

در میانه اسکروتن و لوپس

(تمهیدی برای رویکردی نشانه‌شناسانه در عکاسی^۱)

محدثه مرجانی^۲؛ علی اصغر فهیمی^۳

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

چکیده

راجر اسکروتن، فیلسوف بریتانیایی، نقش مؤثری در بسط زیبایی‌شناسی تحلیلی داشته‌است. وی علاوه بر 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، به منظور برون‌رفت از دوگانه‌ی نیت‌مندی و علیت، 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.

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،

mohadese.marjani@yahoo.com

۳. دانشیار فلسفه و تاریخ هنر، گروه پژوهش و تاریخ هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس،

fahimifar@modares.ac.ir

تهران، ایران. (نویسنده مسئول).

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 نظروزی‌های مبهم، محور مرکزی قلمداد می‌شوند. به طوری‌که این رویکرد عمدتاً عینی‌گرا و گریزان از شاعرانگی و ابهام می‌باشد (ودبرگ، ۱۳۹۴، صص ۵۵-۵۸).

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 آنگلساکسون، 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، عموماً 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، ص ۴۴۵)

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، ص ۴۴۵)، 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، ص ۴۴۶). این کشمکش‌ها و حضور عوامل متعدد از فناوران تا هنرمندان و عکاسان و نهادها، ابعاد گسترده‌ای به پرسش فوق داد. در قرن بیستم بورديو 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، ص ۲۴).

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 داشته است و هنوز پیرامون آن بحث و گفتگو می‌شود. واکنش‌ها به مقاله، از حیث نقطه نظر هر نویسنده، متفاوت است. (اسکروتن، ۱۳۹۴؛ لوپس، ۱۳۹۶، ص ۳۱۳-۳۱۴)

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 راهه‌هایی 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 پذیرفته است. 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 داده شده است؛ 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 شده است. 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 می‌دهد. 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، ص ۱۶) و این که «آیا آن خاصیت، در هر مورد خاصی دارای ارزش زیبایی‌شناختی 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 صرفاً به منظور نشان دادن وجوه بارز رابطه عکس و تمایل بیننده به آن شکل گرفته است.» (همان، ص ۱۷) نقاشی ایده‌آل، رابطه متفاوت از عکس ایده‌آل در نسبت به موضوع خود دارد؛ اولی رابطه‌ای نیت‌مندانه است و دومی علی.

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 هنگامی که صادق باشد که الف بیانگر اندیشه‌ای در باب ب می‌باشد، یا اگر الف به نحوی پدید آمده باشد که بیننده را به یاد ب، یا هر چیز دیگری بیاندازد. در این وضعیت که رابطه صرفاً علی 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 به نحو خاصی بازنمایی را تعریف می‌کند. خود اسکروتن بلافاصله این موضوع را مطرح می‌نماید: «... و البته باید روشن کنیم که چرا ما بلیم بازنمایی را به نحو خاصی تعریف نماییم و نه به شکل دیگر. چه عاملی باعث این تصمیم شده است؟ به ویژه چه اهمیتی دارد که رابطه بین نقاشی و موضوع، رابطه‌ای نیت‌مندانه باشد، در حالیکه رابطه عکس صرفاً علی است؟» (همان، ص ۱۹)

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، ص ۲۶) و در انتها «تنها توجیهی که می‌توان 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 می‌ماند. در ادامه اسکروتن توصیفی از تمایل زیبایی‌شناختی به بازنمود ارائه می‌دهد و این که «تفاوت میان تمایل زیبایی‌شناختی به تصویر و تمایل به تصویر به منزله جانشین موضوعش، به دلایلی بستگی دارد که در توجیه این تمایل اقامه می‌شوند.» (همان، ص ۲۸)

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 باز نمود است، نه تمایل به باز نمود به سبب موضوع عکس. حال در این بخش به این نکته می‌پردازد 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 علی است و در چارچوب همین رابطه علی 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 زیبایی‌شناختی صدق، به این پرسش می‌پردازد که: منظور از تمایل به «عکس به سبب عکس بودنش» چیست؟ و سعی می‌کند وجه فارغ تمایل به باز نمود در حکم جانشین [موضوع] و تمایل فی‌نفسه به باز نمود را برای تحلیل عکس به کار 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، ص ۴۱-۴۲) با این پرسش، این فصل با مسائلی چون تسلط بر جزئیات، به پیش می‌رود و به این نکته می‌رسد که «هنگامی که عکاس به سوی هنر باز نمودی گام بر می‌دارد، ظاهرا به ناچار از آن ایده‌آل عکاسی که توضیح دادم فاصله گرفته، به ایده‌آل نقاشی نزدیک می‌شود.» بدین ترتیب، بحث با اشاره به تلاش‌های بی‌وقفه برای گسستن زنجیره علی، و ناکامی‌های آن می‌رسد.

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

که چرا ویژگی‌هایی چون اتفاقی نبودن عکس، نیات زیبایی‌شناختی و آشکارسازی نکات، که با آن عکاسی به شیوه خاص خود دنیا را به تصویر می‌کشد، به او شأن بازنمودی نمی‌دهد؟ او با مقایسه با آینه به این مساله اساسی اشاره می‌کند که چه باید کرد تا حاصل کار به بازنمود تبدیل شود؟

فصل دهم (جزئیات و رابطه علی)، به این نظریه اشاره می‌کند که چیزی همچون «بازنمود بودن» وجود ندارد؛ بلکه تنها می‌توان از «کاربرد بازنمودی داشتن» (همان، ص ۱۴۹) سخن گفت. این بحث یادآور بحثی مشهور درباره نظریه معناست. او ضمن بررسی این ایراد، دو شرط بیانگر بودن تصویر را مطرح می‌کند که این دو شرط امکان بازنمایی را برای عکاسی سلب می‌کند.

یازدهم (بازنمایی دراماتیک)، به این موضوع می‌پردازد که عکاسی حتی زمانی که در سینما به کار گرفته شود نیز بازنمایی نیست. عکاسی به جای آسان‌تر کردن ساختن بازنمایی دراماتیک، در حقیقت آن را بسیار مشکل می‌سازد. در واقع امکان موفقیت دراماتیک در سینما یک امکان بعید است. این مبحث با مفاهیم تفسیر، تئاتر، فانتزی و تخیل گره می‌خورد.

گام دوم، نقدها

همانطور که در ابتدا وعده داده شد، اکنون مهمترین نقدها به مقاله عکاسی و بازنمایی مطرح می‌شود. مهمترین این نقدها، مربوط به آن لوپس است. «چهار هنر عکاسی؛ جستاری فلسفی» نخستین اثری است که وی انحصاراً در مورد عکاسی در سال ۲۰۱۶ منتشر کرده است. قابل ذکر است که لوپس عمدتاً در حوزه زیبایی‌شناسی فعالیت می‌کند و یکی از اعضا گروه زیبایی‌شناسی یو.بی.سی است. همچنین نقد وی در حیطه فلسفه تحلیلی و زیبایی‌شناسی تحلیلی می‌گنجد (لوپس، ۱۳۹۶، ص ۱۱-۱۲). با این مقدمه به سراغ مواجهه لوپس با اسکروتن می‌رویم. لوپس کل کتاب یاد شده را بر اساس استدلال شکاکانه اسکروتن سازمان داده است. وی ابتدا کل مقاله اسکروتن را به صورت گام‌های یک استدلال (استدلال شکاک) خلاصه می‌کند. در مرحله بعد، وی با معرفی آثاری از تاریخ عکاسی (در قالب چهار هنر عکاسی)، این ادعا را مطرح می‌نماید که همه گام‌های اسکروتن در مقاله عکاسی و بازنمایی اشتباه هستند. در این کتاب 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، به نحوی مستقل از باور، به توصیف می پردازد؛ بنابراین

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

(S2a) اگر یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به نحوی مستقل از باور، به توصیف می پردازد، پس نمی تواند اندیشه ها را به شکل توصیفی بیان کند و

(S2b) اگر یک عکس ناب نمی تواند اندیشه ها را به شکل توصیفی بیان کند، پس نمی توان به عنوان اندیشه ای که به شکل توصیفی بیان شده جذب آن شد. بنابراین

(S2) اگر یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به نحوی مستقل از باور، به توصیف می پردازد، نمی توان به عنوان اندیشه ای که به شکل توصیفی بیان شده است، جذب آن شد. اما

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

(S3b) جذب شدن، صرفاً 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 صرفاً به خود تصویر نیست. بنابراین

(S^{3e}) جذب شدن صرفاً 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 می‌شود، 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 گام‌های 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، بنا بر خوانش لوپس، در این گام می‌گوید: یک تصویر فقط در حالتی یک اثر هنری بازنمودی محسوب می‌شود که بتوان به عنوان اندیشه‌ای که به شکل توصیفی بیان شده است، 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 دقیقاً تشریح می‌کند، یعنی دلیلی که شکاکان آن را همیشه نادیده می‌گیرند. تصاویری که با ردیابی ویژگی، به نحوی 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، ص ۸۵-۹۵). 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 دیده می‌شود و حرکت پریدن را به شیوه‌ای نو برای ما آشکار می‌کند.



عکس-۱- پشت ایستگاه سن‌لازار (۱۹۳۲)، هنری کارتیه برسون

ایستادگی هنر دوم عکاسی (هنر گزینشی، در برابر گام S۲)

این هنر، بهره‌گیری هنرمندان مفهومی از ابتدایی‌ترین امکانات عکاسی، یعنی استناد است. در برابر این ادعای گام دوم می‌ایستند که: اگر یک عکس ناب تصویری است که فقط از طریق ردیابی ویژگی، به نحوی 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 به روش ردیابی ویژگی‌های ابژه، به نحوی 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

با گزینش صحنه‌های پیش رو، عکاس می‌تواند دست به انتخاب بزند و بدین طریق اندیشه‌ای را بیان کند. این هنر به تصاویری که از طریق ردیابی ویژگی، به‌نحوی مستقل از باور، به توصیف می‌پردازند، مضمون‌هایی را می‌بخشد که ابژه‌ها فاقد آنها بودند. در واقع ما با عکس‌هایی روبرو هستیم که «در عین حال که فقط با ردیابی ویژگی‌های ابژه به‌نحوی مستقل از باور عکاس به توصیف ابژه می‌پردازند، اندیشه‌های عکاس را نیز به شکل توصیفی بیان می‌کنند و ما نیز، جذب آنها خواهیم شد» (همان، ص ۱۰۶).



عکس ۲- نظافت صبحگاهی، بنیاد میس فُن دروهه (۱۹۹۹)، جف وال

در اینجا جهت اختصار، به مهمترین نکته این بحث می‌پردازیم. از نظر لوپس، تصاویر «واجد نوعی بازنمایی دو لایه هستند، یعنی در دو سطح مجزا عمل بازنمایی را انجام می‌دهند. این دو سطح مجزا نه همدیگر را تخریب می‌کنند و نه حتی در کار یک‌دیگر خللی ایجاد می‌نمایند. اولین سطح بازنمایی این است که هر آنچه پیش روی دوربین بوده، بدون کم و کاست و نیز بدون ارتباط با اندیشه‌های عکاس، ثبت شده است. پس سطح اول بازنمایی مربوط به ثبت ابژه عکاسی است. اما در سطح دوم بازنمایی امکان دارد یک عکس مقوله‌ای فراتر از ابژه را نیز بازنمایی کند، مقوله‌ای که در عکس به تصویر کشیده نشده است. این لایه دوم را معنای عکس می‌نامیم» (همان، ص ۱۲۹-۱۳۰). در اینجا با یک دوگانه ابژه-معنا مواجه هستیم و هنر مفهومی/پسامفهومی/گزینشی بر این نکته تأکید دارد که اگرچه ابژه‌ها پیش پا افتاده‌اند، اما عکاس توانسته با عکس گزینشی خود، معنا را بازنمایی کند.

ایستادگی هنر سوم عکاسی (هنر غنا، در برابر گام S1)

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 توسعه مفهومی از طریق تولید نظریه جدید عکاسی. رویداد نخست، به امور محسوس و امور معقول تقریباً معادل با واقعیات و معانی عکاسی مربوط می‌شود و دیگری به نظریه‌ای که رابطه‌های نو این دو را، با مفهوم ثبت نوری، بازتعریف می‌کند و طرفداران جدیدی پیدا می‌کند.



عکس ۳- خانه‌ی شیشه‌ای فیلیپ جانسون در ایالت کونیکتیکت (۲۰۰۸)، جیمز ولینگ

ایستادگی هنر چهارم عکاسی (هنر انتزاع، در برابر گام S5)

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، به نحوی 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 فرمی 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 لونه 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 طور کلی 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 بازنمایی ست.
- ❖ 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 علیّ خارج شود. این به معنای عکس نبودن و نزدیک شدن به نقاشی است. نباید نسخه برداری از بازنمود 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-وسيله 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 علقه‌های دیگر را به یک سو نهد تا بتواند صرفاً بر خود ابژه (متعلق زیبا) متمرکز شود. زمانی که کانت مثال مادر و فرزند و علقه میان آن دو را مثال می‌زند، به سادگی می‌توانیم آنچه را در ذهن دارد دربابیم. 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

که کودک، همچون وسیله، بتواند آن را برآورده سازد. به این معنا که کودک به خاطر خودش (همچون غایت) متعلق علقه است. از نظر اسکروتن یک نشانه فاقد علقه به یک شی آن است که ابژه این رهیافت نباید به عنوان یک نمونه در میان چند بدیل ممکن لحاظ شود. آشکارا هیچ کودک دیگری نمی تواند برای مادری که کودک خودش را با علاقه در آغوش کشیده است نقش بدیل را ایفا کند.

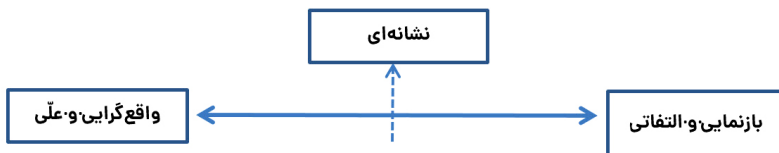
همه نقدهای حوزه عکاسی، معطوف به بازتاب فرهنگی این نقد می باشد و بسط و شیوه بسط آن هسته اصلی بوده است. آنها همگی تفسیری بر دوگانه های اندیشه-ماده و یا معادل معرفت شناسانه آن یعنی معقول- محسوس و یا التفاتی- علی (به معنای التفات معطوف به دلیل و نیت) بوده و شیوه سامان یافتن عکس در این دوگانه است: آیا در عکس، اندیشه می تواند در فرآیند مادی خود را نمایان سازد؟ آیا ارتباط ما با عکس، ارتباط با یک فرآیند علی (تصویر و موضوع بیرونی واقعی از پیش موجود) است و یا ارتباط با یک تجسم اندیشه و یا همان نیت مند/التفاتی؟

لوپس مرکز ثقل بحث را به سمت نظریه ای جدید، که خود مبدع آن است، منتقل می کند؛ «ثبت لحظه نوری». این تقلای فرهنگی، اگرچه شامل نقدهای کم مایه تری نیز (که در اینجا نامی از آنها آورده نشد)، می شود؛ همگی از سویی نشان از استحکام و در هم تنیدگی استدلال اسکروتن دارد و از سوی دیگر همچون نقدی فرهنگی بر جریان بی مهابای مدرنیست های اخیر و پست مدرن ها بر تلقی زیبایی به مثابه سلیقه و رد هرگونه عقلانیت است. که این تلقی، زمینه برداشت سطحی از تصویر و زیبایی آن را فراهم کرده است. با این رویکرد، اسکروتن گامی مثبت در کارنامه زیبایی شناسی خود ثبت کرده است. هر یک از نقدهای چهارگانه نکات مثبتی را یادآور شده اند، که می توانند در شیوه بسط هسته اصلی تفکر اسکروتن نقش مفیدی ایفا کنند. اما باز هم آغازگر و سازنده این راه، خود اسکروتن بوده است. شاید بتوان در همین جهت، طرح هایی را برای ترکیب هسته اصلی اسکروتن و نکات مثبت نقدها پیشنهاد داد که زمینه را برای پژوهش های آتی فراهم کند؛ گام چهارم، گامی در همین راستاست.

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 علی-التفاتی و نیز دوگانه امور محسوس (مادی)-امور معقول (اندیشه). اسکروتن بر آن است که عکاسی در سرشت و چگونگی خود، فرآیند علی 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 مذاقه 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 مادی 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.



نمودار: عبور از دوگانه التفاتی-علی با رویکردی نشانه‌شناسانه

حال بیابید به دوگانه‌ها بیشتر توجه کنیم. در سویه علی، ادعا آن است که مخاطب به موضوع عکس توجه دارد، نه خود عکس به عنوان یک باز نمود؛ عکس صرفاً نسخه بردار است. در سویه التفاتی، ادعا آن است که چطور عکس‌های پیش پا افتاده، ما را به اندیشه وا می‌دارند؛ در حالی که بدون عکس چنین تفکری ممکن نبود و یا اینکه چطور با خروج از فرآیند امور محسوس (فرآیندهای 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، اساساً زمین بازی مفهومی و استدلال عوض می‌شود، و با عوض شدن موضوع اساساً فرآیند عکس برداری و استدلال (شکاک) دو چیز متنافر و متباین می‌شوند. در اینجا قصد بر این است که با هر دو دیدگاه، از منظر 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^۱ (اسکروتن، ۱۳۹۴، ص ۳۲).

❖ اگر هنر بودن یک اثر به خاطر ویژگی‌های باز نمودی آن نباشد، هیچ مشکلی به وجود نمی‌آید^۲ (لوپس، ۱۳۹۶، ص ۲۳۸).

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

این منظر، سخن اسکروتن را جدی می‌گیرد و همچنین آن را تا حد نشانه بودن تقویت می‌کند؛ به گونه‌ای 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 باز نمودی صرف، انجام می‌دهد. در این نقطه با لوپس همراه و هم‌رأی می‌شویم، زیرا ویژگی باز نمودی 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.

این صورت 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 این صورت، 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 حالی که 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 -ظاهر 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 بیابید به تصاویر زیر نگاه خیره زیبایی‌شناختی بیاندازیم:



عکس ۵: از مجموعه اتاق نشیمن (۱۹۹۱)، نیک واپلینگتون (برجر، ۱۳۹۶، ص ۱۴۶)



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

در این دو عکس، تصویر از ما می‌خواهد خودمان را در جایگاه عکاس بگذاریم تا آنچه را که می‌بیند، ما نیز ببینیم و در احساس او سهیم شویم. این همان نکته‌ایست که اکو در تفسیر تصویر فردریش می‌گوید. با این تفاوت که متعلق این دو تصویر به ترتیب مربوط به تعامل و روزمرگی، و یادآوری امری فرارونده

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

تصویر نخست از نیک واپلینگتون^۱ است. این تصویر وی از مجموعه‌ایست که او در همراهی با یک خانواده با عنوان اتاق نشیمن^۲ (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. بر جر دربارہ سبک عکاس می‌گوید: «من نمی‌دانم استفاده نیک از دوربین ۹*۶ 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 می‌گیرد، 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، ص ۱۴۶-۱۴۷).

در تصویر «دخترانی که در کف آشپزخانه به پدر خود غذا می‌دهند. نیک به عمد آنها را معکوس چاپ کرده است (هر سه نفر ظاهراً 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 گرفته بود 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 شده است. این سبک عکاس، به همراه مرارت‌های فکری-بدنی احتمالی در شیوه یادشده، خود عکس را به نشانه نزدیک کرده است.

1 . Nick Waplington

2 . Living Room

اما تصویر دوم، از آن ویلیام اسمیت^۱ 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 عکاسی سیاه سفید با حس حرفه‌ای او گره خورده است. او از طریق سیاهی جهان را از آن خود می‌کند. جهان را تاریک و وحشتناک می‌نماید. آن را به نمایش اخلاقی تبدیل می‌کند؛ که در آن روح انسانها در جستجوی زیبایی و رستگاری هستند. (نگاه کنید به برخی نمایش‌های اخلاقی قرون وسطی، برای پیدا کردن صحنه‌هایی مطابق با این فرآیند، مفید خواهد بود) گاهی اوقات درامی که او در صحنه‌هایی از عکس‌های خود وارد می‌کند، در موضوع 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:

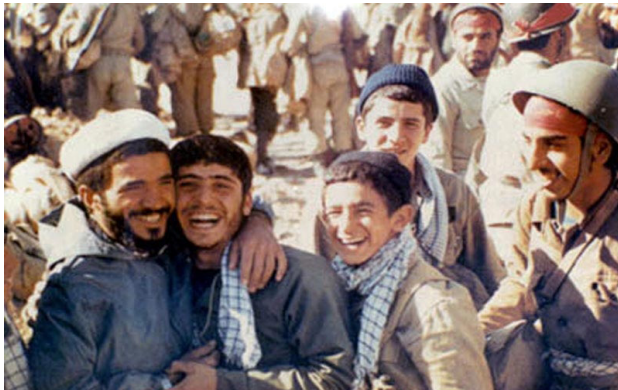
«من فکر می‌کنم او (اسمیت) مانند مادرش از بیشتر آنچه در جهان و به‌ویژه جهان شهری، جهان فاسدِ بابل اتفاق افتاده بود، متنفر بود. او به هبوط انسان به شدت معتقد بود. وظیفه زندگی او این بود که در کمین این جهان نشسته و به انتظار لحظه‌های نادرِ نجابت و اصالت و رهایی آن از هبوط باشد. این‌ها لحظاتی بودند که او می‌خواست نه تنها آنها را ثبت کند، بلکه تمام شکوه سهمناک آن را نشان دهد. روش او برای بیان این شکوه، سیاه سفید بود. او بعداً چنین لحظاتی را به عنوان شکلی از تزکیه نفس به جهان پس داد. تأییدِ جالب همه موارد فوق، عکس 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 پشت سر می‌گذارند و اسمیت عنوان آن عکس را «به سوی بهشت» گذاشت. این ممکن است با موضوع مونتاژ نقاشی‌های رنسانس، که به تابلوی رانده شدن شروع و با تابلوی رستاخیز پایان می‌دهد، در ارتباط باشد» (همان، ص ۱۲۷-۱۲۸).

1. William Eugene Smith

شیوه اسمیت یادآور شیوه تمثیلی برگمان در مهر هفتم^۱ 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 غضبانیور(به نقل از غضبانیور، 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، احتمالاً با درخواست او اتفاق افتاده‌است؛ گویی عکس در لحظه‌ای، امری فاقد علقه را ثبت کرده‌است. با این حال نوع خنده‌ها، گویی که بارها تکرار شده‌اند، تصویر را تبدیل به یک نشانه و دعوت کرده‌اند. این عکس در عین اینکه یادآور نوعی وضعیت انسانی 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 شرم، آندره گرسکی.



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



عکس ۱ 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 ناراحت 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، تلالو 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 استعاره‌ی 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

آنها را در قاب نشانه بودن قرار می‌دهد. این ویژگی‌ها عبارتند از:

- یادآوری^۱
- یادآوری+ ایجاد امید/ترس^۳
- شگفتی و حیرت^۲
- تمرکز و انسجام‌بخشی^۴
- پرسشگری^۵
- تفاوت بین اعمال اجتماعی(بیناشخصی)^۶
- پرسشگری و توبیخ/سرزنش^۷
- توازن و تعادل اجتماعی(بیناشخصی)^۸

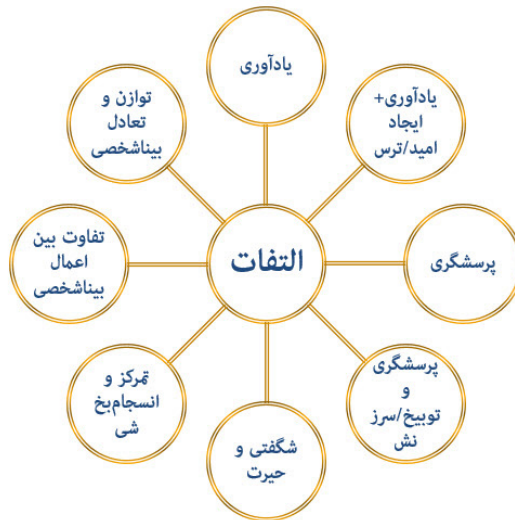
این ویژگی‌ها براساس ساحت‌های ذهنی رایج در فلسفه و فلسفه روانشناسی، یعنی ساحت‌های شناختی، احساسی/عاطفی/هیجانی و ارادی استخراج شده‌اند. ویژگی یادآوری و پرسشگری، هر دو، مربوط به ساحت شناختی هستند. در «یادآوری» امری که معلوم و دانسته‌شده، اما غبار (غفلت) گرفته، فراخوان و گوشزد می‌شود. در «پرسشگری» مجهولی نمایان می‌شود؛ چیزی که باید دانسته شود. یک تصویر، می‌تواند براساس قابلیت عکاس، از این دوراها، به نشانه تبدیل شود(برای نمونه عکس‌های ۵ و ۶).

اما می‌توان به هر دو حالت شناختی دیگر، حالتی احساسی/عاطفی/هیجانی را، متناسب با هر یک، ضمیمه نمود. پرسشگری می‌تواند همراه با عتاب نسبت به بی‌اعتنایی و روی‌برگردانی از موضوع یا رویداد باشد(عکس ۷). همچنین یادآوری یک امر، می‌تواند با فراخوانی یک معلوم به فراموشی سپرده شده، دو کار در ساحت یاد شده انجام دهد: یا تبعات منفی مربوط به آینده یک فعل را یادآوری کند(ایجاد ترس) و یا تبعات مثبت آن را(امیدبخش)(عکس ۶).

افزون بر آنچه گفته شد، یک تصویر عکاسی می‌تواند پیش از پرسش قرار بگیرد؛ یعنی مخاطب را در حیرت قرار بدهد. حیرت از منظر فلسفی، پیش‌پرسش 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

محرك 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 پیش‌اعمال می‌تواند فرد را به حالت علقه فاقد علقه برساند (عکس ۱۰). 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 مسؤل دانستن انسانها در برابر آنچه انجام می‌دهند» (اسکروتن، ۱۴۰۰، ص ۱۳۲). 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 (عکس ۸). 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)



نمودار ۲: راه‌های 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 علیّ 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. به این 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 علیّ، 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 صرفاً به موضع آن)، بیابیم.



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 گرایش 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، باز نمود 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.

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 هنر 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.