

مفهوم حقیقت در عکاسی از دیدگاه سه نظریه پرداز عکاسی در مقایسه با مفهوم حقیقت در هنر از منظر افلاطون*

دکتر مصطفی گودرزی**^۱، نیلوفر براری^۲

^۱ استاد دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

^۲ دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، رشته نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۱/۲۹)

چکیده

ظهور طغیانگر عکاسی و مباحث نظری و انتقادی که به دنبال آن در جهان شکل گرفت، بی‌تردید رویکردها و نگاه‌های جدیدی را در مورد مفهوم هنر، چیستی آن، رابطه‌اش با جهان پیرامون و مباحث فلسفی دیگر مطرح نمود. این مقاله در صدد است تا ضمن توصیف و تفسیر سه رویکرد نو و البته غالب در دوران معاصر در مورد عکاسی و ماهیت آن، به مقایسه آنها با مفهوم حقیقت نزد افلاطون بپردازد. از این رو، ابتدا آراء صاحب‌نظران این تفکرات جدید یعنی «جان سارکوفسکی»، «سوزان سانتاگ» و «رولان بارت» را درباره عکاسی و رابطه آن با حقیقت و واقعیت بررسی کرده و نظریات هر یک را با توجه به زمینه فکری‌شان تحلیل می‌کند؛ سپس دیدگاه افلاطون درباره هنر و ارتباطش با حقیقت معقول که در رساله «جمهور» بدان پرداخته را بیان کرده و در آخر با مقایسه نگرش این سه نظریه‌پرداز با آراء افلاطون به روش توصیفی-تحلیلی نسبت عکاسی و حقیقت مثالی را روشن می‌سازد. در این مقاله سعی شده است که خود عکاسی به عنوان یک پدیده مستقل با استناد به نظریات سارکوفسکی، بارت و سانتاگ تعریف و تأویل شود. چرا که در عین یکسانی موضوع، آنچه که سه منتقد بدان می‌پردازند در سه بستر مختلف مطرح گشته که در عصر حاضر، جامع تمامی نظریات بیان شده است.

واژه‌های کلیدی

عکاسی، حقیقت، افلاطون، رساله جمهور، جان سارکوفسکی، سوزان سانتاگ، رولان بارت

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان «مفهوم حقیقت در عکاسی از دیدگاه سه نظریه‌پرداز عکاسی در مقایسه
ی نر منظر 'ط'» ی انشک نر س پر ی نر ی انشک هرا ست.

** نویسنده مسئول: تلفن همراه ۰۹۱۲۱۳۰۴۳۹۹ goudarzi40@gmail.com

مقدمه

اند، «جان سارکوفسکی^۳»
 «^۴» «^۵» از جایگاه مهمی برخوردار
 هستند. این سه نظریه پرداز از سه منظر متفاوت مدیوم عکاسی
 را تحلیل کرده و رابطه ماهوی و بصری آن را با مفهوم واقعیت
 جستجو و مطرح کرده .
 هرچند نقاط مشترکی میان نظریات آن‌ها وجود دارد که به
 اشاره خواهد شد؛ اما تفاوت نگاه و سعی هریک از آن
 تعریف عکاسی از منظر جدید علت حضورشان را در این مقاله
 سازد. بدون شک هیچ کتاب یا مقاله
 عکاسی یافت نمی‌شود که سعی به بیان مفهومی در عکاسی
 داشته باشد و به یکی از این نام‌ها اشاره نکند؛ این خود دلیل
 دیگری بر اهمیت بررسی نظریات این منتقدین است که این
 مقاله سعی بر انجام این مهم گماشته است.

افلاطون، جمهور و هنرمند-پیشه‌ور

افلاطون (۴۲۷-۳۴۸ ق.م) از اولین فیلسوفانی است که در
 عصر پرتلاطم خود چه از منظر سیاسی چه از منظر اجتماعی و
 چه از منظر فرهنگی، جایگاه هنر را به طور جدی تر و دقیق تری
 نسبت به فیلسوفان قبل بررسی کرده و در مورد آن با اظهاراتی
 هرچند پراکنده و غیرمنسجم و در برخی موارد متناقض، نظراتی
 نو را مطرح کرده است. افلاطون هنر زمان خود را با لفظ
^۶(صنعت) به معنای کنش آگاهانه که نتیجه کار و تولید
 آدمی است، یاد می‌کند و تمام فنونی را که به نوعی با ساختن
 منوط به عملکردی انسانی همراهند، تخنه می‌نامد(احمدی،
 ۱۳۸۹: ۵۴). تلاش برای یافتن مفهوم هنر از دیدگاه افلاطون،
 ناگزیر نام چندین رساله مهم افلاطون را همراه خود دارد؛ رساله
 «^۷» که به بحث پیرامون زیبایی(kalos)
 کتاب دوم «قوانین^۸» که از معیارهای ارزش هنر یاد می‌کند
 و در نهایت رساله «جمهور» که این رساله گفتگوهایی است که
 در آن‌ها به روش همیشگی سقراط^۹ در مکالمه‌های خود یعنی
 دیالکتیک(روش جدلی)، مفاهیمی آشکار می‌شوند که به نحوی
 سمت و سوی نگاه افلاطون را به هنر آشکار کرده و حتی شکل

در میان این رساله‌ها، «جمهور»، مهم‌ترین نقش را در تکوین
 دیدگاه افلاطون ایفا می‌کند. محتوای این رساله شامل مضامین
 متعددی است که پیرامون شیوه ایجاد آرمانشهر و کمال مطلوب
 افلاطون، موضوع محوری «عدل» را در پیش می‌گیرد (افلاطون،

علیرغم گذشت زمان اندکی از اختراع عکاسی، این فن به
 پیوسته از دیدگاه‌های مختلفی مورد تفسیر و تحلیل قرار گرفته
 است. بررسی رابطه میان عکاسی و هنر، نقش عکاسی در زندگی
 اجتماعی، عکاسی و جایگاه تخیل در آن، سیر تحول تاریخی
 عکاسی، نقد عکس و غیره از جمله مباحث بی‌شماری بودند که
 از ابتدا تا به امروز مورد توجه بسیاری از نظریه پردازان، هنرمندان
 و منتقدین قرار گرفتند و حتی برای افرادی که تا به آن زمان در
 زمینه هیچ صنعت یا هنر دیگری فعالیتی نداشته و حتی جمله
 ها ننوشته بودند، عکاسی موضوعی جالب و در

تا اواخر قرن بیستم میلادی رابطه عکاسی و واقعیت مبحثی
 بود که به طور مختصر با اشاراتی کوتاه و بسط نیافته در رسانه
 مختلف که به نحوی به عکاسی مربوط می
 اما بررسی دقیق این رابطه چه از دیدگاه فلسفی و چه از دیدگاه
 بصری موضوعی است که در سال‌های اخیر بدان پرداخته شده
 ای برای بسیاری از نظریه پردازان تبدیل شده است
 (سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۱۰).

از سوی دیگر نسبت میان هنر و حقیقت را می
 بنیادی ترین مباحثی دانست که از دیرباز همواره در دل مباحث
 فلسفی هنر از سوی فیلسوفان در اعصار مختلف مطرح شده
 است. سرمنشاء این مبحث را بی
 توان در آراء و نظریات
^۱یافت. در میان رساله‌های متعددی که این فیلسوف
 یونانی تألیف کرده است، رساله «جمهور^۲» به نسبت سایر تألیفات
 به شکل منسجم تر و دقیق تری دیدگاه او را درباره هنر مطرح
 کند. افلاطون در این رساله جایگاه هنر را در نسبت با حقیقت
 ط س مش یی کند و با دلایلی که
 در آن روزگار جای تردیدی برای کسی باقی نمی
 به رد نسبت میان حقیقت و هنر می‌زند(ضمیران، ۱۳۹۰: ۱۶۱ و
 ۱۶۲). با نگاهی به فلسفه زیباشناسی غرب می‌توان تأثیر
 دیدگاه‌های افلاطون پیرامون هنر را تا مدت‌ها بعد نیز احساس
 کرد (ژیمنز، ۱۳۸۷: ۱۸۹).

اگر بتوان عکاسی را شکل جدیدی از هنر دانست که به
 سبب نوع پراکتیک آن(عمل عکاسی) مفهوم تازه
 دیرینه حقیقت و هنر را ارائه می‌کند؛ بنابراین علت لزوم بررسی
 درباره این رابطه و تعیین جایگاه جدید هنر در قامت عکاسی
 آشکار می‌شود. در میان نظریه پردازانی که عکاسی را بستر

مردم می‌داند که خود هیچ دانشی از موضوع مورد تقلید ندارند؛ اما با ایجاد توهمات بصری و با به‌کارگیری کلمات شاعرانه سحرآمیز سعی بر برانگیختن عواطف و احساسات دارد که او آن‌را غیرسودمند می‌داند و در آرمانشهر خود ارزشی برای آن (1392: 559-570).

تقلید و رونمایی از طبیعت محسوس همانند این است که «آینه‌ای را بر داری و آن‌را به هر سو بگردانی.» (افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۵۶) که این امر می‌تواند واقعیت را انعکاس دهد؛ اما از بیان حقیقت و اصالت آن ناتوان است.

با توجه به موضوع اصلی رساله «جمهور»، می‌توان دلیل اصلی طرد هنرمند و شاعر از مدینه فاضله را فریبندگی آن دانست که باعث انحراف و فساد به‌خصوص در جوانان می‌شود و نیاز به دانش حقیقی و آموختن را در آن‌ها تقلیل و میل به ظاهر و نمود حقیقت را الگوی اصلی جوانان می‌سازد. علی‌رغم دلایل به ظاهر پذیرفتنی که افلاطون ارائه می‌دهد، در برخی بخش‌های رساله «جمهور» و حتی در سایر رسالات می‌توان شرایطی را دید که او برای شاعران و هنرمندان وضع می‌کند تا بتواند آن‌ها را در شهر مطلق بپذیرد.

در یکی از گفتگوهای سقراط با «گلاوکن¹⁰» در کتاب دهم گفته است که اگر شاعر به تقلید مردان آزاد، نیک، شریف و نیز صفات نیک خدایان بپردازد، حضورش در شهر مانعی ندارد (افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۷۷) و یا در مکالمه «فیلوس¹¹» و «سوفیست¹²»

معماری و موسیقی به دلیل سودمند بودنشان و نقششان در تربیت، ارزش قائل شده است (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۲). باید این نکته را در نظر داشت که افلاطون با هنر توهم‌زای رایج در عصر خود سر ناسازگاری داشته است. تعمیم دیدگاه او به هنرهای امروز در عین حال که با تناقضی از منظر تاریخی روبه‌رو است، می‌تواند جنبه‌ای از رویکرد او نسبت به هنر را آشکار سازد که نه تنها شعر و شاعری و پیشه‌وری نکوهش نشده؛ بلکه خود به بستری برای رسیدن انسان دوستدار معرفت به حقیقت و مطلق

قبل از پرداختن به نظریات منتقدان لازم است تا به‌طور مختصر به مفهوم «حقیقت» و «واقعیت» و تفاوت این دو واژه از دیدگاه‌های مختلف اشاره شود. در تعاریف موجود، میان حقیقت و واقعیت تفاوت‌های اندکی وجود دارد و هر ایدئولوژی و تفکر حاکم بر گروهی خاص در هر دوره از یکی از این مفاهیم بهره

۱۳۹۲: ۴). افلاطون در آتن، شهری از یونان می‌زیسته که زمانی مهد هنر جهان آن روزگار بوده است، بنابراین نادیده انگاشتن و نپرداختن به هنر برای فیلسوفی که سر به طغیان علیه حکومت آتن در آن عصر برداشته و در صدد تشکیل مدینه فاضله خود برآمده، ناممکن به نظر می‌رسد. برای بررسی رویکرد افلاطون نسبت به هنر، ابتدا لازم است که به نظریه «تمثیل غار» او، که در کتاب هفتم «جمهور» آمده است، اشاره شود.

جهان سایه‌ها در غار افلاطون

تشریح می‌کند که در آن تمام انسان‌ها پشت به در غار به زنجیر بسته شده‌اند. در پشت آن‌ها آتش و در جلوی آتش اشیاء و موجودات ع قمر س پیرنه س س ی ی ی اجسام و موجودات را که بر روی دیوار غار نقش می‌بندد، ببیند (1392: 395-400)

انسانی که بتواند خود را از زنجیرش برهاند و به خارج غار برود می‌تواند، حقیقت را ببیند و درک کند. با این مثال، افلاطون عالم را به دو جهان معقولات و محسوسات تقسیم می‌کند؛ هرآنچه را که فانی و زمان‌مند و مادی است مربوط به عالم محسوسات و هرچیزی را که فارغ از زمان و مکان، حقیقی و فناپذیر است متعلق به جهان معقولات می‌داند و اظهار می‌کند که از هرچیزی در عالم محسوسات، صورتی کامل و بدون نقص در جهان معقولات وجود دارد که مطلق و حقیقت آن است (ضیمران، ۱۳۹۰: ۱۹۸). هنراز دید افلاطون در این رساله با به‌کارگیری mimesis (میمه‌سوس) [به یونانی: μίμησις]

محسوسات خوانده می‌شود و از آرمانشهر بیرون رانده می‌شود. mimesis به معنای تقلید یا محاکات از نگاه افلاطون امری است مذموم، که کارش «بیان حقیقت نیست؛ بلکه شبیه‌سازی و تقلید است، آن هم نه تقلید اصل بلکه تقلید فرع یعنی محسوسات» (افلاطون، ۱۳۹۲: ۱۳). «حقیقت، بی‌نقص و تمام است و آدمی دیگر چیزی ندارد که بر آن بی‌افزاید» (مایر، ۱۳۹۰: ۸۳). او معتقد است نقاش و شاعر وهم و خیال می‌آفریند. آن‌ها همان تصویر و سایه‌ای را تولید می‌کنند که انسان در زنجیر، بر روی دیوار روبه‌رویش در غار میند و نه تنها عالم شبح‌وار محسوسات؛ بلکه رونوشتی از آن را می‌آفریند. بدین ترتیب دومرتبه معقولات را از حقیقت اصلی‌شان دور می‌کنند و در جهان مادی بیهوده به تقلید آن می‌پردازند. او در ضمن آنکه سودی را در این تقلید نمی‌بیند، هدف نقاش و شاعر را فریفتن

کرک عکس مر «کک»

را کشف کنند یا به واسطه رسانه عکاسی، خود را بیان کنند.» (1390: 91)

او در کتاب‌های «چشم عکاس¹⁸»، «آینه‌ها و پنجره‌ها¹⁹» «نگاهی به عکس‌ها²⁰» می‌کوشد تا با تفسیر صوری عکاسی، به تعریف آن بپردازد. دل‌بستگی او به عکاسی، نه از سر آن کنج‌کاوای‌ای درباره موضوع است که «راجر اسکروتون» بیان می‌کند؛ بلکه به سبب خود رسانه و شکل منحصر به فرد آن است (اسکروتون²¹، ۱۳۹۴: ۳۷). تا جایی که عکاسی را شیوه‌ای از زندگی دانسته است. به گمان سارکوفسکی عکاسانی که با دقت و موشکافی به دنبال ویژگی‌های متمایز و البته تحسین برانگیز عکاسی هستند از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. «آلن سکولا²²»، عکاس و نظریه‌پرداز معاصر درباره سارکوفسکی می‌گوید: «دیدگاه وی امور را خنثی می‌سازد و هم‌ارز می‌کند و نوعی نظام تفسیری پدید می‌آورد که همه تنوعات را به کلیتی واحد بدل می‌سازد. تنها صورت‌گرایی می‌تواند تمامی عکس‌های جهان را زیر یک سقف جمع کند، آن‌ها را قاب کند و بفروشد.» (ادواردز، ۱۳۹۰: ۹۴-۹۵). در واقع، شیوه نگاه آلن سکولا به سارکوفسکی همانند منتقدان جامعه‌گرای دیگر همواره به «زیبا جلوه دادن» عکس‌ها و تراشیدن تعابیری برای زدن انگ هنری به عکس‌هایی که از منظر اجتماعی همواره در جبهه مقابل موضع‌گیری می‌کنند.

سارکوفسکی در کتاب «چشم عکاس» (که در واقع در مورد یک نمایشگاه در سال ۱۹۶۶ نوشته شده بود) در عین حال که عکاسی را فرآیندی می‌داند که سنت‌های کهن هنری را برمی‌اندازد و در صدد ارائه مؤلفه‌های عکاسی برمی‌آید، در این راستا پنج مشخصه را می‌شمارد که پدیده بی‌همتای عکاسی را صورت‌بندی می‌کنند (لاگرنیچ، ۱۳۹۳: ۴۶ و ۴۷).

۱- خود شیء: «نخستین چیزی که عکاس آموخت این بود که عکاسی با واقعیت سر و کار دارد، او نه تنها می‌بایست این حقیقت را می‌پذیرفت، بلکه باید به آن بها می‌داد.» (سارکوفسکی، ۱۳۸۳/الف، ۹۴). او می‌گوید که قرن نوزدهم با این باور آغاز شد که آنچه معقول بود، حقیقت داشت؛ در حالی که با این باور به پایان رسید که آنچه عکسش را می‌دید، حقیقت داشت. در توضیح این ویژگی است که مسأله واقعیت بودن موضوع عکاسی با تکیه بر نحوه عملکرد دوربین تأکید می‌شود؛ به این معنی که عکس بر

خلاف نقاشی نمی‌تواند «ساخت» باشد؛ بلکه «برداشت» است. برداشت قطعه‌ای از واقعیت؛ واقعیت متفاوت، از صافی گذشته،

تأکید او بر این مسأله که دوربین نمی‌تواند دروغ بگوید تا آنجا پیش می‌رود که گفته «هاوتورن²³» خود می‌داند. «هولگریو²⁴» عکاس داگرتوتیپ تخیلی در یکی از داستان‌های او می‌گوید که هرچه تلاش می‌کند عکاسی همواره شخصیت واقعی سوژه‌اش را که بسیار منفی است برملا می‌کند، هرچند او انسانی خوب و دوست‌داشتنی باشد (لاگرنیچ، ۱۳۹۳: ۴۸). او به دنبال پیدا کردن واقعیت در عکاسی، آن ویژگی‌ای را کشف می‌کند که ذات این هنر است و فقط عکاسی است که بدان دست می‌یابد و نه هیچ هنر دیگری. مشخصه‌های بعدی که در این کتاب به آن‌ها اشاره شده کم و بیش در حول محور مشخصه اول و به نوعی تکمیل‌کننده آن هستند.

۲- جزئیات: «عکاسی وابسته به واقعیت بود و مشکل او بود که واقعیت را به حقیقت گوئی وادارد.» (سارکوفسکی، ۱۳۸۳/الف، ۵۰). عکاسی سرنخ‌های روایی موجود در واقعیت را تکه تکه می‌کند، به آن‌ها معنا می‌دهد و آن‌را جوری می‌بیند که تا قبل از آن دیده نمی‌شده و نمی‌توانسته دیده شود. به ظن او عکاسی نوعی جادو است، انگار دوربین به عکاس اشاره می‌کند و او را به مکانی می‌برد که در آنجا مکاشفه کند.

۳- کادر: از آنجایی که عکس حاصل‌گزینش عکاس است نه تخیل او، بنابراین آنچه را که او برمی‌گزیند و با لبه‌های تصویرش احاطه می‌کند، چیزی را از اطراف مجزی می‌کند که برای او مهم بوده است. کادر در تصاویر عکاسی علاوه بر آنکه رابطه سوژه‌اش را با محیط و مکان واقعی‌اش قطع می‌کند، رابطه‌های جدیدی را در میان سوژه‌هایش، داخل تصویر می‌آفریند.

۴- زمان: سارکوفسکی معتقد است که «عکاسی هنر جزئیات و تکه‌ها است و نه هنر داستان‌گویی.» (ادواردز، ۱۳۹۰: ۱۶۰) سارکوفسکی در اینجا از زمان‌هایی مختلف در کتاب خود صحبت می‌کند. او در ضمن اشاره به اینکه فرآیند عکاسی در زمان کوتاه و «اکنون» رخ می‌دهد، آن‌را برشی از پیوستار زمان می‌داند و در عین حال آن‌را وابسته به گذشته‌ای می‌داند که عکس در آن گرفته شده و آن‌را حفظ کرده است. «عکس بیانگر زمانی است که در آن گرفته شده است و در تاریخ تصویر منحصر به فرد است؛ عکس به گذشته و آینده اشاره دارد، فقط تا جایی

که به حال مربوط می‌شود.» (سارکوفسکی، ۱۳۸۳/الف، ۵۱).

۵- نقطه برتری: عکاسی، دیدن عکاسانه را در پی داشت. عکس قادر بود زوایایی را آشکار سازد که تا پیش از آن هرگز دیده نشده بود (نه آنکه وجود نداشت؛ بلکه دیده نمی‌شد). این نوع نگاه به واقعیت همان مفهوم واقعیت دگرگون شده و از شکل افتاده را به یاد می‌آورد که تصویر عکاسی با ارجاع‌های بی‌نقصش به سرمنشاء خود آن را آفریده بود. در کتاب «آینه‌ها و پنجره‌ها»، سارکوفسکی نه دیگر این نوع نگاه مدرنیستی سرشار از تعریف دیداری را دارد و نه آن نگاه متعصبانه سرشار از نقدهای تفسیری کتاب «نگاهی به عکس‌ها» را. در این کتاب که از دو کتاب دیگرش متأخرتر است، می‌توان ظهور اندیشه‌های نشانه‌شناسی را یافت. در واقع نام کتاب نیز خود نماد و استعاره‌ای است از مفهوم دوقطبی عکاسی، آنجا که عکاسی در میان آینه که رویکردی رمانتیک از نگاه هنرمند به تصویر است و پنجره که در پی آشکار کردن جهان واقعیت‌هاست، جای می‌گیرد و همواره با کج‌روی به سمت یکی از این دو قطب معنای خاصی (1389: 84-85).

با نگاهی به آثار سارکوفسکی دریافتیم که دیدگاه او حول زیباشناسی بصری عکاسی مطرح شده و هرگز دغدغه‌ای فلسفی عکس به نگاه غالب او تبدیل نشده است. واقعیت مطرح شده در نظر سارکوفسکی به گونه‌ای است که از صرف ظاهر موضوع فراتر رود و به حقیقت آن دست یابد. رویکرد مدرنیستی او است که تمایلاتش را به چنین سمت و سویی می‌کشاند که به دنبال یافتن اصل ابزارش، حقیقت موضوعش را از یاد ببرد؛ آنچه که ما یافتیم بی‌تردید جایی در

رابطه عکاسی و واقعیت از دیدگاه سانتاگ

سوزان سانتاگ (۱۹۳۳-۲۰۰۴م)، نویسنده، روشنفکر و منتقد اجتماعی بود که در طول زندگی هفتاد ساله خود در تمامی عرصه‌ها نظریه‌پردازی کرده است. او در جستجوی تعادل میان اخلاق و زیباشناسی بود و با روش‌های ترکیبی و متناقض

«اخلاق‌گرایی و سواسی» می‌نامید و اصرار داشت تا همه چیزهای پذیرفته شده را از نو مورد شک و پرسش قرار دهد و حقیقت یا پاسخ‌های خود را از آن بیرون بکشد (سانتاگ، ۱۳۸۵: ۱۵۴). عکاسی نیز از این مسائل جدا نبوده و هرگز از چشمان

و سواسی او دور نماند. کتاب سانتاگ به نام «درباره عکاسی»^{۲۵} کتابی است انتقادی که عکاسی را بدان سبب که جهان را صحنه نمایش خود کرده و واقعیت‌هایش را تقلیل داده و تجربه‌هایش را تسخیر کرده، سرزنش می‌کند. فصل آغازین کتاب، با عنوان «غار افلاطون» نامی است که هر چند آشکارا منفی‌نگری مؤلفش را نسبت به عکاسی بیان می‌کند، در همان حال مبهم و پر تناقض نیز به نظر می‌رسد. سانتاگ علی‌رغم آنکه هرگز در فلسفه فعالیت چشمگیری نداشته است؛ ولی بی‌گمان در مقام یک روشنفکر، می‌دانسته که افلاطون سرآغاز هر چیزی است که زیربنایش را اندیشه‌ای فلسفی شکل داده است. این کتاب بارها از یک تفسیر ساده از این ابزار جدید هنری فراتر می‌رود. در همان ابتدا سانتاگ اولین دلیل سوءظن خود را نسبت به عکاسی بیان می‌کند: اینکه بشر سال‌ها است که در جهلی سرخوشانه در غار افلاطون زندگی می‌کند، غاری مملو از تصاویر که جایگزین جهان شده‌اند و عکس‌ها سایه‌هایی هستند که دنیا را به گونه‌ای تحریف شده نشانمان می‌دهند (آذرنگ، ۱۳۸۵: ۳۸).

این موضوع به اینجا ختم نمی‌شود و سانتاگ بارها در خلال متن کتاب، عکاسی را به خاطر ویژگی‌های ذاتی‌اش شماتت می‌کند و عکاسان را به خاطر سوءاستفاده‌اشان از واقعیت در برابر جامعه سرزنش می‌کند. هر چند تناقضاتی میان نکات ظریف کتاب «درباره عکاسی» وجود دارد، که اغلب در ارتباط با نسبت عکس و واقعیت است. او دوربین را کنترل‌کننده واقعیت، منجمدکننده زمان و مکان و جایگزین تجربه می‌خواند و می‌گوید: جمع‌آوری عکس یعنی جمع‌آوری جهان. میل انسان به تصاویر ناشی از حس تملک آن‌ها و تمایلشان در تسخیر کردن جهان است که با آن به راحتی می‌توان نوع رابطه خویش با جهان را تعریف و حتی تحریف کرد. عکاسی از یک رویداد، نوعی تظاهر به شرکت داشتن در آن رویداد است. عکاسی تلاش برای مطالعه یا برقراری ارتباط با واقعیتی دیگر است. یک شبه حضور است و نمادی است از غایب بودن چیزی (سانتاگ، ۱۳۸۹: ۴۱). سانتاگ مردم کشورهای صنعتی را به این متهم می‌کند که برای واقعی بودن خودشان نیاز به عکاسی شدن دارند. از اینجا است که آغاز تناقضات گفتارهای سانتاگ بیشتر نمود پیدا می‌کند. او عکاسی را در عین حال که مترجمی از واقعیت می‌داند که بیشتر پنهان‌کننده تا آشکار، کمی که در تفسیرهایش پیش می‌رود هدف والای عکاسی را بر ملا نمودن حقیقت پنهان می‌داند و می‌گوید عکاسی «روش بی‌نظیر برای افشاکردن است، واقعیت

نش ک مر ز ی ی « (1389: 258).

در همان فصل اول، سانتاگ عکاسی را همانند نقاشی و طراحی، تفسیرهایی از جهان می‌داند؛ ولی در فصل دیگر می‌گوید: نقاش می‌سازد، عکاس کشف و آشکار می‌کند؛ همین است که شناسائی یک موضوع در عکس همیشه بر دریافت از آن ک ل س ی ز ک ز ل ه (گ ر ی)
 در سرتاسر کتاب «درباره عکاسی» نسبت عکاسی و واقعیت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. آنچه که سانتاگ به آن اشاره می‌کند، تنها واقعیت بصری و ظاهری سارکوفسکی نیست، همین‌جا را ضعف عکاسی می‌داند؛ اما با کمی تأمل در می‌یابیم نگاه سانتاگ به واقعیت در واقع همان حقیقت پنهان جهان، همان ی ی ی ر ی ر ل ط ل س ک ی
 آشکارا بیان می‌کند. از این رو این رابطه هرچند با پیچیدگی، در بستر اجتماعی آن و نیز با تناقض تفسیر می‌شود؛ اما در نتیجه تصدیق می‌شود و قدرت مسلم عکاسی خوانده می‌شود.

منظر بارت درباره ماهیت عکس (. 1915-1980)

نظریه‌پردازی ادبی، هنری و فرهنگی به شمار می‌آید. زمینه را در بر می‌گیرد. عکاسی در نظریات بارت به‌ویژه در آثار متأخر او از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. او در کتاب‌هایش با «²⁶» (۱۹۷۰) که از تصاویر عکاسانه «²⁷» (1975) که با انبوهی از تصاویر آغاز می‌شود؛ «اتاق روشن»²⁸ (1970) کتابی در مورد ماهیت عکس و سه مقاله در باب معنای عکس با نام‌های «پیام عکس»²⁹ و «مجازگان تصویر»³⁰ (1961) «³¹» در سال ۱۹۶۴، عکس را به‌طور اخص مورد تحلیل و تفسیر قرار داده است (بارت، ۱۳۸۹: ۹). در این مقاله محور نظریات بارت در کتاب «اتاق روشن» یادداشت‌هایی در باب عکاسی» بررسی می‌شود. در «اتاق روشن» تمام تفکرات بارت، در باب روان‌شناسی، قطعه‌نویسی، نظریه‌پردازی و داستان، گرد هم می‌آیند تا عکاسی را که بیشتر از جنبه احساسی به آن تعلق خاطر داشت، رمزگشایی کنند (آذرنگ، ۱۳۸۵: ۴۰). تأثیر نظریات پدیدارشناسانه و نشانه‌شناسیک او در تأویل و خوانش عکس نقش اصلی را ایفا می‌کند. متن کتاب با جستاری درباره مرگ و عکاسی آغاز می‌شود. آنچه که او را به سمت عکاسی کشانده «مرگ» است که با تجربه فقدان مادرش که به‌تازگی مرده، در او حسی متفاوت را بیدار کرده بود. او در انتخاب موضوع کتاب خود ناگزیر به بهترین ابزاری توسل می‌جوید که در خود نشانی از مرگ را دارد. عکاسی بیشتر از سایر هنرها با یاد و خاطره

در همان فصل اول، سانتاگ عکاسی را همانند نقاشی و طراحی، تفسیرهایی از جهان می‌داند؛ ولی در فصل دیگر می‌گوید: نقاش می‌سازد، عکاس کشف و آشکار می‌کند؛ همین است که شناسائی یک موضوع در عکس همیشه بر دریافت از آن ک ل س ی ز ک ز ل ه (گ ر ی)
 در سرتاسر کتاب «درباره عکاسی» نسبت عکاسی و واقعیت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. آنچه که سانتاگ به آن اشاره می‌کند، تنها واقعیت بصری و ظاهری سارکوفسکی نیست، همین‌جا را ضعف عکاسی می‌داند؛ اما با کمی تأمل در می‌یابیم نگاه سانتاگ به واقعیت در واقع همان حقیقت پنهان جهان، همان ی ی ی ر ی ر ل ط ل س ک ی
 آشکارا بیان می‌کند. از این رو این رابطه هرچند با پیچیدگی، در بستر اجتماعی آن و نیز با تناقض تفسیر می‌شود؛ اما در نتیجه تصدیق می‌شود و قدرت مسلم عکاسی خوانده می‌شود.

در فصل «جهان تصویر» آنچه که سانتاگ در آغاز بدان اشاره کرده بود، جور دیگر عنوان می‌شود. گویی همان‌طور که سانتاگ در متن خود پیش می‌رود، شکلی جدید از عکاسی را کشف می‌کند، همان‌گونه که عکاسی شکل جدید واقعیت را آشکار می‌کند؛ در کنار تناقضاتی که به آنها اشاره شد، سانتاگ کم‌کم از موضع مخالف سرسخت عکاسی به تفسیر رسانه‌ای می‌پردازد که حتی آن را ستودنی می‌داند. در این فصل بار دیگر نام افلاطون و رویکردش به هنر پدیدار می‌شود؛ اما این بار سانتاگ درحالی که تسلیم رسانه‌اش می‌شود، اعتراف می‌کند که افکار افلاطون به‌راحتی با عکاسی جور در نمی‌آید و آن‌ها را مختص نقاشی عنوان می‌کند (لاگرینج، ۳۹۳: ۱۲۸). او متعقد است این بار عکاسی با نقب زدن به گذشته نوعی تقدس را در تصاویر زنده کرده که در گذشته در زمان بدویت جهان برای آن قائل بودند. زمانی که مرز میان تصاویر و واقعیت بسیار کم‌رنگ بوده؛ همان زمانی که تصویر یک گاومیش روی دیوار یک غار، همچون خود آن گاومیش مهیب اما قابل شکار بوده است.

در پایان این فصل که پایان کتاب نیز به شمار می‌رود، بار دیگر سانتاگ بر این تفکر خود مهر تأیید می‌زند که عکاسی، «فهم ما از واقعیت را افلاطون‌زدایی کرده است.» (سانتاگ، ۱۳۸۹: ۳۵۷) و این بار با اقرار به اینکه عکاسی به سهم خود و با اتکاء به قدرتت برای مهار واقعیت و تسلط بر آن، واقعیت را تبدیل به سایه کرده، آن را در مقابل نگاه تحقیرآمیز افلاطون به تصاویر قرار می‌دهد؛ چراکه افلاطون این تصاویر را گذرا

آمیخته است. عکس درگیر گذشته است. با مرگ عجین شده است. پیدا نیست که این مرگ مادرش است که او را وادار به نوشتن در مورد عکاسی کرده، یا تمایل عکس و چپستی ماهیت آن است که او را به رویارویی دوباره‌ای با مرگ سوق داده است؛ حتی گمان آن می‌رود که علاقه به خوانش هرچیز که بشود به عنوان متن آن را رمزگشایی کرد، او را به تفسیر این شکل جدید از رمزگان و متن متمایل کرده است.

آنچه اهمیت دارد رویکرد موشکافانه او به ماهیت عکس است که به ناچار در دنباله نظرات منتقدان قبل خود کشف رابطه عکس و واقعیت را در پی داشته است یا حداقل بر آن سعی شده است. «عکس همیشه ییز مری نشن» (1387):

(۲۲). عکس با مصداق‌ها سر و کار دارد نه با دال‌ها و دلالت‌ها؛ عکس شاهد و مدارک چیزی است که دیگر نیست. دیدن عکس

چیز دلالت دارد (به این معنا که آن چیز در زمانی آنجا بوده است)، پس عکاسی برخلاف سایر هنرها هرگز نمی‌تواند دروغ بگوید مگر در معنا (برت، ۱۳۸۹: ۲۱۹). در اینجا نوعی برهم‌گذاری واقعیت و گذشته وجود دارد (بارت، ۱۳۸۷: ۱۰۵). او عکس را نه یک هنر؛ بلکه یک جادو می‌داند. آن را این‌همانی موضوعش می‌خواند و نه حقیقت و نه رو نوشتی از واقعیت. بارت عکاسی را نه تقلید؛ بلکه ارجاع می‌داند و نوئم^{۳۲} عکس را «آنجا-بوده-
interfuit^{۳۳} یا مابین دو حقیقت

می‌بیند. بارت برای عکس‌ها دو ساحت در نظر می‌گیرد.

۱- استودیوم^{۳۴}: به معنای میل کلی و همگانی، فرهنگی و متمدانه نسبت به عکس است. او در برخی عکس‌ها، تنها علاقه‌ای تربیت‌شده و با فرهنگ را می‌یابد که از دید او

همین است (لاگرینج، ۱۳۹۳: ۱۶۹). استودیوم همان قدرت اطلاع‌رسانی، بازنمایی و برانگیختن میل همگانی در عکس است.

۲- پونکتوم^{۳۵}: در مقابل استادیوم، پونکتوم به معنای زخم و نیش است و در نظریات بارت به آن حس برمی‌گردد که غیرهمگانی است و در واقع خود فرد است که آن را به عکس اضافه می‌کند. پونکتوم نوعی فراسوی تودار است که قابل وصف نیست؛ چیزی است که عکاس به آن آگاه نبوده است و رمزگذاری نشده است. آن ابژه و شیء است در تصویر که او را

زخمی می‌کند.

بارت معتقد است که عکاسی همانند خواب دیدن عملی است سیزیف‌وار^{۳۶}، بالا و بالاتر رفتن برای رسیدن به ماهیت و سپس به پایین غلتیدن بدون دستیابی به آن. نظریات بارت همانند سانتاگ آکنده از تناقض است با این تفاوت که بارت آگاهانه و به عمد این تناقض را پیش می‌گیرد. هرچند بارت در چند بخش از کتاب اشاره می‌کند که رسیدن به حقیقت از طریق عکس بیهوده است؛ اما سرانجام پس از جستجوی بسیار برای یافتن مادرش او را در یکی از عکس‌های کودکیش می‌یابد. در واقع در پی تعریف دقیق رابطه عکس و حقیقت نیست؛ اما هر آنجایی که از مصداق و نشانه و جادو بودن و رونوشت صحبت می‌کند، این (1387: 96-100).

بارت با پیشگیری روش شخصی، پیچیده و پر از ابهام همواره این نکته را یادآور می‌شود که این عکاس نیست که حقیقت را می‌آفریند؛ بلکه خود بیننده عکس است که معنا را در عکس می‌یابد. در واقع معنا و حقیقت آنجا وجود داشته و دارد، چه عکاس باشد چه نباشد؛ اما وظیفه او است که حقیقت را بیابد. حقیقت بارت همان‌طور که اشاره شد به منظور واقعیتی این جهانی نیست. او تصاویر زیادی از مادرش دارد که ظاهر واقعی او را نشان می‌دهند؛ ولی او به دنبال کمالی مطلق در تصویر است که او را (مادرش را) زنده کند، بر فقدان وجودی او سایه بیندازد و تحملش را آسان‌تر کند، که سرانجام هم آن را می‌یابد (104 105).

نتیجه‌گیری

بنابر آنچه که بیان شد، رویکرد عکاسی در سه دیدگاه مختلف به ترتیب از نظر «سارکوفسکی» سپس «سانتاگ» و در آخر «بارت» ارتباطی را یافت که از ابتدای ظهورش در پی آن بود. سارکوفسکی به دلیل نگاه زیباشناسانه‌اش ویژگی‌های ناب عکاسی را تعریف کرد و آنقدر به سطح دو بعدی تصاویر نگاه کرد که هرگز فراسطح عکاسی را ندید و آن را جستجو نکرد و به طبع آن را نیافت. پس آغاز نوشته‌های جدی درباره ذات عکاسی از یافتن ارتباط میان عکاسی و حقیقت ناکام ماند؛ اما «سانتاگ» با نفی و نقد واقعیت‌شکنی عکاسی در نهایت چیزی را در عکس‌ها می‌یابد که با واقعیت جهان ماده ارتباطی ندارد و در صدد بیان حقیقتی است که اندکی فراتر از میمه‌سیس افلاطونی است؛ ولی همچنان تردید نسبت به این ابزار بیگانه و پر قدرت در افکار او مانع ارائه منطقی و مستحکم در اثبات ارتباط عکس

با حقیقت می‌شود.

(16-14:1392).

5 Susan Sontag. (1933-2004). نویسنده

رمان‌های بلند و داستان‌های کوتاه آمریکایی است که به خاطر فعالیت‌های بسیارش در سیاست به چهره‌ای فرهنگی-سیاسی شهرت دارد. نظریات روشنفکرانه‌اش در مقالات و رمان‌هایش، (Uri:2).

6 Téchne: واژهٔ تخنه، لغتی است لاتین که از ریشهٔ «tec»

» «

مهارت را نیز با خود حمل میکند به همین دلیل در عصر افلاطون این واژه در همهٔ صنوف به کار برده می‌شود (بلخاری، 1393: 22).

7 Symposium: رسالهٔ «مهمانی» یا «ضیافت»، یکی از مهمترین کتابهای افلاطون در زمینهٔ معرفتشناسی عشق و زیبایی است. این گفتگو در یک ضیافت شبانه در آن و در حضور سقراط با سوال «عشق چیست؟» آغاز می‌شود و همانند رساله‌های دیگر در پی پاسخ دادن به این سوال بحث‌هایی رخ می‌دهد که شاکلهٔ این رساله را تشکیل می‌دهد (ضمیران، 1390: 249-252).

8 Laws: «قوانین» آخرین رسالهٔ افلاطون است که ناتمام باقی مانده است. در این رساله، علیرغم سایر تألیفات افلاطون، سقراط حضور ندارد و گفتگو بین چند فرد غریبه صورت می‌گیرد. همانند «جمهور» در این رساله افلاطون به دنبال ارائهٔ برنامه‌ای تدوین شده برای ایجاد یک دولت آرمانی است. این برنامه شامل فهرست قوانینی است که بر اساس استدلال حقوقی نوشته شده است (هالینگدیل، 1393: 116).

9 Socrates: (469-399 ق.م) فیلسوف اهل آن است که به خاطر اندیشه‌های سیاسی و فلسفی آزادانه‌اش محکوم میشود. سقراط در طول زندگی خود رسالهٔ مدونی از تفکراتش را نوشته است و آرا و نظریات وی از رساله‌هایی که شاگردش افلاطون جمع‌آوری کرده است به دست آورده‌اند (هالینگدیل، 1393: 109).

10 Glaucou: گلاوکن نام یکی از دو برادر بزرگتر افلاطون است که رسالهٔ جمهور بر پایهٔ گفتگوهای او و برادر دیگرش «آدئیمانوس» (Adeimantus) (17 1392).

11 Philebus: رسالهٔ فیلبوس «در باب لذت» نیز عنوان

است (ضمیران، 1390: 287).

درنهایت «بارت» شیوهٔ دیگری از تحلیل با پرداخت بیشتر به رخداد پیش‌فایلمی یعنی آنچه را که در پشت دوربین در زمان عکاسی میان سوژه و دوربین شکل می‌گیرد را پیش گرفته و به واسطهٔ آن حقیقت را می‌یابد. او درعین حال که عکاس، نیت و هدفش را نادیده می‌انگارد بسیار بیشتر از دو نظریه‌پرداز

ن س عکاسه ن (س)

می‌کند و عکس را به سبب عملکرد «آنجا- بوده-است» خود، کاشف ماهیت آن موضوع (پدیده) می‌داند و بسبب نیست که ذات و ماهیت عکاسی را با لفظ eidos³⁷ بیان می‌کند. چرا که این eidos همان حقیقت افلاطونی است. هرچند بارت این کشف را به دست بینندهٔ عکس‌ها می‌سپارد؛ ولی درنهایت این رابطه را تصدیق می‌کند و بر آن تأکید می‌ورزد، پس همان طور که سانتاگ گفت تعمیم نظریات افلاطون به هنر جدید امروز و ابزار جادوی‌اش نظیر عکاسی نمی‌تواند ماهیت آن‌ها را به درستی بیان کند و حقیقتی که عکس می‌آفریند شکل جدیدی از حقیقت

پی‌نوشت

1 Plato (427-348 ق.م) در یک خاندان اشرافی

فیلسوفان قبل او دانست. اندیشه‌های افلاطون آمیزه‌ایست از نظریات منطقی، مابعدالطبیعی، اخلاقی و زیباشناسی که بیشترین تأثیر را از میان سایر فیلسوفان بر غرب داشته است (هالینگدیل، 1393: 111).

2 Politeia
3 John Szarkowski جان سارکوفسکی (1925-2007).

نویسنده و عکاس آمریکایی بود. او در سال‌های 1962-1991 مدیر عکاسی موزه هنر مدرن نیویورک بود. که در طی سالهای فعالیتش در این موزه نمایشگاه‌های زیادی از عکاسان آمریکایی معاصر برگزار کرد که در تغییر روند تاریخ عکاسی غرب، به خصوص آمریکا، تأثیرات بسیاری گذاشت (Uri:1).

4 Roland Barthes: (1915-1980).

نظریه‌پرداز ادبی فرانسه و بنیانگذار نقد نو است. او در زمینهٔ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی در ادبیات قرن بیستم نظریات گسترده‌ای را مطرح کرده است؛ وی با ورود با عرصهٔ پدیدارشناسی و ارائه و ادغام سایر تفکرات خود با این حوزه شیوهٔ جدیدی از نقد و تحلیل ادبی را پایه‌ریزی کرده است (آلن،

شده، توسط فرشید آذرننگ از روی نسخه انگلیسی کتاب به
۲۸ نام انگلیسی کتاب «Camera Lucida» است که ریچارد
1993 ترجمه کرده است.

29 The photographic Message

30 Rhetoric of the Image

31 The Third Meaning

32 noeme: نوئم اصطلاحی است در پدیدارشناسی هوسرل که
به معنی موضوع آگاهی و ابژه و متعلق شناسایی است. چیز و
ابژه‌های که به آن می‌اندیشیم، اما ابژه‌های که به واسطه تقلیل
پدیدارشناختی به آن روی می‌آوریم (بارت، 1387: 106).

(1859-1938) بنیانگذار جنبش اصلی پدیدارشناسی بود.

او سعی داشت تا با استفاده از روش دکارتی مبنی بر ایجاد
شک بر تمامی پدیده‌های عالم و اثبات آن، فلسفه را برپایه‌ای
استوار قرار دهد؛ در واقع هوسرل فلسفه دکارت را پیشاهنگ
پدیدارشناسی می‌دید (1:Url).

33 interfruit: در زبان لاتین به معنای فی‌مابین دو حقیقت؛
میان‌گستره‌ای است (بارت، 1387: 106).

34 Studium

35 Punctum

36 Sisphus: در اساطیر یونانی، سیزیف نام شخصی است که
توسط زئوس محکوم شده بود تا ابد سنگ بزرگی را از پایین
تپه‌ای به بالا بغل‌تاند و به محض آنکه به بالای تپه می‌رسید،
سنگ از سمت دیگر تپه پایین می‌افتاد و او مجبور بود این کار
را تا ابد تکرار کند. در اصطلاح امروزی به معنای کار بی‌پایان
عبث و پایان‌ناپذیر است (بارت، 1387: 96).

37 eidos واژه‌ای است یونانی از مصدر **idein** به معنی دیدن که
در تفکرات افلاطون به معنای صورت‌های معقول و چیزی که
تغییرناپذیر است به کار برده شده است. بعدها این اصطلاح در
پدیدارشناسی هوسرل به معنای ذات و ماهیت چیزها و پدیدارها
(1387: 43).

منابع فارسی

ابراهیمیان، سید حسین (۱۳۷۸). معرفت‌شناسی از دیدگاه فلاسفه
اسلامی و غربی. چاپ دوم. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزه
علمیه قم.

احمدی، بابک (۱۳۸۸). از نشانه‌های تصویر تا متن.

تهران: نشر مرکز.

Sophist 12: گفتگوی «سوفیست» در زمره آثار متأخر افلاطون
محسوب می‌شود. افلاطون در این رساله توجه خویش را به
دانش‌های کاربردی معلوم داشته است. این نوشته بر خلاف
سایر آثار او بیشتر به جنبه‌های گوناگون زندگی روزمره
می‌پردازد (ضمیران، 1390: 339).

13 Pragmatism

14 Positivism

15 Theory of relativity

16 Immanuel Kant: امانوئل کانت (1724-1804)

بنیانگذار فلسفه کلاسیک آلمان میدانند. فلسفه کانت در کنار
محتوای ایده‌آلیستی‌اش، نظریه‌های ماتریالیستی مهمی نیز در
بردارد (بابایی، 1392: 517). برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به
کتاب افلاطون، پایدیا و مدرنیته، صفحات 105 106.

17 The Photographer's Eye

18 Mirrors and Windows

19 Looking at Photographs

Roger Scruton 20

راجر اسکروتون (۱۹۴۴-؟) فیلسوف بریتانیایی است که درباره
موضوع زیباییشناسی در هنر به‌ویژه موسیقی و معماری آثاری را
تألیف کرده است (Url:2).

21 Allan Sekula: آلن سکولا (1951-2013) عکاس و منتقد

آمریکایی است که از دهه 1970 به این سو به شکل مستمر، هم
در عکس‌ها و هم در نوشته‌هایش، ساز و کار تولید معنای تصویر
عکاسی را بررسی می‌کند. او عکاسی را دستگاهی فرهنگی و
ایدئولوژیکی می‌بیند که در بستر نظام سرمایه‌داری صنعتی به
وجود آمده و در متن تحولات همین نظام رشد و تغییر کرده است
(سکولا، 1388: 9).

22 Nathaniel Hawthorne: ناتانیل هاتورن (1804-1864)

نویسنده آمریکایی است. داستان کوتاه و رمان‌های وی در تاریخ
ادبیات آمریکا شهرت بسیاری یافته است از جمله مهمترین
رمان‌های وی می‌توان به کتاب «خانه هفت ستوری (The
House of the Seven Gables)» اشاره کرد (Url:3).

23 Holgrave

24 On Photography (1990)

25 L' Empire des Signes

26 Roland Barthes par Roland Barthes

27 La Camara Lucida: این کتاب که به زبان فرانسوی نوشته

- احمدی، بابک (۱۳۸۹). حقیقت و زیبایی. نشر مرکز.
- ادواردز، استیو (۱۳۹۰). عکاسی. ترجمه مهرا مہاجر. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.
- اسکروتون، راجر (۱۳۹۴). عکاسی و بازنمایی. ترجمه بابک محقق. : (1392). جمهور.
- تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- آذرنگ، فرشی (۱۳۸۵). «آئورا، بنیامین، سانتاگ، بارت». فصلنامه حرفه هنرمند 16 44-34.
- (1392). رولان بارت. ترجمه پیام یزدانجو. چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- بابایی، پرویز (۱۳۹۲). مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا امروز. : (1387). اتاق روشن. ترجمه فرشید آذرنگ. چاپ دوم، تهران: حرفه نویسنده.
- (1389). پیام عکس.
- اول. تهران: نشر مرکز.
- برت، تری مایکل (۱۳۸۹). نقد عکس. ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی. چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.
- (1393). آشنایی با فلسفه هنر. : ژیمنز، مارک (۲۰۲۱). زیبایی‌شناسی چیست؟ ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. : سارکوفسکی، جان (۱۳۸۳/الف). «چشم عکاس». ترجمه اسماعیل . فصلنامه حرفه هنرمند، شماره ۹، صص ۴۸-۵۲.
- سارکوفسکی، جان (۱۳۸۳/ب). «عکس خبری». ترجمه مریم اطهاری. 7 37-34.
- سارکوفسکی، جان (۱۳۸۹). نگاهی به عکس‌ها. ترجمه فرشید : سانتاگ، سوزان (۱۳۸۵). «جدی باش، پرشور باش، بیدار باش!». ترجمه ثمیلا امیرابراهیمی. فصلنامه حرفه هنرمند 61 160-154.
- (1389) درباره عکاسی. ترجمه نگین شیدوش. چاپ دوم. تهران: حرفه نویسنده.
- سکولا، آلن (۱۳۸۸). بایگانی و تن. : ضیمران، محمد (۱۳۹۰). افلاطون پایدیا و مدرنیته.

منابع اینترنتی [url]:

- Url 1: <https://dictionaryofarthistorians.org/szarkowskij>
- Url 2: <http://www.susansontag.com/SusanSontag/>
- Url 3: <http://www.roger-scruton.com/about>
- url 4: <http://www.britannica.com/biography/nathaniel-Haw>

The concept of truth in photography from point of view three theorists of photography compared to the concept of truth in art Plato philosophy

Mostafa Goudarzi^{1*}, Niloofar barari²

¹professor of Advanced studies of Art, college of Art, university of Tehran, Iran

(Received 17 Dec 2018, Accepted 18 Feb 2019)

The rebellious advent of photography and its consequent theoretical and critical discussions gave rise to new approaches and insights on the concept and nature of art as well as its relationship with the surrounding world and other philosophical discussions. Theorists and their contemporaneous artists have repeatedly questioned, analyzed and described photography as a kind of art within the short time from the invention of this new medium and have either accepted or rejected it. In addition, the nature of art from the very beginning of its development dating back to many years before the birth of photography and its connection with the truth presented a new medium to the philosophers who kept providing innumerable, and sometimes conflicting, interpretations in their treatises following the discovery this connection. Much focus was put on evaluating the missions and discovering the capabilities and boundaries of photography with its cut-off world after several decades when photography had found a relatively stable position among the arts. From the very beginning of its emergence, photography has always promised to depict visible realities and truth and claimed to represent and record them forever. For a long time, this claim was confirmed by the documentary property of the images captured by the camera. However, shortly after the advent of new technologies and using various features to manipulate images, this property confronted with a new challenge. The images had lost their past credibility and their legitimacy had been questioned by its critics more than ever. Gradually, the views of artists and critics have changed, mostly negatively, until they realized that the only mission of a photographer is not recording truth and the nature of this media is much wider and deeper of

the old claim relies on visual accuracy of photographs. This article aims to describe and interpret three new and dominant contemporary approaches to photography and its nature. It seeks to review the perspectives of new thinkers such as John Szarkowski, Susan Sontag, and Roland Barthes about photography and its relation to truth and reality, and to analyze their thoughts based on their intellectual backgrounds. It also aims at describing Plato's view concerning art and its relation to the logical truth discussed in the "Republic" treatise, and finally clarifying the relationship between photography and the ideational truth using a descriptive-analytical method by comparing the attitudes of these three theorists with Plato's. The required data were collected through library studies and over the Internet and were analyzed qualitatively. This paper has attempted to define and interpret photography as an independent phenomenon based on the perspectives of John Szarkowski, Roland Barthes and Susan Sontag, since these three critics dealt with the same subject in three different contexts and their view points are now considered comprehensive enough to include all theories. This article also aimed to find the similarities and differences in the theories developed by three thinkers in order to achieve a more accurate interpretation and recognition of photography from their perspective.

Keywords

Photography, Truth, Plato, the Republic, John Szarkowski, Susan Sontag, Roland Barthes