

واقع گرایی در عکاسی: از ادراکی تا علمی

کیهان ولی نژاد*

عضو هیأت علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۲۸؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۲۷)

چکیده

مقوله‌ی واقع گرایی در عکاسی قدمتی به درازای خود تاریخ عکاسی دارد. همواره عکاسان، نظریه پردازان، فیلسوفان، نشانه‌شناسان و دیگران در خصوص این موضوع به شکل مستقیم یا غیرمستقیم سخن گفته‌اند. با این حال، با توجه به مبتنی بودن عکس بر امر واقع، این موضوع هم‌چنان گشوده و قابل بحث باقی مانده است. واقع گرایی، در تعریف فلسفی‌اش به معنای تأیید وجود هستی‌های مستقل از اندیشه و احساس انسان است. خود فرایند عکاسی محل مناسبی برای بروز و ظهور این تفکر می‌باشد. عکس بنا بر ماهیت واقع‌گرایانه‌اش دو دریچه را به سوی جهان هستی می‌گشاید: یکی در ادامه‌ی تجربه‌ی دیداری ما، اما با پیش نهادن احتمالات گوناگون، دیگری در ادامه‌ی آگاهی و دانش‌مان. در این مقاله، با شرح انواع واقع‌گرایی فلسفی (واقع‌گرایی ادراکی، مفهومی و علمی) سعی می‌شود تا مصادیق دو نوع آن (ادراکی و مفهومی)، به فراخور موضوع مقاله، در عکاسی دنبال شده و آرای موافق و مخالف نظریه‌پردازان و منتقدین گوناگون به شکل تطبیقی مورد تحلیل قرار گیرد. در پایان، با بررسی رویکرد واقع‌گرایی علمی در عکاسی و تحلیل توانایی این رسانه از منظر شناخت‌شناسی، به این نتیجه خواهیم رسید که عکاسی واقع‌گرا امکان تبدیل واقعیت به نظریه و برعکس را داشته و نیز نقطه‌ی تلاقی واقع‌گرایی ادراکی، انتقادی و علمی می‌باشد.

واژه‌های کلیدی

واقع‌گرایی ادراکی، واقع‌گرایی علمی، شفافیت، شناخت‌شناسی.

* تلفن: ۰۹۰۲۱۲۰۸۱۶۱، شماره: ۰۷۱-۲۲۲۹۲۸۶۷، E-mail: kvalinejad@shirazartu.ac.ir

مقدمه

و برآیند برهم‌کنشی رسانه و عامل، یعنی عکس، همانی باشد که بیننده‌ی واقعی تفاوتی میان آن و خودِ واقعیت زیسته‌اش مشاهده نکند. عکاسی، برای آن که ارتباط ما با جهان هستی را حفظ کند، ابتدا باید رابطه‌ی واقعی خود با جهان را به اثبات برساند. از همین روست که هر زمان سراغ واقع‌گرایی عکاسانه می‌رویم واژگانی چون علیت، شباهت، بی‌واسطگی، ارجاعی بودن و *ivdy* برجسته‌تر می‌شوند. پس در اینجا به ضرورت بحث ابتدا واقع‌گرایی را از نگاه فلسفی مورد بررسی قرار خواهیم داد، سپس مسیر بحث را به سمت واقع‌گرایی در عکاسی پیش خواهیم برد تا با قیاس نظریات گوناگون، گوشه‌های پنهان‌مانده‌ی این رویکرد در عکاسی را کالبد و سرآخر، واقع‌گرایی عکاسانه را از واقع‌گرایی متکی بر باور^۱ تا واقع‌گرایی مستقل از باور^۲ بسط دهیم، یا به تعبیر دیگر، از واقع‌گرایی فیزیکی به واقع‌گرایی متافیزیکی که بر وجود هستی‌شناختی چیزها دلالت پیش برویم.

واقع‌گرایی چیزی است در مورد جهان و ادراک فیزیکی ما از آن، فارغ از زبان و کارکردهای‌اش. در روزگار کنونی، واژگانی چون دستکاری، تحریف، جعل، واقع‌گریزی و ازاین‌دست، در حوزه‌ی رسانه‌هایی که در اساس رسالت‌شان گزارش، توصیف و تصویرکردن واقعیت است مدام به گوش می‌رسد. آن‌گاه که صحبت از سندیت، در این‌جا به‌ویژه از نوع تصویر عکاسانه، به میان می‌آید دو موضوع بسیار مهم در صدر توجه قرار می‌گیرد: رسانه‌ی عکاسی و عامل عکاسی (=عکاس). تا آنجا که به موضوع دوم مربوط می‌شود نیت‌مندی فردی، سیاست‌بازنمایی، فرهنگ حاکم زمانه، مطالبات و نیازهای مخاطب/بیننده، فرصت‌ها و چالش‌ها و از این دست می‌توانند به نتایج بسیار گوناگون و البته بحث‌برانگیز منتهی شوند. در خصوص موضوع اول، موضوع اصلی این نوشتار، که ابزار ثبت را هدف قرار می‌دهد، همواره مهم‌ترین چالش ثبت عینی و بی‌کم و کاست واقعیت بوده و هست. به بیان دیگر، رویکردی به نام واقع‌گرایی این توقع را در پی دارد که نقطه‌ی تلاقی

است.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوه‌ی توصیفی-تطبیقی با ذکر رویکردهای مطرح در زمینه‌ی واقع‌گرایی و انطباق آن با واقع‌گرایی عکاسی صورت گرفته و در ادامه به شیوه‌ی تحلیلی اطلاعات ارائه‌شده را مورد نقد و بررسی قرار داده است. منابع لازم از میان مطالب چاپی و الکترونیکی انتخاب گشته‌اند.

پیشینه پژوهش

در بررسی که با استناد به درگاه الکترونیکی مگیران ([www. magiran. com](http://www.magiran.com)) درباره‌ی مقالات مرتبط موضوعی و محتوایی صورت گرفت این نتیجه به‌دست آمد که به لحاظ موضوعی پژوهشی در این خصوص صورت نگرفته است. اما از نظر محتوایی برخی مقالات اشارتی به مفاهیم مطرح شده در این مقاله، از جمله عینیت، رابطه‌ی علی، مرجعیت و شناخت‌شناسی عکاسی، داشته‌اند. از جمله‌ی این مقالات می‌توان به این موارد اشاره کرد: مقاله «ارزش شناختی در عکاسی»، نوشته‌ی هادی آذری ازغندی و حسنعلی برومند، فصلنامه‌ی *هنرهای تجسمی* (۱۳۹۵، شماره ۶۶)، «نسبت تاریخ‌نگاری با مسئله مرجع در عکاسی نزد رولان بارت»، معصومه میرسیدی، مالک حسینی، شهلا اسلامی، فصلنامه حکمت و فلسفه (۱۳۹۸، شماره ۳)، که به مسئله‌ی تاریخ‌نگاری عینی و نسبت آن با واقعیت می‌پردازد؛ مقاله «مفهوم حقیقت در عکاسی/از دیدگاه سه نظریه‌پرداز عکاسی با مفهوم حقیقت در هنر از نظر افلاطون»، مصطفی گودرزی و نیلوفر براری، مجله *رهمیوه هنر- هنرهای تجسمی* (۱۳۹۷، شماره ۱)، که با میناقارادان آرای افلاطون در مورد ارتباط هنر و حقیقت، آن‌ها را به‌روزرسانی نموده و بازتاب‌شان در عکاسی را در آرای جان سارکوفسکی، رولان بارت و سوزان سونتگ دنبال می‌کند؛ مقاله «تبیین مرزهای بین عکاسی واقع‌گرایانه»، انتزاعی و تجریدی، زهرا رهبرنیا و سمیه مهریزی ثانی، فصلنامه *هنرهای زیبا* (۱۳۸۷، شماره ۳۳)، که با برشمردن سه دسته‌ی مذکور، عکس‌های واقع‌گرایانه را در ژانرهای عکاسی خبری و مستند جست‌وجو می‌کند. با وجود ارزشمندبودن مطالب ارائه‌شده در این مقالات، در هیچ یک از آن‌ها واقع‌گرایی فلسفی و ارتباط‌اش با واقع‌گرایی در عکاسی مد نظر قرار نگرفته

مبانی نظری پژوهش

۱- واقع‌گرایی در فلسفه

مکاتب فلسفی واقع‌گرایی را از سه منظر مورد توجه قرار می‌دهند: ۱. ادراکی، ۲. مفهومی، و ۳. علمی. واقع‌گرایی ادراکی، همان‌گونه که از نامش برمی‌آید، به وجود عینی چیزها باور دارد. واقع‌گرایی مفهومی به وجود عینی دسته‌ها^۲ باور دارد. در واقع‌گرایی علمی، موضوعات نظریات اثبات‌شده، شامل هستی‌های نادیدنی^۳ وجود عینی دارند. در این‌جا به فراخور محتوا و موضوع بحثمان، صرفاً به منظرهای اول و سوم خواهیم پرداخت.^۵

۱-۱. واقع‌گرایی ادراکی

چیزهای موجود در محیط پیرامون موضوع ادراک ما هستند؛ بدین معنا که چیزهایی که با حواس‌مان دریافت‌شان می‌کنیم وجود واقعی و عینی دارند، به بیان دقیق‌تر، مستقل از ادراکات ما موجودیت دارند. دو گونه‌ی اصلی این واقع‌گرایی عبارت‌اند از واقع‌گرایی ساده‌انگارانه^۶ و واقع‌گرایی انتقادی^۷. گونه‌ی نخست، که خرد عام بدان باور دارد، ادراکات انسان را کامل و قادر به ایجاد تصویری صحیح از چیزها می‌داند. بنابراین، در خصوص درستی و نادرستی رسانه‌های واقع‌گرا، در این‌جا عکاسی، ملاک داوری را برابری با ادراکات فیزیکی خود اعلام می‌کند. فلاسفه‌ی واقع‌گرا اما به گونه‌ی دوم معتقدند، که خود سویه‌های بسیاری دارد و در اینجا به سه موردشان اشاره می‌کنیم.

نخست این که حواس ما صرفاً مشخصات صوری چیزها را دریافت می‌کند. نه ساختار درونی چیزها و نه بسیاری از مشخصه‌های جامع آن‌ها (برای مثال، جریان الکتریکی، ترکیبات شیمیایی، پرتوهای نامرئی، و از این قبیل) برای حواس ما قابل درک نیستند. دوم این که حواس ما مشخصات قابل دسترس، برای نمونه، اشکال چیزها را به شکل تقریبی، نه کامل و دقیق، تصویر می‌کند. و سوم، فقط ویژگی‌های به اصطلاح اولیه‌ی چیزها (اندازه، شکل، حرکت) به درستی، هرچند تقریبی، در حواس ما متجلی می‌شوند، حال آن که ویژگی‌های ثانویه (رنگ‌ها، صداها، بوها، مزه‌ها)، با

مورد چیزهایی دیدنی و نادیدنی قلمداد می‌کند. بنابراین، آن‌ها مستعد درست یا نادرست بودن هستند. اگر نظریه‌های علمی درست باشند، هستی‌های نادیدنی‌ای که آن‌ها مفروض می‌دارند جهان را بر خواهد کرد؛

۳- موضع شناخت‌شناسانه نظریه‌های تکامل یافته و پیش‌نگرانه‌ی موفق علمی را تأیید شده و کمابیش صادق در مورد جهان می‌داند. پس، هستی‌های مفروض از سوی آن‌ها، یا هستی‌های شبیه به همان‌های مفروض، در جهان وجود دارند. (Psillos, 1999, xvii)

منظور فلاسفه از واقع‌گرایی علمی این است که اطلاعات نادیدنی در نظریه‌های علمی باید معمولاً به مثابه‌ی عبارات ارجاعی مفروض قلمداد شوند، و این که وقتی معناشناسی نظریه‌ها بدین‌گونه (=واقع‌گرایانه) درک می‌شوند آن‌گاه در نظریه‌های علمی انواع پیش‌نهادهایی به میان خواهند آمد که درستی (تقریبی) آن‌ها را می‌توان با روش‌های تجربی عادی به‌کاررفته از سوی دانشمندان اثبات کرد. واقع‌گرایی علمی و شیوه‌های تولید دانش توسط آن، صورت‌های گوناگونی دارد (Boyd, 1980, 613). پس نظریه‌ی معناشناختی پسیلوس ماهیت ادبی گفتمان علمی در مورد چیزهای نادیدنی را در خود دارد، و نظریه‌ی شناخت‌شناسانه‌ی او همبستگی میان اثبات علمی و درستی تقریبی را مد نظر قرار می‌دهد.

تا به این‌جا دریافته‌ایم که در جهان مشاهدات ما، تجربه‌ی ادراکی دیداری، در شکل ساده‌انگارانه، بر دریافت صورت ظاهری، چیزی که بنیایی انسان از عهدناش برمی‌آید، استوار است. آن‌چه واقع‌گرایی ادراکی انتقادی مطرح می‌کند، یعنی مشاهده‌ی ساختارهای درونی، کاری است که واقع‌گرایی علمی از عهدی آن برمی‌آید. در این میان عکاسی، که در ذات خود برآیند نیازهای واقع‌گرایی و واقع‌نگاری زمانه‌اش است، توجهات را به سمت تصویر ادراکی علمی از جهان پیرامون جلب کرد. اما در بازنگری تاریخ واقع‌گرایی عکاسی پرسش‌هایی به میان می‌آید که ارزش تأمل دگرباره در مفاهیم پذیرفته‌شده‌ی عکاسی را یادآور می‌شود، پرسش‌هایی از این دست که آیا عکس صرفاً همانی را ثبت می‌کند که هست (واقع‌گرایی ادراکی) یا آن‌چه می‌تواند باشد را هم ثبت می‌کند (واقع‌گرایی علمی)؟ آیا برای تشخیص راستگویی عکاسی تنها باید بر باورهای ادراکی عینی‌مان تکیه کنیم یا از آگاهی حاصل از دانش تجربی و علمی‌مان هم باید یاری بگیریم؟ آیا ارزش شناخت‌شناسانه‌ی عکس در تقابل با واقع‌گرایی ادراکی آن قرار می‌گیرد؟ آیا عکس‌ها، با تفسیری از گفته‌ی فراسن، داستان واقعی چپستی جهان را به ما می‌گویند؟ و سرآخر با فهم بهتر این عبارت کندال والتون، «عکس شفاف است» (Walton, 1984, 252)، آیا باید عکس را شبیه واقعیت بدانیم یا جایگزین آن؟

۲- واقع‌گرایی در عکاسی

پیش از هرگونه صحبت فلسفی در خصوص ویژگی‌های بنیادین واقع‌گرایی رسانه‌ی عکاسی، بهتر است ببینیم که چرا عکاسی در اساس واقع‌گرا قلمداد شد. پاسخ را شاید بتوان در زمینه‌های پیرامنی پیدایش عکاسی جست‌وجو کرد. در اوایل سده‌ی نوزدهم، علوم مختلف (فیزیک، ریاضی، شیمی، اپتیک و غیره) با سرعت قابل‌ملاحظه‌ای در پی کشف دنیاهای جدید علمی بودند. مردم از الگوهای زندگی سنتی به سمت سبک‌های زندگی جدید صنعتی در تکاپو بودند. میل به ماندگاری و تجربه‌ی

وجود دارا بودن زمینه‌های عینی، ذهنی هستند؛ برداشت‌های حسی ما شبیه ویژگی‌های عینی چیزها نیستند بل که با آن‌ها مطابقت دارند. به‌همه‌ی این دلایل، ادراکات ما، گرچه عینی هستند، ارکان ذهنی هم دارند. «واقع‌گرایان انتقادی با ژرفنای‌های هستی‌شناختی و شناسایی ساز و کارهای علی اثرگذار سر و کار دارند. استدلال آن‌ها مبتنی بر گذار از پیش‌بینی به شرح و توضیح، بهره‌گیری از اندیشه‌های ذهنی و اتکا بر اشکال تفسیری پژوهش است» (Wikgren, 2005, 13). عمده‌ی واقع‌گرایان بر درک جهان از طریق حواس و خرد باور دارند و علم، به کمک یافته‌های قابل‌سنجش، ساختارهای غیرقابل‌احساس را بر ما آشکار می‌نماید. گرچه باید این نکته را نیز از نظر دور نداشت که در نهایت یافته‌های علمی هم کامل و مطلق نیستند و تابع جریانی پیشرو و کنشگر می‌باشند.

۱-۲. واقع‌گرایی علمی

نظریه‌های علمی با موضوعات گوناگونی سروکار دارند. بسیاری از آن‌ها چیزهای میکروسکوپی در زندگی روزمره، حرکت و تغییرات‌شان و از این دست را توصیف می‌کنند. در علم مدرن امروزی چیزهای نادیدنی، هستی‌های نامرئی‌ای که در نظریه‌های علمی اثبات‌شده مسلم فرض می‌شوند، جایگاه ویژه‌ای دارند. حضور میکروسکوپ‌ها و تلسکوپ‌ها امکان مشاهده و فهم بسیاری از چیزهایی که چشم غیرمسلح‌مان از دیدن‌شان ناتوان است را در اختیار انسان می‌گذارد. البته که نباید فراموش کرد که ابزارهای علمی موجود هنوز هم امکان مشاهده‌پذیر کردن هر چیزی را ندارند. با این حال، امروزه علم و ابزارهای‌اش تا به آن‌جا رسیده‌اند که می‌توان به کمک‌شان انواع هستی‌های نامرئی را دید: اتم‌ها، هسته‌های‌شان، الکترون‌ها و دیگر اجزاهای میدان‌ها و پرتوهای گوناگون نامرئی، سیاه‌چاله‌ها، اثرات باقی‌مانده‌ی تابش‌ها؛ ترکیبات شیمیایی ملوکول‌ها و اتم‌ها؛ و زیست‌شناسی (ژنتیک) ژن‌ها و از این دست. فراسن در خصوص واقع‌گرایی علمی می‌گوید: «هدف علم این است که، در نظریه‌های‌اش، داستان واقعی چپستی جهان را به ما بگوید؛ و پذیرش یک نظریه‌ی علمی مستلزم باورمندی به درستی آن است» (Fraassen, 1980, 8). در واقع‌گرایی علمی، دایره‌ی هستی از مشاهدات عینی و تجربه‌های زیسته به یافته‌هایی گسترش می‌یابد که، بر پایه‌ی اثبات‌های علمی و عقل‌پذیر، وجود خرد و استدلال را وجه ممیزه‌ی انسان از جانداران دیگر قرار می‌دهد. به تعبیری، با افزودن تصویر ساختارهای درونی به تصاویر عینی، دآوری و آرای ما را در خصوص هستی و وجود دچار دگرگونی نموده، کارکرد دوچندان شک و یقین را به خود می‌گیرد. از این‌رو، انسان امروزی هنگام رویارویی با اشیای مرئی سعی در تجسم هستی احتمالی ساختارهای درونی داشته و، چه در حوزه‌ی درک معانی و مفاهیم و چه در حوزه‌ی شناخت، نسبت را جایگزین قطعیت و مطلق‌گویی می‌کند.

در حقیقت، واقع‌گرایی علمی در راستای کشف هستی‌های نادیدنی، مکشوفات‌اش را به علم محدود نموده و آن‌ها را به حوزه‌های گوناگون دیگری وارد می‌کند که در کل، جهان‌بینی انسان را دستخوش تغییر مداوم قرار می‌دهد. پسیلوس در تعریف واقع‌گرایی علمی سه نظریه یا موضع را برمی‌شمارد:

۱. موضع متافیزیکی تأکید می‌کند که جهان ساختار طبیعی‌گونه‌ی معین و مستقل از ذهن ما دارد؛
۲. نظریه‌ی معناشناختی نظریه‌های علمی را دارای ارزش اسمی دانسته، آن‌ها را توصیفات مشروط به حقیقت در

دستاورد‌های زندگی جدید، اقتناع حس تملک بر چیزهای دور از دسترس، کشف سرزمین‌های جدید، میل به کسب اخبار راستین از جنگ‌ها، رشد روزنامه‌های چاپی، غلبه بر ترس از گذشت زمان، و بسیاری از عوامل دیگر، شرایط را برای ظهور رسانه‌های فراهم کرد که می‌توانست نتایج پویاها و کوشش‌های فردی و جمعی را از گزند زمان مصون داشته و نسخه‌ای تا حد امکان واقع‌نگارانه از ناپدیدشدنی‌ها ارائه دهد. از این رو، قابلیت‌های ثبت عینی عکاسی در باور عموم صورت نهایی واقع‌گرایی را به خود گرفت؛ چراکه تمام دست‌اندرکاران کوشیدند تا «تصویری که به‌طور مستقیم از نور پدید می‌آید به‌طور خودکار تسخیر گردد» (هرش، ۱۳۹۸، ۲۵).

۱-۲. واقع‌گرایی ادراکی

در توصیف واقع‌گرایی عکاسانه باید گفت که اولین و ماهوی‌ترین شرط آن، شباهت ادراکی به سوژه‌ی خود است، یعنی چیزی فراتر از اثبات وجود چیزی در برابر دوربین - همانندی. این همانندی مستلزم عدم دخالت عامل انسانی در ثبت مکانیکی صحنه است. اطلاعات ارائه‌شده باید با نقطه‌ی دید ناظر همخوانی داشته و عکاس باید صرفاً شاهدی بی‌طرف باشد. نمونه‌ی اعلا‌ی این نوع عکاسی را شاید بتوان عکاسی فتوژورنالیستی عنوان کرد، که بنا بر کارکردش، گزارشی عینی و همانند از واقعه‌ی روبه‌روی دوربین تهیه می‌کند. از این رو عکس‌های مستندی که به تعبیر سیوداف «به دلیل رابطه‌ی علی میان عکس و ابژه‌ی عکاسی، عکس یک زن، شاهدی بر حضور و وجود آن زن است... این را نباید رونوشت دقیق نمود ظاهری دانست» (Savodoff, 2008, 116)، به تابعیت از واقع‌بینی ادراکی ما نیستند، شباهت عینی را اصل قرار نمی‌دهند، گرچه برای اثبات واقعی بودن حد معینی از همانندی را در خود دارند. شاید این عبارت بازن، «تصویر عکاسی خود شیئی است» (بازن، ۱۳۸۷، ۱۷) را بتوان همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در دسته‌ی واقع‌گرایی ادراکی ساده‌انگارانه قرار داد. برخوردی این‌گونه با عکس از این باور ناشی می‌شود که خود عکس از نگاه پدیدارشناختی و نه معناشناختی، به دلیل ویژگی علی، بی‌واسطه و مستقل از ذهن انسان، هم‌چون ادراک دیداری مستقیم انسان، ابژه‌ی روبه‌روی خود را، که حاصل پذیرش و بازتاب نور است، توصیف و آشکار می‌نماید. کاستلو و فیلیپس خودکار بودن فرایند عکسبرداری را دلیل واقع‌گرایی آن دانسته و از این رهگذر، عکس را دارای سندیت، پایبندی، عینیت، راستگویی و دقت می‌دانند. آن‌ها در این خصوص سه پیش‌را را پیش می‌نهند: «۱. فرایند عکاسی، به تعبیری، خودکار است؛ ۲. تصاویر حاصل، به تعبیری، واقع‌گرایانه هستند؛ ۳. واقع‌گرایی عکس‌ها، به تعبیری، به خودکار بودن فرایند عکاسی بستگی دارد» (Costello and Philips, 2009, 2).

کندال والتون (به نقل از اسکات والدن، ۱۹۸۴) در مقاله‌ی «تصاویر شفاف: در باب ماهیت واقع‌گرایی عکاسی»، قدرت ویژه‌ی عکاسی را در واقع‌گرایی آن می‌داند. وی در تشریح این امر، ابتدا سراغ تأثیرگذاری به مراتب ابتدایی‌تر و حسی‌تر عکس‌های جنگ و جنایت، در قیاس با نقاشی و دیگر توصیفات دست‌نگاشت این وقایع، می‌رود. در ادامه با نقل قول‌هایی از نوشتار آندره بازن با نام هستی‌شناسی تصویر عکاسانه، سعی دارد نشان دهد که هیچ رسانه‌ای به اندازه‌ی عکاسی توان ثبت عینی، دقیق و شبیه‌از نقش نور بر سطح اشیا را ندارد. وی در جایی از مقاله‌ی خود، با به کار بردن عبارت واقع‌گرایی نقاشانه، ویژگی‌های واقع‌گرایی عکاسانه را به شکل قیاسی این‌گونه بیان می‌کند: «به‌نظر می‌رسد که واقع‌گرایی عکاسانه نه چیزی

است که از دسترس نقاش خارج باشد و نه چیزی است که عکس‌ها به خودی خود از آن بهره‌مند باشند. فقط انجام‌اش با دوربین آسان‌تر است تا با قلم» (Walton, 1984, 250). از این گفته می‌توان چنین استنباط کرد که دوربین در ثبت جزئیات رنگ‌سایه‌ها و روشنایی‌ها و کنترل دقیق ژرفنمایی (=پرسپکتیو) توانایی بیشتری دارد. اما یکی دانستن این‌گونه‌ی واقع‌گرایی نقاشانه و عکاسانه به دو دلیل ممکن نمی‌نماید. یکی این که، به گفته‌ی گرنسهایم، «دوربین تصاویر موجود را فریم به فریم ثبت می‌کند، قلم نقاشی آن‌ها را بازسازی می‌کند» (Gernsheim, 1979, 141)، یا به تعبیر کاوِل، «عکس از جهان است، نقاشی از جهان دیگری است» (Cavell, 1979, 24)، پس نقاشی رابطه‌ی علی با جهان نداشته و راستگویی‌اش به آزمون گذاشته نمی‌شود. دوم این که، نه نقاش و نه ابزارش امکان ثبت جزئیات دقیق سوژه‌ی متحرک را ندارد، مگر به شیوه‌ای خیالی یا با توسل جستن به عکس آن سوژه.

والتون در ادامه، با اشاره‌ی دوباره به نظرات بازن، با وجود پذیرش عقیده او مبنی بر عینیت‌گرایی عکاسی، به‌نوعی این ادعای بازن، که عکس خود واقعیت است، را رد می‌کند. وی می‌گوید، «بسیار بدیهی است که عکس هاف دام خود هاف دام نیست... دویعدی بودن عکس‌ها، کادرهای شان... سیاه و سفید بودن، بی‌حرکت بودن سوژه‌های متحرک در عکس‌ها [همگی دال بر این هستند که] عکس‌ها همانی هستند که هستند: عکس» (Walton, 1984, 19). در واقع، این که باور داریم به‌طور غیرمستقیم ابژه‌ی تصویر شده در عکس را می‌بینیم بدان معناست که عکس خود واقعیت نیست؛ و این که باور داریم که از طریق عکس آن ابژه را می‌بینیم یعنی عکس همانندگی واقعیت است. در هر دو صورت، برای پذیرش واقع‌گرایانه بودن یک عکس، باید آن را با معیار بینایی مستقیم خودمان قیاس کنیم و در صورت یافتن بیشترین شباهت، باور کنیم که دوربین به جای چشم ما به درستی عمل نموده است. علیت و شباهت دو شرط اصلی واقع‌گرایی عکاسانه هستند. شرط اول، ذاتی عکاسی است، «آن - بوده - است» بارت. شرط دوم اما متغیر و وابسته است، بدین معنا که هرچه توانایی دوربین، از منظر خودکاری و بی‌واسطگی، در ثبت مطابق با ادراک دیداری انسان، بیشتر باشد واقع‌گرایی و حس‌آشناینداری برآیندش بیشتر خواهد بود.

نکته‌ی پایانی در مورد مقاله‌ی والتون این که او در نهایت عکس‌ها را دارای دو ویژگی می‌داند، یکی این که دستیاران بینایی ما هستند و دیگری این که آن‌ها تصویر (=شبهه) می‌باشند. عکس‌هایی که زمان را از سرنوشت خود رها کرده و در کسری از ثانیه تسخیر و در زمان دیگری آزادشان می‌کنند، عکس‌های سیاه و سفید، عکس‌هایی از نقطه‌ی دید خاص، به ما کمک میکنند تا روابط فضایی، زمانی و مکانی اجزای محیط پیرامون را به گونه‌ای دیگر (=شناختی) تجربه کنیم. عکس‌هایی که به هدف شباهت یا همانندی گرفته می‌شوند (عکس‌های فتوژورنالیستی، عکس‌های تشخیص هویت، مکان‌نگاری) در راستای تأیید موجودیت عینی و وابسته به باور هستند. بدین ترتیب، ویژگی اول مورد نظر والتون را می‌توان با سوژه‌ی دوم واقع‌گرایی انتقادی (نسبی بودن درک ما از ویژگی‌های فیزیکی جهان)، و ویژگی دوم را مرتبط با واقع‌گرایی ساده‌انگارانه دانست.

جان‌اتان فرایدی در جانب‌داری از نظریه‌ی شفافیت والتون، با نقد چهار ویژگی دیدن عادی، که نایجل واربرتون برمی‌شمارد، سعی دارد نظریه‌ی او را مبتنی بر رابطه‌ی علی بینایی ما و جهان و تابعیت عکس از این اصل

به مثابه‌ی جایگزین ادراک مستقیم انسانی، جایگزینی بهتر از خود ندارد؛ واسطه‌ای که در عین حضور، غایب است.

۲-۲. واقع‌گرایی علمی

میلر واقع‌گرایی را دو نوع می‌داند، «یکی درباره‌ی وجود است. چیزهایی مانند صخره‌ها، کوه‌ها، ماه ... دیگری جهان عادی اشیای میکروسکوپی و مشخصات آن‌هاست که مستقل از ما هستند. این که ماه وجود دارد و کروی است مستقل از هر آن چیزی است که ما درباره‌اش می‌گوییم یا می‌اندیشیم.

(Miller, 2002, 1)

عکاسی، به مثابه‌ی رسانه‌ای که خاستگاه پیدایی علمی دارد، دارای کارکردهایی فراتر از ثبت عینی مشاهدات فیزیکی ما می‌باشد. در میان تمام رسانه‌های دیداری، شاید به جرأت بتوان گفت عکاسی تنها رسانه‌ای است که تجربه‌ی علمی را بنیان زیبانشناسی قرار می‌دهد. به بیان دیگر، حتی عکس‌های محو، نقطه‌ی دید نامتعارف، ژرفنمایی غیرعادی و از این دست، یا بنیان‌های علمی دارند یا منجر به استنتاج‌های علمی می‌شوند که آگاهی ما را در شناخت عینی یا زیبانشناختی جهان فزونی می‌بخشند. از منظر زیبانشناختی همین بس که بگوییم عکس‌ها به دلیل قرارگیری در ژانرهای مختلف صورت هنر پیدا می‌کنند و این چیزی است که تاریخ عکاسی بر آن گواهی می‌دهد.

در این‌جا، از آن رو که هدف ما بررسی سویی‌ی شناخت‌شناسانه‌ی عکاسی در کارکردهای علمی آن است زیبانشناسی عکاسی را به مجال دیگری موکول کرده، و به این موضوع خواهیم پرداخت که چگونه عکس‌های علمی‌ای که از نادیدنی‌های جهان ثبت می‌شوند نزد ما قابل اعتماد و واقع‌گرایانه تلقی می‌شوند، هرچند که ما تجربه‌ی دست اولی از مرجع بیرونی آن‌ها نداشته‌ایم. بنابراین ابتدا باید پذیرفت که عکس‌های علمی، به تعبیری، دقیقاً دستیاران بینایی ما هستند نه تأییدکننده‌ی آن. اگرچه این عبارت کلایو اسکات، «برابردانستن ادراک عکس با ادراک انسانی، امری است که می‌توان آن را قابل تردید دانست» (اسکات، ۱۳۹۳، ۱۳)، به تفاوت عکاسی و بینایی از یک نگاه کلان اشاره دارد اما عبارتی است که به شکل ضمنی تفاوت عکاسی عادی و عکاسی علمی را، بدان شکل که ما در این‌جا مد نظر داریم، آشکار می‌نماید. جان برجر هم گفتاری دارد که بر کارکرد دوچندان عکاسی دلالت می‌کند، «هر تصویر، حتی یک عکس، به شیوه‌ای از دیدن تجسم می‌بخشد. به این خاطر که عکس‌ها بر خلاف آن‌چه پنداشته می‌شود، صرفاً ثبت مکانیکی نیستند» (برجر، ۱۳۹۳، ۱۱). و دست آخر سارا کمبر به‌طور مستقیم به بنیان‌های علمی عکاسی واقع‌گرا اشاره کرده و می‌گوید که «عکاسی واقع‌گرا بنا به سنت بر مبنای نظام فکری عملی‌ای استوار شده است که در فلسفه‌ی روشنگری به وسیله‌ی ثنویت و منظرگرایی دکارتی شکل پیدا کرد. اندیشه‌ی دکارتی ذهن را از بدن، امر عقلانی را از امر غیرعقلانی، فرهنگ را از طبیعت، سوژه را از ابژه و ... متمایز کرده و بر آن برتری می‌بخشد» (کمبر، به نقل از ولز، ۱۳۹۲، ۳۳۵). نکته‌ی مشترک در هر سه گفتار تأکید بر توانمندی علمی عکاسی است که در اساس مرهون دو خاستگاه می‌باشد؛ یکی میل به شناخت، مهار و تسلط بر طبیعت، دیگری ساخت ابزارهای علمی برای پاسخگویی به این میل. و این را می‌توان به نحو اعلای در این عبارت تاریخی دریافت، «هن برای ثابت نگاه‌داشتن تصاویر دوربینی راهی یافته‌ام! من نور پایدار را تصاحب و محبوس‌اش کرده‌ام.

نشان دهد. این چهار ویژگی عبارت‌اند از: ۱. هم‌زمانی واقعی، ۲. تناسب زمانی، ۳. حساسیت به تغییرات، و ۴. آگاهی از زنجیره‌ی علی. وی در ردّ بی‌ارتباطی ویژگی اول به شفافیت عکس، مثال چشم‌های مصنوعی را آورده و از امکان ارائه‌ی دید هم‌زمان توسط آن‌ها سخن می‌گوید. سپس به چشم‌های مصنوعی پیشرفته با دید تأخیری اشاره نموده، امکان دیدن رویدادها را توسط هر دو ممکن دانسته، و در نهایت وجود تأخیر در دیدن را عاملی برای ندیدن نمی‌داند. «اگر بخواهیم انکار کنیم که نام این عمل دیدن است باید دلیلی ارائه دهیم که ثابت کنید از روی جزم‌اندیشی انکار نکرده‌ایم که نمی‌توان رویدادهای گذشته را دید» (فرایدی، ۱۳۸۴، ۱۰۷). در خصوص ویژگی دوم، فرایدی با نقل‌قولی از واربرتون در مورد عدم یکسان بودن مدت‌زمان حرکت یک دونه با مدت‌زمان تماشای آن در عکس، تجربه‌ی ادراکی را در مورد رویدادهای زمانی و اشیای ثابت و بی‌زمان صادق می‌داند، «این که نمی‌توان از دریچه‌ی عکس‌ها رویدادها را دید هیچ ارتباطی با توانایی ما در دیدن اشیاء از دریچه‌ی عکس ندارد» (همانجا).

وی ویژگی سوم، یعنی حساسیت به تغییرات، را به‌نوعی برابر با ویژگی دوم دانسته و توانایی عکس در واکنش به تغییرات را منحصر به خودش می‌داند. در ادامه‌ی نظر فرایدی باید این نکته را افزود که در طی تاریخ تحلیل‌های نظری و فلسفی شاید به یک امر مهم چندان که باید توجه نشده است: عکس برشی از زمان است، تکه‌ای از پیوستار. ما هنگام مشاهده‌ی رویدادهای پیرامون به شکل برداشت فریم‌های متوالی، به همان سان که سینما، عمل می‌کنیم؛ یعنی در ذات فرایند، برداشت‌های تک‌فریم تک‌فریم، عکاسانه، صورت می‌گیرد. هنگام تداعی آن رویداد، نه روایتگری کلامی، به مهم‌ترین آن فریم‌ها مراجعه می‌کنیم نه به توالی تمام و کمال آن‌ها. از این گذشته اعجاز واقع‌گرایی انتقادی عکاسی به همین ایستاکردن زمان گذراست، یعنی عکس به مثابه‌ی دستیار بینایی، این امکان را به ما می‌دهد که جزئیات تا حد زیادی دقیق رویداد زمانی را، که از چشم پنهان می‌مانند، بارها و بارها بازبینی کنیم.

اما ویژگی چهارم، که به‌طور مستقیم به بحث این نوشتار ارتباط دارد، آگاهی از زنجیره‌ی علی یا همان برابربودگی شیئی درون عکس با واقع‌گرایی ادراکی یا ادراک حسی ماست. واربرتون شرط برابری این دو را آگاهی از میزان نادیده گرفته‌شدن برخی ادراکات حسی ما در عکس برمی‌شمارد و مثال تجربه‌ی مستقیم مرغ ماهی‌خوار و تصویر مرغ ماهی‌خوار را می‌آورد. فرایدی در ردّ این ویژگی آخر، سراغ شباهت میان نقش و نگارهای بازتابیده از مرغ ماهی‌خوار در عکس با همان آن در شبکیه‌ی چشم می‌رود و افزودگی توان عکس به مثابه‌ی رسانه‌ی دیداری را، که منجر به تفاوت‌های میان آن و آگاهی ما بر زنجیره‌ی علی ادراکی مان می‌شود، دلیلی بر عدم امکان دیدن از طریق عکس تلقی نمی‌کند. رولان بارت یکی از کسانی است که عکس را، با تکیه بر رابطه‌ی علی آن با ابژه‌ی تصویرشده، برهم‌کنشی نور و ابژه و برآیندش در بینایی ما را به‌نوعی مطابق با همان‌ها در عکس می‌داند. «مدت‌ها پیش با عکس جوان‌ترین برادر ناپلئون، ژروم، که در سال ۱۸۵۲ گرفته شده بود، به‌طور اتفاقی برخورد کردم. و آن را با شگفتی‌ای دیدم که تا به حال نتوانسته‌ام از آن بکاهم، چراکه من دارم به چشمانی نگاه می‌کنم که به امپراتور نگاه کرده بود» (بارت، ۱۳۸۰، ۲۱). شگفتی تقلیل‌ناپذیر بارت نه از آن‌روست که خود واقعی ژروم را می‌بیند بل که بدین خاطر است که عکس را بیشتر از آن که بازنمودی بداند برآیند واقع‌گرایی مستقیم می‌داند. عکس

علمی، از آن دست که برشمردیم، چطور؟ اگر ما درباره‌ی ابژه‌های باور پیشینی نداشته باشیم آیا ارزش شناخت‌شناسانه‌ی عکس‌ها مورد تردید قرار می‌گیرد؟ برای مثال، تصاویر فرورسرخ از تغییرات اقلیمی یا رویدادهای حرارتی، تصاویر فرابنفش تحقیقاتی در مورد تشخیص اصالت یک اثر نقاشی یا دستکاری‌های بالقوه‌ی آن، تصاویر میکروسکوپی از برهم‌کنشی ملکول‌ها و اتم‌ها، عکس‌های پرتونگاشتی از اجزای درونی بدن، و از این دست؛ در مورد هیچ یک از این موارد، هیچ تجربه یا باور دیداری پیشینی در ذهن ما وجود ندارد.

در مثال دماسنجی که کوهن و مسکین می‌آورند (همانجا)، دماسنج براساس رابطه‌ی مبتنی بر امر واقع (حرارت) واکنش نشان می‌دهد و با اعداد قراردادی دمای موجود در محیط را به ما اعلام می‌کند. اما حتا اگر دماسنج هم نباشد مرجع آن (= حرارت) بر ادراک حسی ما اثر گذاشته و نسبت به وجود آن آگاه می‌شویم. با این حال، در مورد چیزهایی که وجودشان با ادراک دیداری‌مان قابل اثبات نیست ناگزیر عملکرد تاریخی دستگاه عکاسی وارد عمل شده و این یقین را در ما پدید می‌آورد که خود دستگاه واقعیت موجود را ثبت و به حوزه‌ی آگاهی دیداری ما خواهد افزود. در این مورد خاص، عکاسی واقع‌گرایی‌اش را از فرایند عکاسی وام می‌گیرد نه از خود ابژه‌ی عکاسی. واقع‌گرایی عکاسی علمی فرایندی است نه موضوعی. بنابراین می‌توان گفت که ارزش شناخت‌شناسانه‌ی عکس علمی از نوع باواسطه است، بدین معنا که، بر خلاف عکس‌های متعارف از جهان قابل مشاهده که تجربه‌ی دیداری مستقیم ما را مرجع وجود، سندیت، عینیت و واقع‌گرایی قرار می‌دهند، عکس‌های علمی ابتدا با تکیه بر روابط علی عکس با مرجع‌اش، از منظر هستی‌شناختی وجود فیزیکی ابژه‌ی عکاسی را اثبات می‌کند. سپس، از آن ابژه دانشی تصویری در ذهن ما شکل می‌گیرد و در نهایت وجود آن شیی به مثابه‌ی یک پدیده در باور ما جای می‌گیرد. این جاست که سه نظریه‌ی گریگوری کوری، «هماندی، مکانیکی بودن، واقعیت» (Currie, 1998, 379). یکجا جمع می‌شوند. همانندی از آن‌رو که هیچ رسانه‌ی دیگری، حتی به‌زعم کوری و والتون نقاشی، توان مشاهده و ثبت چنین چیزهایی را با این حد از دقت ندارد؛ مکانیکی به این دلیل که برای استنادپذیری علمی‌اش هیچ‌گونه تفسیر و دخالت انسانی در مرحله‌ی عکسبرداری را بر نمی‌تابد، و واقعیت چون، همان‌طور که گفته شد، بنا بر رابطه‌ی علی، می‌توان پذیرفت که آن‌چه ثبت شده وجود فیزیکی داشته است و نمی‌توان به خاطر این که با چشم نمی‌بینیم‌اش، هستی‌اش را انکار کنیم. در راستای تشریح دقیق‌تر کارکرد عکاسی علمی در اثبات نظریه و تبدیل آن به واقعیت پذیرفتنی، می‌توان به آزمایش تصویری‌ای که پروفیسور ادینگتون، از دانشگاه کمبریج، و فرانک دایسون، از رصدخانه‌ی سلطنتی گرینویچ، انجام دادند اشاره کرد. در این آزمایش، آن‌ها در راستای بررسی صحت نظریه‌ی نسبیت عام اینشتین، از چند ستاره‌ی معین در دو زمان متفاوت، یکی در حالت عادی و دیگری در حین خورشیدگرفتگی، دو عکس با کمک تلسکوپ ثبت کردند. آن‌ها پس از روی هم‌اندازی این دو عکس متوجه تغییر موقعیت این چند ستاره شده و بر نظریه‌ی اینشتین مبنی بر تأثیر جرم سیاره‌ها بر نیروی گرانش پیرامونی خود، مهر تأیید زدند (www.britannica.com).

پیش از ارائه‌ی نتایج این محبت لازم است به‌صورت‌های تطبیقی انواع واقع‌گرایی در فلسفه و عکاسی، که در بخش‌های پیشین به تفصیل بدان‌ها

من خورشید را واداشتم تا تصاویر را برای‌ام نقاشی کند!» (داگر، به نقل از هرش، ۱۹۰۱، ۱۳۹۸). عکاسی علمی شاخه‌های بسیاری را شامل می‌شود که از آن جمله‌اند: عکاسی نجوم، عکاسی پزشکی، عکاسی میکروسکوپی و ماکروسکوپی، عکاسی فرورسرخ، عکاسی فرابنفش و غیره. در تمام این شاخه‌ها، با تکیه بر ویژگی‌های نمایه‌ی تصاویری ثبت می‌شوند که کارکردشان توانمندسازی انسان، افزودن بر دانش شناختی و دگرگون‌سازی جهان‌بینی او می‌باشد. عکاسی علمی گرچه در طول تاریخ کاربردهای هنری نیز یافته است، اما دست کم در این بخش قصد ما بیشتر تأکید بر سویی‌های آشکار ساز آن است، همان سویی‌های که نشان می‌دهد «آن‌چه حقیقی است را نمی‌توان همواره دید و نیز آن‌چه می‌توان دید همواره حقیقی نیست» (همان، ۳۳۵). از همان اوایل پیدایش عکاسی، کنشگران‌اش در پی استفاده‌های علمی از قابلیت‌های کشف‌ناشده‌ی این دستگاه بودند. از سر چارلز ویتستون و هنری فاکس تالبوت گرفته تا ارنست ماخ، لرد ریلیف، تئودور لولین، آ. م. وُرتینگتون ... تا کنش تاریخی ادوارد ج. مایبریج در عکسبرداری متوالی از دویدن اسب، و مطالعات علمی-تصویری اتین-ژول ماری. جالب این‌جاست که برخی هنرمندان این توانایی عکاسی در آشکار نمودن واقعیت نادیده را به دیده‌ی تردید نگریسته و آن را توهمی بیش ندانستند، «این هنرمند است که راست می‌گوید و همانی که دروغ می‌گوید عکاسی است، چراکه در واقعیت زمان متوقف نمی‌شود» (رودن، به نقل از همان منبع، ۳۳۵).

هرچه قابلیت‌های فنی عکاسی بیشتر اثبات می‌شد و در خرد عموم جایگاه سند عینی را به خود می‌گرفت این باور که محدودیت‌های بینایی انسان، ذهن را در کشف احتمالات هستی جهان ناکام می‌گذارد جای خود را با یافته‌های پزیتیویستی قابل اثبات می‌داد. عکاسی علمی شاید به‌نوعی برآمده از این رویکرد بنیادین واقع‌گرایی ادراکی انتقادی بود که هیچ دانش ناب، هیچ دانش کاملی، وجود ندارد. عکاسی علمی راه را برای تأمل فلسفی درباره‌ی دانش ما از جهان گشود؛ جهان را از حوزه‌ی هستی‌شناسی به حوزه‌ی شناخت‌شناسی وارد نمود.

کوهن و مسکین (۱۳۸۷) با برشمردن دو نوع اطلاعات قابل انتقال در یک اثر بازنمودی، یکی اطلاعات ویژگی‌های دیداری قابل فهم درباره‌ی ابژه‌ی بازنمودی، و دیگری اطلاعاتی درباره‌ی محل خودمحور^۱ یا ارجاعی ابژه‌ی بازنمودی، در پی یافتن ارزش شناخت‌شناسانه‌ی عکس هستند. آن‌ها پس از بحث فلسفی تفصیلی امکان وجود هر یک از این دو نوع اطلاعات در عکس، سرآخ‌ر به این نتیجه می‌رسند که عکس‌ها صرفاً اطلاعات نوع اول را در خود جای می‌دهند، «عکس‌ها به لحاظ ارزش شناخت‌شناسی ارزشمندند زیرا منبع اطلاعاتی نسبتاً سهلی درباره‌ی ویژگی‌های دیداری قابل فهم ابژه‌های به وجود می‌آورند... حتی زمانی که فاقد اطلاعات درباره‌ی محل خودمحور هستیم، مؤثر واقع می‌شوند» (کوهن و مسکین، ۱۳۸۷، ۳۹). آن‌ها در اثبات این ادعای خود یادآور می‌شوند که عکس‌ها با باورهای پیشین ما در مورد چیستی و نمود ظاهری چیزها برابری داشته و از این رهگذر دریچه‌های جدیدی برای شناخت جهان پیش روی ما می‌گذارند. هرگونه تغییری در ظاهر اشیا منجر به تغییر در تصویر بازنمودی آن‌ها خواهد شد.

آنچه کوهن و مسکین در مورد انطباق عکس‌ها با باورهای پیشین ما می‌گویند به‌نوعی رویکرد وابسته به باور را یادآور می‌شود. این شاید در مورد عکس‌های تجربه‌ی روزمره‌ی ما صادق باشد (عکس‌های خیابانی، عکس‌های سردستی، عکس‌های خانوادگی)، اما در خصوص عکس‌های

بنابراین جهان‌بینی انسان را از طریق تبدیل حدس‌ها و فرض‌ها به یقین‌های ممکن دستخوش تغییر و تحول قرار می‌دهند.

با توانایی‌های که خود دستگاه عکاسی و انواع فن‌آوری‌های آن دارد، عکس‌ها دارای اطلاعات افزوده‌ی فیزیکی و متافیزیکی هستند؛ آن‌ها در راستای آشکارسازی واقعیتِ نادیده هستند نه تابعیت از واقعیتِ دیدنی. با

پرداخته شد، اشاره‌ای داشته باشیم. در واقع‌گرایی ادراکی، هر دو حوزه‌ی فلسفه و عکاسی بر تطابق مشاهدات عینی ما با ابژه‌های دیدنی تأکید داشته و شرط واقع‌بینی یا واقع‌گرایی را تأییدشدن در ادراک حسی عمومی می‌دانند. در واقع‌گرایی علمی نیز هر دو حوزه بر این باور هستند که یافته‌ی علمی هستی واقعی چیزها و ممکن‌بودن وجود آن‌ها را تأیید می‌کند و

نتیجه

دیداری نیابند قابلیت اعتماد و پذیرش نخواهند داشت. با ارجاع به موضع سوم پسپلوس، عکس علمی هستی‌های مفروض را به هستی‌های موجود پذیرفتنی بدل می‌نماید و از این راه دانش نظری ما را تا حد دانش عینی اثبات‌پذیر برای عموم ارتقا می‌دهد. به بیان دیگر، واقع‌گرایی علمی عکاسانه آن‌چه را اکنون نمی‌توان دید (نظریه) به آن‌چه در آینده امکان دیده‌شدن می‌یابد (واقعیت) تبدیل می‌کند. بر همین اساس، شاید بتوان گفت که عکاسی به شیوه‌ی واقع‌گرایی ادراکی راه را برای تبدیل واقعیت به نظریه می‌گشاید و عکاسی به شیوه‌ی واقع‌گرایی انتقادی-علمی راه را برای تبدیل نظریه به واقعیت. در کل، عکاسی واقع‌گرایانه نقطه‌ی همگرایی واقع‌گرایی ادراکی، انتقادی و علمی است.

استناد به تمام آن‌چه در این نوشتار گفته شد، عکس با تکیه بر واقع‌گرایی ادراکی خود، راه را برای شناسایی ابژه‌اش گشوده و با گذار از موضوع ادراک روزمره‌ی انسانی به چیزی که امکان تفسیرشدن می‌یابد وارد حوزه‌ی معناشناسی می‌گردد. در این حوزه، معناهای کشف‌شده یا اطلاق‌شده به یک عکس معین، آن را از واقع‌گرایی صرف وارد قلمروی ارزیابی و داوری نموده، امکان شکل‌گیری ژانرها و نظریه‌ها را فراهم آورده و در عین حال به ابزاری برای انواع مطالعات شناختی (از قبیل جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، انسان‌شناسی، ...) تبدیل‌اش می‌کند. از همین روست که واقعیت زیسته‌ی عادی به کمک عکس وارد دنیای دانایی افزوده می‌گردد. از سوی دیگر، عکاسی علمی سندی است برای تأیید یا رد پیش‌پنداشت‌هایی که تا صورت

ogy. In PSA 1980 (Vol. II, 613–662).

Cavell, Stanley (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, enlarged ed. Cambridge: Harvard University Press.

Currie, Gregory (1998), *Photography, aesthetics of*, in Edward Craig (gen. ed.) *Routledge Encyclopedia of Philosophy*, Vol. 7, pp. 377-79 (London: Routledge).

Diarmuid Costello and Dawn M. Phillips (2009). *Automatism, Causality and Realism: Foundational Problems in the Philosophy of Photography*, *Philosophy Compass* 4/1: 1-21.

Gernsheim, Helmut (1963). in *Cinemascope: Before and After*, Charles Barr, *Film Quarterly*, Vol. 16, No. 4, 4-24, Summer.

Miller, A. (2002). 'Realism'. In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. from <http://plato.stanford.edu/entries/realism/>.

Psillos, Stathis (1999). *Scientific realism: How science tracks truth*. London: Routledge.

Savedoff, Barbara (2008). Documentary Authority and the Art of Photography, in *Photography and Philosophy*, ed. Scott Walden, (Hong Kong: Blackwell).

van Fraassen, Bastiaan Cornelis (1980), *The Scientific Image*. Oxford: Oxford University Press

Walton, Kendall L. (1984). *Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism*, *Critical Inquiry* 11: 246-76

Wikgren, Marianne (2005). *Critical realism as a philosophy and social theory in information science?*, *Journal of Documentation*, Vol. 61, Iss 1.

www.britannica.com/story

www.magiran.com

پی‌نوشت‌ها

1. Doxastic.
2. Non-doxastic.
3. Genera.
4. Unobservable Entity.
۵. برای مطالعه در زمینه‌ی واقع‌گرایی مفهومی، بنگرید به: Cocchiarella, Nino B. (2007). *Formal Ontology and Conceptual Realism* (Dordrecht: Springer).
6. Naïve Realism.
7. Critical Realism.
8. Egocentric.

فهرست منابع

- اسکات، کلاویو (۱۳۹۳)، *نگاره سنگگو، عکاسی و زبان*، ترجمه کیهان ولی‌نژاد، تهران: آوینه.
- ازن، آندره (۱۳۸۷)، *هستی‌شناسی تصویر عکاسی*، محمد شهبان، نشریه بیناب، شماره ۱۲، صص ۱۲-۱۹.
- بارت، رولان (۱۳۸۰)، *اتاق روشن: تأملاتی در باب عکاسی*، ترجمه فرشید آذرنگ، تهران: ماه‌ریز.
- برجر، جان (۱۳۹۳)، *شیوه‌های دیدن*، ترجمه زیبا مغربی، تهران: شورآفرین.
- فرایدی، جان‌اتان (۱۳۸۴)، *شفافیت و تصویر عکاسانه*، ترجمه کیهان ولی‌نژاد، فصلنامه هنر، شماره ۶۴، صص ۱۰۴-۱۱۵.
- کوهن، جان‌اتان؛ مسکین، آرون (۱۳۸۷)، *در باب ارزش شناخت‌شناسانه‌ی عکس‌ها*، ترجمه کیهان ولی‌نژاد، *بیناب* (سوره مهر)، شماره ۱۲، صص ۲۴-۴۷.
- والدن، اسکات (۱۴۰۰)، *عکاسی و فلسفه: مقالاتی در باب ماهیت تصویر عکاسی*، ترجمه محمدمهدی امیرخانلو، تهران: هنوز.
- ولز، لیز (۱۳۹۲)، *گزیده‌های از مهمترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم*، ترجمه مجید اخگر، تهران: سمت.
- هرش، رابرت (۱۳۹۹)، *تاریخ اجتماعی عکاسی: شکار نور*، ترجمه کیهان ولی‌نژاد، تهران: کتاب پرگار.

Boyd, R. (1980). *Scientific realism and naturalistic epistemol-*

Realism in Photography: From the Perceptual to the Scientific

Keyhan Valinezhad*

Faculty Member of Visual Communication Department, Faculty of Visual Arts, Shiraz University of Art, Shiraz, Iran.

(Received: 19 Sep 2021; Accepted: 18 Dec 2021)

Photographic realism has a history as long as photography. It has always been seen by photographers, theorists, philosophers, semiologists and others, directly or indirectly, have written or spoken about this issue. However, this issue is still open and controversial. Realism, in its philosophical definition, is affirmation of entities independent of our thoughts and senses. The process of photography, in itself, is a suitable place for incarnation of this attitude. Photography, by its realistic nature, opens two windows into the world: one, following our vision but through suggestion of various contiguities; other, for development and expansion of our knowledge. The perceptual realism proposes that the objects of our environment are subjects of our perception; that is, the thing we perceive with our senses has real and objective existence and is independent of our perceptions. The conceptual realism is a matter about real existence of genera. In scientific realism, it is supposed that objects of confirmed theories, including unobservable entities, exist objectively. In fact, scientific realism, in order to discover unobservable entities, enters to fields like metaphysics, semantics, and epistemology, respectively, to assert that the world has certain natural structure and mind-independent, to explain that scientific theories have face-value and truth-conditioned descriptions of observable and unobservable things, and to claim epistemologically that mature and predictively successful scientific theories are well-confirmed and approximately true descriptions of the world. When we speak about authenticity in photography, two important subjects deserve more attention: the medium of photography and the photographer. As much as it concerns to the latter, intentionality of the photographer, politics of representation, mainstream culture of the era, demands and needs of audience/viewer, opportunities and challenges, and so on, can lead to different conclusions. The former, which is related to recording tool, has always been confronted with objective and pure recording of reality. In other words, the so-called photographic realism follows the expectation which believes that photograph is something the real viewer sees no difference between that and his/her lived and perceived reality. In photography, perceptual

realism involves similarity of the object of a photograph to one's visual perception of the same object, to say that, something beyond confirmation of a thing's existence in front of the camera-likeness. This likeness needs to be free of any inference of human agent in mechanical recording. The scientific approach in photography believes that this medium, with relying on its technological abilities, can discover photographic act as an assistant to our visual perception system and make the unobservable observable.

In this paper, it is attempted to study the perceptual and the scientific in photography, and to analyze comparatively different opinions of the theorists who accept or deny transparency of photographs. Finally, by description of realistic realism in photography and epistemological analysis of capabilities of this medium, it will be concluded that in realistic photography it is possible to transform reality to a theory and vice versa, and this type of photography is the convergence point of perceptual, critical and scientific realism.

Keywords

Perceptual Realism, Scientific Realism, Transparency, Epistemology.

* Tel: (+98-902) 1208161, Fax: (+98-71)32292867, E-mail: kvalinejad@shirazartu.ac.ir