

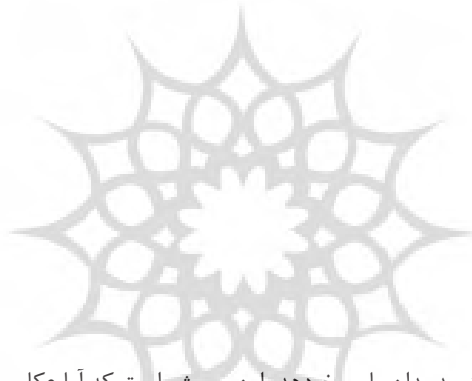
ارزش شناختی در عکاسی

هادی آذری ازغندی*^۱، حسنعلی پورمند^۲

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

^۲ دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۲/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۸/۴)



چکیده

آنچه مقاله‌ی حاضر می‌کوشد بدان پاسخ دهد، این پرسش است که آیا عکاسی می‌تواند به‌عنوان منبعی برای شناخت محسوب گردد یا خیر؟ اندیشمندان حوزه‌ی عکاسی با استناد بر جنبه‌ی عینی شکل‌گیری تصویر عکاسی که دیگر اشکال بازنمایی تصویری از آن بی‌بهره‌اند، کوشیده‌اند بر رابطه‌ی میان عکاسی، دانش و شناخت صحنه بگذارند. در مقابل، عده‌ای عکاسی را نیز به‌مانند دیگر اشکال تصویرسازی، چندان هم فرایندی عینی ندانسته و بر این باورند که ذهنیت عکاس به شیوه‌ها و طرق مختلف (انتخاب نوع لنز، زاویه دید و ...) بر روند شکل‌گیری تصویر عکاسی تأثیر گذارده و در آن دخیل است. علاوه بر این، رواج تصویرهای دست‌کاری‌شده در نتیجه‌ی پیشرفت چشمگیر فناوری دیجیتال و تکنیک‌های ویرایش عکس، تا حدودی جنبه‌ی واقع‌گرایانه و اسنادی عکاسی را زیر سؤال برده است. با این حال عکس‌ها همچنان از قدرتی مجاب‌کننده برخوردار بوده و با دیدن آنها می‌توان باورهایی را در خصوص جهان پیرامون شکل داد، هرچند این باورها برای بدل شدن به شناخت، نیازمند آن هستند که توسط منطق و دیگر باورهای پیشینی ما تأیید شوند. علاوه بر این، این مقاله می‌کوشد تا تمایز میان عکاسی و دیگر اشکال بازنمایی تصویری از جمله واقع‌گراترین تصویرهای نقاشی (نقاشی‌های هایپررئالیستی) که در ثبت جزئیات صحنه شانه‌به‌شانه عکاسی می‌زنند را نیز توضیح دهد.

واژه‌های کلیدی

عکاسی و شناخت، عینیت در عکاسی، بازنمایی تصویری، ارزش اسنادی عکس.

مقدمه

دستکاری شده تا حدی در سال‌های اخیر زیر سوال رفته است، اما ما همچنان با دیدن عکس‌ها، نسبت به وقایع پیرامون خود آگاهی و شناخت کسب می‌کنیم. به عبارت دیگر، هرچند ذهنیت و تاملات عکاس نیز به‌مانند دیگر تصویرسازان می‌تواند در ثبت تصویر دخیل باشد، لیکن فرایند مکانیکی شکل‌گیری تصویر عکاسی همچنان ما را مجاب می‌کند که آن را باور کنیم. به همین خاطر است که اولین تصویرهای عکاسی را خورشیدنگاره نامیدند یعنی تصویری که دست و ذهنیت انسان در شکل‌گیری آن دخیل نبوده است. روش تحقیق در این پژوهش تحلیلی-توصیفی با بررسی آراء و نظرات متفکرین و با استناد به تصویرهای موجود بوده تا علت تمایز عکاسی از دیگر اشکال تصویرسازی به لحاظ ارزش شناختی آن بررسی گردد. به عبارت دیگر، چه دلیلی باعث می‌گردد که واقع‌گراترین نقاشی‌ها نیز نتوانند از جایگاهی شناختی همتای عکس‌ها برخوردار باشند؟

عکاسی از بدو پیدایی‌اش رابطه‌ی خاصی با هنرها داشته، اگر چه تا مدت‌ها از سوی دنیای هنر، بیشتر به چشم یک صنعت و فن نگریسته می‌شد تا رسانه‌ای هنری. همین ماهیت فناورانه و پیوند آن با علم و فناوری که از شیوه‌ی عینی شکل‌گیری تصویر عکاسی نشأت می‌گرفت، به آن ارزش اسنادی و در نتیجه ارزشی شناختی بخشیده است. تا بدان جا که امروز عکاسی هم‌سنگ مستدل‌ترین برهان‌های علمی می‌تواند برای ما بازگوکننده‌ی حقایق و واقعیت‌هایی پیرامون جهانی که در آن زندگی می‌کنیم، باشد؛ واقعیت‌هایی که ما با چشم غیرمسلح خود قادر به دیدن و درک آنها نیستیم.

در واقع عکاسی با اتکاء به همین ویژگی عینی و اسنادی بودن توانست که به لحاظ شناختی خود را از دیگر اشکال بازنمایی متمایز سازد. با این حال، اگرچه ارزش اسنادی و جنبه‌ی عینی بودن عکاسی، در نتیجه‌ی پیدایش فناوری دیجیتال و رواج عکس‌های

هنر و شناخت

بازنمایی تصویری است. اما این مرزبندی همیشگی نیست و مواردی وجود دارد که بازنمایی معنایی در هنر (به خصوص در ادبیات) و بازنمایی تصویری در علم صورت می‌گیرد (مانند استفاده از عکس در تحقیقات علمی).

با این حال اگر شناخت را در تعریف سنتی و کلاسیک‌اش یعنی آنگونه که افلاطون آن را "باور صادق موجه"^۳ توصیف می‌کند، مدنظر قرار دهیم، هیچ دریافت و درکی نمی‌تواند شناخت محسوب گردد مگر دریافت علمی و گزاره‌های منطقی. در مقابل، ارسطو شناخت یا دانش را به سه دسته تقسیم می‌نماید: دانش نظری که با نوعی الزام همراه است یعنی شناخت چیزهایی که به شکل دیگری نمی‌توانند وجود داشته باشند؛ دانش علمی به معنای شناخت احتمالات و پیشامدها و دست آخر، دانش تولیدی به معنای دانش ساخت یک چیز (Eisner, 2007, 2) و شاید بتوان بر اساس همین دسته آخر، ارزش شناختی برای هنر قائل شد زیرا در هنر ما با آفرینش و ساخت شی هنری سروکار داریم. گذشته از این، ارسطو هنر را درست به‌خاطر این که عملی تقلیدی و محاکاتی است، دارای ارزش شناختی می‌داند زیرا انسان با تقلید است که خیلی چیزها را می‌آموزد؛ به عبارت دیگر تقلید اولین آموزگار و اولین منبع شناخت انسان در دوران کودکی است. از نظر ارسطو، هنر از حقایق کلی و عام پرده برمی‌دارد، نه رخدادهای واقعی، بلکه آنچه ممکن است رخ دهد و همین امر است که ما را نسبت به جهان پیرامون آگاه‌تر می‌سازد. هنر از چیزهایی می‌گوید که برحسب قوانین احتمال و ضرورت، ممکن‌اند (Mouriki-Zervou, 2011, 4). علاوه بر این نباید از قدرت

در اینجا لازم است پیش از پرداختن به رابطه‌ی عکاسی و شناخت، نخست اندکی به رابطه‌ی کلی‌تر هنر و شناخت پرداخته شود. جیمز یانگ در کتاب خود با عنوان "هنر و شناخت"، شرط اساسی هنر را در برخورداری آن از ارزش شناختی می‌داند (یانگ، ۱۳۸۸، ۱۱)؛ به عبارت دیگر، در تعریف او از هنر، بعد شناختی یکی از ویژگی‌های اصلی هنر محسوب می‌گردد. در واقع می‌توان گفت که هنر و علوم تجربی به عنوان منابع شناخت دارای اساسی مشترک‌اند که همانا مشاهده‌ی دقیق و مستقیم است. بسیاری از هنرمندان همچون دانشمندان برای خلق آثار هنری باید در احوال سوژه، اشیاء و جهان پیرامون خود دقت نمایند. درست همانطور که نقاشان و مجسمه‌سازان دوران رنسانس برای بازنمایی پیکره انسانی، به مطالعه‌ی دقیق و مستقیم بدن انسان می‌پرداختند (یانگ، ۱۳۸۸، ۱۰۱)؛ جالب‌تر آنکه خود داوینچی به عنوان یکی از چیره‌دست‌ترین نقاشان رنسانس، تجربیاتی در کالبدشناسی و کالبدشکافی بدن انسان داشته است. از نظر یانگ، شباهت دیگر علوم و هنر در این است که در هر دو، بازنمایی صورت می‌گیرد و حال آن که بازنمایی خود می‌تواند منبعی برای شناخت محسوب شود زیرا اثر هنری از طریق بازنمایی، راجع به آن چیز تفسیری ارائه می‌دهد (یانگ، ۱۳۸۸، ۴۱). اما این بازنمایی در علوم و هنرها به دو صورت متفاوت صورت می‌پذیرد: در علم، بازنمایی معنایی^۱ و در هنر، بازنمایی تصویری^۲. به عنوان مثال جدول‌ها و نمودارها، نمونه‌هایی از بازنمایی معنایی‌اند زیرا واقعیت موجود را در قالب زبانی مصنوعی (زبان ریاضیات و منطق) بازنمایی می‌کنند. در مقابل، بازنمایی در هنر از نوع

الگوی انسانی است که با آرایش و گرمی خاص در مکان و زمانی مشخص جلوی دوربین قرار گیرد. عکس مدرکی است بی چون و چرا مبنی بر این که چیزی اتفاق افتاده است. هر چند عکس‌ها می‌توانند به اشکال مختلف واقعیت را تحریف کنند اما "همواره فرض بر این است که چیزی وجود دارد یا وجود داشته که شبیه آن چیزی است که در عکس می‌بینیم" (سونتاگ، ۱۳۹۰، ۲۳). عکاسی به لطف ماهیت مکانیکی خود، از نوعی صراحت و واقع‌گرایی برخوردار است که دیگر اشکال بازنمایی تصویری از آن بی‌بهره‌اند؛ به قول سونتاگ، "آن که مداخله می‌کند امکان ثبت ندارد و آن که ثبت می‌کند، امکان مداخله" (سونتاگ، ۱۳۹۰، ۳۵). با این حال عکس‌ها به طور تمام و کمال از گزند علایق، گرایش‌ها و ذهنیات شخصی عکاس مصون نبوده و عکاس به طرق مختلف از قبیل انتخاب نوع لنز، نوع فیلم، زاویه دید و زمان عکاسی در تولید عکس دخالت می‌کند. در اینجا نباید فراموش کرد که ذهنیت عکاس (از طریق انتخاب لنز، زاویه دید...) به شکلی مستقیم در فرایند شکل‌گیری تصویر دخالت نداشته بلکه تاثیری ثانویه دارد؛ اما در خصوص دیگر اشکال بازنمایی، ظواهر، پدیدارها و ویژگی‌های ظاهری شی باید نخست توسط هنرمند ادراک شده و با گذر از صافی ذهن به عنوان مثال بر بوم نقش ببندند. پس در خصوص تمامی اشکال تصویرسازی به‌استثناء عکاسی می‌توان گفت که ذهنیت و تاملات هنرمند به شکلی اساسی و اولی در شکل‌گیری تصویر نهایی دخیل است در حالی که در مورد عکاسی، ذهنیت عکاس هر چند در شکل‌گیری تصویر نهایی تاثیرگذار است، اما این تاثیر ثانوی و محدود است و در خود فرایند ثبت تصویر دخیل نیست (Walden, 2012, 144). علاوه بر این، برخلاف باور رایج، شاید عده‌ای استدلال کنند که عکس‌ها آنقدرها هم که به نظر می‌رسد واقع‌گرا نبوده و به اشکال مختلف واقعیت را تحریف می‌کنند که عوجاج‌ها و محوشدگی‌ها نمونه‌ای از تحریف‌هایی است که در عکس‌ها به‌وقوع می‌پیوندد (Walton, 2008, 15). با این وجود، این عوجاج‌ها و تحریف‌ها دلیلی بر نفی پیوند عکاسی با واقعیت نمی‌شود، زیرا حتی قوه‌ی بصره و چشم ما نیز گه‌گاه به‌عنوان مثال در هنگام دیدن سراب در یک روز گرم تابستان، دچار خطا و اشتباه می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که عکاسی از پیوندی ناگسسته‌نی با واقع‌گرایی برخوردار بوده و علیرغم تاثیرگذاری ذهنیت و تاملات عکاس در شکل‌گیری تصویر نهایی، همچنان رسانه‌ای عینی تلقی می‌شود. حال به‌راستی چه چیز است که به عکاسی چنین جایگاه منحصر به فردی می‌بخشد و آن را از دیگر اشکال بازنمایی تصویری مانند نقاشی و طراحی متمایز می‌سازد؟

عکاسی، عینیت و واقع‌گرایی

عکاسی از بدو پیدایش به واسطه‌ی رابطه‌ی تنگاتنگ‌اش با دو مقوله‌ی عینیت^۵ و واقع‌گرایی، راه خود را از دیگر هنرهای تصویری و تجسمی جدا و به گونه‌ای خود را به امتداد چشم آدمی بدل

آموزندگی هنر نیز غافل شد؛ همان قدرتی که افلاطون از بیم آن، هنرمندان را از مدینه‌ی فاضله‌ی خود بیرون می‌کند. هنر، ما را قادر به شناخت چیزهایی می‌کند که با گزاره‌های علمی قابل بیان نیستند؛ هنر شیوه‌های دیگری از نگریستن به جهان، اندیشیدن و زندگی کردن را به ما عرضه می‌کند. به‌عنوان مثال ما با خواندن رمانی مانند جنایت و مکافات، به درک و شناختی از روان‌شناسی افراد نائل می‌شویم که با آراء و نظریات فروید برابری می‌کند یا با خواندن آثار کافکا، به پوچی و انزوای انسان معاصر جامعه‌ی صنعتی پی‌می‌بریم (هرست هاوس، ۱۳۸۴، ۱۰۶). بنابراین، در خصوص نسبت هنر و شناخت، می‌توان به رابطه‌ی خاص تر عکاسی به‌عنوان مصداقی از رابطه‌ی هنری با شناخت پرداخت.

مبانی نظری

از نظر آندره بازن، تمام هنرها بر حضور و دخالت عامل انسانی استوارند و در این میان تنها عکاسی است که از غیبت انسان سود می‌برد. بازن، اصالت در عکاسی با اصالت در نقاشی را متمایز و علت آن را در "ماهیت اساساً عینی عکاسی" می‌داند. از نظر او، سرشت عینی عکاسی، اعتباری به آن می‌بخشد که دیگر شیوه‌های تصویرسازی فاقد آن هستند (بازن، ۱۳۸۲، ۱۱). بازن در تشریح رابطه‌ی عکاسی و عینیت تا بدان جا پیش می‌رود که تصویر را "خود شی" می‌داند "رها شده از مکان و زمان"؛ از نظر او این که تصویر عکاسی "محو، تغییرشکل یافته، رنگ‌پریده یا فاقد ارزش مستند باشد، اهمیتی نداشته" و هیچ خللی در ذات عینی آن به‌وجود نمی‌آورد (بازن، ۱۳۸۲، ۱۲). اما بی‌شک بر خلاف آنچه بازن ادعا می‌کند، عکس یک شی نمی‌تواند خود آن باشد زیرا این دو، از جوانب مختلفی با هم تفاوت دارند و مهم‌ترین مساله اینکه عکس واقعیتی سه بعدی را به یک بازنمایی دو بعدی فرومی‌کاهد. شاید بهتر است عکس را بیشتر از آن که خود شی بدانیم، آن را نشان و اثری از واقعیت یا قطعاتی از جهان در نظر بگیریم (سونتاگ، ۱۳۹۰، ۲۰). در واقع همانطور که بارت بیان می‌کند، در گذار از شی به تصویر عکاسی، نوعی تقلیل رخ می‌دهد؛ تقلیل در اندازه‌ها، ابعاد، رنگ‌ها و غیره، هر چند این به معنای تبدیل یا تغییر صورت‌بندی نیست (بارت، ۱۳۸۹، ۱۴). به دیگر بیان، می‌توان گفت که عکس در میان انواع گوناگون بازنمایی تصویری، نزدیک‌ترین نوع بازنمایی به شی و صحنه‌ی بازنمایی شده است.

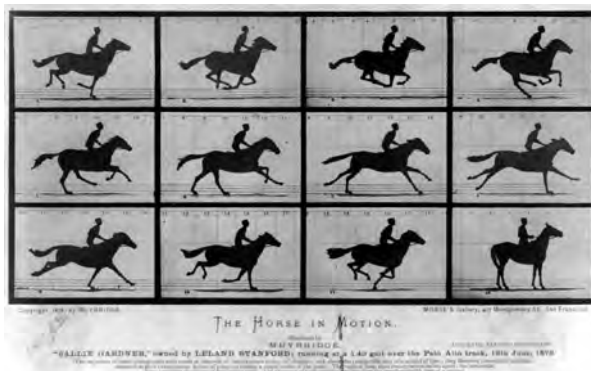
شبیه به آن چیزی که بازن می‌گوید، بارت نیز عکس را "تجلی مصداق" می‌داند. از نظر بارت، در عکاسی هیچ وقت نمی‌توان حضور شی در برابر دوربین را انکار کرد. عکس‌ها همواره عکس چیزها یا رخدادهایی هستند که در زمانی خاص در برابر دوربین به وقوع پیوسته‌اند^۶ در حالی که تاریخ نقاشی، مملو از موضوعاتی است که وجود خارجی نداشته‌اند. به عنوان مثال یک نقاشی از زئوس (که بر اساس مدلی انسانی کشیده نشده باشد)، کاملاً امری ذهنی است که از تخیلات نقاش سرچشمه می‌گیرد و نه از واقعیتی بیرونی، حال آنکه عکسی با همین موضوع، بی‌شک و الزاماً نیازمند یک

از این رسانه، آزمایش‌های مشابهی را برای ثبت و بررسی حرکت بدن انسان و حیوان صورت داد؛ تصویرهایی که او در سال ۱۸۷۸ از یک اسب در حال حرکت ثبت کرد، از اشتباه تاریخی نقاشان در ترسیم حرکت اسب پرده برداشت. مایبریج با این تصویرها، برای اولین بار نشان داد که اسب‌ها در هنگام چهارنعل رفتن، هر چهار پای‌شان برای یک لحظه از روی زمین بلند شده و در هوا قرار می‌گیرد، حال آن که تا پیش از آن نقاشان همواره اسب‌های مسابقه را در حالی ترسیم می‌کردند که همواره یک پایشان بر روی زمین قرار داشت (تصویر ۱). در واقع این عکس‌ها واقعیتی را به تصویر می‌کشیدند که چشم انسان قادر به دیدن آن نبود (ولز، ۱۳۹۰، ۲۲۸). پس عکاسی به لطف ویژگی‌ها و قابلیت‌های فنی‌اش در ثبت و منجمد ساختن لحظه‌ها توانست نه تنها نگاه و نگرش ما به دنیای پیرامون را تغییر داده و به قول بنیامین "دایره‌ی دید طبیعی" (بنیامین، ۱۳۸۳، ۴۰) و به تبع ناخودآگاه دیداری ما را گسترش دهد، بلکه به آگاهی و دانش ما نیز افزود؛ امروزه ما به مدد عکاسی بر چیزهایی آگاهی داریم که تا پیش از اختراع عکاسی، اطلاع و حتی درک درستی از آنها نداشتیم. در ادامه خواهیم کوشید نشان دهیم که کدام ویژگی عکاسی باعث می‌گردد تا به لحاظ شناختی از دیگر اشکال بازنمایی تصویری متمایز گشته و جایگاه شناختی ویژه‌ای را به خود اختصاص دهد. در واقع کدام عامل یا عوامل است که باعث می‌گردد حتی واقع‌گراترین تصویرهای دست‌ساز از جمله نقاشی‌های فتورنالیستی که بعضاً در ثبت جزئیات صحنه از عکس‌ها نیز پیشی می‌گیرند، به لحاظ شناختی هم‌تراز عکس‌ها قرار نگیرند.

عکاسی و دیگر اشکال بازنمایی تصویری

عده‌ای در توضیح علت این تمایز، به قابلیت عکاسی در ثبت و ضبط جزئیات و ظرافت‌های صحنه، بهره‌گیری ماهرانه و استادانه‌ی عکاسی از پرسپکتیو متوسل می‌شوند؛ در حالی که اگر علت تمایز عکاسی و نقاشی به ثبت جزئیات و ترسیم ماهرانه پرسپکتیو خلاصه می‌شود، در این صورت نقاشی‌های هایپررالیستی^۱ نیز باید از جایگاهی مشابه عکس‌ها برخوردار می‌شدند که در عمل چنین نیست. در واقع عکس‌ها جایگاه منحصر به فرد خود را نه مدیون قدرت خود در ثبت جزئیات و ارائه‌ی تصویری واقع‌گرایانه، بلکه "مدیون نحوه‌ی شکل‌گیری خود هستند"، زیرا "اشیاء به شکلی مکانیکی عامل و علت عکس‌های خود هستند" در حالی که در مورد دیگر بازنمایی‌های تصویری، دخالت دست انسان در شکل‌گیری و پیدایش تصویر "اجازه نمی‌دهد که خود اشیاء را ببینیم" (Walton, 2008, 34). پس آن‌طور که مشخص گردید، مساله تمایز عکاسی و نقاشی، مساله‌ی تمایزی ظاهری در میزان نزدیکی به واقع‌گرایی نیست، زیرا نقاش‌ها می‌توانند تصویرهایی ترسیم کنند که از عکس قابل تمیز دادن نباشند. به عنوان مثال، صورت‌نگاره‌ی هایپررالیستی چاک کلوژ^{۱۱} را در نظر بگیرید (تصویر ۲)؛ این خودنگاره، از لحاظ ثبت جزئیات و ظرافت‌های نورپردازی،

ساخت. عکس به لحاظ فنی و زیبایی‌شناختی با آنچه در برابر لنز دوربین قرار می‌گیرد، رابطه‌ای منحصر به فرد و متمایز دارد که دیگر اشکال بازنمایی تصویری از آن بی‌بهره‌اند (ولز، ۱۳۹۰، ۳۰). رابطه‌ای که چیره‌دست‌ترین نقاشان و طراحان نیز قادر به برقرار کردن آن با صحنه‌ی پیش روی خود نیستند. عکاسی بی‌شک این جایگاه متمایز خود را مدیون سازوکار مکانیکی خود در بازنمایی ایزه‌ها و موضوعات جهان بیرونی است که دخالت انسان را به حداقل می‌رساند، هرچند دخالت عامل انسانی هیچ‌گاه به صورت کامل از میان نرفته و به صفر نمی‌رسد.^{۱۲} با این حال، همین عینیت‌گرایی عکاسی و پیوند آن با واقع‌گرایی باعث می‌گردد تا ما در مقام مخاطب بیشتر از دیگر اشکال بازنمایی (نقاشی یا طراحی) به آن اعتماد کنیم تا آنجا که امروزه اسناد شناسایی ما بدون عکس فاقد اعتبار بوده و عکس‌ها در دادگاه‌ها و محاکم قضایی به عنوان شواهد و مدارکی متقن مورد استناد قرار می‌گیرند. آنگونه که ولز بیان می‌کند "عکاسی اساساً کنشی است مبنی بر عدم مداخله" (ولز، ۱۳۹۰، ۴۰). در همین رابطه متفکرین مختلف کوشیده‌اند تا با نظریات و ایده‌های مختلف، این ویژگی خاص و منحصر به فرد عکاسی که به آن ارزش شناختی خاصی می‌بخشد را توضیح دهند؛ به عنوان مثال، بارت عکس را نه خود واقعیت بلکه همانند عکس کامل آن می‌داند (بارت، ۱۳۸۹، ۱۳)، یا والتون در توضیح قابلیت شناختی عکس‌ها، ایده‌ی شفافیت عکس‌ها را پیش می‌کشد و یا آندره بازن که عکس را خود الگوی عکاسی شده می‌داند (بازن، ۱۳۸۲، ۱۲). از این گذشته، در طول سال‌هایی که از ابداع عکاسی می‌گذرد، عکس‌ها به اشکال گوناگونی، درک ما از جهان و پدیدارهای پیرامون ما را تغییر داده‌اند. همانطور که تلسکوپ‌ها و میکروسکوپ‌ها به ترتیب با به تصویر کشیدن اشیاء بسیار دور و یا بسیار کوچک، آگاهی ما نسبت به جهانی که در آن زندگی می‌کنیم را افزایش داده‌اند، عکس‌ها نیز با ثبت و ضبط رخدادها و اموری که چشم غیرمسلح ما قادر به دیدن آنها نبوده، درک و نگاه ما به نسبت به مسایل پیرامونی ما را دگرگون ساخته‌اند. در دهه‌ی ۱۸۸۰، یک دانشمند فرانسوی به نام اتی‌ین ژول ماری^{۱۳}، از عکاسی برای بررسی فیزیولوژی انسان و حیوان بهره گرفت. در همان دوران، هنرمند بریتانیایی، ادوارد مایبریج^{۱۴} با استفاده



تصویر ۱- حرکت اسب، ادوارد مایبریج، ۱۸۷۵. ماخذ: (لنگفورد، ۱۳۸۶، ۵۹)

همین پیوند عکاسی با واقع‌گرایی و عینیت است که به آن جنبه‌ای استنادی می‌بخشد که واقع‌گراترین تصویرهای دست‌ساز نیز از آن بی‌بهره‌اند. آنطور که سونتگ در توصیف قابلیت اسنادی عکس عنوان می‌کند، ما وقتی چیزی را می‌شنویم بدان شک داریم "اما به محض دیدن عکسی از آن کاملاً مطمئن می‌شویم" که این اتفاق رخ داده است و به همین خاطر است که فقط عکس و نه هیچ شیوه‌ی بازنمایی تصویری دیگر، در اثبات جرائم کاربرد دارد (سونتگ، ۱۳۹۰، ۱۳). عکس‌ها علاوه بر این که در دادگاه و محاکم قضایی حکم اسناد و مدارکی قانونی را دارند، می‌توانند حکم اسنادی تاریخی را نیز داشته باشند. به عنوان مثال عکس‌هایی که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم با رویکرد انسان‌شناسانه از بومیان آفریقایی گرفته شده، می‌تواند به عنوان منبعی از شناخت در خصوص نوع پوشش، آرایش و شرایط زندگی این بومیان محسوب گردد (Cohen & Meskin, 2008, 71). حتی عکس‌هایی که ما از خود و بستگانمان گرفته و در آلبوم‌های خانوادگی نگهداری می‌کنیم، به ما نشان می‌دهد که در گذشته چگونه بوده‌ایم. البته این جنبه‌ی استنادی صرفاً به عکس‌ها محدود نشده و عکس‌ها تنها گونه‌ی تصویری نیستند که حکم سند و مدرک را ایفا می‌کنند؛ به عنوان مثال نقش‌برجسته‌های موجود در نقش‌رستم و دیگر مکان‌ها، سندی است از حضور و وجود یک تمدن و یا یک امپراطوری مقتدر. اما آنچه عکس را از این نوع بازنمایی‌های تصویری مجزا می‌کند، این است که عکاسی بر خلاف دیگر تصویرهای غیرعکاسانه، سندیست از آنچه به تصویر می‌کشد (Cohen & Meskin, 2008, 72 & 73)، در حالی که نقش‌برجسته‌های فوق‌الذکر، نه سندی از وجود آنچه تصویر شده، بلکه سندی از حضور انسانی هستند که آنها را تصویر کرده است؛ در واقع این نقش‌برجسته‌ها بیش از آنکه واقعیتی بیرونی را به تصویر بکشند، باورهای مذهبی و فرهنگی حاکم بر آن دوران ترسیم می‌کند و به همین خاطر است که ما به شکلی خاص به تصویرهای عکاسانه اعتماد می‌کنیم، اعتمادی که در خصوص واقع‌گراترین نقاشی‌ها یا طراحی‌ها نیز وجود ندارد.

در واقع همین جنبه‌ی مستند و رابطه‌ی تنگاتنگ میان عکاسی و واقعیت بیرونی است که باعث می‌شود انتشار عکس‌های مستند دست‌کاری شده، به جنجال‌هایی رسانه‌ای در باب اعتبار عکاسی دامن بزند؛ امری که هیچ‌گاه در مورد نقاشی‌ها بوقوع نمی‌پیوندد. به عنوان مثال، عکاسی به نام برایان والسکی^{۱۱} به خاطر انتشار یک تصویر غیرواقعی بر روی صفحه اول روزنامه لس‌آنجلس تایمز که از ترکیب دو تصویر تهیه شده بود (تصویر ۳)، از این روزنامه اخراج شد و روزنامه با انتشار تصویرهای اصلی مجبور به ارائه‌ی توضیحاتی در این خصوص گردید (Walden, 2008, 90). به عنوان یک نمونه‌ی دیگر از این دست‌کاری عکس‌ها به صورت دیجیتالی، می‌توان به چاپ تصویر اهرام ثلاثه بر روی جلد مجله‌ی نشنال جئوگرافیک^{۱۲} در سال ۱۹۸۲ اشاره کرد که در آن فاصله‌ی اهرام به هم نزدیک شده بود تا هر سه هرم در قطع عمودی جلد مجله جای بگیرند (واربرتون،

هیچ چیز از یک عکس پرتره کم ندارد با این حال همین که به نقاشی بودن آن پی‌می‌بریم، به قول هوسرل "انفجاری ادراکی" در ما به وقوع می‌پیوندد و واقع‌گرایی و ارزش استنادی آن به یک‌باره در برابر چشمان ما رنگ می‌بازد (Pettersson, 2011, 186). پس باید گفت آنچه عکاسی را از دیگر اشکال تصویرهای دست‌ساز متمایز می‌کند، نه میزان دقت عکاسی در ثبت جزئیات، بلکه نوع فرایندی است که به شکل‌گیری تصویر عکاسانه می‌انجامد. بگذارید با یک مثال این قضیه را روشن کنیم. فرض کنید که یک عکاس و یک نقاش قصد دارند از یک منظره در جنگل تصویرسازی کنند اما پیش از شروع به کار در اثر مصرف دارویی خاص دچار این توهم می‌شوند که در منظره‌ی روبروی‌شان یک تک‌شاخ وجود دارد. در این صورت در مورد نقاشی از آنجا که نقاش از توهمات ذهنی خود گریزی ندارد، نقاش یک تک‌شاخ را به تصویر خواهد کشید اما عکاس نه، زیرا دوربین از آنجا که با توهم (ذهنیت) عکاس کاری ندارد و به شکلی عینی عمل می‌کند، آنچه واقعاً وجود دارد را تصویر می‌کند. به عبارت دیگر، مسیری که برای بازنمایی یک صحنه در قالب مجموعه‌ای از خطوط و رنگ‌مایه‌ها طی می‌شود، در خصوص تصویر دست‌ساز و عکاسی متفاوت است. در مورد تصویر دست‌ساز حالات ذهنی تصویرساز از جمله باورهای ادراکی او در خصوص صحنه‌ی پیش رویش در ساخت تصویر دخالت دارد، حال آنکه مسیری که پیدایش تصویر عکاسانه طی می‌کند، از ذهنیات عکاس مصون است (Walden, 2008, 104 & 105).



تصویر ۲- مارک، چاک کلوز، ۱۹۷۹. ماخذ: (درگاه اینترنتی موزهی واکر آرت سنتر)

دیدن و همچنین اشکالی از دیدن که به کمک ابزارهایی مصنوعی مانند آینه‌ها، دوربین‌ها و تلسکوپ‌ها صورت می‌گیرند، ما را قادر به دیدن چیزهایی می‌سازد که با چشم غیرمسلح مقدور نیست و از این رو می‌تواند منبعی برای کسب اطلاعات و ایجاد باورهای ادراکی محسوب گردد. بر همین اساس استدلال می‌شود که عکس‌ها نسبت به دیگر اشکال بازنمایی تصویری، میان ما و جهان پیرامونی، ارتباط شناختی قوی‌تری برقرار می‌سازند. از نظر والتون، عکس‌ها نیز به مانند مصنوعات چون آینه‌ها، تلسکوپ‌ها و میکروسکوپ‌ها شفاف هستند زیرا به ما اجازه می‌دهند که از خلال‌شان یا به تعبیر دیگر از طریق آنها دنیا را ببینیم (Walton, 2008, 20 & 22). حتی عکس‌ها را از این فراتر گذاشته و به ما این امکان را می‌دهند که از طریق آنها به گذشته بنگریم. آنگونه که دومنیک لویز این مساله را مطرح می‌سازد، تصاویر اعم از ثابت و متحرک می‌توانند مانند عضوی مصنوعی عمل کرده و حوزه‌ی زمانی- مکانی که ما می‌توانیم در مورد آن اطلاعات کسب کنیم را گسترش دهند (Walden, 2008, 99). در واقع از نظر والتون، وجه تمایز عکاسی با دیگر اشکال بازنمایی تصویری، در همین مفهوم شفافیت نهفته بوده و میان تجارب دیداری که عکس‌ها فراهم می‌آورند و تجارب دیداری که از دیدن معمولی حاصل می‌شود، شباهت‌های چشمگیری وجود دارد. والتون در جواب منتقدانی که عنوان می‌کنند عکس‌ها با تحریف واقعیت ما را فریب می‌دهند، می‌گوید که حتی وقتی ما به چیزها به صورت مستقیم می‌نگریم نیز ممکن است فریب خورده و در تشخیص آنها دچار اشتباه شویم. "اگر دوربین دروغ می‌گوید، چشمان ما هم دروغ می‌گویند" (Walton, 2008, 31-33). خطاهای بصری از جمله کج دیده شدن چوبی که در آب فرورفته یا دیدن سراب را می‌توان گواهی دانست بر این مدعا.

این ایده‌ی شفافیت^{۱۴}، به طرق مختلف و با بیان‌های دیگری نیز در خصوص رسانه‌ی عکاسی مطرح شده است؛ به عنوان مثال الیزابت برت براونینگ^{۱۵} در توصیف عکس می‌گوید: "اگر بخواهیم از دیدگاه پدیدارشناسانه سخن بگوییم، عکس‌ها... از قابلیت منحصر به فردی برخوردارند که ما را در مجاورت آن چیزی قرار می‌دهند که عکس آن هستند." در بحث پیرامون تمایز عکس و تصویرهای دست‌ساز، آنطور که کندال والتون عنوان می‌سازد، در مورد عکس‌ها نوعی "بی‌واسطگی" یا "تماس" وجود دارد که در دیگر تصویرها تجربه نمی‌شود (Petterson, 2011, 186). سونتاگ نیز در بیان تمایز میان نقاشی و عکاسی، نقاشی را "یک تفسیر گزینش‌شده‌ی دقیق" و عکس را "تصویر شفاف به دقت گزینش‌شده" توصیف می‌کند (سونتاگ، ۱۳۹۰، ۲۵).

در مقابل، مخالفین ایده‌ی شفافیت عکس‌ها بر این باورند که میان اشکال طبیعی و مصنوعی، دیدن از یک سو و دیدن از طریق عکس‌ها در سوی دیگر، تمایزات اساسی وجود دارد و آن شفافیتی که در دیدن از طریق ابزارهای مصنوعی مانند آینه‌ها تجربه می‌شود، به هیچ‌وجه قابل تعمیم به عکس نیست. در همین رابطه، کوهن و مسکین با استناد به نظریات در تسکه^{۱۶} در کتاب شناخت و جریان

این مساله نیز به مجادلات بسیاری در رابطه با سندیت عکس دامن زد و این مجله نیز در شماره‌ی بعدی خود به صورت کتبی توضیحاتی را در این خصوص ارائه داد. مثال‌هایی از این دست در واقع به حساسیت افکار عمومی نسبت به سندیت عکس و رابطه‌ی تنگاتنگ آن با واقعیت ناظر است که از دیگر تصویرهای دست‌ساز انتظار نمی‌رود، با این حال رابطه‌ی میان عکاسی و حقیقت در دهه‌های اخیر با نقدهای بنیادینی از سوی متفکرین مختلفی چون سوزان سونتاگ و آلن سکولا مواجه شده است. به عنوان مثال، سکولا مساله‌ی حقیقت‌نمایی در عکاسی را صرفاً یک اسطوره می‌داند. البته با نگاه به حجم وسیع عکس‌های ساختگی در تبلیغات می‌توان فهمید که عکس‌ها الزاماً با حقیقت و صدق رابطه‌ای ندارند لیکن در اینجا این نکته لازم به یادآوری است که عکس‌ها بر خلاف دیگر تصویرهای دست‌ساز، برای بازنمایی خیالی‌ترین موضوعات نیز نیازمند مصداقی بیرونی‌اند. آنطور که لوئیس هاین^{۱۷} عکاس آمریکایی این مطلب را بیان می‌دارد "عکس‌ها ممکن است دورغ نگویند اما دروغ‌گوها عکس می‌گیرند" (کردستانی، ۱۳۸۹، ۶۸).

عکاسی و ارزش شناختی

همانطور که پیشتر اشاره گردید، دیدن و مشاهده‌ی پدیدارها، یکی از راه‌های کسب شناخت نسبت به آنهاست که میان علم و هنر نیز مشترک است. به دیگر کلام، در واقع می‌توان گفت که هنر و علوم تجربی به عنوان منابع شناخت، دارای اساسی مشترک‌اند که همانا مشاهده‌ی دقیق و مستقیم است. بسیاری از هنرمندان به مانند دانشمندان برای خلق آثار هنری باید در احوال سوژه، اشیاء و جهان پیرامون خود به دقت مذاقه نمایند درست همانطور که نقاشان و مجسمه‌سازان دوران رنسانس برای بازنمایی پیکره انسانی، به مطالعه‌ی دقیق و مستقیم بدن انسان می‌پرداختند (یانگ، ۱۳۸۸، ۱۰۱).

بسیاری بر این باورند که عکاسی نیز به سان اشکال معمولی

The Actual Photos



The Altered Photo



تصویر ۳- عکس پایینی که از ترکیب دو عکس بالا تهیه شده است، برایان والسکی، ۲۰۰۳.
ماخذ: (درگاه اینترنتی روزنامه‌ی لس آنجلس تایمز)

بودن شرایط). در این صورت می‌توان گفت که رابطه‌ای عینی و محتمل میان دمای بدن شما و دماسنج وجود دارد اما این شرط کافی برای این که دماسنج حاوی اطلاعاتی درباره دمای بدن شما باشد، نیست. در واقع باید رابطه‌ای پادتحقیقی نیز میان این دو برقرار باشد. یعنی این که اگر دمای بدن شما متفاوت می‌بود، عددی که دماسنج نیز نشان می‌داد نیز باید تغییر می‌کرد. وجود رابطه‌ی عینی و محتمل به ترتیب در خصوص عکاسی و نقاشی‌های واقع‌گرا صدق می‌کند اما آنچه آنها را متمایز می‌کند، شرط سوم این تعریف یعنی رابطه‌ی پادتحقیقی است. زیرا در مورد عکاسی، چنانچه صحنه متفاوت می‌بود، بی‌شک با عکس متفاوتی از آن صحنه مواجه بودیم، حال آنکه به طور یقین در خصوص نقاشی نمی‌توان گفت که با نقاشی متفاوتی مواجه می‌شدیم؛ همانطور که پیش‌تر در خصوص مثال عکاس و نقاشی که از یک صحنه‌ی واحد تصویرسازی می‌کنند، توضیح داده شد. علاوه بر آنچه ذکر شد، در توضیح تمایز شناختی موجود میان عکاسی و دیگر اشکال بازنمایی تصویری، عاملی دیگر نیز دخیل است که می‌توان از آن با عنوان عامل روان‌شناختی نام برد. در واقع مخاطبان در برخورد با نقاشی‌های واقع‌گرا و هایپررئالیستی، آنها را در دسته‌بندی کلی نقاشی قرار می‌دهند و دسته‌بندی مجزا و جداگانه برای این دسته از نقاشی‌ها قائل نیستند و از آنجا که بینندگان اساساً نقاشی را فرایندی غیرعینی می‌دانند، بنابراین از نظر آنها نقاشی‌ها در کل اعم از نقاشی‌های هایپررئالیستی و فتورئالیستی نمی‌توانند حاوی اطلاعات دیداری ابژه یا صحنه‌ی بازنمایی شده باشند زیرا همانطور که پیش‌تر اشاره گردید، ذهنیت و تامل نقاش به‌شکلی اساسی در فرایند شکل‌گیری تصویر نقاشی دخیل است. در واقع در اینجا پای باورهای پیشینی^{۱۹} مخاطبان به مساله باز می‌شود که اساساً نقاشی را به واسطه‌ی دخالت دست نقاش در ترسیم ظواهر اشیاء، بر ساخته‌ی خیال هنرمند دانسته و به وجود رابطه‌ای میان نقاشی و واقعیت قائل نیستند.

اطلاعات^{۱۷} در باب انتقال اطلاعات، میان اشکال طبیعی و مصنوعی دیدن و دیدن از طریق عکس‌ها تمایز می‌گذارند. از نظر این دو، ما در هنگام نگرستن به اشیاء علاوه بر دریافت اطلاعات دیداری، بر اطلاعات مکانی یعنی موقعیت و مکان سوژه نسبت به خود آگاهییم و چنانچه شروع به حرکت کنیم نیز در هر لحظه نسبت به موقعیت جدید مکانی سوژه نسبت به خود آگاهییم. حال آنکه در مورد عکس این قضیه صادق نیست؛ شما می‌توانید با عکسی در دست شروع به حرکت کنید و هر لحظه در موقعیت جدیدی نسبت به شی یا صحنه‌ی تصویر شده قرار بگیرید بدون آنکه کوچک‌ترین تغییری در عکس ایجاد شود و یا این که شما نسبت به موقعیت سوژه‌ی عکاسی شده نسبت به خود آگاه باشید. از نظر کوهن و مسکین، ویژگی متمایز شناختی عکاسی نیز در همین نکته نهفته است که می‌تواند اطلاعات دیداری در اختیار بیننده قرار دهد بدون آنکه حاوی اطلاعات مکانی سوژه عکاسی شده نسبت به بیننده باشد؛ در حالی که در هر دو شیوه‌ی بی‌واسطه و باواسطه‌ی دیدن، این دو نوع اطلاعات بدون حضور دیگری نمی‌توانند وجود داشته باشند. اما آن‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، بنا بر تعریف ارائه‌شده، نقاشی‌های واقع‌نما و هایپررئالیستی که در ترسیم جزئیات و انتقال اطلاعات دیداری صحنه، شانه به شانه‌ی عکاسی می‌زنند، باید از این ارزش شناختی برخوردار باشند اما چه عاملی است که مانع از آن می‌شود که آنها از جایگاهی شناختی هم‌تراز عکس‌ها برخوردار نباشند. در اینجا بگذارید به تعبیر در تسکه از انتقال اطلاعات متوسل شویم. از نظر در تسکه، انتقال اطلاعات تنها در صورتی انجام می‌شود که میان دو متغیر مستقل رابطه‌ای عینی، محتمل و پادتحقیقی^{۱۸} وجود داشته باشد. (Cohen & Meskin, 2004, 200) به عنوان مثال احتمال این که یک دماسنج عدد ۳۷ را نشان دهد و دمای بدن شما نیز ۳۷ درجه باشد بیشتر از آن است که دماسنج عدد ۳۷ را نشان دهد اما دمای بدن شما ۳۷ درجه نباشد (در صورت درست بودن دماسنج و متعارف

نتیجه

بیشتر می‌توانند بازگوکننده‌ی ذهنیات نقاش باشند. در واقع، علاوه بر عاملی مادی که همان رابطه‌ی عینی عکاسی با واقعیت بیرونی است، عاملی ذهنی نیز در کار است تا عکاسی جایگاه متمایز نسبت به واقع‌گراترین نقاشی‌های هایپررئالیستی پیدا کند. مع الوصف، رابطه عکاسی و عینیت از زمان پیدایش فناوری دیجیتال و تصویرسازی رایانه‌ای به شدت مخدوش شده است و شاید در آینده نه چندان دور شاهد آن باشیم که عکاسی نیز به مانند دیگر اشکال بازنمایی تصویری، منبع قابل اعتمادی برای شناخت محسوب نشود؛ همانگونه که استفاده‌ی عکاسان فتوژورئالیست از قابلیت‌های فناوری دیجیتال و ویرایش تصویری تا حدودی به ایجاد شبهاتی در خصوص ارزش استنادی و به تبع قابلیت شناختی تصویرهای عکاسی انجامیده و دامن زده است.

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان قابلیت و ارزش شناختی عکاسی را برآیند دو عامل دانست: نخست، فرایند عینی شکل‌گیری تصویر در عکاسی یعنی این که عکاسی ویژگی شناختی خود را بیشتر از آنکه مدیون واقع‌گرایی‌اش باشد، مدیون فرایند عینی و مکانیکی شکل‌گیری تصویرش است و عامل دوم، وجود این باور پیشینی در مخاطبان مبنی بر صادق بودن عکس‌ها در بازنمایی اشیاء و واقعیت بیرونی است؛ باوری که حتی در مورد واقع‌گراترین نقاشی‌های هایپررئالیستی نیز صدق نمی‌کند. به عبارت دیگر، عکس‌ها معمولاً تحت مقوله عکس دسته‌بندی می‌شوند که از نظر مخاطبان می‌تواند حاوی اطلاعات دیداری صحنه و اشیاء باشد، حال آنکه نقاشی‌های هایپررئالیستی نوعاً تحت مقوله‌ی نقاشی دسته‌بندی می‌شود که نمی‌توانند حاوی و دربردارنده‌ی اطلاعات دیداری اشیاء باشند، بلکه

پیشینی ما تأیید کردند. همچنین نباید فراموش کرد که عکس‌های مستند و علمی که به‌دور از دست‌کاری‌های رایج عرضه می‌شوند، همچنان به‌شکلی مستقیم، منابعی موثق برای شناخت و کسب آگاهی از واقعیت‌های جهان پیرامون ما محسوب می‌گردند.

شاید عکاسی دیگر چون گذشته منبعی بی‌چون و چرا برای ایجاد شناخت تلقی نگردد اما همچنان منبعی موثق برای شکل‌دادن به باورهایی در خصوص جهان پیرامون است؛ باورهایی که برای بدل شدن به آگاهی و شناخت، باید توسط انگاشت‌ها و دانسته‌های

پی‌نوشت‌ها

پرایس، دریک و ولز، لیز (۱۳۹۰)، *اندیشیدن در باب عکاسی در عکاسی: درآمدی انتقادی*، گروه مترجمان، چاپ اول، انتشارات مینوی خرد، تهران. سونتاگ، سوزان (۱۳۹۰)، *درباره‌ی عکاسی*، نگین شیدوش، چاپ اول، انتشارات حرفه: نویسنده، تهران.

کردستانی، فائقه (۱۳۸۹)، *بررسی آراء و نظریات منتقدین و متفکرین برجسته (قرن بیستم) در باب نظریه‌ی انتقادی عکاسی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر.

وابرتون، نایجل (۱۳۸۵)، *عکاسی خبری اخلاقی در عصر تاریخ‌خانه‌های الکترونیک*، رسانه، شماره ۶۶، صص ۲۲۳-۲۴۸.

هرست هاوس، زالین (۱۳۸۸)، *مجموعه مقالات زیبایی‌شناسی و فلسفه هنر: بازنمایی و صدق*، امیر نصیری، چاپ دوم، فرهنگستان هنر، تهران.

یانگ، جیمز (۱۳۸۸)، *هنر و شناخت*، هاشم بناپور و دیگران، چاپ اول، فرهنگستان هنر، تهران.

Cohen, Jonathan and Meskin, Aaron (2004), On the Epistemic Value of Photography, *the Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol.62, No.2, pp.197-210.

Cohen, Jonathan and Meskin, Aaron (2008), Photographs as Evidence in Walden, Scott, *Photography and Philosophy: Essays on Pencil of Nature*, pp.70-91, Blackwell Publishing, MA.

Eisner, Elliot (2008), Art and Knowledge in Knowles, J. Gary, Cole, Ardra L., *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, pp.3-12, SAGE Publications, London.

Mouriki-Zervou, Alexadra (2011), the Cognitive Dimension of Art: Aesthetics and Educational Value, *The International Journal of Learning*, Vol.18, No.1, pp. 1-12.

Pettersson, Mikel (2011), Seeing What Is Not There: Pictorial Experience, Imagination and Non-localization, *British Journal of Aesthetics*, Vol.51, No.3, pp.279-294.

Walden, Scott (2008), Truth in Photography in Walden, Scott, *Photography and Philosophy: Essays on Pencil of Nature*, pp.91-111, Blackwell Publishing, MA.

Walden, Scott (2012), Photography and Knowledge, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 70, No.1, pp.139-149.

Walton, Kendall L (2008), Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism in Walden, Scott, *Photography and Philosophy: Essays on Pencil of Nature*, pp.14-50, Blackwell Publishing, MA.

1 Semantic Representation.

2 Illustrative Representation

۳ این تعریف از شناخت متعلق به افلاطون است؛ در این تعریف از شناخت، درستی و صحت باور ما باید اثبات‌پذیر باشد.

۴ این مساله تاحدزیادی در خصوص عکاسی تا پیش از پیدایش فناوری دیجیتال صادق است زیرا حتی عکس‌های ساختگی و خیالی، همواره بازنمایی الگویی بیرونی بوده‌اند که به کمک جلوه‌های ویژه، گریم و بازیگران ممکن می‌گشته‌اند.

5 Objectivity.

۶ هرچند عکاسی به عنوان رسانه‌ای عینی مفروض می‌گردد، اما سوژه‌کتیویته‌ی هنرمند به اشکال مختلف از جمله انتخاب زاویه‌ی دید، نوع دوربین، نوع فیلم و زمان عکاسی در شکل‌گیری عکس نهایی دخیل است.

7 Etienne-Jules Marey (1830-1904).

8 Eadwerad Muybridge (1830-1904).

۹ هایپررئالیسم که از آن با عناوینی چون سوپرنالیسم و فتورئالیسم نیز یاد می‌شود، رویکردی به واقع‌نمایی بود که در دهه‌ی ۱۹۷۰ که در آمریکا رخ نمود. هایپررئالیسم در نقاشی غالباً به رونگاری دقیق از عکس اطلاق می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۶، ۳۱۲).

10 Chuck Close (b. 1940).

11 Brain Walski (b.1958).

12 National Geographic.

13 Lewis Hine (1874-1940).

14 Transparency.

15 Elizabeth Barrett Browning.

16 Fred Dretske (1932-2013).

17 Knowledge and Flow of Information.

18 Counterfactual.

19 Background Beliefs.

فهرست منابع

بارت، رولن (۱۳۸۹)، *پیام عکس*، راز گلستانی‌فرد، چاپ اول، نشر مرکز، تهران. بازن، آندره (۱۳۸۲)، *سینما چیست؟*، محمد شهباز، چاپ دوم، انتشارات هرمس، تهران.

بنیامین، والتر (۱۳۸۳)، *اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی*، در پیام یزدانجو، *اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه‌ی سینما*، صص ۳۵-۸۵، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.

پاکباز، روئین (۱۳۸۶)، *دایره‌المعارف هنر*، چاپ ششم، فرهنگ معاصر، تهران.