Archive of SID

سِلفی(خودنگاره)؛ ظهور و تجلی فردیت در هنر معاصر

چکیده:

در سوبژکتیویته دکارتی، انسان محور اصلی حقیقت گردید و سوژه، اصالت یافت. اگرچه دکارت تحلیل خود را با من اندیشنده فردی آغاز می‌کند، اما در نهایت، به استنباطی کلی درباره انسان می‌رسد و فرد انسانی در محاق قرار می‌گیرد. این وضعیت در نظام‌های فکری پسادکارتی تداوم می‌یابد؛ تا در قرن نوزدهم با ظهور اندیشه‌های فردگرایانه اگزیستانسیالیست‌ها، تلقی نوع باورانه درباره انسان به چالش گرفته می‌شود و به فرد انسانی با تمامی ویژگی‌های فردی‌اش توجه می‌شود. در وادی هنر، هنرمندان اندکی پیش از شکل‌گیری جریان‌های فردگرایانه در عالم تفکر، با روش‌های گوناگون بازنمایی برویژگی‌های فردی مدل، تاکید نمودند. خودنگاره‌های هنرمندان پسارنسانسی یکی از مهم‌ترین تجلیات این رویکرد فردمحورانه است. از طرفی، با اختراع دوربین عکاسی، تحول در تعریف هنر و به رسمیت شناخته شدن عکاسی به عنوان رسانه هنری، اشتیاق سراسری به خلق تصاویر مبتنی برویژگی‌های فردی نیز گسترش می‌یابد. با رشد تکنولوژی و تولید تلفن همراه مجهز به دوربین‌های عکاسی، این هنر بیش از پیش فراگیر شده و پدیده‌های بنام سلفی به‌عنوان یکی از تجلیات فردمحوری رایج، رونق بسیار می‌یابد. پرسش اصلی این مقاله، امکان بررسی فلسفی پدیده نوظهور سلفی از منظر فردگرایی جاری می‌باشد که طی مسیر پژوهش، به پرسش‌های فرعی چگونگی سیر سوبژکتیویته دکارتی به فردگرایی، چرایی هنرنامیدن سلفی و چگونگی روند سیر آثار هنری انسانمحور به فردمحور پاسخ داده می‌شود. رویکرد این مقاله، رواج فردگرایی در اندیشه معاصر است که بر بستر آن تلاش می‌شود، پدیده سلفی مورد بررسی قرار گیرد. در این مقاله با واکاوی ریشه‌های فلسفی پدیده نوظهور سلفی، این نتیجه حاصل می‌گردد که، یکی از علل اقبال عمومی به این رسانه نوظهور، فردگرایی جاری در دوران معاصر منتج از سوبژکتیویته دکارتی است. پژوهش حاضر، پژوهشی کیفی است که به روش مطالعه کتابخانه‌ای اطلاعات گردآوری شده است.

واژگان کلیدی: سوبژکتیویسم، فردگرایی، سلفی، هنر معاصر، مدرنیته

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۵/۲۳

مهدی خانکه
(نویسنده مسئول)، دکترای فلسفه هنر دانشگاه آزاد تهران شمال و عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد دماوند.
Email: mehdikhanke@yahoo.com

محمد شکری
دکترای فلسفه عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد تهران شمال،تهران، ایران.
Email:
Mohammadshokry44@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

سلفی پدیده‌ای نوظهور است؛ میلیون‌ها انسان در هر لحظه با رویکردهای مختلف، سلفی‌های خود را در شبکه‌های اجتماعی نشر می‌دهند. فراگیری این پدیده نوظهور انسانی، لزوم پژوهش‌های فراوانی از وجوه مختلف را می‌طلبد. در این پژوهش تلاش می‌شود، سلفی را از منظر رویکردهای انسان‌محور مورد بررسی قرار دهد، از مهم‌ترین این رویکردها در تاریخ فلسفه، سوبژکتیویته دکارتی و سپس، فردگرایی منتج از نقد سوبژکتیویسم می‌باشد که خط سیر این پژوهش را فراهم آورده است. دکارت و متفکران پس از او در شکل‌گیری سوبژکتیویسم، نقشی اساسی ایفا کردند. اشاره مستقیم فلسفه دکارت به انسان و قرارگیری آن در جایگاه تنها سوژه واقعی بر مبنای جمله «می‌اندیشم، پس هستم»[1] شکل می‌گیرد. محوریت‌یابی انسان در رویکرد سوبژکتیویته نیز از آن جهت که به انسان کلی توجه می‌کرد، هم‌چنان فضا را برای نقدهای تازه باز می‌گذاشت. تلقی از انسان در اندیشه متفکران پس از دکارت هم‌چون برک، هیوم و کانت دچار چالشی چشم‌گیر گردید. از طرف دیگر، پس از انتقادات کرکه گور از ایدئالیسم کلی‌نگر هگل، بسیاری از پیشروان فلسفه اگزیستانس نیز بر سوبژکتیویسم، نقدهای جدی وارد کردند. نادیده گرفتن فردیت، عمده‌ترین موضوع برای اعتراض این منتقدان بود. کمی پیش از شکل‌گیری انتقادهای گسترده به سوبژکتیویسم دکارتی، در نادیده گرفتن نقش فرد، هنرمندان ردای فردیت بر تن آثار خود پوشانده بودند. هنرمندان با بهره‌گیری از روش‌های گوناگون، همواره، حضور فردی خود را در اثر هنری به ظهور می‌رساندند. به یک معنا، هنرمند در خلق هر اثر هنری تجربه فردی خود از عالم و نحوه در عالم بودن خود را آشکار می‌کند؛ در مواردی نیز ضرورت این حضور آن‌چنان قوت پیدا می‌کند که هنرمند ناگزیر به بازنمایی خود به‌عنوان شخصیتی حاشیه‌ای در اثر شده است. از طرف دیگر، هم‌زمان با حضور غیرمحوری تصویر فردی هنرمند در اثر هنری هم‌چون تابلو ندیمه‌های ولاسکز، جسارت تجلی فردیت هنرمند، به‌عنوان سوژه اصلی در خلق خودنگاره‌های متعدد هنرمندان، به‌ویژه پس از دوران رنسانس، به سنتی مرسوم بدل گردید. این تجلیِ فردیتِ هنرمند در اثر هنری کم‌کم با نو شدن تعریف‌ها و به‌هم‌ریختن کالبد بسیاری از مفاهیم سنتی در هنر نیز تجلی تازه‌ای یافت. اذعان رویکرد تازه به هنر با محوریت ایده ناب اثر هنری و نه تکنیک و مهارت صرف، تعریف هنر را به «هنر به مثابه ایده» فرو کاست؛ این تعریف که هم‌پایه جریان مدرن در عالم هنر فراگیر شد، هنر را با ایده ناب و البته، تازه یکی پنداشت؛ و از این رو، گستره عالم هنر را به عرصه‌ای وسیع‌تر برای حضور حداکثری افراد عالم بدل گردانید. در تعریف جدید، هر فردی با دارا بودن یک ایده تازه و ناب به شرط بهره بردن از یک رسانه هنری مطلوب، می‌تواند به عالم هنر وارد شود. این تعریف‌های جدید به همراه تلاش افراد جهت یافتن رسانه‌ای نو، با پیشرفت‌های حیرت‌انگیز عکاسی همراه شد؛ ماموت کمراهای خواص و خانواده‌های سلطنتی، کم‌کم جای خود را به دوربین‌های کوچک خانگی آنالوگ و سپس، دیجیتال سپرد و امکان بیان و نمایش ایده‌های ناب را فراهم کرد. رواج تلفن همراه و تجهیز رسانه هنری عکاسی به آن، فقدان رسانه ارتباطی افراد ایده‌پرداز را برطرف گردانید. براساس نظریه یاکوبسن، فرستنده (هنرمند)، اثر، که شامل موضوع، پیام، رمز و تماس -که مجرای ارتباطی است- می‌شود، و گیرنده (مخاطب)، سه جزءِ اصلی فرایند تولید اثر هنری هستند؛ هم‌چنین، در هر فرایند ارتباطی، به تماس نیاز است؛ یعنی به مجرایی فیزیکی و پیوندی روانی بین فرستنده و گیرنده که به آن‌ها امکان می‌دهد با یکدیگر ارتباط برقرار نمایند (فالرو همکاران، ۱۳۶۹: ۷۷). از این رو، با فراهم آمدن دوربین عکاسی برای همگان، طیف وسیعی از آثار هنری تولید می‌شود که این آثار بر بستر اینترنت و شبکه‌های اجتماعی در معرض دید مخاطبان قرار داده می‌شوند. حال با شکل‌گیری شبکه‌های اجتماعی، این نقیصه رساندن پیام‌های ناشی از ایده‌های ناب افراد به طیف وسیع مخاطبان را نیز مرتفع کرد. امروز، هر فردی که دوربین عکاسی دیجیتال گوشی همراه خود را به همراه داشته باشد، هم بالقوه و هم بالفعل می‌تواند خود را در عالم هنر هم‌نشین سایر هنرمندان بداند. بخش عمده‌ای از این آثار هنری، سلفی‌هایی است که با ابژه قرار گرفتن هنرمند (خالق سلفی)، ثبت و به سرعت تکثیر می‌شود؛ خودنگاری‌هایی که در هر لحظه با تاکید فراوان بر فردیت هنرمند، تصویری از من هنرمند را تکثیر می‌گردانند. پرسش اصلی این پژوهش، امکان بررسی فلسفی پدیده نوظهور سلفی از منظر سوبژکتیویته دکارتی و سپس، فردگرایی جاری می‌باشد که طی مسیر پژوهش، به پرسش‌های فرعی چگونگی سیر سوبژکتیویته دکارتی به فردگرایی، چرایی هنر

www.SID.ir

Archive of SID

نامیدن آثار تولیدی سلفی و چگونگی روند سیر آثار هنری انسان محور به فردمحور پاسخ داده می‌شود.

روش پژوهش

به لحاظ ماهیت نظری عنوان تحقیق، نگارنده به شیوه کتابخانه‌ای و مراجعه به شواهد و نمونه‌های مکتوب کار تحقیق را به پیش برده است. بنابراین، روش تحقیق به‌کار برده شده در این پژوهش، روش تحلیلی—توصیفی مروری است، که با تکیه بر تالیفات حوزه‌های هنر و فلسفه شکل گرفته است.

پیشینه پژوهش

با توجه به نو بودن موضوع مقاله، یافتن پیشینه‌ای پژوهشی، که مستقیما به این موضوع به‌ویژه از منظر فلسفی پرداخته باشد، کمی دشوار است. در نتیجه، به پژوهش‌هایی اشاره می‌شود که بیش‌تر حول محور سوبژکتیویته، فردگرایی، سلف پرتره و در نهایت، سلفی پرداخته شده است. از مهم‌ترین این پژوهش‌ها می‌توان به مقاله «سرآغازهای سوبژکتیویسم در فلسفه و هنر» نوشته محمد رضا بهشتی(۱۳۸۵)، اشاره کرد؛ که ارتباط میان جریان‌های هنری پسارنسانسی با رویکرد فلسفی معاصر با آن دوران را بررسی می‌نماید. در این مقاله به ارتباط مستقیم جریان فلسفی سوبژکتیویته دکارتی و انسانی شدن آثار هنری این دوران پرداخته شده است. هم‌چنین، مصاحبه ادوارد لوسی اسمیت(۱۳۹۰) در مجله هنر فردا تحت عنوان «بازنمایی خویشتن»، سیر تحول خودنگاری هنرمندان پس از دوران رنسانس تا دوران معاصر را تشریح کرده است. اسمیت با بررسی رویکردهای گوناگون خودنگاره در میان هنرمندان در ادوار گذشته، خودنگاره را تجلی‌گاه اشتیاق به فردگرایی هنرمندان دانسته است؛ که البته، میلی همگانی در میان تمام ابنای بشر به ویژه هنرمندان است که با تکیه بر مهارت خود، برخلاف آحاد مردم، قادر به پاسخ‌دهی مناسب به این اشتیاق می‌باشند. نجف شکری قبادی(۱۳۹۶)، در مقاله «اجاره‌ای برای اتاق تاریک»، مستقیما پدیده سلفی را از منظری تازه مورد توجه قرار داده است؛ سلفی‌هایی که در آن‌ها، انسان خود را ابژه خود گردانیده است. از منظری دیگر، محمد شکری(۱۳۹۱)، در مقاله «هوسرل، مرلوپونتی و مفهوم تن»، با محوریت مفهوم تن در آرای ایشان، تفرد منتج از این دو متفکر را مورد واکاوی قرار داده است، تفرد ناشی از تفرق تن‌ها در عالم، که فردگرایی نوین را منتج شده است. در انتها نیز با توجه به ترجمه مقاله هایدگر(۱۳۷۹)، با عنوان «عصر تصویر جهان» توسط سید حمید طالب‌زاده زمینه هویت‌یابی تصویر در دوران معاصر مورد توجه واقع شده است، دورانی که در آن، تصویر مهم‌ترین رکن زندگی افراد شده است.

رواج سوبژکتیویسم در اندیشه معاصر غربی

بی‌شک سوبژکتیویسم از آموزه‌های بنیادین فلسفه جدید است. پیش از رواج این رویکرد، ریسمان مستحکم تحلیل و پاسخ به پرسش‌های بنیادین عالم غرب، الهیات جاری مسیحیت قرون وسطایی بود. پس از بازماندن آباء کلیسا در پاسخ به پرسش‌های روزآمد، شک فراگیری قرون وسطی را فراگرفت. دکارت، راه را برای رهایی از بحران ناشی از شک فراگیر نه در الهیات مسیحی، بلکه در تعقل و تفکر بشر جُست و این‌چنین، سوبژکتیویسم دکارت شکل گرفت، رویکردی فلسفی که در آن، سوژه محور عالم شد. در اندیشه سوبژکتیویستی، جهان هستی واقعیت دارد؛ اما واقعیتش را از جانب انسان اخذ کرده است. در سوبژکتیویسم دوران جدید، فرض بر این قرار گرفت که با انسان یا اگو اندیشنده،[۲] حقیقت تعین پیدا می‌کند؛ جهان تعیین و توجیه می‌شود. سوژه در برخی نگرش‌های فلسفی جدید به‌قدری فربه می‌شود که نه‌تنها هم‌چون معیاری برای معرفت به شمار می‌آید، بلکه شأن هستی بخشی نیز پیدا می‌کند؛ تا آن‌جا که همه موجودات، قایم به سوژه می‌شوند. هایدگر معتقد است: رخداد سرنوشت‌سازی که فلسفه جدید رسما با آن آغاز می‌شود، پیدایش مفهوم سوژه است(Carr, 1999: 4,5). دکارت در کتاب «گفتار در روش» قضیه کوجیتو[۳] را اولین اصل فلسفی و قضیه ایمن و مطمئن می‌نامد. «بنابراین، من فکر می‌کنم پس هستم، حقیقتی است تردیدناپذیر، که دکارت فلسفه خودش را بر آن بنیاد کرده است؛ که در وهله اول، برای ادای این کلمات چاره‌ای جز اثبات خودش ندارد؛ این در واقع نکته اصلی فلسفه دکارت است»(کاپلستون، ۱۳۸۰: ۱۲۲). «در حقیقت، دکارت با تاسیس اصل «کوجیتو» و تفسیر آن به‌عنوان بنیاد تزلزل‌ناپذیر هستی، یگانه «سوژه» حقیقی را من انسانی از آن جهت که فکر می‌کند، می‌داند. «سوژه»ای که همه موجودات قایم به او هستند»(Wilson,1969:174). «قضیه کوجیتو در اندیشه دکارت، دوره‌ای را در پی آورد که

www.SID.ir

Archive of SID

ازآن، به مدرنیته و دوره جدید یاد می‌کنند. گوهر مدرنیته این است که ماهیت انسان تغییریافته و به سوژه مبدل گشته است؛ و مقارن با آن، دیگر موجودات، به ابژه این سوژه خودفرمان شده‌اند. انسان می‌تواند چیزها را به شیوه دلخواه خویش و به میل خود بنامد، بخواند و معنی کند»(پازوکی، ۱۳۷۹: ۴۴). هرچند دکارت سوبژکتیوته خود را با من فردی آغاز می‌کند، ولیکن، در ادامه به انسان کلی می‌رسد. در دستگاه فلسفی او همه انسان‌ها ذیل یک چتر کلی به نام انسان قرار می‌گیرند و نقش فرد در سوبژکتیویسم بیش از پیش نادیده گرفته می‌شود. پس از فراگیری سوبژکتیویسم و تکوین آن توسط فیلسوفان پسادکارتی، کانت در نقد اول و دوم خود، نهایت استفاده را از دستاوردهای سوبژکتیویسم در قالب صدور احکام کلی و تعمیم‌پذیر درِ شناخت و اخلاق برد؛ اما چالش اساسی در حوزه زیبایی‌شناسی، بر پیکره سوبژکتیویسم در نقد سوم کانت پدید می‌آید. به علت تنوع در ذوق(به گفته هیوم)، احکام زیبایی‌شناسی امکان تعمیم‌پذیری هم‌چون حوزه‌های شناخت و اخلاق را ندارند؛ این یکی از مهم‌ترین چالش‌هایی است که بر سر مسیر سوبژکتیویسم قرار می‌گیرد. در پی چالش به وجود آمده بسیاری از متفکران دیگر هم‌چون اگزیستانسیالیست‌ها نیز بر نادیده گرفتن نقش فرد در سوبژکتیویته دکارتی نقدهای جدی اعمال کردند؛ «اگزیستانسیالیسم توجه بسیاری به مساله آزادی دارد که معنای آن آزادی، گزینش امکانی از میان شمار نامحدودی از امکان‌هاست... در تحلیل نهایی، اگزیستانسیالیست‌ها مساله آزادی را به مسال‌های صرفاً اخلاقی برمی‌گردانند و به آزادی، هم‌چون فردمحوری افراطی و هم‌چون آزادی فرد از جامعه می‌نگرند»(بابایی، ۱۳۸۶: ۶۵۴). «البته، باید افزود که، همین فردیت‌گرایی و تاکید بر اصل «آزادی» فلسفه وجودی را سرشار از دغدغه و دلهره می‌کند؛ ازاین‌رو، در نگرش اگزیستانسیالیستی، فرد انسانی به‌عنوان فاعلی آگاه شناخته می‌شود. این فرد انسانی در تجربه هستی و لمس معنای وجود، به‌طور بی‌واسطه با این مساله [فردیت فرد آزاد و فاعل آگاه بودن] روبه‌رو شده و پوچی زندگی خود را درمی‌یابد. آن‌گاه با تکیه بر حفظ حریم «آزادی» و با استفاده از امکان گزینش، هدفی برای خود برگزیده و به این شکل، به سلسله رویدادها و حوادثی که زندگی نامیده می‌شود، معنا و مفهوم می‌بخشد. آری از بن‌مایه‌های اساسی اگزیستانسیالیسم، اصالت، فرد انسانی است»(همان: ۶۶۶-۶۷۰)؛ فردی که فردیتش در دل انگاره‌های فلسفی کلیت‌نگر گم شده است. اگزیستانسیالیسم به دنبال خروج از این کلیت‌نگری و آزادی فرد انسانی است(مک کواری، ۱۳۷۷: ۱۲۴).

تلاش جهت تجلی فردیت هنرمند در آثار هنری

پیش از شکل‌گیری جریان‌های فردگرایانه در عالم تفکر، کم‌کم هنرمندان با روش‌های گوناگون بازنمایی، برویژگی‌های فردیِ مدل، تاکید کردند. خودنگاره‌های هنرمندان پسارنسانسی یکی از مهم‌ترین تجلیات این رویکرد فردمحورانه است. هنرمند از راه‌های مختلف در قالب خودنگاره فردیت خود را به تصویر درآورده است. خودنگاره، ابژه شدنِ هنرمند توسط خودش است، هنرمند موضوع و مدل خود می‌شود. «فرهنگ لغات روان‌کاوی گیل بازنمایی خود را تصویر از خود براساس تعبیر شخص از خودش معنی کرده است... منِ غول‌آسای بسیاری از هنرمندان معاصر، همواره مترصد است، تا تمام فضای ممکن را اشغال کند و حتی از آن نیز گسترده‌تر شود»(اسمیت، ۱۳۹۰: ۴۰). پس از گذر از رویکرد کلی‌نگر به انسان در آثار هنری که تحت تاثیر سوبژکتیویته دکارتی با تاکید برویژگی‌های بارز انسان کلی شکل گرفت، فردیت فرد مورد توجه هنرمندان قرار گرفت. هنرمندان در کنار تولید پرتره‌های سفارشی آباء کلیسا، درباریان و سفارش‌دهندگان ثروتمند، فردیت هنری خود را یافته و اغلب در سلف پرتره‌ها(خودنگاره‌ها) نمایش درآوردند(تصاویر۱ و ۲). از طرف دیگر، هرچه به دوران مدرن نزدیک می‌شویم، تصویر اهمیت بیش‌تری می‌یابد؛ با ثبت اختراع‌های گوناگون، رواج شهرنشینی نو و گسترش ارتباطات اجتماعی، ویژگی‌های ظاهری منحصر به‌فردِ افراد، که پیش‌تر در قالب توصیفات کلامی غالبا اغراق‌آمیز، به گوش دیگران می‌رسید و کم‌تر به تصویر واقعی فرد مدنظر استناد می‌شد، مورد توجه قرار گرفت. ازاین‌رو، تنها روایت‌های گوناگون کلامی متکی بر مشاهدات فراواقعی، در تشریح فردیت فردی، در یک جامعه پیشامدرن، کفایت می‌کرد؛ به همین سبب است که تصویرگری آرمان‌گرایانه از خواص جوامع پیشامدرن امری معمول بوده است. ازاین‌رو، هرچه به دوران مدرن نزدیک می‌شویم، نقش تصویر و ویژگی‌های ظاهری افراد با تاکید بر تفرد و تمایز آن‌ها با دیگری در جامعه اهمیت بیش‌تری می‌یابد. هنرمند

www.SID.ir

Archive of SID

شناخته شده به‌واسطه آثارش، در دوران جدید اصالت تصویر، به‌واسطه ایجاد خاطره تصویری آشنایش در میان مردم شناخته می‌شود. تن‌نمایی‌های هنرمندان در خود نگاری‌هایشان در پی همین میل به شناساندن فردیت خویش به دیگران رخ می‌دهد. ادوارد لوسی اسمیت[۴] معتقد است: «هنرمندان به‌شکلی روزافزون خود را بازیگران نقش محوری نمایش‌نامه‌ای خودساخته، درباره سرشت خلاقیت می‌دانستند که تصویرگر خودشان است»(همان).

تصویر۱: جان سینگلتن کاپلی- خودنگاره، ۱۷۸۴م. (ماخذ: جنسن، ۱۳۸۸: ۴۵۷).

تصویر۲: انگر، خودنگاره، ۱۸۵۰م. (ماخذ: URL7).

با رواج تصویر نزدیک به واقعیت بصری افراد، تلاش هنرمندان نیز برای ثبت ویژگی‌های فردی خود در قالب خودنگاری، به سنتی مرسوم تبدیل شد. گاهی هنرمند تصویر خود را به‌صورت کادرهایی بسته از چهره خود، به‌صورت مستقیم عرضه کرده است(تصاویر ۳ و ۴).

گاهی نیز خود هنرمند نه به‌صورت مستقیم، بلکه به‌عنوان یکی از شخصیت‌های تابلو به تصویر درآمده است؛ گویی هنرمند حضور خود را به‌عنوان شاهد عینی واقعه به تصویر درآمده، ثبت کرده است، حضوری که بر واقعیت به تصویر درآمده صحه می‌گذارد و اعتباری به من فردی هنرمند می‌بخشد، در این جا به سه نمونه مشهور اشاره می‌کنیم.

«اولین آن‌ها خودنگاره آلبرشت دورر[۵] است، که در سال ۱۵۰۰ میلادی، کمی قبل از ۲۹ سالگی‌اش کشیده است(تصویر ۵). او در این خودنگاره، چهره خود را چهره ایده‌آل و شبیه به مسیح و کاملا از روبه‌رو نقاشی کرده است. طوری‌که چشمانش هم‌چون یک تمثال با نگاه بیننده برخورد می‌کند» (استاکستد، ۱۳۹۵: ۳۵۲). سرمشق او برای کشیدن خود،

تصویر۳: ادگاردگا، خودنگاره، ۱۸۵۵م. (ماخذ: URL5).

تصویر۴: پل سزان، خودنگاره، ۱۸۸۸م. (ماخذ: URL8).

تصاویر مسیح(فرمانروای مطلق) در دوره بیزانس بود. دورر در این تصویر، به نظر کلاه‌گیسی با موهای بافته شده بر سر گذاشته است. کلاه‌گیس شباهت دورر را به تصویر قالب مسیح افزایش می‌دهد. نقاش ادعاهای بسیار جسورانه را مطرح می‌کند. هنرمند خلاق هم‌تراز با موجودی ملکوتی است.

دومین اثر، تصویر سنت بارتلمه[۶] در دیوارنگاره داوری اخروی میکل‌آنژ در کلیسای سیستین است(تصویر ۶). در این تصویر، بارتلمه پوست خود را در دست گرفته است- برای مجازات بارتلمه، پوستش را کندند- پوست در دست بارتلمه

www.SID.ir

Archive of SID

نمایش دهنده خود میکل آنژاست. خودنگاره‌ای از هنرمند در میان هیاهوی روایت یک رخداد تاریخی و در لابه لای روایت با تیزهوشی به ثبت رسیده است. هنرمند در این اثر، تلاش دارد تا درونیات مشوش خود را در زمان خلق اثر در لابه لای داستان بگنجاند؛ نوعی بازنمایی درون نمایانه.

سومین اثر نیز نقاشی کاراواجو[۷] داوود و جالوت است که در آن سربریده جالوت در دست داوود تصویر شده است. سر بریده در این تصویر، خودنگاره هنرمند است (تصویر ۷). در دو اثر اخیر، به شکل مشخص معانی و احساساتی پیچیده مشاهده می‌شود. گاهی اوقات، معانی به نظر متناقض هستند. برای مثال، اثر میکل آنژرا تصویر حقارت می خوانند. معنای این عبارت از نوشته‌های ژولیا کریستوا فیلسوف مشابه قرار دارد. «صورت پوست بارتلمه صورت خود میکل آنژ است که از شکل طبیعی خارج شده است» (استاکستد، ۱۳۹۵: ۳۳۴). «نقاشی کاراجو به شکلی مشابه، ولی با ابهامی به‌مراتب بیش‌تر خلق شده است. این نقاشی به صورت دوگانه تفسیر می‌شود که در آن پسر (داوود) تصویر جوانی معصوم است که برپیری و انحطاط خود هنرمند فایق آمده است. منتقدان مدرن سعی در تحمیل قرائتی فرویدی بر اثر داشتند. فروید در مقاله‌اش با عنوان «اسطوره مدوسا»[۸] سربریدن را استعاره‌ای از اختگی می‌داند. گذشته از این‌که تصویر از چه زاویه‌ای تفسیر شود، آنچه درباره‌اش حقیقت دارد، این است که، اثر نه فقط یک پرتره، بلکه روایتی به‌دقت سازمان‌دهی شده است؛ که موضوعش بیش از

تصویر۵: آلبرشت دورر، خودنگاره، ۱۵۰۰م. (ماخذ: استاکستد، ۳۵۲۱۳۹۵:).

تصویر۶: میکل آنژ، سنت بارتلمه، از ۱۵۳۶ تا ۱۵۴۱م. (ماخذ: همان: ۳۳۵).

تصویر۷: کاراواجو، سربریدهٔ جالوت دست داود ۱۵۷۱م. (ماخذ: اسمیت، ۴۰۱۳۹۰:).

اگزیستانسیالیست فرانسوی بلغاری به‌عاریه گرفته می‌شود. ژولیا کریستوا در اثر بسیار مهم مرجعش به نام قدرت هراس، عنوان می‌کند که حقارت برهم زننده هویت سیستم و نظم است. حقارت به مرزها، جایگاه‌ها و قوانین احترام نمی‌گذارد. خودنگاره میکل‌آنژ به‌شکلی مشخص به این تعریف مرتبط است. او به زشتی، ناتوانی فیزیکی و بیهودگی خود معترف بود. میکل‌آنژ خود را پوستی می‌دانست که در حال دورانداخته شدن است.

هم‌زمان چهره بارتلمه که بیش‌تر به سنت‌های تصویری مسیحی نزدیک است، او را در حالی به‌تصویر می‌کشد که از پیله خود خارج شده و هستی تازه و برتری یافته است. میکل‌آنژ به شکل ضمنی عنوان می‌کند که خود نیز در روندی آن‌که بازنمایی خود باشد، بازشناسی خود است. این لحظه در فرهنگ غربی لحظه‌ای سرنوشت‌ساز است؛ لحظه‌ای که در آن خود به پیش‌زمینه می‌آید و دیگر موضوعات را کنار می‌زند» (اسمیت، ۴۰:۱۳۹۰). بی‌شک یکی از جذاب‌ترین خودنگاری‌ها، در اوج درخشان هنر باروک، تابلو ندیمه‌ها اثر ولاسکز[۹] است. تلاش هنرمند در نمایش خود به‌عنوان خالق اثر در میانه تابلو منجر به خلق یکی از شگفت‌آورترین آثار هنری تاریخ شده است. نقاش خود را ایستاده - در حالی‌که مشغول خلق اثر هنری است - به تصویر درآورده است. تصویر نمایش خود هنرمند در دل سفارشی از دربار است (تصویر ۸). «قرن هفدهم، در دوره‌ای که هنرمندان می‌بایست به شیوه‌های تعیین شده عمل و از دستورات سفارش‌دهندگان

www.SID.ir

Archive of SID

و کارفرمایان پیروی می‌کردند و زیر فشارهای شدید سیاسی و مالی قرار داشتند، ولاسکز، نقاش بزرگ دربار فیلیپ چهارم پادشاه اسپانیا، با تکیه بر رئالیسمی عمیق و افشاگر، با تیزهوشی، انتقاد خود را از دربار و نظام استبدادی در برخی آثار خود گنجانده است»(عسکریان، باوندیان و یعقوب پور، ۱۳۹۴:۱). گوستاو کوربه، این رئالیست جسور فرانسوی، که مسلح به منیّتی عظیم و اعتمادبه‌نفسی تزلزل‌ناپذیر بود، نقشی برجسته در هنر قرن ۱۹ ایفا کرد. در این دوره مجموعه‌ای خودنگاره کشید که در آن خود را بازیگر اصلی نمایش‌های رمانتیک آن دوران تصویر کرده است. مرد مایوس در ۸-۱۸۴۳ م.(تصویر۹) و اثر دیگر مرد مجروح در ۱۸۵۵ م.(تصویر۱۰) از آثار شاخص او به شمار می‌روند. گفته می‌شود که مرد مجروح فیگوری مسیح‌گون را نشان می‌دهد که احتمالا، زندگی‌اش را در مسیر هدفی فدا کرده است.

در تداوم این رویکرد، ظهور اکسپرسیونیسم نیز نقطه عطف دیگری در تاریخ خودنگاری هنرمند محسوب می‌شود. «اکسپرسیونیست‌ها در میان مکتب‌های مدرنیستی بیش از همه خودنگاره خلق کرده‌اند. کرشنر، اشمیت روتلف، بکمن، مونش، پائولا مدرسون بکر، شیله، کوکوشکا و فهرستی بلندبالا را می‌توان برشمرد. آنچه خودنگاره‌های این هنرمندان را از کار هنرمندان پیشین متمایز می‌کند، تمرکز بیش‌تر آن‌ها بر احساسات درونی خود و کم‌اهمیت‌تر شدن شباهت آثار به خود هنرمند است. هنرمند کوشش کرده بیننده را به نقطه‌ای برساند که بتواند نگاهی به اعماق روح او بیندازد. بیانیه آن‌ها این است که، من این‌گونه می‌توانم خودم را بشناسم و این‌گونه از شناخت است که دوست دارم با من در میان بگذاری. خودنگاره‌های تکان‌دهنده اگون شیله یکی از نمونه‌های این طرز تفکر است(تصویر۱۱). این‌گونه فاش‌سازی نتیجه‌ای ضمنی نیز دربردارد، که برای کسانی که این درگیری‌های درونی شخص خلاق را مشاهده می‌کنند مهم، درمان‌گر و حتی روان‌پالا(کاتارتیک) است. این گونه اشخاص از لحاظ معنوی برتر از افراد معمولی بدون خلاقیت هستند»(اسمیت، ۱۳۹۰:۴۰). در ادامه رویکردهای نوین به خودنگاره و پرتره، لوسین فروید، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نقاشان دوران معاصر، با استفاده از مدل‌های معمولی اطراف خود، فارغ از هرگونه برداشت روحی روانی از نقاشی‌های خود، تنها به بازنمایی توده‌های گوشت و پوست افراد تاکید می‌کرد؛ رویکردی نوین به مفهوم فرد و انسان در دوران جدید، مبتنی بر ویژگی‌های تنانی(تصویر۱۲).

تصویر۸: ولاسکز، ندیمه‌ها، ۱۶۵۶م.(عسکریان، باوندیان و یعقوب پور، ۱۳۹۴:۵).

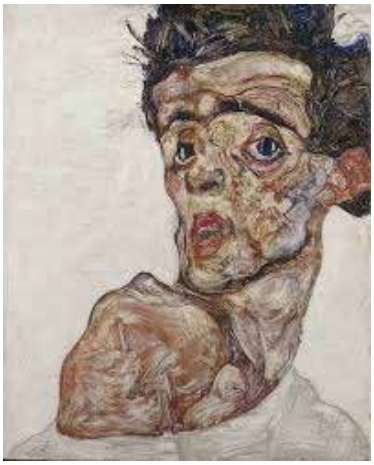
تصویر۹: گوستاو کوربه، مرد مأیوس، ۱۸۴۵م.(ماخذ: اسمیت، ۱۳۹۰:۴۱).

تصویر۱۰: گوستاو کوربه، مرد مجروح، ۱۸۵۴م.(ماخذ: همان).

هنرمندان ضمن ارائه تصویر واقع‌نمایانه از مدل‌های خود، بر فردیت تصویری خویش نیز در قالب خودنگاره‌ها، تاکید

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۱۱: اگون شیله، خودنگاره، ۱۹۳۰م. (ماخذ: URL6).

تصویر۱۲: لوسین فروید، الی و داوید، ۲۰۰۶م. (ماخذ: URL2).

می‌کردند. اما مساله مهم این جاست که این امکان، یعنی معرفی تصویر واقعی خود، تنها از طریق هنرمندان نخبه کم‌شمار، امکان وقوع داشت و این مساله، اغلب برای مردم عادی امکان‌پذیر نبود. حال آن‌که تحولات گسترده در معنی هنر در دوران مدرن، فراگیری گسترده‌تری را مدنظر داشت. فراگیری که با اصالت یابی تصویر در میان مردم، میل ثبت تصاویر قریب به واقع را در میان همگان شعله‌ور نمود.

هنر و چالش تعریف‌های مدرن؛ هنر به‌مثابه ایده

همان‌گونه که اشاره شد، افزایش میل به خلق تصاویر نزدیک به‌واقع میان مردم و کم‌شمار بودن هنرمندان توانا در برآوردن این نیاز همگانی، بشر را به فکر پاسخ این نیاز تازه از راه رسیده انداخت. در کنار رشد سریع تکنولوژی و ابداعات تازه، هم‌چون دوربین عکاسی، دیگر تکیه بر تعریف‌های سنتی هنر جایز نبود. هر انسانی به‌واسطه دارا بودن ایده‌ای ناب، با بهره از رسانه‌های هنری می‌توانست اثر هنری خلق کند. این پیام بدان معنا بود که هر فردی در جامعه می‌تواند بدون پیش‌شرط‌های سنتی عالم هنر، به این عالم جذاب وارد شود. دیگر عالم هنر در تسخیر نوابغ هنری نبود و هر فردی به‌واسطه ایده خود و با استفاده از ابزارهای تکنولوژیک نوین می‌توانست وارد این عالم گردد. فراگیری گسترده عالم هنر، راه را برای رواج عکاسی به‌عنوان یک رسانه هنری گشود. تعریف‌های تازه مبتنی بر ایده فردی، پشتوانه فلسفی لازم جهت گنجاندن ابزار تکنولوژیک خلق هنری را در میان رسانه‌های سنتی هنر، هم‌چون نقاشی و مجسمه‌سازی ایجاد کرد. با نگاهی به تاریخ هنر، به ویژه در دوران پیشامدرن، اصول ثابت و بنیادینی در تعریف هنر و اثر هنری خودنمایی می‌کند، از مهم‌ترین این اصول، ارتباط مستقیم اثر هنری با مدل است؛ «در این رویکرد، لازمه هنر نامیدن یک اثر، رونگاشت یا شباهتی است که مابین اثر، موضوع و مدلش شکل می‌گیرد» (گوتر، ۱۳۹۵: ۱۹۸). در کنار قاعده میمه سیس، نقش نبوغ هنرمند در شکل‌گیری اثر هنری، از اوان شکل‌گیری فلسفه هنر در یونان باستان با نظریه الهگان هنر، موزها[۱۰] جایگاهی بنیادین یافت. طبق این افسانه، هنرمندان تنها با حمایت الهگان هنر توان پرداختن به امر هنری را داشتند و این مهارت امری ذاتی بود که به برخی از افراد خاص اهدا می‌شد. افراد معدودی که توسط این الهگان انتخاب می‌شدند و به‌واسطه توان هنری‌شان از دیگران مستثنی می‌شدند. بنابراین تعداد هنرمندان در هر جامعه‌ای محدود به معدودی انگشت‌شمار می‌شد که از این منظر، مفهوم هنرمند- نابغه، در طول تاریخ هنر نهادینه گردید. نوابغی که به‌واسطه نبوغ هنری‌شان از بقیه افراد متمایز می‌شدند. بعدتر نیز این نقش نبوغ هنرمند در شکل‌گیری اثر هنری در آرای بزرگان فلسفه، هم‌چون کانت به‌وضوح تاکید می‌شود؛ کانت شرح می‌دهد که «نشان نبوغ در فعالیتی آفریننده است که در خدمت غایتی نیست که آن را مقرون به فایده کند... حتی نوابغ از قواعدی که تعین‌بخش فعالیت خلاقانه و آزادانه آن‌هاست، آگاهی ندارند» (گراهام، ۱۳۸۳: ۳۵). «از نظر کانت نبوغ قابلیت طبیعی خلق چیزی است که ما آن را به‌قدر کافی زیبا می‌دانیم، اما نمی‌توانیم قاعده‌ای برای خلق آن ارائه کنیم. خود هنرمند نابغه هم نمی‌تواند چگونگی آفرینش آن را شرح و بسط دهد. نابغه

www.SID.ir

Archive of SID

قدرت‌های خلاقانه‌ای دارد که به یک معنا با کل بشریت متفاوت است. این تلقی از نبوغ مثلاً در نوشته‌های شوپنهاور به‌وضوح به چشم می‌خورد. به اعتقاد او، هنرمند دارای قابلیت خارق‌العاده ادراکی و قدرتی غیرعادی است و می‌تواند بسیار فراتر از اراده عمل کند»(گوتر، ۱۳۹۵: ۲۰۱).

از طرفی، هنر به نوعی تجلی احساسات است. «یکی از تعریف‌های اولیه، ماهیت کل هنر را بیان عواطف شخصی هنرمند می‌داند. چنین رویکردی در نظریه تولستوی درباره انتقال عاطفی، مفهوم هنر به‌مثابه بیان شهودی نزد کروچه، یا اعتقاد کالینگوود به تعریف هنر به‌مثابه توضیح و تبیین احساسات و عواطف به‌چشم می‌خورد»(همان: ۶۷). تجلی مهارت و نبوغ هنرمند، امکان تطبیق با موضوع و مدل و هم‌چنین، یافتن ردپای احساسات هنرمند در قالب اثر هنری از ویژگی‌های آشنای میان طیف وسیع مخاطبان دوران پیشامدرن است. اما با وقوع جریان‌های مدرن در حوزه‌های مختلف، تعریف هنر نیز دچار تحولی بنیادین شد؛ تحولی بسیار جذاب بر پایه محوریت یافتن خلاقیت فرد.

«در قرن بیستم، هم‌زمان با رواج مدرنیسم، ادراک جدیدی از واقعیت و کارکرد هنر به‌وجود آمد. شیوه‌های مسلط قبلی نوعی بوطیقای تقلید، حقیقت مانندی و رئالیسم بودند. مدرنیسم حرکت واضحی بود به سوی افزایش پیچیدگی، تکلف سنجیده، درون‌نگری ژرف، خودنمایی فنی، شکاکیت شخصی و ضدیت عمومی با بازنمایی»(چایلدز، ۱۳۹۲: ۳۲). لازمه فاصله گرفتن از تکرار گذشته، تکیه بر خلاقیت بود، از این‌رو خلاقیت واژه کلیدی تمامی جریان‌های نوین هنری گردید. مثال معروف این حرکت‌های جنجال‌برانگیز-که در بیش‌تر بحث‌های مربوط به چیستی هنر نقش محوری دارد- فواره[۱۱] اثر مارسل دوشان[۱۲] است. این اثر یک آبریزگاه مردانه از جنس چینی بود که اسم مستعار «آر. مات»[۱۳] با رنگ ناشیانه، رویش نوشته شده است. دوشان در ۱۹۱۷ آن را برای شرکت در نمایشگاه هنرمندان مستقل در نیویورک ارائه کرده بود؛ که البته رد شد. دوشان در این اثر، اندیشه‌ای تازه برای یک شی آفرید. «به‌این‌ترتیب، فواره بنا به نوعی تعریف، اثر هنری بود... شاید فواره در آغاز فقط یک شوخی بود؛ اما موضوعی که دوشان از طریق آن مطرح کرد، در طول زمان به موضوعی جدی تبدیل شده است. در زمانی که آثاری مثل فواره در جریان غالب هنر پذیرفته شده‌اند، دیگر جایی برای این اندیشه نیست که همه آثار هنری باید ساخته دست هنرمند، یا از نظر زیبایی‌شناختی زیبا یا از نظر احساسی عمیق باشند»(واربرتن، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۲). هر فرد انسانی با خلق ایده‌ای نو می‌توانست با استفاده از یک رسانه، ایده خود را به‌عنوان هنرمند به مخاطبان عرضه کند. تعریف‌های جدید در عالم هنر نیاز به رسانه‌ای تازه برای خیل عظیم مشتاقان ورود به عالم هنر را می‌طلبید. بنیان‌های فکری و فلسفی با خلق نظریاتی هم‌چون نظریه نهادی و دیگر آرای آوانگارد اجازه ورود هر فرد انسانی را به عالم هنر صادر کرده بودند. حال تنها نیاز به یک رسانه عام و فراگیر بود تا هر انسانی آزادانه بتواند وارد عالم هنر شود.

اختراع دوربین عکاسی، دوربین دیجیتال و فراگیری شبکه‌های اجتماعی

«بین سال‌های ۱۸۲۲ تا ۱۸۲۶ میلادی یک مخترع فرانسوی به نام نیسفور نی‌ئپس برای اولین بار توانست تصویر پدید آمده در جعبه تاریک را ضبط و ثبت کند و تا حدی به آن ثبات ببخشد»(شفائیه، ۱۳۷۲: ۳۰). موج بزرگ به راه افتاده بود و نی‌ئپس فرانسوی سوار بر این موج عظیم، همگام با افزایش درخواست‌های تصویر قریب به‌واقع مردم، به‌سرعت به‌پیش می‌رفت؛ تا آنجا که موهولی ناگی[۱۴] عکاس و آرشیتکت مجارستانی در اظهارنظری جنجالی چنین گفت: بی‌سواد فردا کسی خواهد بود که عکاسی نداند. «عکاسی به دلیل رابطه ویژه‌اش با واقعیت رشد کرد و پا گرفت. در سال ۱۸۳۹م.، یعنی سالی که اختراع تصویر ثابت عکاسی اعلام گردید، فرانسوا آراگو با طرح تعلق این اختراع به فرانسه، عکاسی را بر شالوده صحت آن، دقت غیرقابل تصورش و وفاداریش به واقعیت، از آنچه بود، فراتر برد. داگر خود نوشت که هنر نمی‌تواند دقت و کمال جزییات{عکاسی} را تقلید کند و ادگار آلن پو از نخستین هواداران این رسانه نوشت که، داگرئوتیپ{عکاسی} در مقایسه با هر گونه نقاشی آفریده شده به دست انسان، از لحاظ بازنمایی، بی‌نهایت دقیق است. هم‌چنین، او حقیقتی قطعی‌تر از آن چه پیش از این در تصویر میسر بوده است، برای عکاسی قایل شد»(برت، ۱۳۷۹: ۲۱۷). «رولن بارت نیز در آخرین کتابی که پیش از مرگش در سال ۱۹۸۱م.، با نام «اتاق روشن» تاملاتی درباره عکاسی نوشت، این‌گونه در مورد عکاسی می‌گوید: عکاسی نه یک هنر، بلکه یک جادوست؛ جادوی عکاسی این است که عکاسی واقعیت گذشته را منتشر می‌کند و بر

www.SID.ir

Archive of SID

اصالت وجود گذشته آن چیزی که بازنمود آن است، صحه می‌گذارد. قدرت صحه‌گذاری عکاسی از قدرت بازنمایی آن فراتر می‌رود. او ماهیت عکاسی را آن چیزی که بوده است— آن چیزی که می‌بینیم در این جا وجود داشته است- اعلام می‌کند. بارت توضیح می‌دهد که عکاسی با دیگر روش‌های بازنمایی تفاوت دارد؛ زیرا چیزی که عکس گرفته می‌شود، واقعاً وجود داشته است؛ اما در نقاشی یا نوشتار، اشیایی که واژه‌ها یا ضربه قلم بدان‌ها اشاره می‌کنند، الزاماً واقعی نیستند؛ اما در عکاسی، به علت وجه وجودی عکس و چون عکس بر اثر بازتابیدن نور از اشیا به ماده حساس به نور پدید می‌آید، هیچ‌گاه نمی‌توان منکر این واقعیت شد که آن چیز وجود داشته است. هیچ نقاشی یا نوشته‌ای نمی‌تواند، قطعیتی هم‌پای عکس در بارت{رولن بارت}پدید آورد. عکاسی، هیچ‌گاه دروغ نمی‌گوید»(همان: ۲۱۹). میل به تصاویر نزدیک به واقع، نیاز همگانی جامعه شد؛ عکاسی به پاسخی در جهت عینیت متفردانه مورد نیاز جهان معاصر تبدیل شده بود و به سرعت در حال توسعه بود. «عرضه دوربین‌های ارزان قیمت با کاربرد آسان توسط کمپانی کداک در فاصله بین اواخر دهه ۱۸۸۰ و ظهور دوربین‌های براونی در سال ۱۹۰۰، گرفتن عکس‌های آنی را به فعالیتی بسیار متداول‌تر و به ظاهر فعالیتی معمول مبدل ساخت؛ تصوری که به‌نحوی موجز و فشرده، در شعار تبلیغاتی کمپانی در سال ۱۸۸۸ گنجانده شده بود: دکمه را فشار دهید، بقیه‌اش با ما. یک صد سال بعد، بر طبق گزارش ولفمن ریپورت —گزارش سالانه از صنعت عکاسی- بیش از ۱۶ میلیارد عکس آنی،[۱۵] تنها در ایالت متحده آمریکا، در طول سال ۱۹۸۹ تا ۱۹۹۰، پیش از ظهور دوربین دیجیتال، ظاهر شده بودند»(بال، ۱۶۰:۱۳۹۶). بی‌شمار تصویری که بخش عمده آن را ثبت تصاویر واقعی افراد در زمان‌ها و مکان‌های مختلف به خود اختصاص می‌داد. عکاسی با پاسخ به میل به ثبت تصویر فردی، میلی ریشه‌دار در نهاد انسان دارد. این میل جایگاه ویژه‌ای یافته است، تا آن جا که شیوه‌های دیگر بازنمایی چهره افراد را نیز تحت تاثیر قرار داده است. عکاسی برخلاف نقاشی -که قرون متمادی تنها در اختیار اغنیا و درباریان بود، تا چهره‌هایشان را به صورتی آرمانی جهت فریب تاریخ ضبط کنند- هم‌زمان با فراگیری جریان‌های مردمی و دموکراتیک، رواج زیادی یافت؛ تا آن جا که، توانست ظرف مدت کوتاهی از انقیاد درباریان خارج و میان توده‌های مردم راه یابد و فردیت متجلی در چهره تک‌تک افراد جامعه را ثبت و ضبط کند. بی‌شک این رسانه را در سیر تاریخ هنر، می‌توان به‌عنوان مردمی‌ترین رسانه هنری نامید؛ رسانه‌ای در اختیار همگان. «در جامعه روشنفکری اروپای آن روزگار از جمله کسانی که واجد اندیشه‌ای بشردوستانه بودند، فیزیک‌دانی به نام فرانسوا آراگو بود که آن اندازه مورد قبول جامعه علمی بود که هم عهده‌دار ریاست رصدخانه پاریس باشد و هم هم‌زمان در قامت یک سوسیالیست تمام‌عیار نماینده مردم در مجلس. آقای آراگو سعی بسیار کرد که دولت فرانسه را راضی کند که از به انحصار گرفته شدن اختراع جدید توسط متمولین جلوگیری کند؛ و در پاسخ به آن چه او بزرگواری آقای داگر نامید، با تعیین مقرری برای داگر و وارثان نی‌ئپس، اختراع تازه را به نفع آگاهی عمومی خریداری کند. آقای آراگو پیش‌بینی کرد که عکاسی می‌تواند نقشی هم‌رتبه با صنعت چاپ در آگاهی بخشی به جامعه ایفا کند»(شکری قبادی، ۸:۱۳۹۶). بدین‌گونه هر فرد جامعه بدون در نظر گرفتن جایگاه اجتماعی‌اش می‌توانست یک تصویر واقع‌نمایانه از خود را با هزینه‌ای اندک در اختیار داشته باشد. تحول بزرگ دیگر در راه بود؛ فرایند ظهور و چاپ عکس، نیاز مردم را به یک ارگان دیگر خارج از خانه الزام‌آور می‌کرد. فرایندی زمان‌بر، پرهزینه و البته، پرخطر؛ از این رو، اختراع فن‌آوری دیجیتال در عکاسی تحول بزرگ را رقم زد. «تحول بنیادین فن‌آورانه در این امر، تبدیل عکس‌های آنالوگ به فایل دیجیتال به کمک اسکنر و ثبت تصاویر با دوربین دیجیتال است؛ در هر دو این موارد تصویر ایجاد شده با یک عدسی، به‌جای این‌که به یک شی مادی آنالوگ ساخته دست بشر تبدیل شود، تبدیل به یک فایل الکترونیکی می‌شود»(ولز، ۳۸۲:۱۳۹۲). دوربین دیجیتال یکی از بزرگ‌ترین تحولات قرن محسوب می‌شود، «فن‌آوری روبه رشد تصویرپردازی دیجیتال موجب رشد قارچ‌گونه یک رسانه همگانی شد. به هرحال در اوایل دهه ۱۹۹۰ دیگر همگان می‌دانستند که دوره حدوداً ۱۵۰ سال‌های که در خلال آن عکاسی {آنالوگ} جزمهمی از فرهنگ دیداری به شمار می‌آمد، به پایان خود نزدیک شده است. از بسیاری جهات، عکاسی بخشی از سنت دیرپاتر بازنمایی دیداری در غرب انگاشته شده و به اشکال مختلف در صنعتی شدن، ماشینی شدن و دموکراتیک شدن تصاویر مبتنی بر ژرف‌نمایی و جایگاه محوری و ممتازی که این تصاویر به انسان ناظر می‌بخشند، نقش داشته است.

www.SID.ir

Archive of SID

درعین‌حال، فراهم ساختن امکان مشاهدهٔ دنیا به شکلی نو و تغییر منزلت فرهنگی تصاویر نیز به عکاسی نسبت داده می‌شود. افزون بر این عکاسی را با حقیقت، واقع‌گرایی و سندیت مرتبط می‌دانستند»(همان: ۳۸۸- ۳۸۹). عکاسی دیجیتال عالم تازه‌ای را ایجاد کرد. تولید فراوان عکس‌هایی که می‌توان بر صفحات مانیتور و تلویزیون فارغ از دغدغه چاپ کاغذی همیشه به نظاره نشست، تنها یک گام کوچک باقی بود، تا با تجهیز دستگاه‌های تلفن همراه به دوربین عکاسی(همراه همیشگی شخصی افراد) گام نهایی برای در اختیار قرار دادن یک رسانه دایمی همراه برای تمام مردم فراهم شود؛ با این تحول هر کسی که یک گوشی مجهز به دوربین عکاسی داشت، می‌توانست آزادانه به عالم هنر وارد شود. هم تعریف‌های نوین هنر و هم اختراع گوشی‌های دوربین‌دار این مجوز را در دوران ما برای هر فرد صادر می‌کند. تنها نقصان موجود در این جریان بر اساس نظریه ارتباطی یاکوبسن(مولف، اثر هنری و مخاطب)، شیوه عرضه آثار هنری به مخاطبان بود که این نقیصه نیز با رواج اینترنت و شکل‌گیری شبکه‌های اجتماعی همچون فیس‌بوک، اینستاگرام و... میسر شد. ارتباط سیال در لحظه بر بستر اینترنت توسط تصویر صورت می‌پذیرد؛ «ارتباط بصری ارتباطی جهانی و بین‌المللی است: محدودیت‌های تحمیل شده توسط زبان، لغت‌نامه و دستور زبان را ندارد و یک بی‌سواد هم می‌تواند هم‌چون شخص تحصیل‌کرده‌ای آن را بفهمد»(کپس، ۱۳۸۴: ۱۶). بدین‌گونه تصاویر خلق شده دوربین‌های دیجیتال، با بالاترین خاصیت رسانایی بر بستر اینترنت هر روزه در گالری‌های شبکه‌های اجتماعی در حال تکثیر و نمایش هستند.

سلفی؛ تجلی فردمحوری

انسان بی‌شک یکی از مهم‌ترین و فراگیرترین موضوع‌های عکاسی است، عکس گرفتن از اشخاص، سابقه‌ای به‌اندازه اختراع دوربین عکاسی دارد. خلق تصاویر واقعی از افراد با تکیه بر ویژگی‌های شاخص فردی هر مدل، از مهم‌ترین دستاوردهای رسانه عکاسی است. «پرتره از آغاز اختراع عکاسی تاکنون تغییرات فراوانی پیدا کرده است. اگر آلبوم پرتره‌های قدیمی را مطالعه کنیم، خواهیم دید که نادار، هیل، تالبوت اکثرا، مدل‌های خود را ایستاده و تمام‌قد یا حداقل نیم‌تنه عکاسی می‌کردند. آن‌ها مثال‌ها و نمونه‌هایی از کار خود به یادگار گذاشته‌اند که بسیار زیبا و عالی هستند»(شفائیه، ۱۳۷۲: ۱۸۶). رولن بارت در کتاب اتاق روشن، یک خرده نظریه جالب و ژرف‌نگرانه را درباره پرتره مطرح می‌کند که از تجربیات خودش به هنگام قرار گرفتن در برابر دوربین عکاسی به دست آورده بود؛ «در برابر عدسی، هم آنم که گمان می‌کنم، هستم؛ هم آنم که از دیگران می‌خواهم مرا چنین بپندارند؛ هم آنم که عکاس گمان می‌کند من آنم و همان‌که او برای به نمایش گذاردن هنرش از آن بهره می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر، کنشی است غریب؛ از تقلید خود باز نمی‌ایستم و به‌همین دلیل هر بار که از من عکس برمی‌دارند(اجازه می‌دهم عکسم را بگیرند)، همواره از نوعی احساس بی‌اصالتی و گاهی نیز از دغل‌بازی می‌هراسم. در چارچوب منابع تصویری، عکس، درست همان لحظه حساسی را بازنمایی می‌کند که من نه سوژه آن هستم و نه ابژه آن؛ بلکه سوژه‌ای هستم که احساس می‌کند در حال تبدیل شدن به ابژه آن است: آن‌گاه ریز- روایتی از مرگ را تجربه می‌کنم؛ حقیقتا یک شبح می‌شوم»(برت، ۱۳۷۹:۲۲۰). عکاسی پرتره با ثبت عینی چهره افراد، مهم‌ترین تجلی فردگرایی جامعه مدرن را به نمایش می‌گذارد. حال تکنولوژی به دنبال حذف واسطه دیگری است؛ جهت ثبت تصویر خود نیازی نیست، عکاس تصویر شما را در عکاس‌خانه دست و پاگیر پرطمطراق ثبت نماید. نوبت شگفتی دیگری است؛ رسانه عکاسی به‌ویژه با استفاده از دوربین دیجیتالِ تلفن همراه، در ابژه قرار دادن افراد با ثبت عکس سلفی از خویش، نقش به‌سزایی در فراگیری این نوع هنری داشته است. ایده تلفن همراه دوربین‌دار به «فیلیپ کاهن»، مدیر اجرایی شرکت تولیدکننده نرم‌افزار «بورلند» واقع در تگزاس نسبت داده شده است. این ایده زمانی به ذهن وی رسید که بی‌صبرانه منتظر به دنیا آمدن دخترش بود. درحالی‌که یک دوربین و یک تلفن همراه در دست داشت، در این اندیشه بود که کاش می‌توانست این دو دستگاه را با یکدیگر ترکیب کند تا تجربه خود را با سایر افراد فامیل شریک شود و عکس‌ها را از طریق تلفن همراه برای آن‌ها نیز ارسال کند. در اواسط سال ۱۹۹۶م.، در «منلو پارک» کالیفرنیا شرکت ریکو[۱۶] اولین سیستم بی‌سیم را برای ارسال عکس از دوربین دیجیتالی و تلفن همراه به رایانه شبکه‌ای در اینترنت طراحی کرد. یک سال بعد در کالیفرنیا در ۱۱ ژوئن ۱۹۹۷ فیلیپ کاهن[۱۷] اولین تلفن همراه دوربین‌دار کامل شده را -که شخصا ساخته بود-

www.SID.ir

Archive of SID

به نمایش عمومی درآورد. این گوشی در آن زمان تصاویر گرفته شده را با بیش از ۲۰۰ هزار نفر در سراسر جهان به اشتراک می‌گذاشت. «کاهن» با شرکت ژاپنی «J-Phone» شریک شد. شرکت «شارپ» اولین گوشی دوربین‌دار را با نام «J-SH04» به‌صورت تجاری تولید کرد. اولین راه‌اندازی تجاری گوشی‌های دوربین‌دار در آمریکای شمالی در سال ۲۰۰۲ اتفاق افتاد و اپراتور «اسپرینت» بیش از یک میلیون گوشی دوربین‌دار ساخت «Sanyo» را ارائه داد. گوشی‌های دوربین‌دار مانند بیش‌تر تکنولوژی‌های همراه در مدت‌زمان کوتاهی راه بلندی را پیموده است. امروزه به‌سختی می‌توان تلفن همراه جدیدی را پیدا کرد که حداقل از یک دوربین معمولی برخوردار نباشد. این‌گونه انقلابی در عکاسی به وقوع پیوست. دوربین‌های تلفن همراه، مهم‌ترین ابزار ثبت تصاویر سلفی شدند (به نقل از URL3). امروز سلفی به یکی از پُر تولیدترین آثار هنری تبدیل شده است؛ میلیون‌ها سلفی در هر لحظه در اقصی نقاط جهان با استفاده از گوشی‌های تلفن همراه دوربین‌دار در شبکه‌های اجتماعی هم‌چون اینستاگرام در حال تکثیر و بازنشر و نمایش است. همین لحظه جستجوی هشتک سلفی در اینستاگرام عددی معادل ۴۵۰ میلیون نتیجه به‌همراه دارد. ثانیه‌ای بعد نمی‌توان حدس زد چند یافته به این نتیجه سرسام‌آور افزوده خواهد شد؛ اما وقتی پای عکاس/ هنرمند در میان باشد، خودنگاری سابقه‌ای ورای حضانت صنعت دارد. قدمت حضور «منِ» عکاس به‌عنوان «پدیدآورنده» عکس در آن، هم‌پای قدمت خود هنر- رسانه عکاسی است. در همان سال اعلام اختراع عکاسی در فرانسه «رابرت کارنلیس» آمریکایی، نخستین پرتره تا به امروز کشف‌شده جهان را با سوژه «من» به ثبت رساند (تصویر ۱۳). شاید ثبت نخستین پرتره جهان با محوریت سلف پرتره، تاکیدی است بر اهمیت فردیت هنرمند/ عکاس که حالا ابزاری در اختیار داشت که علاوه بر صداقت، کثرت هم با خود به همراه می‌آورد. تا پیش از عکاسی، آن چه در هنرهای تصویری، منِ هنرمند را سوژه آفرینش اثر می‌کرد، برآمده از نوعی حس اشتیاق به ماندن، به‌واسطه دستان خود هنرمند بود. عکاسی اما همراه با خود، هم اشتیاق داشت و هم کنجکاوی و دوربین عکاسی به‌واسطه سرعت و دقت، سفره آزمون و خطای عکاسان را گستراند. با روندی یک ساله این آزمون و خطا تا جایی پیش رفت که روایت را هم به سلف پرتره بیافزاید. عکاسان همگام با تغییرات محتوایی و پیشرفت‌های تکنیکیِ هنر متکی بر علمِ عکاسی، فردیت خود را مقابل دیدگان بیننده می‌نشاندند. این «من» در قرن اختراع عکاسی، گاه می‌بایست در جایگاه یک عکاس تصویرگرا، هنرمند بودن عکاس را در گرو نقاشانه بودن عکس می‌پنداشت و با قرار دادن عکاس در چیدمانی چشم‌گیر، عکاسی را از قید و بند واقع‌گرایی صرف می‌رهاند. گاهی نیز با تمسخر دست و پا زدن برای فتح جایگاه نقاشی، با ستایش صراحت عکاسی، بی‌پروا و بی‌محابا خود را به دوربین می‌سپرد و این جدال دامنه خود را از قرن نوزدهم به قرن بعدی کشاند. در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم، عرصه کنجکاوی و تجربه برای عکاسان هم‌چنان گشوده بود. «من» و «چهره من» اسباب کشف و شهود فنی و بصری شد؛ به‌ویژه عکاسان مکتب باهاوس، با تکیه بر فن و تکنیک، سلف‌پرتره را به فضاهایی سورئالیستی بردند و با توجه به علم روز روانکاوی و گسترش متون آن، بخشی از سلف‌پرتره‌ها معطوف به بازتاب مسایل روح و روان آدمی شدند. پس از جنگ جهانی دوم، عکاسی از اجتماع روی برتافت و به انزوا و ذهنی‌گرایی روی آورد و به‌تبع آن سلف‌پرتره‌ها هم گرایش‌هایی ذهنی یافتند؛ اما در دهه‌های بعدی و در گیرودار گذار از مدرنیسم، فردیت هنرمند بهانه‌ای شد برای نمایش مصایب انسان قرن بیستمی و سلف‌پرتره‌ها با بهره‌گیری از انعطاف‌های پست‌مدرنیستی در غالب موارد بازنمودی از بردگی انسانِ «برساخته» فرهنگ، سیاست، اقتصاد و جنسیت شدند. در این دوران در سایر هنرهای مفهومی، هم‌چون هنر اجرا و هنر تنانه نیز از عکاسی به‌عنوان واسطه‌ای برای ثبت اثر بهره برده شد. بخش اعظمی از سلف‌پرتره‌های {با واسطه عکاس خانه} معاصر پدید آمد. از مهم‌ترین هنرمندانی که در دوران معاصر، نقش به‌سزایی در تبدیل شدن سلفی به یک هنر فراگیر ایفا کرده‌اند، می‌توان به هنرمندان زیر اشاره نمود: ایپولیت بایار[۱۸] فرانسوی از نخستین مخترعان عکاسی است. البته، بخت یاری آن را نداشت، تا نامش به‌عنوان مخترع ثبت شود. او در گلایه به دولت فرانسه، یک سال پس از اعلام رسمی اختراع عکاسی، سلف‌پرتره‌ای روایی با پس‌زمینه اعتراضی ثبت کرد و با نمایش خود در هیبت مردی مغروق نخستین خودنگاره صحنه‌آرایی شده تاریخ عکاسی را نیز پدید آورد (تصویر ۱۳). فلیکس نادار[۱۹] فرانسوی از جمله پرشورترین عکاسان تاریخ عکاسی است که علاوه بر عکاسی روزنامه‌نگاری، داستان‌نویسی و طراحی کاریکاتور را هم تجربه کرده است.

www.SID.ir

Archive of SID

بسیاری از بزرگان و قدرتمندان هم‌عصرش از ویکتور هوگو تا ناصرالدین‌شاه قاجار مقابل دوربین او نشسته‌اند. از زمانی که فلیکس نادار روی صندلی گردان در مقابل دوربین نشست و با عکس‌برداری پیاپی نمای ۳۶۰ درجه بدن خود را ثبت کرد، ۱۵۰ سال می‌گذرد(کریم، ۱۳۹۸:۱). نتیجه تلاش خلاقانه فلیکس نادار بیننده را بی‌اختیار به خنده وامی‌دارد؛ به دلیل حرص و زیاده‌روی طنزآلودی که در گرفتن و دیدن «تصویر من» در آن وجود دارد. این عکس آیینه تمام‌نمای ذوق و هیجان کودکانه انسانِ قرن نوزدهمی در برابر چیزی است که مدت‌ها انتظارِ داشتنش را کشیده بود(تصویر۱۵). در ایران نیز عکاسی از نویافته‌هایی است که به سرعت پس از پدیدار شدن در غرب، فراگیر می‌شود. از دوران قاجار تا به امروز، همواره عکاسی از هنرهای پرمخاطب و جذاب در بطن

تصویر۱۳: رابرت کارنلیس، ۱۸۳۹م. (ماخذ: URL ۹).

تصویر۱۴: ایپولیت بایار، مغروق، ۱۸۴۰م. (ماخذ: URL ۱).

تصویر۱۵: فیلیکس نادار، ۱۸۶۵م. (ماخذ: کریم، ۱۳۹۸:۱).

جامعه ایرانی بود. از این میان احمد عالی را می‌توان از نخستین هنرمندانی برشمرد که با استفاده از سلفی آثار هنری‌اش را خلق کرد. امروز سیندی شرمن یکی از اسرارآمیزترین هنرمندان در زمینه هنرهای بصری است. نمایشگاه بزرگ او در گالری ملی پرتره لندن ثابت می‌کند که او واقعاً ملکه سلفی است. در افتتاحیه نمایشگاه او، مردم همه سرگردان این بودند که بفهمند کدام یک از چند صد نفری که در عکس‌ها بودند، خود واقعی این هنرمند است. شرمن در طول عمرش، همواره خودش را به شکل افراد دیگر درآورده است. مدت‌ها قبل از ظهور اینستاگرام، شرمن برای این‌که خود را به شکل طیف وسیعی از شخصیت‌ها در بیاورد، از لباس، کلاه گیس و گریم‌های ماهرانه استفاده می‌کرد. معمولا، عکس‌های سلفی نشان‌دهنده چیزهای ظاهری هستند؛ اما آثار شرمن مملو از نمادهای پنهان هستند. گاهی کاراکترهای او رقت‌انگیز یا مایه ترحم هستند و نگاه آن‌ها در مقابل آنچه که ما می‌اندیشیم نفوذناپذیر است(تصویر۱۶). در ایران نیز سلفی پیشروانی داشته است، «احمد عالی(۱۳۱۴)، عکاس و نقاش ایرانی است که با برگزاری نخستین نمایشگاه انفرادی عکس در ۱۳۴۲، طلایه‌دار گشایش راه عکاسی هنری ایران است. آثارش طیف وسیعی از نگرش‌های گوناگون عکاسی و هم‌چنین، نقاشی را در بردارند، اما بیان فردی او بیش‌تر در دست‌های از عکس‌هایش نمایان است که آن‌ها را تکه‌تکه کرده و برای بازآفرینیِ شمایلی تازه، از نو کنار هم می‌نشاند. از آغاز دهه چهل به این سو، احمد عالی همواره کوشیده است، تا عکاسی را به رسانه‌ای مستقل با دغدغه‌های هنری بدل کند. خودنگاره‌های او، بازنمایی هنرمند از خویش و تکاپوی او برای ارج نهادن به فردیتش است(تصویر۱۷). این اثرِ احمد عالی، تنها خودنگاره او نیست؛ اما از معدود چیدمان‌هایش است و حاصل بازنمایی او از معادله‌ای پیچیده در نگاه به **فردیت و هویت** ایرانی. از سویی، هویت ایرانی و تصویر ایرانی پارادایم غالب جامعه هنری است و از سمت دیگر، احمد عالی همان پرچم‌دار ساخت رسانه‌ای هنری از عکاسی در ایران محسوب می‌شود. تصویر طنازانه او از خود، نه با نشانه‌های تاریخی ایران ترکیب شده است و نه آن چیزی است که موجب فخر ایرانی معاصرش باشد. بخاری نفتی گرچه بسیار موقرانه با کتری رویش در تصویر قرار گرفته و حتی کم‌وبیش باری حسرت‌خواهانه در بعضی ایجاد می‌کند؛ اما حاصلش برای هنرمند فقط دود است. گرچه احمد عالی همزاد مکتب

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۶: سیدنی شرمن، سلف‌پرتره، ۲۰۱۸ م. (ماخذ: URL4).

تصویر۱۷: احمد عالی، ۱۳۴۳ه.ش. (ماخذ: همان).

سقاخانه است، اما هیچ‌گاه همراه فکری آن نبوده، بلکه آثارش همواره در پی هویتی است که از فردیتی معاصر برآمده باشد. این اثر یک بازنمایی عالی از این وضعیت پیچیده نیست، اما دست‌کم یکی از تلاش‌های احمد عالی برای گسترش یک رسانه است» (به نقل از URL1).

«تلاش عکاسان علاوه بر نمایش «منِ» بیرونی، به برهنه کردن «منِ» درونی و بازنمود آن نیز منجر می‌شود. «منِ» بیرونی زمانی که قرار است، توسط خود عکاس / هنرمند بازنمایی شود، نوعی از بازآفرینی خویشتن است که می‌توان رگه‌هایی از «منِ» درونی را هم از دل آن بیرون کشید. حتی اگر قصد عکاس بازآفرینی خودآگاه توأمان بیرون و درون نباشد؛ اما به هر روی سلف‌پرتره‌ها حاصل تقلیل کلیت «من»، به سطح دوبعدی کاغذند. سطحی ساکن و ساکت که امکان بازنمایی مختصری از تمامیت هنرمند را فراهم می‌کند. چه عکاس عامدانه نقشی خاص را در عکسش ایفا کند، چه با کنار نهادن عینیت سعی در بازنمایی برساخته‌ای خیالین از خود را داشته باشد و چه صریح و بی‌واسطه به عکس کردن خود بنشیند، «منِ» قرار یافته مقابل دوربین را برای لحظه‌ای به بازیگری وامی‌دارد و خوانش سلف‌پرتره در واقع، رمزگشایی از یک آن نقاب زدن عکاس است. خودنگاره مرز میان دیدن خود و نمایش خود را برمی‌دارد و دیدن و دیده شدن را درهم می‌آمیزد و عکاس را از سطح آینه به سطح کاغذ می‌کشاند. نهایتاً خوانش سلف‌پرتره‌ها خوانش تبانی «من» با «من» است؛ تبانی آشکاری که قصد

تصویر۱۸: سلفی توسط جوزف بایرون، ۱۹۰۹م. (ماخذ: URL10).

پنهان ماندن ندارد» (به نقل از URL1).

تصویر منِ هنرمند در حالات، زمان‌ها و مکان‌های مختلف ثبت می‌شود و از شبکه‌های اجتماعی به رویت مخاطب میلیاردی می‌رسد. امروزه با رواج اینترنت، رسانه‌های اجتماعی و همیشه همراه بودن دوربین عکاسی الحاقی به گوشی موبایل، هنر عکاسی و ثبت سلفی از مهم‌ترین و پردامنه‌ترین رسانه‌های هنری گردیده است. میلیون‌ها صفحه اجتماعی فردی در حال تولید و توسعه است. صفحات اجتماعی -که در نامگذاری‌هایشان، بر تفرد و ویژگی‌های خاص افراد تاکید شده است- با ثبت

www.SID.ir

Archive of SID

سلفی‌های هر لحظه‌ای حضور من خالق تصویر را ثبت و در جهان دیجیتال بسط می‌دهند. سلفی، امروز به آرمان‌های همیشگی هنر فرد محور، پاسخ داده است. فردیتی درحال توسعه که در هر لحظه تصویر تازه‌ای از تفرد تازه‌یاب فرد هنرمند را تکثیر می‌کند. از همان ثبت نخستین سلفی‌ها(تصویر ۱۸) تا به امروز، این تاکید بر فرد متمایز با دیگران، همواره مورد توجه و تاکید قرار گرفته است.

نتیجه‌گیری

با کمی توجه به رخدادهای هنری روز، سلفی به‌عنوان یکی از پرکاربردترین آثار هنری توجه همگان را جلب کرده است؛ بی‌شک بررسی این رسانه نوین از منظرهای گوناگون جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و هنری اهمیت بسیار دارد؛ در این پژوهش با ریشه‌یابی این پدیده در سوبژکتیویسم و سپس فردگرایی، ضمن باور به سایر متغیرهای تاثیرگذار در گسترش سلفی، بر اهمیت نقش فرد محوری جاری در جوامع، منتج از سوبژکتیویسم دکارتی تاکید می‌شود. پس از سوبژکتیویسم دکارتی و محوریت‌یابی انسان، کمی پیش از آن‌که در عالم تفکر، توجه فیلسوفان به موضوعیت نفسانی یا فرد انسان جلب شود، در مکاتب هنری پس از رنسانس، به فرد توجه می‌شود، دیگر تصویر انسان، در قالب وجوه کلی تعمیم‌پذیر به‌صورت یک نواخت در نگاره‌ها تصویر نمی‌شود. هر انسانی در بردارنده مشخصات ویژه خود است؛ می‌توان فردیت مدل نقاشی شده را با تکیه بر وجوه ظاهری متمایزکننده‌اش از دیگران به نظاره نشست. کم‌کم انسان‌های مشخص با وجوه متمایز فردی در تابلوها ظاهر شدند و هنرمندان نیز خود را در آینه یافتند. هم‌زمان با فراگیری نیاز خلق تصاویر شخصی مبتنی بر واقعیت بصری توسط افراد، اختراع دوربین عکاسی دیجیتال، اینترنت و شبکه‌های اجتماعی، انقلاب گسترده‌ای را بر بستر فردگرایی جاری دوران معاصر پدید آورد. در این پژوهش، با مرور تحولات عمده تفکر از سوبژکتیویته دکارتی تا فردگرایی معاصر و با تاکید بر ارتباط ماهوی تولیدات هنری به تحولات تفکر، این نتیجه حاصل می‌شود که یکی از مهم‌ترین متغیرهای تاثیرگذار بر گسترش پدیده سلفی رواج فردگرایی در روزگار ماست. در این رویکرد تازه، هر فرد انسانی که ایده‌ای دارد با رسانه عکاسی می‌تواند بر بستر اینترنت و به کمک شبکه‌های اجتماعی با طیف وسیعی از مخاطبان ارتباط برقرار سازد. امروزه با رواج اینترنت، رسانه‌های اجتماعی و همیشه همراه بودن دوربین عکاسی الحاقی به گوشی موبایل، هنر عکاسی و ثبت سلفی از مهم‌ترین و پردامنه‌ترین رسانه‌های هنری شده است. میلیون‌ها صفحه اجتماعی فردی در حال تولید و توسعه است؛ صفحات اجتماعی -که در نامگذاری‌هایشان بر تفرد و ویژگی‌های خاص و خاص‌تر افراد تاکید شده است- با ثبت سلفی‌های هر لحظه‌ای حضور منِ خالق تصویر را ثبت و به جهان دیجیتال عرضه می‌کنند. سلفی، امروز به آرمان‌های همیشگی هنر فردمحور، پاسخ داده است؛ فردیتی درحال توسعه که در هر لحظه تصویر تازه‌ای از تفرد تازه‌یاب فرد را تکثیر می‌کند. هر فردی متمایز از دیگری به دنبال برجسته کردن ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود جهت ایجاد شکافی عمیق میان خود و دیگری است. امروز هر فرد با تکیه بر سلفی ثبت کرده از خود در شبکه‌های اجتماعی، به دنبال ایجاد نهایت تمایز و شکاف با دیگری است. در روزگار ما دیگری کاملا واضح و متمایز از من مشخص می‌شود.

پی‌نوشت

1. cogito ergo sum.
2. thinking Ego.
3. cogito ergo sum.
4. Edward Lucie-Smith.
5. Albrecht Durer(1471-1528).
6. St Bartholomew.
7. Caravaggio.

۸. فروید مقاله اسطوره مدوسا را در سال ۱۹۲۲ م. نوشت، که پس از مرگش در ۱۹۴۰ م. چاپ شد.

9. Diego Velazquez.
10. Muses.
11. Fountain.
12. Marcel Duchamp.
13. R. Mutt.
14. Moholy Laszlo Nagy.

www.SID.ir

Archive of SID

15. Snapshot.
16. Ricoh Corporation.
17. Philippe Kahn.
18. Hippolyte Bayard.
19. Felix Nadar.

منابع

- استاکستد، مرلین(۱۳۹۵). ***تاریخ هنر***، ترجمه بهرادامین سلماسی وآناهیتا مقبلی، تهران: فخرآکیا.
- اسمیت، جان ادوارد مکنزی لوسی(۱۳۹۰). «***بازنمود «خویشتن» در هنر معاصر***»، ترجمه کیوان موسوی مقدم، هنرفردا، شماره ۲۸+۶، ۴۵-۳۸.
- بابایی، پرویز(۱۳۸۶). ***مکتب های فلسفی از دوران باستان تا امروز***، تهران: نگاه.
- بال، استیفن(۱۳۹۶). ***زیبایی شناسی عکاسی***، ترجمه محمدرضا شریف زاده، تهران: علمی.
- برت، تری(۱۳۷۹). ***نقد عکس***، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران: مرکز.
- بهشتی، محمدرضا(۱۳۸۵). «***سرآغازهای سوبژکتیویسم در فلسفه و هنر***»، فلسفه، شماره ۱۱، ۷۱-۸۵.
- پازوکی، شهرام(۱۳۷۹). «***دکارت و مدرنیته***»، فلسفه، سال اول، شماره ۱، ۱۷۱-۱۸۰.
- جنسن، هورست ولدمار(۱۳۸۸). ***تاریخ هنر***، ترجمه فرزان سجودی و همکاران، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- چایلدز، پیتر(۱۳۹۲). ***مدرنیسم***، ترجمه رضا رضایی، تهران: ماهی.
- شفائیه، هادی(۱۳۷۲). ***فن و هنر عکاسی***، تهران: علمی فرهنگی.
- شکری، محمد(۱۳۹۱). «***هوسرل، مرلوپونتی و مفهوم تن***»، مجله حکمت و فلسفه، سال هشتم، شماره ۲، ۵۶-۴۱.
- شکری قبادی، نجف(۱۳۹۶). «***اجاره نامه برای اتاق تاریک***»، تندیس، شماره ۳۶۶ و ۳۶۷، ۸.
- عسکریان، مریم؛ باوندیان، علیرضا و یعقوب پور، آرمان(۱۳۹۴). «***از ابهام تا واقعیت: تحلیل زمینه نگری تابلو ندیمه ها اثر دیگو ولاسکز***»، کنفرانس بین المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، تهران، موسسه سرآمد همایش کارین.
- فالر، راجرز؛ یاکوبسن، رومن؛ لاج، دیوید و بری، پیتر(۱۳۶۹). ***زبان شناسی و نقد ادبی***، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی.
- کاپلستون، فردریک(۱۳۸۰). ***فلسفه غرب***، ترجمه غلامرضا اعوانی، جلد ۷، تهران: سروش.
- کپس، جئورگی(۱۳۸۴). ***زبان تصویر***، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- کریم، پویا(۱۳۹۸). «***نادار در قاب***»، حرفه هنرمند، شماره ۷۱، ۳۷-۵۱.
- گراهام، گوردن(۱۳۸۳). ***فلسفه هنرها***، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- گوتر، اران(۱۳۹۵). ***فرهنگ زیباشناسی***، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- مک کواری، جان(۱۳۷۷). ***فلسفه وجودی***، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، تهران: هرمس.
- هایدگر، مارتین(۱۳۷۹). «***عصر تصویر جهان***»، ترجمه سید حمید طالب زاده، فلسفه، شماره ۱، ۱۲۹-۱۵۶.
- واربرتن، نایجل(۱۳۸۷). ***چیستی هنر***، ترجمه مهتاب کلانتری، تهران: نی.
- ولز، لیز(۱۳۹۲). ***عکاسی: درآمدی انتقادی***، ترجمه محمد نبوی و دیگران، تهران: مینوی خرد.

- Baumgarten, A. G. (1988). *Esthetique*. (J.Y. Pranchere, Trans.). Paris.
- Bernstein, R.J. (1992). The *New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity /Postmodernity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Carr, D. (1999). *The Paradox of Subjectivity*. New York: Oxford.
- Kristeller, P. O. (2003). *Studies on Renaissance Humanism. In: Humanism and Early Modern Philosophy* J. Kraye; M.W.F. Stone (Eds.). London.
- Wilson, M.D. (1969). *Descartes*. New York: Meridian.
-

URLs:

- URL1. http:// www.akkasee.com (Access date: 22/01/2020)
- URL2. http://www.artcritical.com (Access date: 10/01/2020)
- URL3. http://www.Art_magazine_iran (Access date: 13/01/2020)
- URL4. http://www.artnet.com (Access date: 15/01/2020)
- URL5. http://www.edgar-degas.org (Access date: 22/01/2020)
- URL6.http://www.egon-schele.net (Access date: 07/01/2020)
- URL7.http://www.jeanaugustedominiqueingres.org (Access date: 28/01/2020)
- URL8.http://www.paulcezanne.org (Access date: 05/01/2020)
- URL9.http://www.robertcorneliusphotography.com (Access date: 22/01/2020)
- URL10.http://www.vista.ir (Access date: 12/01/2020)

www.SID.ir

Archive of SID

Selfie: The Emergence and Manifestation of Individualism in Art

Abstract:

Subjectivism, a pervasive current in Western thought that largely stems from Descartes' philosophical teachings, began a new view of man. In this new approach, man became the orbital of truth and became the subject of originality, and the man was recognized by us as the foundation of all truths, and it was assumed that the human race, by possessing a power called reason, and by the blessing of using the right way of thinking can achieve a definite and objective knowledge of things.

The possibility of this definite and general knowledge of the truths lies in the fact that the mechanism of epistemology is the same in the human race, and the creatures arrive at a single understanding of things by adopting the correct method of cognition. Thus, although Descartes begins his analysis with "me" as an individual thinker, he eventually arrives at a general inference about man, and his approach to the human species and the human being becomes more and more obsessed with "us". This situation is also strongly and weakly maintained in post-Cartesian systems of thought, such as Kant's thought and Hegel's idealism, until in the nineteenth century, with the emergence of individualist existentialist ideas such as Kirkgour, the altruistic view of man was challenged. Thus the human being with all his characteristics is paid attention to. The emergence of existentialist ideas along with Nietzsche's sharp critiques of the foundations of modern thought and the priority he gave to the mind of the creative artist, as well as the foundations of Freudian psychoanalysis, all set the conditions; which gradually turned the public conscience to the element of individuality and became the beginning to shake the foundations of modernity.

Artists, who take the basis of creating a work of art from the same public conscience and sometimes even direct it, naturally stay out of the caravan and their taste, which is rightfully the irreplaceable arena of the emergence of individuality, more and more as a means of expressing themselves. They use and define themselves through their artistic creation. Simultaneously with the rapid growth of the industrialization of art in the contemporary period and the formation of a movement called the culture industry and the mechanical reproduction of art (both are interpretations of Adorno), and the recognition of the photographic medium as an art and the subsequent production of communication tools such as cell phones, which were often equipped with cameras, a phenomenon called selfie flourished. A phenomenon that on the one hand is an example of the prevalence of art among the public and on the other hand is a sign of the artist's greater desire to make himself his object. In this article, by examining the philosophical

Document Types:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 13 February 2020
Accept Date: 13 August 2020

Mehdi Khankeh
(Corresponding Author), Instructor, Islamic Azad University of Damavand, Damavand, Iran.
Email: mehdikhanke@yahoo.com

Mohammad Shokry
Assistant Prof., North Branch Azad University of Tehran, Iran.
Email: mohammadshokry44@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

roots of the emerging selfie phenomenon, it is concluded that one of the reasons for the general popularity of this emerging media is the current individualism in the contemporary period resulting from Cartesian subjectivity. The present study is qualitative research that has collected data through the method of studying library documents.
Keywords: Subjectivism, Individualism, Selfie, Contemporary art, Modernity

References:
- Askarian, M.; Bavandian, A.; Yaghobpor, A.(2015). *From Ambiguity to Reality: Background Analysis of Nadimes Paintings by Diego Velasquez*, International Conference on Research in Science and Technology, Tehran: Saramad hamayesh Karin Institute.
- Babai, P. (2007). *Philosophical Schools from Ancient Times to the Present Day*. Tehran: Negah.
- Ball, S. (2017). *Aesthetic Photography*. (M. Sharifzadeh, Trans.). Tehran: Elmi.
- Baumgarten, A. G. (1988). *Esthetique*. (J.Y. Pranchere, Trans.). Paris.
- Beheshti, M.R. (2007). *The Beginnings of Subjectivism in Philosophy and Art*. Philosophy, (11), 71-85.
- Bernstein, R.J. (1992). *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity /Postmodernity*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Brett, T. (2000). Criticism of the Photography. (E. Abassi & K. Mirabassi, Trans.).Tehran: Markaz.
- Carr, D. (1999). *The Paradox of Subjectivity*. New York: Oxford.
- Childs, P. (2014). *Modernism*. (R. Rezaei, Trans.) Tehran: Mahi
- Copleston, F. (2001) *Western Philosophy*. (G. Avani, Trans.). (Vol. 7).Tehran: Soroush.
- Faller, R.; Jacobsen, R.; Lodge, D.; Barry, P. (2018). *Linguistics and Literary Criticism*. (M. Khozan; H. Payendeh, Trans.) Tehran: Ney.
- Graham, G. (2006).*Philosophy of the Arts*. (M. Olya, Trans.). Tehran: Ghoghnoos.
- Guter, E. (2016). *Aesthetic Dictionary*. (M. Abolghasemi, Trans.).Tehran: Mahi.
- Heidegger, M. (2000).*The Age of the World Image*. (H. Talebzadeh, Trans.). Philosophy, (1)129-156.
- Janson, H.W. (2009). *History of Art*. Tehran: Farhangsaraye Mirdashty.
- Karim, P. (2020). *Nadar in the Frame*. Herfe Honarmand, (71), 37-51.
- Kepes, G. (2005). *Language of Vision*. (F. Mohajer, Trans.). Tehran: Soroush.
- Kristeller, P. O. (2003). *Studies on Renaissance Humanism*. In: Humanism and Early Modern Philosophy J. Kraye; M.W.F. Stone (Eds.). London.
- Macquaory, J. (1998). *Existential Philosophy*. (M. Hanai Kashani, Trans.). Tehran: Hermes.
- Pazooki, Sh. (2000).*Descartes And Modernity*. Philosophy, (1) 171-180.
- Shafaie, H. (2001). *The Art of Photography*. Tehran: Elmi Farhangi.
- Shokri Ghobadi, N. (2018). *Rent for a Dark Room*. Tandis, (366) & (367)8.
- Shokri, M. (2013). *Husserl, Merleau-Ponty, and the Concept of the Body*. Hekmat va Falsafe, 8(2), 44-56.
- Smith, E. L. (2011). *Represent Yourself*. (K. Mosavi Moghadam, Trans.). Honare Farda. (6+28)38-45.
- Stocksted, M. (2017). *History of Art*. (B. Amin Salmasi; A. Moqbeli, Trans.). Tehran: Fakhrakia.
- Velz, L. (2015). *Photography: Critical Income*. (M. Nabavi et al, Trans.). Tehran: Minoye Kherad.
- Warburton, N. (2008). *The Art Question*. (M. Kalantary, Trans.). Tehran: Ney.
- Wilson, M.D. (1969). *Descartes*. New York: Meridian.

URLs:
- URL1. http:// www.akkasee.com (Access date: 22/01/2020)
- URL2. http://www.artcritical.com (Access date: 10/01/2020)
- URL3. http://www.Art_magazine_iran (Access date: 13/01/2020)
- URL4. http://www.artnet.com (Access date: 15/01/2020)
- URL5. http://www.edgar-degas.org (Access date: 22/01/2020)
- URL6.http://www.egon-schele.net (Access date: 07/01/2020)
- URL7.http://www.jeanaugustedominiqueingres.org (Access date: 28/01/2020)
- URL8.http://www.paulcezanne.org (Access date: 05/01/2020)
- URL9.http://www.robertcorneliusphotography.com (Access date: 22/01/2020)
- URL10.http://www.vista.ir (Access date: 12/01/2020)

www.SID.ir