سال ۱۶، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۳
شمارهٔ پیاپی:۴۴
مقاله پژوهشی: ۱۴۶-۱۳۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تاثیر سینما بر عکاسی در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم [1]

فرناز موذن [2]
احمد الستی [3]
لیلا منتظری [4]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۵
تاریخ تصویب: ۱۴۰۲/۰۹/۱۹

چکیده

پس از ابداع عکاسی و به‌دنبال آن تولد سینما، هر دو این هنرها مسیر رشد و تحول را با فاصله‌ای کمتر از یک قرن، سایه به سایه یکدیگر طی کردند. عکاسی که از۱۸۳۷م تا ۱۸۹۶م یعنی زمان تولد سینما به تجربه‌های گوناگون دست زده بود هم در تکنیک و هم در مضمون، راهنمای سینمای نوظهور شد. سینمااین هنر جدید، گوی سبقت را در جذب مخاطب از دیگر هنرها ربود و آرام آرام به تاثیرگذارترین هنر زمان تبدیل شد. سینمای نوپا نه تنها وامدار عکاسی که وامدار ادبیات، نقاشی، تئاتر و موسیقی هم بود. اما ارتباط مستقیم عکاسی و سینما با تصویر ثبت شده، تعامل این دو را نسبت به دیگر هنرها پررنگ‌تر کرد. از سوی دیگر جریان‌های فکری هم‌عصر با تولد سینما نیز مباحث نظری ویژه‌ای را رقم زد که نظریه‌های عکاسی و تئوری‌های فیلم را در پی داشت هدف این مطالعه نشان دادن تأثیر سینما بر عکاسی معاصر و یافتن پاسخ برای چرایی این تأثیرگذاری، با استفاده از مطالعات نظری صورت‌گرفته در این زمینه، به روش مطالعه توصیفی، تحلیلی منابع مکتوب و منابع تصویری با رویکرد به آراء اندیشمندانی مانند والتر بنیامین خصوصاً در مقاله اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی، و نظریهٔ لحظهٔ قطعی هنری کارتیه برسون و نظریه‌های جدیدتری مانند تصویر زمان ژیل دلوز است. جریانات فکری که به نظر می‌رسد تأثیرپذیری سینما از هنرها را معکوس کرده و جهت تأثیر سینما بر دیگر هنرها را تغییر داده است. اکنون در ابتدای قرن بیست و یکم میلادی و به‌دنبال تحولات فکری انتهای قرن بیستم میلادی، این ردپای سینما است که بر عکاسی دیده می‌شود. در پی این تحولات، مطالعهٔ عواملی مانند زمان، سکون، قاب، حرکت، تداوم و توالی نشان می‌دهد که شکلی نو از زبان بصری در سینما و عکاسی رقم خورده است.

کلید واژه‌ها: تأثیرات متقابل، سینما، عکاسی، تصویر، زمان

1. DOI: 10.22051/jjh.2023.45496.2075
این مقاله برگرفته از رساله دکتری فرناز موذن با عنوان: " بررسی گفتمان تعاملی عکاسی و سینما از ۱۹۸۰ تا ۲۰۲۰" است.

۲. دانشجوی دکتری گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، نویسنده مسئول. farnaz.moazen@gmail.com
۳. دانشیار گروه سینما، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران. a.alasti@yahoo.com
۴. استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات ،دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. leila.mont@gmail.com

مقدمه

با مشاهدهٔ اولین آثار سینمایی پس از اختراع و معرفی سینما، نقش عکاسی در این شکل جدید از آفرینش هنری را هم در نحوهٔ ابداع سینما و هم در مضامین بیان شده در فیلم‌ها می‌توان دید. بسیاری از فیلم-سازان در زمان‌های مختلف متأثر از تک عکس ها یا مجموعه عکس‌های عکاسان، فیلم ساخته اند. جان فورد[۱] میزانسن‌های بی‌نظیر فیلم‌های خود را تحت تأثیر مجموعه عکس‌های آمریکای ادوارد کرتس[۲] خلق کرد. فیلم‌سازانی مانند استنلی کوبریک[۳]، نوری بیلگه جیلان[۴] و عباس کیارستمی[۵]، فیلم‌سازانی هستند که رد پای عکس‌هایشان را در فیلم‌هایشان نیز می‌توان دید. از سوی دیگر در دنیای معاصر با گسترش ابزار عکاسی و تغییر آنها از آنالوگ به دیجیتال شیوه‌های خلق عکس نیز تغییر کرد و متأثر از آن، تنوع گسترده‌ای در عکس و عکاسی شکل گرفت. شکل‌های مختلف عکاسی صحنه آرایی شده یا به طور کاملاً مشخص بازسازی میزانسن‌های سینمایی را در ذهن تداعی می‌کنند، مانند عکس‌های سیندی شرمن[۶] و یا هر کدام به نوعی بخشی از مفاهیم سینمایی را به عنوان چهارچوب در نظر گرفته و از عکس به‌عنوان رسانه‌ای جدید استفاده می‌کنند. در این میان، آثاری نیز به چشم می خورد که نه تنها پا را از ثبت واقعیت فراترگذاشته‌اند بلکه بنظر می‌رسد در مسیر جستجوی راه‌های جدید برای بیان هنری بیش از رسانه‌های دیگر به سینما نزدیک شده‌اند.(رهبرنیا،مصدری ،۱۳۹۴:۲۲۳) مانند آثار هیروشی سوگیموتو[۷] و دنیس دارزاک[۸]. اما آیا این تأثیرات، یک سویه هستند یا تعاملی دو سویه در جریان است؟ اگر تعاملی شکل گرفته است کدام نظریات آن را شکل داده و گسترش داده‌اند و متأثر از تأثیر سینما بر عکاسی چه چشم اندازی برای سینما و عکاسی در قرن بیست‌ویکم پیش بینی می شود؟ پژوهش پیش‌رو سعی دارد با کمک گرفتن از سویه‌های فکری جدید و با مطالعهٔ هنرهای تصویری معاصر به این سؤالات پاسخ دهد. در نهایت پاسخ‌گویی به این سوالات، هدف اصلی مطالعه است که دستیابی به دلایل تأثیر سینما بر عکاسی معاصر را روشن می‌کند.

پیشینهٔ پژوهش

از میان آثاری که به بررسی تأثیرات متقابل عکاسی و سینما پرداخته‌اند، مهمترین اثر ترجمه شده، کتاب عکاسی و سینما[۹] نوشته دیوید کمپنی[۱۰] (۲۰۰۸) است. کمپنی در این کتاب از زوایای مختلف به بررسی عکاسی و سینما پرداخته است.از جمله مهمترین آنها بررسی، سکون، ایستایی و حرکت در سینما و عکاسی است. این کتاب اگرچه تا زمان انتشار مانند دایرهٔ-المعارفی موشکافانه عکس‌ها و فیلم‌ها را زیر ذره بین برده است اما جای فصلی مستقل برای پرداختن به نظریه‌های تأثیرگذار در آن خالی است. دیگر کتاب«between cinema :still moving and phoography »[۱۱] نوشته کارن بکمن و جین ما (۲۰۰۵) است. این کتاب مجموعه سیزده مقاله است که توسط نویسندگان مختلف نوشته شده است. این مقالات به بررسی رابطه هنر و تکنولوژی و تاثیرات آن بر عکاسی و سینما و بررسی سکون و حرکت و قابلیت‌های متاثر از آن‌ها در تولیدات هنری پرداخته‌است. از دیگر آثار قابل توجه در این حوزه، کتاب ژیل دلوز[۱۲] سینما و فلسفه نوشته پایولا ماراتی (۲۰۰۳) است که به بست نظریات ژیل دلوز و ارتباط با دیگر نظریات سینمایی می‌پردازد. از میان مقالات مورد مطالعه، مهمترین اثر که به شکل مستقیم به بررسی دقیق و موشکافی بحران در مطالعات فیلم پرداخته است و به شکل غیر مستقیم بخشی از پاسخ‌ها به سوال اصلی این مقاله را در خود جا داده است، مقاله « Film and visual culture» نوشته اندرو اسپایسر[۱۳] (۲۰۲۲) است. او در این مقاله با تقسیم بندی بحث به بخش‌های مختلف و پرداختن به نظریات نظریه‌پردازان معاصر و بررسی آثار سینمایی متاثر از آنها به موشکافی سینمای معاصر پرداخته و بررسی خود را کامل کرده است. دیگر مقاله قابل توجه که به شکل مشخص به هنر در دوران پیشرفت علم و تکنولوژی پرداخته و با نگاهی ویژه عکاسی و سینما را مد نظر قرار داده است مقاله « Art in an age of science and technology» نوشته آمی یون[۱۴] (۲۰۰۰) است که هنرها؛ چه معاصر چه کهن را تجربی و حاصل تکنولوژی‌های عصر خود می‌داند. نویسنده در بررسی خود مثال‌هایی از عکس‌ها و فیلم‌های معاصر را

می‌آورد، از جمله آثاری که در این بحث مورد توجه قرارمی‌گیرند، آثار منتخب از عکس‌های صحنه‌آرایی شده هستند که اقتباس از دیگر آثار هنری محسوب می‌شوند. در اقتباس در هنر معاصر و اقتباس از عکس در آثار سینمایی نیز می‌توان به مقاله «مطالعه اقتباس سینمایی از عکاسی» نوشته زمانیان و سلیمی (۱۴۰۱) اشاره کرد که در مجله جلوه هنر به چاپ رسیده است. در این مقاله، دو دسته از فیلم‌ها مورد بررسی قرار گرفته اند، یک دسته، فیلم‌هاییکه از ماهیت عکس و عکاسی اقتباس کرده‌اند و دسته دوم، فیلم هایی که به ماهیت بصری عکس‌ها توجه کرده‌اند. زینب اسلامی در رساله دکتری با عنوان«نظریه دلوز درباره سینما: تحلیل حرکت و زمان» (۱۳۹۲) به بررسی کامل این نظریات که در دو کتاب سینما ۱ و سینما ۲ دلوز آمده‌اند می‌پردازد. پژوهش حاضر از نظریات دلوز در تعامل سینما و عکاسی معاصر استفاده کرده است و سعی کرده است دلایلی را برای نشان دادن تأثیر سینما بر عکاسی در زمان معاصر مشخص کند .

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و برای شناسایی چگونگی تعامل سینما و عکاسی و شکل-گیری چهره جدید آنها در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست ویکم انجام شده است. به این منظور، آثار عکاسان و سینماگران پس از سال ۱۹۸۰ م که آثارشان در منابع مورد مطالعه بیش از دیگران مورد توجه و مطالعه قرار گرفته است، مانند سیندی شرمن، هیروشی سوگیموتو، دنیس دارزاک، جف وال، سندی اسکاگلند، یوآخیم تری‌یر[۱۵] و جاناتان گلیزر[۱۶] در نظر گرفته شد. جمع‌آوری مطالب مکتوب به صورت کتابخانه‌ای و منابع تصویری از آرشیوهای مختلف تصویری بوده است. نمونه‌گیری برای انتخاب هنرمندان و آثار هنری بصورت غیر تصادفی و به روش هدفمند انجام شده است .

مبانی نظری

در بررسی دستاوردهای بشری در زمینه‌های مختلف علوم و هنر به‌وضوح روشن است که تکامل در همه زمینه‌ها پی‌درپی شکل می‌گیرد. نظریه‌های جدید بر پایه نظریات قبل زاده می‌شوند و اشکال مختلف علم، یافته‌های قبل از خود را مبنا قرار می‌دهند. هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست. هنرها در پی تغییر نظریات فلسفی و اجتماعی و شکل گیری سبک‌های جدید تغییر شکل می‌دهند و ویژگی‌های متناسب با زمان خود را به نمایش می‌گذارند. اکنون در جهان چیزهای بیشتری برای دیدن وجود دارد (سانتاک ،۱۴۲:۱۳۸۹)در بحث بررسی تعامل عکاسی و سینما، بازه زمانی ۱۹۸۰م تاکنون در نظر گرفته می‌شود و نظریاتی که بیشترین تأثیر را در مهمترین عناصر مشترک از جمله زمان، سکون، قاب، حرکت، تداوم و توالی دارند و به دنبال آن شکلی نو از زبان بصری را در سینما و عکاسی رقم زده‌اند، مورد توجه قرار می‌گیرند. در این مبحث یکی از مهمترین زوایا که می‌توان در نظر گرفت زاویه‌ای است که امی‌یون در مقالهٔ هنر در عصر علم و تکنولوژی به آن پرداخته است، او با استناد به گفتهٔ ژنه یانگ بلاد اذعان می‌کند که همهٔ هنرها تجربی هستند او در بسط این موضوع اشاره می‌کند که هنرها محصول تکنولوژی‌های زمان خود هستند و این مواد و مصالح و ابزار هستند که تجارب تکنیکی در هنرها را رقم می‌زنند، به شکل عام می‌توان گفت که نوآوری‌های تکنولوژی امکانات شگفت‌انگیزی را در اختیار هنرمند قرار می‌دهد، این امکانات علاوه بر ایجاد تغییر در رسانه‌های موجود رسانه (مدیوم) های جدید نیز خلق می‌کنند. از این رو تنوع، یکی از بزرگترین ویژگی‌هایی است که رقم زده می‌شود. در بازه زمانی مورد بحث مثال‌های گوناگونی از انواع هنرها را می‌توان آورد که مصداق این گفته هستند. در عکس می‌شود آثاری از جف وال و سندی اسکاگلند را به عنوان مثال نام برد. اجرای این آثار فارغ از مفهوم که به نوعی ثبت حرکت متأثر از سینما را در خود جای می‌دهند، تنها با ابزار امروزی به شکل کنونی قابل اجرا هستند و در شکل کلی، آثار هنری معاصر، موجد فرهنگ بصری هستند که متأثر از تحولات هنر معاصر در همه سطوح جوامع، فراگیر شده است. این بحث را از زاویه دیگر نیز می‌شود ادامه داد: دیوید بوردول[۱۷] مؤلف و محقق سینما می‌گوید در مطالعات سینمایی مطالعات فلسفی و مطالعات ساختارگرایانه نمی‌توانند همزمان با هم به کار گرفته شوند. اگرچه این مطالعه زمینهٔ مناسبی برای تحلیل پساساختارگرایانه است اما ما مطالعهٔ فلسفی را برای بررسی گسترده‌تر و استفاده از نظریات

مختلف انتخاب می‌کنیم. نظریاتی از جمله نظریهٔ لحظهٔ قطعی هنری کارتیه برسون[۱۸]، حرکت، زمان ژیل دلوز و در نهایت نظریات دادلی اندرو[۱۹] که جمع بندی مجموعهٔ نظریات معاصر در این خصوص محسوب می شوند. لازم به ذکر است که آغاز این نوع نگرش در عکاسی و پس از آن در سینما، بیش از هر چیز متأثر از نظریات والتر بنیامین[۲۰] خصوصاً پس از انتشار مقالهٔ «اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی » و محصول جزییاتی است که در آن مقاله، مطرح شده است. بنیامین در این مقاله به دو دلیل بازتولید تکنیکی را با ارزش می‌داند، دلیل اول اشاره می‌کند که اثر بازتولید شده از اثر اصل مستقل‌تر است او مثال می زند که در عکاسی وجوهی از اثر اصل بیرون کشیده می‌شوند که تنها برای لنز قابل دستیابی هستند و نه برای چشم و قابلیت هایی مانند بزرگ نمایی و کشف زوایایی که در عکس ثبت می شوند. در دلیل دوم می‌گوید اثر بازتولید شده می‌تواند در شرایط بهتری نسبت به اصل اثر قرار گیرد. او همچنین در تاریخ کوچک عکاسی اشاره می‌کند که در عکس زوایایی آشکار می شود که در نگاه کردن به اصل اثر به روشنی دیده نمی شوند. او برای اثبات این گفته به عکاسی از آثار معماری اشاره می کند (والری،۱۳۹۷ :۱۳). در ادامه، همانگونه که «مقالهٔ بحران در مطالعات فیلم» با استناد به گفتهٔ دیوید بوردول اشاره می‌شود، پژوهش در بیشتر حوزه-های سینما تحت تأثیر تغییرات معاصر قرار نگرفته است. این مقاله، مطالعاتی را که بر پایهٔ سینمای کلاسیک هالیوود شکل می‌گیرند، مطالعات میان‌مایه (middle level research) در نظر می‌گیرد و مطالعات مبنی بر فناوری‌های تصویری جدید را عمیق-تر و ملزم به بازاندیشی مطالعات سینمایی می‌داند. او با تکیه بر مطالعات محققان معاصر معتقد است که رسانه های تصویری تکامل پیدا می‌کنند، با هم ترکیب می‌شوند و در سراسر جهان گسترده می‌شوند. این رویکرد یادآور دیدگاه پیر بوردیو[۲۱] جامعه شناس است که کنش عکاسی را "عادی ترین اتفاق ممکن " می داند او معتقد است از نظر برخی، عکاسی وسیلهٔ حفظ زمان حال و بازتولید است، از آن جهت آن را هنر میان مایه می داند (بوردیو،۱۳۹۴:۵۲). دومینیک مک آیورلوپس[۲۲] در فصل از کنجکاوی تا سرگشتگی کتاب چهار هنر عکاسی اشاره می کند که عکاسی از آن جهت قابل توجه منتقدان و نظریه پردازان است که از یک سو ابزاری بیان گر واقعیت است و از سوی دیگر ابزار بیان هنری. او اشاره می‌کند که دوربین هم می‌تواند شاهدی بدون اغماض باشد و هم ابزاری بیانگر (لوپس ،۱۳۹۵؛۲۴). بنابراین در سینما آن سینمایی که طبق قواعد کلاسیک شکل گرفته و برای همه لایه های اجتماع قابل درک است و در عکاسی آن نوع از عکاسی که برای همه قابل دسترس و استفاده است، کنار گذاشته می‌شوند. اگرچه در واکاوی‌های عمیق‌تر نتایج بدست آمده قابل تعمیم به همه سطوح این دو هنر است.

دادلی اندرو در کتاب آنچه سینما هست؟ (۲۰۱۰) نگرانی عمیق خود را نسبت به تغییرات ناشی از تغییر آنالوگ به دیجیتال و از دست رفتن ویژگی های منحصر به فرد فیلم ابراز می کند. او فیلم را دیگر نه یک رسانه مدرن بلکه خود مدرنیته و کاملاً تاریخی می‌داند (Spicer ،2:2015). دلوز در دو اثر شاخص خود سینما ۱ و سینما ۲ تأثیر بسزایی در زمینهٔ نظریات سینمایی داشت. بر خلاف دو نظریه غالب تا قبل از ۱۹۸۰ در مطالعات سینمایی، یعنی رویکرد رئالیستی و پدیدارشناختی (رویکرد پدیدارشناسانهٔ ادراک سوبژکتیو را الگوی ارجاع می داند) مبتنی بر نظریات آندره بازن و رویکرد زبان شناختی (رویکرد زبان‌شناختی تصاویر را با بیان، یکسان می‌داند) و رویکرد روانشناسانهٔ کریستین متز[۲۳]، دلوز، جوهرهٔ سینما را بیرون می‌کشد و روشن می‌کند که سینما در چه حالت منحصر به فردی می‌تواند به خود تصاویر بیندیشد.او در تصویر – حرکت ارتباط مونتاژ و نما و ارتباط سینما با روایت را بررسی می‌کند و در تصویر-زمان جهش سینمای پس از جنگ و گسست میان سینمای کلاسیک و مدرن را جستجو می کند. (تی کریبل ۱۳۹۵:۲۰)،دلوز در تصویرـ حرکت‌ها بدلیل برابری حرکت و نور، تصاویر را همان ادراک می داند بدون آنکه برای ادراک، منتظر نگاه انسانی بماند و البته ادراک را به شرطی آگاهانه می داند که تنها جنبهٔ سودمند چیزها را نگه دارد، او ادراک آگاهانه را نیز در کنش می‌داند او فیلم های بزرگ سینمای کلاسیک (هم امریکا و هم شوروی و اروپا) را ساختار یافته در

پیوند ادراک و کنش می داند و جایی که این پیوند از بین می‌رود و ادراک با تصاویر حاصل از زمان و اندیشه پیوند می‌خورد، گسست میان سینمای کلاسیک و سینمای مدرن بوسیلهٔ سینمای نئوریالیسم ایتالیا و موج نو فرانسه شکل می‌گیرد. این‌ها نکاتی هستند که دلوز با استفاده از آن‌ها دیدگاه برگسون[۲۴] را به سینما پیوند می‌دهد .از نظر برگسون وسیلهٔ سینما پس از این گسست، دیگر دیدن برای عمل کردن نیست بلکه دیدن برای دیدن است (موراتی،۱۳۹۵ :۲۰-۱۸). زمان و حرکت دو ویژگی تمایزآفرین میان سینما و عکاسی هستند اما استفاده از همین دو ویژگی در عکاسی معاصر آن را به گونه‌ای شکل داده که تصویری کاملاً متفاوت از عکاسی رقم خورده است. در ادامه و با بررسی مفصل‌تر این دو مقوله، چگونگی تأثیرگذاری سینما بر عکاسی دربازهٔ زمانی مورد نظر روشن‌تر می-شود .

تصویر- زمان

نقش زمان در آثار عکاسی و سینمایی می‌تواند شاخصهٔ ایجاد تفاوت باشد. در عکاسی، برشی از زمان ثبت می شود. در سینما اگرچه اساس بر ثبت همان برش‌های ثابت شده از زمان است اما « خود زمان چه شخصی باشد و چه تاریخی، تنها به عنوان قابی اهمیت پیدا می‌کند که در بستر آن کنش‌ها آشکار می‌شوند. تعریف زمان، تحت عنوانمقدار حرکت؛ به ارسطو باز می گردد، اما اگر دلوز مکرراً آن را یادآوری می‌کند، به این دلیل است که این تعریف در مورد برداشت‌های اخیر از سوبژکتیویته و تاریخ به عنوان مفاهیمی که حول اولویت کنش سامان یافته‌اند نیز، به‌کار می‌رود. همان طور که برگسون می‌گوید، چنین اولویتی جهان را دورانی کرده و محوری سازمان‌دهنده به آن می‌بخشد و در این جریان، کنش فضا و زمان را شکل می‌دهد. زمان فرم توالی خطی گذشته، حال و آیندهٔ کنش را به خود می‌گیرد «زمان حرکت های سوژه کنش‌گر را اندازه می گیرد»(دلوز ،۱۴۰۰؛۱۱). ادعای دلوز که سینمای مدرن، زمان را از تابعیت حرکت آزاد می‌سازد، نمی‌خواهد بگوید حرکت‌ها در زمانی ثابت منجمد شده‌اند؛ یا فیلم‌ها «کند»و کم تحرک می‌شوند (حتی اگر بعضی فیلم‌ها اینگونه باشند). بلکه می‌خواهد بگوید حرکت‌ها و کنش‌ها دیگر زمان و مکان را شکل نمی‌دهند، بلکه خود در زمان و مکان روی می‌دهند، که حرفی به کل متفاوت است. سیر و سرنوشت جهان دیگر با کنش‌های ممکن ما توصیف نمی‌شود یا بر مدار آنها نمی‌چرخد «کنش ها همراه با عواطف ، ادراک‌ها و اندیشه‌ها روی می دهند و به یکدیگر پاسخ داده و به هم واکنش نشان می‌دهند، یا از این کار عاجزند. از نظر دلوز به تفکر بیشتری نیاز داریم تا «اشکال جدیدی از حیات» را خلق کنیم و در نخستین گام باید قدرت اندیشه را تصدیق کنیم» (همان). دلوز در کتاب سینما ۲، منطبق بر انقلاب کپرنیکی کانت در فلسفه است. تا قبل از کانت، زمان با وقایعی که درون آن رخ می‌دادند، تعریف می شد و اندازه حرکت تلقی می شد، اما از نگاه دلوز کانت زمان را مستقل در نظر می‌گیرد و آنرا مطلق می‌داند بنابراین حرکت، نمی‌تواند تابع زمان باشد. دلوز معتقد است پس از جنگ جهانی دوم واژگونی مشابهی به واسطه از بین رفتن ارزش‌ها در نتیجهٔ شیوه‌های جنگی در سینما رخ داد که «موتور حسی حرکت تصویر» را متزلزل کرد، به شکلی که دیگر، حرکت طبیعی از چیزی به چیز دیگر به شیوه معمول، ممکن نبود . پیوندهای طبیعی، تأثیرگذاری خود را از دست دادند و الگوهای پیشین روایت تصویر- حرکت، دیگر کاربرد نداشتند. او معتقد است پس از این تغییرات، زمان یا «تصویر -زمان» در سینما آشکار می‌شود. از نظر او تماشاگران سینما پس از آن دیگر شکل غیر مستقیم زمان ثبت شده را نمی‌دیدند بلکه شاهد حرکت زمان در سینما بودند. به عبارت دیگر تصاویر، صحنه‌ها و شخصیت‌ها به گونه‌ای دیده می‌شوند که گویی زمان بر آنها عارض شده است و تنها عنصری که ذاتاً متعلق به سینما تلقی می‌شود زمان است. این تعاریف از زمان در سینمای مدرن و در آثار فیلم سازانی مانند گدار، برسون و... دیده می شوند (اسلامی،۱۳۹۲: ۱۷). با این توضیح اگرچه به نظر می-آید حرکت از روشن‌ترین شاخصه‌های سینما و سکون برجسته‌ترین ویژگی عکس باشد اما با مقایسه چند اثر به عنوان نمونه، دستیابی به دلایل تاثیر سینما بر عکاسی نزدیک‌تر می‌شود.

در خصوص زمان در عکاسی پیش از همه، هنری کارتیه برسون، دیدگاه‌ها و عکس‌هایش قابل توجه هستند. کارتیه برسون، عکاس را به بازیکن تنیس

تشبیه می‌کند که باید در بهترین زمان و بهترین مکان ضربه بزند. این توصیف همان مثالی است که دکارت استفاده کرده است. خود برسون زمانی که عکس‌هایش حکایت نمی‌کنند پیرو دکارت[۲۵] است. حکایت در عکس‌های او مبتنی بر زمان است، او همه چیز از جمله عکس را واجد ساختار می‌داند. در ساختاری که او مد نظر دارد «نباید واقعیت ها را گرد هم آورد زیرا که واقعیت به خودی خود جذابیتی ندارد. مهم انتخاب از بین آنها و به چنگ آوردن ژرفای واقعیت حقیقی است بنابراین عکاسی کشف واقعیت حقیقی به واسطه ساختار است. عکاسی یعنی باز شناختن واقعیت در لحظه و کسری از ثانیه و سازمان‌دهی دقیق فرم‌های بصری ای که این واقعیت را بیان و بدان دلالت می کنند. دیدگاه های برسون از ۱۹۵۰م تا ۱۹۸۰ تاثیر بسزایی بر عکاسی داشت، اما توجه به اهمیت زمان در عکاسی پس از این سال‌ها همچنان بر تأثیرگذاری نظریهٔ لحظه قطعی او صحه می‌گذارد» (سولاژ،:۴۷-۵۴).

برای بررسی انواع و اشکال گوناگون ثبت زمان در عکاسی معاصر چند نمونه بررسی می شود.

تصویر۱، بخشی از مجموعهٔ "چیزها عجیب هستند " ،اثر دون مایکلز(url4).

یافته‌ها

توضیحاتی که در پی می‌آیند به لحاظ تکنیکی اولین اصول و آموزه‌های عکاسی هستند اما معمولاً بدون در نظر گرفتن ساختار مفاهیم، آموزش داده می‌شوند. اولین شکل ثبت زمان در عکس‌ها زمانی است که حرکت سوژه‌ای متحرک نشان داده شود. در این صورت با انتخاب سرعت شاتری پایین کشیدگی و حرکت ثبت می‌شود. یعنی تلاش برای محدود کردن و شکل دادن به زمان در یک قاب ثابت. استفاده از این تکنیک در عکاسی بسیار رایج است اما در سینما که مبتنی بر تحرک و حرکت قاب‌هاست چنین تصاویری کمتر دیده می‌شوند مگر زمان‌هایی که توهمی تصویر می‌شود و یا قرار است تصاویری خیال‌گونه شکل بگیرند. دومین حالت زمانی است که سوژه متحرک است و عکس با سرعتی بالا گرفته می شود. این زمانی است که سوژهٔ متحرک در عکس، ثابت می‌شود و تنها با شکل عناصر تصویر، می‌توان پی به متحرک بودن سوژه برد. در سینمای معاصر، تصاویر این چنینی را زیاد می‌شود دید، اگرچه ماهیت سینما متحرک است اما چنین سکون‌هایی به دلایل مختلف در فیلم‌ها دیده می‌شوند. ازجمله: فضاسازی مبتنی بر روایت مانند فیلم "بدترین انسان دنیا"[۲۶].و یا شکل دادن ساختاری جدید مانند فیلم تصادف که در آن سکون در فضای واقعی واقعیتی جدید را رقم می‌زند. در این فیلم، سکون یک‌باره فضا و حرکت فقط یک کاراکتر علاوه بر سوررئال کردن فضا، روایت را نیز دگرگون می کند،در این فیلم، فضا دوباره به حالت عادی بر نمی‌گردد بلکه این فضای جدید است که داستان را شکل می‌دهد و جلو می‌برد. اتفاقاً این جا درست جایی است که می-توان به توصیفی پساساختارگرایانه دست زد. با این دیدگاه در چنین اثری شاهد روایتی هایبریدی یا چندگانه هستیم، ساختار به یکباره بهم می‌ریزد و ساختار جدیدی شکل می‌گیرد که کاملاً متفاوت از ساختار ابتدایی است، اما این تغییر شکل دهنده و تکمیل کنندهٔ فضاسازی و مفهوم اثر است. انگار در زمان خواندن رمانی به یک زبان، ناگهان با جملاتی به زبانی دیگر مواجه شویم اما این تغییر در درون همان ساختار اصلی رخ می دهد. سومین حالت ثبت زمان در عکاسی، زمانی است که به کمک (قاب)گویی دوربین را حرکت داده‌ایم. در این شکل از عکاسی در اولین قاب، اجزاء تصویر دیده می‌شود، در قاب بعدی گویی دوربین کمی عقب کشیده و جزئیات جدیدی از تصویر نمایان می‌شوند و باز در قاب‌های بعدی و بعدی جزئیات

جدید و جدیدتر، درحالی‌که اجزاء قبلی هم هنوز در کادر هستند. مانند اثر "چیزها عجیب هستند "دون مایکلز[۲۷]. دون مایکلز عکاسی بود که با فاصله گرفتن از دید ساده، نظریه واقعی بودن عکاسی را زیر سوال برد.(لنگفورد،۱۹۲) با دیدن آثاری از این دست، ترک بک یا زوم بک در سینما در ذهن تداعی می‌شود .

زمان در روایت و مجموعه سازی

درعکس‌هایی‌که به شکل مجموعه ارائه می‌شوند، چند قاب مجزا از هم وجود دارد که در هر کدام اتفاقی رخ می دهد اما توالی قاب‌ها روایت را شکل می دهد. اگرچه که ممکن است اجزا را در قاب نبینیم اما توالی عناصر در قاب‌ها روایت و برشی از زمان را که اتفاق در آن شکل گرفته رقم می زند. اتفاقی مانند کمیک استریپ‌ها با این تفاوت که نوشته ای در کار نیست و معمولا کادر، زاویه، نور و فاصله کانونی ثابت هستند. مانند مشهور ترین اثر دون مایکلز بنام پدربزرگ به بهشت می رود. با جستجو در آثار متأخرتر عکاسی،آثاری به چشم می‌خورند که تأثیر سینما در آنها مشهود است اما زمان به تنهایی شاخصهٔ اصلی این تأثیر محسوب نمی‌شود به عنوان مثال در مواجهه با عکس‌های مکتب دوسلدورف[۲۸] خصوصاً عکس‌های خود هیلا و برد بکر، مجموعهٔ عکس‌هایی دیده می-شوند که در آن‌ها قاب‌ها به شکلی موزائیک گونه کنار هم قرار گرفته‌اند و در هر قاب سوژه‌ای مستقل قرار گرفته است. فارغ از موضوع کلی که در آثار بکرها به ساختمان‌ها، بناهای معماری و فضاهای متروک می-پردازد، چیدمان قاب‌ها علیرغم توالی، توقف زمان و سکون را در خود جا داده‌اند. این درک از سکون درحالی اتفاق می‌افتد که چشم از یک قاب به قاب دیگر در حرکت است و این سکون و توقف زمان در مجموعه اتفاق می افتد نه در قابی ثابت (خوانساری،:۶۵). با نزدیک شدن به سال‌های پایانی قرن بیستم انواع دیگری از مجموعه‌سازی شکل گرفت که هر چه بیشتر متأثر از سینما بود. مجموعه‌ای بسیار متنوع که با عنوان عکاسی صحنه‌آرایی شده شناخته می‌شود. در این نوع از عکاسی، همهٔ عناصر به شکل واضح و مشخص چیدمان می شوند. در عکاسی صحنه-آرایی شده بازیگران، لباس‌ها، کنش، وسایل صحنه همه مانند پلانی از یک سکانس سینمایی، میزانسنی مشخص دارند. از مهمترین این آثار می‌شود به آثار سیندی شرمن اشاره کرد، سیندی شرمن مشخصاً خود را گریم می‌کند و صحنه‌هایی از سکانس‌های مهم سینمایی را بازسازی می‌کند.(مقیم نژاد،۳) او برای کادربندی برش‌هایی را انتخاب می‌کند که در ذهن بیننده، هرچه بیشتر تداعی کنندهٔ برشی از یک فیلم باشد.

تصویر ، از مجموعهٔ "برش های فیلم بدون عنوان "، اثر سیندی شرمن(url3).

تصویر۳، از مجموعهٔ "سینما ها"، اثر هیروشی سوگیموتو(url1).

از دیگر آثار عکاسی صحنه‌آرایی شده می‌توان به آثار میترا تبریزیان[۲۹] اشاره کرد. در آثار او همهٔ اجزاء از جزئیات صحنه گرفته تا نور و کنش بازیگران مانند پلانی از فیلم چیده شده است. مواجهه با زمان در اشکال متأخرتر عکاسی معاصر، نمودهای متفاوتی پیدا می‌کند. هیروشی سوگیموتو عکاسی است که تلاش می‌کند زمان، بازتاب زمان و بازنمایی گذر زمان را ثبت کند. او در عکاسی از فضای سالن‌های سینما یک فیلم در حال پخش را به طور کامل در یک فریم ثبت می

کند. هزاران فریم در یک فریم ثبت می شوند. نتیجه، تصویری است از یک پرده سفید و نورانی که در مرکز سالن سینما قرار دارد.

از دیگر عکس‌هایی که شیوهٔ ثبت زمان و حرکت در آن‌ها، پلان‌های سینمایی را به خاطر می‌آورد، مجموعه عکس‌های دنیس دارزاک است. او در مجموعهٔ "سقوط" عکس‌هایش، آدم‌ها را به شکل معلق در فضا، ثبت کرده است. مجموعه‌های متنوع دنیس دارزاک که بیشتر به خاطر تصاویرش در غالب اکسپرسیونیسم شاعرانه شناخته می شود، بدن‌ها را در حال حرکت به تصویر می‌کشند، همهٔ آثار او دغدغه‌های مشترکی در غالب دوگانگی و ناسازگاری دارند. تقابل‌هایی مانند: طبیعت و فرهنگ، انسان در دنیای دیجیتال، خلقت در مقابل مصرف. او در مجموعهٔ "پرواز و سقوط"، انسان‌ها را در حالت‌های غیرمعمول ثبت کرده است، تصاویری که بازتاب اضطراب نسلی است که در چهار راه‌های سیاسی-اجتماعی زمان گرفتار شده است.

تصویر ۴، "از مجموعه سقوط"، اثر دنیس دارزاک(url2).

نتیجه‌گیری

در جریانِ یافتن دلایل تأثیرگذاری سینما بر عکاسی در بازهٔ زمانی ۱۹۸۰م تا ۲۰۲۰م به نظر می‌رسد که جریان‌های فکری گوناگون، شکل دهندهٔ آثار هنری و تکنولوژی‌ها تغییر دهندهٔ آن‌ها هستند. علاوه بر آن، در دنیای هنرهای تصویری، رسانه (مدیوم)های گوناگون بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، اشکال جدیدی خلق می‌کنند و در عرصهٔ هنر گسترش پیدا می کنند. در این بین عکاسی که به واسطه ماهیت و شاخه های گوناگون، هم در دنیای هنر و هم در دنیای علم مورد استفاده قرار می‌گیرد، با تعاریف و نظریات هنرهای گوناگون مواجه است. ادبیات بر صراحت بیان و واقع گرایی تصاویر عکاسی تکیه می‌کند، نقاشی بر شکل توصیفی و حقیقی بودن، مجسمه سازی بر موضوع حجم و سطح تصاویر تخت عکاسی تأکید می‌کند، تئاتر بر قابلیت داستانی عکس‌ها تأکید دارد و از منظر سینما مبحث زمان و قاب‌گیری تصویر اهمیت بیشتری پیدا می کند (کمپنی،۱۳۹۵:۲۶). از سوی دیگر پس از طرح نظریات جدید و در صدر آنها استدلالهای والتر بنیامین در یکی از مهمترین نوشتارهایش یعنی "اثر هنری در عصر بازتولید تکنیکی" ، عکاسی از ابزار بیان واقعیت آرام آرام به ابزاری برای بیان هنری تبدیل می‌شود. استدلال‌های او می‌توانند از نخستین اندیشه-هایی باشند که استناد به آنها می‌تواند پاسخی برای چرخش جهت تأثیر از سینما به سمت عکاسی در عصر حاضر باشد. در ادامهٔ مطالعه از زاویه ای دیگر به نظر می‌رسد که حرکت و زمان دو ویژگی متمایز کنندهٔ سینما و عکاسی هستند درحالی‌که با توجه به نظریات متأخرتر مانند نظریات دلوز، حرکت‌ها و کنش‌ها دیگر، زمان و مکان را شکل نمی دهند و زمان دیگر، اندازه حرکت تلقی نمی شود. دلوز زمان را مستقل درنظر می‌گیرد و آنرا مطلق می‌داند بنابراین حرکت نمی تواند تابع زمان باشد. او معتقد است در سینما زمان بر صحنه‌ها و شخصیت‌ها عارض می‌شود. بنایراین ثبت حرکت طبیعی تأثیرگذاری خود را از دست می‌دهد. سینمای مدرن متأثر از این نظریات به سمتی رفت که دیگر زمان در آن تنها به عنوان زمان ثبت شده دیده نمی شد. اگر چه زمان تنها عنصری است که متعلق به سینما تلقی می شود اما عکاسی دوره مورد بحث نیز به سمتی رفته که گویی زمان بر آن عارض شده است. این تلقی به شکل سکون،یعنی توقف زمان، در این عکس ها دیده می شود.

آثاری که از آنها به عنوان مثال برای بازنمود زمان و حرکت در عکاسی یاد شد، همه نمونه‌هایی از این تعامل میان عکاسی و سینما هستند. در مقابلِ مثالِ زمان در عکس می‌توانبه مواجهه عکس‌گونه با زمان در فیلم نیز اشاره کرد.به عنوان مثال اندی وارهول، ساختمان امپیر را در بیشتر از هشت ساعت و در چند تصویر ثابت ارایه می‌کند (همان).

فارغ از بحث زمان، از دیگر شاخصه‌هایی که بواسطه سینما، درعکاسی شکل گرفته قاب‌بندی است. بهترین

مثال برای قاب بندی متأثر از سینما مجموعه عکس-های هیلا و برد بکر[30] از مکتب دوسلدورف است. مجموعه‌ای از فریم‌های مستقل که چیدمانشان در کنار هم پلانی از یک فیلم را تداعی می‌کند. اگر داستان-گویی و روایت را ویژگی مشترک سینما و تئاتر بدانیم، مجموعه عکس‌های مختلف با انواع روایت‌ها را می‌توان متأثر از سینما دانست. با در نظر گرفتن این قواعد کلی و متأثر از دیدگاه‌های دادلی اندرو «نقش فناوری های جدید در خلق آثار سینمایی و عکاسی»را نیز می‌توان عنوانی متفاوت در نظر گرفت که از زاویه ای دیگر در دل خود پاسخی برای چرایی تأثیر سینما بر عکاسی را نهفته دارد. اما تأیید آن علاوه بر تحلیل کیفی به پژوهشی کمی نیز نیاز دارد که طی آن جامعه آماری شامل نخبگان این دو هنر از همه سطوح و ژانرها در نظر گرفته می‌شود و نظر آن‌ها در مورد این گزینه سنجیده می شود. این پژوهش و نتایج حاصل آن مبحثی جداگانه و مستقل است که باید در فرصتی دیگر مطرح شود.

پی‌نوشت

1 John Ford
2 Edvard Certes
3 Stanly Kubrick
4 Nuri Bilge Ceylan
5 Abbas Kiarostami
6 Cindy Sherman
7 Hiroshi Sugimoto
8 Denis Darzacq
9 Photography and Cinema
10 David Campany
[11] سکون در عکاسی و سینما
12 Gilles Deleuze
13 Andrew Spicer
14 Amy Ione
15 JOACHIM Trier
16 Janatan Glazer
17 David Bordwell
18 Henri Cartier Bresson
19 Dudley Andrew
20 Walter Benjamin
21 Pierre Bourdieu
22 Dominic Lopes
23 Cristian Metz
24 Henri Bergson
25 Rene Descartes
26 The worst person in the world
27 Duane Michals
28 Dusseldorf school of Photography
29 Mitra Tabrizian
30 Bernd Becher, Hila Becher

منابع

اسلامی، زینب، (۱۳۹۲)، رساله دکتری با عنوان«***نظریه دلوز درباره سینما: تحلیل حرکت و زمان***». دانشکده ادبیات و علوم انسانی .دانشگاه تهران.

بوردیو،پی یر(۱۳۹۴)، ***عکاسی :هنر میان مایه***،ترجمه کیهان ولی نژاد،نشر پیام امروز.

تی.کریبل، سابین(۱۳۹۵)، تاریخ مختصری از نظریه های عکاسی ، ترجمه حسن خوبدل،***مجله اطلاعات حکمت و معرفت*** ،سال ۱۱ شماره ۲.

خوانساری، صالحه(۱۳۹۷)، ***مکتب عکاسی دوسلدورف***،نشر پرگار چاپ دوم ..کمپنی ،دیوید(۱۳۹۲) عکاسی و سینما ،ترجمه محسن بایرام نژاد ،نشرمرکز، چاپ اول.

دلوز، ژیل و دیگران(۱۳۹۳)، مجموعه مقالات نظریه فیلم،ترجمه مازیاراسلامی و دیگران ، ***فصل نامه ارغنون*** شماره ۲۳ نشر سازمان چاپ و انتشارات، چاپ اول.

رهبرنیا، زهرا، مصدری، فاطمه (۱۳۹۴)، تاثیر رسانه های نوین بر تعاملی شدن هنرجدید با رویکردی به نظریه هنر در عصر بازتولید مکانیکی، ***مجله جهانی رسانه***، شماره ۲۰.

سولاژ، فرانسوا(۱۴۰۱)، ***زیباشناسی عکاسی*** ، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی ،تهران،نشر چشمه.

علی رضایی، احسان، سجودی، فرزان، مرادخانی، علی(۱۳۹۹)، "مطالعه تطبیقی نظریه واقع گرایی فیلم با حاد واقعیت ژان بودریار، ***مجله هنرهای زیبا" هنرهای نمایشی و موسیقی***"دوره ۲۵ شماره ۴.

لنگفورد، مایکل(۱۳۹۹)، ***داستان عکاسی***، ترجمه رضا نبوی، نشر افکار، چاپ چهارم.

لوپس، دومینیک مک آیور(۱۳۹۵)، ***چهار هنر عکاسی***، مترجم حامد زمانی گندمانی،تهران،کتاب پرگار، چاپ اول.

مقیم نژاد، مهدی (۱۳۹۷)، ***عکاسی و نظریه***، نشر سوره مهر، چاپ اول.

مقیم نژاد، مهدی(۱۳۸۸)، درآمدی برهنرهای چند رسانه ای :درآمدی بر بحث روایت در عکاسی، ***فصلنامه هنر***، شماره ۸۸.

موراتی، پایولا (۱۳۹۵) ژیل دلوز ***سینما و فلسفه***،ترجمه فایزه جعفریان و مهرداد پارسا ،تهران انتشارات شوند .چاپ اول. مورتون، جان (۱۳۹۳)، ژیل دلوز و عکاسی، ترجمه میترا سرحدی، ***اطلاعات حکمت و معرفت***، سال نهم، شماره ۱.

والری، پل (۱۴۰۱) ***والتر بنیامین درباره عکاسی***، ترجمه آیدین رحیمی پورآزاد، تهران: نشر حرفه هنرمند.

References

Alirezaei,E.Moradkhani ,A.Sojoodi ,F1(2021).*A Comparative Study of Theory of Film Realism and Jean Baurdrillard Hyperreality* (Honarhaye Ziba)Jornal of Fine Arts:Performing Artsand Music, (۴) , ۲۳-۱۷,(Text in Persian).

Andrew. Spider, Film and visual culture. (2011). ***The Handbook of Visual Culture***, ed. Heywood and sandy well. **Bloomsbury Publishing.London.**

Beckman. Karen, Ma. Jean. (2005). ***Still moving: Between Cinema and Photography***,.Duke University Press.USA

Bourdieu,Pierre (1990),Photography A Middle – Brow Art.Translated by: Keyvan Valinejad (3 ed),Payame emrooz Publication . (Text in Persian).

Campany ,David, (2008), ***Photography And Cinema***. Translated by:Mohsen Bayramnejad(1st ed),Markaz Publication, (Text in Persian).

Ione Amy. ***Art in an age of science and technology***.(2000).The San Francisco International Art Exposition.

Khansari,Saleheh,(2016), ***Dusseldorf School Of Photography***,(2nd ed), Pargar Publication,(Text in Persian).

Langford ,Michael John, (1980), ***Story Of Photography***. Translated by: Reza Nabavy(4th ed),Tehran:Afkar Publication,(Text in Persian).

Lopes,Dominic,(2016), ***Four arts of photography : an essay in philosophy***. Translated by: Hamed Zamani Gndomani(1st ed),Pargar Publication,(Text in Persian).

Marrati ,Paola, ,(2016), ***Gilles Deleuze*** *: cinema and philosophy*, Translated by:Faezeh Jafarian,Mehrdad Parsa (1st ed).Shavand Publication,(Text in Persian).

Moghimnejad, Mehdi,(2014), ***Photography and Theory***,(1sted),Soreh Mehr Pablication, ,(Text in Persian).

Moghimnejad ,M.(2009)***Multimedia arts: an introduction to the discussion of narrative in photography*** .Jornal of Art(faslnameh honar),88(3),247-269, (Text in Persian).

Morton ,John,(2014),***Gill Deleuz And Photography*** . Translated by: Mitra Sarhaddi, Ettealat Hekmat va Marefat,9(1)32-38

Rahbarnia ,Z.Masdari,F.(2015) ***The Impact of New Media on Interactivity of ModernArt : Using the Theory of Art in the Age of Mechanical Reproduction***. The Global of Communication Scholars(majale jahanie rasaneh),10(2),221-235, (Text in Persian).

Sontag, Susan, (1977), ***On Photography***. Translated by: Majid Akhgar,(4th ed) ,Bidgol Publication,(Text in Persian).

Soulages, François,(2005),***Esthétique de la photographie : la perte et le reste*** , Translated by:MohammadReza Abolghasemi(2nd ed).cheshmeh Publication,(Text in Persian).

Tcible,S, ***A Short History of Phptography Theories*** .Ettelaat,e hekmatomarefat ,11(1),19 -25,(Text in Persian).

Valery, Paul, (2015),***On photography***, Translated by:Aidin Rahimi Pourazad(1st ed).Herfeh Nevisandeh Publication,(Text in Persian).

Ward,Glen,(2017),***Postmodernism***.Translatedby:Ali Morshedizad(6thed) ,Ghasidehsara.

URLs

Url1: https://www.akkasee.com/article/٨٤٦٦١/١٣٩٨/%D%٨٧%٩DB٨%C%D%٨B%١D%٨٨%٩D%٨B%٤DB٣

Url2: https://www.akkasee.com/article/١٠٤٨٥٤/١٣٩٩/%D%٨AA%D

Url3: https://www.phototraces.com/creative-photography/famous-contemporary-photographers/

Url4: www.seemorgh.com/culture

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal
Vol.16, No. 3, Autumn 2024, Serial No. 44
http://jjhjor.alzahra.ac.ir/
Research Paper

The Impact of Cinema on late 20th and early 21st Century Photography[1]

Farnaz Moazen [2]
Ahmad Alasti [3]
Leila Montazeri [4]

Received: 2023-11-06
Accepted: 2023-12-10

Abstract

After the invention of photography, followed by the birth of cinema, both arts experienced growth and evolution over less than a century. The techniques and themes guiding cinema emerged. This new art form surpassed other arts in attracting audiences and gradually became the most influential art of its time. Cinema was not only indebted to photography but also to literature, painting, theater, and music. However, the direct connection between photography and cinema through recorded images made the interaction between the two more prominent than with other arts. Additionally, contemporary intellectual movements that coincided with the birth of cinema created unique theoretical discussions, leading to the development of photography and film theories.

This study aims to demonstrate the influence of cinema on contemporary photography and to explore why this influence occurs, utilizing theoretical studies conducted in this field through descriptive analysis of written and visual sources, with an emphasis on the views of thinkers such as Walter Benjamin, particularly in his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Henri Cartier-Bresson and his theory of *The Decisive Moment*, as well as more recent theories such as Gilles Deleuze's *The Time-Image*. Intellectual movements appear to have shifted the influence of cinema on the arts, redirecting it toward cinema's impact on other art forms. At the beginning of the 21st century, following the intellectual developments of the late 20th century, cinema's trace is evident in photography. Examining these developments, factors such as time, stillness, framing, movement, continuity, and sequence reveal that a new visual language has been established in both cinema and

[1]DOI: 10.22051/jjh.2023.45496.2075

[2]Ph.D. Student of Art, Science and Research Branch,Islamic Azad University, Tehran,Iran, Corresponding Author.
farnaz.moazen@gmail.com
3Associate professor, Department of Cinema, Tehran University, Tehran, Iran.
a.alasti@yahoo.com
4Assistant professor, Department of Art ,Science and Research Branch ,Islamic Azad University Tehran,Iran.
leila.mont@gmail.com

photography. By observing the earliest cinematic works following the invention and emergence of cinema, one can discern the role of photography in this new form of artistic expression, both in the technical aspects of cinema's creation and in the themes presented in films.

Many filmmakers have created films influenced by individual photographs or collections of photographs by renowned photographers. John Ford, for instance, developed the unique mise-en-scène of his films under the influence of Edward Curtis's collection of American photographs. Filmmakers such as Stanley Kubrick, Nuri Bilge Ceylan, and Abbas Kiarostami are notable for integrating photographic elements into their cinematic works. Conversely, with the evolution of photography tools from analog to digital, the methods of creating photographs have also transformed, resulting in a diverse range of photographic styles that have been significantly affected. These changes evoke connections to Cindy Sherman's work, as many artists incorporate cinematic concepts as a structural framework and utilize photography as a new medium. Meanwhile, certain works have transcended mere documentation of reality and seem to approach cinema more closely than other media in their search for novel forms of artistic expression, as seen in the works of Hiroshi Sugimoto and Denis Darzacq. This raises the question: Are these influences one-directional, or is there a two-way interaction between cinema and photography? If such an interaction exists, which ideas have shaped and expanded it? Furthermore, in light of cinema's influence on photography, what vision can be anticipated for the future of both media in the 21st century? This research aims to address these questions by drawing on new schools of thought and analyzing contemporary visual arts. Answering these questions will ultimately clarify the main goal of this study, which is to identify the reasons behind the influence of cinema on contemporary photography. This research employs descriptive and analytical methods to examine how cinema and photography interact and how their new forms emerged at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century. To achieve this, the study focuses particularly on the works of photographers and cinematographers after 1980, using both written sources from libraries and image resources from various archives. The selection of artists and works has been conducted through non-random, purposeful sampling. In discussing the interaction between photography and cinema, the period from 1980 to the present is considered, focusing on the ideas that have had the greatest impact on significant shared elements such as time, stillness, framing, movement, continuity, and sequence. These elements have contributed to establishing a new form of visual language in both cinema and photography. David Bordwell, a noted cinema author and researcher, asserts that philosophical and structuralist approaches cannot be simultaneously applied in cinema studies. Although this research provides a suitable context for post-structuralist analysis, a philosophical approach is chosen to allow for a broader exploration and the incorporation of various theories. Theories such as Henri Cartier-Bresson's *The Decisive Moment*, Gilles Deleuze's *Time-Image*, and Dudley Andrew's collection of contemporary theories are pivotal in understanding the influence of cinema on photography. It is important to note that the roots of this perspective in photography—and subsequently in cinema—are significantly influenced by Walter Benjamin's ideas, particularly following the publication of his essay *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In this essay, Benjamin argues that technical reproduction holds value for two main reasons. Firstly, the reproduced work gains independence from the original; he provides the example of photography, where aspects of the original can be captured by the lens in ways that human vision alone cannot achieve, such as through zooming and angle discovery. Secondly, Benjamin notes that a reproduced work can sometimes surpass the original in terms of its condition. In his *A Short History of Photography*, he highlights how photography can reveal angles that are not apparent when viewing the original piece, exemplified by architectural photography. In *What is Cinema?* (2010), Dudley Andrew expresses his concern over the transformation brought about by the shift from analog to digital, fearing the loss of the film's unique characteristics. He suggests that film is no longer merely a modern medium but embodies modernity itself and has become entirely historical. Deleuze made significant contributions to cinema theory through his works *Cinema 1* and *Cinema 2*. Unlike the dominant theories of cinema before 1980—

namely, the realist and phenomenological approaches (the latter of which emphasizes subjective perception as a reference model, based on André Bazin’s ideas) and the linguistic approach (which equates images with forms of expression, as seen in Christian Metz's psychological analysis)—Deleuze uncovers the essence of cinema and articulates the unique state in which cinema can reflect on images as independent entities. In *Image-Movement,* Deleuze examines the relationship between montage and the shot, as well as the connection between cinema and narrative. In *Image-Time*, he explores the leap in post-war cinema and the break between classical and modern cinema. Deleuze, in his analysis of image movements, emphasizes the equality of movement and light, considering images as perceptions independent of the human gaze. He views perception as conscious only when it retains the useful aspects of objects and conscious perception is linked to action. He observes that classical cinema (including both the Soviet Union and Europe) is structured around the link between perception and action. When this link is broken and perception becomes associated with images of time and thought, the shift from classical to modern cinema occurs, exemplified by Italian Neorealism and the French New Wave. Deleuze uses these points to connect Bergson's philosophy to cinema, asserting that, after this rupture, cinema becomes about "seeing to see" rather than "seeing to act." Time and movement are distinguishing features that separate cinema from photography. However, their use in contemporary photography has transformed its nature, making it distinct from traditional photography. While it might seem that movement and time are characteristics that differentiate cinema and photography, later theories, such as Deleuze's, propose that movement and action no longer define time and space. Deleuze considers time as independent and absolute, not subordinate to movement. He believes that, in cinema, time is layered over scenes and characters, diminishing the significance of recording natural movement. Modern cinema, influenced by these theories, has evolved to perceive time as more than just recorded duration. Although time is often seen as an element uniquely belonging to cinema, photography during this period also developed in a way that treated time as incidental. This notion manifests in photography through stillness, or the suspension of time. Beyond the concept of time, examining other characteristics shaped by cinema—such as framing, storytelling, and narration—helps explain why cinema has influenced contemporary photography.
Keywords: Mutual Effects, Cinema, Photography, Image-Time