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

دکتر مصطفی گودرزی[**۱]، **نیلوفر براری**[۲]

[۱] استاد دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، رشته نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۹/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۱۱/۲۹)

چکیده

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

واژگان کلیدی

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

* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده دوم با عنوان«مفهوم حقیقت در عکاسی از دیدگاه سه نظریه‌پرداز عکاسی در مقایسه با مفهوم حقیقت در هنر از منظر افلاطون» به راهنمایی نگارنده اوّل در دانشکده هنرهای تجسمی پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران است.

** نویسنده مسئول، تلفن همراه: ۰۹۱۲۱۳۰۴۳۹۹ ؛ پُست الکترونیک: goudarzi40@gmail.com

مقدمه

علی‌رغم گذشت زمان اندکی از اختراع عکاسی، این فن به‌طور پیوسته از دیدگاه‌های مختلفی مورد تفسیر و تحلیل قرار گرفته است. بررسی رابطهٔ میان عکاسی و هنر، نقش عکاسی در زندگی اجتماعی، عکاسی و جایگاه تخیل در آن، سیر تحول تاریخی عکاسی، نقد عکس و غیره از جمله مباحث بی‌شماری بودند که از ابتدا تا به امروز مورد توجه بسیاری از نظریه‌پردازان، هنرمندان و منتقدین قرار گرفتند و حتی برای افرادی که تا به آن زمان در زمینهٔ هیچ صنعت یا هنر دیگری فعالیتی نداشته و حتی جمله‌ای را هم دربارهٔ آن‌ها ننوشته بودند، عکاسی موضوعی جالب و در خور توجه واقع شد.

تا اواخر قرن بیستم میلادی رابطهٔ عکاسی و واقعیت مبحثی بود که به‌طور مختصر با اشاراتی کوتاه و بسط‌نیافته در رسانه‌های مختلف که به‌نحوی به عکاسی مربوط می‌شدند، مطرح می‌شد؛ اما بررسی دقیق این رابطه چه از دیدگاه فلسفی و چه از دیدگاه بصری موضوعی است که در سال‌های اخیر بدان پرداخته شده و به دغدغه‌ای برای بسیاری از نظریه‌پردازان تبدیل شده است (سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۱۰).

از سوی دیگر نسبت میان هنر و حقیقت را می‌توان از بنیادی‌ترین مباحثی دانست که از دیرباز همواره در دل مباحث فلسفی هنر از سوی فیلسوفان در اعصار مختلف مطرح شده است. سرمنشاء این مبحث را بی‌گمان می‌توان در آراء و نظریات افلاطون[۱] یافت. در میان رساله‌های متعددی که این فیلسوف یونانی تألیف کرده است، رسالهٔ «جمهور[۲]» به نسبت سایر تألیفات به شکل منسجم‌تر و دقیق‌تری دیدگاه او را دربارهٔ هنر مطرح می‌کند. افلاطون در این رساله جایگاه هنر را در نسبت با حقیقت مُثُلی خود به‌طور نسبتاً مشخصی تعیین می‌کند و با دلایلی که در آن روزگار جای تردیدی برای کسی باقی نمی‌گذاشت، دست به رد نسبت میان حقیقت و هنر می‌زند(ضیمران،۱۳۹۰: ۱۶۱ و ۱۶۲). با نگاهی به فلسفهٔ زیباشناسی غرب می‌توان تأثیر دیدگاه‌های افلاطون پیرامون هنر را تا مدت‌ها بعد نیز احساس کرد(ژیمنز، ۱۳۸۷: ۱۸۹).

اگر بتوان عکاسی را شکل جدیدی از هنر دانست که به سبب نوع پراکتیک آن(عمل عکاسی) مفهوم تازه‌ای از رابطهٔ دیرینهٔ حقیقت و هنر را ارائه می‌کند؛ بنابراین علت لزوم بررسی دربارهٔ این رابطه و تعیین جایگاه جدید هنر در قامت عکاسی آشکار می‌شود. در میان نظریه‌پردازانی که عکاسی را بستر مناسبی برای ارائهٔ آراء خود دانسته‌اند، «جان سارکوفسکی[۳]»، «رولان بارت[۴]» و «سوزان سانتاگ[۵]» از جایگاه مهمی برخوردار هستند. این سه نظریه‌پرداز از سه منظر متفاوت مدیوم عکاسی را تحلیل کرده و رابطهٔ ماهوی و بصری آن را با مفهوم واقعیت جستجو و مطرح کرده‌اند.

هرچند نقاط مشترکی میان نظریات آن‌ها وجود دارد که به آن اشاره خواهد شد؛ اما تفاوت نگاه و سعی هریک از آن‌ها به تعریف عکاسی از منظری جدید علت حضورشان را در این مقاله روشن می‌سازد. بدون شک هیچ کتاب یا مقاله‌ای در ارتباط با عکاسی یافت نمی‌شود که سعی به بیان مفهومی در عکاسی داشته باشد و به یکی از این نام‌ها اشاره نکند؛ این خود دلیل دیگری بر اهمیت بررسی نظریات این منتقدین است که این مقاله سعی بر انجام این مهم گماشته است.

افلاطون، جمهور و هنرمند-پیشه‌ور

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

در میان این رساله‌ها، «جمهور»، مهم‌ترین نقش را در تکوین دیدگاه افلاطون ایفا می‌کند. محتوای این رساله شامل مضامین متعددی است که پیرامون شیوهٔ ایجاد آرمانشهر و کمال مطلوب افلاطون، موضوع محوری «عدل» را در پیش می‌گیرد(افلاطون، ۱۳۹۲: ۴). افلاطون در آتن، شهری از یونان می‌زیسته که زمانی مهد هنر جهان آن روزگار بوده است، بنابراین نادیده انگاشتن و نپرداختن به هنر برای فیلسوفی که سر به طغیان علیه حکومت آتن در آن عصر برداشته و در صدد تشکیل مدینهٔ فاضله خود برآمده، ناممکن به نظر می‌رسد. برای بررسی رویکرد افلاطون نسبت به هنر، ابتدا لازم است که به نظریهٔ «تمثیل غار» او، که در کتاب

هفتم «جمهور» آمده است، اشاره شود.

جهان سایه‌ها در غار افلاطون

افلاطون برای تشریح عالم مُثُلی خود، جهان را به غاری تشبیه می‌کند که در آن تمام انسان‌ها پشت به در غار به زنجیر بسته شده‌اند. در پشت آن‌ها آتش و در جلوی آتش اشیاء و موجودات عالم قرار دارند و انسانِ زنجیرشده تنها می‌تواند سایه‌هایی از این اجسام و موجودات را که بر روی دیوار غار نقش می‌بندد، ببیند و آن‌ها را واقعی پندارد(افلاطون، ۱۳۹۲: ۳۹۵-۴۰۰) و تنها انسانی که بتواند خود را از زنجیرش برهاند و به خارج غار برود می‌تواند، حقیقت را ببیند و درک کند. با این مثال، افلاطون عالم را به دو جهان معقولات و محسوسات تقسیم می‌کند؛ هرآنچه را که فانی و زمان‌مند و مادی است مربوط به عالم محسوسات و هرچیزی را که فارغ از زمان و مکان، حقیقی و فناناپذیر است متعلق به جهان معقولات می‌داند و اظهار می‌کند که از هرچیزی در عالم محسوسات، صورتی کامل و بدون نقص در جهان معقولات وجود دارد که مطلق و حقیقت آن است(ضیمران، ۱۳۹۰: ۱۹۸). هنراز دید افلاطون در این رساله با به‌کارگیری واژهٔ mimesis(میمه‌سیس)[به یونانی: μίμησις] متعلق به عالم محسوسات خوانده می‌شود و از آرمانشهر بیرون رانده می‌شود. mimesis به معنای تقلید یا محاکات از نگاه افلاطون امری است مذموم، که کارش «بیان حقیقت نیست؛ بلکه شبیه‌سازی و تقلید است، آن هم نه تقلید اصل بلکه تقلید فرع یعنی محسوسات» (افلاطون، ۱۳۹۲: ۱۳). «حقیقت، بی‌نقص و تمام است و آدمی دیگر چیزی ندارد که بر آن بی‌افزاید»(ماینر، ۱۳۹۰: ۸۳). او معتقد است نقاش و شاعر وهم و خیال می‌آفرینند. آن‌ها همان تصویر و سایه‌ای را تولید می‌کنند که انسان در زنجیر، بر روی دیوار روبرویش در غار مبیند و نه تنها عالم شبح‌وار محسوسات؛ بلکه رونوشتی از آن را می‌آفرینند. بدین‌ترتیب دومرتبه معقولات را از حقیقت اصلی‌شان دور می‌کنند و در جهان مادی بیهوده به تقلید آن می‌پردازند. او در ضمن آنکه سودی را در این تقلید نمی‌بیند، هدف نقاش و شاعر را فریفتن مردم می‌داند که خود هیچ دانشی از موضوع مورد تقلید ندارند؛ اما با ایجاد توهمات بصری و با به‌کارگیری کلمات شاعرانهٔ سحرآمیز سعی بر برانگیختن عواطف و احساسات دارد که او آن‌را غیرسودمند می‌داند و در آرمانشهر خود ارزشی برای آن قائل نمی‌شود(افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۵۹-۵۷۰). به‌زعم افلاطون تقلید و رونمایی از طبیعت محسوس همانند این است که «آینه‌ای را بر داری و آن‌را به هر سو بگردانی»(افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۵۶). که این امر می‌تواند واقعیت را انعکاس دهد؛ اما از بیان حقیقت و اصالت آن ناتوان است.

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

در یکی از گفتگوهای سقراط با «گلاوکن[۱۰]» در کتاب دهم گفته است که اگر شاعر به تقلید مردان آزاد، نیک، شریف و نیز صفات نیک خدایان بپردازد، حضورش در شهر مانعی ندارد(افلاطون، ۱۳۹۲: ۵۷۷) و یا در مکالمهٔ «فیلبوس[۱۱]» و«سوفیست[۱۲]» برای معماری و موسیقی به دلیل سودمند بودنشان و نقششان در تربیت، ارزش قائل شده است(احمدی، ۱۳۸۹: ۶۲). باید این نکته را در نظر داشت که افلاطون با هنر توهم‌زای رایج در عصر خود سر ناسازگاری داشته است. تعمیم دیدگاه او به هنرهای امروز درعین‌حال که با تناقضی از منظر تاریخی روبرو است، می‌تواند جنبه‌ای از رویکرد او نسبت به هنر را آشکار سازد که نه تنها شعر و شاعری و پیشه‌وری نکوهش نشده؛ بلکه خود به بستری برای رسیدن انسان دوستدار معرفت به حقیقت و مطلق جهان محسوس مبدل می‌شوند.

قبل از پرداختن به نظریات منتقدان لازم است تا به‌طور مختصر به مفهوم«حقیقت» و «واقعیت» و تفاوت این دو واژه از دیدگاه‌های مختلف اشاره شود. در تعاریف موجود، میان حقیقت‌و واقعیت تفاوت‌های اندکی وجود دارد و هر ایدئولوژی و تفکر حاکم بر گروهی خاص در هر دوره از یکی از این مفاهیم بهره برده‌اند. اصطلاح واقعیت معمولاً به اشیاء بالفعل، ذات اشیاء و نفس‌الامر اطلاق می‌شود. برای مثال گفته می‌شود: تفاوت موجودات در عالم یک واقعیت است؛ یعنی چنین تفاوتی بالفعل وجود دارد یا گفته می‌شود: این سخن واقعیت دارد؛ یعنی در نفس الامر موجود است. یعنی مصداق واقعی دارد. واژهٔ حقیقت از ریشهٔ حقّ مشتق شده و به معنی چیزی که باید باشد است. حقّ به این معنی از سنخ مفاهیم اخلاقی است نه از مفاهیم فلسفی. مثلاً گفته می‌شود: صداقت و شجاعت حق و کذب و ترس نامعقول باطل است؛ یعنی باید صادق و شجاع بود و نباید اهل کذب و ترس بود. در این حالت می‌توان گفت که دایرهٔ واقعیت اعمّ از حقیقت است. یعنی هر چه وقوع خارجی دارد واقعیت است و بخشی از امور واقع حقّ و باطل‌های اخلاقی هستند. مثلاً راستگویی هم واقع است هم حقّ امّا دروغ در عین اینکه واقعیت دارد حقّ نیست. بعثت انبیا هم حق است

و هم واقعیت؛ یعنی باید باشد و در واقع هم رخ داده است؛ امّا حکومت‌های فاسد در طول تاریخ واقعیت داشته‌اند، امّا از حقیقت به معنی یاد شده به دورند(ابراهیمیان، ۱۳۸۷: ۱۵۷).

از حقیقت به چند تعبیر استفاده می‌شود که از جملهٔ آن، حق به معنای آنچه مقابل اعتبار، فرض و مجاز است که در همهٔ این موارد مترادف واقعیت است. در علوم عقلی حقیقت به معنی ذات و ماهیت نیز استعمال شده است. در واقع تفاوت‌ها و اشتراکات این دو کلمه با توجه به زمینهٔ استفاده از آن متفاوت است و این امر تعریف دقیق و صحیح را مشکل‌تر می‌کند. در اینجا به برخی از این زمینه‌های کاربرد واژگان نزد فلاسفه و مکاتب در طول تاریخ اشاره می‌شود.

۱. نظریهٔ پراگماتیسم[۱۳][عمل‌گرایی]: حقیقت آن چیزی است که سودمند باشد. طبق این نگاه حقیقت امری است نسبی. چون هر امری تا زمانی حقیقت دارد که سودمند باشد و آنگاه که سود نداشته باشد حقیقت نیست.

۲. نظریهٔ پوزیتیویسم[۱۴][اثبات‌گرایی]: حقیقت آن چیزی است که مردم یک زمان بر سر آن اتّفاق نظر داشته باشند. طبق این تعریف نیز حقیقت امری نسبی است.

۳. نظریهٔ نسبیت[۱۵]: حقیقت آن ادراکی است که از تعامل عالم خارج با دستگاه ادراکی ما حاصل می‌شود؛ یعنی آنچه ما می‌فهمیم واقع خارجی نیست بلکه نتیجهٔ عملکرد دستگاه ادراکی ماست بر روی واقع خارجی. نتیجهٔ این تئوری نیز نسبیت فهم و سفسطه است.

۴. نظریهٔ کانت[۱۶]: وی مفاهیم ریاضی را کاملاً مطابق با واقع می‌داند ولی معتقد است که واقع این امور فقط در ذهن بوده مخلوق ذهن است. به عقیدهٔ وی عالم خارج نیز عیناً قابل ادراک نیست؛ بلکه واقع خارجی در گذر از کانال‌های ادراکی ما تغییر می‌کند لذا ما نمودی از واقع خارجی را ادراک می‌کنیم نه خود واقع را. وی مسائل فلسفی را کاملاً بی ارزش تلقّی می‌کند. این نظریه نیز در حقیقت نوعی سفسطه و انکار علم به واقع و بلکه مستلزم انکار واقع خارجی است(ال.گوتک، ۱۳۹۴: ۲۵۵).

فلاسفهٔ اسلامی نیز بر این باورند که حقّ و واقع یکی هستند. واقع یعنی آنچه ادراک ما به آن تعلّق می‌گیرد و حقّ ادراکی است که ما از واقع داریم و این دو دقیقاً منطبق بر یکدیگر بوده و دوگانگی آن‌ها اعتباری است. امّا علّت اینکه ادراک یقینی انسان از واقع را حقّ نامیده‌اند به معنی لغوی حقّ بر می‌گردد. ما وقتی وجود خارجی چیزی را اثبات نمودیم آن امر برای ما ثابت می‌شود و از طرفی حقّ در لغت یعنی ثابت، به این سبب معرفت یقینی انسان به امر واقعی را حقّ می‌گویند و حقیقت رابطه‌ی بین حقّ و واقعیت است(ابراهیمیان، ۱۳۷۸: ۱۵۷).

در دوران معاصر نیز هر دو واژه را در یک معنا و در ترادف با هم به‌کار می‌برند. در متن حاضر در ارتباط با تفکرات افلاطون که دربارهٔ ذات و ماهیت و ایدهٔ مُثُلی هرچیز است، کلمهٔ «حقیقت» به‌کار می‌رود و آنجا که مربوط به نظریه‌پردازان است از هر دو کلمه استفاده می‌شود و فقط زمانی که آراء آن‌ها با گفته‌های افلاطون مطابقت دارد، کلمهٔ «حقیقت» استفاده می‌شود[۱۷].

تفسیر رویکرد سارکوفسکی به عکاسی و رابطهٔ آن با واقعیت

جان سرکوفسکی(۱۹۲۵-۲۰۰۷م.)،تحلیل گر تاریخ‌نگار عکاسی بود که در سال ۱۹۶۲ به سمت مدیریت بخش عکاسی موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک منصوب شد. او نظریات و تحلیل‌های تأثیرگذار بسیاری را در مورد عکاسی مطرح کرد که بیشتر نظریاتش دربارهٔ نسبت عکاسی با هنر و زیباشناسی بود(سارکوفسکی، ۱۳۸۹: ۳۴). او نمایشگاه‌های متعددی را در موزهٔ هنر مدرن نیویورک از آثار عکاسان مطرح، که اغلب آمریکایی بودند برگزار کرد. این نمایشگاه‌ها خود تأثیر زیادی بر شکل‌گیری نگاهی مدرنیستی به عکاسی داشتند. در مقام متصدی عکس از سال ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۱، دانشی نو را دربارهٔ عکاسی بنا نهاد که صورتی جدید از عکاسی را در آمریکا و حتی اروپا تثبیت کرد. سارکوفسکی قهرمان‌هایی را از ضدقهرمان‌ها ساخت و بر نگاهی جدید به عکس‌ها پافشاری کرد. او ادعا می‌کرد که عکاسان صرفاً می‌خواهند؛ «امکانات رسانه‌ای خود را کشف کنند یا به‌واسطهٔ رسانهٔ عکاسی، خود را بیان کنند» (ادواردز، ۱۳۹۰: ۹۱).

او در کتاب‌های «چشم عکاس[۱۸]»، «آینه‌ها و پنجره‌ها[۱۹]» و «نگاهی به عکس‌ها[۲۰]» می‌کوشد تا با تفسیر صوری عکاسی، به تعریف آن بپردازد. دلبستگی او به عکاسی، نه از سر آن کنجکاوی‌ای دربارهٔ موضوع است که «راجر اسکروتون» بیان می‌کند؛ بلکه به سبب خود رسانه و شکل منحصربه‌فرد آن است(اسکروتون[۲۱]، ۱۳۹۴: ۳۷). تا جایی که عکاسی را شیوه‌ای از زندگی دانسته است. به گمان سارکوفسکی عکاسانی که با دقت و موشکافی به دنبال ویژگی‌های متمایز و البته تحسین برانگیز عکاسی هستند از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. «آلن سکولا[۲۲]»، عکاس و نظریه‌پرداز معاصر دربارهٔ سارکوفسکی می‌گوید: «دیدگاه وی امور را خنثی می‌سازد و هم‌ارز می‌کند و نوعی نظام تفسیری پدید می‌آورد که همهٔ تنوعات را به کلیتی واحد بدل می‌سازد. تنها صورت‌گرایی می‌تواند تمامی عکس‌های جهان را زیر یک سقف جمع کند، آن‌ها را قاب کند و بفروشد»(ادواردز، ۱۳۹۰: ۹۴-۹۵). در واقع، شیوهٔ نگاه آلن سکولا به سارکوفسکی همانند منتقدان جامعه‌گرای دیگر همواره با منفی‌نگری با ترس همراه است؛ به چشم آن‌ها او متهم

است به «زیبا جلوه‌دادن» عکس‌ها و تراشیدن تعابیری برای زدن انگ هنری به عکس‌هایی که از منظر اجتماعی همواره در جبههٔ مقابل موضع‌گیری می‌کنند.

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

۱. خود شیء: «نخستین چیزی که عکاس آموخت این بود که عکاسی با واقعیت سر و کار دارد، او نه تنها می‌بایست این حقیقت را می‌پذیرفت، بلکه باید به آن بها می‌داد»(سارکوفسکی، ۱۳۸۳/ الف، ۹۴). او می‌گوید که قرن نوزدهم با این باور آغاز شد که آنچه معقول بود، حقیقت داشت؛ درحالی‌که با این باور به پایان رسید که آنچه عکسش را می‌دید، حقیقت داشت. در توضیح این ویژگی است که مسألهٔ واقعیت بودن موضوع عکاسی با تکیه بر نحوهٔ عملکرد دوربین تأکید می‌شود؛ به این معنی که عکس برخلاف نقاشی نمی‌تواند «ساخت» باشد؛ بلکه «برداشت» است. برداشت قطعه‌ای از واقعیت؛ واقعیت متفاوت، از صافی گذشته، اغراق‌شده و حتی واضح‌ترگشته.

تأکید او بر این مسأله که دوربین نمی‌تواند دروغ بگوید تا آنجا پیش می‌رود که گفتهٔ «هاوتورن[۲۳]» را سندی برای ادعای خود می‌داند. «هولگریو[۲۴]» عکاس داگرئوتیپ تخیلی در یکی از داستان‌های او می‌گوید که هرچه تلاش می‌کند عکاسی همواره شخصیت واقعی سوژه‌اش را که بسیار منفی است برملا می‌کند، هرچند او انسانی خوب و دوست‌داشتنی باشد(لاگرینج، ۱۳۹۳: ۴۸). او به‌دنبال پیدا کردن واقعیت در عکاسی، آن ویژگی‌ای را کشف می‌کند که ذات این هنر است و فقط عکاسی است که بدان دست می‌یابد و نه هیچ هنر دیگری. مشخصه‌های بعدی که در این کتاب به آن‌ها اشاره شده کم و بیش در حول محور مشخصهٔ اول و به‌نوعی تکمیل کننده آن هستند.

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

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

۴. زمان: سارکوفسکی معتقد است که «عکاسی هنر جزئیات و تکه‌ها است و نه هنر داستان‌گویی»(ادواردز،۰۶۱:۰۹۳۱).

سارکوفسکی در اینجا از زمان‌هایی مختلف در کتاب خود صحبت می‌کند. او در ضمن اشاره به اینکه فرآیند عکاسی در زمان کوتاه و «اکنون» رخ می‌دهد، آن‌را برشی از پیوستار زمان می‌داند و درعین‌حال آن‌را وابسته به گذشته‌ای می‌داند که عکس در آن گرفته شده و آن‌را حفظ کرده است. «عکس بیانگر زمانی است که در آن گرفته شده است و در تاریخ تصویر منحصر به فرد است؛ عکس به گذشته و آینده اشاره دارد، فقط تا جایی که به حال مربوط می‌شود»(سارکوفسکی، ۳۸۳۱/الف، ۱۵).

۵. نقطهٔ برتری: عکاسی، دیدن عکاسانه را درپی داشت. عکس قادر بود زوایایی را آشکار سازد که تا پیش از آن هرگز دیده نشده بود (نه آنکه وجود نداشت؛ بلکه دیده نمی‌شد). این نوع نگاه به واقعیت همان مفهوم واقعیت دگرگون‌شده و از شکل‌افتاده را به یاد می‌آورد که تصویر عکاسی با ارجاع‌های بی‌نقصش به سرمنشاء خود آن‌را آفریده بود. در کتاب «آینه‌ها و پنجره‌ها»، سارکوفسکی نه دیگر این نوع نگاه مدرنیستی سرشار از تعاریف دیداری را دارد و نه آن نگاه متعصبانه سرشار از نقدهای تفسیری کتاب «نگاهی به عکس‌ها» را. در این کتاب که از دو کتاب دیگرش متأخرتر است، می‌توان ظهور اندیشه‌های نشانه‌شناسی را یافت. درواقع نام کتاب نیز خود نماد و استعاره‌ای است از مفهوم دوقطبی عکاسی، آنجا که عکاسی در میان آینه که رویکردی رمانتیک از نگاه هنرمند به تصویر است و پنجره که درپی آشکار کردن جهان واقعیت‌هاست، جای می‌گیرد و همواره با کج‌روی به سمت یکی از این دو قطب معنای خاصی را برای مدلولش رقم می‌زند(برت، ۱۳۸۹: ۸۴ و ۸۵).

با نگاهی به آثار سارکوفسکی دریافتیم که دیدگاه او حول زیباشناسی بصری عکاسی مطرح شده و هرگز دغدغه‌ای فلسفی عکس به نگاه غالب او تبدیل نشده است. واقعیت مطرح‌شده در نظرات او غالباً منوط به واقعیت بصری است، نه آن واقعیتی که از صرف ظاهر موضوعش فراتر رود و به حقیقت آن دست یابد. رویکرد مدرنیستی او است که تمایلاتش را به چنین سمت و سویی می‌کشاند که به‌دنبال یافتن اصل ابزارش، حقیقت موضوعش را از یاد ببرد؛ آنچه که ما یافتیم بی‌تردید جایی در حقیقتِ افلاطونی این مقاله ندارد.

رابطهٔ عکاسی و واقعیت از دیدگاه سانتاگ

سوزان سانتاگ(۱۹۳۳-۲۰۰۴م.)، نویسنده، روشنفکر و منتقد اجتماعی بود که در طول زندگی هفتاد سالهٔ خود در تمامی عرصه‌ها نظریه‌پردازی کرده است. او در جستجوی تعادل میان اخلاق و زیباشناسی بود و با روش‌های ترکیبی و متناقض خود به بررسی سرشت هنر دوران خود می‌پرداخت. او خود را «اخلاق‌گرایی وسواسی» می‌نامید و اصرار داشت تا همه چیزهای پذیرفته‌شده را از نو مورد شک و پرسش قرار دهد و حقیقت یا پاسخ‌های خود را از آن بیرون بکشد(سانتاگ، ۱۳۸۵:۱۵۴).

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

این موضوع به اینجا ختم نمی‌شود و سانتاگ بارها در خلال متن کتاب، عکاسی را به خاطر ویژگی‌های ذاتی‌اش شماتت می‌کند و عکاسان را به‌خاطر سوءاستفاده‌اشان از واقعیت در برابر جامعه سرزنش می‌کند. هرچند تناقضاتی میان نکات ظریف کتاب «دربارهٔ عکاسی» وجود دارد، که اغلب در ارتباط با نسبت عکس و واقعیت است. او دوربین را کنترل‌کنندهٔ واقعیت، منجمدکنندهٔ زمان و مکان و جایگزین تجربه می‌خواند و می‌گوید: جمع‌آوری عکس یعنی جمع‌آوری جهان. میل انسان به تصاویر ناشی از حس تملک آن‌ها و تمایلشان در تسخیر کردن جهان است که با آن به‌راحتی می‌توان نوع رابطهٔ خویش با جهان را تعریف و حتی تحریف کرد. عکاسی از یک رویداد، نوعی تظاهر به شرکت داشتن در آن رویداد است. عکاسی تلاش برای مطالعه یا برقراری ارتباط با واقعیتی دیگر است. یک شبه‌حضور است و نمادی است از غایب‌بودن چیزی(سانتاگ، ۱۳۸۹: ۴۱). سانتاگ مردم کشورهای صنعتی را به این متهم می‌کند که برای واقعی بودن خودشان نیاز به عکاسی‌شدن دارند. از اینجا است که آغاز تناقضات گفتارهای سانتاگ بیشتر نمود پیدا می‌کند. او عکاسی را درعین‌حال که مترجمی از واقعیت می‌داند که بیشتر پنهان مکند تا آشکار، کمی که در تفسیرهایش پیش می‌رود هدف والای عکاسی را برملا نمودن حقیقت پنهان می‌داند و می‌گوید عکاسی «روش بی‌نظیر برای افشاکردن است، واقعیت را به‌گونه‌ای نشانمان می‌دهد که قبلاً هرگز ندیده بودیم» (سانتاگ، ۱۳۸۹: ۲۵۸).

در همان فصل اول، سانتاگ عکاسی را همانند نقاشی و طراحی، تفسیرهایی از جهان می‌داند؛ ولی در فصل دیگر می‌گوید: نقاش می‌سازد، عکاس کشف و آشکار می‌کند؛ همین است که شناسائی یک موضوع در عکس همیشه بر دریافت از آن حاکم است؛ چیزی که لزوماً در نقاشی اتفاق نمی‌افتد(لاگرینج، ۱۳۹۳: ۱۰۰) و باز هم در جایی دیگر به این اشاره می‌کند ذات عکس سوررئالی است و آن‌را آفرینش نسخه‌ای بدلی از جهان و خلق یک واقعیت درجه دوم می‌نامد که محدودتر؛ اما نمایشی‌تر از آن چیزی است که به‌طور طبیعی دیده می‌شود و سپس برخلاف آن می‌گوید: «عکاسی خود واقعیت است، شیء واقعی اغلب در مرتبه‌ای نازل‌تر و ناامیدکننده‌تر از آن قرار دارد» (سانتاگ،۱۳۸۹: ۳۰۶).

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

در پایان این فصل که پایان کتاب نیز به شمار می‌رود، بار دیگر سانتاگ بر این تفکر خود مهر تأیید می‌زند که عکاسی، «فهم ما از واقعیت را افلاطون‌زدایی کرده است»(سانتاگ، ۱۳۸۹: ۳۵۷). و

این‌بار با اقرار به اینکه عکاسی به سهم خود و با اتکاء به قدرتش برای مهار واقعیت و تسلط بر آن، واقعیت را تبدیل به سایه کرده، آن‌را در مقابل نگاه تحقیرآمیز افلاطون به تصاویر قرار می‌دهد؛ چراکه افلاطون این تصاویر را گذرا و ناآگاهانه دانسته و آن‌را تشبیهی ضعیف و گذرا از چیزهای واقعی می‌پندارد.

در سرتاسر کتاب «دربارهٔ عکاسی» نسبت عکاسی و واقعیت از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. آنچه که سانتاگ به آن اشاره می‌کند، تنها واقعیت بصری و ظاهری سارکوفسکی نیست، هرچند که گاهی شباهت ظاهری را مد نظر قرار می‌دهد و دقیقاً همین‌جا را ضعف عکاسی می‌داند؛ اما با کمی تأمل در می‌یابیم نگاه سانتاگ به واقعیت درواقع همان حقیقت پنهان جهان، همان واقعیت آگاهانه و غیرمادیِ افلاطون است که در پایان بحث خود آشکارا بیان می‌کند. ازاین‌رو این رابطه هرچند با پیچیدگی، در بستر اجتماعی آن و نیز با تناقض تفسیر می‌شود؛ اما در نتیجه تصدیق می‌شود و قدرت مسلم عکاسی خوانده می‌شود.

منظر بارت دربارهٔ ماهیت عکس

رولان‌بارت(۱۹۸۰-۱۹۱۵م.) چهره‌ای برجسته در نقادی و نظریه‌پردازی ادبی، هنری و فرهنگی به‌شمار می‌آید. زمینهٔ تأملات او مباحث فرهنگ معاصر تا زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی را در بر می‌گیرد. عکاسی در نظریات بارت به‌ویژه در آثار متأخر او از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. او در کتاب‌هایش با نام‌های «امپراتوری نشانه‌ها[۲۶]»(۱۹۷۰) که از تصاویر عکاسانه در آن استفاده شده؛ «رولان بارت دربارهٔ رولان بارت[۲۷]» (۱۹۷۵) که با انبوهی از تصاویر آغاز می‌شود؛ «اتاق روشن[۲۸]» (۱۹۷۰) کتابی در مورد ماهیت عکس و سه مقاله در باب معنای عکس با نام‌های «پیام عکس[۲۹]» و «مجازگان تصویر[۳۰]» در سال ۱۹۶۱ و «معنای سوم[۳۱]» در سال ۱۹۶۴، عکس را به‌طور اخص مورد تحلیل و تفسیر قرار داده است(بارت، ۱۳۸۹: ۹). در این مقاله محور نظریات بارت در کتاب «اتاق روشن: یادداشت‌هایی در باب عکاسی» بررسی می‌شود. در «اتاق روشن» تمام تفکرات بارت، در باب روان‌شناسی، قطعه‌نویسی، نظریه‌پردازی و داستان، گرد هم می‌آیند تا عکاسی را که بیشتر از جنبهٔ احساسی به آن تعلق خاطر داشت، رمزگشایی کنند(آذرنگ، ۱۳۸۵: ۴۰). تأثیر نظریات پدیدارشناسانه و نشانه‌شناسیک او در تأویل و خوانش عکس نقش اصلی را ایفا می‌کند. متن کتاب با جستاری دربارهٔ مرگ و عکاسی آغاز می‌شود. آنچه که او را به سمت عکاسی کشانده «مرگ» است که با تجربهٔ فقدان مادرش که به‌تازگی مرده، در او حسی متفاوت را بیدار کرده بود. او در انتخاب موضوع کتاب خود ناگریز به بهترین ابزاری توسل می‌جوید که در خود نشانی از مرگ را دارد. عکاسی بیشتر از سایر هنرها با یاد و خاطره آمیخته است. عکس درگیر گذشته است. با مرگ عجین شده است. پیدا نیست که این مرگ مادرش است که او را وادار به نوشتن در مورد عکاسی کرده، یا تمایل عکس و چیستی ماهیت آن است که او را به رویارویی دوباره‌ای با مرگ سوق داده است؛ حتی گمان آن می‌رود که علاقه به خوانش هرچیز که بشود به‌عنوان متن آن را رمزگشایی کرد، او را به تفسیر این شکل جدید از رمزگان و متن متمایل کرده است.

آنچه اهمیت دارد رویکرد موشکافانهٔ او به ماهیت عکس است که به‌ناچار در دنبالهٔ نظرات منتقدان قبل خود کشف رابطهٔ عکس و واقعیت را درپی داشته است یا حداقل بر آن سعی شده است. او گفته است: «عکس‌ها همیشه و تلویحاً به چیز متفاوتی از آنچه صریحاً نشانش می‌دهند، دلالت دارند»(بارت، ۱۳۸۷: ۲۲). عکس با مصداق‌ها سر و کار دارد نه با دال‌ها و دلالت‌ها؛ عکس شاهد و مدارک چیزی است که دیگر نیست. دیدن عکس همانند مواجهه با مرگ است.

بارت معتقد است بدان جهت که عکسِ چیزی الزاماً به وجود آن چیز دلالت دارد(به این معنا که آن چیز در زمانی آنجا بوده است)، پس عکاسی برخلاف سایر هنرها هرگز نمی‌تواند دروغ بگوید مگر در معنا(برت، ۱۳۸۹: ۲۱۹). در اینجا نوعی برهم‌گذاری واقعیت و گذشته وجود دارد(بارت، ۱۳۸۷: ۱۰۵). او عکس را نه یک هنر؛ بلکه یک جادو می‌داند. آن را این‌همانی موضوعش می‌خواند و نه حقیقت و نه رو نوشتی از واقعیت. بارت عکاسی را نه تقلید؛ بلکه ارجاع می‌داند و نوئم[۳۲] عکس را «آنجا-بوده-است» می‌خواند و آن‌را امری interfuit[۳۳] یا مابین دو حقیقت می‌بیند. بارت برای عکس‌ها دو ساحت در نظر می‌گیرد.

۱. **استودیوم**[۳۴]: به معنای میل کلی و همگانی، فرهنگی و متمدنانه نسبت به عکس است. او در برخی عکس‌ها، تنها علاقه‌ای تربیت‌شده و بافرهنگ را می‌یابد که از دید او ساکن‌اند و با فهم نیت عکاس به‌دست می‌آیند و اصلاً هدفشان همین است(لاگرینج، ۱۳۹۳: ۱۶۹). استودیوم همان قدرت اطلاع‌رسانی،بازنمائی و برانگیختن میل همگانی در عکس است.

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

بارت معتقد است که عکاسی همانند خواب دیدن عملی است

سیزیف‌وار[۳۶]، بالا و بالاتررفتن برای رسیدن به ماهیت و سپس به پایین غلتیدن بدون دستیابی به آن. نظریات بارت همانند سانتاگ آکنده از تناقض است با این تفاوت که بارت آگاهانه و به عمد این تناقض را پیش می‌گیرد. هرچند بارت در چند بخش از کتاب اشاره می‌کند که رسیدن به حقیقت از طریق عکس بیهوده است؛ اما سرانجام پس از جستجوی بسیار برای یافتن مادرش او را در یکی از عکس‌های کودکیش می‌یابد. درواقع در پی تعریف دقیق رابطهٔ عکس و حقیقت نیست؛ اما هر آنجایی که از مصداق و نشانه و جادوبودن و رونوشت صحبت می‌کند، این رابطه بی‌گمان موضوع بحث می‌شود(بارت، ۱۳۸۷: ۹۶-۱۰۰).

بارت با پیشگیری روش شخصی، پیچیده و پر از ابهام همواره این نکته را یادآور می‌شود که این عکاس نیست که حقیقت را می‌آفریند؛ بلکه خود بینندهٔ عکس است که معنا را در عکس می‌یابد. درواقع معنا و حقیقت آنجا وجود داشته و دارد، چه عکاس باشد چه نباشد؛ اما وظیفهٔ او است که حقیقت را بیابد. حقیقت بارت همان‌طور که اشاره شد به منظور واقعیتی این جهانی نیست. او تصاویر زیادی از مادرش دارد که ظاهر واقعی او را نشان می‌دهند؛ ولی او به‌دنبال کمالی مطلق در تصویر است که او را (مادرش را) زنده کند، بر فقدان وجودی او سایه بیندازد و تحملش را آسان‌تر کند، که سرانجام هم آن را می‌یابد (همان، ۱۰۴ و ۱۰۵).

نتیجه‌گیری

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

درنهایت «بارت» شیوهٔ دیگری از تحلیل با پرداخت بیشتر به رخداد پیشافیلمی یعنی آنچه را که در پشت دوربین در زمان عکاسی میان سوژه و دوربین شکل می‌گیرد را پیش گرفته و به‌واسطهٔ آن حقیقت را می‌یابد. او درعین‌حال که عکاس، نیت و هدفش را نادیده می‌انگارد بسیار بیشتر از دو نظریه‌پرداز قبلی نگاهش را به موضوع عکاسی‌شونده(غالباً انسان) معطوف می‌کند و عکس را به‌سبب عملکرد «آنجا- بوده-است» خود، کاشف ماهیت آن موضوع (پدیده) می‌داند و بسبب نیست که ذات و ماهیت عکاسی را با لفظ eidos[۳۷] بیان می‌کند. چرا که این eidos همان حقیقت افلاطونی است. هرچند بارت این کشف را به دست بینندهٔ عکس‌ها می‌سپارد؛ ولی درنهایت این رابطه را تصدیق می‌کند و بر آن تأکید می‌ورزد، پس همان‌طور که سانتاگ گفت تعمیم نظریات افلاطون به هنر جدید امروز و ابزار جادوی‌اش نظیر عکاسی نمی‌تواند ماهیت آن‌ها را به‌درستی بیان کند و حقیقتی که عکس می‌آفریند شکل جدیدی از حقیقت افلاطونی است.

پی‌نوشت

۱. Plato افلاطون(۴۲۷- ۳۴۸ ق.م) در یک خاندان اشرافی در شهر آتن زاده شد. فلسفهٔ افلاطون را می‌توان متأثر و وامدار فیلسوفان قبل او دانست. اندیشه‌های افلاطون آمیزه‌ایست از نظریات منطقی، مابعدالطبیعی، اخلاقی و زیباشناسی که بیشترین تأثیر را از میان سایر فیلسوفان بر غرب داشته است (هالینگدیل، ۱۳۹۳، ۱۱۱).

2. Politeia

۳. John Szarkowski جان سارکوفسکی(۱۹۲۵- ۲۰۰۷). نویسنده و عکاس آمریکایی بود. او در سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۹۱ مدیر عکاسی موزه هنر مدرن نیویورک بود. که در طی سال‌های فعالیتش در این موزه نمایشگاه‌های زیادی از عکاسان آمریکایی معاصر برگزار کرد که در تغییر روند تاریخ عکاسی غرب، به خصوص آمریکا، تأثیرات بسیاری گذاشت(Url 1).

۴. Roland Barthes:رولان‌بارت(۱۹۸۰- ۱۹۱۵). زبانشناس، نظریه‌پرداز ادبی فرانسه و بنیانگذار نقد نو است. او در زمینهٔ نشانه‌شناسی و ساختارگرایی در ادبیات قرن بیستم نظریات گسترده‌ای را مطرح کرده است؛ وی با ورود با عرصهٔ پدیدارشناسی و ارائه و ادغام سایر تفرات خود با این حوزه شیوهٔ جدیدی از نقد و تحلیل ادبی را پایه‌ریزی کرده است(آلن، ۱۳۹۲: ۱۴-۱۶).

۵. Susan Sontag:سوزان‌سانتاگ(۱۹۳۳- ۲۰۰۴). نویسندهٔ رمان‌های بلند و داستان‌های کوتاه آمریکایی است که به خاطر فعالیت‌های بسیارش در سیاست به چهره‌ای فرهنگی-سیاسی شهرت دارد. نظریات روشنفکرانه‌اش در مقالات و رمان‌هایش، او را به شهرتی جهانی رسانده است (Url 2).

۶. Téchne: واژهٔ تخنه، لغتی است لاتین که از ریشهٔ «**tec**» به معنای «ساختن» گرفته شده است. تخنه علاوه بر ساختن معنای

مهارت را نیز با خود حمل میکند به همین دلیل در عصر افلاطون این واژه در همهٔ صنوف به کار برده می‌شود(بلخاری،۱۳۹۳: ۲۲).

۷. Symposium: رسالهٔ «مهمانی» یا «ضیافت»، یکی از مهم‌ترین کتابهای افلاطون در زمینهٔ معرفت‌شناسی عشق و زیبایی است. این گفتگو در یک ضیافت شبانه در آتن و در حضور سقراط با سؤال «عشق چیست؟» آغاز می‌شود و همانند رساله‌های دیگر در پی پاسخ‌دادن به این سؤال بحث‌هایی رخ می‌دهد که شاکلهٔ این رساله را تشکیل می‌دهد(ضیمران، ۱۳۹۰، ۲۴۹-۲۵۲).

۸. Laws: «قوانین» آخرین رسالهٔ افلاطون است که ناتمام باقی مانده است. در این رساله، علیرغم سایر تألیفات افلاطون، سقراط حضور ندارد و گفتگو بین چند فرد غریبه صورت می‌گیرد. همانند «جمهور» در این رساله افلاطون به‌دنبال ارائهٔ برنامه‌ای تدوین‌شده برای ایجاد یک دولت آرمانی است. این برنامه شامل فهرست قوانینی است که براساس استدلال حقوقی نوشته شده است(هالینگدیل، ۱۳۹۳، ۱۱۶).

۹. Socrates: سقراط(۴۶۹- ۳۹۹ ق.م) فیلسوف اهل آتن است که به‌خاطر اندیشه‌های سیاسی و فسلفی آزادانه‌اش محکوم میشود. سقراط در طول زندگی خود رسالهٔ مدونی از تفکراتش را ننوشته است و آرا و نظریات وی از رساله‌هایی که شاگردش افلاطون جمع‌آوری کرده است به‌دست آورده‌اند(هالینگدیل، ۱۳۹۳، ۱۰۹).

۱۰. Glaucon: گلاوکن نام یکی از دو برادر بزرگ‌تر افلاطون است که رسالهٔ جمهور بر پایهٔ گفتگوهای او و برادر دیگرش «آدئیمانتوس(Adeimantus)»با سقراط نوشته شده‌است(افلاطون، ۱۳۹۲: ۱۷).

۱۱.Philebus: رسالهٔ فیلبوس «در باب لذت» نیز عنوان گرفته است و موضوع اصلی آن در باب ارزش‌های اخلاقی است(ضیمران، ۱۳۹۰: ۲۸۷).

۱۲. Sophist: گفتگوی «سوفیست» در زمرهٔ آثار متأخر افلاطون محسوب می‌شود. افلاطون در این رساله توجه خویش را به دانش‌های کاربردی معلوم داشته است. این نوشته بر خلاف سایر آثار او بیشتر به جنبه‌های گوناگون زندگی روزمره می‌پردازد(ضیمران، ۱۳۹۰، ۳۳۹).

13. Pragmatism

14. Positivism

15. Theory of relativity

۱۶. Immanuel Kant: امانوئل کانت (۱۷۲۴-۱۸۰۴)را بنیانگذار فلسفهٔ کلاسیک آلمان میدانند. فلسفهٔ کانت در کنار محتوای‌ایده‌آلیستی‌اش، نظریه‌های ماتریالیستی مهمی نیز در بردارد(بابایی، ۱۳۹۲: ۵۱۷). برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به کتاب افلاطون، پایدیا و مدرنیته، صفحات ۱۰۵ و ۱۰۶.

17. The Photographer's Eye

18. Mirrors and Windows

19. Looking at Photographs

20. Roger Scruton

راجر اسکروتون(۱۹۴۴-؟) فیلسوف بریتانیایی است که دربارهٔ موضوع زیباشناسی در هنر به‌ویژه موسیقی‌و معماری آثاری را تألیف کرده است(Url 2).

۲۱. Allan Sekula: آلن سکولا (۱۹۵۱-۲۰۱۳) عکاس و منتقد آمریکایی است که از دههٔ ۱۹۷۰ به این سو به شکل مستمر، هم در عکس‌ها و هم در نوشته‌هایش، ساز و کار تولید معنای تصویر عکاسی را بررسی می‌کند. او عکاسی را دستگاهی فرهنگی و ایدئولوژیکی می‌بیند که در بستر نظام سرمایه‌داری صنعتی به وجود آمده و در متن تحولات همین نظام رشد و تغییر کرده است (سکولا، ۱۳۸۸: ۹).

۲۲. Nathaniel Hawthorne: ناتائیل هاوتورن (۱۸۰۴-۱۸۶۴)؛ نویسندهٔ آمریکایی است. داستان کوتاه و رمان‌های وی در تاریخ ادبیات آمریکا شهرت بسیاری یافته است از جمله مهم‌ترین رمان‌های وی می‌توان به کتاب «خانهٔ هفت سنتوری (The House of the Seven Gables)» اشاره کرد(Url 3).

23. Holgrave

24. On Photography (1990)

25 .L' Empire des Signes

26. Roland Barthes par Roland Barthes

۲۷. La Camara Lucida: این کتاب که به زبان فرانسوی نوشته شده، توسط فرشید آذرنگ از روی نسخهٔ انگلیسی کتاب به فارسی برگردانده شده است.

۲۸. نام انگلیسی کتاب «Camera Lucida» است که ریچارد هاوارد آنرا در سال ۱۹۹۳ ترجمه کرده است.

29. The Photographic Message

30. Rhetoric of the Image

31. The Third Meaning

۳۲. noeme: نوئم اصطلاحی است در پدیدارشناسی هوسرل که به معنی موضوع آگاهی و ابژه و متعلق شناسایی است. چیز و ابژهای که به آن می‌اندیشیم، اما ابژهای که به‌واسطهٔ تقلیل پدیدارشناختی به آن روی می‌آوریم(بارت، ۱۳۸۷: ۱۰۶). ادموند هوسرل(۱۸۵۹-۱۹۳۸) بنیانگذار جنبش اصلی پدیدارشناسی بود. او سعی داشت تا با استفاده از روش دکارتی مبنی بر ایجاد شک بر تمامی پدیده‌های عالم و اثبات آن، فلسفه را بر پایه‌ای استوار قرار

دهد؛ درواقع هوسرل فلسفهٔ دکارت را پیشاهنگ پدیدارشناسی می‌دید (Url 1).

۳۳ interfuit:در زبان لاتین به معنای فی‌مابین دو حقیقت؛ میان‌گستره‌ای است (بارت، ۱۳۸۷، ۱۰۶).

34. Studium

35. Punctum

۳۶ Sisphus: در اساطیر یونانی، سیزیف نام شخصی است که توسط زئوس محکوم شده بود تا ابد سنگ بزرگی را از پایین تپه‌ای به بالا بغل‌تاند و به‌محض آنکه به بالای تپه می‌رسید، سنگ از سمت دیگر تپه پایین می‌افتاد و او مجبور بود این کار را تا ابد تکرار کند. در اصطلاح امروزی به معنای کار بیهوده و عبث و پایان‌ناپذیر است(بارت، ۱۳۸۷: ۹۶).

۳۷ eidos واژه‌ای‌ست یونانی از مصدر **idein** به معنی دیدن که در تفکرات افلاطون به معنای صورت‌های معقول و چیزی که تغییرناپذیر است به‌کار برده شده است. بعدها این اصطلاح در پدیدارشناسی هوسرل به معنای ذات و ماهیت چیزها و پدیدارها استفاده می‌شود(بارت، ۱۳۸۷: ۴۳).

منابع فارسی

ابراهیمیان، سید حسین(۱۳۷۸). ***معرفت‌شناسی از دیدگاه فلاسفهٔ اسلامی و غربی***. چاپ دوم. قم: دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.

احمدی، بابک(۱۳۸۸). **از نشانه‌های تصویر تا متن**. چاپ نهم.تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک(۱۳۸۹). **حقیقت و زیبایی**. چاپ نوزدهم. تهران: نشرمرکز.

ادواردز، استیو(۱۳۹۰). **عکاسی**. ترجمهٔ مهران مهاجر. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.

اسکروتون، راجر(۱۳۹۴). **عکاسی و بازنمایی**. ترجمهٔ بابک محقق. چاپ دوم. تهران: نشر فرهنگستان هنر.

افلاطون(۱۳۹۲). **جمهور**. ترجمهٔ فؤاد روحانی. چاپ چهاردهم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

آذرنگ، فرشی(۱۳۸۵). «آئورا. بنیامین، سانتاگ، بارت». فصلنامهٔ **حرفه هنرمند**، شمارهٔ ۱۶، صص ۳۴-۴۴.

آلن، گراهام(۱۳۹۲). **رولان بارت**. ترجمهٔ پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: نشر مرکز.

بابایی، پرویز(۱۳۹۲). **مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا امروز**. چاپ سوم. تهران: انتشارات نگاه.

بارت، رولان(۱۳۸۷). **اتاق روشن**. ترجمهٔ فرشید آذرنگ. چاپ دوم. تهران: حرفه نویسنده.

بارت، رولان(۱۳۸۹). **پیام عکس**. ترجمهٔ راز گلستانی فرد. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.

برت، تری مایکل(۱۳۸۹). **نقد عکس**. ترجمهٔ اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی. چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.

بلخاری، حسن(۱۳۹۳). **آشنایی با فلسفهٔ هنر**. چاپ سوم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

ژیمنز، مارک(۷۸۳۱). زیبایی‌شناسی چیست؟ ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول. تهران: نشر ماهی.

سارکوفسکی، جان(۱۳۸۳/الف). «چشم عکاس». ترجمهٔاسماعیل عباسی. **فصلنامهٔ حرفه هنرمند**، شماره ۹، صص ۴۸-۵۲.

سارکوفسکی، جان(۱۳۸۳/ب).«عکس خبری». ترجمهٔ مریم اطهاری. **فصلنامهٔ حرفه هنرمند**، شمارهٔ ۷، صص ۳۴-۳۷.

سارکوفسکی، جان(۱۳۸۹). **نگاهی به عکس‌ها**. ترجمهٔ فرشید آذرنگ. چاپ سوم. تهران: انتشارات سمت.

سانتاگ، سوزان(۱۳۸۵). «جدی باش، پرشور باش، بیدار باش!». ترجمهٔ ثمیلا امیرابراهیمی. **فصلنامهٔ حرفه هنرمند**، شمارهٔ ۶۱، صص ۱۵۴-۱۶۰.

سانتاگ، سوزان(۱۳۸۹)، **دربارهٔ عکاسی**. ترجمهٔ نگین شیدوش. چاپ دوم. تهران: حرفه نویسنده.

سکولا، آلن(۱۳۸۸). **بایگانی و تن**. ترجمهٔ مهران مهاجر. چاپ اول. تهران: نشر آگاه.

ضیمران، محمد(۱۳۹۰). **افلاطون پایدیا و مدرنیته**. چاپ اول. تهران: شرکت انتشارات نقش جهان مهر.

گوتک، جرالدلی (۱۳۹۴). **مکاتب فلسفی و آراء تربیتی**. ترجمهٔ محمدجعفر پاک‌سرشت. چاپ دوم. تهران: انتشارات سمت.

لاگرینج، اشلی(۱۳۹۳). **درآمدی بر نظریه‌های عکاسی**. ترجمهٔ حسن خوبدل. چاپ چهارم. تهران: نشر شورآفرین.

ماینر، ورنون هاید(۱۳۹۰). **تاریخ تاریخ هنر**. ترجمهٔ مسعود قاسمیان. چاپ دوم. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

مورا، ژیل(۱۳۹۰). «**کلمات عکاسی» از آغاز تا به امروز**. ترجمهٔ حسن خوبدل و کریم متقی. چاپ اول. تهران: حرفه نویسنده.

هالینگدیل، رجینالد جان(۱۳۹۳). **تاریخ فسلفهٔ غرب**. ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ. چاپ دهم. تهران: انتشارات ققنوس.

هگل، گئورگ ویلهلم فریدریش(۱۳۹۳). **عناصر فلسفهٔ حق**. ترجمهٔ مهبد ایرانی‌طلب. چاپ دوم. تهران: نشر قطره.

The Concept of Truth in Photography from Point of View Three Theorists of Photography Compared to the Concept of truth in art Plato Philosophy

Mostafa Goudarzi[1], Niloofar barari [2]

[1]Professor of Advanced studies of Art, College of Art,university of Tehran, Iran

(Received 17 Dec 2018, Accepted: 18 Feb 2019)

The rebellious advent of photography and its consequent theoretical and critical discussions gave rise to new approaches and insights on the concept and nature of art as well as its relationship with the surrounding world and other philosophical discussions. Theorists and their contemporaneous artists have repeatedly questioned, analyzed and described photography as a kind of art within the short time from the invention of this new medium and have either accepted or rejected it. In addition, the nature of art from the very beginning of its development dating back to many years before the birth of photography and its connection with the truth presented a new medium to the philosophers who kept providing innumerable, and sometimes conflicting, interpretations in their treatises following the discovery this connection. Much focus was put on evaluating the missions and discovering the capabilities and boundaries of photography with its cut-off world after several decades when photography had found a relatively stable position among the arts. From the very beginning of its emergence, photography has always promised to depict visible realities and truth and claimed to represent and record them forever. For a long time, this claim was confirmed by the documentary property of the images captured by the camera. However, shortly after the advent of new technologies and using various features to manipulate images, this property confronted with a new challenge. The images had lost their past credibility and their legitimacy had been questioned by its critics more than ever. Gradually, the views of artists and critics have changed, mostly negatively, until they realized that the only mission of a photographer is not recording truth and the nature of this media is much wider and deeper of the old claim relies on visual accuracy of photographs. This article aims to describe and interpret three new and dominant contemporary approaches to photography and its nature. It seeks to review the perspectives of new thinkers such as John Szarkowski, Susan Sontag, and Roland Barthes about photography and its relation to truth and reality, and to analyze their thoughts based on their intellectual backgrounds. It also aims at describing Plato's view concerning art and its relation to the logical truth discussed in the "Republic" treatise, and finally clarifying the relationship between photography and the ideational truth using a descriptive-analytical method by comparing the attitudes of these three theorists with Plato's. The required data were collected through library studies and over the Internet and were analyzed qualitatively. This paper has attempted to define and interpret photography as an independent phenomenon based on the perspectives of John Szarkowski, Roland Barthes and Susan Sontag, since these three critics dealt with the same subject in three different contexts and their view points are now considered comprehensive enough to include all theories. This article also aimed to find the similarities and differences in the theories developed by three thinkers in order to achieve a more accurate interpretation and recognition of photography from their perspective.

Keywords

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

Corresponding Author**:** **(**fax:+98-21)66962593, E-mail: Goudarzi40@gmail.com, niloofar.barari1370@gmail.com