فصلنامه علمی رسانه‌های دیداری و شنیداری/ دوره شانزدهم/ شماره ۳ / پیاپی ۴۳/ پاییز ۱۴۰۱/ ۳۴_۵
Journal of Audio_Visual Media, Autumn 2022, 5_34

در میانه اسکروتن و لوپس

(تمهیدی برای رویکردی نشانه‌شناسانه در عکاسی[1])

محدثه مرجانی[2]؛ علی اصغر فهیمی فر[3]

تاریخ ارسال: ۱۴۰۰/۳/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۲۱

چکیده

راجر اسکروتن، فیلسوف بریتانیایی، نقش مؤثری در بسط زیبایی‌شناسی تحلیلی داشته‌است. وی علاوه‌بر حوزه‌های نظری، به بحث فلسفی پیرامون شاخه‌های هنری نیز پرداخته است. یکی از مهم‌ترین مباحث این حوزه، مربوط به مقاله عکاسی و بازنمایی می‌باشد، که واکنش‌های بسیاری را بدنبال داشته و یکی از بهترین واکنش‌ها، اثر مک‌آیور لوپس است. این پژوهش، با استفاده از روش تحلیل منابع کتابخانه‌ای، ضمن تلخیص آرای اسکروتن و لوپس، به‌منظور برون‌رفت از دوگانه‌ی نیت‌مندی و علیّت، در منازعات این دو در نسبت هنر و عکاسی، رویکردی نشانه‌شناسانه را پیشنهاد می‌دهد. در این رویکرد، عکس همچون نشانه است؛ اما نشانه‌ای که از طریق راهه‌هایی، تمایل زیبایی‌شناختی ما را به خود عکس و نه به موضوع آن، باز می‌گرداند. بدین ترتیب، هسته اصلی تفکر اسکروتن، یعنی تمایل به خود عکس، حفظ می‌شود و بازنمودی بودن آن، به حالت تعلیق در می‌آید. همچنین، امکان تبدیل عکس به هنر نیز، آن‌گونه که لوپس مدنظر دارد، فراهم می‌گردد. به این منظور، نمونه‌هایی از عکس‌های نشانه‌ای و راهه‌های مربوط به آنها، معرفی می‌شوند. راهه‌های پیشنهادی عبارتند از: یادآوری، یادآوری و ایجاد امید/ترس، پرسشگری، پرسشگری و توبیخ/سرزنش، شگفتی و حیرت، تمرکز و انسجام بخشی، تفاوت بین اعمال اجتماعی، توازن و تعادل اجتماعی.

پرتال جامع علوم انسانی

واژه‌های کلیدی

عکاسی، زیبایی‌شناسی تحلیلی، نظریه راجر اسکروتن، نظریه مک‌آیور لوپس، بازنمایی، نشانه‌شناسی.

۱. این مقاله براساس نظر گروه دبیران و سردبیر فصلنامه، پژوهشی است.

۲. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.(نویسنده مسئول). mohadese.marjani@yahoo.com

۳. دانشیار فلسفه و تاریخ هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. fahimifar@modares.ac.ir

مقدمه

یکی از دو نحله فکری که پس از کانت، در زیبایی‌شناسی غرب به ظهور رسیده‌است، رویکرد تحلیلی به هنر است. در سنت تحلیلی که پیشگامان آن فرگه، مور، راسل و ویتگنشتاین هستند، شفاف‌سازی مفاهیم و طبقه‌بندی آنها و پرهیز از نظرورزی‌های مبهم، محور مرکزی قلمداد می‌شوند. به‌طوری‌که این رویکرد عمدتا عینی‌گرا و گریزان از شاعرانگی و ابهام می‌باشد(ودبرگ،۱۳۹۴، صص۵۵-۵۸).

یکی از مهم‌ترین فیلسوفان معاصر بریتانیایی و متعلق به سنت تحلیلی، راجر اسکروتن است. وی در حوزه‌های تاریخ فلسفه، اخلاق، جنسیت، زیبایی و سیاست آثاری شاخص و درخور توجه دارد. به جرات می‌توان گفت یکی از فیلسوفان حوزه آنگلوساکسون، راجر اسکروتن است. او در حوزه زیبایی‌شناسی و هنر آثار مهمی دارد. علاوه بر این، یکی از مقالات پر ارجاع وی با عنوان عکاسی و بازنمایی(۱۹۸۱) پیرامون حوزه هنر کاربردی عکاسی می‌باشد.

به موازات ابداع عکاسی(۱۸۳۹) و تعریف و هویت بخشی به آن، همواره این پرسش اذهان هنرمندان و منتقدان را(حتی به صورت حداقلی) مشغول داشته است، که آیا عکاسی را می‌توان هنر محسوب کرد؟ ابداع عکاسی «از سویی زاییده اشتیاق دیرین انسان به‌ویژه هنرمند اروپایی برای بازنمایی واقع نمایانه بوده و از سوی دیگر خواسته بورژوازی نوپا را در جهت در اختیار داشتن دستگاهی برای شناخت عینی و تسلط بر جهان و تثبیت هویت خویش تحقق می‌بخشید. با این وجود، عموما خصلت مکانیکی عکاسی را در تقابل با کیفیت هنر زیبا تلقی می‌کردند و عمل عکس گرفتن را کنشی عاری از تخیل و خلاقیت و به دور از مهارت می‌دانستند.» (پاکباز ،۱۳۹۷، ص۴۴۵)

از رونق افتادن عکاسی پرتره، استفاده نقاشان از دوربین و به موازات آن رشد تدریجی و گاهاً سریع ساختار دوربین و به‌طور کلی فرآیند عکاسی، پاسخ به سوال نخست را پیچیده و پیچیده‌تر کرد. ظهور مکاتب مختلف و تلاش عکاسان، برای به رسمیت شناخته شدن عکاسی در مقام یک رسانه هنری(همان، ص۴۴۵)، واکنش‌های تند منتقدان را، در عرصه عمومی به‌دنبال داشت. دربار فرانسه عکاسی را در سال ۱۸۶۲ به‌عنوان هنر پذیرفت. اما همین ورود نهاد رسمی به عرصه فوق

پاسخ به پرسش را، سخت‌تر کرد. چنان‌که، پیروان هنر آکادمیک زبان به اعتراض گشودند. حتی بودلر هم عکاسی را دشمن مهلک هنر دانست(همان، ص۴۴۶). این کشمکش‌ها و حضور عوامل متعدد از فناوران تا هنرمندان و عکاسان و نهادها، ابعاد گسترده‌ای به پرسش فوق داد. در قرن بیستم بوردیو در مقام یک جامعه شناس، عکاسی را «عادی‌ترین اتفاق ممکن» دانست و سوزان سانتاگ آن را در زمره روزمرگی سرگرمی‌ها بشمار آورد.(به نقل از لوپس،۱۳۹۶، ص۲۴).

مقاله اسکروتن که به بررسی عکاسی حول محور بازنمایی می‌پردازد، با استدلالی شکاکانه درباره آن، در چنین زمینه‌ای نگاشته شده و بازخوردهای انتقادی متعددی از سوی کنشگران، چه در حوزه زیبایی‌شناسی تحلیلی و چه در حوزه منتقدان عکاسی، داشته است. با این حال رویکرد و رهیافت او فلسفی‌ست؛ یعنی بر روی ماهیت و چگونگی تصویر عکاس متمرکز است، تا تاریخچه آن.

اهمیت مقاله «عکاسی و بازنمایی»، استفاده اسکروتن از مفهوم بازنمایی در تحلیل عکاسی و عکس می‌باشد. اثر یاد شده، واکنش‌های بسیاری را به دنبال داشته‌است و هنوز پیرامون آن بحث و گفتگو می‌شود. واکنش‌ها به مقاله، از حیث نقطه‌نظر هر نویسنده، متفاوت است.(اسکروتن، ۱۳۹۴؛ لوپس، ۱۳۹۶، ص۳۱۳-۳۱۴)

در این پژوهش سعی بر آن است که مهم‌ترین نقدها و (نه همه آنها) و داوری میان آنها مورد توجه قرار گیرد. گام‌هایی که برای رسیدن به این هدف در نظر گرفته شده است بدین ترتیب است:

از آنجایی که مدعای اصلی اسکروتن در مقاله حول بازنمایی می‌چرخد، در گام نخست، خلاصه‌ای از مقاله ارائه می‌شود. بدین ترتیب زمینه برای بررسی نقدها نیز بیان می‌گردد. در گام دوم به یکی از جذاب‌ترین و پرتوان‌ترین نقدها یعنی نقد دومینیک مک‌آیور لوپس خواهیم پرداخت. در گام سوم به این جمع‌بندی خواهیم رسید که اسکروتن به چه دلیل به حوزه کاربردی عکاسی وارد شده است و در مجموع چه نتایجی در برداشته است و در گام چهارم به روشی میانه اسکروتن و لوپس اشاره خواهیم نمود که راه‌هایی برای هنر عکس و عکاسی در دل فرهنگ باز می‌کند. این کار با تمهیدی نشانه‌شناسانه صورت می‌پذیرد و امید است که با پژوهش‌های بعدی مسیر تکاملی خود را بیابد.

چارچوب نظری پژوهش

همان‌طور که در مقدمه ذکر شد، این پژوهش در حوزه تفکر تحلیلی، با مقایسه و تطبیق دو دیدگاه در فلسفه تحلیلی صورت پذیرفته‌است. بنابراین این پژوهش نظرورزانه، در چارچوبی فلسفی و در شاخه فلسفه تحلیلی صورت پذیرفته است و ناظر به مباحثات اندیشه‌وران غیر تحلیلی، همچون رولان بارت نمی‌باشد. از تطبیق دو دیدگاه فیلسوف برجسته تحلیلی، خط تحقیقی نشانه‌شناختی در چارچوب ذکر شده به دست داده‌شده‌است؛ تعریفی از نشانه، مرتبط با فلسفه ذهن(چنان که در مقاله ارائه می‌گردد)، که بایستی در تحقیقات پس از این، با دیدگاه‌های مشابه در فلسفه تحلیلی مقایسه شود.

گام اول؛ عکاسی و بازنمایی

مقاله عکاسی و بازنمایی(۱۹۸۳) از یک مقدمه، ده فصل و یادداشت‌های ضمیمه تشکیل شده‌است. در این‌جا خلاصه‌ای از مقاله ارائه می‌گردد. سعی بر آن است که مقاله به‌گونه‌ای معرفی شود که زمینه داوری میان استدلال اسکروتن و واکنش‌های منتقدان را فراهم آورد.

آنچه اسکروتن در مقدمه مقاله «عکاسی و بازنمایی» مطرح می‌نماید، این پرسش است که آیا عکاسی قابلیت بازنمایی چیزی را دارد یا خیر و خود به آن پاسخ منفی می دهد. همچنین این دو پرسش را مطرح می‌نماید: «آیا خاصیتی وجود دارد که به‌درستی بازنمایی نامیده شده و میان نقاشی و عکاسی مشترک باشد؟»(اسکروتن، ۱۳۹۴، ص۱۶) و این که «آیا آن خاصیت، در هر مورد خاصی دارای ارزش زیبایی شناختی مشابهی است یا خیر؟»(همان)

در فصل یک همان مقاله، اسکروتن نخست میان نقاشی و عکاسی، در شکل ایده‌آل آن سخن می‌گوید. ایده‌آل یاد شده، بیانگر تفاوت‌های اساسی آن دو می‌باشد. منظور وی از ایده‌آل، ایده‌آل منطقی است؛ یعنی «نوعی برساخته منطقی است که صرفا به منظور نشان دادن وجوه بارز رابطه عکس و تمایل بیننده به آن شکل گرفته است.»(همان، ص۱۷) نقاشی ایده‌آل، رابطه متفاوت از عکس ایده‌آل در نسبت به موضوع خود دارد؛ اولی رابطه‌ای نیت‌مندانه است و دومی علّی.

در فصل دو با عنوان تجربه زیبایی‌شناسی، اسکروتن با تمهیدات قبل، تعریفی از بازنمایی ارائه می‌نماید. البته او به نحو خاصی، بازنمایی را تعریف می‌کند و دلیل آن را نیز توضیح می‌دهد. او می‌گوید، تعریفی از بازنمایی ارائه می‌دهد که ویژگی خاصی دارد. به عبارت ساده‌تر، به نحو خاصی بازنمایی را تعریف می‌کند: «الف بازنمود ب است» فقط هنگامی‌که صادق باشد که الف بیانگر اندیشه‌ای در باب ب می‌باشد، یا اگر الف به‌نحوی پدید آمده‌باشد که بیننده را به یاد ب، یا هر چیز دیگری بیاندازد. در این وضعیت که رابطه صرفا علّی می‌باشد(رابطه‌ای که برحسب هیچ اندیشه، نیت یا کنش ذهنی دیگری توصیف نشده)، هرگز برای بازنمایی کفایت نمی‌کند. نکته خاص در این زمینه این است، چرا اسکروتن به‌نحو خاصی بازنمایی را تعریف می‌کند. خود اسکروتن بلافاصله این موضوع را مطرح می‌نماید: «... و البته باید روشن کنیم که چرا مایلیم بازنمایی را به نحو خاصی تعریف نماییم و نه به شکل دیگر. چه عاملی باعث این تصمیم شده‌است؟ به ویژه چه اهمیتی دارد که رابطه بین نقاشی و موضوع، رابطه‌ای نیت‌مندانه باشد، در حالیکه رابطه عکس صرفا علّی است؟»(همان، ص۱۹)

در فصل سه همان مقاله به نام ادراک بصری، اسکروتن رابطه بصری بین نقاشی و موضوع را به بحث می‌گذارد و ضمن استدلال بر تفاوت چشمگیر میان زبان و نقاشی به این نکته مهم می‌رسد که «هیچ توجیهی در دسترس نداریم که بازنمایی را بر مبنای دلالت(ارجاع) تعریف کنیم.»(همان، ص۲۶) و در انتها «تنها توجیهی که می توان در دفاع از توسل به دلالت آورد این است که نقاشی ممکن است صادق یا کاذب باشد.»(همان)

در فصل چهارم که خصلت تمایل زیبایی‌شناختی نام دارد. این حقیقت که نقاشی ممکن است صادق یا کاذب باشد، نقش مهمی در ادراک بصری ایفا می‌نماید. اسکروتن این موضوع را واکاوی می‌کند که تحلیل ما از صدق نه در چهارچوب رابطه نقاشی و دنیا، که در چهارچوب رابطه آنچه در نقاشی می‌بینیم و دنیا شکل می‌گیرد، و اینکه درک زیبایی‌شناختی بر کنار از صدق متعلقش باقی می ماند. در ادامه اسکروتن توصیفی از تمایل زیبایی شناختی به بازنمود ارائه می‌دهد و این‌که «تفاوت میان تمایل زیبایی شناختی به تصویر و تمایل به تصویر به منزله جانشین موضوعش، به دلایلی بستگی دارد که در توجیه این تمایل اقامه می‌شوند.»(همان، ص۲۸)

اسکروتن در فصل پنجم تحت عنوان تفاوت نشانی‌دادن و بیان، بر اساس یافته‌های بخش قبل، به این نتیجه اساسی می‌رسد که هسته اصلی تجربه زیبایی شناختی هنر تصویری، تمایل محض به خود بازنمود است، نه تمایل به بازنمود به سبب موضوع عکس. حال در این بخش به این نکته می پردازد که شاید عکس نشانه‌هایی از امر پایدار به دست دهد، اما قادر به بیان آن نیست.

فصل ششم تحت عنوان غایت و ابزار، چنین مطرح می‌کند: وقتی می‌گوییم الف عکس ب است، منظورمان رابطه علّی است و در چارچوب همین رابطه علّی است که موضوع عکس ادراک می‌شود. این تعریف در خدمت ایده‌آل منطقی مورد نظر اسکروتن است. در ادامه، وی به بسط نتایج زیر می‌پردازد: نخست آنکه موضوع عکس ایده‌آل باید وجود داشته باشد؛ دوم اینکه هنگامی که نمایان می‌شود باید کم و بیش شباهت داشته باشد؛ و سوم، نمود آن در عکس به معنای نمود آن در لحظه خاصی از موجودیتش است.

فصل هفتم با نام شأن زیبایی‌شناختیِ صدق، به این پرسش می‌پردازد که: منظور از تمایل به «عکس به سبب عکس‌بودنش» چیست؟ و سعی می‌کند وجه فارغ تمایل به بازنمود در حکم جانشین[موضوع] و تمایل فی‌نفسه به بازنمود را برای تحلیل عکس به‌کار بگیرد.

فصل هشتم یا علقه در زیبایی هنری و سبک، پیرامون این مبحث است که اگر کسی تحلیل اسکروتن در بخش قبل را نپذیرد، چه پیامدهایی به دنبال دارد؟ به عبارت دیگر، «اگر در تحلیل عکاسی اهمیت ندهیم که موضوع واقعا وجود داشته، یا واقعا شبیه به چیزی که در عکس دیده‌ایم نبوده باشد، باید در انتظار چه پیامدهایی باشیم؟»(همان، ص۴۱-۴۲) با این پرسش، این فصل با مسائلی چون تسلط بر جزئیات، به پیش می‌رود و به این نکته می‌رسد که «هنگامی‌که عکاس به سوی هنر بازنمودی گام بر می‌دارد، ظاهرا به ناچار از آن ایده‌آلِ عکاسی که توضیح دادم فاصله گرفته، به ایده‌آل نقاشی نزدیک می‌شود.» بدین ترتیب، بحث با اشاره به تلاش‌های بی‌وقفه برای گسستن زنجیره علّی، و ناکامی‌های آن می‌رسد.

در فصل نهم(مسأله اساسی تصویر)، به این سوال اساسی پرداخته می‌شود،

کـه چـرا ویژگی‌هایـی چـون اتفاقـی نبـودن عکـس، نیـات زیبایی‌شـناختی و آشکارسـازی نـکات، کـه بـا آن عکاسـی بـه شـیوه خـاص خـود دنیـا را بـه تصویـر می‌کشـد، بـه او شـأن بازنمـودی نمی‌دهـد؟ او بـا مقایسـه بـا آینـه بـه ایـن مسـاله اساسـی اشـاره می‌کنـد کـه چـه بایـد کـرد تـا حاصـل کار بـه بازنمـود تبدیـل شـود؟

فصـل دهم(جزئیـات و رابطـه علّـی)، بـه ایـن نظریـه اشـاره می‌کنـد کـه چیـزی همچـون «بازنمـود بـودن» وجـود نـدارد؛ بلکـه تنهـا می‌تـوان از «کاربـرد بازنمـودی داشـتن»(همان، ص۴۹) سـخن گفـت. ایـن بحـث یـادآور بحثـی مشـهور دربـاره نظریـه معناسـت. او ضمـن بررسـی ایـن ایـراد، دو شـرط بیانگـر بـودن تصویـر را مطـرح می‌کنـد کـه ایـن دو شـرط امـکان بازنمایـی را بـرای عکاسـی سـلب می‌کنـد.

یازدهم(بازنمایـی دراماتیـک)، بـه ایـن موضـوع می‌پـردازد کـه عکاسـی حتـی زمانـی کـه در سـینما بـه‌کار گرفتـه شـود نیـز بازنمایـی نیسـت. عکاسـی به‌جـای آسـان‌تر کـردن سـاختن بازنمایـی دراماتیـک، در حقیقـت آن را بسـیار مشـکل می‌سـازد. در واقـع امـکان موفقیـت دراماتیـک در سـینما یـک امـکان بعیـد اسـت. ایـن مبحـث بـا مفاهیـم تفسـیر، تئاتـر، فانتـزی و تخیـل گـره می‌خـورد.

گام دوم، نقدها

همانطـور کـه در ابتـدا وعـده داده شـد، اکنـون مهمتریـن نقدهـا بـه مقالـه عکاسـی و بازنمایـی مطـرح می‌شـود. مهمتریـن ایـن نقدهـا، مربـوط بـه آن لوپـس اسـت. «چهـار هنـر عکاسـی؛ جسـتاری فلسـفی» نخسـتین اثـری اسـت کـه وی انحصـارا در مـورد عکاسـی در سـال ۲۰۱۶ منتشـر کـرده اسـت. قابـل ذکـر اسـت کـه لوپـس عمدتـا در حـوزه زیبایی‌شناسـی فعالیـت می‌کنـد و یکـی از اعضـا گـروه زیبایی‌شناسـی یو.بی.سـی اسـت. همچنیـن نقـد وی در حیطـه فلسـفه تحلیلـی و زیبایی‌شناسـی تحلیلـی می‌گنجد(لوپـس،۱۳۹۶، ص ۱۲-۱۱). بـا ایـن مقدمـه بـه سـراغ مواجهـه لوپـس بـا اسـکروتن مـی رویـم. لوپـس کل کتـاب یـاد شـده را بـر اسـاس اسـتدلال شـکاکانه اسـکروتن سـازمان داده اسـت. وی ابتـدا کل مقالـه اسـکروتن را بـه صـورت گام‌هـای یـک اسـتدلال (اسـتدلال شـکاک) خلاصـه می‌کنـد. در مرحلـه بعـد، وی بـا معرفـی آثـاری از تاریـخ عکاسـی(در قالـب چهـار هنـر عکاسـی)، ایـن ادعـا را مطـرح می‌نمایـد کـه همـه گام‌هـای اسـکروتن در مقالـه عکاسـی و بازنمایـی اشـتباه هسـتند. در ایـن کتـاب دو

نویسنده همکار نیز تفسیرهایی از این جستار لوپس ارائه می دهند: درمود کستلو و سینتیا ای. فریلاند.

خوانش لوپس از مقاله اسکروتن تحت عنوان استدلال شکاک بدین ترتیب است(همان، ص ۲۶۸-۲۶۷):

(P) یک عکس تصویری است که از طریق ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف می‌پردازد؛ بنابراین

(S1) یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف می‌پردازد و

(S2a) اگر یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف می‌پردازد، پس نمی‌تواند اندیشه‌ها را به شکل توصیفی بیان کند و

(S2b) اگر یک عکس ناب نمی تواند اندیشه‌ها را به شکل توصیفی بیان کند، پس نمی‌توان به عنوان اندیشه‌ای که به شکل توصیفی بیان شده جذب آن شد. بنابراین

(S2) اگر یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف می پردازد، نمی‌توان به عنوان اندیشه‌ای که به شکل توصیفی بیان شده‌است، جذب آن شد. اما

(S3a) یک تصویر فقط در حالتی یک اثر هنری بازنمودی محسوب می‌شود، که بتوان صرفا جذب خود آن تصویر شد و

(S3b) جذب شدن، صرفا به خود تصویر، دو حالت دارد: یا جذب شدن به آن تصویر، به عنوان اندیشه ای که به شکل توصیفی بیان شده است یا به عنوان یک نسخه دوم(از ابژه اصلی). اما

(S3c) جذب شدن به تصویر به عنوان یک نسخه دوم(از ابژه اصلی) فقط به معنای جذب شدن به ابژه اصلی است.

(S3d) پس جذب شدن به تصویر، به عنوان یک نسخه دوم (از ابژه اصلی) به معنای جذب شدن صرفا به خود تصویر نیست. بنابراین

(S3e) جذب شدن صرفا به خود تصویر فقط به معنای جذب شدن به آن تصویر به عنوان اندیشه‌ای است که به شکل توصیفی بیان شده است. بنابراین

(S3) یک تصویر، فقط در حالتی یک اثر هنری بازنمودی محسوب می شود، که بتوان به عنوان اندیشه‌ای که به شکل توصیفی بیان شده جذب آن تصویر شد.

(S4) پس هیچ عکس نابی یک اثر هنری بازنمودی نیست، اما

(S5) عکاسی فقط در حالتی هنر است، که برخی عکس‌های ناب آثار هنری بازنمودی باشند.

(S6) پس عکاسی هنر نیست.

لوپس برای بررسی هر یک از گام‌های فوق، ابتدا خود محتوای آن گام را توضیح می‌دهد. سپس مثال‌های نقض خود را براساس محتوای یادشده و هنرهای عکاسی مربوط به هر یک ارائه می‌کند. هنرهای عکاسی، به ترتیب تاریخ عکاسی عبارتند از: کلاسیک، گزینشی، غنا و انتزاع. که به ترتیب، در برابر گام های سوم، دوم، اول و پنجم استدلال اسکروتن ایستاده‌اند و اشتباه بودن آن را، به‌زعم لوپس، نمایان می‌کنند. از آنجا که گام چهارم و ششم نتیجه‌گیری گام‌های پیشین خود هستند، لذا مورد بحث قرار نگرفته‌اند. خلاصه محتواهای هر گام و مثال‌های نقض بدین شرح است:

ایستادگی هنر اول عکاسی(هنر کلاسیک، در برابر گام S3)

اسکروتن، بنابر خوانش لوپس، در این گام می‌گوید: یک تصویر فقط در حالتی یک اثر هنری بازنمودی محسوب می شود که بتوان به عنوان اندیشه‌ای که به شکل توصیفی بیان شده‌است، جذب آن تصویر شد. سنت کلاسیک به مقابله با این گام برمی‌خیزد. عکاسی کلاسیک به تمایل زیبایی‌شناختی اصیلی اشاره می‌کند که می‌توانیم در خصوص یک تصویر داشته باشیم و دلایل این تمایل را نیز دقیقا تشریح می‌کند، یعنی دلیلی که شکاکان آن را همیشه نادیده می‌گیرند. تصاویری که با ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به وجود می‌آیند جنبه‌های آشنای جهان را ناآشنا می‌کنند و با این کار نیاز زیبایی‌شناختی ما را به متفاوت دیدن جهان برطرف می‌کنند. بنابراین عکس‌ها به نوبه خود یک دنیای جدیدند و افراد با دیدن آنها آن دنیای جدید را تجربه می‌کنند. عکس‌ها ابداع هنرمند نیستند.

آنها آشکارساز و مکاشفه‌آمیز هستند. چرا که باعث افزایش آگاهی مخاطبان خود می‌شوند(همان، ص۸۵-۹۵). در مثال ایستگاه، در رخدادی طبیعی، مردی در حال پریدن از روی یک چاله آب است، بدن مرد در حالت ضد نور واقع شده و بازتاب آن در آب دیده‌می‌شود و حرکت پریدن را به شیوه‌ای نو برای ما آشکار می‌کند.

عکس۱- پشت ایستگاه سن‌لازار (۱۹۳۲)، هنری کارتیه برسون

ایستادگی هنر دوم عکاسی(هنر گزینشی، در برابر گام۲S)

این هنر، بهره‌گیری هنرمندان مفهومی از ابتدایی‌ترین امکانات عکاسی، یعنی استناد است. در برابر این ادعای گام دوم می‌ایستد که: اگر یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف می‌پردازد، نمی‌توان به عنوان اندیشه‌ای که به شکل توصیفی بیان شده جذب آن شد. از نظر لوپس «نکته کلیدی بحث ما، در این مرحله، ناسازگاری بین خلق تصویر به‌روش ردیابی ویژگی‌های ابژه، به‌نحوی مستقل از باور عکاس و همچنین روش خلق تصویر با استفاده از توصیف کردن عکاس است»(همان، ص-۱۰۶-۱۰۷). عکاسی گزینشی برخلاف عکاسی کلاسیک به ما ثابت می‌کند که روش عکاسی، در توصیف با توانایی عکاسی، در بیان اندیشه عکاسی هیچ‌گونه منافات ندارد. زیرا

بـا گزینـش صحنه‌هـای پیـش رو، عـکاس می‌توانـد دسـت بـه انتخـاب بزنـد و بدیـن طریـق اندیشـه‌ای را بیـان کنـد. ایـن هنـر بـه تصاویـری کـه از طریـق ردیابـی ویژگـی، به‌نحـوی مسـتقل از بـاور، بـه توصیـف می‌پردازنـد، مضمون‌هایـی را می‌بخشـد کـه ابژه‌هـا فاقـد آنهـا بودنـد. در واقـع مـا بـا عکس‌هایـی روبـرو هسـتیم کـه «در عیـنِ حـال کـه فقـط بـا ردیابـی ویژگی‌هـای ابـژه به‌نحـوی مسـتقل از بـاور عـکاس بـه توصیـف ابـژه می‌پردازنـد، اندیشـه‌های عـکاس را نیـز بـه شـکل توصیفـی بیـان می‌کننـد و مـا نیـز، جـذب آنهـا خواهیـم شـد»(همان، ص۱۰۶).

عکس۲- نظافت صبحگاهی، بنیاد میس فُن‌دِروهه (۱۹۹۹)، جف وال

در اینجـا جهـت اختصـار، به مهمتریـن نکته این بحث می‌پردازیـم. از نظر لوپس، تصاویر «واجـد نوعـی بازنمایـی دو لایـه هسـتند، یعنـی در دو سـطح مجـزا عمـل بازنمایـی را انجام می‌دهنـد. ایـن دو سـطح مجـزا نـه همدیگـر را تخریـب می‌کننـد و نـه حتـی در کار یک‌دیگر خللـی ایجـاد می‌نماینـد. اولیـن سـطح بازنمایـی این اسـت که هـر آنچه پیـشِ روی دوربین بـوده، بـدون کـم و کاسـت و نیـز بـدون ارتبـاط بـا اندیشـه‌های عـکاس، ثبت شـده اسـت. پـس سـطح اول بازنمایـی مربـوط بـه ثبت ابژه عکاسـی اسـت. امـا در سـطح دومِ بازنمایی امـکان دارد یـک عکـس مقولـه‌ای فراتـر از ابژه را نیـز بازنمایی کند، مقوله‌ای کـه در عکس به تصویر کشـیده نشـده اسـت. این لایه دوم را معنای عکس می‌نامیم»(همان، ص۱۲۹-۱۳۰). در اینجـا بـا یـک دوگانـه ابژه-معنا مواجه هسـتیم و هنـر مفهومی/پسامفهومی/گزینشـی بر ایـن نکتـه تأکیـد دارد کـه اگرچـه ابژه‌ها پیـش پـا افتاده‌اند، اما عـکاس توانسـته با عکس گزینشـی خـود، معنـا را بازنمایی کند.

ایستادگی هنر سوم عکاسی(هنر غنا، در برابر گام۵)

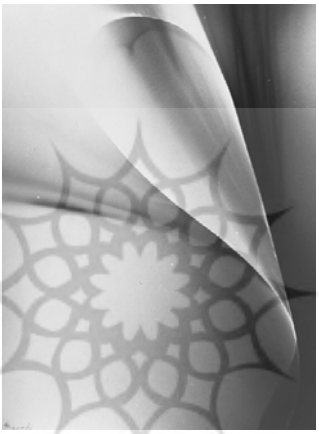
گام اول اسکروتن در استدلال شکاک را لوپس این‌گونه صورت‌بندی می‌کند: «یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف می‌پردازد.» (همان، ص ۲۶۷) .هنر سوم عکاسی طیف وسیعی از کنش‌هایی را در بر می‌گیرد که ابتدا بر فرآیندهای مربوط به امور محسوس عکاسی، اعم از فرایندهای تهیه مواد و لوازم و شیوه‌های گوناگون عکاسی، تأکید می‌کند و پس با موضوع‌دهی به آنها ثابت می‌کند که عکس ناب تنها مبتنی بر ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور نیست و به شیوه‌های دیگری نیز دسترسی پذیر است. اگر به ما ثابت شود عکس‌های نابی وجود دارند که روش توصیفی آنها فقط با ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، بستگی ندارند. آنگاه انگیزه زیادی برای تدوین نظریه‌ای جدید در عکاسی خواهیم داشت که بر مفهوم «رخداد عکس‌گونه» یعنی «مرحله ثبت تصویر نوری» به ثبت رسیده‌اند. در اینجا با دو رویداد مرتبط با هم روبرو هستیم: تغییر در فرآیند عکاسی رایج و توسُّعِ مفهومی از طریق تولید نظریه جدید عکاسی. رویداد نخست، به امور محسوس و امور معقول تقریبا معادل با واقعیات و معانیِ عکاسی مربوط می‌شود و دیگری به نظریه‌ای که رابطه‌های نو این دو را، با مفهوم ثبت نوری، بازتعریف می‌کند و طرفداران جدیدی پیدا می‌کند.

عکس۳- خانه‌ی شیشه‌ای فیلیپ جانسون در ایالت کونیکتیکت (۲۰۰۸)، جیمز ولینگ

ایستادگی هنر چهارم عکاسی(هنر انتزاع، در برابر گام۵)

گام آخر استدلال شکاک، توسط لوپس، در هنر عکاسی انتزاع تکذیب می‌شود. این گام عبارت بود از: «عکاسی فقط در حالتی هنر است که برخی عکس‌های ناب آثار هنری بازنمودی باشند.» (همان، ص ۲۶۷)

لوپس به خوبی می‌داند که عکاسی انتزاعی با ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف نمی‌پردازد. اما نمی‌توان آن را غیر بازنمودی تلقی کرد. ولی در عوض به این نکته اشاره می‌کند که ویژگی بازنمودی یک عکس انتزاعی نمی‌تواند دلیل هنر بودن آن باشد. او سرانجام این طور از بحث خود نتیجه‌گیری می‌کند که عکاسی انتزاعی عبارت است از هنری که با تأکید زیاد بر ویژگی‌های فرمیِ عکس‌ها می‌خواهد به جذابیتی زیبایی‌شناختی دست یابد. (همان، ص ۲۴۱) در اینجا با حذف ویژگی بازنمودی روبرو هستیم. ویژگی اساسی که عنوان مقاله و مفهوم اساسی بحث اسکروتن، به ضمیمه خرده بحث‌های زبانی(و البته مهم) حول آن ساختار یافته‌اند.



عکس ۴- فتوژنیک(۱۹۴۶) از لوته جاکوبی

گام سوم، دلایل ورود اسکروتن به حوزه عکاسی

نخستین نکته که باید بیان شود، این است؛ همان‌طور که لوپس در نقد خود و در نقطه پایانی به ما یادآور می‌شود، بحث پیرامون بازنمایی در عکس، هنوز بسته نشده است و باید منتظر دیدگاه‌های نو، با نظری به رأی اسکروتن، باشیم. نکته دوم آن‌که هدف اصلی این پژوهش مطالعه انتقادی آراء اسکروتن و لوپس در زیبایی‌شناسی به طورکلی و در عکس به‌طور خاص بوده است. درحالی‌که نقادی در درجه اول، یافتن مغز استدلال و منظر شخص است و یافتن ضعف‌ها در گام بعدی قرار دارد. چنان‌که در صورت‌بندی پرسش نیز، بر یافتن دلیل و نتایج ورود وی به عرصه کاربردی زیبایی‌شناسی عکس، تأکید شده است.

حال اگر مقاله اسکروتن را همراه نقدها، مرور نماییم، نکات زیر به ترتیب اهمیت نمایان می‌شود:

- هسته اصلی تفکر اسکروتن، سکه‌ای دو روست که یک سوی آن بازنمایی و سوی دیگرش، خواستن تصویر، به خاطر خود آن است.(بازنمایی و علقه)
- بسط هسته اصلی: پیوند وثیق علیّت و فرآیند عکاسی، در تضاد با بازنمایی‌ست.
- شیوه حرکت از هسته به سمت بسط آن؛ بازنمایی یعنی بازنمایی اندیشه در تصویر، نیت‌مندی یعنی تجسم اندیشه در تصویر، تجسم معادل و نزدیک با تسلط بر جزئیات است. نقاشی ایده‌آل هر سه مورد پیشین را داراست. عکاسی در هر حالتی، سه مورد یادشده را، حتی اگر ایده‌آلی برایش در نظر بگیریم، دارا نمی‌باشد. هر عکس تنها هنگامی می‌تواند بازنمودی باشد، که از زنجیره علّی خارج شود. این به‌معنای عکس نبودن و نزدیک شدن به نقاشی است. نباید نسخه برداری از بازنمودِ طراحی شده را، با بازنمایی اشتباه گرفت.

اگر به نقدها توجه کنیم، هسته اصلی هیچ‌گاه در معرض نقد جدی قرار نگرفته است. از این رو، دلیل ورود اسکروتن به حوزه عکس، همان هسته اصلی تفکرش، یعنی علقه فاقد علقه و بسط آن در دوگانه غایت-وسیله در حوزه تصویر عکاسی بوده است. در اینجا به صورت مختصر به این دو مفهوم اشاره می‌شود که تفصیل آن در مرجانی و فهیمی‌فر(۱۴۰۰) آمده است. علقه فاقد علقه، با زیبایی‌شناسی جدید پیوند تنگاتنگی دارد. منظور از این مفهوم آن است که وقتی کسی به زیبایی علاقه دارد به معنای آن است که باید تمام علقه های دیگر را به یک سو نهد تا بتواند صرفا بر خود ابژه(متعلق زیبا) متمرکز شود. زمانی‌که کانت مثال مادر و فرزند و علقه میان آن دو را مثال می زند، به سادگی می توانیم آنچه را در ذهن دارد دریابیم. مادری را تصور کنید که بچه‌اش را در آغوش می‌گیرد. به او با عشق و لذت می‌نگرد، ما هرگز نخواهیم گفت مادر علقه‌ای دارد که این کودک آن را برآورده می‌سازد و هیچ علقه‌ای از انواع علقه‌های مادری وجود ندارد

کـه کودک،همچـون وسـیله، بتوانـد آن را بـرآورده سـازد. بـه ایـن معنـا کـه کـودک بـه خاطـر خـودش (همچـون غایـت) متعلـق علقـه اسـت. از نظـر اسـکروتن یـک نشـانه فاقـد علقـه بـه یـک شـی آن اسـت کـه ابـژه ایـن رهیافـت نبایـد بـه عنـوان یـک نمونـه در میـان چنـد بدیـل ممکـن لحـاظ شـود. آشـکارا هیـچ کـودک دیگـری نمـی توانـد بـرای مـادری کـه کـودک خـودش را بـا علاقـه در آغـوش کشـیده اسـت نقـش بدیـل را ایفـا کنـد.

همـه نقدهـای حـوزه عکاسـی، معطـوف بـه بازتـاب فرهنگـی ایـن نقـد می‌باشـد و بسـط و شـیوه بسـط آن هسـته اصلـی بوده‌اسـت. آنهـا همگـی تفسـیری بـر دوگانه‌هـای اندیشـه-ماده و یـا معـادل معرفت‌شناسـانه آن یعنـی معقـول- محسـوس و یـا التفاتـی-علّی(بـه معنـای التفـات معطـوف بـه دلیـل و نیـت) بـوده و شـیوه سـامان یافتـن عکـس در ایـن دوگانـه اسـت: آیـا در عکـس، اندیشـه می‌توانـد در فرآینـد مـادی خـود را نمایـان سـازد؟ آیـا ارتبـاط مـا بـا عکـس، ارتبـاط بـا یـک فرآینـد علّی(تصویـر و موضـوع بیرونـی واقعـیِ از پیـش موجـود) اسـت و یـا ارتبـاط بـا یـک تجسـم اندیشـه و یـا همـان نیت‌مند/التفاتـی؟

لوپـس مرکـز ثقـل بحـث را بـه سـمت نظریـه‌ای جدیـد، کـه خـود مبـدع آن اسـت، منتقـل می‌کنـد؛ «ثبـت لحظـه نـوری». ایـن تقـلای فرهنگـی، اگرچـه شـامل نقدهـای کم‌مایه‌تـری نیز(کـه در اینجـا نامـی از انهـا آورده نشـد)، می‌شـود؛ همگـی از سـویی نشـان از اسـتحکام و در هـم تنیدگـی اسـتدلال اسـکروتن دارد و از سـوی دیگـر همچـون نقـدی فرهنگـی بـر جریـان بی‌مهابـای مدرنیسـت‌های اخیـر و پسـت‌مدرن‌ها بـر تلقـی زیبایـی بـه مثابـه سـلیقه و رد هرگونـه عقلانیـت اسـت. کـه ایـن تلقـی، زمینـه برداشـت سـطحی از تصویـر و زیبایـی آن را فراهـم کـرده اسـت. بـا ایـن رویکـرد، اسـکروتن گامـی مثبـت در کارنامـه زیبایی‌شناسـی خـود ثبـت کـرده اسـت. هـر یـک از نقدهـای چهارگانـه نـکات مثبتـی را یـادآور شـده‌اند، کـه می‌تواننـد در شـیوه بسـط هسـته اصلـی تفکـر اسـکروتن نقـش مفیـدی ایفـا کننـد. امـا بـاز هم آغازگـر و سـازنده ایـن راه، خود اسـکروتن بـوده اسـت. شـاید بتـوان در همیـن جهـت، طـرح هایـی را بـرای ترکیـب هسـته اصلـی اسـکروتن و نـکات مثبـت نقدهـا پیشـنهاد داد کـه زمینـه را بـرای پژوهش‌هـای آتـی فراهـم کنـد؛ گام چهـارم، گامـی در همیـن راستاسـت.

گام چهارم، منظری نشانه‌شناسانه در عکس

ما در مواجهه با عکاسی و بازنمایی اسکروتن و ایستادگی چهار هنر عکاسی لوپس در برابر آن، به‌طور کلی با دوگانه‌های کلانی مواجه هستیم که به سرشت و چگونگی عکاسی و رابطه آن با هنر باز می‌گردد. این دوگانه‌ها از این قرارند: دوگانه علّی- التفاتی و نیز دوگانه امورمحسوس(مادی)-امورمعقول(اندیشه). اسکروتن بر آن است که عکاسی در سرشت و چگونگی خود، فرآیند علّی است و بدین ترتیب قابلیت بازنمایی و ورود به جهان التفات و معقول برای عکس وجود ندارد. از دیگر سوی، لوپس با مطرح ساختن چهار هنر، هر بار یک پایه این استدلال را با مثال‌های خود، در ضمن گفته‌های کنایی و طعنه‌آمیز، هدف می‌گیرد. او مدام به این نکته ما را یادآوری می‌کند، که اگرچه همه گام‌های استدلال شکاک اشتباه است، می‌خواهد همراه با او، ابعاد عکس و فرآیند آن را بیشتر مورد مداقه قرار دهیم.

او از یک طرف، می‌داند همه عکس‌ها قابلیت هنر ندارند و از طرف دیگر نمی‌خواهد استدلال شکاک، از وجه‌ی نظری، عکاسی را به بن‌بست برساند. از این‌رو، با یک دست پایه‌های استدلال را هدف قرار می‌دهد و با دست دیگر، همگام با تغییرات امور محسوس و مادیِ فرآیند عکس و مثال‌های هر یک، سعی می‌کند نظریه‌ای جدید را مطرح کند. نظریه‌ای که تاب‌آوری بیشتری در برابر استدلال‌های شکاک دارا باشد. اگر نگوییم که با عوض کردن زمین بازی، رقیب را بیرون براند! با این کار به نقطه مهم دیگری نیز دست می‌یابد؛ می‌تواند راه را برای فناوران عرصه عکس(چه برندها و چه عکاسان دگراندیش) باز کند تا فرآیند عکاسی بتواند در دل فرهنگ باقی بماند و مخاطبان جدید را با شیوه‌های نوین عکس‌برداری جذب نماید.

نمودارا: عبور از دوگانه التفاتی-علّی با رویکردی نشانه‌شناسانه

حال بیایید به دوگانه‌ها بیشتر توجه کنیم. در سویه علّی، ادعا آن است که مخاطب به موضوع عکس توجه دارد، نه خود عکس به عنوان یک بازنمود؛ عکس صرفا نسخه‌بردار است. در سویه التفاتی، ادعا آن است که چطور عکس‌های پیش پا افتاده، ما را به اندیشه وا می‌دارند؛ در حالی‌که بدون عکس چنین تفکری ممکن نبود و یا اینکه چطور با خروج از فرآیند امور محسوس(فرایندهای مربوط به لوازم عکاسی)، ما به خود عکس(در گالری)، توجه داریم و از موضوع فارغ می‌شویم؛ و یا اینکه چطور با تمرکز بر لحظه نوری و انتزاع‌ها، اساسا زمین بازی مفهومی و استدلال عوض می‌شود، و با عوض شدن موضوع اساسا فرآیند عکس‌برداری و استدلال(شکاک) دو چیزِ متنافر و متباین می‌شوند. در اینجا قصد بر این است که با هر دو دیدگاه، از منظری دیگر همدلی شود. به این دو جمله از اسکروتن و لوپس توجه کنید:

- شاید عکس نشانه‌هایی از امر پایدار به دست دهد، هر چند قادر به بیان آن نباشد[1](اسکروتن،۱۳۹۴، ص ۳۲).
- اگر هنربودن یک اثر به خاطر ویژگی‌های بازنمودی آن نباشد، هیچ مشکلی به وجود نمی‌آید[2](لوپس،۱۳۹۶، ص ۲۳۸).

برای اشاره به منظر یادشده، یک پرسش طرح می‌شود: آیا این امکان وجود ندارد که عکس نشانه‌ای از امر پایدار را در خود حفظ کند، و هم‌زمان ویژگی بازنمودی در آن نباشد؟

این منظر، سخن اسکروتن را جدی می‌گیرد و همچنین آن را تا حد نشانه بودن تقویت می‌کند؛ به‌گونه‌ای که فی‌نفسه مهم بودن تصویر، که ملاکی مهم نزد اسکروتن است، تثبیت می‌شود. اما این منظر به ما می‌گوید این کار را نه از طریق بازنمایی و ویژگی‌های بازنمودی صرف، انجام می‌دهد. در این نقطه با لوپس همراه و هم‌رأی می‌شویم، زیرا ویژگی بازنمودی را به عنوان تنها شرط، به حالت تعلیق در می‌آوریم. اگر چنین چیزی ممکن باشد(یعنی پاسخ مثبت بدهیم)، در

1. Similarly a photograph may give signs of what is permanent despite the fact that it is incapable of expressing it.

2. By the same token, there is no harm done if a work is not art because of its representational character.

این‌صورت از آنجا که عکس، نشانی امر پایدار را در خود دارد، آنگاه نیازی به بازنمود و ویژگی بازنمودی نیست. ما عکس را به خاطر خود آن می‌خواهیم، زیرا چون یک پیکان و یک نشان و یک معماری عمل می‌کند. عکس نشانه‌ای از امر پایدار دارد، نه آنکه به زعم اسکروتن آن را به دست دهد. در این‌صورت، عکس بازنمود نیست، بلکه نمود جدی/تجسد امر پایدار است و در عین حال هنر است؛ هنری که از کنش عکاس نمودیافته است.

از نظر اسکروتن، ارجاع عکس به موضوع و تمایل ما به آن به سبب تمایل به موضوع و نه خود عکس(فی نفسه)، و همچنین بازنمودی نبودن آن، از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. این فارق عکس و نقاشی، به صورت تمایل به موضوع تصویر و تمایل به خود عکس، خود را نمایان می‌کند. این فارق غیر قابل تغییر، به شکافی تبدیل شده است که تنها راه پر کردن آن، حرکت به سمت بازنمودی شدن عکس است. در حالی‌که می‌تواند حرکتش به سمت زوجیت نمایان‌شده- اندیشه باشد. عنصر دوم همانی‌ست که اسکروتن می‌خواهد و در این حالت عکس از ابزاری برای ارجاع به موضوع خارج می‌شود؛ و همچون غایتی، فی‌نفسه است و در این وضعیت، ابتدا تعهد ما را بیدار می‌کند و متأخر بر آن، تمایل ما در مقام یک شخص مستعد، را جذب می‌کند.

عکس می‌تواند همچون یک نشانه عمل کند، از خود تهی و به مثابه یک پیکان. در رویکرد پیشنهادی، در جایی که اتحاد عکس و موقعیت و عکاس روی می‌دهد، عکس هنر است. و هنر بودن آن، نه به سبب اندیشیدن حاصل از تحلیل، بلکه به سبب حضوری که مورد نظر اسکروتن نیز هست و تعهدی است که اندیشیدن را به دنبال خود دارد. نشانه‌ای همانند یک پیکان است که فقط جهت را نمایش می‌دهد، نه خود –تصویر نقش‌بسته بر-عکس، و نه – ظاهرِ متعارف- موضوعش را. حال با دست‌کاری و یا بدون دست‌کاری، ترکیب و اتحادی از محسوس و معقول، از طریق تخیل و اشارات به هم پیوسته روی می‌دهد.

حال بیایید به تصاویر زیر نگاه خیره زیبایی‌شناختی بیاندازیم:

عکس۵: از مجموعه اتاق نشیمن(۱۹۹۱)، نیک واپلینگتون(برجر،۱۳۹۶، ص ۱۴۶)

عکس ۶- به سوی بهشت(۱۹۴۶)، ویلیام اسمیت(برجر،۱۳۹۶، ص ۱۲۷)

در ایـن دو عکـس، تصویـر از مـا می‌خواهـد خودمـان را در جایـگاه عـکاس بگذاریـم تـا آنچـه را کـه می‌بینـد، مـا نیـز ببینیـم و در احسـاس او سـهیم شـویم. ایـن همـان نکته‌ایسـت کـه اکـو در تفسـیر تصویـر فردریـش می‌گویـد. بـا ایـن تفـاوت کـه متعلّـق ایـن دو تصویـر بـه ترتیـب مربـوط بـه تعامـل و روزمرگـی، و یـادآوری امـری فرارونـده

است. با تعمیم این نگاه، به‌تدریج سمت و سوی تشخیص تصاویری با رویکردی نشانه‌شناسانه نمایان می‌شود.

تصویر نخست از نیک واپلینگتون[1] است. این تصویر وی از مجموعه‌ایست که او در همراهی با یک خانواده با عنوان اتاق نشیمن[2](۱۹۹۱) تهیه کرده است(که البته از شرایط و شیوه زندگی آنان می‌توان طبقه اقتصادی و زیست اجتماعی آنان را حدس زد). وی از شیوه و سبک خاصی در این مجموعه بهره گرفته که تعامل افراد را هدف قرارداده است. با این حال، برخی تصاویر با رویکرد پیشنهادی پژوهش حاضر، نزدیکی ویژه‌ای دارند. برجر درباره سبک عکاس می‌گوید:«من نمی‌دانم استفاده نیک از دوربین ۶*۹ اولین بار چگونه به فکر او خطور کرده است. اما باروک در این ایده حاضر بوده است. دوربین او برای تهیه عکس‌های توپوگرافی پانوراما طراحی شده است. وقتی این دوربین در فضای داخلی کوچک و عکاسی با نمای بسته از چهره‌ها مورد استفاده قرار می گیرد، اشکال عکاسی شده برای بسط یافتن فضا پیدا کرده و حتی به مناظری دارای آسمان تبدیل می‌شوند. این ویژگی به اصل باروک بسیار نزدیک است. سبک باروک این ویژگی را دنبال می‌کرد که محدودیت زمینی بودن را جلوه آسمانی دهد، و پیکره‌های انسانی محدود به خانه را بر روی زمینی با فضای باز و زیر آسمان نشان دهد(برجر،۱۳۹۶ ، ص۱۴۶-۱۴۷).

در تصویر «دخترانی که در کف آشپزخانه به پدر خود غذا می‌دهند. نیک به عمد آنها را معکوس چاپ کرده‌است(هر سه نفر ظاهرا چپ دست هستند). به این دلیل که در این شرایط دختر سمت چپی دست ما را گرفته و از طریق پاهای خود ما را به داخل تصویر رهنمون می‌شود، اگر او در سمت راست قرار گرفته‌بود هرگز نمی‌توانست چنین کند»(همان:۱۴۷).

این تصویر، نه با شیوه صحنه آرایی، و نه با بی‌اطلاعی افراد حاضر در آن، و نه با یک‌بار حضور در محیط خانه آنان، و نه حتی با هماهنگی قبلی، ساخته شده‌است. این سبک عکاس، به همراه مرارت‌های فکری-بدنی احتمالی در شیوه یادشده، خود عکس را به نشانه نزدیک کرده‌است.

1 . Nick Waplington

2 . Living Room

اما تصویر دوم، از آن ویلیام اسمیت[1] است. برجر درباره او می‌گوید: «من بر این باورم که او در جستجوی عمیق ذات حقیقت، مذهبی‌ترین عکاس در تاریخ هنر است. او از دیدگاه عکاسی و کتاب مقدس پیش‌گو و پیامبر محسوب می‌شود. استفاده منحصر به فرد او از عکاسیِ سیاه سفید با حسِ حرفه‌ای او گره خورده‌است. او از طریق سیاهی جهان را از آنِ خود می‌کند. جهان را تاریک و وحشتناک می‌نمایاند. آن را به نمایشی اخلاقی تبدیل می‌کند؛ که در آن روح انسانها در جستجوی زیبایی و رستگاری هستند.(نگاه کنید به برخی نمایش‌های اخلاقیِ قرون وسطی، برای پیدا کردن صحنه‌هایی مطابق با این فرآیند، مفید خواهد بود) گاهی اوقات درامی که او در صحنه‌هایی از عکس‌های خود وارد می کند، در موضوعِ ارائه شده در آن لحظه قرار دارد»(همان).

همچنین درباره این تصویر نکات مهمی را می‌گوید. او اگر چه عکاسی را هنر نمی‌داند، اما اگر با شرح و پیشنهاد این پژوهش، به توصیفات او توجه کنیم، می‌بینیم که از حسن اتفاق، همه نکات وی در راستای استدلال رویکرد پیشنهادی ما برای هنر عکاسی می‌باشد:

«من فکر می کنم او(اسمیت) مانند مادرش از بیشتر آنچه در جهان و به‌ویژه جهان شهری، جهان فاسدِ بابل اتفاق افتاده بود، متنفر بود. او به هبوط انسان به شدت معتقد بود. وظیفه زندگی او این بود که در کمین این جهان نشسته و به انتظار لحظه‌هایِ نادرِ نجابت و اصالت و رهاییِ آن از هبوط باشد. این‌ها لحظاتی بودند که او می‌خواست نه تنها آنها را ثبت کند، بلکه تمام شکوهِ سهمناکِ آن را نشان دهد. روش او برای بیان این شکوه، سیاه سفید بود. او بعدا چنین لحظاتی را به عنوان شکلی از تزکیه نفس به جهان پس داد. تأییدِ جالب همه موارد فوق، عکسِ معروف او از دو کودک است که پشت به ما و رو به بیشه نور، از جهان بزرگسالان گذاشت. این دو «به سوی بهشت» دور می‌شوند. آنها هبوط را پشتِ سر می‌گذراند و اسمیت عنوان آن عکس را «به سوی بهشت» گذاشت. این ممکن است با موضوع مونتاژِ نقاشی‌های رنسانس، که به تابلوی رانده شدن شروع و با تابلوی رستاخیز پایان می دهد، در ارتباط باشد»(همان، ص۱۲۷-۱۲۸).

1 . William Eugene Smith

شیوه اسمیت یادآور شیوه تمثیلی برگمان در مهر هفتم[1] و جدال او با مساله خدا و مرگ است. او با یادآوری و ایجاد همزمان ترس(از جهان کنونی) و امید(به نور و روشنایی جهان دیگر)، تصویری را خلق می‌کند که متمایز از دیگر تصاویرش و هماهنگ با تفسیر آن به مثابه نشانه است. بدین ترتیب موضوع رستگاری با سبک شخصی اسمیت که از تمثیل تاریکی-روشنایی بهره گرفته است، نوعی امر متعالی را به همراه بیم و امید مرتبط با رستگاری، یادآوری می‌شود. حال به دو تصویر زیر بنگریم:

عکس ۷- بعد از آزادی خرمشهر(۱۳۶۰)، جاسم غضبانپور(به نقل از غضبانپور،۱۳۹۰) ۲

عکس ۸: منطقه عملیاتی کربلای ۵، دی ماه ۱۳۶۵، مصطفی نظر(غیر چاپی)۳

1. Ernst Ingmar Bergman .(1957).The Seventh Seal

2 . استعلام از انجمن عکاسان دفاع مقدس

3 . غیر چاپی، استعلام از انجمن عکاسان دفاع مقدس

این دو تصویر مربوط به جنگ تحمیلی و دفاع مقدس است. تصویر نخست متعلق به جاسم غضبانپور پس از آزادی خرمشهر است. در این تصویر، هیچ چیدمان و صحنه‌آرایی وجود ندارد و همچنین صحنه مستقیم شهادت و جنگ و مقاومت. با این حال، همه صحنه آفاقی و امور انفسی عکاس، او را در جایگاهی قرار داده، که یک نشانه خلق کند. او مسخر این صحنه دشوار شده‌است. با این حال، ما به خود عکس، به سبب قرارگیری آن در موقعیت نزدیک علاقه‌مند می‌شویم. این صحنه دشوار وضعیت کودک را می‌توان همچون پرسشی از چرایی این واقعه تلخ، به همراه توبیخ و سرزنش پدیدآورندگان چنین ویرانی نگریست؛ پدیدآورندگانی که علقه‌های کور آنها ، زندگی دیگران را به محاق می‌برد.

تصویر دوم، از آن مصطفی نظر در عراق شرق بصره، منطقه عملیاتی کربلای ۵ دی ماه ۱۳۶۵، ثبت شده است و شکل متفاوتی دارد. شادی چهره‌ها و در آغوش گرفتن سمت چپ تصویر، در آنی و با حضور عکاس، واحتمالا با درخواست او اتفاق افتاده‌است؛ گویی عکس در لحظه‌ای، امری فاقد علقه را ثبت کرده‌است. با این حال نوع خنده‌ها، گویی که بارها تکرارشده‌اند، تصویر را تبدیل به یک نشانه و دعوت کرده‌اند. این عکس در عین اینکه یادآور نوعی وضعیت انسانیِ بهشت‌گونه و بهجت‌آور است، با دو چیز دیگر نیز پیوند برقرار می‌کند، پیوندی که از خصوصیات موجود در عکس، آغاز می‌شود. رزمی که در آن اعمال اشخاص، نقشی تعیین کننده دارند؛ و پرسش از اینکه چرا چنین افرادی به چنین اعمالی روی آورده‌اند؟

عکس نهم و دهم، مربوط به عکاسانی است که پیش‌تر از آنان یاد کردیم؛ سیندی شرمن، آندره گرسکی.

عکس ۹: عکس‌های بدون فیلم شماره ۶۳ (۱۹۷۷)، سیندی شرمن

عکس۱۰ بانکوک I ، (۲۰۱۱)، آندره گرسکی

تصویر شرمن، مربوط به همان مجموعه‌ایست که لوپس در هنر دوم عکاسی به آن اشاره کرده‌است(که البته لوپس به آن توجه نکرده‌است). ترکیب بندی، ایستادن در وضعیت پشت به ستون‌هایی که در یک سمت تصویر خودنمایی می‌کنند و همچنین پله‌ها. ما را از موضوع به خود تصویر باز می‌گرداند: تصویر چه می‌خواهد به ما بگوید؟! این پرسشگری با چهره ناراحتِ زن(خود شرمن) ما را مدام آزار فکری می‌دهد، تا به عمق احساسات مندرج در تصویر، بخش بی‌جان ساخته بشر(ساختمان) و وضعیت زن نسبت به آن بیاندیشیم و خود را به او نزدیک کنیم.

اما تصویر آندره گرسکی، تاریکی بخش‌های دو طرف تصویر، مسیر باریک آب، تلألو نور در آن، ما را مجدد به تصویر و چگونگی پیوند این سه با هم بر می‌گرداند. این انسجام و در عین حال تفکیک شگفتی‌آور، ما را به خودمان باز می‌گرداند تا شاید با نگاهی واقع‌گرایانه به محیط زیست و یا استعاری به وضعیت انسانی، به علقه‌های خودمان بیاندیشیم.

حال اگر به بحث رویکرد نشانه‌ای بازگردیم، می‌توانیم حداقل هشت ویژگی ذهنی را متمایز از هم در نظر بگیریم که هر یک می‌توانند در تبدیل عکس به نشانه اثرگذار باشند و همین ویژگی‌های ذهنی، داوری و دسته‌بندی در عکس‌ها

آنهـا را در قـاب نشـانه‌بودن قـرار می‌دهـد. ایـن ویژگی‌هـا عبارتنـد از:

- یادآوری[1]
- یادآوری+ ایجاد امید/ترس[3]
- پرسشگری[5]
- پرسشگری و توبیخ/سرزنش[7]
- شگفتی و حیرت[2]
- تمرکز و انسجام‌بخشی[4]
- تفاوت بین اعمال اجتماعی(بیناشخصی)[6]
- توازن و تعادل اجتماعی(بیناشخصی)[8]

ایـن ویژگی‌هـا براسـاس سـاحت‌های ذهنـیِ رایـج در فلسـفه و فلسـفه روانشناسـی، یعنـی سـاحت‌های شـناختی، احساسـی/عاطفی/هیجانی و ارادی اسـتخراج شـده‌اند. ویژگـی یـادآوری و پرسشـگری، هـر دو، مربـوط به سـاحت شـناختی هسـتند. در «یـادآوری» امـری کـه معلـوم و دانسته‌شـده، امـا غبـار (غفلـت) گرفتـه، فراخـوان و گوشـزد می‌شـود. در «پرسشـگری» مجهولـی نمایـان می‌شـود؛ چیـزی کـه بایـد دانسـته شـود. یـک تصویـر، می‌توانـد براسـاس قابلیـت عـکاس، از ایـن دوراهـه، بـه نشـانه تبدیـل شـود(برای نمونـه عکس‌هـای ۵ و۶).

امـا می‌تـوان بـه هـر دو حالـت شـناختی دیگـر، حالتـی احساسـی/عاطفی/هیجانی را، متناسـب بـا هـر یـک، ضمیمـه نمـود. پرسشـگری می‌توانـد همـراه بـا عتـاب نسـبت بـه بی‌اعتنایـی و روی‌برگردانـی از موضـوع یـا رویـداد باشـد(عکس۷). همچنیـن یـادآوری یـک امـر، می‌توانـد بـا فراخوانـی یـک معلـوم بـه فراموشـی سـپرده شـده، دو کار در سـاحت یـاد شـده انجـام دهـد: یـا تبعـات منفـی مربـوط بـه آینـده یـک فعـل را یـادآوری کند(ایجـاد تـرس) و یـا تبعـات مثبـت آن را(امیدبخش)(عکـس ۶).

افـزون بـر آنچـه گفتـه شـد، یـک تصویـر عکاسـی می‌توانـد پیـش از پرسـش قـرار بگیـرد؛ یعنـی مخاطـب را در حیـرت قـرار بدهـد. حیـرت از منظـر فلسـفی، پیشاپرسـش و

1. Reminding
2. Surprise and Amazement
3. Reminding and Creating Hope / Fear
4. Focus and Coherence
5. Questioning
6. Difference in the Vision of Social Actions
7. Questioning and Reprimanding /Blaming
8. Social Balance

محرک آن است. همچنین، تصویر می‌تواند سه ساحت را هم‌زمان هدف قرار دهد و یا یکی از آنها را متمرکز و منسجم نماید و از این طریق پیش از عمل قرار گیرد. این ویژگی پیشاعمل می‌تواند فرد را به حالت علقه فاقد علقه برساند(عکس۱۰).

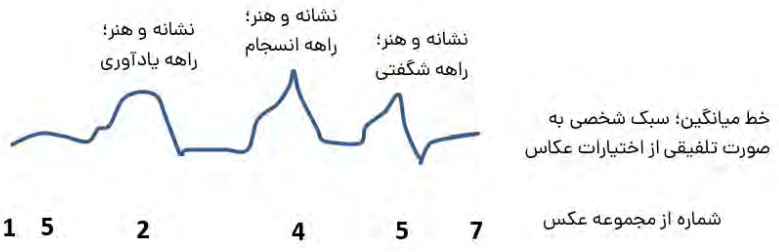
درباره دو حالت استخراج شده آخر، باید گفت: از طریق یک تصویر می‌توان «در رفتاری که آزادی در آن متجلی می‌شود، تأمل کنیم و آن رفتار، چیزی نیست جز مسئول دانستنِ انسانها در برابر آنچه انجام می‌دهند»(اسکروتن،۱۴۰۰، ص۱۳۲). تصاویر عکاسی این قابلیت را دارند که دو عمل را در معرض دید قرار دهند و تفاوت آنها را در موقعیت‌های مشابه نشان دهند. این آشکارسازی تفاوت اعمال، تخیل فرد را تقویت می‌کند؛ زیرا حداقل دو امکان را پیش روی خود می‌بیند و از این طریق می‌تواند به علقه فاقد علقه نزدیک شود و اخلاقی‌تر عمل کند(عکس۸). از سوی دیگر، یک تصویر تبعات دامنه‌دار اعمال را می‌تواند آشکار سازد. اما نه این‌بار از طریق یادآوری، بلکه از طریق ثبت میزان توازن و تعادل در جامعه انسانی و طبیعت. قرار گرفتن در چنین موقعیتی، عکس را به نشانه‌ای برای رسیدن به علقه فاقد علقه تبدیل می‌کند. زیرا مخاطب را با تصویری کامل از زنجیره پیامدهای جامعه روبرو می‌نماید(عکس ۹)

نمودار۲: راهه‌های متصل به التفات

این ویژگی‌ها اگر با منطق اسکروتن، یعنی علقه فاقد علقه و غایت-ابزار در نظر گرفته شوند، همچون واسطه‌ای، رابطه آن دو را میسر می‌سازند و در ترکیب غایت-واسطه-ابزار نقش‌آفرینی می‌کنند. این هشت ویژگی ذهنی، راهه‌های پیشنهادی هستند که می‌توانند همچون هدف واسطه‌ای عکاس، وی را به نشانی و یا نشانه بودن عکس، راهبری کنند. در میان همه عکس‌هایی که عکاس در فرآیند علّی ثبت می‌کند، عکس‌هایی وجود دارد که نیات زیبایی‌شناختی عکاس، او را در موقعیتی قرار داده، که مربوط به یک از راهه‌های معرفی‌شده در ساحت‌های زیبایی می‌باشد. به‌این ترتیب، در میان آن مجموعه عکس، عکس‌هایی محدود همچون نشانه و اثر هنری که تعهد را در بیننده احیاء می‌کند، قابل تشخیص و ارزیابی‌ست.

جمع‌بندی

دلیل ورود اسکروتن به حوزه عکس، همان هسته اصلی تفکرش، یعنی علقه فاقد علقه و بسط آن در حوزه تصویر عکاسی بوده است. اگر به شیوه بسط این هسته اصلی در مقاله اسکروتن، توجه کنیم، بازنمایی، نقش کلیدی ایفا می‌کند و همین عنصر مورد توجه منتقدین بوده است. حال اگر، با عنایت به بخش‌های مهم استدلال اسکروتن، همچون تسلط بر جزئیات، پیوند علّی، تمایل زیبایی‌شناختی به موضوع، مفهوم بازنمایی را به حالت تعلیق در بیاوریم؛ آنگاه می‌توانیم با عنایت به نکات مثبت لوپس، راهه‌هایی را برای تبدیل عکس به اثر هنری، با عنایت به تمایل زیبایی‌شناختی به خود عکس(و نه صرفا به موضع آن)، بیابیم.



نمودار۳: عکس همچون نشانه

عکس‌های پیشنهادی در این مقاله، نزدیک به رویکردی نشانه‌شناختی بودند. رویکردی که ما را از میانه اسکروتن و لوپس، به تأمل دوباره در ماهیت عکس و عکاسی و نسبت آن با تمایل زیبایی‌شناختی فرا می‌خواند. آنچه یک عکس را تبدیل به نشانه می‌کند، در درجه اول، زنده‌کردن تعهد، و تقویت گرایشِ حاصل از دیدن است. در گام بعد از آن، اندیشیدن حاصل از تحلیل است که تعهد زنده شده را، به مثابه رویدادی نوظهور در مخاطب، به توصیف می‌رساند. بنابراین، کارکرد عکس در مقام یک نشانه، آن را به عکس ناب و ایده‌آل تبدیل می‌کند. شاید کمتر عکاسی ادعا کند که همه طرح‌های ذهنی او، که به قول اسکروتن، بازنمود آن در عکس نسخه‌برداری شده، همگی نشانه هستند؛ با این حال، وقتی طرح‌های ذهنی عکاس، راه به جایی نمی‌برد، ناگهان در لحظه‌ای که گزینشی نبوده، او یک صحنه را می‌بیند؛ گویی پرتوی در درون او، آن را آشکار ساخته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اسکروتن، راجر. (۱۴۰۰). *کتاب پرسش‌های مهم زندگی*؛ مبانی و مسائل فلسفه. تهران: نشر خزه.

اسکروتن، راجر. (۱۳۹۴). *عکاسی و بازنمایی*، در اثر بابک محقق (گردآورنده و مترجم)، مجموعه مقالات مسائل هنر و زیبایی‌شناسی معاصر(۱)؛ عکاسی و بازنمایی(۱۵-۵۶). تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری(متن).

برجر، جان.(۱۳۹۶). *درک عکس*، ویرایش و مقدمه از جئوف دایر، ترجمه کریم متقی. تهران: نشر کتاب پرگار.

پاکباز، رویین.(۱۳۹۷). *دایره المعارف هنر(یک جلدی)*. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

لوپس، مک آیور و همکاران.(۱۳۹۶). *چهار هنرِ عکاسی؛ جستاری فلسفی*، ترجمه حامد زمانی گندمانی. تهران: کتاب پرگار.

مرجانی، محدثه و فهیمی‌فر، اصغر. (۱۴۰۰). *نقش راجر اسکروتن در بسط زیبایی‌شناسی تحلیلی*. تبریز: مجله پژوهش‌های فلسفی. دوره ۱۵، شماره ۳۵ ، صفحه ۳۱۷-۳۳۹.

ودبرگ، اندرس.(۱۳۹۴). *تاریخ فلسفه تحلیلی؛ از بولتسانو تا ویتگنشتاین*، ترجمه جلال پیکانی و بیت‌الله ندرلو. تهران:انتشارات حکمت.

Gursky, Andreas. (2011). *Bangkok* (Selected Works) in https://www.andreasgursky.com/en/works/2011/bangkok/bangkok-1.

Scruton, Roger. (1983). "*Photography and Representation*," in The *Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. London: Methuen. pp. 102–26.

Sherman, Cindy.(1997). The Complete Untitled Film Stills. New York: The Museum of Modern Art.