ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال ششم، شماره ۱ (پیاپی: ۳۳)، اردیبهشت ۱۴۰۰، جلد دو

تاملی بر شناخت زیبایی شناسانه‌ی عکس در سایه نظر فلاسفه

شمیم شهلا[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۲۰۵۳۶

چکـیده

این روزها به واسطه پیشرفت تکنولوژی، ابزارهای مختلفی در دیده شدن یک عکس موثر هستند. همانند گذشته ما با یک عکس ساده که همراه مشقت‌های فراوان توسط یک دوربین قدیمی ثبت می‌شد، سروکار نداریم. هر کسی به واسطه تلفن همراه خود و توسعه یافته‌ترین دوربین‌های عکاسی در هر زمان و مکانی می‌تواند عکسی را ثبت و با بهترین شکل در معرض دید قرار دهد. بنابراین زیبا خواندن یک عکس دشوار است و از طرفی عکاس نامیدن هر شخصی هم در این دنیای پر رقابت جایز نیست. برای نسبت دادن صفت زیبا به اثری نیازمند علم و دانش، داشتن قوه‌ی داوری و قضاوت کارشناسانه هستیم که بشود تشخیص داد آیا عکسی که در جلوی چشمان ما قرار دارد خود به تنهایی می‌تواند بار اثر هنری زیبا را به دوش بکشاند و خالق آن را هنرمند نامید؟. فلسفه‌ی زیبایی شناسی این راه را هموار کرده است. می‌توان از طریق نظر فلاسفه راجع به امر زیبا، به شناخت و داوری درست در مورد عکس، عکاس و امر عکاسی دست یافت.

واژگـان کلـیدی: عکس، استتیک، اثرزیبا، حکم ذوقی، فاین آرت

۱- کارشناسی ارشد پژوهش هنر؛ *shamim.shahla@yahoo.com*

۱- مقدمه

در دوره‌ای که دوربین عکاسی آرام آرام در حال معرفی خود به جهانیان و پیدا کردن راهش بود ، عکاسی یک صنعت محسوب می‌شد. کار با یک دستگاه عجیب و غریب بود که نیاز به آموزش و یادگیری داشت. هر کسی که کار کردن با آن را آموخته بود، پشت دستگاه می‌ایستاد و عکسی را ثبت می‌کرد فارغ از اینکه نگاه، خلاقیت یا هنری در آن دخیل باشد. بعدها عکاسی تبدیل به هنر شد. خیلی‌ها متوجه شدند که فقط کار کردن با دوربین مهم نیست، مهم این است که بتوانی از یک لحظه‌ی ناب، تصویری زیبا خلق کنی یا بتوانی به واسطه خلاقیت و هنر آن تصویر را به گونه‌ی به نمایش بگذاری که حرف برای گفتن داشته باشد، توجهی را جلب کند و عکس در یاد و ذهن بیننده یا مخاطب باقی بماند. امروزه عکاسی ترکیبی از هنر و صنعت است. اینگونه می‌شود تعبیر کرد اینکه افلاطون در قرن‌ها پیش ، هنر را یک صنعت و هنرمند را صنعتگر می‌نامید، ما امروز می‌توانیم نمود هنر و صنعت را در عکاسی بیابیم. بلد بودن چگونه کار کردن با دوربین، گرفتن یک عکس در زمان مناسب و داشتن ایده‌ی قابل تامل برای ثبت یک عکس خاص که در وجود آن فلسفه‌ی نهاینه شده باشد، هم نیاز به صنعت و مهارت دارد و هم نیاز به هنر و استعداد. در این زمانه به واسطه فضای مجازی و راحت و در دسترس بودن وسیله‌ی عکاسی، هر کسی می‌تواند به سرعت از هر اتفاقی عکسی را ثبت و منتشر کند. اما آیا همه‌ی این عکس‌ها زیبا هستند؟، همه دارای ماهیتی فلسفی هستند؟، همه قابلیت انتشار و دیده شدن را دارند؟. برای دست یافتن به پاسخی نسبی و نه مطلق در قبال چنین سوالاتی، باید هم نظر فلاسفه را راجع به زیبایی شناسی دانست و هم دیدگاه نظریه پرداران عکاسی را. در این مقاله هدف این است که نظرات این دو گروه را راجع به زیبایی و لقب زیبا دادن به هر اثری مورد بررسی قرار گیرد. از طرفی نسبی بودن پاسخ های این سوالات در خلال پژوهش مشخص خواهد شد.

۲- تاریخچه عکاسی

رولان بارت، عکس را به لاتین(imago lucis opera expressa) نامید. یعنی تصویر به واسطه کنش نور، بیرون درآمده، افزون شده، گرفته شده مثل عصاره‌ی لیمو. چیزی در گذشته با همه پرتوهای بی‌واسطه‌اش حقیقتا به سطحی برخورده و در بازگشت به من مخاطب رسیده است(بارت، ۱۳۹۸:۱۰۱). عکاسی در سال (۱۸۳۹م/۱۲۸۱ق) در فرهنگستان علوم فرانسه ثبت اختراع و به اطلاع عموم رسید. در همان سال هیئتی نظامی از فرانسه عازم ایران شد ولی دوربین عکاسی را به عنوان هدیه به ایران نیاوردند. دوربین عکاسی می‌بایست توسط قطب‌های اصلی استعمار جهانی یعنی ملکه ویکتوریای انگلیس و تزار نیکلای اول روس در میانه‌ی قرن نوزدهم میلادی ، وارد ایران شود. روس‌ها دوربین عکاسی را به عنوان پیشکشی به درباره محمد شاه قاجار اندکی زودتر از رقیب انگلیسی در سال(۱۸۴۲م/۱۲۵۷ق) توسط دیپلماتی به نام نیکلای پاولوف به ایران وارد کردند. داگروتیپ اولین تصویر حاصل از فرایند عکاسی در آن زمان بود که در ایران نیز استفاده شد، اگر چه هیچ داگروتیپی از آن زمان به جا نمانده ولی محققان تاریخ عکاسی از جمله شهریار عدل و یحیی ذکا بر این باورند که اولین عکس در ایران در چنین سالی توسط پاولوف روسی و از نوع داگروتیپ از ناصرالدین میرزا ولیعهد محمد شاه قاجار گرفته شده است (زین الصالحین، فاضلی، ۱۳۹۹:۱۲۶).

ژوزف نیسفور نیپس افسر بازنشسته‌ی فرانسوی بود که در املاک شخصی خود در دهکده‌ای در سال (۱۸۲۶م) توانست بعد از مدت‌ها تحقیق و تلاش، اولین عکس دنیا را به ثبت برساند. از نظر رولان بارت اولین انسانی که اولین عکس را دیده است باید گمان به نقاشی برده باشد، با همان قاب بندی و ژرف نمایی. عکاسی به وسیله نسخه‌های متعدد و رقابت‌هایش، نقاشی را به چنان مرجع مطلق پدر سالاری بدل کرده بود که انگار از بوم زاده شده بود، این مسئله از لحاظ تکنیکی درست است اما فقط تا حدودی صدق می‌کند. اتاق تاریک نقاش‌ها یکی از موجبات عکاسی است اما عامل اصلی عکاسی، اکتشافات شیمیایی بوده است. رولان بارت پیوند عکاسی با هنر را نه از طریق نقاشی بلکه با تئاتر می‌داند. نیپس و داگر همواره بر خاستگاه عکاسی جا گرفته‌اند. راجع به نیپس در چند خط بالا توضیح دادیم. وقتی داگر بر اختراع نیپس دست یافت در پلاس دو شاتو، تئاتر پانوراماییی را اداره می‌کرد که از نمایش نور و حرکت جان می‌گرفت. از اتاق تاریک، هم نقاشی ژرف نما، عکاسی و هم دیوراما پدید آمد که هر سه هنرهای وابسته به نمایش بودند(بارت،۱۳۹۸:۴۸).

۳- تاریخچه زیبایی شناسی

ریشه واژه زیبا شناسی در زبان یونانی به استتیک برمی‌گردد یعنی ادارک حسی و آنچه که به وسیله حواس ادراک می‌شود. این واژه برای نخستین بار در نیمه قرن هجدهم توسط یک فیلسوف آلمانی به نام باومگارتن بکار رفت. بنابراین اگر بخواهیم تاریخ مشخصی برای این اصطلاح ذکر کنیم، باید به سال (۱۷۵۰م) اشاره کنیم که بومگارتن استتیکا را به زبان لاتین منتشر کرد اما در اصل او پیش از آن در سال (۱۷۳۵م) این اصطلاح را در یکی از آثارش به نام "تاملات فلسفی درباره موضوعات مرتبط با ماهیت شعر" بکار گرفته بود. او در این اثر گفته بود: «بی تردید علمی وجود دارد که قوه‌ی شناخت دانی انسان را هدایت می‌کند یا علمی

که درباره عالم محسوس شناخت یک عین باشد. وقتی تعریف این علم مشخص شد آنگاه به راحتی می‌توان نامی برای آن پیدا کرد. بنابراین معقولات باید به وسیله قوه شناخت عالی ادراک شوند و موضوع منطق قرار گیرند» (سوانه،۱۷:۱۳۹۵).

۴- تعریف زیبایی در فلسفه یونان

هیپاس یکی از نخستین گفتگوهای سقراطی است که در آن سقراط از طریق پرسش و پاسخ‌های متعددی می‌خواهد به تعریفی از زیبایی دست پیدا کند سقراط از هیپاس می‌پرسد زیبا چیست؟ در طی این گفتگو سقراط اعتراف می‌کند که آنقدر کم درمورد زیبایی می‌داند که نمی‌تواند بگوید زیبا به خودی خود چیست. پس فقط می‌گوید زیبا دشوار است.

بر اساس سنت پذیرفته شده‌ای در فلسفه یونان مهم‌ترین ویژگی زیبایی، تقارن بود و در نتیجه این باور رایج وجود داشت که آنچه زیبایی از آن مایه می‌گیرد عبارت است از رابطه، اندازه، تناسب ریاضی و هماهنگی اجزای یک شی یا هر هستی زیبا. این برداشت از زیبایی برآمده از آرای فیثاغوریان بود که پذیرفته افلاطون و ارسطو واقع شده بود و قرن‌ها بعد فلاسفه به این نتیجه رسیدند که زیبایی چیزی جز وحدت و هماهنگی اجزای تشکیل دهنده یک کل نیست. اما فلوطین این تعریف را رد کرد، از نظر او اگر زیبایی مبتنی بر تقارن باشد باید در اشیای مرکب متجلی شود و نمی‌تواند در یک تک رنگ یا صورت بسیط جلوه‌ای داشته باشد. یک چهره واحد می‌تواند بر اساس حالتی که داشته باشد زیباتر یا زشت‌تر به نظر آید. اگر زیبایی صرفا بر تقارن و هماهنگی اجزا مبتنی باشد به رغم تغییر حالت یک چهره، ویژگی های یاد شده ثابت باقی خواهند ماند. زیبایی نمی‌تواند عبارت از تناسب باشد زیرا تناسب در شر و زشتی هم می‌تواند وجود داشته باشد. چهارم اینکه مفهوم تقارن در واقع فقط به اشیای مادی قابل اطلاق است نه به هستی‌های معنوی همچون فضیلت، دانش یا یک نظام اجتماعی زیبا (رامین،۲۸۸:۱۳۹۳).

۵- زیبایی در فلسفه مدرن

در فلسفه مدرن بر ذهنی بودن ماهیت زیبایی تاکید می‌شود و وجود و هستی آن به ذوق، احساس، ادراک آدمی موکول می‌گردد. بنابراین مهم ترین ویژگی نگاه مدرن به زیبایی در قیاس با رویکرد کلاسیک، نخست در تاکید هرچه بیشتر بر نقش مخاطب در شناخت و داوری زیبایی و دوم روی برگرفتن از زیبایی اخلاقی و نامربوط انگاشتن آن در نقد و داوری زیباشناختی است(همان). دیدگاه زیبا انگاشتن یک اثر در فلسفه‌ی مدرن تا به امروز توانسته است جایگاه خود را حفظ کند. امروز در بحث‌ها و تحلیل‌های مربوط به زیبایی شناسی عکس، از اصول و چارچوب اولیه زیبایی حرفی نمی‌زنیم. از عدم تقارن یک عکس، نداشتن هارمونی در یک تصویر شکایت نمی‌کنیم و با دیدی منفی به آن نگاه نمی‌کنیم، چرا که می‌دانیم این اصول اولیه در ذات خود درست هستند اما کافی و نو نیستند. هر نظری، هر قانونی با گذشت زمان نیاز به تغییر و تکامل دارد. این تغییر و پیشرفت بر روی دیدگاه و سلیقه مردم هم حتما اثر گذار خواهد بود. امروز ما به این جا رسیده‌ایم که بگوییم وجود یک نظم اولیه در یک عکس حتما به معنای زیبا خواندن آن عکس نیست، می‌توان نقض تمام اصول اولیه را در تصویر دید اما از لحاظ ماهیت عکس، از لحاظ نگاه و حرف نهفته در عکس و از لحاظ سلیقه جزو بهترین‌ها باشد. همه‌ی این‌ها در کنار هم تبدیل به یک داوری و درک زیباشناسانه می‌شود که در هر دوره‌ای امکان نقض یا تایید آن وجود دارد.

در احساس زیبا شناختی آنچه به وسیله حواس ادراک می‌شود خودش را به شکل یک تجربه زیسته و غنا بخش به ما عرضه می‌کند. رابطه فردی سوژه با یک چیز زیبا یا اثری هنری که او را تحت تاثیر قرار دهد سرمنشا پیدایش کل تجربه زیباشناختی است. زیباشناسی فلسفی دنبال این نیست که بداند چه چیزی زیباست بلکه می‌خواهد بفهمد چرا ما چیزی را زیبا می‌یابیم. احساسی که از مواجهه با زیبایی در ما به وجود می‌آید از فردی به فرد دیگر تفاوت می‌کند اما در هر حالت احساسی است که فقط زیبایی می‌تواند ایجادش کند. در اینجا حتی نازیبا هم می‌تواند زیبا باشد پس تجربه زیبا شناختی از زیبایی ناشی می‌شود و زیبایی تجربه زیباشناختی به وجود می‌آورد (سوانه، ۳۲:۱۳۹۵).

۶- زیبایی از دیدگاه فلاسفه دوران مدرن

دکارت در دوره جوانی رساله درباره موسیقی را منتشر می‌کند و در آن به کمک تناسبات ریاضی، به تبیین شرایط به وجود آمدن لذت حسی و زیبایی می‌پردازد. دکارت اگر چه پذیرفت که هر حسی از حواس انسان قادر به درک لذت است. اما مدعی بود که این لذت باید از تناسبات مشخص میان شی و حس ادراک کننده شی تبعیت کند. اشیایی که خیلی راحت با حواس ما درک می‌شوند لزوما برای روح خوشایند نیستند و نیز اشیایی که درکشان برای حواس ما بسیار دشوار است الزاما مطبوع‌ترین اشیا نیستند. بنابراین از نظر دکارت شی بیشترین لذت و حس خوشایندی را برای ما به همراه می‌آورد که خیلی آسان ادراک نشود. همچنین دشواری ادراک آن نباید به قدری باشد که حواس را خسته کند و دلزدگی به بار آورد. از دید دکارت زیبا را نمی‌توان به شیوه‌ای

عقلانی تعریف و تبیین کرد. از همین رو در رابطه با اینکه آیا می‌توان زیبا را در قالب عقل و منطق درآورد؟ ، در نامه‌ی به مارین مرسن فیلسوف، کشیش و ریاضی‌دان فرانسوی، می‌گوید زیبا و مطبوع صرفا نسبت میان قضاوت ما و شی را بیان می‌کنند و از آنجا که قضاوت انسان‌ها تا این اندازه با یکدیگرمتفاوت است می‌توانیم بگوییم معیار مشخصی برای سنجش زیبا و مطبوع وجود ندارد. دکارت به این نسبی گرایی در حکم ذوقی بسنده می‌کند و این حکم را همواره فردی، وابسته به علایق، خاطره‌ها و تجربه‌های گذشته فردی در نظر می‌گیرد و معتقد است این حکم با گذشت زمان تغییر خواهد یافت. بنابراین نمی‌توان زیبا را با محاسبات دقیق علمی اندازه گیری کرد و کمیت آن را مشخص نمود (ژیمنز،۱۳۹۳:۵۵).

کانت در نقد سوم خود با عنوان "نقد قوه حکم" به داوری زیبا شناختی می‌پردازد و زیبایی را از چهار جهت کیفیت، کمیت، نسبت و جهت مورد بررسی قرار می‌دهد. او هریک از این‌ها را یک گام یا دقیقه می‌نامد. برای کانت اینکه چیزی زیباست، یک حکم ذوقی است و حکم ذوقی نیز حکمی ذهنی و شخصی است. حکمی متفاوت از حکم منطقی یا شناختی. او معتقد است لذتی که از کیفیت امر زیبا حاصل می‌شود، لذتی است که سودمندی از آن عاید نمی‌شود بنابراین لذتی است بی غرض و آزاد. لذتی که از کمیت حاصل می‌شود مبتنی بر لذتی است که می‌تواند احساس مشابهی را در دیگران ایجاد کند. لذت حاصل از نسبت دارای غایتمندی بدون غایت یا هدفمندی بدون هدف است. یعنی لذتی که از آن حاصل می‌شود متمایز است از لذت ناشی از پدیده مفهومی. نظر کانت در مورد جهت این است که زیبا چیزی است بدون مداخله‌ی هیچ مفهومی به عنوان متعلق خشنودی یا لذت ضروری. ضرورت چنین حکمی نه به صورت نظری قابل اثبات است نه به صورت عملی (رامین، ۱۳۹۳:۳۴۲).

پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که از نظر کانت زیبا خواندن یک اثر فقط منوط به حس مشترک میان همه‌ی مردم است و آن حس شعور یا ادراک نامیده می‌شود که برگرفته از تخیل و قدرت فهم است. در زیبا خواندن یک اثر تخیل نقش بسیار کلیدی را بازی می‌کند. تخیل فقط به مخاطب یا بیننده وابسته نیست که بر اساس آن داوری انجام دهد. بلکه این تخیل به عکاس هم بستگی دارد. عکاس به واسطه‌ی تخیل، زاویه دیدی را برمی‌گزیند و مطابق آن ادراک ما را هدایت می‌کند. بنابراین می‌توان بر این نکته صحه گذاشت که علاوه بر تغییر شرایط و قوانین زیبا شناختن یک اثر در هر دوره، زاویه‌ی دید عکاس هم در داوری و قضاوت موثر خواهد بود. چرا که در هر دوره‌ی نگاه و زاویه دید خالق هم بنا بر عوامل متعددی تکامل پیدا می‌کند و به سمت رشد گام برمی‌دارد.

کانت هم همانند فلاسفه یونان از ابتدا یک سری عوامل برای داوری زیباشناختی معرفی می‌کند اما انگار بعد از تحلیل به این نتیجه می‌رسد تک تک این عوامل نمی‌توانند در شناخت یک امر زیبایی شناسی موثر باشند بلکه باید همه با هم بکار بروند تا تبدیل به یک حکم زیباشناسانه بشوند، البته حکمی نسبی نه مطلق چون هر ذوق و سلیقه‌ی بنا بر شرایط مختلف امکان تغییر یافتن دارد. بنابراین او کاری به این ندارد که چه چیزی زیباست یا زیبا نیست بلکه می‌خواهد بداند وقتی می‌گوییم این چیز زیباست، چه اتفاقی می‌افتد؟ راه درک زیبا نامیدن یک اثر، راه داوری و قضاوت زیبایی شناسی راجع به یک اثر از طریق عقل و شعور و ادراکی است که تربیت شده باشد. که بر اساس علم و دانش و تخصص در مورد یک موضوع خاص، داوری صورت بگیرد. در مورد هنر و نقد زیبایی شناسی یک اثر هنری نیازمند عقل زیبایی شناسی و پیدا کردن فضایی درست برای شناخت زیبایی شناسانه در مورد یک اثر هستیم. اما این دو اصطلاح در چه زمانی تحقق پیدا می‌کنند؟

آن عقلی که در زیباشناسی مورد نظر است با عقلی که در سایر حوزه‌ها مثلا ریاضیات و منطق بکار می‌رود، تفاوت دارد و فقط برای شناخت اثر یا اهداف زیباشناسانه کاربرد دارد. بعدها این عقل جدید را عقل زیبا شناختی یا عقل پوئتیک نام نهادند. عقل زیباشناختی می‌تواند واسطه‌ی باشد میان عقل و تخیل، فهم و احساس. از طرفی فضایی که عقل به حوزه احساس وارد نمی‌شود و احساس و تخیل دچار عقل گرایی مفرط نمی‌شود، مکان مناسب زیبایی شناسی است. این فضا در صورت پذیرفتن دو شرط شکل می‌گیرد یکی اینکه رفتار عقل در حیطه هنر و زیبایی همانند عقل در حیطه علوم نباشد و دوم اینکه احساس و تخیل تا حدودی به شیوه‌ی عقلانی مورد توجه قرار بگیرد.

۷- ممارست در اثر هنری

نکته‌ی مهمی که در شناخت یک اثر هنری به عنوان یک کار زیبا خودنمایی می‌کند این است که آیا ما به واسطه قوه‌ی ذوق، سلیقه و در نهایت عقل و ادراک با دیدن یک اثر هنری(عکس) بلافاصله می‌توانیم نظر خود را قاطعانه بیان کنیم و راجع به عکس دیده شده بحث کنیم؟ بهتر نیست با دیدن یک عکس یا هر اثر هنری دیگری آن را در ذهن خود پردازش کنیم، با آثار زشت و بد و بی کیفیت مقایسه کنیم، نقص‌ها و نقاط قوت را تشخیص دهیم و بعد نظر خود را بیان کنیم؟ اجازه دادن به ذهن و قوه‌ی ادراک برای تحلیل قوی و محکم در زمان دیدن یک اثر را ممارست می‌نامند. هیچ چیز بهتر از ممارست در هنری خاص و تفحص و تامل مداوم در نوع خاصی از زیبایی موجب رشد و پرورش این استعداد نمی‌شود. هنگامی که اعیان مختلف نخستین بار در معرض چشم یا تخیل واقع می‌شود، اگر به شخص اجازه دهیم که درباره آن اعیان کسب تجربه کند، احساس وی دقیق‌تر و پسندیده‌تر

خواهد شد. شخص نه تنها زیبایی‌ها و نقص‌های هر جز را درک می‌کند بلکه انواع برجسته هر کیفیت را باز می‌شناسد . ممارست در هر اثری برای تشخیص زیبایی چنان سودمند است که پیش از داوری کردن درباره هر اثر مهمی، حتی لازم است که یک اجرا را بیش از یک بار ببینیم و آن را از زوایای مختلف مورد تامل قرار دهیم. اندیشه در نخستین مواجهه با هر اثری بی‌قرار و شتابزده می‌شود و احساس حقیقی زیبایی را مغشوش می‌کند. رابطه اجزای اثر مشخص نیست و ویژگی‌های راستین سبک چندان روشن و متمایز نیست. پس نیاز به تامل است. تامل بر هر فرم یا سبکی از زیبایی نمی‌تواند مداومت داشته باشد مگر آنکه ویژگی‌های خوب و بد، زشت و زیبا میان هر اثری را با یکدیگر بسنجیم (رامین، ۳۲۸:۱۳۹۳).

۸- اصول زیبا شناختی زشتی

نخستین و کامل‌ترین اصول زیباشناختی زشتی نوشته کارل روزنکرانتس در سال (۱۸۵۳م) به قیاسی تمثیلی میان زشتی و مفاسد اخلاقی می‌پردازد. همان گونه که شر و گناه که مظهر جهنم و متضاد نیکی هستند، زشتی نیز جهنم زیبایی است. روزنکرانتس به مفهوم قدیمی زشتی که متضاد زیبایی است اشاره می‌کند، یعنی نوعی خطای محتمل که زیبایی در درون خود دارد و بدین ترتیب اصول زیباشناسی یا دانش زیبایی ناگزیر باید به مفهوم زشتی نیز بپردازد اما دقیقا زمانی که از تعارف انتزاعی به سراغ پدیدار شناسی مظاهر گوناگون زشتی می‌رود از استقلال زشتی نظری اجمالی عرضه می‌دارد که به مراتب غنی تر و پیچیده تر از نفی ساده و صرف اشکال مختلف زیبایی است. او بررسی دقیقی از زشتی در طبیعت، زشتی معنوی، زشتی در هنر ارائه می‌دهد. فقدان فرم، عدم تقارن، نقصان در هارمونی، ترکیب‌های بی ریخت و بی قواره، اشکال مختلف مشمئز کننده این‌ها همه بیش از آن است که به ما اجازه دهد باز هم زشتی را صرفا متضادی بدانیم برای زیبایی که در قالب هارمونی، تناسب یا انسجام درک می‌شود (اکو، ۷:۱۳۹۶).

از لحاظ ریشه‌ای تعریف زشتی را در قبال زیبایی اینگونه روایت کرده‌اند. اما می‌دانیم که امروز دیگر نمی‌شود با چنین قطعیت و دیدن چنین مواردی در یک عکس یا هر اثر دیگری آن را زشت بنامیم و از آن رو برگردان باشیم. چرا که در هر اثر هنری حتی با وجود زشتی‌هایی که برگرفته از این اصول ذکر شده هستند، می‌شود زیبایی را کشف کرد. زیبایی در نگاه خالقی است که تصمیم گرفته است این تصویر را ثبت کند. ممکن است تصویری که ثبت شده است، زشت باشد، حاکی از جنگ، فقر، قتل، تجاوز، ضرب و جرح و ... باشد که حتما در نگاه اول این تصاویر را زشت می‌نامیم اما دلیل پرداختن به چنین موضوعاتی در اثر هنری و ثبت چنین موضوعاتی در لحظه در قالب یک عکس حتما می‌تواند زیبا و در خور تایید باشد.

سوزان سانتاگ عکاس، منتقد و نظریه پرداز می‌گوید:«هیچ وقت کسی زشتی را با دیدن عکس‌ها کشف نکرده است اما بسیاری با دیدن عکس‌ها زیبایی را کشف کرده‌اند. او معتقد است که هیچ کس با هیجان فریاد نمی‌زند که چه زشت است باید عکسش را بگیرم حتی اگر چنین چیزی هم گفته باشد معنایش این است که این چیز زشت به نظرم زیباست». والتر بنیامین نیم قرن پیش از سانتاگ این گونه نظر داده است که عکاسی فقط می‌تواند بگوید چقدر زیباست. عکاسی موفق شده نکبت زشتی را در هر موضوعی به کمک تکنیکی بی نقص و باب روز به یک اثر هنری تبدیل کند(کریم مسیحی، ۱۷۲:۱۳۹۵).

۹- عمل عکاسی فاین آرت

با شناخت و معرفی که تاریخ زیبایی و زشتی در نظر فلاسفه و نظریه پردازان فلسفه‌ی هنر به دست آوردیم می‌توان به شاخه‌ی از هنر عکاسی اشاره کرد که در آن با کمک این شناخت، با کمک اصول اولیه زیبایی، با کمک تخیل و عقل و در نهایت یک داوری کارشناسانه که مربوط به تمام این عوامل می‌شود، جهانی از عکس در روبروی نگاه ما خلق شود. جهانی که هم وابسته به خالق یعنی عکاس است و هم وابسته به مخاطب. این شاخه از عکاسی را فاین آرت می‌نامند.

فاین آرت برای بیان حس زیبایی شناسی، برقراری ارتباط و یا ایجاد تفکر به وجود آمده است. این هنر بیش از اینکه برای اهداف کاربردی ساخته شده باشد برای پرداختن به اهداف زیبایی شناسانه ایجاد شده. این هنر در درجه‌ی اول به منظور فراهم آوردن زیبایی و لذت نه برای استفاده تجاری ایجاد شده است. به همین دلیل فاین آرت به نشاط بخشی، تفکر برانگیز بودن و زندگی بخش بودن آن شناخته می‌شود. پس از این معرفی می‌توانیم عکاسی فاین آرت (fine art photography) که عکاسی هنری یا عکاسی هنرهای زیبا نیز نامیده می‌شود را به عنوان شاخه‌ای از هنرزیبا قلمداد کنیم که با یک دوربین ایجاد می‌شود. در واقع عکس فاین آرت حکایت گر احساسات، عواطف و زیبایی آن لحظه از زمان است و لازم نیست که یک عکس برای اینکه در دسته فاین آرت قرار بگیرد حتما عکسی زیبا باشد بنابراین عکاسی فاین آرت یعنی خلق غیر ممکن‌ها و جان بخشیدن به چیزهای خیالی و خارق العاده در قالب تصاویر به کمک مهارت‌ها و ابزارها و البته خلاقیت. تصور هنرمندانه عکاس می‌تواند به کمک مهارت‌ها باعث خلق ترکیب بندی‌های غیر واقعی، عوالم جادویی و داستان گویی‌های سورئال و ایجاد تصویری متفاوت در ذهن مخاطب شود. عمل عکاسی فاین آرت تعهدی برای نشان دادن واقعیت ندارد. در واقع به مخاطب اجازه می‌دهد تا جهان را همان

گونه که ذهن هنرمند برای مخاطب تصویر می‌کند ببیند اما آنچه ما با چشم خود می‌بینیم لزوما همان چیزی نیست که با ذهن خود می‌بینیم کما اینکه در موارد متعددی نتیجه آنچه توسط عکاس خلق می‌گردد پس از خلق اثر تصویر ذهنی اولیه اش نیست. در عکاسی فاین آرت استعاره‌ها باید به صورت بصری با استفاده از مولفه‌هایی که به طور کامل در صحنه وجود دارند یا توسط عکاس در آن قرار داده شده اند نشان داده شوند. در حقیقت عکاسی فاین آرت با ایجاد برش لحظه‌ای از درون جهان مرئی، ادراک انعطاف ناپذیر و فشرده روزمره را به بی‌نهایت نمادهای زودگذر شبیه تصاویر رویا گونه تبدیل می‌کند تا لحظه‌های کاملا بی نظیر از وضعیت دوسویه‌ها سوژه ها را تسخیر نموده. عکاسی فاین آرت حتی ممکن است شامل آثاری باشد که باعث ایجاد تشویش در مخاطب شود اما با این حال معیار سنجش میزان موفقیت یک عکس فاین آرت پاسخ احساسی است که در بیننده برمی‌انگیزد (رهبرنیا، یاقوتی، مرسلی توحیدی،۹۸:۱۳۹۶).

۱۰- ماهیت فلسفی عکس

مشخصه‌های خوب بودن یک عکس شامل جذابیت و گیرایی موضوع، قابل فهم بودن موضوع، واقعی بودن موضوع، مستند بودن موضوع، آگاهی بخشی، ترکیب بندی خوب، وضوح و گیرایی، نورپردازی مناسب و... می‌شود. این مشخصه‌ها عکس به عکس و مخاطب به مخاطب تغییر می‌کنند و این گونه نیستند که مدون شوند و تعمیم بپذیرند و بتوان فقط بر اساس آنها خوبی یا ناخوبی عکس را مشخص کرد. اینگونه که ممکن است عکسی را ببینیم از آن خوشمان بیاید و آن را خوب بدانیم اما بعد از گذر زمانی وقتی آن را به یاد می‌آوریم دیگر آنچنان در نظرمان خوب نیست انگار این ما و هر آنچه که ما را می‌سازد است که معین می‌کند چه عکسی خوب است و چه عکسی خوب نیست. حال و روز ما، خلق و خوی ما، احساس ما، وضعیت روحی و روانی ما، دانش و آگاهی ما، تجربیات ما معلوم می‌کنند که این عکس را دوست داریم یا نداریم(کریم مسیحی، ۲۴:۱۳۹۵).

برای تبیین ماهیت عکاسی می توان از دو مفهوم مهم یعنی تفاوت و تکرار بهره ببریم. البته این مفاهیم در راستای برخورد با یک عکس مد نظر است. در تفکرات مربوط به دوره‌های قبل، تکرار مفهومی خالی از هر گونه تغییر معنا می‌شد و تفاوت سرشار از تغییر. شاید فکر کنید ما با نگاه کردن چند باره به یک عکس با عنصر متفاوتی در آن روبرو نمی‌شویم زیرا در ظاهر عکس کادری است مشخص، از سوژه ای مشخص. اما آنچه محصول است، توقف سوژه است در زمان و مکانی که عکس قابی از آن است. این توقف نوعی از تکرار و بازگشت به عکس را فراهم می‌آورد. همین طور یک عکس می‌تواند نمود اندیشه‌ی توقف و تکرار باشد. توقف به عنوان نیروی برخواسته از خاطره و حتی نوستالژی که همه نماینده نوعی از زمان از دست رفته است و تکرار به عنوان عنصری است که می‌تواند هر چیزی از نو بسازد. فیلسوفانی چون کیرکگاد، نیچه، هایدگر و ژیل دلوز افرادی بودند که نشان دادند تکرار، بازگشت به نفس خود نیست. از نگاه ژیل دلوز که درواقع بیان کننده‌ی اصلی این دو مفهوم تفاوت و تکرار بوده است، تکرار یک اتفاق و روبرو شدن با آن را به ارمغان آورنده‌ی تازگی و بداعت می‌داند. نزدیکی خاطره و تکرار در همین جا قرار گرفته است. خاطره نمی‌تواند آنچه را از ما ربوده همانگونه بازگرداند. درعوض خاطره امکان را به گذشته برمی‌گرداند و ممکن است تلاش برای بازیابی آن خاطره، از طریق عکس، بداعت و تازگی را برای ما به بار بیاورد حال این رویکرد می‌تواند نشانه شناسه باشد یا جامعه شناسانه (بنادکی، ۲۲:۱۳۹۲).

با وجود توضیحات واضح و مبرهنی که در مورد شناخت یک اثر و نامیدن آن به عنوان یک کار زیباشناسانه که عکس و تصویر هم در زمره‌ی همین اثار محسوب می‌شوند اما گاهی عکس و دوربین قادر به انجام دادن کارهایی هستند که خیلی به راحتی نمی‌شود آنها را دید یا تشخیص داد. مثلا اینکه عکس‌ها قادر به متالم کردن ما هستند و این کار را می‌کنند. اما گرایش زیبایی شناختی عکاسی چنان است که رسانه‌ای که تالم را به ما انتقال می‌دهد کار خود را با خنثی کردن آن به پایان می‌رساند. شاید با دیدن یک عکس تاثیر گذار از لحاظ روحی در لحظه‌ی اول جا بخوریم و متاثر شویم اما همین که چشمانمان را برای یک لحظه ببندیم، و بعد دوباره با دقت و تامل به تصویر قاب شده بنگریم، از هدف و نیت عکاس آگاه باشیم و زیبایی عکس را تایید کنیم می‌شود با رنج درون تصویر سازگاری پیدا کرد و تا حدودی آن را تلطیف کرد.

دومین مورد بی رحمی دوربین است، دوربین مدلی مینیاتوری از تجربه را ارائه می‌دهد و تاریخ را به هیئت نوعی چشم انداز نمایشی استحاله می‌دهد. دوربین همان اندازه که موجد همدلی است محلل آن نیز هست و فاصله‌ی میان ما و عواطفمان ایجاد می‌کند. دوربین می‌تواند مداراگر باشد و در عین حال می‌تواند دربی رحمی تخصص داشته باشد. می‌توان گفت بی رحمی دوربین نیز بیان کننده نوع دیگری از زیبایی است. عکاسی به مثابه محمل واکنشی خاص در برابر آنچه به صورت قراردادی زیبا فرض می‌شود با کار خود انگاره‌ی ما را در مورد آنچه به لحاظ زیبایی شناختی لذت بخش است به شدت گسترش بخشیده است. گاهی این واکنش به نام حقیقت صورت می‌گیرد و گاه به نام پیچیدگی یا دروغ هایی زیباتر(سانتاگ، ۱۴۰:۱۳۹۷).

۱۱- کار عکاس و جامعه در قبال عکس

کار عکاس با ارزش کردن واقعیت‌ها است و عکس‌ها خود لحظه‌های با ارزشی هستند. بنابراین برای خوب نامیدن یا زیبا نامیدن یک عکس صرفا نباید به عوامل و ویژگی‌هایی بسنده کنیم که در تعاریف آمده یا خواهد آمد. این‌ها ویژگی‌های یک عکس خوب هستند. اما ویژگی‌های یک عکاس خوب را هم باید در گوشه‌ی از ذهنمان نگه داریم. کسی که به دنبال با ارزش نشان دادن وقایع، اتفاقات و لحظات است که برای خلق چنین لحظه‌ای باید استعداد و هنر کار با دوربین را داشته باشد.

جامعه به کار رام کردن عکس است، برای این کار دو راه وجود دارد:اولی عبارت است از بدل کردن عکاسی به هنر، در حقیقت عکاسی می‌تواند یک هنر باشد.از راه‌های دیگر رام کردن عکس همه پذیر کردنش، همه پسند کردنش، هر روزه کردنش تا به آنجاست که دیگر در مقام مقابله و مقایسه با هیچ تصویری هرگز نتواند معرف ویژگی خود باشد. و بر منش خاصش، آشوبش و جنونش تاکید کند. این همان چیزی است که در جامعه‌مان آنجا که عکس مستبد و مقتدر بر دیگر تصاویر یورش می‌برد اتفاق می‌افتد دیگر نه تصویر چاپی وجود دارد نه نقاشی فیگوراتیو مگر با افسون اطاعت محض از مدل عکاسی. یک بار در کافه ای رولان بارت مشغول دیدن مشتریان کافه بود یک نفر به او گفته بود: ببین چه مصیبت‌زده و افسرده‌اند. این روزها تصویرها از آدم‌ها زنده ترند. یکی از علایم جهان ما شاید همین وارونگی باشد. ما بر حسب یک مجموعه تصویر همه پذیر شده زندگی می‌کنیم (بارت، ۱۴۲:۱۳۹۸). هم هنر و هم زیبایی طبیعی در نفس خود حائز ارزشند، هر چقدر سطح زندگی ما خوب باشد، هر چقدر ترتیبات اجتماعی ما کامل باشد، هر چقدر شیوه زندگی ما باب میلمان باشد، اگر فرصتی برای درک و جذب زیبایی های هنری نداشته باشیم زندگیمان نارسا و محدود خواهد بود. علاوه بر آن هنر دارای نوعی ارزش اخلاقی است. هنر ما را از بینشی تخیلی نسبت به دیگران برخوردار می‌کند و از طریق القای ارزش ها و نگرش‌ها اغلب به شیوه های ظریف و غیر مستقیم تاثیراخلاقی دارد.

از طرفی آنچه اخلاق گرایان از یک عکس می‌خواهند انجام دادن کاری است که یک عکس هیچ گاه قادر به انجام آن نیست. یعنی سخن گفتن. شرح تصویر همان صدای ناموجود است و از آن انتظار می‌رود تا سخن گوی حقیقت باشد. اما حتی یک شرح تصویر کاملا دقیق نیز صرفا تفسیری خاص و الزاما محدود کننده از عکسی است که با آن همراه شده است و این شرح می‌تواند مانند دستکش راحت پوشیده یا درآورده شود. شرح تصویر نمی‌تواند مانع از سست شدن استناد یا درخواست اخلاقی شود که یک عکس به منظور حمایت از آن به وجود آمده است چه به خاطر کثرت معانی که هر کس با خود حمل می‌کند و چه با واسطه یافتن شرایط لازم بر اثر ذهنیت زیاده طلب و آزمندی که در هر نوع عکس گرفتن و گردآوری عکس پنهان است و بر اثر نسبت زیبایی شناختی عکس با موضوعات خود که تمامی عکس ها ناگزیر پیش می‌نهند. حتی عکس‌هایی که به نحوی رنج آور از یک لحظه تاریخی خاص سخن می‌گویند، در عین حال تحت قیمومیت نوعی از ابدیت یعنی امر زیبا تملک نیابتی موضوعات خود را به ما می‌بخشد (سانتاگ، ۱۴۷:۱۳۹۷).

۱۲- نتیجه

در زیباشناسی، فاصله گرفتن از اثر هنری به تنهایی کافی نیست بلکه خود این فاصله هم باید در نهایت به شکل مسئله نگریسته شود. زیباشناسی قصه نمی‌گوید بلکه به مسئله می‌پردازد. نقطه نظر زیباشناس با دیدگاه هنرمند یکسان نیست و اگر بپذیریم اثر هنری بنا بر تعریف از آفریننده‌اش جدا می‌شود و مستقل از او باقی می‌ماند آنگاه دیدگاه هیچ یک از این دو بر دیگری ارجحیت نخواهد داشت. در واقع کار زیباشناسی دقیقا این است که نقاط قوت اثر آشکار کند و تار و پود سازنده‌ی آن را بررسی کند و محسوس را به معقول تبدیل کند. هر اثر هنری راستین به نوعی به مسئله‌ی زیباشناختی آفرینش هنری پاسخ می‌دهد و به شیوه‌ی خود برای آن پاسخ می‌یابد. به طور کلی زیبا شناس وظیفه دارد ازظواهر کاذب چشم بپوشد و به حقایق درونی بپردازد. اینکه اثر هنری نوعی روش احساس کردن، راهی برای بیان کردن حالات درونی، بیان تجربه‌های زیسته هنرمند است. این تعاریف اشتباه نیستند اما کافی هم نیستند. در بسیاری از دوره‌های هنری مسیله ی هنر کاملا با بیان احوالات و احساسات شخصی بی‌ارتباط بوده. خیلی اوقات شخصیت هنرمند نقشی در خلق اثر نداشته و هدف نه بیان احوالات و احساسات شخصی بلکه اموری فرافردی از جمله جهان، امور الهی و مقدس و غیره بوده است (سوانه، ۳۶:۱۳۹۵).

بر اساس آنچه که بررسی شد، می‌توان چنین به این پژوهش خاتمه داد که در هر دوره‌ای با توجه به شرایط، سلایق و داوری‌های مختلف از طرف مخاطب عکس، عکس‌های خوب و بد هر دو دیده شوند. یا به قولی عکس‌های زشت و زیبا در معرض دید قرار بگیرند. از مقایسه‌ی ویژگی‌های مابین این دو مدل عکس می‌شود به این دیدگاه رسید که عکس به نمایش گذاشته شده را خوب، زیبا لقب داد یا خیر. اگر چشم بیننده، ذهن بیننده با چنین آثاری آشنا نباشد، نمی‌تواند قیاسی انجام دهد. در نتیجه هر عکسی را خوب و هر عکاسی را هنرمند می‌نامد. این مسیر در این روزگار نیاز به داشتن تمرین و دیده شدن دارد، چرا که قدرت استفاده از

ابزارهای مختلف برای زیبا شدن یک عکس بیشتر شده و عکاس می‌تواند در کوتاهترین فرصت از زشت‌ترین عکس که حتی دارای ویژگی‌های اولیه زیبایی هم نیست، زیباترین تصویر را منتشر کند. البته که این اتفاق خوبی است چرا که نگاهی پشت آن است اما زمانی یک عکس قابل تامل است، زمانی یک عکس را زیبا می‌نامیم که عکاس در همان لحظه‌ی آنی توانسته باشد از یک اتفاق که دیگر تکرار نمی‌شود، مسئله‌ی را خلق و ثبت کرده باشد. عکاس همچون یک آکروبات باز در مسیر عکاسی گام برمی‌دارد. او سعی می‌کند و البته باید سعی کند که علاوه بر تزریق تخیل و هدف خود در ثبت سوژه، از عنصر غافلگیری هم بهره ببرد. رولان بارت بر سر این موضوع بسیار بحث می‌کند که عکسی خوب و زیبا خواهد بود که سوژه بی خبر از انجام دادنش باشد یعنی همان غافلگیری. این به هنر عکاس وابسته است که چطور بتواند در کسری از ثانیه با رعایت تمام قواعد اولیه زیبایی و البته هدف از پیش تعیین شده‌ی خود مسئله‌ی را به ثبت برساند. موضوعی که بعد از صدای شاتر دوربین دیگر تکرار نمی‌شود و همان یکبار رخ داده است و تمام زیبایی یک عکس، تمام هنر یک عکس ماحصل تفکر و خلاقیت و استعداد کسی است که قبل از صدای شاتر تصمیم به خلق یک لحظه می‌گیرد.

منابع

۱. اکو، امبرتو (۱۳۹۶)، « تاریخ زشتی»، ترجمه هما بینا، کیانوش تقی زاده، چاپ سوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر
۲. بارت، رولان (۱۳۹۸)، « اتاق روشن اندیشه‌هایی درباره عکس»، ترجمه نیلوفر معترف، چاپ یازدهم، تهران: نشر چشمه
۳. دهقان نبارکی، مجتبی (۱۳۹۲)، « در ماهیت فلسفی عکس یا زنان دربار ناصرالدین شاه در عکس چه می‌کنند»، فصلنامه چیدمان، شماره۱، صص۲۷-۲۰
۴. رامین، علی (۱۳۹۳)، « نظریه‌های فلسفی و جامعه شناختی در هنر»، چاپ سوم، تهران: نشر نی
۵. رهبرنیا، زهرا؛ یاقوتی، سپیده؛ مرسلی توحیدی، فاطمه (۱۳۹۶)، « تحلیل زیبایی شناسانه عمل عکاسی در بستر هنرهای زیبا با رویکردی به نظریه سرمایه فرهنگی بوردیو»، فصلنامه مبانی نظریه هنرهای تجسمی، شماره۳، صص۱۰۶-۹۳
۶. زین الصالحین، حسین؛ فاضلی، نعمت الله (۱۳۹۹)، « سرآغاز عکاسی در ایران»، فصلنامه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره۲۵، شماره۱، صص۱۳۴-۱۲۵
۷. ژیمنز، مارک (۱۳۹۳)، « زیبایی شناسی چیست»، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: نشر ماهی
۸. سانتاگ، سوزان (۱۳۹۷)، « درباره عکاسی»، ترجمه مجید اخگر، چاپ اول، تهران: نشر بیدگل
۹. سوانه، پیر (۱۳۹۵)، « مبانی زیبایی شناسی»، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ چهارم، تهران: نشر ماهی
۱۰. کریم مسیحی، یوریک (۱۳۹۵)، « عکس و دیدن عکس»، چاپ دوم، تهران: نشر بیدگل