعـــت و تنها طبیعت اعتقاد دارم ... مـــن اعتقاد دارم که هنر بازتولید دقیق طبیعت است و نمی‌تواند جز این باشد ... بنابراین اگر صنعتی باشد که محصولش عین طبیعت باشد، به هنر مطلق خواهیم رسید." خداوند انتقام‌جویی هم بوده که گوش به دعای این توده‌ی انبوه ســـپرده اســـت. نام پیامبر او *داگر* است و حالا مؤمنـــان این کیش به خود می‌گویند: "چون عکاســـی از هر نظر بازتولید دقیق واقعیت را تضمین می‌کند ... پس عکاســـی و هنر عین هم هســـتند." ... عشق عکاسی، که به اندازه‌ی عشق انسان به خودش در وجود آدمی ریشـــه دارد، نمی‌توانســـت یک چنین فرصت فوق‌العاده‌ای برای ارضای خود را از دست بدهد» (بودلر، ۱۳۸۶، ۲۲۳و۲۲۴). باید خاطر نشـــان ساخت، هرچند عکاسی توانست جایگاه خود را به عنوان هنر تثبیت کند و نقاشی تقریباً از همـــان اواخر ســـده‌ی نوزدهم، راه خود را به ســـوی بیان‌های جدیـــدی کج کرد، امـــا تاثیرات و تاثیرپذیری‌هـــای این دو هنر همچنان ادامه داشت و دارد. سوای تصویری بودن این دو شیوه‌ی بیان و ویژگی‌های مشترک زیادی که بین آنها برقرار است، نباید خاســـتگاه تاریخی عکاســـی را در این معادلات و تاثیرگیری‌ها و تاثیرپذیری‌ها نادیده گرفت. حتی اگر عکاسی صرفاً منشاء تاریخ هنری نداشته باشد، اما بی‌شک یکی از عوامل در ظهور آن را باید در نوعی اشتیاق تصویری- هنری جستجو کرد.

عکس به مثابه‌ی سند

یکـــی دیگر از نظریه‌ها در مورد سرمنشـــاء عکاســـی، از زاویه دیدی دیگر، برآمدن عکاسی از دل اتاق‌تاریک را مورد مداقه قرار می‌دهد. از این منظر، عکاسی بســـط ایده‌ی اتاق‌تاریکی بود که خود، برآمده از «نظام پرسپکتیو خطی» بود. نظامی نه دلبخواهی و نه طبیعی، بلکه قراردادی، که از دوران نوزایی به بعد، فرهنگ تصویـــری غرب را مـــدون و نظام‌مند ســـاخت. از این منظر، هم کامرا آبسکورا و هم دوربین عکاسی، طی دورانی طولانی، تحول پیـــدا کردند تا بتوانند ویژگی‌های خاص نـــگاه غربی را بازتولید کنند. این نگاه، خود با بهره‌گیری از منطق علم ریاضی و هندسه، تلاش داشـــت تا انســـان را در جایگاه ناظر خدای‌گون قرار دهد. «پرســـپکتیو دوران نوزایی ریشـــه در هندســـه‌ی دوران باستان داشـــت و بر این فرض بنیادی استوار بود که ادراک جهانِ بیرون در هیئت مثلث و یا هرم شـــکل می‌گیـــرد. *داوینچی*[18] می‌گوید: "منظور من از هرمِ خطوط، خطوطی است که از سطح و لبه‌های اجسام شروع می‌شوند و در یک سیر همگرایی در نقطه‌ای واحد به هم می‌رســـند." آن نقطه در چشم قرار داشت ... اعتقاد بر این بود، دید مانند نورافکنی اســـت که فضا را در می‌نوردد و اشیای



تصویر ۳- کاریکاتور اثر نادار.
سمت راست: نقاشی در کمال ناسپاسی، کوچک‌ترین جایی در نمایشگاه به عکاسی نمی‌دهد، ژورنال سرگرمی‌های ۱۸۵۷.
سمت چپ: نقاشی سرانجام جایی در نمایشگاه هنرهای زیبا به عکاسی می‌دهد، پاریس، ۱۸۵۹.
ماخذ: (شارف، ۱۳۷۱، ۱۵۷)

معینی را منفک می‌سازد و آنها را ارزیابی می‌کند ... تصویر در واقع "برشی است از این هرم در یک مکان معین" و یا "برش مقطعی معینی است از یک هرم دیداری"... این الگوی هندسی به هنرمندان اجازه می‌داد تا توهمی قانع‌کننده از عمق خلق کنند» (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۳۹). از دل این نوع نگاه بود که مفهوم تصویر عینی شکل گرفت. در نگاه غربی، تنها راه به دست آوردن یک تصویر واقعی و حقیقی که رونوشتی دقیق باشد، پیروی از ایده‌ی پرسپکتیو خطی بود. نوعی نگاه علمی و مدون که در آن ناظر از پشت پنجره‌ای شفاف به چشم‌اندازِ پیش رو چشم می‌دوخت و آنچه از پس این پنجره دیده می‌شد، واقعیت تجربی قلمداد می‌شد و به گفته‌ی برجر[۱۹]: «جهان مرئی چنان انتظامی پیدا کرد که زمانی پنداشته می‌شد برای خداوند انتظام یافته است» (برجر، ۱۳۸۸، ۱۲).

البته امروزه با آرای نظریه‌پردازانی چون *پانوفسکی*[۲۰]، کاملاً آشکار شده که نظام پرسپکتیو خطی که اتاق‌تاریک و بعدها دوربین عکاسی بر پایه‌ی آن شکل گرفت، نه نظامی طبیعی بلکه کاملاً قراردادی است. در نتیجه نظام‌های دیگر بازنمایی که از چنین ایده‌ای پیروی نمی‌کنند (مثلاً نقاشی‌های پیش از دوران نوزایی یا نظام بازنمایی هنرهای سنتی چین، ژاپن و ایران)، نه نظام‌های بازنمایی ناکارآمد، بلکه از جنس و رویکردی دیگر هستند. آنچه در این‌جا مهم است، این مسئله است که نظام بازنمایانه‌ی عکاسی که بر پرسپکتیو خطی استوار است، نظامی است با رویکرد عقلانی به فضا، شاید بتوان گفت نوعی اومانیسم دیداری که با گذشت زمان از ایده‌ی الهیاتی خود گسسته و به نگاهی کاملاً پوزیتیویستی[۲۱] پیوند خورده است. «*پانوفسکی* معتقد است که پرسپکتیو دوران نوزایی نه طبیعی است و نه گریزناپذیر، بلکه محصول تاریخی جامعه‌ای است که انقطاع را بر استغراق، نظم را بر بی‌نظمی، انتظام را بر انفصال، و ساختار را بر تجربه برتری می‌داد. اکنون دیگر باید متوجه‌شده باشیم که دوربین عکاسی امروزی از نوعی نظام فضایی خاص که چیزها را عقلانی می‌سازد الگو برداری شده است» (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۴۵). *آلن سکولا*[۲۲] به بیانی دیگر می‌نویسد: «به دیده‌ی پوزیتیویست‌های سده‌ی نوزدهم، عکاسی به شکلی مضاعف، رؤیای دوران روشن‌گری را در ساختن زبانی جهانی تحقق بخشید: زبان جهانی و محاکاتیِ عکاسی، پرده از حقیقتی اندیشمندانه‌تر برداشت، حقیقتی که به زبان انتزاعی ریاضی بیان‌شده بود. به همین دلیل می‌شد عکاسی را در چارچوب بینش *گالیله‌ای* قرار داد؛ بینشی که جهان را کتابی می‌داند "که به زبان ریاضی نوشته‌شده است". به نظر می‌آمد که عکاسی چیزی بیش از گنجینه‌ای از جزئیات را عرضه می‌کرد؛ عکاسی نوید بخش فروکاستن طبیعت به گوهر هندسی آن بود» (سکولا، ۱۳۸۸، ۵۴).

در واقع اسطوره‌ی طبیعی و واقعی بودن تصویر عکاسی، از دل چنین مناسباتی شکل گرفت که از قرن ۱۵ میلادی بر فرهنگ تصویری غرب سایه افکنده بود. گام‌های آغازین از قرن‌ها پیش برداشته شده بود و عصاره‌ی تمام این ایده‌ها، که بر بستر ذهنیت انسان‌هایی شکل گرفته بود که در این دوران خاص می‌زیستند، در عکاسی جمع شد. حداقل از قرن ۱۵ میلادی به بعد، تلاش‌های زیادی برای رسیدن به عینیت در تصویر حاصل از طبیعت صورت گرفته بود. در این راه وسایل متنوع و متعددی ساخته شد تا این تلاش‌ها را هرچه بهتر از پیش به سرانجام برساند. همانطور که *آرون شارف* می‌نویسد: «فهرست بلند این وسایل را می‌توان با مکانیسم مبهمی شروع کرد که *آلبرتی*[۲۳] توصیف می‌کند، و نیز می‌توان از چهارخانه‌ای قاب شده و عدسی‌های جالبی که دورر[۲۴] ترسیم کرده است، نام برد. پایان فهرست بی‌شک به انبوه اختراعاتی اختصاص می‌یابد که در مجموع ماحصل انقلاب صنعتی قرن نوزدهم بودند. ارمغان این عصر برای هنرمندان عبارت بود از اتاقک‌روشن[۲۵] و نیز دستگاه‌های متنوعی چون تلسکوپ گرافیک[۲۶]، دیاگراف[۲۷]، آگاتوگراف[۲۸]، هیالوگراف[۲۹]، کارئوگراف[۳۰]، پرونوپیوگراف[۳۱]، یوگراف[۳۲]، آینه‌ی گرافیک[۳۳]، دوربین منشوری پرسکوپیک[۳۴]، مگااسکوپ خورشیدی[۳۵]، منشور هلالی[۳۶]، فیزیونوتریس[۳۷]، پارالل یونیورسال[۳۸]، و انواع پانتوگراف[۳۹]، که البته با اختراع عکاسی، اغلب این دستگاه‌ها به دست فراموشی سپرده شد» (شارف، ۱۳۷۱، ۲۳و۲۴).

این مرز باریک و تقریباً غیرقابل تشخیص بین عکاسی به‌مثابه‌ی هنر و عکاسی به‌مثابه‌ی علم در سرآغاز این رسانه، بی‌شک ناشی از عدم مرزبندی دقیق بین فعالیت کسانی بود که از اتاق‌تاریک و قواعد پرسپکتیو خطی بهره می‌گرفتند. در همان آغاز نیز نقاشانی بودند که از اتاق‌تاریک در نقاشی تابلوهای خود استفاده می‌کردند و طراحانی که داده‌های عینی و شواهد تجربی را به کمک این وسیله برای سایر دانشمندان علوم فراهم می‌کردند. از طرفی کسانی چون خود *داوینچی* که از اولین کاربران اتاق‌تاریک بودند، از نگاه امروزی بین فعالیت هنری و فعالیت علمی پُل زده بودند. در هر صورت وابستگی عکاسی با عینیتِ برآمده از پرسپکتیو غربی که موکد نوعی تجربه‌گرایی علمی بود، عکاسی را در بطن مناسبات جاری در نهادهای هم بسته‌ی دانش و قدرت قرار دارد و به عبارتی خود عکاسی از دل همین مناسبت‌ها بیرون آمد و شکل گرفت. عکاسی از این منظر وسیله‌ای شد برای مقاصد پزشکی، نظارتی، بایگانی، تحقیقاتی، تبلیغاتی، نظامی و بی‌شمار ساز و کارهای دیگر که منتقدان مطرحی چون *جان تگ*[۴۰]، *آلن سکولا* و دیگران، برخی از این مسائل را به خوبی مورد مداقه قرار داده‌اند.

عکاسی در بستر جامعه

بسیاری بر این عقیده‌اند که اختراع عکاسی، یک پدیده‌ی غیرقابل اجتناب سیاسی و اجتماعی بود. با توجه به آنچه پیش‌تر نشان داده شد، دورخیز عملی برای رسیدن به عکاسی، بسیار پیش‌تر از قرن ۱۹ میلادی شکل گرفته بود. اما در واقع در قرن ۱۹ میلادی شرایطی مهیا شد تا تمام این تلاش‌ها به سرعت به وقوع بپیوندد و عکاسی در بستری اجتماعی بوجود بیاید که

روز به‌روز بر دامنه‌های بیانی آن افزوده شود و ساز و کارهای آن گسترش یابد. این دوران همزمان بود با رشد تولیدات صنعتی، گسترش اختراعات و فناوری‌ها، رشد شهرنشینی، برآمدن اقتصاد سرمایه‌داری، شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط، گسترش بهداشت عمومی و بسیاری پدیده‌های دیگر که در بستر شرایطی اتفاق می‌افتاد که در وجهی کلی‌تر، زیرشاخه‌ای از تحولات عمده در تمام وجوه بود. به بیانی دیگر عکاسی از دل مدرنیته برآمد؛ در دوران نوزایی پایه‌ریزی شد، عصر روشنگری و انقلاب فرانسه را از سر گذراند و پس از آن روز به روز تثبیت شد تا آنجا که به نظر می‌رسید گوی سبقت را از دیگر فراورده‌های در حال توسعه‌ی عصر خود ربوده و به گفته‌ی سکولا، نه پیام‌آور مدرنیته بلکه «مدرنیته‌ی افسارگسیخته» شد (سکولا، ۱۳۸۸، ۳۸).

پیش از ظهور عکاسی، داشتن پرتره و صنعت پرتره‌سازی رواج داشت. بی‌شک تا قبل از گسترش فناوری‌هایی که بتوانند در مدت زمان کم و با هزینه‌ی مناسب پرتره‌ی شخص را ثبت کنند، تنها گروهی اندک توانایی و استطاعت این را داشتند تا تصویر تک چهره‌ی خود را سفارش دهند. در نتیجه تنها گروهی از اشراف و پادشاهان بودند که می‌توانستند قدرت خود را با داشتن تصویر تک چهره بسط دهند و بر آن تاکید کنند، گروهی که به نظر می‌رسید لیاقت این را دارند تا در قالب تصویر جاودانه شوند. در حدود ۱۷۵۰ میلادی، طبقه‌ی متوسطی در حال ظهور بود که تلاش داشت قلمرو انحصاری طبقه‌ی اشراف را به چنگ آورد. پرتره که برای قرن‌ها، عامل برتری اشراف به حساب می‌آمد، دموکراتیزه شد و از آن پس تلاش‌های زیادی صورت گرفت تا نیاز این جمعیتِ رو به افزایش را جوابگو باشد. برای نیازهای رو به ازدیادِ طبقه‌ی متوسط که در تحولات اجتماعی اروپای غربی، قدرت سیاسی و اقتصادی یافته بود، همه چیز باید ماشینی می‌شد و پرتره هم از این امر مستثنی نبود. خاصه اینکه فرد با داشتن تصویر تک‌چهره‌ی خود، به شیوه‌ای بصری می‌توانست وضعیت و موقعیت جدید اجتماعی خود را هم به خود و هم به دیگران اثبات کند. در نتیجه هنر باید روز به روز ماشینی‌تر می‌شد تا این اشتیاقی که فروکش نمی‌کرد را جوابگو باشد. پرتره‌ی عکاسانه در واقع گام نهایی در این ماشینی‌شدن بود (Freund, 1982, 9). پیش از رواج عکاسی، روش‌های متنوعی برای مکانیزه‌کردن پرتره از قرن ۱۸ میلادی به بعد رواج داشت. تصاویر سایه‌نما، چهره‌نگار[۴۱]، دستگاه سیما نشان[۴۲] در سال ۱۷۸۶ که از یک نوبت چهره‌نگاری ۱۲ گراوور تولید می‌کرد و روش ابداعی متیو *بولتن*[۴۳] و جوزف بوت[۴۴] در اواخر قرن ۱۸ میلادی در انگلستان که خودشان به دستگاه‌های نخ‌ریسی کارخانه تشبیه‌اش کرده بودند (ادواردز، ۱۳۹۰، ۱۱۰ و ۱۱۱).

در نهایت با اعلام رسمی عکاسی در روز ۱۹ آگوست ۱۸۳۹ میلادی، شور و شوق پاریس را دربرگرفت. با خرید حق ثبت دستگاه توسط دولت و عمومی‌کردن آن، اکنون اغلب پاریسی‌ها می‌توانستند از مزایای داگروتیپ[۴۵] بهره ببرند که در ظرف کمتر از دو سال هم وزن و هم قیمت آن کاهش یافت تا کاربرپسندتر و برای عده‌ی زیادی قابل استفاده‌تر شود. زمان نوردهی مورد نیاز سال به سال کمتر می‌شد و در سال ۱۸۴۳، دیگر هیچ مشکلی از نظر زمانی در گرفتن تصویر پرتره وجود نداشت. هرچند فرایند داگروتیپ به مراتب سخت‌تر و مشکل‌تر از فرایندی بود که امروزه در تولید عکس رایج است، اما به نظر می‌رسید اشتیاق طبقه‌ی متوسط و بورژوا برای تصویر عکاسانه، آنقدر زیاد بود که بازار خرید و فروش وسایل داگروتیپ و عکس تک‌چهره، کاملاً سکه باشد. تا سال ۱۸۴۶، سالانه در پاریس دو هزار دوربین و ۵۰۰ هزار لوح داگروتیپ فروخته می‌شد، این در حالی بود که قیمت داگروتیپ آنقدر بود که همه مشتقان توانایی خریدش را نداشته باشند. این وضعیت در کشورهای دیگر اروپایی چون آلمان و انگلیس برقرار بود (Freund, 1982, 26-31). در امریکا نیز وضع تقریباً به همین شکل بود. در بین سال‌های ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰ که سال‌های رواج داگروتیپ در امریکا بود، امریکا از یک جامعه‌ی مبتنی بر کشاورزی، به جامعه‌ای صنعتی تغییر وضعیت داده بود. این تغییر وضعیت همراه بود با پیشرفت‌های صنعتی بی‌شمار: اختراع ماشین درو، دستگاه سردکننده، گسترش خطوط راه‌آهن و پیشرفت‌هایی در تولید انبوه، از ابتکارات این دوره‌ی امریکا بود. دوره‌ی شهرنشینیِ سریع، هجوم برای طلا در شرق و توسعه‌ی چشمگیر شهرها در غرب. این کشور جدید که به موفقیت‌های خود می‌بالید، عکاسی را شیوه‌ای ایده‌آل برای حفظ پیشرفت‌های خود و ترویج آنها دید. برآورد شده است که در سال ۱۸۵۰، امریکا ۲۰۰۰ نفر داگروتیپیست (عکاس) داشت. در سال ۱۸۵۳، سالانه ۳ میلیون عکس گرفته می‌شد و کل عکس‌های گرفته شده در این ۲۰ سال (بین ۱۸۴۰ تا ۱۸۶۰)، بیش از ۳۰ میلیون عکس بود. در دموکراسی امریکای جوان، این روش جدید برای ثبت چهره به ذائقه‌ی پیشگامانش خوش آمد، ذائقه‌ای که به دستاوردهایش می‌بالید و مشتاق بود آنها را به نسل‌های بعد نشان دهد و حفظ کند (Ibid, 32&33).

در کاریکاتوری با عنوان جنون *داگروتیپ*[۴۶] از *تئودور موریسه*[۴۷] ی فرانسوی در اواخر سال ۱۸۳۹، نه تنها فراگیر شدن داگروتیپ دیده می‌شود، بلکه به نحوی بسیار ظریف، شرایطی را که بسترساز ظهور عکاسی است و به بیانی عکاسی از دل آن شکل گرفت را می‌توان مشاهده کرد؛ راه آهن، کشتی بخار، حمل و نقل مدرن و تجارت کالا، صنعتی‌شدن تولید، ساعت‌های بی‌شمار، بالون، اعدام‌های انقلابی، ظهور طبقه‌ی متوسط، چند نفر در حال اسکی روی یخ، شعبده‌بازی و سیرک و اوقات فراغت و بسیاری پدیده‌های دیگر که نشانه‌هایی از مدرنیته بودند و خبر از ظهور یک شهر مدرن می‌داد. حتی موریسه در این تصویر، نخستین عکس هوایی جهان که *نادار*[۴۸] ۱۹ سال بعد از داخل یک بالون گرفت را پیشگویی کرده است (تصویر ۴).

جان تگ در این باره می‌نویسد: «محرک اصلی برای توسعه‌ی دانش علمی و فنی موجود، در جهت ثابت ساختن تصویر کامرا آبسکورا، ناشی از تقاضایی بی‌سابقه برای تصویر، در میان طبقه‌ی متوسط تازه حاکم، در شرایط رشد اقتصادی در بریتانیا و فرانسه

تصویر ۴- جنون داگروتیپ، اثر تی. اچ. موریسه، ۱۸۴۰. داگروتیپ با شور و شوق فراوان در اروپا و امریکا گسترش یافت.
ماخذ: (Freund, 1982, 27)

است، هنگامی که نظام صنعتی، الگوهای سنتی تولید را تغییر داد و اساس یک نظم اجتماعی جدید را بنیان نهاد» (Tagg, 1988, 40). بذر اشتیاق برای عکاسی در دوران نوزایی پاشیده شد و جشن برداشت، در شرایطی برپا شد که همه چیز نوید یک صنعت جدید را می‌داد، صنعتی که انسان را جاودانه می‌کرد و به او منزلت می‌داد و از سویی رونق اقتصادی به همراه داشت و سودی کلان عاید کارگزارانش می‌کرد. بی‌شک این سودآوری و تبدیل شدن عکاسی به یک صنعت تمام وقت، بیش از پیش بر گسترش آن تاثیرگذار بود. دیری نپایید که استودیوهای عکاسی در شهرهای بزرگ یکی پس از دیگری سر برآوردند. رقابت برای جذب این مشتریان مشتاق قرن نوزدهمی سبب شد تا شیوه‌های عکاسی روز به روز آسان‌تر و قیمت‌ها هرچه بیشتر کم شود. از دل همین رقابت‌ها بود که در اواسط دهه‌ی ۱۸۵۰، صنعت *کارت ویزیت*[۴۹]، که پرتره‌های چندتایی کوچک و ارزان‌تری تولید می‌کرد و طرفداران بسیار داشت، به وجود آمد و عملاً گام‌های مهمی در تجاری‌سازی عکاسی برداشته شد. هرچه قیمت‌ها کمتر می‌شد خیل مشتاقان نیز بیشتر، و این رقابت‌ها تا آنجا پیش رفت که در سال ۱۸۸۰، عملاً هر فرد بی‌سوادی با اندک پولی می‌توانست دوربین *کداک*[۵۰] بخرد و شخصاً عکاسی کند، او کافی بود تا «فقط دکمه را فشار دهد»، بقیه‌ی کارها را کمپانی *کداک* انجام می‌داد.

نتیجه

عکاسی در سال ۱۸۳۹ میلادی در فرانسه اعلام رسمی شد. با نگاهی به گذشته کاملاً مشهود است که بنیان‌های این پدیده‌ی قرن نوزدهمی، از سال‌ها پیش طرح‌ریزی شده بود. جرقه‌های نخست عکاسی در قرن ۱۵ میلادی و در دوران نوزایی زده شد. انسان در این دوره تلاش کرد تا در جایگاه ناظر خداگونه قرار گیرد و برای همین در راه رسیدن به نگاه عینی، از قواعد ریاضی و هندسه بهره گرفت. از دل این تلاش‌ها، اتاق‌تاریک وسیله‌ای شد برای پاسخگویی به این خواست بشر، وسیله‌ای که در اساس و شالوده‌ی فرهنگ تصویری غرب تغییرات اساسی ایجاد کرد. دوربین آماده بود، تصویر عکاسانه در آن شکل گرفته بود و تنها یک گام دیگر باقی بود تا بشر به عکاسی نائل آید؛ ثبت تصویر. طراحی و نقاشی، در نبود عکاسی از فرصت استفاده بردند و جا پای خود را در این راه هرچه بیشتر از پیش محکم کردند، برای همین وقتی عکاسی ظهور کرد، در آغاز، بر سر این میراث باهم به رقابت برخواستند.

بذر عکاسی در دل دوران مدرنیته ریخته شد، دورانی که

تغییرات اساسی در بنیان‌های فکری بشر، منجر به تحولات عمیقی در ساختارهای اجتماعی شد و روز به روز بر تعداد افرادی افزوده می‌شد که لزوم وجود عکاسی را حس می‌کردند و مشتاق آن بودند. بشر به دنبال مکانیزه ساختن تصویر بود. علم هر روز پیشرفت می‌کرد و دیری نپایید که توانست برای ثبت تصویر راهی بیابد. عکاسی برآمد و در بستر جامعه‌ای که خواهان آن بود با شتابی زیاد بالیدن گرفت. عکاسی همه جا بود و همه جا از آن استقبال شد. انسان قرن نوزدهمی تصور می‌کرد با بدست‌آوردن عکاسی، جهان را در اختیار خود گرفته است. عکاسی ظهور کرده بود تا تصویر را دموکراتیزه و همگانی کند، عکاسی آمده بود تا طبیعت را به تکثیر خود وا دارد و آرمان پوزیتیویسم علمی را تحقق بخشد، عکاسی خیال داشت تا قلمرو هنرها را درنوردد. عکاسی همه جا سرک کشید و در این راه به یکی از تجارت‌های پرسود قرن بدل شد. انسان‌های قرن نوزدهم، عکاسی را می‌خواستند، آن را آفریدند و پر و بالش دادند. حال عکاسی به پرواز درآمده بود و دیگر کسی را یارای نگاه داشتنش نبود.

پی‌نوشت‌ها

1 Louis Daguerre.
2 Joseph Nicéphore de Niepce.
3 Charles-François Tiphaigne de la Roche.
4 Giphantie.
5 Camera Obscura.
۶ عبارات داخل گیومه به نقل از خود رمان است.
۷ جفری باچن در کتاب خود تعداد بسیاری از این شواهد را به تفصیل شرح داده است.
8 Thomas Wedgwood.
9 Humphrey Davy.
10 William Henry Fox Talbot.
11 John Szarkowski.
12 Victor Burgin.
13 Peter Galassi.
14 Before Photography: Painting and the Invention of Photography.
15 Aaron Scharf.
16 Art and Photography.
17 Charles Baudelaire.
18 Leonardo da Vinci.
19 John Berger.
20 Ervin Panofsky.
۲۱ (Positivism) اثبات‌گرایی یا تحصل‌گرایی، بر اساس این دیدگاه، داده‌های برگرفته شده از «تجربه‌ی حسّی» و تلقی منطقی و ریاضی از این داده‌ها، تنها منبع همه معرفت‌های معتبر است.
22 Allan Sekula.
23 Leon Battista Alberti.
24 Albrecht Durer.
25 Camera Lucida.
26 Graphic Telescope.
27 Diagraph.
28 Agatograph.
29 Hyalograph.
30 Quarrreograph.
31 Pronopiograph.
32 Eugroph.
33 Graphic Mirror.
34 Periscopic Camera.
35 Solar Megascope.
36 Prisme Menisque.
37 Physionotrace.
38 Universal Parallel.
39 Pantograph.
40 John Tagg.
41 Prosopographus.
42 Physionotrace.
43 Matthew Boulton.
44 Joseph Booth.
۴۵ (Daguerreotype) نخستین شیوه‌ی عکاسی رایج در جهان که تصویر بر روی صفحه‌ی نقره اندودی شکل می‌گرفت و تک نسخه بود.
46 La Daguerréotypomanie.
47 Théodore Maurisset.
48 Nadar.
49 Carte-de-Visite.
50 Kodak.

فهرست منابع

ادواردز، استیو (۱۳۹۰)، *عکاسی*، ترجمه مهران مهاجر، چاپ اول، نشر ماهی، تهران.
برجر، جان (۱۳۸۸)، *شیوه‌های نگریستن*، ترجمه غلامحسین فتح‌اله‌نوری، چاپ اول، انتشارات ویژه نگار، تهران.
بودلر، شارل (۱۳۸۶)، *مقالات شارل بودلر*، ترجمه روبرت صافاریان، چاپ اول، نشر حرفه نویسنده، تهران.
سکولا، آلن (۱۳۸۸)، *بایگانی و تن، دو جستار در جامعه‌شناسی تاریخی عکاسی*، ترجمه مهران مهاجر، چاپ اول، نشر آگه، تهران.
شارف، آرون (۱۳۷۱)، *هنر و عکاسی*، ترجمه حسن زاهدی، چاپ اول، انتشارات سینمای جوانان ایران، تهران.
Batchen, Geoffrey (1999), *Burning With Desire: The Conception of Photography*, MIT Press, Massachusetts.
Bergin, Victor (1982), *Thinking photography*, Macmillan, London.
Galassi, Peter (1981), *Before photography: painting and the invention of photography*, Museum of Modern Art, New York.
Freund, Gisele (1982), *Photography & Society*, David R. Godine, Boston.
Szarkowski, John (1989), *Photography until Now*, Museum of Modern Art, New York.
Tagg, John (1988), *The Burden of Repesantation: Eassays on Photographies and Histories*, Macmillan, London.