صفحات ۸۹ - ۹۶
نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی دوره ۲۴، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۸

معرّفی چهار درونمایه‌ی اصلیِ حاکم بر تصاویر مجموعه کتاب‌های عکس جنگ *تحمیلی، دفاع در برابر تجاوز**

محمّد ستاری[1*]، محمّد حسین سیگارچیان[2]

[1] دانشیار گروه عکّاسی، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] دانشجوی کارشناسی ارشد عکّاسی، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۸/۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۴/۲)

چکیده
مقاله‌ی حاضر، پیش از هر چیز، با هدف ابهام‌زدایی از یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین حوزه‌های عکّاسی ایران یعنی عکّاسی جنگ، ارائه شده است و سعی در تبیین نحوه‌ی بازنمایی جنگ در مجموعه کتاب‌های *جنگ تحمیلی* دارد؛ مجموعه‌ای که با توجّه به انتشار شماره‌های مختلف آن طیِ ۲۷ سال و حضور بیش از ۱۵۰۰ عکس جنگ در آن، به عنوان یکی از غنی‌ترین آرشیوه‌ای عکس جنگ تحمیلی شناخته می‌شود. در این راستا، ابتدا جهتِ آشنایی بیشترِ خوانندگان با داده‌های مورد بررسی، مجلّدات مختلف مجموعه‌ی مذکور معرّفی و سپس به اهمّیت متون نوشتاری در آنان اشاره می‌شود. در ادامه، عکس‌های این مجلّدات، بر اساس مشاهدات نگارندگان و با توجّه به مضامین تکرارشونده‌شان، به چهار گروه اصلی، یعنی: ویرانگی و آوارگی، مرگ و احتضار، اتّحاد و همبستگی، خطّ مقدّم و نمایش قدرت، تقسیم و به طور اجمالی توصیف و تحلیل می‌شوند. در پایان نیز، بر مبنای این تحلیل، نگارندگان به این نتیجه رسیدند که انتخابِ عکس‌های این مجموعه که بر پایه‌ی روایتی خطی از مراحل مختلف جنگ ایران و عراق است، بیش از همه بر حقّ ملّت ایران در دفاع از خاک کشورشان، صحّه می‌گذارد.

واژه‌های کلیدی
عکس، عکّاسی، عکّاسی مستند جنگ، جنگ تحمیلی.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده دوم تحت عنوان: "بررسی مجموعه عکس‌های جنگ تحمیلی" است که به راهنمایی نگارنده اول در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران نگاشته شده است.
**نویسنده مسئول: تلفن: ۶۶۹۵۵۶۳۰-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: sattari@ut.ac.ir.

مقدمه

جنگ به عنوان عرصه‌ی تقابل نیروهای انسانی، همواره ارتباطی تنگاتنگ با کیفیّت زندگی بشر برقرار کرده است. از این منظر، جنگ‌ها در تاریخ عکّاسی، از اهمیتی ویژه برخوردارند؛ چرا که از سویی نیاز مردم به دیدن و شنیدن اخبار جنگ و از سوی دیگر، نیاز دولت‌ها به ثبت وقایع جنگ و بازنمایی جنبه‌های مختلف آن در راستای اهداف ایدئولوژیکشان، نقش مؤثری در رشد و گسترش گفتمان عکّاسی در جوامع مختلف ایفا کرده است؛ بالطبع تاریخ عکّاسی ایران نیز از این قاعده مستثنی نبوده است، به طوری که هشت سال جنگ ایران و عراق، منجر به تولید میلیون‌ها عکس شده و عکّاسان مستند بسیاری را تربیت کرده که تا به امروز فعّال‌اند. علاوه بر این، در طول سال‌های جنگ و پس از آن، بیش از ۷۵ کتاب عکس جنگ انتشار یافته است؛ یعنی امری بی‌سابقه در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی. در این بین، مجموعه عکس‌های "جنگ *تحمیلی*" که طی سال‌های مختلف منتشر شده‌اند و دربردارنده‌ی بیش از ۱۵۰۰ عکس هستند، از اهمّیتی شایان توجّه برخوردارند. به ویژه که تا قبل از شروع تحقیقات نگارندگان، پژوهش منسجمی روی آنان صورت نگرفته است. بر این اساس و در راستای تبیین بخشی از تاریخ عکّاسی کشورمان، هدف از نگارش مقاله‌ی پیش رو، ارائه‌ی یک طبقه‌بندی کلّی از عکس‌های این کتاب‌ها و بر اساس درونمایه‌های تکرارشونده‌ی آنها است.

در این پژوهش، نگارندگان با رجوع به منابع کتابخانه‌ای و با استفاده از روش تحلیل محتوا[1]، عکس‌های این ۹ مجموعه را مورد بررسی کمّی و کیفی قرار داده است؛ در این مسیر، تلاش شده تا همواره تاریخِ انتشارِ کتاب‌ها، متون نوشتاری همراه عکس‌ها، دلالت‌های تصریحی و تلویحی[2] عکس‌ها، مورد توجّه قرارگیرد. در نتیجه‌ی این فرایند، چهار مضمونِ اصلی عکس‌ها مشخص شدند که در همه‌ی کتاب‌ها، به وضوح قابل شناسایی هستند و از میان حدود ۱۵۵۰ عکس، در مجموع درونمایه‌ی بیش از ۱۲۰۰ عکسِ این مجموعه‌ها را شکل می‌دهند. در حقیقت، این چهار مضمون انتخاب شدند چرا که علیرغمِ اینکه فراوانیِ آنها در کتاب‌های مختلف متفاوت است، از نقشی حیاتی در تعیین معنای کتاب‌ها برخوردارند. نمونه‌هایی که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته‌اند نیز، با توجه به هدف نگارندگان در تشریح این مضامین، از میان عکس‌های بیشماری که بررسی شد، انتخاب شده‌اند.

معرّفی کتاب‌های عکس "*جنگ تحمیلی، دفاع در برابر تجاوز*"

اوّلین جلد این کتاب‌ها، «با همکاری فرماندهی کلّ قوا، معاونت فرهنگی و تبلیغات جنگ، شورای عالی دفاع و ستاد تبلیغات جنگ» (شهابی،۱۳۹۴، ۴۹) در سال ۱۳۶۱ منتشر شده است و جلدهای دوم تا ششم، هر کدام تقریباً با فاصله‌ی زمانی نزدیک به یک سال و نیم، به صورت پی در پی چاپ شده‌اند. اما جلد هفتم و هشتم و نهم این کتاب‌ها، با وقفه‌ای ۱۷ ساله، هر کدام به ترتیب در سال‌های ۱۳۸۵، ۱۳۸۷، ۱۳۸۹ و به همّت "انجمن عکّاسان انقلاب و دفاع مقدّس" و "بنیاد حفظ و نشر آثار و ارزش‌های دفاع مقدّس"، انتشار یافته‌اند. وقفه‌ی زمانی‌ای که به باور نگارندگان، منجر به ایجاد تغییرات بارزی از جمله: وحدت موضوعیِ سه جلد آخر[3] و انسجام فرمی و روایی بهتر آنان شده است. این کتاب‌ها که هر کدام به طور میانگین حاوی ۲۰۰ عکس رنگی و سیاه سفید، از بیش از ۴۰ عکّاس هستند، ابعاد مختلف جنگ را به تصویر می‌کشند.

امّا آنچه در مورد این نُه جلد حائز اهمّیت است، حضور متون نوشتاری به سه زبان فارسی، عربی و انگلیسی است. به طوری که جدای توضیحاتی که در باب هر عکس داده شده، هر جلد معمولاً با مقدّمه‌ای نسبتاً طولانی آغاز می‌شود که مراحل مختلف جنگ، از چگونگی مورد تجاوز قرار گرفتن ایران تا مقاومت و پیروزی نهایی اُمّت مسلمان ایران را تشریح می‌کند. علاوه بر این، هر کتاب به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شود که در ابتدای هر بخش، توضیحاتی کوتاه‌تر ارائه شده‌اند که در واقع به قسمتی از همان مقدمه‌ی ابتدای کتاب اشاره دارند. موضوعی که از نظر نگارندگان مقاله‌ی حاضر، نقشی حیاتی در تعیین معنای عکس‌ها ایفا می‌کند. در این زمینه، رولان بارت[4] در مقاله‌ی بلاغت شناسی تصویر، جهت تبیین اهمّیت پیام نوشتاریِ همنشینِ تصاویر، از کارکردی تحت عنوان لنگراندازی[5] صحبت می‌کند. به زعمِ وی، از آنجا که هر تصویر به تنهایی خصلتی چند معنایی دارد، خواننده را در مقابل انتخاب‌های معنایی گسترده‌ای قرار می دهند. اما پیام نوشتاری، با تأکید بر معنای مورد نظر انتشاردهنده‌ی تصاویر، چنین دامنه‌ی انتخابی را از مخاطب سلب کرده و به او اجازه‌ی فرافکنی نمی‌دهد (ولز[ب]،۱۳۹۳، ۱۹۰). بنابراین نگارندگان در تمام مراحل تحقیق، خود را ملزم به در نظر گرفتن دلالت‌های زبانی پنداشته و دسته‌بندی‌های صورت‌گرفته در این تحقیق، مسلّماً با توجّه به این ویژگی اساسی کتاب‌ها بوده است.

ویرانگی و آوارگی

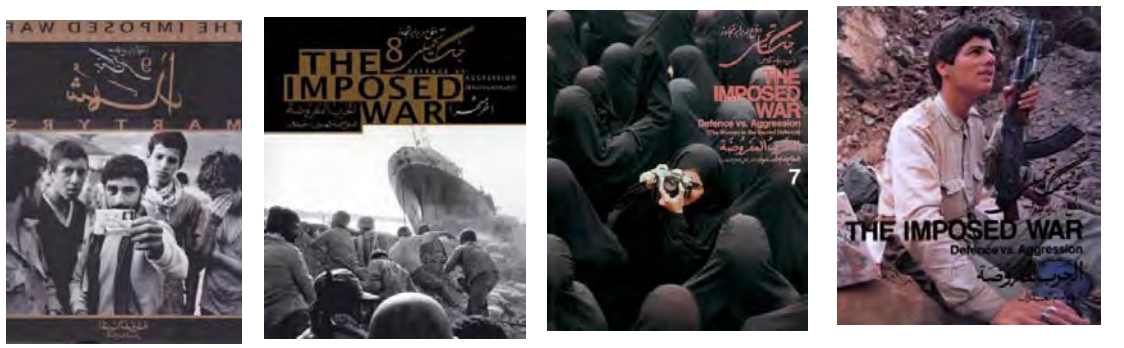
این بخش از تصاویر که آغاز هر ۹ جلد کتاب با آنهاست، بیش از همه به واسطه‌ی نشانه‌هایی تصویری چون ساختمان‌های فرو ریخته،

تلنبارهایی از خاک و سنگ، مردمانی تک افتاده با پوشش‌هایی خاک آلود و در میان خرابه‌ها یا چادرهای موقّتی و بعضاً چمدان در دست، دودهای مهیب برخاسته از انفجارها، نمایانگرِ خسارات مادّی وارد شده بر ملّت ایران است (تصاویر۲ و۳). عکس هایی که جان برجر[۶] تحت عنوانِ عکس های رنج و عذاب، این گونه توصیفشان می‌کند: «این عکس ها در آنِ واحد غافلگیرمان می کنند. دقیق ترین صفتی که می توان در مورد آنها به کار برد، این است که آنها گیرا هستند. [...]» (برجر،۱۳۹۳، ۴۳). از این منظر، این تصاویر پیش از هر چیز، روایتگرِ "مرگ یا فلاکتِ وصف ناشدنی انسان های بی گناه به وسیله‌ی بمبارانِ نیروی هواییِ عراق" هستند. رنجی که مسئولیّت آن به واسطه ی متونی که دولت عراق را به عنوان آغازگر جنگ معرّفی می‌کنند، بیش از پیش متوجه دولت عراق است. در نتیجه می‌توان ادّعا کرد که هدف از ارائه‌ی این عکس‌ها، برانگیختن عواطف مخاطب به واسطه ی بازنماییِ مردم ایران در جایگاهِ طرفِ "مظلوم" جنگ است و در نتیجه، دعوت از او به انجام اقدامی عملی در جهت مقابله با نیروهای عراقی در جایگاهِ "ظالم" است. این معانیِ ضمنی، به ویژه در جلدهای اول تا ششم، به وسیله‌ی بازنمایی رنجِ کودکان، در جایگاه قربانیانِ بیگناه جنگ به وضوح القا می‌شوند. به طوری که آنچه در عکس به نمایش درآمده، کمتر نمایانگرِ چگونگی شکل‌گیری جراحات این کودکان است و بیشتر بر نگاه‌های معصومانه، غم زده، نگران یا ترسیده‌ی آنان و بی‌پناهی‌شان تأکید می‌شود. مثلاً در جلد اوّل پس از چند صفحه‌ی حاوی تصاویر ویرانگی از اتاق بیمارستان و کلاس درس و...، با عکس کودکی بیمار بر تخت بیمارستان با سری بانداژشده، مواجه می‌شویم که نورفلش، نگاهِ خیره‌ی او را روشن کرده و همه‌ی آنچه در اطراف او می‌گذرد را در سیاهی فرو برده است. علاوه بر این، نگاه خیره به بیرون از کادر، تأکید بر وضعیّت جسمانی او و دست او که گویی بر میله‌ی حمل کننده‌ی سرم چنگ انداخته، بر ناجوانمردی و بیرحمی دشمنِ ظالم تأکید می‌کند (تصویر۴). در این بین، همچنین می‌توان به تعدادی از تصاویر منتشرشده در جلدهای سوم تا ششم اشاره کرد که به حملات جنگنده‌های هوایی عراق به کشتی‌های تجاری، هواپیما و قطارهای مسافربری و دکل‌های نفتی اختصاص یافته‌اند. تأکید بر این مهم که این حملات، بر خلاف قوانین بین‌المللی و لذا، نقض پیمان از سوی نیروهای عراقی بوده‌اند، به واسطه‌ی متونی کوتاه صورت می‌پذیرد. در نتیجه، حقّانیّت ایران و مظلومیّت مسافرین کشته شده، مسلّم می‌نماید.

این درونمایه از تصاویر، تقریباً به همین شکل در ابتدای جلدهای هفتم و نهم نیز تکرار می‌شوند؛ با این تفاوت که در این مجلدّات، بیشتر نماهای باز از وقایع به نمایش گذاشته شده‌اند و در نتیجه بیشتر بر جزئیات عینی تأکید می‌شود. امّا در جلد هشتم، علاوه بر استفاده از نماهای باز، پیش از نمایش عکس‌های مربوط به ویرانگی و آوارگی خرّمشهر، شاهد عکس‌هایی از روزهای قبل از جنگ در خرّمشهر هستیم. امری که برای مخاطب، امکانِ مقایسه کردن وضعیّت قبل و بعد از جنگ خرّمشهر را فراهم می‌سازد و بر میزان تأثیرگذاری عکس‌ها می‌افزاید. بر این اساس، نگارندگان بر این باور هستند که در مقایسه با مجلّدات دیگر این مجموعه، موّفق‌ترین استفاده از این گونه عکس‌ها، در جلد هشتم صورت پذیرفته است.

مرگ و احتضار

کریسین متز[۷] بر این باور است که «ویژگی هایی که یک عکس را بدل به بت واره[۸] می‌کنند- سکون و سکوتِ آن، قابلیّت آن در منجمدکردن لحظه‌ی گذشته- ویژگی‌هایی مرگ آسایند» (ولز[الف]،۱۳۹۲، ۲۳۹)؛ با این تفاوت که سکون و سکوت عکّاسی بر خلافِ مرگ، احیاکننده‌ی لحظه و تجربه‌ای مرده است که بنا بوده

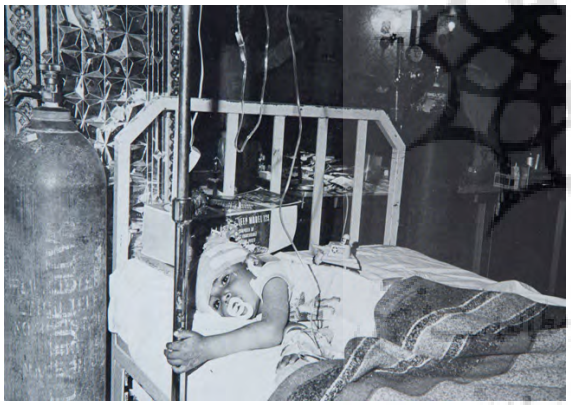


تصویر۱ - تصویرِ روی جلد کتاب‌ها.

در گذشته حل شود. شاید به همین دلیل، «رولان بارت بر آن است که هراس ما در مواجهه با عکسِ جسد، با ایمان ما به واقع‌گرایی عکّاسی گره خورده است. به گمان بارت، از آنجا که ما معمولاً واقعیّت و موجود زنده را به هم می‌آمیزیم، عکسِ یک جسد، حاکی از آن است "که جسد زنده است: تصویر زنده‌ای است از یک چیز مرده"، به بیان دیگر، به نظر می‌رسد جسد هنگام رویارویی با دوربین زنده بوده است» (همان، ۲۳۹ و ۲۴۰). یعنی، امری که عکس‌های مرگ را به یکی از تأثیرگذارترین نوعِ عکس‌های "مستند جنگ" تبدیل و مخاطب را با سیاه‌ترین حاصلِ جنگ مواجه می‌کند. از این حیث، در این کتاب‌ها، عکس‌های حاوی درونمایه‌ی مرگ را می‌توان به سه دسته‌ی کلّی تقسیم کرد؛ آنهایی که در پشت جبهه و در خرابه‌ها و آواره‌ها و احیاناً پس از بمباران ثبت شده و به نحوی در عکس‌های مربوط به ویرانگی و آوارگی نیز جای دارند، آنهایی که در خطّ مقدّم و یا جبهه جنگ برداشته شده و آنهایی که مفهوم و جایگاهِ رفیع "شهادت" را بازنمایی می‌کنند. در عکس‌های دسته اوّل، "مرگ" به عنوان طبیعی‌ترین پدیده‌ی هر جنگ به چشم نمی آید، بالأخص آنجا که بیننده در تصاویر، با جنازه های کودکان روبرو می شود. این موارد که بیشتر در جلدهای اول، دوم، سوم، پنجم، ششم و نهم به چشم می‌خورند، عکس‌هایی بعضاً با کادرهایی بسته و فشرده و در مساحت مکانیِ اندک هستند و معمولاً چند جسد را در وضعیّت‌هایی بسیار نامناسب به تصویر می‌کشند (تصویر ۵). این کادرهای بسته و تمرکز بر بدن‌های اجساد، در یکی، با لباس هایی مندرس و خاک‌آلود و لکه‌های خونِ نقش بسته بر بدن‌هایشان در میان آوار، و در دیگری، با چهره هایی خون آلود و معصوم، نه تنها دلالتی ضمنی بر آمار بسیار زیاد مقتولینِ بی‌گناهِ پشت جبهه‌های جنگ دارند، که با بازنمایی چنین بدن هایی، در مرحله‌ی اوّل منجر به ایجاد هراسی مضاعف در نگاه مخاطب و به تَبع آن، برانگیختن وجوه احساسی آنها می‌شوند؛ گویی تصاویر به بیننده زنهار می‌زنند که "فاجعه را ببین" و در مرحله‌ی دوم، دلالتی مجدّد بر مظلومیّت انسان‌های بی‌گناه و متعاقباً، برجسته‌سازی عنوان "جنگ تحمیلی" دارند. به عبارت دیگر، به استناد همین نشانه‌های مرگ و جراحت، دلالتی ثانوی بر دوتایی "ظالم - مظلوم" و متعاقباً عنوان "جنگ تحمیلی" دارد. امّا تصاویر دسته‌ی دوم را، به زعمِ نگارنده می‌توان از جمله عکس‌های مطلوب این مجموعه دانست. در این تصاویر، دوربین بیشتر نگاهی خنثی و صرفاً توصیفی به جنگ داشته است. نشانه‌های بصری و لحظات ثبت شده، روایاتی واقع‌بینانه و قائم به شرایط طبیعی جنگ را بازنمایی می‌کنند (تصویر ۶). در اینجا "مرگ و زندگی"، نه به عنوان پرده‌ای جهت پنهان‌سازی ایدئولوژی‌ها، که با تمام وجوه انسانی خود بازنمایی می‌شوند. تیر خوردن، خاک شدن جنازه‌ی سربازی جوان، همدلی و همیاری هم‌رزمان با سربازانی محتضر در فضای

تصویر ۲- کتاب دوم: صفحه ۹۶- عکاس: منوچهر دقتی.

تصویر ۳- کتاب اوّل: صفحه ۳۰ - عکّاس: بهمن جلالی.



تصویر ۴ - کتاب اوّل: صفحه ۳۳ - عکّاس: ناشناس.

تصویر ۵ - کتاب اوّل: صفحه ۳۹ - عکّاس: ناشناس.

تصویر ۶ - کتاب پنجم: صفحه ۲۹ - علی رضا فرزین.

پرتلاطم جنگ، اجسادی در پیش‌زمینه‌ی تانکی آتش‌گرفته و ...، فضای جنگ را تا حدّ ممکن بی‌طرفانه به تصویر کشیده‌اند[۹]. این دسته از تصاویر، به جزآنهایی که زیرمجموعه‌ی بازنمایی خطّ مقدّم در روایتی کامل، همچون روایت عملیّات کربلای ۵ یا عملیّات فاو هستند و خود، ذیلِ روایتی دیگر قرار می‌گیرند، خطّ مقدّم را با وجوه انسانی و غیرانسانی‌اش بازنمایی می‌کنند. امّا دسته‌ی آخر مربوط به عکس‌های شهدایی است که جان خود را در راه دفاع از وطن از دست داده‌اند و در جلدهای اوّل، پنجم، ششم، هفتم و نهم، به نمایش درآمده‌اند (تصاویر۷ و ۸). قبل از هر چیز باید در نظر داشت که مفهوم "شهادت" در دین اسلام، جدای از اینکه به عنوان رفیع‌ترین سعادتِ انسانِ مؤمن در نظر گرفته می‌شود، با نام بسیاری از امامان و پیشوایانِ دینی و مهم‌ترین آنان در اسلامِ شیعه، یعنی امام حسین (ع)، پیوند خورده است. از این رو، بازنمایی چنین مفهومی با توجّه به رویکرد تولیدکنندگانِ تصاویر و کتاب‌ها، مقدّس‌ترین و ایدئولوژیک‌ترین شکل بازنمایی به نظر می‌رسد. در نتیجه، نشان دادن تصاویری دلخراش از شهدا، همچون بدن‌های مثله یا پوسیده شده شان، نه در جلد نهم و نه در سایر مجلّدات این مجموعه، محلّی از اعراب نخواهد داشت؛ به گونه‌ای که حتّی به رغم موضوع محوری جلد نهم، یعنی "شهدا"، از بین ۲۷۷ عکس موجود، تنها ۳۵ عکس به بازنمایی پیکر شهدای رزمنده اختصاص دارند و از این بین، تنها در یکی از عکس‌ها[۱۰]، بدن بی سرِیک شهید در حاشیه‌ی تصویر دیده می‌شود و در سایر آنها، معمولاً شهید همچون فردی به خواب رفته، به تصویر کشیده شده است. در دیگر عکس‌های این مجموعه نیز، همچون عکس‌های تشییع جنازه‌ی شهدا و عکس‌های بازماندگان آنان و ...، به واسطه‌ی نشان دادنِ جایگاه شهید، در میان بازماندگان و مردم کشورش است که بر قداستِ او، تأکید می‌شود.

اتّحاد و همبستگی

یکی از مهم‌ترین عوامل پیروزی هر ارتشی در جنگ، روحیه‌ی بالای افراد آن است و حفظ روند پیروزی در درازمدّت، مستلزم حفظ روحیه بالای جمعی، چه در میادین جنگ و چه در سطح جامعه. از این حیث، انتشار تصاویری که گویای پیروزی‌ها و موفّقیّت‌ها در عملیّات‌های مختلف هستند، ضروری می‌نماید و نمود آن را می‌توان از ابتدای حضور دوربین عکّاسی در عرصه‌ی جنگ، مشاهده کرد. طبق این دسته از تصاویر، ملّت ایران، چه در میادین جنگ و چه در سطح جامعه، این شعار را مدام بر زبان می‌رانده است: "جنگ جنگ تا پیروزی". تصاویری سرشار از نشانه‌های ایدئولوژیک و نمادینی چون پرچمِ برافراشته‌ی جمهوری اسلامی ایران، پارچه‌هایی به رنگ سبز یا سرخ با متونی شعاری، و یا نام‌های مقدّس دیانت اسلام، مشت‌هایی گره کرده و چهره‌هایی هیجانی و مصمّم به چشم می‌خورند. این درونمایه در همه‌ی مجلّدات به غیر از

تصویر ۷ - کتاب نهم: صفحه ۲۹۱ - عکّاس: منصوره معتمدی.

تصویر ۸ - کتاب اوّل: صفحه ۱۱۲ - عکّاس: سیف الله صمدیان.

تصویر ۹ - کتاب چهارم: صفحه ۲۱/۲۰ - عکّاس: محمّد صیّاد.

تصویر ۱۰ - کتاب سوم: صفحه ۳۸ - عکّاس: امیر علی جوادیان.

جلد هشتم، بیش از همه به وسیله‌ی بازنمایی تظاهرات و حرکت های خودجوش مردمی و تشییع جنازه‌ی شهدا بازنمایی می‌شوند (تصاویر ۹ و ۱۰). عکس‌هایی که مشخّصاً حکایت از حمایت مردم از جنگجویان دارند. چه با بازنمایی پول‌های اهدایی از جانب مردم و چه با بدرقه‌های پرشور آنان. لذا در این گروه از تصاویر، هدف اصلی را می‌توان در مرحله‌ی اوّل تأکید بر"اتّحاد ملّی" و در مرحله‌ی دوم، تأکید بر "پیروزی" ملّت ایران بر عراق در نظر گرفت. امّا این درونمایه از عکس‌ها، به همین شکل از بازنمایی بسنده نمی‌کند. جلدهای سوم، چهارم و پنجم، مملو از تصاویری هستند مرتبط با راهپیمایی کودکان. در اینجا، مفهوم جنگ و مشتقّاتش در هیئت کودکان و در همنشینی با چهره‌ها و نگاه‌های آنان به شکلی متفاوت بازنمایی می‌شود. در حالی که مجموعه‌ی "جنگ تحمیلی" سعی در بازنمایی کودکانی شاد، حمایت‌کننده و مهم‌تر از همه، واجد باورهایی دینی [مبتنی بر ارزش‌های نشان داده شده در عکس‌ها] را دارد. در برخی موارد، تناقضات درونی تعمیم چنین فضایی در میان کودکان، همچون عکس شماره ۳۸ (تصویر۱۰) و ۲۰۴ از جلد سوم، بارز هستند. برای مثال، در تصویر ۱۰، چهره‌ی پسر بچّه‌ها با نواری از نارنجک‌های سبزرنگ بر دور گردن‌هایشان پیش از هر چیز، مفهوم "قربانی" را می‌تواند به ذهن متبادر کند. این قربانیانِ راه دین، با نگاه‌هایی ترسیده و غریب، گویی نمی‌دانند برای چه این همه نارنجک را حمل می‌کنند؛ این همنشینیِ خشونت پنهان در نشانه‌ای تصویری چون نارنجک با چهره‌های معصوم کودکان، گویی بارِ معنایی منفی و دلهره‌آور جنگ و خشونت را تقلیل می‌دهد؛ چه بسا آن را به مثابه فریضه‌ای دینی نیز ارائه دهد: "جهاد در راه خدا" کوچک و بزرگ نمی‌شناسد. تمام آحاد جامعه باید یکپارچه و یکدل به این فرمان الهی پاسخ مثبت دهند. به همین دلیل، در میان عکس‌های راهپیمایی‌ها، تمام گروه‌های مردمی اَعم از مردان، زنان، کهنسالان، جوانان، بزرگسالان و کودکان و اصناف و ... دیده می‌شوند. همچنین باید اشاره کرد که شکل دیگری از این درونمایه، در عکس‌های مربوط به حرکت‌های دسته جمعی رزمندگان در میدان‌های نبرد، همچون: نمازخواندن، راهپیمایی لشکریان و صحنه‌های پیروزی و ... نمود می‌یابد؛ چرا که این تصاویر نیز، مسلماً القاکننده‌ی روحیه‌ی بالای جمعی و اراده‌ی راسخ رزمندگان ایرانی در میدان‌های نبرد هستند. به زعمِ نگارندگان، این مضمون نیز در جلد هشتم، به شکلی واقع‌گرایانه‌تر و بیشتر در راستای تأکید بر سیرِ وقایع تاریخی جلوه می‌کند و رگه‌های آن، در عکس‌های مربوط به صف نیروهای مردمی و حضور گروهی رزمندگان در عکس‌های یادگاری و شادمانی‌های بعد از آزادسازی خرّمشهر، مشهود است؛ با این تفاوت که حضور نشانه‌های ایدئولوژیک بارزی چون پرچم، متون شعاری و نام‌های مقدّس مذهبی و ...، در اینجا به حدّاقل رسیده است.

خطّ مقدّم و نمایش قدرت

در شش جلد اوّل، تصاویر حاویِ این مضمون، به دو شکل کلّی بازنمایی می‌شوند: یکی در خلال روایتی که از برخی عملیّات‌ها ارائه می‌شود، و یکی به صورت عکس‌هایی که از لحظاتی خاص برداشته شده‌اند. در حالت اوّل، محتوای معناییِ کلّ تصاویر، زیر سایه‌ی چگونگی روایتی است که عملیّات مربوطه را بازنمایی تصویری می‌کند. روایت در تمامی موارد، با متنی کوتاه از رشادت‌های سربازان ایرانی و قساوت‌های نیروهای عراقی آغاز می‌شود. بلافاصله، تصاویری با درونمایه‌ی "اتّحاد و یکپارچگی" و پس از آن، تصاویری مربوط به اعزام نیروها به میدان نبرد ارائه می‌شوند. در ادامه، بنابر مشاهدات محقّق، چند گروه از تصاویر با مضمونِ اصلی "خطّ مقدّم و نمایش قدرت" به نمایش درآمده‌اند: "انهدام تجهیزات عراقی‌ها"، "پرتاب موشک‌های ایرانی"، "جنازه‌های نیروهای عراقی"، "اعزام نیروهای ایرانی" به شکلی گروهی و "اسرای عراقی"، یعنی تصاویری که همگی بر "پیروزی ملّت ایران" و "قدرت دفاعی شان" دلالت دارند. برای مثال، با مرور تصاویرِ این دسته در جلد سوم، می‌توان دید که روایت با اعزام نیروهای مصمّم شروع و با تصاویری از اسرای عراقی به پایان می‌رسد. در همین جلد، روایتِ فتحِ جاده‌ی بصره - عراق نیز به همین صورت شروع و پایان می‌یابد. در جلد چهارم، روایتِ فتحِ فاو (تصاویر۱۱ و ۱۲) و در جلد پنجم، روایتِ عملیّات کربلای پنج و آزادسازی شهر مهران، و در جلد ششم نیز، روایتی کوتاه از عملیّات والفجر، همگی با اعزام نیروها آغاز و با ارائه‌ی تصاویری از اسرای عراقی در بند، یا کمپ‌های آنان به اتمام می‌رسد. در تمامی این روایات، عنصرِ مَجاز در گذر چشمان بیننده از یک تصویر به تصویر بعدی، منجر به خلق داستان‌هایی کوتاه و کاملاً مشابه می‌شود که در آنها، جنگ ایران و عراق، همواره با پیروزی نیروهای ایرانی [حق] که به حمایت از مردمان ستم‌دیده‌ی پشت خطّ مقدّم برخاسته‌اند و شکست نیروهای متجاوز عراقی [باطل] همراه است.

در تصاویر گروه دیگر، یعنی عکس‌هایی که معنایشان صرفاً قائم به

تصویر ۱۱ - کتاب چهارم: صفحات ۱۲۱/۱۲۰ - عکّاس: مهدی منعم.

تصویر ۱۲ - کتاب چهارم: صفحه ۱۰۰ - عکّاس: ناشناس.

رخداد تصویر است نیز، همین دلالت‌های ضمنی را شاهد هستیم. هر چند این تصاویر، بالأخص در جلد اوّل، آنجا که مبیّن فضاهای خطرناک حاکم بر خطّ مقدّم هستند، واقع‌بینانه‌تر و بی‌طرفانه‌تر ثبت شده‌اند. در این دسته از تصاویر، بعضاً شاهد سربازان ایرانی هستیم که در شرایطی بحرانی و خطرناک، درصدد دفاع یا حمله‌اند. نشانه‌های نمادین در این تصاویر، کمتر استفاده شده و بیشتر به بازگویی بُرِشی بسیار کوتاه از رخدادی واقعی در جنگ بسنده می‌کنند و از این حیث، از ارزش مستندنگارانه‌ی بیشتری نسبت به آن دسته از عکس‌ها که همچون دسته‌ی اوّل، اخبار را قائم به ایدئولوژی‌های پنهان پشت ظواهر تصاویر می‌نمایانند، برخوردارند. با این وجود، در جلد هشتم است که گویی تصاویر هر دو دسته به اوج خود می‌رسند. چرا که کلِّ عکس‌ها در قالب روایتی بلندتر و منسجم‌تر از نحوه‌ی اِشغال شدن تا آزادسازیِ خرّمشهر را ارائه می‌دهند که به راستی قادرند درک درست و واقع‌گرایانه‌تری از ماهیّت جنگ سنگر به سنگر و رو در رو ارائه دهند (تصاویر ۱۳ و ۱۴). در این بین، حتّی تصاویری نیز به نحوه‌ی ارتزاق و درمان مجروحین اختصاص یافته‌اند که ابعاد مختلف جنگ در چنین شرایطی را ترسیم می‌کنند. برای مثال، اوج چنین شرایط هراسناکی را می‌توان در عکس ۶۸ کتاب مشاهده کرد (تصویر ۱۴). سربازی که در میانه‌ی تصویر بدون کلاه خود فریاد می‌کشد و در حال حرکت، تیر شلیک می‌کند، و مردانی که در پس‌زمینه با چهره‌هایی نگران، او یا دشمنِ رودررویشان را نظاره می‌کنند. در این بین، گرد و خاک بلند شده و زمین و دیوارهای نامرتّبِ پس‌زمینه، هر چه بیشتر به پویایی فضای عکس، کمک و خطر مرگ را گوشزد می‌کنند. در زیرنویس تصویر نیز، آمده است: «مقابل مسجد جامع، اوایل آبان ۱۳۵۹، [...] جنگ شهری در فاصله‌ی صد متری با دشمن. آخرین روزهای مقاومت» (سلیمانی و میرهاشمی، ۱۳۸۷، ۶۸). نوشته‌ای که به خوبی قادر به انتقال سنگینیِ خطر مرگ بر تصویر است و نه تنها به واسطه‌ی تأکید بر فاصله‌ی نزدیک دشمن، بلکه به خاطر مشخّص‌کردن مکان ثبت عکس، یعنی "مسجد جامع"، تأثیری مضاعف بر بیننده می‌گذارد؛ چرا که در عکس‌های قبلی، همین مسجد جامع به عنوان مکان امن و محل پشتیبانی رزمندگان معرفی شده و درگیری در حیاط آن، به منزله‌ی عقب‌نشینی نیروهای ایرانی است. در جلد نهم نیز، تعداد کمی از عکس‌ها به نمایش درگیری‌های "خطّ مقدّم" اختصاص یافته‌اند که بیشتر به عنوان مقدّمه‌ای در راستای نشان دادن صحنه‌های به شهادت رسیدن رزمندگان و پیکرهایشان به کار رفته است. امّا برخلاف آنچه گفته شد، در جلد هفتم، هیچ عکسی به حضور مستقیم زنان در صحنه‌های نبرد و درگیری اختصاص نیافته است. در واقع، بیشتر عکس‌ها، آنان را در مقامِ حامیان صبور و کوشای رزمندگان در پشت جبهه‌های جنگ، به تصویر می‌کشند. با این وجود، نوع دیگری از عکس‌ها، یعنی عکس‌های مانُورهای نظامی زنان در سال‌های بعد از جنگ و آموزش‌های نظامی آنان، به چشم می‌خورند (تصویر ۱۵)؛ تا علاوه بر جایگاهِ حمایت‌گرانه‌ی زنان، بر قدرت جنگندگی آنان نیز تأکید شود. لازم به ذکر است که این‌گونه استفاده از عکس‌های مانورها و آموزش‌های نظامی، در شماره‌های یک تا پنج، به ندرت در کنار عکس‌های "خطّ مقدّم"، به عنوان

تصویر ۱۳ - کتاب هشتم: صفحه ۱۴۱ - عکّاس: مهرزاد ارشدی.

تصویر ۱۴ - کتاب هشتم: صفحه ۶۸ - عکّاس: رسول ملّاقلی پور.

تصویر ۱۵ - کتاب هفتم: عکس ۷۸ - عکّاس: امیرعلی جوادیان.

تصویر ۱۶ - کتاب ششم: عکس ۲۹،۲۸ - عکّاس: محمّد حسین خوشنواز.

بخشی از روایت فتحِ اُمّت ایران بر عراق، مورد استفاده قرارگرفته‌اند. امّا نکته‌ی جالب، حضور چشمگیر این گونه از عکس‌ها در جلد ششم است (تصویر ۱۶)؛ به طوری که در مقدّمه‌ی کتاب از آنها با نام "حماسه‌ی آمادگی" یاد می‌شود. در این جلد ۲۱ عکس در دو بخش مجزّا، به عکس‌هایی از مانُور نظامی در خلیج فارس، و مانُور مردمی [جهتِ مقابله با حملات شیمیایی] اختصاص یافته‌اند. تصاویری که بسیاری از آنان، به واسطه‌ی لباس‌ها و تجهیزات نظامی، پرچم‌های نو و از سوی دیگر، استفاده‌ی عکّاس از لنزهای تله و جاگیری مناسبش، بیشتر همچون عکس‌های تبلیغاتی ارتش جمهوری اسلامی به نظر می‌رسند تا عکس‌های مستند جنگ! که با توجّه به متون نوشتاری همجوار آنان، به وضوح و بیش از هر چیز، بر قدرت مردمی و نظامی جمهوری اسلامی ایران تأکید می‌کنند.

نتیجه

بر اساس آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد که شکل بازنمایی جنگ، در مجموعه عکس‌های "جنگ تحمیلی"، در واقع، بر مبنای روایتی از "چگونگی مورد تجاوز قرارگرفتن خاک ایران تا شکستِ دشمن متجاوز" استوار است. روایتی که در همه‌ی مجموعه‌ها، با عکس‌های حاوی درونمایه‌ی "ویرانگی و آوراگی" یا "مرگ و احتضار" آغاز می‌شود تا به وسیله‌ی بازنمایی خساراتِ مالی و جانی وارده بر ملّت ایران، مظلومیّت آنان را به تصویر کشد و آنان را به انجام اقدامی عملی در دفاع از تمامیّت ایران اسلامی، دعوت نماید. در همین راستا، عکس‌های مضامینِ "اتّحاد و همبستگی" و "خطّ مقدّم و نمایش قدرت" را نیز می‌توان نشانگرِ قدرت و خواست مردم ایران در پاسداری از ارزش‌های انقلاب و دفاع مقدّس و پیروزی‌های آنان دانست که از سویی، تقویت‌کننده‌ی روحیه‌ی ملّت ایران هستند و از سوی دیگر، برحقانیّت نظام جمهوری اسلامی ایران و موازین سیاسی و نظامی آن صحّه می‌گذارند.

پی‌نوشت‌ها

۱ «روش تحلیل محتوا مبتنی بر شمارش فراوانی عناصر بصری مشخص در نمونه‌ای کاملاً تعریف شده از تصاویر و سپس تحلیل آن فراوانی‌ها است برای رسیدن به نتایج تکرارپذیر و معتبر ...» (رُز، ۱۳۹۴، ۱۲۱).

۲ به اعتقاد رولان بارت، هر عکس حاویِ دو گونه پیام است؛ یکی پیامی که دلالت بر نوعی واقعیّتِ عین به عین می‌کند و به نوعی، پیام اوّلیّه‌ای محسوب می‌شود که مخاطب دریافت می‌کند و می‌توان آن را دلالت تصریحی نامید؛ در حالی که در سطح دوم، عکس، حاوی پیامی است که با بهره‌گیری از ارجاعات فرهنگی و اجتماعی ساخته می‌شود و به زبان دیگر، پیام تلویحی، پیامی است استنباطی و نمادین که نیاز به تعمّق بیشتر دارد (ولز[الف]، ۱۳۹۲، ۲۶۵-۲۶۶).

۳ سه جلد آخر به ترتیب به موضوع "زن"، "خرمشهر"، "شهدا" اختصاص داده شده‌اند.

4 Roland Barthes.

۵ این واژه توسط مجید اخگر تحت عنوان "استوارسازی" ترجمه شده است. اما در سایر ترجمه‌ها همچون ترجمه‌ی جهرمی، با نامِ "لنگرگاه" ذکر شده است و در اینجا نگارندگان با توجّه به معادل این واژه در متن انگلیسی یعنی "anchorage"، واژه‌ی "لنگراندازی" را معادل این واژه در نظر گرفته است.

6 John Berger.

7 Christian Metz.

۸ در اینجا، این واژه در معنای فرویدی آن به کار رفته است؛ یعنی ابژه‌ای که جایگزین فقدان شخص و یا حتّی خاطره‌ی از دست رفته می‌شود. در واقع «[...] بت‌واره هم به معنای فقدان و از دست رفتن است [...] و هم به معنای محافظت در برابر فقدان» (ولز[ب]، ۱۳۹۲، ۲۲۸).

۹ گرچه در برخی موارد، در این گونه از عکس‌ها نیز سانسورهایی دیده می‌شود که به منظور جلوگیری از نمایش بدن‌های مثله شده صورت گرفته‌اند. برای مثال، عکس ۹۵ از جلد سوم، عکسی از بهمن جلالی است که تصویرگر جسد سربازی است که تنها نیم‌تنه‌ی پایینی او به جا مانده است. امّا در اینجا، عکس به گونه‌ای بریده شده که این موضوع چندان به چشم نیاید. یا در عکس ۱۲۷/۱۲۶ از کتاب اوّل که جسد رها شده‌ی سه شهید از پایین تصویر حذف شده‌اند.

۱۰ هرچند، باید اشاره کرد که این عکس در جلد اوّل به صورت کراپ شده آمده است و حضور بدون سانسور آن در اینجا، به نوعی پیشرفت محسوب می‌شود.

فهرست منابع

برجر، جان (۱۳۹۳)، *درک عکس*، ترجمه ی کریم متقی، چاپ اوّل، زبان تصویر، تهران.

جمعی از نویسندگان (۱۳۸۵)، *جنگ تحمیلی - دفاع در برابر تجاوز (زن در دفاع مقدس)*، جلد هفتم، چاپ اوّل، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدّس و انجمن عکّاسان انقلاب و دفاع مقدّس، تهران.

رُز، ژیلیان (۱۳۹۴)، *روش و روش‌شناسیِ تحلیلِ تصویر*، ترجمه‌ی سیّد جمال‌الدین اکبرزاده جهرمی، چاپ اول، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات؛ مرکز پژوهش و سنجش افکار صدا و سیما، تهران.

سلیمانی، فرهاد و میرهاشمی، عباس (۱۳۸۷)، *جنگ تحمیلی- دفاع در برابر تجاوز (خرمشهر)*، جلد هشتم، چاپ اوّل، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدّس و انجمن عکّاسان انقلاب و دفاع مقدّس، تهران.

سلیمانی، فرهاد و میرهاشمی، عباس (۱۳۸۹)، *جنگ تحمیلی- دفاع در برابر تجاوز (شهدا)*، جلد نهم، چاپ اوّل، بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش های دفاع مقدّس و انجمن عکّاسان انقلاب و دفاع مقدّس، تهران.

شش جلد اوّل، نسخه های اسکن شده از آرشیو تصاویر سازمان هنری و ادبیات دفاع مقدّس، تهران.

شهابی، سارا (۱۳۹۴)، *بررسی مقایسه ای کتاب‌های عکس جنگ در دوران جنگ و سال های پس از آن در ایران*، پایان نامه کارشناسی ارشد عکّاسی، گروه عکّاسی دانشکده هنرهای کاربردی دانشگاه هنر تهران.

ولز، لیز (۱۳۹۲) [الف]، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمه‌ی سولماز ختایی لُر، ویدا قدسی رائی، مهران مهاجر، محمّد نبودی، چاپ دوم، مینوی خرد، تهران.

ولز، لیز (۱۳۹۲) [ب]، *نظریه‌ی عکاسی*، ترجمه ی مجید اخگر، چاپ اوّل، سمت، تهران.

An Introduction to the Four Principal Visual Themes in a Photography Book Collection, Named: "*The imposed war, defense vs aggression*"*

Mohammad Sattari[*1], **Mohammad Hossein Sigarchian**[2]
[1] Associate Professor, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] M.A. Student of Photography, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 31 Oct 2017, Accepted 23 Jun 2018)

During Iran-Iraq's war, in which a great demand for depicting the scenes of war inevitably triggered, countless pictures by numerous photographers were captured. A period that is considered as one of the most prolific ages of Iran's photography and has led to the publication of more than 75 photography books up to now. Among them, "The imposed war, defense vs aggression" is one of the best photography book collections, which has been praised by many photographic scholars. The first six volumes were annually published during the war and its last three volumes were biennially published after nearly 17 years, all by governmental publishers. An archive that contains more than 1500 pictures of both amateur and well-known photographers such as: kave Golestan, Bahman jalali, Alfred yaghobzade etc, exposing a variety aspects of the lives of those who are involved in Iran-Iraq's war. Hence, considering different features of this collection, the main objective of this study is to enlighten the representative approach of publishers in the above mentioned books. With regard to this intention, based on the author's observation of all the pictures in this archive, four principal visual themes [destruction and displacement, death and decease, unison and integrity, battlefronts and spectacle of power] have been recognized, which every one of them is briefly described and analyzed in this paper. Accordingly, it's demonstrated initially that how each book begins by depicting those Iranian residential areas which were destroyed by means of bombardment or the people whose homes were wrecked. Subsequently, it continues by scenes of the dead bodies which belonged to children or other civilians or combatants. An outlook in which Iraqi forces are clearly represented as the ruthless party of the war and Iranians as the oppressed. Compellingly justifying Iranians military defense, the books are continued by some sights of Iranian demonstrations or bereavements in multitudinous, which are obviously representative of a national solidarity in support of the Islamic republic of Iran. A collective will which is deemed the foundation of Islamic republic's power and its many triumphs in battlefronts and is embodied in pictures of maneuvers and battlefields magnificently. Such a structure, from the author's perspective, despite some superficial differences between nine volumes of this collection, is predominance. Thus, it is drawn to conclusion that both selection and arrangement of the pictures in these books are based on a narrative, describing how cruelly Iraqi forces invaded Iran's territory and how Iran's Muslim nation defended their lands against them. moreover, noting documentary values of "The imposed war" collection, based on carried out comparisons between different volumes of it, the author has reached to conclusion that in the eighth volume, the above mention structure is organized far better than others; since, sloganeering and usage of symbolic indicators have been limited in this book and the burden of representation is totally borne by means of indexical signifiers. At the end, the writer should admit that this work is a summarized research and further studies need to be accomplished in order to address the knowledge gap in terms of this photographic collection.

Keywords
Photography, War Documentary, the Imposed War, Iran-Iraq's War.

*This article is extracted from the second author`s M.A. thesis, entitled: "Scrutiny of a Photograph Collection Named "The Imposed War"", under supervision of first author.

**Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66955630, Fax: (+98-21) 66461504, E-mail: sattari@ut.ac.ir.