عینیت و شفافیت آن‌هاست، متمرکز می‌شود و آن را در خصوص واکنش ما به عکس‌های انتزاعی، عکس‌های سورئالیستی یا به طور کلی عکس‌هایی که جهان آشنای ما را بیگانه می‌سازند می‌سنجد. ادعای ساودوف این است که باور قبلی ما به وجه استنادی عکس باعث می‌شود که واکنش ما به چنین عکس‌هایی متفاوت باشد با واکنشی که به بازنمودهای تصویری مشابه مانند نقاشی‌های انتزاعی و سورئالیستی نشان می‌دهیم.

از سوی دیگر، واکنش‌ها به تز جنجالی اسکروتن هم کم نیست. چگونه می‌توان عکاسی را هنر به حساب نیاورد درحالی‌که بخش اعظم هنر جدید، از سینما تا ویدیوآرت، ریشه در عکاسی دارند. دیوید دیویس، در مقاله هفتم کتاب، یادآوری می‌کند که اظهارات اسکروتن در واقع بیان تازه‌ای از استدلال‌هایی هستند که از بدو تولد عکاسی ماهیت هنری آن را زیر سوال برده‌اند. با این حال، عکاسی، در نظر و عمل، پایه‌های این استدلال‌ها را سست کرده است. دیویس با رجوع به یادداشت‌های عکاس بزرگ قرن بیستم، آنری کارتیه برسون، می‌کوشد پاسخی برای مدعای اسکروتن ترتیب دهد. روش خاص کارتیه برسون برای «هندسی دیدن جهان» مانع از آن می‌شود که عکس را بتوان به «ثبت مکانیکی» واقعیت تقلیل داد. عکاسی بدون شک از جنس بازنمایی است زیرا عکاس فعالانه در ساختن واقعیت مشارکت می‌کند و عکس از راه در قاب‌گرفتن جهان و ترکیب‌بندی آن به جهان «معنا می‌دهد». در مقاله بعدی، پاتریک مینارد اصلا به کمک مفاهیم مربوط به ترکیب‌بندی عکس (مفاهیمی مثل فضای منفی، پویایی، ضرب‌آهنگ) می‌کوشد نشان دهد که تغییری کوچک در عناصر تشکیل‌دهنده یک ترکیب‌بندی چگونه می‌تواند معنای عکس و موضوعی را که از آن عکس‌برداری‌شده دگرگون کند. عکاس البته بر فرآیند تولید عکس به طور کامل تسلط ندارد، اما این مانع از آن نمی‌شود که قصد و نیت او را جدا از فرآیند ناخودآگاه تولید اثر بدانیم.

چند مقاله آخر کتاب می‌کوشند رابطه عکاسی و سایر حوزه‌های مرتبط با آن را بر اساس مضامین اصلی کتاب بازبینی کنند. نوئل کرول، منتقد برجسته فیلم، در مقاله‌اش «مسئله ستارگان سینما» را با تکیه بر نحوه خاص ارتباط تماشاگران با تصویر آن‌ها بررسی می‌کند. تصویر ستارگان بر پرده سینما در واقع، برخلاف ظاهر تخت و دوبعدی‌اش، تصویری انباشته و متراکم است، انباشته از همه خاطرات بصری‌ای که پیش از این در حافظه تماشاگران ثبت شده است. تصویر ستارگان بر پرده سینما از راه اشاره یا تلمیح اثر می‌گذارد، و تماشاگران در حین ادراک این تصاویر همزمان احساسی دوگانه را تجربه می‌کنند، احساسی که میان خاطره بصری آن‌ها از یک ستاره سینما و تصویری که اکنون از او بر پرده می‌بینند در نوسان است و نوعی تنش ایجاد می‌کند. این احساس دوگانه ضمناً جایگاه معرفتی خود عکس را در مقام منبع تصاویر سینمایی پیچیده‌تر می‌کند. یا در مقاله بعدی، روایت‌شناس مشهور، گرگوری کوری، نسبت «عکاسی و قدرت روایت» را به کمک اثری مبتکرانه و خارق عادت از قرن نوزدهم می‌سنجد. در سال ۱۸۷۴، آلفرد تنیسون، شاعر معروف و ملک‌الشعرای انگلستان، از جولیا مارگارت کامرون می‌خواهد با افزودن چند عکس، چاپ جدید کتاب شعر او را مصور کند. از آنجا که عکس، برخلاف نقاشی، نیاز به مدل‌های زنده دارد، مارگارت کامرون لباس‌هایی به تن دوستانش می‌کند که با شخصیت‌های اشعار شبانیِ تنیسون تناسب یابند. واضح است که عکس در این‌جا نقشی فرعی دارد و صرفاً قرار است به عنوان مکملی زینتی و روزآمد اشعار شاعر مشهور را همراهی کند. با این حال، همان تنشی که در رابطه با تصویر ستارگان سینما وجود داشت در این‌جا نیز رابطه با تصاویر را مسئله‌دار می‌کند. کوری این حالت را به کمک دو شکل از بازنمایی توضیح می‌دهد: «شکلی که متکی به شخصیت حقیقیِ مدل‌های عکس‌برداری‌شده است (بازنمایی به واسطه اصل) و شکل دیگری که مربوط به نقش آن‌ها در قالب روایت است (بازنمایی به واسطه کاربرد). به عبارت دیگر، قرار گرفتن عکس در قاب روایت، دریافت عکس‌ها را دوپاره می‌کند و به این ترتیب عکس، که شاید موضوع فرعی و مکمل این مجموعه بود، به موضوع اصلی تبدیل می‌شود و اولویت اشعار را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در حادترین شکل این حالت، گویی امیلی پیکاک (دوست مارگارت کامرون) که قرار است بازنمودی از «ملکه مِی» باشد، با چهره فوتوژنیکش، نه‌فقط تحت‌الشعاع محتوای کاربردی‌ای قرار نمی‌گیرد که ساخته روایت تنیسون است، بلکه گویی در روند آن وقفه می‌اندازد و آن را در محتوای هاله‌گون عکاسانه‌اش گرفتار می‌کند.

چند مقاله آخر کتاب می‌کوشند رابطه عکاسی و سایر حوزه‌های مرتبط با آن را بر اساس مضامین اصلی کتاب بازبینی کنند. نوئل کرول، منتقد برجسته فیلم، در مقاله‌اش «مسئله ستارگان سینما» را با تکیه بر نحوه خاص ارتباط تماشاگران با تصویر آن‌ها بررسی می‌کند. تصویر ستارگان بر پرده سینما در واقع، برخلاف ظاهر تخت و دوبعدی‌اش، تصویری انباشته و متراکم است، انباشته از همه خاطرات بصری‌ای که پیش از این در حافظه تماشاگران ثبت شده است

مقاله آخر کتاب مستقیماً به موضوعی می‌پردازد که به طور ضمنی در همه مقاله‌های قبل مطرح شده است. با پیشرفت تکنولوژی عکاسی، چه سر باور ما به صداقت و شفافیت عکس‌ها می‌آید؟ امکان دستکاری در عکس‌ها، که به لطف فرآیند دیجیتال فراهم شده است، چه تحولی در ماهیت تصویر عکاسی به وجود می‌آورد؟ تکنولوژی‌های ثبت و ظهور عکس ما را به بازبینی در وجه استنادی عکس‌ها و جایگاه شناختی آن‌ها وامی‌دارد. از سوی دیگر، ما را با مسائل اخلاقی جدیدی مواجه می‌کند. برای مثال، شاترهای سرعت‌بالا امکان نمایشی از حالات چهره را فراهم می‌کنند که چیزی میان حالت‌های معمولی هستند که با چشم غیرمسلح در یکدیگر تشخیص می‌دهیم (خنده، اخم، پلک زدن)، به این ترتیب نمایش حالات واقعی اما نامطبوع عضلات صورت را که در حالت عادی قابل رؤیت نیستند ممکن می‌کنند. آرتور دانتو، فیلسوف برجسته هنر، در مقاله آخر همین بعد اخلاقی بازنمایی را بررسی می‌کند. پرسش اصلی او این است: آیا سوژه‌های عکاسی حقی بر بازنمایی خود دارند یا یکسره تابع میل و اراده عکاس‌اند؟ عکاسی خیابانی، که با کار هنرمندان شاخصی چون رابرت فرانک، لی فریدلَندر و گری وینوگراند به اوج شهرت و محبوبیت رسیده است، غالباً سوژه‌های خود را در حالتی خارج از اراده و اختیار آن‌ها نشان می‌دهد. گویی عکس نمود ظاهر را می‌شکافد تا حقیقت نهفته در پس آن را افشا کند، حقیقتی که در عریانی خود هم بر جایگاه منحصربه‌فرد عکاسی صحه می‌گذارد و هم طرح پرسش‌هایی نو در خصوص اخلاق بازنمایی را پیش می‌کشد.

از همین معرفی کوتاه نیز معلوم می‌شود که عکاسی و فلسفه با طیفی از مسائل حساس و کاربردی عکاسی سروکار دارد. از شفافیت تصاویر عکاسی، واقع‌گرایی و وجه استنادی آن‌ها گرفته تا ارتباطی که میان عکس و مخاطبانش برقرار می‌شود (منزلت شناختی و معرفتی عکس‌ها)، و از نسبت میان عکس و رسانه‌های دیگر تا پرسش‌های جدیدی که به واسطه ظهور تکنولوژی‌های دیجیتال مطرح می‌شوند.

گردآوری مجموعه‌ای با این مشخصات که گفته شد، جداً مشکلات خودش را دارد. با این حال، ویراستار مجموعه، اسکات والدن، هوشمندانه این کتاب را حول مسائل مهمی گردآوری و تنظیم کرده است که هر کس که با عکاسی سروکار دارد (و امروز کیست که با وجود این همه تصویری که از همه سو ما را احاطه کرده‌اند با عکاسی سروکار نداشته باشد؟) حتماً زمانی با آن‌ها مواجه شده است یا می‌شود؛ و این هاست که کتاب «عکاسی و فلسفه» را برای هر خواننده‌ای خواندنی خواهد کرد.

عکاسی؛ روشی برای مطالعات اجتماعی

۴

■ نویسنده: استن لانگمن
■ مترجم: زهره صحت
■ ناشر: پرگار

در «عکاسی، روشی برای مطالعات اجتماعی» روش‌های مختلف گنجاندن عکس به‌عنوان مولفه‌ای اصلی در مطالعات علوم اجتماعی ارائه شده است. نویسنده «عکاسی؛ روشی برای مطالعات اجتماعی» را جزو لاینفک تحقیقات علوم اجتماعی در نظر گرفته و از عکاسی تحقیقاتی همچون روشی برای پژوهش در جامعه بهره برده است. نویسنده در این کتاب روش‌های کارآمد برای انجام عکاسی تحقیقاتی و مزایا و معایب روش‌های پیشنهادی خود را بیان کرده است.

عکاسی سیال

۵

■ نویسنده: جف وال
■ مترجم: پریسا حکیم‌جوادی
■ ناشر: چشمه

عکس‌های عظیم و نورپردازی‌شده جف وال، عکاس سرشناس هم‌عصر ما، مدت‌ها است فکر تحلیلگران تصویر، عکاسان و دوستداران عکس را به خود مشغول داشته است. کتاب حاضر که نامش را از جف وال گرفته، تلاشی است برای آشنا کردن جامعه فارسی‌زبان علاقه‌مند به عکاسی با اندیشه‌ها و نظریه‌پردازی‌های این عکاس صاحب‌نظر و آنچه درباره برخی از آثار او نوشته‌اند.

گرایش های عکاسی

۶

■ نویسنده: اِما لوئیس
■ مترجم: مینا سی‌سی
■ ناشر: آبان

این کتاب یک راهنمای جذاب و آموزنده برای تمام مکاتب و جنبش‌های مهمی است که عکاسی را تا امروز شکل داده‌اند. این مرجع مختصر حجم عظیمی از جزئیات را در یک بسته جذاب و کوچک قرار می‌دهد که سیر تکامل عکاسی را از مرحله آزمایشی اولیه تا دوران کنونی سلفی‌دیجیتال ردیابی می‌کند. این کتاب، یک راهنمای بین‌المللی منحصربه‌فرد و گسترده برای عکاسی با بینش علمی مختصر، خوانا و بدون اصطلاحات تخصصی اما علمی در مورد عکاسان و جنبش‌های ۱۷۰ سال گذشته است.