صفحات ۸۵ - ۹٤
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۳۳ • بهـــار ۱۳۸۷

تبیـــین مرزهای بیـن عکاســـی واقـع‌گرایانـه، انتزاعـی وتجـــریدی

دکتر زهرا رهبرنیا*[۱] ، سمیه مهریزی ثانی[۲]
[۱] استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۸۶/۵/۲، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۶/۷/۱۴)

چکیده:

یکی از تقسیم‌بندی‌هایی که می‌توان جهت دسته‌بندی عکس‌ها قائل شد، تفکیک نمودن آنها از نظر میزان انطباق با واقعیت بیرونی و وفاداری به ثبت عینی رویدادها می‌باشد. از آنجا که تاکنون مرزبندی قاطعی بین عکس‌ها از این نظر انجام نپذیرفته است؛ در این مقاله سعی شده با یک دسته‌بندی کلی، عکس‌ها در سه گروه واقع‌گرا، انتزاعی و تجریدی تفکیک، و مرزبندی بین آنها مشخص گردد. بدین منظور در ابتدا معانی واژگان واقع‌گرایی، انتزاع و تجرید به ایجاز و اختصار مرور شده و سپس به بازشناسی خصوصیات آنها و تبیین مرزهایی جدید در این میان پرداخته شده است. گروه اول شامل عکس‌های واقع‌گرا، عکس‌های خبری و مستند را در خود جای می‌دهد که هدف اصلی آن ثبت کامل واقعیت به صورتی وفادارانه است. در گروه بعدی عکس‌های انتزاعی تفکیک شده‌اند که دارای برداشتی گزینشی از واقعیت بوده و سعی در ساده‌سازی واقعیت موجود دارند. در دسته‌بندی آخر، عکس‌های تجریدی قرار دارند که عکاس ارتباط خود را با طبیعت و ثبت واقعیت عینی قطع نموده و تصویر، دیگر محملی برای نمایش موضوعی از جهان محسوس نمی‌باشد. هدف این دسته از عکس‌ها این است که جهان درونی انسان را، بدون توسل به استعاره‌های جهان بیرونی بیان نماید. با چنین تعریفی می‌توان، مرزبندی تازه‌ای جهت تفکیک عکس‌ها در دسته‌بندی‌ای نوین، قائل شد.

واژه های کلیدی:

عکاسی، عکاسی واقع‌گرایانه، عکاسی انتزاعی، عکاسی تجریدی.

* نویسنده مسئول: تلفکس: ۸۸۰۳۵۸۰۱ - ۰۲۱ ، **E-mail:** Rah_Zar@Yahoo.com

مقدمه

تقسیم‌بندی آثار عکاسی از دیدگاه‌های مختلفی امکان‌پذیر است؛ اما از آنجا که تاکنون دسته‌بندی مشخص و ثابتی بین عکس‌ها، از لحاظ میزان وفاداری به واقعیت و ثبت عینی، صورت نپذیرفته است؛ نگارنده در این مقاله با تقسیم‌بندی عکس‌ها از این دیدگاه در سه بخش، "از عکاسی واقع‌گرایانه تا عکاسی انتزاعی"، "از عکاسی انتزاعی تا عکاسی تجریدی" و "تجرید در عکاسی" سعی نموده تا برای نخستین بار، با ارائه تعریفی علمی و مشخص به تبیین مرزهایی بین عکس‌های "واقع‌گرا"، "انتزاعی" و "تجریدی" بپردازد و مشخص نماید که عکس واقع‌گرا پس از عبور از چه مرزهایی به صفت انتزاعی آمیخته می‌گردد و یا عکس انتزاعی با گسستن چه حد از اتصال به واقعیت، وارد مرحله تجریدی می‌گردد و به صفت غیرعینی منتسب می‌گردد.

یک نظریه عمومی در باب تبیین مرزهای عکاسی واقع‌گرا، انتزاعی و تجریدی دست کم می‌باید به سه پرسش اصلی در این باب پاسخ دهد: نخست آن که آیا اساساً امکان شناخت و تفکیک قاطع بین این سه وجود دارد؟ پرسش دوم آن‌که در صورت پاسخ مثبت به پرسش پیشین راه تفکیک و شناخت این مقوله‌ها از یکدیگر چیست؟ و سؤال سوم اینکه آیا مرزهای مشخص در این میان وجود دارد تا بتوان بر پایه آن، این آثار را از یکدیگر تفکیک و در گروه‌هایی منحصر قرار داد؟ در این مقاله تلاش شده تا با ارائه تعاریفی، خصلت‌های این نوع عکس‌ها بازشناخته و مشخصه‌هایی ارائه گردد تا بتوان بر پایه آن تا حدودی این گروه‌بندی را انجام داد.

البته از سویی دیگر باید به این مسئله نیز توجه داشت که در تفکیک شیوه‌های هنری نمی‌توان مرزهایی قاطع و ثابت، بدون توجه به مقوله‌ی زمان و مکان قرار داد، زیرا بسیاری از مفاهیم و ارزش‌های هنری در طول تاریخ و در فرهنگ‌های مختلف، متغیر می‌باشند و ایجاد نسخه‌ای جهان شمول برای تمامی زمان ها غیرممکن است. از این رو این مقاله کیفیت نگاه کردن به آثار عکاسی را بیشتر از جنبه شکلی (فرمالیستی) و با دیدی کلی بررسی می‌نماید.

تعریف اصطلاحات

واقع‌گرایی[۱]، واژه رئالیسم از "Real" به معنای واقع مشتق شده است. در فرهنگ لغت، رئالسیم یا واقع‌گرایی به معنای: درست، راست، صحیح، حقیقت، متضاد غیر واقع، مطابقت قضیه با خارج، وجود، هستی (دهخدا، ۱۲۵۸-۱۳۳۴، ج ۱۴، ۲۰۴۱۳)، حقیقت‌جویی، عین‌پردازی، واقع‌نمایی واقعیت، شبیه‌سازی، اهمیت دادن و توجه به واقعیت و چشم‌پوشی از خیال‌پردازی و چیزهای غیر واقعی، گرایش به واقع‌گرایی، اعتقاد به این امر که باید هر چه به وسیله ذهن شناسایی و ادراک می‌شود دارای وجود خارجی باشد، وفاداری به طبیعت و زندگی واقعی و بیان دقیق آن به دور از خیال‌پردازی و تجسم‌گرایی، و در تقابل با تجریدگرایی[۲] درج گردیده است(صدری افشار، ۱۳۸۱، ۱۲۹۴).

واقع‌گرایی (رئالیسم) در کلیت خود، اصطلاحی در تاریخ هنر است که به بازنمایی واقعیتِ مورد تجربه‌ی انسان‌ها، در زمان و مکان معین اشاره دارد. در این تعریفِ کلی، واقع‌گرایی در معنای "واقع‌نمایی" به کار برده شده و مفهومی متضاد با آرمان‌گرایی، انتزاع‌گرایی یا چکیده نگاری و تجرید دارد. از این رو با معنای ناتورالیسم[۳]، مترادف انگاشته می‌شود(پاکباز، ۱۳۸۱، ۲۷۶).

این تعریف عام از واقع‌گرایی به مثابه‌ی یک روش هنری، قابل تعمیم به بسیاری از آثار هنری - صرف نظر از سبک یا اسلوب معین- است. واقع‌گرایی را در آثاری می‌توان شناخت که هنرمند سعی در به تصویر کشیدن واقعیات موجود، بدون کم و کاست داشته و هدف هنرمند تلاش برای بازسازی دقیق و کامل واقعیات می‌باشد

واژه‌ی رئالیسم در هنرهای تجسمی، ادبیات، فلسفه و همچنین در مسائلی نظیر ارتباطات بین‌الملل مطرح می‌شود. اما این اصطلاح در مباحث تاریخ و نقد هنر با معانی مختلف به کار رفته است که در مفهوم وسیع آن، به معنی گرایش به بازنمایی چیزها به طور دقیق و عینی است. واقع‌گرایی از شکل‌های توهم‌آلود، نامشخص و انتزاع‌گونه پرهیز کرده و اثری واقع‌گرایانه خوانده می‌شود که مواد و موضوعاتی که از آن برگرفته شده است، دقیقاً همان‌گونه که وجود دارند به نمایش گذاشته شود.

در نیمه‌ی نخست قرن نوزدهم هنر واقع‌گرایانه با هدف نسخه برداری از طبیعت بدون گزینش و اصلاح - علاوه بر خلق آثاری که بیانگر واقعیات اجتماعی بود - به وجود آمد. هنرمندان پیرو این شیوه سعی در وفاداری به بازنمایی واقعیات عینی و علاقه به جهان خارجی و اشیاء طبیعی دارند. هدف در این شیوه این است که

هنرمند بتواند ظواهر را آنچنان که به چشم می‌بیند شبیه سازی نماید(سید صدر،۱۳۸۳، ۶۸۲).

انتزاع[۴] : واژه انتزاع (آبستره) در ترجمه‌ی فارسی، هم به معنای "انتزاع" و هم به معنای "تجرید" برگردانده شده است و در بسیاری از موارد مترادف یکدیگر نگاشته شده اند؛ در حالی‌که معانی این دو واژه با یکدیگر تفاوت‌های اساسی دارد. با این وجود تاکنون کوششی برای تفکیک این دو معنی و نشان دادن تمایز آنها نشده است.

تذکر این نکته در همین حد ضروری است که به کارگیری واژه "تجرید" به عنوان معادل "انتزاع"، از یک سو پی نبردن به مفهوم "تجرید"، و از سوی دیگر ناآشنایی دقیق با شیوه و مراحل خلق اثر در "انتزاع‌گرایی" را نشان می‌دهد. اساساً "تجرید" معنایی بسیار وسیع و معنوی داشته و کاملاً از "انتزاع" جدا است. معادل کردن "انتزاع" با این معنی که: "تجرید" عملی از ذهن است که صفتی از صفات چیزی، یا جزئی از اجزای معنایی را به نظر آورده و سبب غفلت از اجزای دیگر می‌شود. در صورتی‌که آن جزء یا آن صفت به تنهایی و مستقلاً نمی‌تواند وجود داشته باشد.

به عنوان مثال: تصور شکل، قطر، رنگ یا وزن یک کتاب، صرف نظر از دیگر صفات و خصوصیات به خطا رفتن است زیرا معنی، تنها یک مفهوم ذهنی است و نمی‌تواند صورت عینی به خود بگیرد. از این لحاظ معادل کردن "آبستره" با واژه‌ی"انتزاع" به معنی برکندن و گرفتن صحیح تر است. اما تجرید، گذشت از طبیعت و عالم واقعی برای کشف و نائل شدن به حقایقی است که در پس ظواهر مادی و طبیعی پنهان است. یعنی کشف حقیقت و سیر در عالَم معنا به‌واسطه صورت‌های خیالی و بر بال خیال. بر این معنا می‌توان هنری را تجریدی به حساب آورد که در آن هنرمند بر اساس دید خاص و فردی به محاکات و ابداع نمی‌پردازد بلکه به واسطه‌ی صورت‌های خیالی با اشتراکات مفهومی (رمزآمیز) به کشف حقایق موضوع اثر می‌پردازد.

واژه‌ی انتزاع از نَزَعَ در عربی به معنی: بیرون کشیدن، برکشیدن چیزی را، برداشتن و برطرف سازی مشتق شده است.

انتزاع به معنی خلاصه نمودن، جداکردن، تجزیه‌کردن، کناره‌گیری، جداکردن جزء از کل فاقد هرگونه رابطه با واقعیت عینی خاص، بازداشتن و برکندن، امتناع، دورشدن، در آوردن جزیی از یک کل، و انتزاع کردن نیز به معنی: از کار بیرون کردن و برداشت خلاصه و چکیده از چیزی می‌باشد (دهخدا، ۱۲۵۸-۱۳۳۴، ج۲، ۲۹۵۹).

این عمل یا فرآیند جداسازی، جنبه‌ای از شناخت است که خواص یک جسم یا روابط میان آن را به صورت ذهنی از بقیه تفکیک ساخته و حاصل این جدا سازی، انتزاع ساده (جدا سازی بر اساس ویژگی اشیاء)، انتزاع فیزیکی و انتزاع فکری (که بر مبنای هماهنگی اعمال صورت می‌گیرد) را شامل می‌شود.

همچنین در فرهنگ لغت آکسفورد، هنر انتزاعی[۵] این گونه تعریف شده است: هنری که در آن تصویری کامل از اشیاء نشان داده نمی‌شود؛ اما بیان کننده‌ی عقاید و احساسات هنرمند می‌باشد و تصویر انتزاعی، تصویری است که برای ایجاد آن در ماهیت بصری، موضوع اولیه‌یا منظره اصلی تغییراتی انجام می‌گیرد (University Press, 2000, 5).

در معنی عام "انتزاع به معنی جدا کردن صفت یا خاصیت مشترک میان چند چیز و تأکید بر این وجه مشترک است، به عنوان مثال می‌توان دایره را صورت انتزاعی تمام چیزهای گرد دانست" (پاکباز، ۱۳۸۱، ۴۹).

انتزاع مفهومی است که در علوم مختلف از جمله ریاضیات، فلسفه، روانشناسی و علوم کامپیوتر (مهندسی نرم افزار، شبکه‌های کامپیوتری و ...) به کار برده می‌شود؛ در اصطلاح فلسفه و روانشناسی نیز به فرآیندی ذهنی گفته می‌شود که ذهن پس از آنکه چند چیز مشابه را درک کرد آنها را با یکدیگر مقایسه کرده؛ اوصافی را که مخصوص به هر یک از آنهاست کنارگذاشته؛ وجه تشابه و صفت مشترک میان آنها را برمی‌گزیند سپس از آن صفت مشترک، یک مفهوم کلی می‌سازد که درباره همه‌ی آنها صادق است.

در تعریفی دیگر و از منظر خیال، انتزاع عبارت است از ساختن یک سری مفاهیم کلّی ذهنی، که این مفاهیم عیناً مابه‌ازای خارجی نداشته، ولی به نحوی از واقعیت منتج شده و از آن حکایت می‌کند. زمانی که چیزی به درجه انتزاع می‌رسد؛ به این دلیل که از محسوسات و مفاهیم مأنوس و عادی زندگی دور می‌گردد فهم و درک آن نیز دشوارتر می‌شود.

در هنر نیز، انتزاع به معنی "زبده‌گزینی از طبیعت" معنا می‌دهد، و روش‌های گوناگونی دارد. مشخصه‌ی بسیاری از روش‌های انتزاع به درجات مختلف این است که، سنت بازنمایی واقعیت مشهود و محسوس را کنار می‌گذارد و یا کم اهمیت می‌شمارد و ابداع واقعیتی تازه برای ادراک بصری را کارکرد اساسی هنر می‌داند" (همان، ۴۹).

هنر انتزاعی، هنری است که در آن جوهر و عصاره‌ی موضوع به صورتی خلاصه و ساده شده ارائه می‌شود و تأکید آن بر ترکیب بندی است. "واسیلی کاندینسکی"[۶] نقاش روسی الاصل (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، اولین هنرمندی است که شبیه سازی از طبیعت یا تقلید از واقعیت مشهود را ترک می‌کند و با به کاربردن رنگ‌های متنوع و ضربات آزاد و پرجنب و جوش قلم مو اولین اثر انتزاعی خود را با نام بدیهه سازی با شیوه ای کاملاً غیرعینی خلق می‌نماید (همان، ۴۰۲).

در پایان می‌توان برای فهم بهتر چگونگی شکل‌گیری هنر انتزاع، مصادیق بزرگان تاریخ هنر مدرن در این زمینه را از نظر گذراند:

- ادوارد مانه[۷] (۱۸۳۲-۱۸۸۳)، نقاشی خود را از ادبیات می رهاند.
- پل سزان[۸] (۱۸۳۹-۱۹۰۶)، اولین گام در هندسی کردن جهان خارج
- هُلگر ماتیس[۹] (۱۸۶۹-۱۹۵۴) دستیابی به رنگ ناب
- پابلو پیکاسو[۱۰] (۱۸۸۱-۱۹۷۳) انفجار نگاره‌پردازی

- واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶-۱۹۴۴) بینش درونی جای خود را به بینش برونی می‌دهد
- پیت مُندریان[11] (۱۸۷۲-۱۹۴۴) رشته‌ای از نقاشی، در معماری که رنگارنگ شده است، حل می شود
- شارل ادوارد ژانرِ لوکُر بوزیه[12] (۱۸۸۷-۱۹۶۵) آغاز سنتزهای بزرگ تجسمی
- الکساندر کالدر[13] (۱۸۹۸-۱۹۷۶) طرد حجم برای دستیابی به فضا

تجرید: "Nonobjective" در فرهنگ دو زبانه‌ی اصطلاحات هنرهای تجسمی، غیر عینی، غیر شیئی و هنری که از اشکال طبیعی یا واقعی تاثیر نگرفته باشد ترجمه شده و به هنری گفته می شود که طبیعت را آن‌چنان که هست نمودار نسازد. که در فارسی تجرید معادل آن قرار گرفته است(کرامتی، ۱۳۸۰، ۲۸۲).

در اصطلاح صوفیه تجرید از خلایق و علایق و به معنی قطع تعلقات ظاهری فاقد هرگونه رابطه و پیوند با چیز دیگر می‌باشد و به معنای برهنه کردن، تهی بودن، پیراستن و اصلاح نمودن، مجرد، تجرید در شرق دارای معانی معنوی نیز هست و در ظاهر عبارت از ترک اغراض دنیوی و در باطن نفی اغراض اخروی می‌باشد؛ و مجرد حقیقی کسی است که در ازای تجرد از دنیا، به دنبال پاداش و عوض مادی نبوده و تنها هدفش تقرب به خدا است. اما کسی که در ظاهر این گونه بوده و در باطن در طمع کسب نفع مادی است، در حقیقت مجرد نشده است. او باید خود را از علایق دنیوی مبرا کرده تا برای شهود حقایق آماده شود(دهخدا، ۱۲۵۸-۱۳۳۴، ج ۴، ۵۶۳۸-۵۶۳۹).

اولاً تجرید شو از هر چه هست
وانگهی از خود بشور یکبار دست
امیری لاهیجی

درجاتی نیز برای تجرید وجود دارد؛ زیرا تجرید از تصور صفتی از صفات محسوس و جزیی، تا ادراک کلی‌ترین مفاهیم را در برمی‌گیرد. ذهن در صورتی به مقام تجرید حقیقی نائل می‌گردد که رنگ و شکل مطلق را با چشم پوشی از اشیاء معین و مابه‌ازای بیرونی آن تصور نماید. تجرید دارای مفهوم کلی و غیر قابل تعمیم و تفکیک نشدنی می‌باشد.

هنر تجریدی را می‌توان از قرن نوزدهم پی گرفت در این دوره دو مفهوم شکل و محتوا با هم به رقابت برخاسته و طرفداران شکل محض به این بحث دامن می‌زدند. سال‌های ۱۹۲۰ الی ۱۹۳۹ منادی این اندیشه‌های شکل‌گرا بود. نظر "شارل ادوارد ژانرِ لوکوربوزیه" در سوئیس، "فرَنرکلاین[14] (۱۹۱۰-۱۹۶۲) در انگلیس، و " پیت مُندریان" در هلند را می‌توان در این حیطه جای داد و آن را در ضابطه‌مندی لوکوربوزیه مشاهده کرد که می‌گوید: در هنر واقعی شکل از همه چیز مهم‌تر است. در شکل‌گرایی افراطی تنها شکل است که اهمیت دارد. در این دیدگاه نیازی به محتوا نمی‌باشد و تنها شکل است که ضرورت دارد (افشار مهاجر، ۱۳۸۴، ۲۶۳).

به عبارت دیگر هنر تجریدی "به مضمون اثر هنری اعتقادی نداشته، بلکه صرفاً بر ارزش‌های زیباشناسی فرم و رنگ تأکید می‌کند" (سید صدر، ۱۳۸۳، ۸). بر این اساس بسیاری از آثار هنری صرفاً تزئینی که موضع مشخصی ندارند، در این حیطه قرار می‌گیرند.

"مُندریان" نقاش هلندی، نیز که ابتدا تحت تاثیرکوبیسم[15]، شیوه واقع‌گرایانه خود را رها کرده بود، از جمله هنرمندانی است که به شیوه تجریدی کار کرده است. شیوه خاص او اساساً ترکیبی از خطوط افقی، عمودی و سطوح رنگی، معمولاً متشکل از رنگ‌های اصلی، سیاه و سفید است.

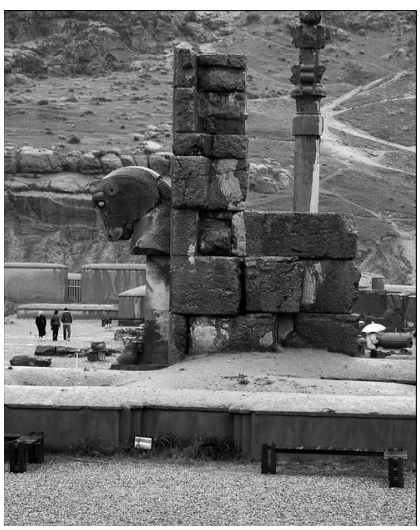
هنر تجریدی عاری از هرگونه شباهت و بدون موضوع مشخص است، و زبده‌گزینی از صور طبیعی را دنبال نمی‌کند.

از عکاسی واقع گرایانه تا عکاسی انتزاعی

عکاسی واقع‌گرا[16]، به واقعیت موجود چهره‌ی آرمانی و غیرملموس نبخشیده و سعی بر تغییر و حذف اجزای آن ندارد؛ تنها می‌کوشد تا واقعیت موجود را به شیوه‌ای بکر، کامل و دست نخورده در عکس خود ثبت نماید. در نتیجه واقع‌گرایی حاکی از تقلید مطلق از طبیعت و واقعیت است و تقلید خود به معنای نمایاندن مجدد واقعیتی موجود به‌طور ارادی است (تصویر ۱).

مقصود نگارنده نیز در این مقاله از به کاربردن واژه‌ی عکاسی واقع‌گرایانه، توجه به مفهوم عام آن یعنی واقع‌گرایی بصری و بازنمایی واقعیت می‌باشد که هدف آن بازنمایی واقعیت موجود اشیاء، حوادث و ثبت کامل آنها است.

واقع‌گرایی یکی از قدیمی ترین نظریه‌های هنر است. "جان سارکوفسکی"[17] نویسنده و عکاس معاصر (۱۹۲۵-۲۰۰۷) اظهار می‌کند که بنابر پیش‌فرض بنیادینِ واقع‌گرایی، از دید شخص واقع‌گرا، از آنجایی که جهان معیار حقیقت است جمالی بی بدیل دارد و شریف‌ترین هدف هنرمند این است که بکوشد عالم را با تمام تنوعش، درست و دقیق تصویر و توصیف نماید (Szarkowski,1978, 9).



تصویر ۱- عکس واقع‌گرایانه، شیراز، تخت جمشید (۱۳۸۶).
(ماخذ: نگارندگان)

"پل استرند"[۱۸] عکاس امریکایی (۱۸۹۰-۱۹۷۶) و "ادوارد وستون"[۱۹] یکی از نام آورترین عکاسان قرن بیستم (۱۸۸۶-۱۹۵۸) دو چهره‌ی تاریخ عکاسی هستند که از واقع‌گرایی و روش مستقیم و بی‌واسطه در عکاسی جانبداری می‌کردند. "استرند" باور داشت که عکاس باید برای آنچه پیش رو دارد، یعنی برای واقعیت، احترامی واقعی قائل باشد. و جوهر و ماهیت اصلی عکاسی، عینیتی مطلق و بی قید و شرط است (Strand,1966, 136).

وستون نیز این نظر را تأیید می‌کرد و اعتقاد داشت که دوربین باید برای ثبت زندگی و ارائه خود شیء به کار رود؛ خواه فولادی صیقل خورده باشد، خواه جسمی تپنده. او قاطعانه باور داشت که دسترسی در عکاسی تنها از طریق واقعیت میسر است (Weston,1982, 184).

متفکران معاصر نیز بر واقع‌گرایی به مثابه معیار تکیه می‌کنند. "سارکوسفکی"، در کتاب "چشم عکاس"[۲۰] می‌نویسد، نخستین چیزی که عکاس آموخت این بود که با عینیت، سر و کار دارد. نه فقط ناگزیر به پذیرش این واقعیت بود، بلکه می‌بایست آن را پاس می‌داشت (Szarkowski, 1966, 8).

عکاسی واقع‌گرایانه حاصل تقلید نقاشان از عکس‌های فی‌البداهه بود؛ که خود تأثیر متقابلی بر کار عکاسان نهاد. این تاثیرگذاری مضاعف در دوران اولیه عکاسی یعنی تاثیر عکاسی بر ظهور امپرسیونیسم[۲۱] در نقاشی نیز وجود داشت. "یکی از عوامل بنیادین گسترش عکاسی در قرن نوزدهم این اندیشه بود که زمان حال را، تاریخ در حال شکل‌گیری می‌دانستند" (گاردنر، ۱۳۸۱، ۷۸۳).

مصادیق عکس‌های واقع‌گرا را می‌توان در دو گروه عکس‌های مستند و خبری دسته‌بندی نمود. عکس‌های خبری دارای خصوصیت‌های زیر می‌باشند:

وابستگی به یک دوره‌ی زمانی معین، (که با توجه به زمینه زمانی و توالی تاریخی، در چارچوب وقایع پیرامونی که به آن مربوط می‌شود) معنا پیدا می‌کند. در واقع عکس خبری تا حد امکان باید واقع‌گرایانه و با بی طرفی و عینی‌گرایی باشد و سعی در نمایش واقعیت به صورتی که اتفاق افتاده داشته باشد.

عکس خبری به نوعی سند شبیه است که می‌خواهد ثابت کند "این اتفاق افتاده است" یا "این نما این‌گونه بوده است". خصوصیت دیگر عکس‌های خبری روایی بودن آنهاست. عکس‌های خبری معمولاً همراه با خود داستان یا روایتی دارند که موضوع آنها می‌تواند خبر یا گزارش باشد. عکس خبری یک بخش از واقعیتی است که در جریان بوده است. یکی از مهم ترین خصوصیت‌های عکاسی خبری، لحظه‌ای بودن آن است؛ عکاس خبری معمولاً عکس‌هایش را از قبل پیش بینی نمی‌کند. او خود را در زمان و محلی که کانون اخبار است قرار داده و مترصد شکار لحظه‌ها می‌ماند و معمولاً در معرض همان خطراتی است که در محیط خبری به صورت واقعی وجود دارد. خطراتی مانند جنگ، شورش، تروریسم، بلایای طبیعی، بیماری، گروگان‌گیری و موارد دیگر این نوع از عکاسان را تهدید می‌کند.

"نخستین فتوژورنالیست"[۲۲] بزرگ متیو برادی[۲۳] [عکاس امریکایی] (۱۸۲۳-۱۸۹۶) بود که از صحنه‌های جنگ داخلی امریکا عکس می‌گرفت" (همان، ۷۸۳).

در عکاسی مستند نیز واقعیت‌های موجود همان‌گونه که هستند، ثبت شده و این واقعیت‌ها در معرض توجه همگان قرار می‌گیرند. عکاسی مستند در مقام موثق‌ترین رسانه عمومی جای دارد. "نخستین مجموعه‌ی عکاسی مستند، مطالعات جامعه شناسی مصور "جان تامسن"[۲۴]، [عکاس انگلیسی] (۱۸۳۷-۱۹۲۱) با عنوان "زندگی خیابانی در لندن" بود که در سال ۱۸۷۷ انتشار یافت" (همان، ۷۸۴).

عکاسی مستند حوزه‌ی وسیعی‌ای را در برمی‌گیرد و محدود به دوره‌ی زمانی یا تاریخی مشخصی نبوده و همچنین بسته به گستره‌ی خبر نیست و موضوعات مختلفی مانند تحقیقات علمی در حوزه‌های طبیعی یا اجتماعی را نیز شامل می‌شود.

اما عکاسی واقع‌گرایانه جدای از کارکردهای علمی، صنعتی و کاربردی بسیار، به دلایلی از جمله تکراری بودن منتقدانی نیز دارد که عقیده دارند تقلید محض از طبیعت، هنر برجسته‌ای نبوده و منجر به نابودی خلاقیت و تخیل هنری شده و از این رو فاقد ارزش است و باعث به ابتذال کشیده شدن هنر می باشد و معتقدند طبیعت تنها می‌تواند منبع الهام هنرمند باشد و حتماً باید خلاقیت هنری را نیز به آن افزود در غیر این صورت، تصویر کردن صرف واقعیت بیرونی، حوزه‌ی اندیشه را محدود کرده و سدی در برابر انبساط آفرینش هنری محسوب می‌شود، و بزرگ ترین هنرمندان در وهله‌ی اول، بزرگترین مبدلان هستند، یعنی کسانی که قادرند واقعیت را قلب ماهیت کنند. هنرمند از نظر ایشان یک کیمیاگر است و شاید انتزاع‌گرایی از همین نقطه است که آغاز می‌گردد. از طرف دیگر "مارسل پروست"[۲۵] [نویسنده‌ی فرانسوی] (۱۸۷۱-۱۹۲۲) نیز در کتاب "در جستجوی زمان از دست رفته یا به جستجوی زمان بازیافته"[۲۶]، واقع‌گرایی را سخت نکوهش می‌کند زیرا به نظر او واقع‌گرایی به صورت تقلید مطلق از آنچه که هست، مجموعه‌ی ناچیزی از خطوط سطحی زندگی است و فاقد شایستگی و ظرافت طبع می‌باشد.

در عکاسی واقع‌گرا و وفادارانه، عکاس دنیای خاص خود را همگام با طبیعت می‌آفریند و سعی در ثبت واقعیت موجود دارد. عکاس در این مرحله همچنان چیزهایی از جهان بیرون را موضوع کار خود قرار داده؛ بر آن است که به طریق خاصِ خویش به آن پاسخی از درون بدهد. اما زمانی که این تعادل به هم خورده و عکاس بیش از حد به سوژه نزدیک شود یا با استفاده از نورپردازی، حرکت دوربین یا سوژه و روش‌های دیگری از این دست، به جای ثبت کل ماهیت سوژه تنها بخشی کوچک، و برداشتی ناقص از آن را ثبت نموده؛ در آن دخل و تصرف نماید به حدی که دیگر محصول، وفاداری خود را از دست داده و مخاطب را دچار سردرگمی کند؛ آفرینش هنری دیگر بازنمایی کامل از سوی جهان بیرونی نیست. در

این هنگام است که هنرمند از مرزهای واقع‌گرایی گذشته و وارد مرحله ثبت انتزاعی و خلاصه‌نگاری می‌گردد. تا زمانی می‌توان عکسی را پایبند به واقعیت به حساب آورد که مخاطب به راحتی بتواند ماهیت و مابه ازای خارجی آن را تشخیص داده و دچار برداشتی چندسویه نشود.

از عکاسی انتزاعی تا عکاسی تجریدی

عکاسی انتزاعی[۲۷] اصطلاحی است عام، برای شیوه‌های افراطی هنر سده‌ی بیستم در برابر سنت طبیعت‌گرایی. اما در تعیین و تعریف حدود عکاسی انتزاعی اختلاف نظر وجود دارد.

سادگی یا به بیان دقیق‌تر خلاصه کردن و حذف زواید، علامت مشخصه‌ی عکس‌های انتزاعی است در این بینش هنرمند ابتدا مشاهده می‌کند و سپس آنچه را که لازم است برمی‌گزیند. در عکاسی انتزاعی برخلاف عکاسی واقع‌گرا دیگر بازنمایی عین واقعیت بیرونی به طور کامل ملاک عمل قرار نمی‌گیرد. عکس‌های انتزاعی دارای پیچیدگی‌هایی می‌باشند که مخاطب برای درک آنها باید دانش هنری و بینش عمیقی داشته باشد. در غیر این صورت قادر به برقراری ارتباط با آنها نخواهد بود(تصویر ۲).

تصویر ۲- عکس انتزاعی، یزد - باغ دولت آباد (۱۳۸۶).
(ماخذ: نگارندگان)

نخستین فردی که آگاهانه به خلق عکس‌های انتزاعی پرداخت، "آلوین لنگدون کابُرن"[۲۸] (۱۸۸۲-۱۹۶۶) بود، که تحت تاثیر جنبش کوبیسم، و به قصد شبیه سازی چنان آثاری به وسیله دوربین، با استفاده از دستگاه ورتوسکوپ (زیبابین) که از سه آینه تشکیل یافته بود و قرار دادن اجسامی درمیان آن به عکاسی پرداخته ونام ورتوگراف[۲۹] را بر آن نهاد.

در این گرایش، عکاسان تلاش دارند تا جلوه‌ای انتزاعی و دو بعدی از اشیاء و صحنه‌ها ارائه دهند. در عکاسی انتزاعی هر عکاس می‌کوشد تا با نادیده گرفتن خاصیت بازنمایی دوربین عکاسی، تصویری دور از واقعیت به وجود آورد و حذف جنبه‌های عارضی و خاص صور اساسی و عام چیزها را مجسم نماید. در این مرحله عکاس سعی دارد تا به جای ثبت کامل واقعیت، تنها بخش کوچکی از آن را ثبت نماید، به طوری که منشأ و عنصر سازنده عکس چندان قابل تشخیص نباشد؛ اما مخاطب با کمی تأمل بتواند به منشأ و عنصر سازنده‌ی آن پی‌ببرد.

در این مرحله به هنگام ظهور و چاپ عکس حداقل دستکاری فنی به عمل می‌آید. در عوض عکاس از شگردهایی مانند ثبت نمای درشت، زاویه‌گیری‌های ابتکاری، نورپردازی‌های غیر متعارف، ثبت حرکت سوژه، و گزینش اجزاء نامأنوس از کلیت‌های مأنوس بهره می‌گیرد. در نتیجه توجه مخاطب به انگاره‌ها و ساختارهایی در عکس جلب می‌شود که گرچه واقعی هستند، ولی به آسانی و در نخستین نگاه، به شناسایی در نمی‌آیند. هدف از این نوع انتزاع‌گری که آن را از عکاسی واقع‌گرایانه متمایز می‌سازد، آفرینش تصویری غیر متعارف، غیر تکراری و ایجاد تصویری خلاقانه، جدید و غیر معمول و وارد شدن به دنیای تخیل و تفکر می‌باشد.

"در بطن کارکرد این نوع انتزاع‌گری ساده، مفهوم بنیادین "زیبایی‌شناسی صوری‌گرانه" نهفته است. مبتنی بر این عقیده‌ی راسخ که هر جزء از جهان آفرینش با هماهنگی تمام طرح افکنی و ساماندهی شده است" (فلدمن، ۱۳۷۸، ۴۸۵). در واقع این نگاره‌ها از متن مشهودات کلی جدا شده و در زیر ذره‌بین قرار گرفته‌اند.

در این شیوه تأکید بیش از پیش بر شکل و رنگ می‌باشد و تا حدودی انعکاس حجم و ماهیت سوژه اهمیت خود را از دست می‌دهد و عکس‌ها در این مرحله بیشتر تک بعدی و به دور از حجم‌پردازی می‌باشند.

عنوان در عکاسی انتزاعی بسیار مهم بوده و به تجسم آن کمک و همانند سرنخی مخاطب را به سوی تجسم عناصری که از آن انتزاع شده است رهنمود ساخته و او را هدایت می‌نماید. به طوری‌که گاه نقشی قوی‌تر از عکس و یا همتای آن را به خود می‌گیرد. عکاس، تصویری را در ذهنش مجسم می‌کند و سپس آن را در قالب عکس - که وسیله‌ی ارتباط است - می‌پروراند. به این ترتیب مخاطب هم می‌تواند تصویر را در ذهن خویش باز سازی نموده و به تصویر ابتدایی و منبع اثر پی‌ببرد. این بازسازی تصویر است که لذت بخش بوده، مخاطب را به تفکر واداشته و در بالا بردن سواد بصری و سطح درک و پروراندن او بسیار موثر می‌باشد.

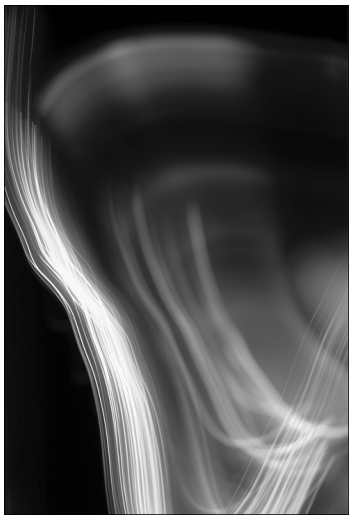
در عکاسی انتزاعی ارتباط با واقعیت حفظ می‌شود و هدف از بینش انتزاعی، ابطال هرنوع بازنمایی به‌صورت عینی و تجسم بخشیدن به مفهوم کلی است. به عبارت دیگر، آشکار نمودن وجوه ساختاری پنهان در ظاهر اشیاء می‌باشد. به طوری که هنرمند انتزاع‌گرا می‌تواند واقعیتی عینی را نقطه حرکت خود قرار داده و آن را به صورت انتزاعی درآورد، در مراحل ابتدایی، انتزاع تصویری به واقعیت عینی شبیه‌تر است و در مراحل پیشرفته‌تر، از نقطه حرکت دور می‌افتد و شباهت به مبدا خارجی آن به مرور کمتر می‌شود.

عکاس در این مرحله در تلاش است که تعادلی میان وفاداری خویش به طبیعت، و اعتقادش به استقلال تصویری که می‌آفریند

برقرار سازد؛ همچنان چیزهایی را از جهان برونی موضوع کار خود قرار می‌دهد و بر آن است که به طریق خاص خویش به آن پاسخی از درون بدهد. اما در آنجا که این تعادل برهم می‌خورد و آفرینش اثر دیگر مشروط به انگیزشی از جهان برونی نیست، هنر تجریدی زاده می‌شود(پاکباز، ۱۳۶۹، ۵۱۹).

این بدان معنی است که هنرمند پیوندش به طور کامل با ثبت دنیا واقعی قطع شده و به ثبت چیزهایی می‌پردازد که طور عینی دارای ما به ازای خارجی نمی‌باشند. در اینجا است که عکاس توجهش را به دنیای خارج از دست داده و انتزاع از حد می‌گذرد و دیگر عکس او مبنایی در عالم خارج ندارد.

در نهایت عکاس، به گرایشی متمایز می‌رسد و به جای تبدیل ظواهر طبیعی به صور ساده شده؛ از ابتدا اثری را خلق می‌کند که دارای عناصری غیر عینی می‌باشد، از این پس است که او وارد مرحله تجریدگرایی می‌گردد.



تصویر ۳- عکس تجریدی، نورنگاری (۱۳۸۶).
(ماخذ: نگارندگان)

تجرید در عکاسی

زمانی که هنرمندان با ساده نمودن شکل‌های طبیعت به این نتیجه رسیدند که بدون اشاره به طبیعت یعنی فقط از ترکیب شکل و رنگ هم می‌توان به خلق اثر هنری دست زد آثاری به این شیوه آفریدند و راه تازه‌ای را در بیان احساس از طریق عکس باز نمودند. عکاسی تجریدی کاملاً فرآورده فکر و اندیشه انسان می‌باشند.

اساس عکاسی تجریدی در حقیقت این اعتقاد است که ارزش‌های جهان شناختی در رنگ و شکل خلاصه می‌شود و به طور کلی ربطی به مضمون عکس ندارد. عکس می‌تواند ترکیبی از خطوط افقی و عمودی و سطوح یک دست رنگی باشد و نیازی به داشتن شکل مشخص و واضحی نیست.

عکس تجریدی هیچ بازنمودی از طبیعت و عالم واقع را در خود ندارد و دیگر تلاشی جهت القای تصویری بیرونی صورت نمی‌پذیرد. تجریدگرایی در عکاسی بیشتر با تصنع و دستکاری فنی تولید می‌گردد و عملاً مستقل از واقعیت عینی یا دیده شده می‌باشد. افزون بر این، در این مرحله عکاس ارتباط خود با دوربین را نیز به اندک مقداری کاهش می‌دهد.

زیرا این شیوه بر این اساس مبتنی است که شکل‌های مرئی می‌توانند بر هر سطح حساس نسبت به نور ضبط شوند. بدین منوال پرتونگاره‌های "من ری"[۳۰] نقاش و عکاس امریکایی، (۱۸۹۰-۱۹۷۷) و نورنگاره‌های"لاسلو مُهولی ناگی"[۳۱]، (۱۸۹۵-۱۹۴۶) در این مرز قرار داشته و اصالتاً نمونه‌هایی از قالب هنری نوظهوری هستند که چنین به تعریف در می‌آیند: ساختن تصویر بدون میانجی‌گری چشم انسان یا عدسی دوربین، در این روش شکل‌ها بدون میانجی‌گری عدسی دوربین بر کاغذ ثبت می‌شوند و نتیجه کار، عکسی غیر شیئی است که مابه‌ازای خارجی مشخصی ندارد (تصویر ۳) (فلدمن، ۱۳۷۸، ۴۸۵).

در این مرحله، این برداشت که عدسی دوربین جانشین چشم، یا گواه صادق و مدافع حقیقت به شمار می‌رود عمدتاً متروک می‌گردد. این شیوه در عکاسی بیشتر همانند روش نقاشی تجریدی و غیر عینی می‌باشد. این شیوه را می‌توان بر خلاف سیر تکاملی عکاسی، استمراری در بینش و برداشت نقاشی وار و اجرای آن با کارافزارهای نوظهور و نرم‌افزارهای کامپیوتری دانست. این شیوه در عکاسی را تحت عنوان "نقاشی با نور"[۳۲] به تعریف در می‌آورند (همان، ۴۸۶).

از عکاسی تجریدی به عکاسی غیر عینی نیز می‌توان تعبیر نمود، که در آن از شکل‌هایی خنثی که نه دارای پیچیدگی و نه ویژگی‌های کلی شکل‌های طبیعی یا انتزاعی هستند، استفاده می‌شود. این شکل‌ها هیچ نوع ایده یا حسی را در فرد به وجود نیاورده و تداعی کننده‌ی هیچ عینیتی نمی‌باشند، به تعبیری دارای حالتی خنثی هستند البته شکل‌های هندسی که دارای پیچیدگی خاصی می‌باشند نیز می‌توانند خنثی باشند و حتی ممکن است برپایه‌ی خلوص طرح کلی آنها، به دیگر شکل‌های خنثی ترجیح داده شوند.

بین شکل و محتوا رابطه‌ای مانند جسم و روح برقرار است که گاهی به یکی بیش از دیگری توجه می‌گردد و این مقدار اهمیت دادن به این دو است، که هنرمند را از دنیای واقعی و جسمی، به سمت دنیای انتزاعی و یا تجریدی می‌کشاند. هرچه از سمت شکل‌های طبیعی و وابسته به سوی شکل های تجریدی و غیر وابسته پیش می‌رویم عمق بیان آنها افزایش می‌یابد به همین دلیل است که یک خط صاف نسبت به یک خط منحنی مفهوم عمیق‌تری را بیان می‌سازد.

در عکاسی تجریدی، عکاس می‌تواند احساسات درونی و ذاتی خود را از طریق عناصر سازنده‌ی خنثی ابراز نماید. این همان ذات هنر است که انسان کمتر به دنبال آن می‌رود. در عکاسی تجریدی سوژه نمی‌تواند دارای ارزش باشد. آنچه مهم است

خطوط، رنگ‌ها و روابط بین آنها است که بار حسی و فکری عکس را منتقل می‌کند. در تصویرهای تجریدی وجه شبه روشن و منحصر به فرد وجود ندارد تا عناصر خاصی را به هم پیوند دهد. از این روی دامنه‌ی ساخت این گونه تصاویر، بسیار فراخ می‌باشد.

هنر عکاسی غیر عینی و تجریدی به ما نشان می‌دهد که هنر همواره به راه خود ادامه می‌دهد و این‌که هنر به معنای نشان دادن ظاهر واقعیت، آن‌گونه که ما آن را می بینیم یا زندگی، آن‌گونه که ما آن را سپری می‌کنیم نیست؛ بلکه بیان واقعیت اصیل و زندگی حقیقی است که قابل تعریف نبوده اما با هنر تجسمی می‌توان به شناخت آن نایل آمد.

این‌گونه عکس‌ها به دور از هر عنوان، مفهوم و بازنمایی ایده یا تفکری واقع‌گرا می‌باشند. این شیوه را می‌توان مرحله‌ی پیشرفته‌تر و قدم بعدی در عکاسی انتزاعی نامید. در عکاسی تجریدی فقط شکل و رنگ اهمیت دارد، این چنین عکس‌هایی بازنمود و تداعی کننده‌ی عنصر خاصی در طبیعت نمی‌باشند و عکس بر خلاف رسالتی که در ابتدای پیدایش بر پایه آن ایجادگشته بود، نه به دنبال بازنمایی طبیعت بلکه به دنبال ایجاد فضایی مجرد از طبیعت می‌باشد.

عکاس تجریدگرا دنیای هماهنگ خاص خود را در برابر دنیای طبیعت می‌آفریند. البته تنها معدودی از عکاسان از تجرید به عنوان زبان بصری‌شان بهره می‌گیرند و سعی ندارند که با رنگ‌ها و شکل‌های ایجاد شده تداعی شکل خاصی را بنمایند.

رفتن به عمق، هرچه ساده‌تر شدن، خلاصه نگاری، ترکیب‌های باز و غیر متعارف، ترکیب محض رنگ‌ها، از جمله مشخصات ظاهری عکس‌هایی است که در این مرز قرار می‌گیرند.

نتیجه‌گیری

می‌توان عکاسی را از نظر میزان ارتباط با واقعیت در سه گروه مجزا تفکیک نمود، در راستای تبین مرزهای بین این سه دسته می‌توان خواصی را جهت شناخت و مرزبندی میان هر دسته قائل شد که در زیر به تفکیک ذکر می‌گردد.

عکاسی واقع‌گرا، در این شیوه عکاس تمام تلاش خود را برای ثبت تصویری نزدیک به واقعیت انجام می‌دهد. عکس‌هایی را می‌توان در این مرزبندی جای داد که دارای یک و یا چند دسته از خصوصیات زیر باشند:

۱. وفاداری به واقعیت و ثبت دقیق جزئیات سوژه
۲. مستند بودن و واقع‌نمایی
۳. عکاسی مستقیم
۴. تجسم‌گرایی و روایی بودن
۵. نورپردازی طبیعی و اکثراً استفاده از نور روز
۶. ثبت کامل ماهیت سوژه
۷. قابل استناد بودن
۸. ثبت حجم، نور، سایه و عمق میدان
۹. استفاده از انواع نماهای باز و بسته با هدف استفاده از حداکثر توان عکس برای درک کامل واقعیت
۱۰. درک آسان تصویر و پی بردن به ماهیت سوژه‌ی عکاسی شده

در مرحله بعدی عکاسی انتزاعی قرار دارد، می‌توان عکس‌هایی را که دارای ویژگی‌های زیر می‌باشند؛ در این دسته قرار داد:

۱. خلاصه نگاری
۲. برداشت غیر مستقیم
۳. نورپردازی غیر متعارف تا حدی که موضوع تغییرشکل یافته و به وضوح قابل تشخیص نباشد.
۴. استفاده از نماهای بسته، دیتیل‌های خاص و کج نمایی
۵. اغراق در یک ویژگی و حذف سایر مولفه‌ها
۶. پیچیدگی درک تصویر
۷. در اغلب موارد ثبت تصاویر بدون حجم، دو بعدی و تخت
۸. زبده گزینی و ثبت بخش کوچکی از واقعیت
۹. عدم روایت‌گری و مستند بودن
۱۰. ساده سازی روابط میان شکل و رنگ و کارکرد مفهومی

در انتها می‌توان به تبیین مرزهای عکاسی تجریدی با خصوصیات زیر پرداخت:

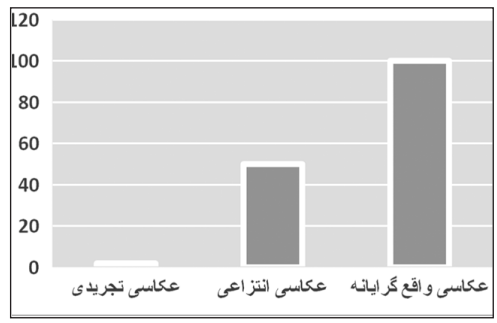
۱. مجرد بودن از عالم واقع و عدم ارتباط با واقعیت
۲. ترکیب محض رنگ و شکل
۳. دارا بودن عناصر نا شبیه‌ساز و غیر عینی
۴. نداشتن عینیت بیرونی
۵. کم شدن نقش دوربین به عنوان واسطه‌ی ثبت تصویر
۶. استفاده از نورنگاری، فُتوگرام[۳۳]، فُتومُنتاژ[۳۴]
۷. دستکاری‌های رایانه‌ای و ثبت تصنعی شکل و رنگ
۸. غیر عینی و غیر شیئی بودن
۹. استفاده از شکل‌ها و رنگ‌های خنثی غیر قابل تعمیم به واقعیات عینی
۱۰. عدم وجود محتوا و مفهوم عینی

در ادامه تفاوت درصد میزان وفاداری این سه گونه عکاسی را بررسی می‌نماییم. همان‌طور که در نمودار مقایسه ای عکاسی واقع‌گرایانه، انتزاعی و تجریدی (نمودار۱) و جدول توصیفی

مربوط (جدول۱) مشاهده می‌گردد؛ عکاسی واقع‌گرا از لحاظ میزان وفاداری به واقعیت، در بالاترین مرتبه قرار دارد و سپس عکاسی انتزاعی با حداکثر ۵۰ درصد*** وفاداری به واقعیت، در مرتبه بعدی قرار داشته و در انتها و تقابل با این دو، عکاسی تجریدی قرار می‌گیرد که کمترین گرته برداری از واقعیت را به خود اختصاص می‌دهد.

بر خلاف آنچه در برخی منابع، واژه‌ی انتزاعی و تجریدی مترادف هم نگاشته شده‌اند، با مطالعه موارد بررسی شده در مقاله، این نتیجه حاصل می‌گردد که این دو کاملاً از هم متمایز بوده و دارای معانی متفاوتی می‌باشند. در عکاسی انتزاعی، ساده‌سازی واقعیت موجود، مطرح می‌باشد؛ و این در حالی است که در عکاسی تجریدی سعی بر این است که هیچ گرته برداری‌ای از واقعیت ملموس صورت نپذیرفته و از ابتدا تصویری غیر عینی که دارای مابه‌ازا در واقعیت نیست ثبت گردد.

نمودار ۱- نمودار حداکثر درصد میزان وفاداری به واقعیت در عکاسی تجریدی، انتزاعی و واقع‌گرایانه.



(ماخذ: نگارندگان)

جدول۱- جدول مقایسه‌ای بین عکاسی واقع‌گرایانه، انتزاعی و تجریدی.

دسته‌بندی عکس‌ها / ویژگی‌ها	عکاسی واقع‌گرایانه (Real Photography)	عکاسی انتزاعی (Abstract Photography)	عکاسی تجریدی (Nonobjective Photography)
معنی لغوی	عکاسی واقع‌گرا	عکاسی خلاصه‌نگار	عکاسی مجرد و غیر عینی
هدف	ثبت کامل واقعیت و وفاداری به آن	ثبت بخشی از واقعیت	عدم ارتباط با واقعیات عینی و بازخورد بیرونی
میزان تطابق با واقعیت	عینی و شکل‌گرایانه	نیمه عینی و نیمه شکل‌گرایانه	غیر عینی و مجرد از شیء وارگی
تکنیک های رایج	نورپردازی های معمول و یا استفاده از نور طبیعی، فیلترهای اصلاح کنتراست	نورپردازی‌های غیر متعارف و انتخاب گرایانه، زوایای کلوزآپ (بسته)	دستکاری‌های کامپیوتری و یا اعمال تغییر بر روی نگاتیو، نورنگاری، فتوگرام، فتومونتاژ
چهارچوب	عکاسی مستند و خبری	عکاسی هنری	
رسالت	اطلاع رسانی	مفهومی	شکل‌گرایی صرف
کاربرد	روایی	نیمه روایی	غیر روایی

(ماخذ: نگارندگان)

پی‌نوشت‌ها:

۱ Realism.
۲ Nonobjective.
۳ Naturalism.
۴ Abstraction.
۵ Abstract Art.
۶ Kandinsky.
۷ Manet.
۸ Cezanne.
۹ Matthies.
۱۰ Picasso.
۱۱ Mondrian.
۱۲ Le Corbusier.
۱۳ Calder.
۱۴ Kline.
۱۵ Cubism.
۱۶ Real Photography.
۱۷ Szarkowski.
۱۸ Starnd.
۱۹ Weston.
۲۰ The Photographer's Eye.
۲۱ Impressionism.
۲۲ Photojournalism.
۲۳ Brady.
۲۴ Thompson.
۲۵ Proust.
۲۶ In Search of Lost Time or Remembrance of Things Past (French: A la recherche du temps perdu).
۲۷ Abstract Photography.
۲۸ Coburn.
۲۹ Vortograph.
۳۰ Man Ray.
۳۱ Moholy Nagy.
۳۲ light painting.
۳۳ Photogram.
۳۴ Photomontage.

××× درصد گرفته شده در این بخش از طریق مشاهده‌ی جامعه‌ی آماری (عکس های مهم و مطرح در تاریخ عکاسی) وسیعی مشتمل بر ۳۰۰ عکس از طریق نمونه‌گیری پراکنده و تجزیه و تحلیل نتایج حاصل از این مشاهدات استخراج گردیده است.

فهرست منابع:

افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴)، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، انتشارات دانشگاه هنر، تهران.
بورک فلدمن، ادموند (۱۳۷۸)، تنوع تجارب تجسمی، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات سروش، تهران.
پاکباز، روئین (۱۳۶۹)، در جستجوی زبان نو، انتشارات نگاه، تهران.
پاکباز، روئین (۱۳۸۱)، دایرة المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۲۸۵، ۱۳۳۴)، لغت نامه دهخدا، (ج ۲، ۴)، انتشارات دهخدا، تهران.
سید صدر، سید ابوالقاسم (۱۳۸۳)، دایرة المعارف هنر، انتشارات سیمای دانش، تهران.
صدری افشار، غلامحسین (۱۳۸۳)، فرهنگ معاصر فارسی، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران.
کرامتی، محسن (۱۳۸۰)، فرهنگ اصطلاحات و واژگان هنرهای تجسمی، انگلیسی. فارسی، انتشارات چکامه، تهران.

Strand, Paul (1966), *Photography* , Prentice-Hall- Englewood Cliffs.
Szarkowski, John (1966), *The Photographer's Eye*, Museum of Modern Art, NewYork.
Szarkowski, John (1978), *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, Museum of Modern Art, NewYork.
Weston, Edward (1982), *The History of photography, quoted by Beaumont Newhall*, Museum of Modern Art, NewYork.
University Press (2000), *Oxford Advanced Learner's Dictionary*,Jungle Publication, Tehran.