



سلفی (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 فردی اش توجه می‌شود. در وادی هنر، هنرمندان اندکی پیش از شکل‌گیری جریان‌های فردگرایانه در عالم تفکر، با روش‌های گوناگون بازنمایی برویگی‌های 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 برویگی‌های فردی نیز گسترش می‌یابد. با رشد تکنولوژی و تولید تلفن همراه مجهز به دوربین‌های عکاسی، این هنر پیش از پیش فراگیر شده و

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

پدیده‌های بنام سلفی به عنوان 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 هنر نامیدن سلفی و چگونگی روند سیر آثار هنری انسان‌محور به فردمحور پاسخ داده می‌شود. رویکرد این مقاله، رواج فردگرایی در اندیشه معاصر است که بریستر 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

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 جوه مختلف را می‌طلبد. در این پژوهش تلاش می‌شود، سلفی را از منظر رویکردهای انسان محور 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»^۱ شکل می‌گیرد. محوریت یابی 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 هم چون برک، هیوم و کانت دچار چالشی چشم‌گیر گردید. از طرف دیگر، پس از انتقادات کرکه گور از ایدئالیسم کلی نگر 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 می‌رسانند. 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 به عنوان شخصیتی حاشیه‌ای در اثر شده است. از طرف دیگر، هم‌زمان با حضور غیرمحوری تصویر فردی هنرمند در اثر هنری هم چون تابلو ندیمه‌های ولاسکز، جسارت تجلی فردیت هنرمند، به عنوان سوژه اصلی در خلق خودنگاره‌های متعدد هنرمندان، به ویژه پس از دوران رنسانس، به سنتی مرسوم بدل گردید. این تجلی فردیت هنرمند در اثر هنری کم‌کم با نوشدن تعریف‌ها و به هم ریختن 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 هم پایه 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. بر اساس نظریه یاکوبسن، فرستنده (هنرمند)، اثر، که شامل موضوع، پیام، رمز و تماس -که مجرای ارتباطی است- می‌شود، و گیرنده (مخاطب)، سه جز اصلی فرایند تولید اثر هنری هستند؛ هم‌چنین، در هر فرایند ارتباطی، به تماس نیاز است؛ یعنی به مجرای فیزیکی و پیوندی روانی بین فرستنده و گیرنده که به آن‌ها امکان می‌دهد با یکدیگر ارتباط برقرار نمایند (فالرو و 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

نامیدن آثار تولیدی سلفی و چگونگی روند سیر آثار هنری انسان محور به فرد محور پاسخ داده می شود.

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 به کار 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 نبودن موضوع مقاله، یافتن پیشینه‌ای پژوهشی، که مستقیماً به این موضوع به ویژه از منظر فلسفی پرداخته باشد، کمی دشوار است. در نتیجه، به پژوهش‌هایی اشاره می شود که بیش تر حول محور سوپزکتیویته، فردگرایی، سلف پرتره و در نهایت، سلفی پرداخته شده است. از مهم ترین این پژوهش‌ها می توان به مقاله «سرآغازهای سوپزکتیویسم 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 می نماید. در این مقاله به ارتباط مستقیم جریان فلسفی سوپزکتیویته دکارتی و انسانی شدن آثار هنری این دوران پرداخته شده است. هم چنین، 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 پاسخ دهی مناسب به این اشتیاق می باشند. نجف شکری قبادی (۱۳۹۶)، در مقاله «اجاره‌ای برای اتاق تاریک»، مستقیماً پدیده سلفی را از منظری تازه مورد توجه قرار داده است؛ سلفی‌هایی که در آن‌ها، انسان خود را بژه 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 طالب زاده زمینه هویت یابی تصویر در دوران معاصر مورد توجه واقع شده است، دورانی که در آن، تصویر مهم ترین رکن زندگی افراد شده است.

رواج سوپزکتیویسم در اندیشه معاصر غربی

بی شک سوپزکتیویسم 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 فرا گرفت. دکارت، راه را برای رهایی از بحران ناشی از شک فراگیرانه در الهیات مسیحی، بلکه در تعقل و تفکر بشر جست و این چنین، سوپزکتیویسم دکارت شکل گرفت، رویکردی فلسفی که در آن، سوژه محور عالم شد. در اندیشه سوپزکتیویستی، جهان هستی واقعیت دارد؛ اما واقعیتش را از جانب انسان اخذ کرده است. در سوپزکتیویسم دوران جدید، فرض بر این قرار گرفت که با انسان یا اگواندیشنده^۲، حقیقت تعیین پیدا می کند؛ جهان تعیین و توجیه می شود. سوژه در برخی نگرش‌های فلسفی جدید به قدری فرجه می شود که نه تنها هم چون معیاری برای معرفت به شمار می آید، بلکه شأن هستی بخشی نیز پیدا می کند؛ تا آن جا که همه موجودات، قایم به سوژه می شوند. هایدگر معتقد است: رخداد سرنوشت سازی که فلسفه جدید رسماً با آن آغاز می شود، 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 می نامد. «بنابراین، من فکر می کنم 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 به عنوان بنیاد تزلزل ناپذیر هستی، یگانه «سوژه» حقیقی را من انسانی از آن جهت که فکر می کند، می داند. «سوژه» ای که همه موجودات قایم به او هستند» (Wilson, 1969: 174). «قضیه کوجیتو در اندیشه دکارت، دوره‌ای را در پی آورد که

۶۷۰؛ فردی که فردیتش در دل انگاره‌های فلسفی کلیت نگر گم شده است. اگزیتانسیالیسم 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 باروش‌های گوناگون بازنمایی، برویژگی‌های فردی مدل، تاکید کردند. خودنگاره‌های هنرمندان پسانسانسی یکی از مهم‌ترین تجلیات این رویکرد فردمحورانه است. هنرمند از راه‌های مختلف در قالب خودنگاره فردیت خود را به تصویر درآورده است. خودنگاره، ابژه شدن هنرمند توسط خودش است، هنرمند موضوع و مدل خود می‌شود. «فرهنگ لغات روان‌کاوی گیل بازنمایی خود را تصویر از خود بر اساس تعبیر شخص از خودش معنی کرده است... من گول آسای بسیاری از هنرمندان معاصر، همواره مترصد است، تا تمام فضای ممکن را اشغال کند و حتی از آن نیز گسترده تر شود» (اسمیت، ۱۳۹۰: ۴۰). پس از گذر از رویکرد کلی‌نگر به انسان در آثار هنری که تحت تاثیر سوپزکتیویته 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 (تساویرا و ۲). از طرف دیگر، هر چه به دوران مدرن نزدیک می‌شویم، تصویر اهمیت بیش‌تری می‌یابد؛ با ثبت اختراع‌های گوناگون، رواج شهرنشینی نو و گسترش ارتباطات اجتماعی، ویژگی‌های ظاهری منحصر به فرد افراد، که پیش‌تر در قالب توصیفات کلامی غالباً اغراق‌آمیز، به گوش دیگران می‌رسید و کم‌تر به تصویر واقعی فرد مدنظر استناد می‌شد، مورد توجه قرار گرفت. از این رو، 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. از این رو، هر چه 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

از آن، به مدرنیته و دوره جدید یاد می‌کنند. گوهر مدرنیته این است که ماهیت انسان تغییر یافته و به سوژه مبدل گشته است؛ و مقارن با آن، دیگر موجودات، به ابژه این سوژه خود فرمان شده‌اند. انسان می‌تواند چیزها را به شیوه دلخواه خویش و به میل خود بنامد، بخواند و معنی کند» (پازوکی، ۱۳۷۹: ۴۴). هر چند دکارت سوپزکتیویته 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 سوپزکتیویسم بیش از پیش نادیده گرفته می‌شود. پس از فراگیری سوپزکتیویسم و تکوین آن توسط فیلسوفان پسادکارتی، کانت در نقد اول و دوم خود، نهایت استفاده را از دستاوردهای سوپزکتیویسم در قالب صدور احکام کلی و تعمیم‌پذیر در شناخت و اخلاق برد؛ اما چالش اساسی در حوزه زیبایی‌شناسی، بر پیکره سوپزکتیویسم در نقد سوم کانت پدید می‌آید. به علت تنوع در ذوق (به گفته هیوم)، احکام زیبایی‌شناسی امکان تعمیم‌پذیری هم چون حوزه‌های شناخت و اخلاق را ندارند؛ این یکی از مهم‌ترین چالش‌هایی است که بر سر مسیر سوپزکتیویسم قرار می‌گیرد. در پی چالش به وجود آمده بسیاری از متفکران دیگر هم چون اگزیتانسیالیست‌ها نیز بر نادیده گرفتن نقش فرد در سوپزکتیویته دکارتی نقدهای جدی اعمال کردند؛ «اگزیتانسیالیسم توجه بسیاری به مساله آزادی دارد که معنای آن آزادی، گزینش امکانی از میان شمار نامحدودی از امکان‌هاست... در تحلیل نهایی، اگزیتانسیالیست‌ها مساله آزادی را به مساله‌های صرفاً اخلاقی برمی‌گردانند و به آزادی، هم چون فردمحوری افراطی و هم چون آزادی فرد از جامعه می‌نگرند» (بابایی، ۱۳۸۶: ۶۵۴). «البته، باید افزود که، همین فردیت‌گرایی و تاکید بر اصل «آزادی» فلسفه وجودی راسرشار از دغدغه و دلپره می‌کند؛ از این رو، در نگرش اگزیتانسیالیستی، فرد انسانی به عنوان فاعلی آگاه شناخته می‌شود. این فرد انسانی در تجربه هستی و لمس معنای وجود، به طوری واسطه 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 اگزیتانسیالیسم، اصالت، فرد انسانی است» (همان، ۶۶۶-)

درآمده صحنه 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 سالگی اش کشیده است (تصویر ۵). او در این خودنگاره، چهره خود را چهره ایده‌آل و شبیه به مسیح و کاملاً از روبه‌رو نقاشی کرده است. طوری که چشمانش هم چون یک تمثال با نگاه بیننده برخورد می‌کند» (استاکستد، ۱۳۹۵: ۳۵۲). سرمشق او برای کشیدن خود،



تصویر ۳: ادگار دگا، خودنگاره، ۱۸۵۵ م. (ماخذ: URL5).

شناخته شده به واسطه آثارش، در دوران جدید اصالت تصویر، به واسطه 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 به شکلی روزافزون خود را بازیگران نقش محوری نمایش‌نامه‌ای خودساخته، درباره سرشت خلاقیت می‌دانستند که تصویرگر خودشان است» (همان).



تصویر ۱: جان سینگلتن کاپلی - خودنگاره، ۱۷۸۴ م. (ماخذ: جنسن، ۱۳۸۸: ۴۵۷).



تصویر ۴: پل سزان، خودنگاره، ۱۸۸۸ م. (ماخذ: URL8).



تصویر ۲: انگر، خودنگاره، ۱۸۵۰ م. (ماخذ: URL7).

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 دآوری اخروی میکل‌آنژ در کلیسای سیستین است (تصویر ۶). در این تصویر، بارتلمه پوست خود را در دست گرفته است - برای مجازات بارتلمه، پوستش را کردند - پوست در دست بارتلمه

بارواج 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 به صورت کادرهایی بسته از چهره خود، به صورت مستقیم عرضه کرده است (تصاویر ۳ و ۴).

گاهی نیز خود هنرمند نه به صورت مستقیم، بلکه به عنوان یکی از شخصیت‌های تابلو به تصویر درآمده است؛ گویی هنرمند حضور خود را به عنوان شاهد عینی واقعه به تصویر درآمده، ثبت کرده است، حضوری که برواقیت به تصویر

مشابه قرار دارد. «صورت پوست بار تلمه صورت خود میکل آنژ است که از شکل طبیعی خارج شده است» (استاکستد، ۱۳۹۵: ۳۳۴). «نقاشی کاراجوبه شکلی مشابه، ولی با ابهامی به مراتب بیش تر خلق شده است. این نقاشی به صورت دوگانه تفسیر می شود که در آن پسر (داوود) تصویر جوانی معصوم است که بر پیری و انحطاط خود هنرمند فایق آمده است. منتقدان مدرن سعی در تحمیل قرائتی فرویدی بر اثر داشتند. فروید در مقاله اش با عنوان «اسطوره مدوسا»^۸ سربریدن را استعاره ای از اختگی می داند. گذشته از این که تصویر از چه زاویه ای تفسیر شود، آنچه درباره اش حقیقت دارد، این است که، اثر نه فقط یک پرتره، بلکه روایتی به دقت سازمان دهی شده است؛ که موضوعش بیش از

نمایش دهنده خود میکل آنژ است. خودنگاره ای از هنرمند در میان هیاهوی روایت یک رخداد تاریخی و در لابه لای روایت باتیزهوشی به ثبت رسیده است. هنرمند در این اثر، تلاش دارد تا درونیات مشوش خود را در زمان خلق اثر در لابه لای داستان بگنجانند؛ 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 می شود. گاهی اوقات، معانی به نظر متناقض هستند. برای مثال، اثر میکل آنژ را تصویر حقارت می خوانند. معنای این عبارت از نوشته های ژولیا کریستوا فیلسوف



تصویر ۷: کاراواجو، سربریده جالوت دست داود (ماخذ: اسمیت، ۱۳۹۰: ۴۰). م. ۱۵۷۱



تصویر ۶: میکل آنژ، سنت بار تلمه، از ۱۵۳۶ تا ۱۵۴۱ م. (ماخذ: همان، ۲۲۵).



تصویر ۵: آلبرشت دورر، خودنگاره، ۱۵۰۰ م. (ماخذ: استاکستد، ۱۳۹۵: ۳۵۲)

آن که بازنمایی خود باشد، بازشناسی خود است. این لحظه در فرهنگ غربی لحظه ای سرنوشت ساز است؛ لحظه ای که در آن خود به پیش زمینه می آید و دیگر موضوعات را کنار می زند» (اسمیت، ۱۳۹۰: ۴۰). بی شک یکی از جذاب ترین خودنگاری ها، در اوج درخشان هنر باروک، تابلو ندیمه ها اثر ولاسکز^۹ است. تلاش هنرمند در نمایش خود به عنوان خالق اثر در میانه تابلو منجر به خلق یکی از شگفت آورترین آثار هنری تاریخ شده است. نقاش خود را ایستاده - در حالی که مشغول خلق اثر هنری است - به تصویر در آورده است. تصویر نمایش خود هنرمند در دل سفارشی از دربار است (تصویر ۸). «قرن هفدهم، در دوره ای که هنرمندان می بایست به شیوه های تعیین شده عمل و از دستورات سفارش دهندگان

اگرستانسیالیست فرانسوی بلغاری به عاریه گرفته می شود. ژولیا کریستوا در اثر بسیار مهم مرجعش به نام قدرت هراس، عنوان می کند که حقارت برهم زنده هویت سیستم و نظم است. حقارت به مرزها، جایگاه ها و قوانین احترام نمی گذارد. خودنگاره میکل آنژ به شکلی مشخص به این تعریف مرتبط است. او به زشتی، ناتوانی فیزیکی و بیهودگی خود معترف بود. میکل آنژ خود را پوستی می دانست که در حال دورانداخته شدن است.

هم زمان چهره بار تلمه که بیش تر به سنت های تصویری مسیحی نزدیک است، او را در حالی به تصویر می کشد که از پیله خود خارج شده و هستی تازه و برتری یافته است. میکل آنژ به شکل ضمنی عنوان می کند که خود نیز در روندی



تصویر ۸: ولاسکز، ندیمه‌ها، ۱۶۵۶ م. (عسکریان، باوندیان و یعقوب پور، ۱۳۹۴: ۵).



تصویر ۹: گوستاو کوربه، مرد مأیوس، ۱۸۴۵ م. (ماخذ: اسمیت، ۲۰۰۰: ۴۱۱۳).



تصویر ۱۰: گوستاو کوربه، مرد مجروح، ۱۸۵۴ م. (ماخذ: همان).

و کارفرمایان پیروی می‌کردند و زیر فشارهای شدید سیاسی و مالی قرار داشتند، ولاسکز، نقاش بزرگ دربار فیلیپ چهارم پادشاه اسپانیا، با تکیه بر رئالیسم 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 منیته عظیم و اعتماد به نفسی 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. (تصویر ۹) و اثر دیگر مرد مجروح در ۱۸۵۵ م. (تصویر ۱۰) از آثار شاخص او به شمار می‌روند. گفته می‌شود که مرد مجروح فیگوری مسیح‌گون را نشان می‌دهد که احتمالاً، 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 بلند بالا 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 آگون شیله یکی از نمونه‌های این طرز تفکر است (تصویر ۱۱). این‌گونه فاش‌سازی نتیجه‌ای ضمنی نیز دربردارد، که برای کسانی که این درگیری‌های درونی شخص خلاق را مشاهده می‌کنند مهم، درمان‌گرو حتی روان‌پالاکاتاریک) است. این‌گونه اشخاص از لحاظ معنوی برتر از افراد معمولی بدون خلاقیت هستند» (اسمیت، ۲۰۰۰: 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 (تصویر ۱۲).

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



تصویر ۱۲: لوسین فروید، الی وداوید، ۲۰۰۶ م. (ماخذ: URL).



تصویر ۱۱: آگون شیله، خودنگاره، ۱۹۳۰ م. (ماخذ: URL).

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 مدلسش 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^۱ 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 به واسطه توان هنری شان از دیگران مستثنی می‌شدند. بنابراین تعداد هنرمندان در هر جامعه‌ای محدود به معدودی انگشت شمار می‌شد که از این منظر، مفهوم هنرمند- نابغه، در طول تاریخ هنر نهادینه گردید. نوابغی که به واسطه نبوغ هنری شان از بقیه افراد متمایز می‌شدند. بعدتر نیز این نقش نبوغ هنرمند در شکل‌گیری اثر هنری در آرای بزرگان فلسفه، هم چون کانت به وضوح تاکید می‌شود؛ کانت شرح می‌دهد که «نشان نبوغ در فعالیت آفریننده است که در خدمت غایتی نیست که آن را مقرون به فایده کند... حتی نوابغ از قواعدی که تعیین بخش فعالیت خلاقانه و آزادانه آن هاست، آگاهی ندارند» (گراهام، ۱۳۸۳: ۳۵). «از نظر کانت نبوغ قابلیت طبیعی خلق چیزی است که ما آن را به قدر 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

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 امکان پذیر نبود. حال آن‌که تحولات گسترده در معنی هنر در دوران مدرن، فراگیری گسترده‌تری را مدنظر داشت. فراگیری که با اصالت‌یابی تصویر در میان مردم، میل ثبت تصاویر قریب به واقع را در میان همگان شعله‌ور نمود.

هنر و چالش تعریف‌های مدرن؛ هنر به مثابه ایده

همان‌گونه که اشاره شد، افزایش میل به خلق تصاویر نزدیک به واقع 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، هم چون دوربین عکاسی، دیگر تکیه بر تعریف‌های سنتی هنر جایز نبود. هر انسانی به واسطه 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 پیش شرط‌های سنتی عالم هنر، به این عالم جذاب وارد شود. دیگر عالم هنر در تسخیر نوابغ هنری نبود و هر فردی به واسطه ایده خود و با استفاده از ابزارهای تکنولوژیک نوین می‌توانست وارد این عالم گردد. فراگیری گسترده عالم هنر، راه را برای رواج عکاسی به عنوان 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، هم چون نقاشی و مجسمه‌سازی ایجاد کرد. با نگاهی به تاریخ هنر، به ویژه در

قدرت‌های خلاقانه‌ای دارد که به یک معنا با کل بشریت متفاوت است. این تلقی از نبوغ مثلاً در نوشته‌های شوپنهاور به وضوح 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 به مثابه بیان شهودی نزد کروچه، یا اعتقاد کالینگوود به تعریف هنر به مثابه توضیح و تبیین احساسات و عواطف به چشم 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 به وجود آمد. شیوه‌های مسلط قبلی نوعی بوطیقای تقلید، حقیقت‌مانندی و رئالیسم بودند. مدرنیسم حرکت واضحی بود به سوی افزایش پیچیدگی، تکلف‌سنجیده، 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 این رو خلاقیت واژه کلیدی تمامی جریان‌های نوین هنری گردید. مثال معروف این حرکت‌های جنجال‌برانگیز-که در بیش‌تر بحث‌های مربوط به چپستی هنرنقش 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. «به این ترتیب، 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 به عنوان 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 نیسپورنی ئیس 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 نی ئیس فرانسوی سوار بر این موج عظیم، همگام با افزایش درخواست‌های تصویر قریب به واقع مردم، به سرعت به پیش می‌رفت؛ تا آنجا که موهولی ناگی^{۱۴} عکاس و آرشیتکت مجارستانی در اظهار نظری جنجالی چنین گفت: بی‌سواد فردا کسی خواهد بود که عکاسی ندادند. «عکاسی به دلیل رابطه ویژه‌اش با واقعیت رشد کرد و پا گرفت. در سال ۱۸۳۹ م.، یعنی سالی که اختراع تصویر ثابت عکاسی اعلام گردید، فرانسوا آراگو با طرح تعلق این اختراع به فرانسه، عکاسی را برشالوده صحت آن، دقت غیر قابل تصور و وفاداریش به واقعیت، از آنچه بود، فراتر برد. داگر خود نوشت که هنر نمی‌تواند دقت و کمال جزئیات {عکاسی} را تقلید کند و ادگار آلن پواز نخستین هواداران این رسانه نوشت که، داگر ثوتیپ {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 ۱۹۸۱ م.، 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

راه یابد و فردیت متجلی در چهره تک تک افراد جامعه راثبت و ضبط کند. بی شک این رسانه را در سیر تاریخ هنر، می توان به عنوان مردمی ترین رسانه هنری نامید؛ رسانه ای در اختیار همگان. «در جامعه روشنفکری اروپای آن روزگار از جمله کسانی که واجد اندیشه ای بشردوستانه بودند، فیزیک دانی به نام فرانسوا آراگو بود که آن اندازه مورد قبول جامعه علمی بود که هم عهده دار ریاست رصدخانه پاریس باشد و هم هم زمان در قامت یک سوسیالیست تمام عیار 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 داگرو وارثان نی ئپس، اختراع تازه را به نفع آگاهی عمومی خریداری کند. آقای آراگو پیش بینی کرد که عکاسی می تواند نقشی هم رتبه با صنعت چاپ در آگاهی بخشی به جامعه ایفا کند» (شکری قبادی، ۱۳۹۶: ۸). بدین گونه هر فرد جامعه بدون در نظر گرفتن جایگاه اجتماعی اش می توانست یک تصویر واقع نمایانه از خود را با هزینه ای 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 الزام آور می کرد. فرایندی زمان بر، پرهزینه و البته، پرخطر؛ از این رو، اختراع فن آوری دیجیتال در عکاسی تحول بزرگ را رقم زد. «تحول بنیادین فن آورانه در این امر، تبدیل عکس های 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، به جای این که به یک شی مادی آنالوگ ساخته دست بشر تبدیل شود، تبدیل به یک فایل الکترونیکی می شود» (ولز، ۱۳۹۲: ۳۸۲). دوربین دیجیتال یکی از بزرگ ترین تحولات قرن محسوب می شود، «فن آوری روبه رشد تصویرپردازی دیجیتال موجب رشد قارچ گونه یک رسانه همگانی شد. به هر حال در اوایل دهه ۱۹۹۰ دیگر همگان می دانستند که دوره حدوداً ۱۵۰ سال های که در خلال آن عکاسی {آنالوگ} جز مهمی از فرهنگ دیداری به شمار می آمد، به پایان خود نزدیک شده است. از بسیاری جهات، عکاسی بخشی از سنت دیرپا تر بازنمایی دیداری در غرب انگاشته شده و به اشکال مختلف در صنعتی شدن، ماشینی شدن و دموکراتیک شدن تصاویر مبتنی بر ژرف نمایی و جایگاه محوری و ممتازی که این تصاویر به انسان ناظر می بخشند، نقش داشته است.

اصالت وجود گذشته آن چیزی که بازنمود آن است، صحنه می گذارد. قدرت صحنه گذاری عکاسی از قدرت بازنمایی آن فراتر می رود. او ماهیت عکاسی را آن چیزی که بوده است - آن چیزی که می بینیم در این جا وجود داشته است - اعلام می کند. بارت توضیح می دهد که عکاسی با دیگر روش های بازنمایی تفاوت دارد؛ زیرا چیزی که عکسش گرفته می شود، واقعاً وجود داشته است؛ اما در نقاشی یا نوشتار، اشیایی که واژه ها یا ضربه قلم بدان ها اشاره می کنند، الزاماً واقعی نیستند؛ اما در عکاسی، به علت وجه وجودی عکس و چون عکس بر اثر بازتابیدن نور از اشیاء به ماده حساس به نور پدید می آید، هیچ گاه نمی توان منکر این واقعیت شد که آن چیز وجود داشته است. هیچ نقاشی یا نوشته ای نمی تواند، قطعیتی هم پای عکس در بارت {رولن بارت} پدید آورد. عکاسی، هیچ گاه دروغ نمی گوید» (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 دوربین های ارزان قیمت با کاربرد آسان توسط کمپانی کداک در فاصله بین اواخر دهه ۱۸۸۰ و ظهور دوربین های براونی در سال ۱۹۰۰، گرفتن عکس های آنی را به فعالیت بسیار متداول تر و به ظاهر فعالیتی معمول مبدل ساخت؛ تصویری که به نحوی موجز و فشرده، در شعار تبلیغاتی کمپانی در سال ۱۸۸۸ گنجانده شده بود؛ دکمه را فشار دهید، بقیه اش 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، ۱۳۹۶: ۱۶۰). بی شمار تصویری که بخش عمده آن راثبت تصاویر واقعی افراد در زمان ها و مکان های مختلف به خود اختصاص می داد. عکاسی با پاسخ به میل به ثبت تصویر فردی، میلی ریشه دار در نهاد انسان دارد. این میل جایگاه ویژه ای یافته است، تا آن جا که شیوه های 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 چهره هایشان را به صورتی آرمانی جهت فریب تاریخ ضبط کنند - هم زمان با فراگیری جریان های مردمی و دموکراتیک، رواج زیادی یافت؛ تا آن جا که، توانست ظرف مدت کوتاهی از انقیاد درباریان خارج و میان توده های مردم

درعین حال، فراهم ساختن امکان مشاهده 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 دائمی 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 دوربین دار این مجوز را در دوران ما برای هر فرد صادر می‌کند. تنها نقصان موجود در این جریان بر اساس نظریه ارتباطی یا کوپسن (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، لغت نامه 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 فرد محوری

انسان بی‌شک یکی از مهم‌ترین و فراگیرترین موضوع‌های عکاسی است، عکس گرفتن از اشخاص، سابقه‌ای به اندازه 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 تا کنون تغییرات فراوانی پیدا کرده است. اگر آلبوم پرتره‌های قدیمی را مطالعه کنیم، خواهیم دید که نادار، هیل، تالبوت اکثر، 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 ببینند؛ هم آنم که عکاس گمان می‌کند من آنم و همان‌که او برای به نمایش گذاشتن هنرش از آن بهره می‌گیرد؛ به عبارت دیگر، کنشی است غریب؛ از تقلید خود باز نمی‌ایستم و به همین دلیل هر بار که از من عکس برمی‌دارند (اجازه می‌دهم عکس را بگیرند)، همواره از نوعی احساس بی‌اصلتی و گاهی نیز از دغل بازی 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؛ حقیقتاً یک شبیح 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 بر طمطراق ثبت نماید. نوبت شگفتی دیگری است؛ رسانه عکاسی به‌ویژه با استفاده از دوربین دیجیتال 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 دوربین دار 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. در حالی که 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 ۱۹۹۶ م. 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 دوربین دار کامل شده را -که شخصا ساخته بود-

تغییرات محتوایی و پیشرفت های تکنیکی هنرمتکی بر علم عکاسی، فردیت خود را مقابل دیدگان بیننده می نشانند. این «من» در قرن اختراع عکاسی، گاه می بایست در جایگاه یک عکاس تصویرگرا، هنرمند بودن عکاس را در گرو نقاشانه بودن عکس می پنداشت و با قرار دادن عکاس در چیدمانی چشم گیر، عکاسی را از قید و بند واقع گرایی صرف می رهاند. گاهی نیز با تمسخر دست و پا زدن برای فتح جایگاه نقاشی، با ستایش صراحت عکاسی، بی پروا و بی محابا خود را به دوربین می سپرد و این جدال دامنه خود را از قرن نوزدهم به قرن بعدی کشاند. در دهه های ابتدایی قرن بیستم، عرصه کنجکاوی و تجربه برای عکاسان هم چنان گشوده بود. «من» و «چهره من» اسباب کشف و شهود فنی و بصری شد؛ به ویژه عکاسان مکتب باهاوس، با تکیه بر فن و تکنیک، سلف پرتره را به فضاهایی سورئالیستی بردند و با توجه به علم روز روانکاوی و گسترش متون آن، بخشی از سلف پرتره ها معطوف به بازتاب مسایل روح و روان آدمی شدند. پس از جنگ جهانی دوم، عکاسی از اجتماع روی برتافت و به انزوا و ذهنی گرایی روی آورد و به تبع آن سلف پرتره ها هم گرایش هایی ذهنی یافتند؛ اما در دهه های بعدی و در گرو دارگذار از مدرنیسم، فردیت هنرمند بهانه ای شد برای نمایش مصایب انسان قرن بیستمی و سلف پرتره ها با بهره گیری از انعطاف های پست مدرنیستی در غالب موارد باز نمودی از بردگی انسان «برساخته» فرهنگ، سیاست، اقتصاد و جنسیت شدند. در این دوران در سایر هنرهای مفهومی، هم چون هنر اجرا و هنر تنانه نیز از عکاسی به عنوان واسطه ای برای ثبت اثر بهره برده شد. بخش اعظمی از سلف پرتره های (با واسطه عکاس خانه) معاصر پدید آمد. از مهم ترین هنرمندانی که در دوران معاصر، نقش به سزایی در تبدیل شدن سلفی به یک هنر فراگیر ایفا کرده اند، می توان به هنرمندان زیر اشاره نمود: ایبولیت بایار^{۱۸} فرانسوی از نخستین مخترعان عکاسی است. البته، بخت یاری آن را نداشت، تا نامش به عنوان مخترع ثبت شود. او در گلابه به دولت فرانسه، یک سال پس از اعلام رسمی اختراع عکاسی، سلف پرتره ای روایی با پس زمینه اعتراضی ثبت کرد و با نمایش خود در هیبت مردی مغروق نخستین خودنگاره صحنه آرایبی شده تاریخ عکاسی را نیز پدید آورد (تصویر ۱۳). فلینکس نادار^{۱۹} فرانسوی از جمله پرشورترین عکاسان تاریخ عکاسی است که علاوه بر عکاسی روزنامه نگاری، داستان نویسی و طراحی کاریکاتور را هم تجربه کرده است.

به نمایش عمومی در آورد. این گوشی در آن زمان تصاویر گرفته شده را با بیش از ۲۰۰ هزار نفر در سراسر جهان به اشتراک می گذاشت. «کاهن» با شرکت ژاپنی «J-Phone» شریک شد. شرکت «شارپ» اولین گوشی دوربین دار را با نام «J-SH04» به صورت تجاری تولید کرد. اولین راه اندازی تجاری گوشی های دوربین دار در آمریکای شمالی در سال ۲۰۰۲ اتفاق افتاد و اپراتور «اسپرینت» بیش از یک میلیون گوشی دوربین دار ساخت «Sanyo» را ارائه داد. گوشی های دوربین دار مانند بیش تر تکنولوژی های همراه در مدت زمان کوتاهی راه بلندی را پیموده است. امروزه به سختی می توان تلفن همراه جدیدی را پیدا کرد که حداقل از یک دوربین معمولی برخوردار نباشد. این گونه انقلابی در عکاسی به وقوع پیوست. دوربین های تلفن همراه، مهم ترین ابزار ثبت تصاویر سلفی شدند (به نقل از URL3). امروز سلفی به یکی از پُر تولیدترین آثار هنری تبدیل شده است؛ میلیون ها سلفی در هر لحظه در اقصی نقاط جهان با استفاده از گوشی های تلفن همراه دوربین دار در شبکه های اجتماعی هم چون اینستاگرام در حال تکثیر و باز نشر و نمایش است. همین لحظه جستجوی هشتک سلفی در اینستاگرام عددی معادل ۴۵۰ میلیون نتیجه به همراه دارد. ثانیه ای بعد نمی توان حدس زد چند یافته به این نتیجه سرسام آور افزوده خواهد شد؛ اما وقتی پای عکاس / هنرمند در میان باشد، خودنگاری سابقه ای و رای حضانیت صنعت دارد. قدمت حضور «من» عکاس به عنوان «پدیدآورنده» عکس در آن، هم پای قدمت خود هنر- رسانه عکاسی است. در همان سال اعلام اختراع عکاسی در فرانسه «رابرت کارنلیس» آمریکایی، نخستین پرتره تا به امروز کشف شده جهان را با سوژه «من» به ثبت رساند (تصویر ۱۳). شاید ثبت نخستین پرتره جهان با محوریت سلف پرتره، تأکیدی است بر اهمیت فردیت هنرمند / عکاس که حالا ابزاری در اختیار داشت که علاوه بر صداقت، کثرت هم با خود به همراه می آورد. تا پیش از عکاسی، آن چه در هنرهای تصویری، من هنرمند را سوژه آفرینش اثر می کرد، برآمده از نوعی حس اشتیاق به ماندن، به واسطه دستان خود هنرمند بود. عکاسی اما همراه با خود، هم اشتیاق داشت و هم کنجکاوی و دوربین عکاسی به واسطه 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

هستند؛ اما آثار شرمین مملو از نمادهای پنهان هستند. گاهی کاراکترهای اورقت انگیز یا مایه ترحم هستند و نگاه آن‌ها در مقابل آنچه که ما می‌اندیشیم نفوذناپذیر است (تصویر ۱۶). 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 بازآفرینی شمایی تازه، از نو کنار هم می‌نشانند. از آغاز دهه چهل به این سو، احمد عالی همواره کوشیده است، تا عکاسی را به رسانه‌ای مستقل با دغدغه‌های هنری بدل

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 بیننده‌رابی اختیار به‌خنده‌وامی دارد؛ به دلیل حرص و زیاده‌روی طنزآلودی که در گرفتن و دیدن «تصویر من» در آن وجود دارد. این عکس آئینه تمام‌نمای ذوق و هیجان کودکانه انسان قرن نوزدهمی در برابر چیزی است که مدت‌ها انتظار داشتنش را کشیده بود (تصویر ۱۵). 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



تصویر ۱۵: فلیکس نادار، ۱۸۶۵ م. (ماخذ: کریم، ۱۳۹۸: ۱).



تصویر ۱۴: ایبولیت بابا، مغروق، ۱۸۴۰ م. (ماخذ: URL ۱).



تصویر ۱۳: رابرت کارنلیس، ۱۸۳۹ م. (ماخذ: URL ۹).

کند. خودنگاره‌های او، بازنمایی هنرمند از خویش و تکاپوی او برای ارج نهادن به فردیتش است (تصویر ۱۷). این اثر 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 حسرت خواهانه در بعضی ایجاد می‌کند؛ اما حاصلش برای هنرمند فقط دود است. گرچه احمد عالی همزاد مکتب

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 شرمین 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. شرمین در طول عمرش، همواره خودش را به شکل افراد دیگر درآورده است. مدت‌ها قبل از ظهور اینستاگرام، شرمین برای این که خود را به شکل طیف وسیعی از شخصیت‌ها در بیاورد، از لباس، کلاه گیس و گریم‌های ماهرانه استفاده می‌کرد. معمولاً، عکس‌های سلفی نشان‌دهنده چیزهای ظاهری



تصویر ۱۷: احمد عالی، ۱۳۴۳ ه. ش. (ماخذ: همان).



تصویر ۱۶: سیدنی شرمین، سلف پرتره، ۲۰۱۸ م. (ماخذ: URL4).



تصویر ۱۸: سلفی توسط جوزف بایرون، ۱۹۰۹ م. (ماخذ: URL10).

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 «من» بیرونی، به برهنه کردن «من» درونی و باز نمود آن نیز منجر می‌شود. «من» بیرونی زمانی که قرار است، توسط خود عکاس / هنرمند بازنمایی شود، نوعی از بازآفرینی خویشتن است که می‌توان رگه‌هایی از «من» درونی را هم از دل آن بیرون کشید. حتی اگر قصد عکاس بازآفرینی خود آگاه توأمان بیرون و درون نباشد؛ اما به هر روی سلف پرتره‌ها حاصل تقلیل کلیت «من»، به سطح دوبعدی کاغذند. سطحی ساکن و ساکت که امکان بازنمایی مختصری از تمامیت هنرمند را فراهم می‌کند. چه عکاس عاقدانه 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، «من» قرار یافته مقابل دوربین را برای لحظه‌ای به بازیگری وامی‌دارد و خوانش سلف پرتره 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 سلف پرتره‌ها خوانش تباری «من» با «من» است؛ تباری آشکاری که قصد

پنهان ماندن ندارد» (به نقل از URL1).
تصویر من 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 پر دامنه‌ترین 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

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 در حال 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 به عنوان 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 سوپزکتیویسم و سپس فردگرایی، ضمن باور به سایر متغیرهای تاثیرگذار در گسترش سلفی، بر اهمیت نقش فرد محوری جاری در جوامع، منتج از سوپزکتیویسم دکارتی تاکید می‌شود. پس از سوپزکتیویسم دکارتی و محوریت‌یابی انسان، کمی پیش از آن که 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 به صورت 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 سوپزکتیویته 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 پر دامنه‌ترین 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 خاص تر افراد تاکید شده است - با ثبت سلفی‌های هر لحظه‌ای حضور من خالق تصویر را ثبت و به جهان دیجیتال عرضه می‌کنند. سلفی، امروز به آرمان‌های همیشگی هنر فرد محور، پاسخ داده است؛ فردیتی در حال توسعه که در هر لحظه تصویر تازه‌ای از تفرد تازه‌یاب فرد را تکثیر می‌کند. هر فردی متمایز از دیگری به دنبال برجسته کردن ویژگی‌های منحصر به فرد 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 کاملاً 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.
9. Diego Velazquez.
10. Muses.
11. Fountain.
12. Marcel Duchamp.
13. R. Mutt.
14. Moholy Laszlo Nagy.

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

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

منابع

- استاکستد، مرلین (۱۳۹۵). *تاریخ هنر*، ترجمه بهراد امین سلماسی و آناهیتا مقبلی، تهران: فخرآکیا.
- اسمیت، جان ادوارد مکنزی لوسی (۱۳۹۰). «*بازنمود «خویشتن» در هنر معاصر*»، ترجمه کیوان موسوی مقدم، هنر فردا، شماره ۲۸+۶، ۳۸-۴۵.
- بابایی، پرویز (۱۳۸۶). *مکتب‌های فلسفی از دوران باستان تا امروز*، تهران: نگاه.
- بال، استیفن (۱۳۹۶). *زیبایی‌شناسی عکاسی*، ترجمه محمد رضا شریف‌زاده، تهران: علمی.
- برت، تری (۱۳۷۹). *نقد عکس*، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میرعباسی، تهران: مرکز.
- بهشتی، محمد رضا (۱۳۸۵). «*سرآغازهای سوپرتکنیویسم 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 فرزانه 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، مرلوبوتنی و مفهوم تن*»، مجله حکمت و فلسفه، سال هشتم، شماره ۲، ۴۱-۵۶.
- 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 هائردیگو و لاسکز*»، کنفرانس بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، تهران، موسسه سرآمد همایش کارین.
- فالرو، راجر؛ یاکوبسن، رومن؛ لاج، دیوید و بری، پیتر (۱۳۶۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نی.
- کاپلستون، فردریک (۱۳۸۰). *فلسفه غرب*، ترجمه غلامرضا اعوانی، جلد ۷، تهران: سروش.
- کیس، جنورگی (۱۳۸۴). *زبان تصویر*، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- کریم، پویا (۱۳۹۸). «*نادار در قلاب*»، حرفه هنرمند، شماره ۷۱، ۳۷-۵۱.
- گراهام، گوردن (۱۳۸۳). *فلسفه هنرها*، ترجمه مسعود علیا، تهران: ققنوس.
- گوتر، اران (۱۳۹۵). *فرهنگ زیباشناسی*، ترجمه محمد رضا 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 طالب‌زاده، 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)

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 Dama-
vand, Damavand, Iran.

Email: mehdi.khanke@yahoo.com

Mohammad Shokry

Assistant Prof., North Branch Azad
University of Tehran, Iran.

Email:

mohammadshokry44@gmail.com



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.; Yaghoobpor, 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 Karim 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. Payنده, 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)