پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی تاریخی عکاسی جنگ ایران در بازه زمانی (۱۳۶۷-۱۳۵۹) با تأکید بر عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی
دوره دوازدهم، شماره۳۱،بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۵۲ تا ۶۷
۵۲

سید سعید میرمحمدی[۱] فرهاد سلیمانی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۹،۲۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۳،۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۳،۱۲

DOI: 10.22055/PYK.2023.42518.1348 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18244.html

ارجاع به این مقاله: میرمحمدی، سید سعید و سلیمانی، فرهاد. (۱۴۰۲). بررسی تاریخی عکاسی جنگ ایران در بازه زمانی (۱۳۶۷-۱۳۵۹) با تأکید بر عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی. پیکره، ۱۲(۳۱)، صص. ۵۲-۶۷.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Historical Review of Iran War Photography during 1359-1367 A.H. with an Emphasis on Professional, Independent, and Military Photographers

مقاله پژوهشی

بررسی تاریخی عکاسی جنگ ایران در بازه زمانی (۱۳۶۷–۱۳۵۹) با تأکید بر عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی

چکیده

بیان مسئله: اهداف و و روش‌های تولید اثرِ عکاسان مستند، به لحاظ تأثیراتی که از هر دورهٔ تاریخی می‌پذیرند، در همان زمانِ ثبت اثر شکل می‌گیرد، اما آنچه آن‌ها نشان داده‌اند، اکنون نمادی از گذشتهٔ تاریخی است. عکاسی به‌عنوان یک هنر رسانهٔ مؤثر و پویا گزینه‌های بسیاری را در مقابل هنرمندان و خبرنگاران قرار می‌دهد. در این پژوهش، به بررسی تاریخی این تأثیرات بر جریان عکاسی جنگ (پیش‌زمینه‌ها و روند شکل‌گیری) پرداخته می‌شود، تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که تأثیرات داخلی و بین‌المللی، گروه‌های تأثیرگذار، بر آثار عکاسی، عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی چه بوده است؟ و عوامل سیاسی و اجتماعی آن دوره چه تأثیراتی بر عکاسی به لحاظ فرم و محتوا داشته است؟

هدف: پرداختن به تاریخ عکاسی جنگ ایران در قالب شکل‌گیری و تأثیرات آن، در بازهٔ زمانی جنگ ایران و عراق ۱۳۶۷-۱۳۵۹ ه.ش که در ادبیات سیاسی کشور، دفاع مقدس یا جنگ تحمیلی نامیده می‌شود، هدف اصلی این پژوهش است.

روش پژوهش: یافته‌های پژوهش حاضر، به شیوه توصیفی-تحلیلی و تاریخی بیان شده و گردآوری اطلاعات بصورت کتابخانه‌ای و مصاحبه (نگارنده با عکاسان این دوره) انجام شده است.

یافته‌ها: براساس نتایج حاصله، دو رویدادِ انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و آغاز جنگ ایران و عراق، در عکاسی مستند و به‌تبع آن عکاسی جنگ ایران به لحاظ فرم و محتوا تغییرات اساسی ایجاد کردند و عکاسی ایران تحت‌تأثیر حرکت عمومی مردم با مضامینی عمدتاً ایدئولوژیک و دینی با رویکردی انقلابی شکل گرفت. این تغییرات علاوه بر فضای انقلابی و دینی حاکم بر آن دوره، برآیند نگاه بکر و بومی بسیاری از این عکاسان به‌ویژه عکاسان مستقل (باتجربه و آماتور) است.

کلیدواژه

عکاسی، عکاسی جنگ، جنگ ایران و عراق، عکاسان حرفه‌ای، عکاسان مستقل، عکاسان نظامی

۱. نویسنده مسئول، مدرس گروه سینما، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: saeidmirart@gmail.com
۲. هیات علمی گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مقدمه

همزمان با رشد رسانه‌ها، پیشرفت تجهیزات حرفه‌ای عکاسی و البته تغییر در رخدادها و مناسبات بین‌المللی، عکاسی به‌عنوان هنر و رسانه‌ای تأثیرگذار که تصویری بدون واسطه از رویدادها نمایش می‌دهد، به‌سرعت جایگاه خود را در مسألهٔ جنگ نسبت به دیگر قالب‌های هنری، رسانه‌ای و گفتمان‌های شفاهی و مکتوب پیدا کرد. همین عوامل، عکاسی جنگ را نسبت به دیگر زیرژانرهای عکاسی مستند متمایز و خاص کرده است و این‌ها مشترکات و مشخصهٔ عکاسی جنگ در تمام طول تاریخ ۱۷۰ سالهٔ حیاتش است که در سیر تکاملی خود در هر مقطعی به‌شکلی بروز یافته‌اند. عکاسی جنگ ایران نیز از این واقعیت‌ها مستثنی نیست، البته با مفاهیم انقلابی و دینی که از باورها و مشترکات جامعهٔ آن روز ایران شکل گرفته بود و آن را در بین همهٔ نمونه‌های قبلی خاص کرده بود. وقوع انقلاب اسلامی به‌عنوان مهمترین واقعهٔ تاریخ معاصر ایران علاوه بر تأثیراتی که بر تمام ساختارهای جامعه نهاد، مسیر عکاسی را نیز تغییر داد. تقریباً بیشتر عکاسانِ این دوره، تحت‌تأثیر حرکت عمومی جامعهٔ ایران به عکاسی می‌پرداختند و مضامین تازه‌ای، عمدتاً ایدئولوژیک و دینی، با رویکردی انقلابی، وارد عکاسی ایران شد. از سوی دیگر، وقایع انقلاب اسلامی و به‌دنبال آن جنگ، جایگاه تازه‌ای به عکاسی ایران از لحاظ بین‌المللی و راه یافتن به زندگی جامعهٔ ایرانی داد. این رشد و تکامل باعث شد برای نخستین‌بار آثار عکاسان ایرانی در خبرگزاری‌ها و نشریات معتبر جهان به چاپ برسد و نسبت به گذشته مفهوم عکاسی به‌عنوان یک رسانهٔ مستقل (حداقل تا پایان دورهٔ اول مورد نظر پژوهش) شکل بگیرد. . برپایی نمایشگاه‌های عکس در سراسر کشور، در کنار چاپ کتاب عکس و انتشار در مطبوعات، تأثیر مهمی بر این روند داشت. این فرایند در طی جنگ تحمیلی به‌واسطهٔ قدرت تبلیغاتی و رسانه‌ای عکاسی با نظارت نهادهای حاکمیتی توسعه پیدا کرد. مقالهٔ حاضر پژوهشی توصیفی-تحلیلی و تاریخی است و برای پاسخ به پرسش‌هایش در مورد نقش تاریخی عکاسی در تأثیرگذاری بر تحولات و یا تأثیرگرفتن از آن‌ها در یکی از برهه‌های مهم تاریخ معاصر ایران، بازهٔ زمانی ۱۳۶۷-۱۳۵۹ ه.ش به‌بررسی نقش سه گروه از عکاسان با تقسیم‌بندی حرفه‌ای، مستقل و نظامی پرداخته است. روند شکل‌گیری عکاسی جنگ ایران با حضور عکاسانی از طیف‌های گوناگون، از لحاظ تاریخی، تأثیرات ایدئولوژی، انقلاب اسلامی و جنگ، نخستین گام در پاسخ به این مسأله است.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و تاریخی در راستای بررسی و تحلیل شکل‌گیری، مشخصات و آثار عکاسی جنگ ایران، با محوریت سه گروه عکاسانِ حرفه‌ای، مستقل و نظامی، در بازهٔ زمانی جنگ ایران و عراق، شروع جنگ در سال ۱۳۵۹ ه.ش تا پایان آن در سال ۱۳۶۷ ه.ش صورت گرفته است. در بخش توصیفی-تحلیلی، منابع کتابخانه‌ای، اسناد و آرشیوهای عکس، جامعهٔ آماری این پژوهش، یعنی عکاسانِ جنگ ایران و عراق مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ مصاحبه (به‌صورت باز و نیمه‌ساختار یافته)، با پانزده نفر از عکاسان جنگ ایران و عراق (از هر سه گروه مورد نظر پژوهش: حرفه‌ای، مستقل و نظامی) است و نتایج به‌دست آمده پس از بررسی، ضمیمهٔ بخش توصیفی-تحلیلی و تاریخی شده است. از آنجایی که بخش قابل توجهی از اطلاعات و داده‌های این پژوهش از طریق مصاحبه به‌دست آمده است، در دایرهٔ تاریخ شفاهی و نامکتوب قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفتهٔ نگارندگان در کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که در حوزهٔ تاریخ عکاسی جنگ ایران انجام شده است، موردی که دقیقاً با تقسیم‌بندی موجود در این پژوهش (حرفه‌ای، مستقل و نظامی) انجام شده باشد یافت نشد، اما پژوهش‌های بسیاری با موضوعات مرتبط با عکاسی جنگ انجام گرفته است که بخشی از آن‌ها ذکر می‌گردد. «فائتا»[۱] (۲۰۱۶)، در مقالهٔ پژوهشی در عکاسی جنگ با عنوان «جنگ، ساختارهای هویت ملی و عکاسی»، براساس نظریات «میشل فوکو»[۲] به عملکرد، کارکردها و تأثیرات مختلف عکاسی به‌عنوان یک کل و به‌واسطهٔ عکس‌های جنگ که در طول جنگ جهانی اول ثبت شده‌اند، پرداخته است. او پیوند بین عکاسی و جنگ را به‌عنوان یک رسانه در ساخت هویت ملی با بهره‌گیری از مبانی انسان‌شناسی[۳] مورد بحث قرار می‌دهد. فائتا با بررسی چند پرتره به این نتیجه می‌رسد که از طریق عکس‌های پرترهٔ استودیویی از نظامیان، سعی در القای حسی از رضایت بخش بودن اوضاع، احساس مسئولیت و هویت جمعی و ملی را داشته‌اند. «ویتالجیک»[۴] (۲۰۱۳)، در مقالهٔ پژوهشی با عنوان «جنگ تصاویر، عکاسی جنگ معاصر»، به‌بررسی خوانش عکس، تأثیرات اجتماعی و اعتبار عکاسی مستند در دوران معاصر با نگاه به عکاسی جنگ پرداخته است. از نظر او عکاسی مستند بر روی مجموعه‌ای از شیوه‌های گفتمانی، اجتماعی و فرهنگی بنا شده و عکاس به‌دلیل حضور در محل حوادث و شاهد بودن، عنصر مهم عکاسی مستند است. او در نهایت با بررسی موردی عکس‌های جنگ بالکان به این نتیجه می‌رسد که حاکمیت‌ها برای تأثیرگذاری بر افکار عمومی از عکاسی به‌عنوان ابزار تبلیغات برای تغییر واقعیت‌ها و کاهش ارزش گزارش‌های واقعی جنگ استفاده می‌کنند. پژوهشِ دیگر در زمینهٔ عکاسی جنگ ایران از «مسعودی» (۱۳۸۸)، با عنوان «چهل شاهد (اولین گروه بسیجی خبرنگار جنگ)» است که با روش مصاحبه و بررسی اسناد مربوط به گروه چهل شاهد، با روایتی احساسی به‌معرفی عکاسان این گروه و مسائلی مثل نحوهٔ ورود، ادامهٔ فعالیت‌شان در عکاسی جنگ و وضعیت کنونی اعضای این گروه پرداخته است. پژوهش مورد نظر از بررسی عکاسی جنگ به‌صورت مستقل، تاریخی و تأثیرات آن اجتناب کرده است و عکاسی جنگ و مسائل پیرامونی آن را از نقطه‌نظر اعضای گروه چهل شاهد مورد بررسی قرار داده است. او با بررسی آثار به‌جا مانده از این گروه به این نتیجه رسیده است که آثار این گروه، با وجود حجم زیاد و بکر بودن از لحاظ محتوایی، به‌دلیل کم‌توجهی از تأثیرگذاری عمیق بر جامعه بازمانده است. «پایه‌شناس» (۱۳۸۷)، با عنوان «بررسی ویژگی‌های عکاسی جنگ» به‌بررسی جایگاه عکاسی و تأثیرات آن بر افکار عمومی در قالب‌های گوناگون مثل مطبوعات پرداخته است. پژوهشگر دوره‌های مختلف عکاسی جنگ ایران را از دورهٔ قاجار تا دوران معاصر با توجه به رویدادهای اجتماعی و سیاسی از جنبه‌های خبری، تبلیغاتی و تاریخ‌نگاری (از منظر داخلی و بین‌المللی)، تأثیرات سانسور و محدودیت‌های دولت‌ها بر این روند مورد بررسی قرار داده است. بررسی عکاسی به لحاظ اجرایی، تکنیکی و تأثیرات فناوری دیجیتال بخش مهمی از این پژوهش است، به‌طور مثال، بخشی از آن در مورد اصول ایمنی هنگام عکاسی جنگ است؛ همچنین پژوهشگر نگاهی به مسائلِ پیش‌روی عکاسی مثل تأثیر عکاس بر واقعیت و دست‌کاری عکس داشته است. «عباسی اهوازی» (۱۳۹۲)، با عنوان «بررسی جایگاه عکس در مطبوعات ایران (مطالعهٔ موردی: عکاسی جنگ ایران و عراق)» به جایگاه و تأثیرات عکاسی مستند و مطبوعاتی (به‌طور موردی، روزنامهٔ کیهان و اطلاعات) در بازهٔ زمانی جنگ پرداخته است. او با بررسی دو مفهوم جنگ به‌عنوان رویدادی تاریخ‌آفرین و عکاسی به‌عنوان رسانه‌ای، جهت مستند کردن این رویداد، سعی کرده به تأثیرات این دو بر زندگی اجتماعی و تاریخی انسان‌ها بپردازد. او در پایان نتیجه می‌گیرد، عکس‌های جنگ اَسنادی هستند که به آیکون تبدیل می‌شوند و

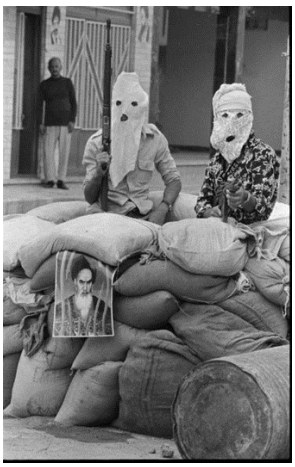
مطبوعات برای تأثیرگذاری بر جامعه به آن‌ها وابستگی دارند. همچنین در جریان جنگ ایران و عراق، عکس‌ها (به‌صورت نمایشگاه یا چاپ در مطبوعات) در کنار رسانهٔ تلویزیون، جامعهٔ آن روز ایران را تحت‌تأثیر قرار می‌دادند. از برآیند مطالعهٔ پژوهش‌های ذکر شده، می‌توان نتیجه گرفت که این پژوهشگران، عکاسی جنگ را از نقطه نظر رسانه‌ای، تاریخی و تأثیراتی که بر بدنه جامعه به لحاظ فرهنگی و سیاسی داشته است مورد بررسی قرار داده‌اند. در تقسیم‌بندی آن‌ها به حضور طیف گسترده از عکاسان با تقسیم‌بندی این پژوهش و با این نگرش که عکاسان جنگ به عنوان واسط، از جامعه هدف و تحولات آن تأثیر می‌گیرند و آن را دوباره برای مصرف بازتولید می‌کنند، پرداخته نشده است. بنابراین در مقالهٔ پیش‌رو، با انتخاب و تقسیم‌بندی عکاسان جنگ در سه گروه (حرفه‌ای، مستقل و نظامی)، ابتدا به تأثیرات جامعهٔ ایران بر آن‌ها و روش تولید آثارشان و سپس تأثیرات آن‌ها بر جامعهٔ ایران به واسطهٔ آثارشان پرداخته شده است.

عکاسی و عکاسان جنگ

از زمانی که عکاسی جنگ در قالب زیرژانری در عکاسی مستند موجودیت پیدا کرد، عکاسان جنگ از نقطه‌نظری متفاوت، با عکاسان دیگر سبک‌ها، به‌دنبال عمل به‌وظیفهٔ انسانی، تاریخی و حرفه‌ای خود (هرچند در برخی موارد با رویکرد سفارشی) بوده‌اند. چیستی اینکه چرا عکاسان جنگ با علم به‌وجود مصائبی که در میدان جنگ در انتظارشان است، جان خود را برای ثبت این عکس‌ها به خطر می‌اندازند، متضمنِ آن است و شاید به‌دلیل همین تعهدات است که «دان مک کالین»[۵] گفته است «اگر از کسی که در سرزمینی دیگر کشته می‌شود عکس بگیری، این عکس همان حرفی است که باید بگویی» (هاو، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۶). این مشخصهٔ عکاسی جنگ می‌تواند به‌عنوان عامل محرک افراد با نقطه‌نظرات مختلف برای ورود به‌حوزهٔ عکاسی جنگ باشد، از این نقطه‌نظر، عکاسان ایرانی نیز در همین فرآیند قرار می‌گیرند. تا پیش از شروع جنگ عراق علیه ایران، مفهومی مشخص به‌نام عکاسی جنگ در ایران وجود نداشته و عکاسان ایرانی در سبک مستند با دیدگاه‌های متفاوت فعال بودند. این عکاسان پس از مشارکت در ثبت رخدادهای انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ ه.ش به عکاسی جنگ وارد شدند و ساختار اصلی عکاسی جنگ ایران را شکل دادند. هرچند از نظر صاحب‌نظران عکاسی جنگ، بین عکاسِ جنگ که به‌صورت خاص به‌موضوع جنگ می‌پردازد و دامنهٔ فعالیتش جنگ‌های مختلف با پراکندگی جغرافیایی گوناگون است و کسی که از جنگ (در یک نقطهٔ جغرافیایی و تاریخی خاص) عکاسی می‌کند، تفاوت بسیاری وجود دارد. براساس این رویکرد، می‌توان گفت عکاسان ایرانی با توجه به نوع ورود و ادامهٔ فعالیت در گروه دوم قرار می‌گیرند. عکاسان ایرانی در طیف‌ها و گروه‌های مختلفی از لحاظ دیدگاه و حوزهٔ فعالیتشان قابل بررسی هستند و نمی‌توان همهٔ آن‌ها را در یک گروه کلی با عنوان عکاس جنگ طبقه‌بندی کرد. بر همین مبنا، در مقالهٔ پیش‌رو، این عکاسان را با توجه به حوزهٔ فعالیت، ویژگی آثار و نحوهٔ ورود به عکاسی جنگ در سه گروه: ۱. عکاسان حرفه‌ای(کسانی که در یک خبرگزاری، روزنامه و آژانس عکس، اعم از داخلی و بین‌المللی فعالیت می‌کردند.) ۲. عکاسان مستقل (کسانی که برای نهاد خاصی فعالیت نمی‌کردند و با توجه به گذشتهٔ شغلی، زندگی شخصی و شرایط جنگ در دو گروه با تجربهٔ حرفه‌ای عکاسی و مبتدی، در جریان جنگ فعالیت عکاسی داشتند.) ۳. عکاسان نظامی (کسانی که در زمینهٔ عکاسی، تجربه‌های عملی داشته و به‌واسطهٔ فعالیتِ سازمانی در نهادهای نظامی مثل ارتش، سپاه پاسداران و ستاد تبلیغات جنگ در جنگ عکاسی کرده‌اند.) طبقه‌بندی شده‌اند.

عکاسان حرفه‌ای

تعیین هویت عکاس می‌تواند بافتی ارزشمند دربارهٔ اثر مربوطه به‌دست دهد، بافتی که از طریق آن محققان می‌توانند اطلاعاتی را پیرامون سبک، رویکرد (مانند رویکرد عکاس مستند در برابر رویکرد در عکس صحنه‌آرایی شده یا ژست‌دار)، قابلیت تعامل با موضوع و غیره استنباط کنند (غفوری، ۱۳۹۶، ص. ۱۸۰). به‌همین دلیل، شناخت اثر و اینکه ثبت‌کنندهٔ آن در چه وضعیتی از لحاظ شغلی بوده است، می‌تواند در بررسی خروجی و تأثیرگذاری عکس مهم باشد. عکاسان حرفه‌ای به‌دلیل موقعیت و دغدغه‌های شغلی، سریع‌تر از گروه‌های دیگر، حوادث و وقایع پس از انقلاب را پوشش داده‌اند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۷ ه.ش تا ۱۳۵۹ ه.ش درگیری‌های گسترده‌ای در مناطق کردستان، ترکمن صحرا و خوزستان بین نیروهای دولتی و نیروهای عمدتاً بومی شکل گرفت که عکاسانی مثل «جهانگیر رزمی» در کردستان و «عباس عطار» در خوزستان آن‌ها را پوشش دادند (تصویر ۱). اما شروع عکاسی جنگ عراق و ایران را باید در آثار عکاسان مطبوعات جستجو کرد، نخستین گزارش‌های تصویری درست پنجاه روز پیش از آغاز رسمی جنگ، توسط عکاسانی مثل «بهرام محمدی‌فرد» (روزنامهٔ جمهوری اسلامی) و «عباس ملکی» (روزنامهٔ کیهان) از نخستین تحرکات مرزی عراق تهیه شد. (محمدی‌فرد، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). با این حال، عکاسی جنگ در ایران به‌صورت رسمی با عکس «عباس فتحی» (عکاس روزنامهٔ کیهان)، از بمباران هوایی فرودگاه مهرآباد تهران همزمان با حملهٔ سراسری عراق به ایران در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ ه.ش آغاز شد (تصویر ۲).



تصویر ۱. عباس عطار، «درگیری‌های خوزستان»، خرمشهر، ۱۳۵۸ ه.ش.
منبع: https://abbas.site.

تصویر ۲. عباس فتحی، «بمباران فرودگاه مهرآباد توسط عراق»، شهریور ۱۳۵۹ ه.ش. منبع: https://hamshahrionline.ir.

پس از شروع رسمی جنگ، کسانی مثل «رسول ملاقلی‌پور»، «سعید صادقی» و «بهمن جلالی» که سابقهٔ عکاسی مستند و مطبوعاتی داشتند، از نخستین عکاسانی بودند که خود را به مناطق مرزی، ازجمله خرمشهر رساندند. این عکاسان و دیگران به‌علت اینکه هنوز در این شوک غافل‌گیرکننده گرفتار بودند، خود را به‌عنوان شاهدان وقایع و عکس را سندی در اثبات آن می‌دانستند. آن‌ها فارغ از رعایت هرگونه اصول فنی و زیبایی‌شناسی مرسوم، با

نگاهی احساسی به عکاسی از این مناطق می‌پرداختند. «در آن لحظه، دیگر به فرم، نور و تقسیم کادر فکر نمی‌کردیم. جنگ، کودکان، زنان و مردان بسیاری را طعمه قرار داده بود و روال زندگی عادی مردم را مختل کرده بود. تنها تأثیر مثبت حضورمان این بود که می‌توانستیم در دردها و رنج‌های کسانی شریک شویم که اسیر تهاجمی بی‌رحمانه شده بودند و به‌واسطهٔ دوربین‌مان آن بی‌عدالتی را در پیشگاه تاریخ قرار دهیم» (صادقی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). پس از شکل‌گیری نخستین تجربه‌های اینگونه در زمینهٔ عکاسی جنگ، عکاسی حرفه‌ای به‌صورت رسمی فعالیت خود را آغاز کرد که با توجه به‌حضور طیف‌های گوناگون عکاسان، می‌توان آن را به دو دورهٔ مشخص، یعنی از آغاز جنگ در سال ۱۳۵۹ ه.ش تا ۱۳۶۱ ه.ش (شامل حضور همهٔ طیف‌های عکاسان، مثل عکاسان مستقل، خبرگزاری‌های داخلی، عکاسان نهادهای نظامی، عکاسان ایرانی شاغل در خبرگزاری‌ها و آژانس‌های بین‌المللی، مثل «رضا دقتی»، «منوچهر دقتی»، «آلفرد یعقوب‌زاده»، «کاوه گلستان»، «کاوه کاظمی» و عکاسان زن، مثل «فاطمه نواب‌صفوی» و «مریم کاظم‌زاده») و از سال ۱۳۶۱ ه.ش تا پایان جنگ در سال ۱۳۶۷ ه.ش شامل حضور عکاسان خبرگزاری‌ها و مطبوعات داخلی، مثل «داریوش گودرزی کیا»، «ابراهیم شاطری»، «امیرقلی نخعی»، «علی فریدونی»، «احمد ناطقی» (ایرنا)، «بهرام محمدی‌فرد»، «سعید صادقی»، «خسرو ورکانی» (روزنامهٔ جمهوری اسلامی)، «جهانگیر رزمی» (روزنامهٔ اطلاعات)، «حمیدرضا مقیمی»، «حمیدرضا نجف‌زادهٔ شهری»، «عباس ملکی» (روزنامهٔ کیهان)، «مجید دوخته‌چی‌زاده»، «عزیزالله نعیمی» (واحد عکاسی صدا و سیما) که همه از سوی نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ، حضورشان کنترل و سازماندهی می‌شد، تقسیم کرد. بخشی از این عکاسان در هر دو گروه به‌صورت مقطعی وارد مناطق عملیاتی می‌شدند و پس از تهیهٔ عکس و گزارش‌های تصویری منطقه را ترک می‌کردند. دستهٔ دوم حضور دائمی در مناطق عملیاتی و جنگی داشتند و به‌دلیل حضور مستمر و آشنایی بیشتر با رخدادها، حوزهٔ فعالیتشان گسترده‌تر بود. (میرهاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۴). هرچند عکاسانی که در دستهٔ دوم قرار می‌گرفتند، تعدادشان زیاد نبود و این امکان برای هر عکاسی وجود نداشت و محدودیت‌های بسیاری در این زمینه وجود داشت. این عکاسان به‌مراتب از کسانی که مقطعی وارد منطقه می‌شدند، موفق‌تر بودند؛ چراکه به‌دلیل حضور دائمی و ارتباط مداوم با رخدادها در مناطق جنگی، به لحاظ کمی و کیفی آثار بیشتری ثبت می‌کردند. بسیاری از این عکاسان که از جنگ شروع کرده بودند، تجربه‌های عکاسی خود را از زندگی روزمره در جنگ کسب می‌کردند و با حضور فعال در جنگ رفته‌رفته به‌نوعی همزیستی با آن دست یافتند و دیدگاه عکاسی آن‌ها همسو با اتفاقات و انسان‌های جنگ شکل می‌گرفت. (راستانی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). عکاسان ایرانی فعال در خبرگزاری‌ها و آژانس‌های بین‌المللی، در دورهٔ اول عکاسی جنگ یعنی سال‌های ۱۳۵۹ ه.ش تا ۱۳۶۱ ه.ش قرار می‌گیرند و به‌همین دلیل، فرصت حضور گسترده و فعال در عکاسی جنگ ایران را پیدا نکردند. این عکاسان، به‌لحاظ مطالعهٔ نظری و بصری پیش‌زمینهٔ لازم را در زمینهٔ عکاسی جنگ داشتند و از آنجایی که آثارشان با کلیشه‌های عکس جنگ و خبری تهیه می‌شد، فضای خشونت جنگ در آثارشان به‌وضوح دیده می‌شد. آنچه در هنگام بررسی عکس‌های مشهور جنگ در دنیا مشهود است، این است که کنایات روایی قابل‌تشخیص نه تنها به مضامین آشنای خشونت، شجاعت، فداکاری، قهرمانی و گاه تراژدی اشاره می‌کند، بلکه به قراردادهای قدیمی تصویری گره خورده است. واقع‌گرایی جذاب عکاسی از جنگ که عمدتاً محصول اعتقاد به‌حضور عکاس در صحنه و ضبط خودجوش او از حوادث پر شور، وحشتناک یا غیرقابل‌تصور است، برای بیان از صحنه‌ها و ترکیب‌های آشنا استفاده می‌کند (گریفین، ۱۹۹۹، ص. ۱۲۹). این مسأله با نگاه حاکم بر جنگ از سوی نهادهای مسئول در جنگ و فضای جامعهٔ آن روز ایران همخوانی نداشت. طبق سیاست‌های حاکم بر آن دوره، انتشار تصاویر

وقایع جنگ و رزمندگان با نمادهایی مثل سلحشوری، معصومیت، دفاع و مظلومیت با اهدافی مثل بالا بردن روحیه و جذب حداکثری نیرو و توان مردم، بر انتشار تصاویری که حاملِ پیام‌هایی مثل خشونت، مصائب، آوارگی و مرگ بودند، ارجحیت داشت. به‌همین دلیل، زمانی که مسئولان نظامی و تبلیغی به این نتیجه رسیدند که آثار این عکاسان از این استانداردها و اصول طبقه‌بندی نظامی پیروی نمی‌کند و از سوی دیگر، نوع نگرش آن‌ها می‌تواند مفاهیم را تغییر داده و موجب دگرگون شدن واقعیت‌های جنگ شود، محدودیت‌هایی بر حضور آن‌ها اعمال شد و در نهایت در سال ۱۳۶۱ ه.ش حضور این عکاسان، به‌طور کلی، در مناطق عملیاتی محدود و آثار آن‌ها نیز به تصاویری که پس از پاکسازی مناطق عملیاتی، اردوگاه‌ها و اعزام نیروها، در فراخوان‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و ستاد تبلیغات جنگ تهیه می‌کردند، محدود شد. (محمدی فرد، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). این روند باعث گردید به نسبت دیگر عکاسان حاضر در جریان جنگ، به لحاظ کمی، آثار قابل‌توجهی از این عکاسان ثبت نشود، اما به‌دلیل انتشار آثارشان در خبرگزاری‌ها و نشریات مطرح بین‌المللی، می‌توان گفت که به لحاظ کیفی آثار تأثیرگذاری با بازتاب گسترده توسط آن‌ها ثبت شده است. عکس «کاوه کاظمی» از یک سرباز کنار جسد برادرش یکی از این آثار شاخص در این زمینه است (تصویر ۳). کاوه کاظمی در مورد این عکس گفته است: «این عکس در مسابقه «ورلد پرس فوتو»[۶] جزء عکس‌های برگزیده شد. بعدها همین عکس در نمایشگاه‌های سی سال عکاسی خبری، سی سال ورلد پرس فوتو، چهل‌وپنج سال ورلد پرس فوتو دوباره به نمایش درآمد و چاپ شد. تصور می‌شود این عکس متعلق به جنگ ایران و عراق را می‌توان جزء عکس‌های کلاسیک تاریخ عکاسی جنگ دنیا قلمداد کرد. تنها سفری که من به‌راحتی به جبهه رفتم و عکاسی کردم، همین سفر بود، بعدها ستاد تبلیغات جنگ تشکیل شد و دیگر به‌راحتی امکان حضور در جبهه وجود نداشت» (کاظمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۴۰۰). در این دوره، عکاسان خارجی نیز معمولاً پس از انجام عملیات‌ها، استحکام مواضع ایران و برقراری امنیت در منطقه، با هماهنگی ستاد تبلیغات جنگ برای تهیهٔ گزارش‌های تصویری وارد این مناطق می‌شدند. حتی یک مورد حضور عکاسان خارجی و کسانی که برای خبرگزاری‌های خارجی فعالیت می‌کردند، در جریان عملیات‌ها وجود ندارد. در واقع اجازهٔ ورود به آن‌ها داده نمی‌شد و تمامی عکاسان موظف بودند آثارشان را فقط از طریق خبرگزاری جمهوری اسلامی مخابره کنند. (فریدونی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵).

تصویر ۳. کاوه کاظمی، مکان: نامشخص، ۱۳۵۹ ه.ش.
منبع: https://soraya.news .

تصویر ۴. علی فریدونی، «عملیات رمضان»، بصره، ۱۳۶۱ ه.ش.
منبع: https://namanews.com.

پس از پایان دورهٔ حضور عکاسان رسانه‌های بین‌المللی و به‌دلیل آنکه کارکرد عکاسی به‌عنوان رسانه در سطح بین‌المللی، نسبت به کارکرد داخلی از اهمیت بالاتری برخوردار بود، این وظیفه برعهدهٔ عکاسانی قرار داده شد که برای خبرگزاری‌ها و مطبوعات داخلی و یا به‌طور مستقل فعالیت می‌کردند، البته با شرایطی که از سوی ستاد تبلیغات جنگ برای آن‌ها تعیین شده بود. این شرایط معمولاً در قالب جلسات توجیهی به عکاسان اعلام می‌شد و یا به‌واسطهٔ مجوزهای تردد در مناطق خاص به‌صورت مکتوب، محدوده‌ای خاص برای فعالیتشان در نظر گرفته می‌شد. همچنین آثارشان باید با مجوز نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ، برای انتشار در فضای بین‌المللی، از سوی برخی کانال‌ها، مثل خبرگزاری دولتی ایرنا برای دیگر خبرگزاری‌ها و آژانس‌ها ارسال می‌گردید. عکاسانی مثل «داریوش گودرزی‌کیا»، «علی فریدونی»، «بهرام محمدی‌فرد»، «مهدی رضوان»، «سعید صادقی»، «حمیدرضا مقیمی»، «حمیدرضا نجف‌زادهٔ شهری» از این جمله هستند که تا پایان جنگ، فرصت حضور در مناطق عملیاتی را داشتند (فریدونی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). دامنهٔ فعالیت آن‌ها علاوه‌بر عکاسی در مناطق جنگی (پیش، در حین و پس از عملیات)، از اعزام نیروها تا بازگشت رزمندگان به شهرها، تشییع‌جنازهٔ شهدا و واکنش عمومی مردم نسبت به مسائل گوناگون جنگ (مثل آزادی خرمشهر) را شامل می‌شد، که از خلال این عکس‌ها می‌توان به اطلاعات زیادی در مورد سبک زندگی و فرهنگ جامعهٔ ایران در آن سال‌ها دست یافت. همچنین تأثیرپذیری از ایدئولوژی دینی و انقلابی از طرفی و فضای حاکم بر انسان‌های جنگ از طرف دیگر، تأثیر به‌سزایی در نوع نگرش، تفکر و سبک کاری آن‌ها داشت و به لحاظ محتوایی و حتی فرم شباهت زیادی بین آثار آن‌ها دیده می‌شد. «دغدغهٔ عکاسان ایرانی با غم، درد و رنج سربازان در خاک‌ریز مشترک بود و زبان ارتباط بیانی و بصری آن‌ها باشیم» (صادقی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). نگاهی که در عکاسی ایران بود، نگاه بسیار ساده‌ای بود، بیشتر آثار عکاسان ما ایستا بودند و تحرک در عکس‌هایشان کمتر به‌چشم می‌خورد. سلاح در پلان دوم قرار داشته و کمتر در عکس‌ها دیده می‌شد. آرامش رزمندگان به‌صورتی بود که مخاطب احساس نمی‌کرد آن‌ها در جنگ حضور دارند. انسان‌های جنگ ایران این حس را منتقل می‌کردند که به جنگ آمده‌اند تا یکدیگر را پیدا کنند و به‌فهم بزرگتری که دنبالش بودند برسند و برای رسیدن به این هدف باید از خطری به اسم جنگ می‌گذشتند، این‌ها تفاوت نگاه عکاس جنگ ایرانی و خارجی بود (راستانی مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). در انتشار برخی از آثار این عکاسان با کارکرد داخلی، به‌دلیل برخی ملاحظات و تأثیرات روحی و روانی که می‌توانست بر افکار عمومی بگذارد، محدودیت وجود داشت. تنها به آشنا کردن مردم با فضای جنگ، با نشانه‌هایی مثل روحیهٔ رزمندگان با حضور اقشار و سنین مختلف، با تأکید بیشتر بر نوجوانان به‌عنوان بخش بزرگی از نیروی حاضر در مناطق عملیاتی، کمک رسانی و امداد، به‌منظور ایجاد حس همدلی و مقاومت در افکار عمومی اکتفا می‌شد. همهٔ عکس‌ها پیش از انتشار در هر بستری باید مجوزهای امنیتی لازم را از نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ دریافت می‌کردند و کمتر عکسی با مشخصهٔ مصائب و خشونت جنگ در آن دوره در رسانه‌های عمومی داخلی انتشار یافته است. «علی فریدونی» از نخستین عکاسانی که پس از مرحلهٔ دوم عملیات رمضان (۱۳۶۱/۴/۲۳) وارد منطقه شده، می‌گوید: «از شهدا و مجروحینی که در منطقهٔ عملیات پراکنده بودند، عکس‌هایی ثبت کردم که به‌دلیل قرار داشتن در آن فضای تاریخی بسیار خاص بودند، اما هرگز در آن دوران مجال نمایش نیافتند و تنها سیزده سال بعد از جنگ در نمایشگاه مطبوعات، دو فریم از آن‌ها با نام «صحرای کربلا» نمایش داده شد» (فریدونی، مصاحبه، مرداد ۱۳۹۵) (تصویر ۴). مورد مشابه دیگر در این زمینه، عکس‌های مربوط به بمباران شیمیایی حلبچه است که لحظات اولیهٔ آن توسط عکاسانی مثل «احمد ناطقی»، «سعید جانبزرگی»، «سعید صادقی» و «ساسان مؤیدی»

ثبت شده است. اما برخوردهای امنیتی و نظامی در رابطه با انتشار عکس، آثار عکاسان ایرانی را به‌حاشیه برد. «ناطقی» در این رابطه می‌گوید: «محدودیت‌های اعمال شده در رابطه با عکس‌هایم از حلبچه باعث شد آثار یک عکاس ترکیه‌ای به‌نام «رمضان اوزتورک»[۷] پیش از آثار عکاسان ایرانی در خبرگزاری‌ها بازتاب یافته و نتوانیم تأثیر عمیق و لازم را در رابطه با فاجعهٔ حلبچه داشته باشیم» (ناطقی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۴). در کنار انتشار عکس‌های جنگ در مطبوعات و خبرگزاری‌ها، رشد عکاسی جنگ و تولید حجم بالای عکس، به‌لحاظ کمی و کیفی، زمینه را برای چاپ کتاب عکس و نمایشگاه فراهم کرد. در این راستا، دو سیاست دنبال می‌شد: ۱. آثاری که کارکرد داخلی داشتند و به‌دنبال فرهنگ‌سازی در رابطه با مقولهٔ دفاع و مقاومت بودند که برگزاری نمایشگاه عکس و چاپ کتاب عکس به‌زبان فارسی، با موضوعاتی مثل نشان دادن تجاوزات ارتش عراق به خاک ایران[۸]، مقاومت مردمی در شهرهای نزدیک به مناطق جنگی[۹]، نشان دادن چهرهٔ شهرهای ایران در هنگامهٔ جنگ[۱۰] و اشاره به باورهای اعتقادی مردم ایران در برابر تجاوز دشمن[۱۱] از آن جمله‌اند. ۲. آثاری که کارکردی بین‌المللی داشتند، چرا که مسئولان سیاسی متوجه شدند زبان عکس کارایی بالایی دارد و می‌توانند از طریق عکس نگاه دنیا را متوجه جنگ ایران و عراق نمایند. این آثار به زبان انگلیسی و در برخی موارد عربی چاپ می‌شدند و مهمترین آن مجموعه کتاب‌هایی با عنوان «جنگ تحمیلی» است. کتاب‌های جنگ تحمیلی در یک دورهٔ پنج‌جلدی در زمان جنگ به‌چاپ رسید و پس از جنگ نیز توسط انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس و بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس سه جلد دیگر آن نیز چاپ شد. این کتاب‌ها هنوز هم جزء کامل‌ترین مجموعه‌های عکس جنگ می‌باشند. (حیدری، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). به‌طور کلی، عکاسان فعال در خبرگزاری‌های بین‌المللی خود را بیشتر ملزم به رعایت اصول فنی، زیبایی‌شناسی و کلیشه‌های مرسوم عکاسی جنگ و خبری می‌دانستند و آثارشان به‌دلیل بستر انتشار و بازتاب، استانداردهای عکس جنگ را دارا می‌باشد و به‌دلیل رعایت همین قواعد، می‌توان بین این آثار با دیگر آثار عکاسی جنگ، در جنگ‌های جهانی دوم، کره، ویتنام و ... به لحاظ فرمی و محتوایی (خشونت، مصائب، ویرانی جنگی) ارتباط برقرار کرد. در نقطهٔ مقابل، عکاسان ایرانی قرار داشتند که اصول زیبایی‌شناسی برای آن‌ها در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشت و عکس‌های ایشان بیشتر با محتوای ایدئولوژیک، دینی و فضای حاکم بر دیدگاه مردم ایران در آن دورهٔ تاریخی همسانی دارد. این نوع نگاه، در بسیاری از موارد، به‌دلیل همراهی عکاس با این جریان و یا اساساً رشد شخصیت حرفه‌ای و نگاه او در این جریان شکل می‌گرفت و در برخی موارد با سفارش نهادهای حاکمیتی آثار تولید و عرضه می‌شدند.

عکاسان مستقل

«بومونت نیوهال»[۱۲] می‌گوید: «در ژانر عکاسی مستند، عکاس به‌دنبال انجام کارهایی بیش از انتقال اطلاعات است، هدف او متقاعد کردن است» این انتقال اطلاعات، توسط مخاطب، با شایسته‌سازی گسترده‌ای که محیط فرهنگی-اجتماعی برای او فراهم می‌کند و مطابق‌با اعتقادات منحصربه‌فردش دریافت و تفسیر می‌شود (ویتالجیک، ۲۰۱۳، ص. ۱۳). در این مسیر، عکاسان مستقل به‌دلیل اینکه از متن محیط فرهنگی-اجتماعی آن روز ایران برآمده بودند، در انتقال مفاهیم موجود در جنگ بر مخاطبان عام در جامعهٔ ایرانی تأثیرگذاری بیشتری داشتند. استقبال مخاطبان از نمایشگاه‌ها و کتاب‌های عکس آن‌ها مؤید این ادعاست. در آغاز جنگ تحمیلی، به استثنای تعداد اندکی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، عکاسان، بدون سازماندهی، به پوشش تصویری جنگ می‌پرداختند. آثار این عکاسان در قالب‌های گوناگون مثل خبرگزاری‌ها، نشریات، نمایشگاه عکس و چاپ کتاب انتشار می‌یافت و به دو گروه عمده

تقسیم می‌شدند: ۱. کسانی مثل «بهمن جلالی»، «ساسان مؤیدی» و «جاسم غضبانپور» که تجربه و پیش زمینه‌هایی در عکاسی مستند و رویداد انقلاب داشتند. ۲. کسانی که ناخواسته و با توجه به شرایط جنگ مثل زندگی در شهرهای جنگ‌زده و یا شرایط شغلی وارد عکاسی جنگ شدند. بیشتر این عکاسان در قالب رزمنده و یا نیروی متخصص در زمینه‌های دیگر وارد جنگ شده بودند که ناخواسته و یا از روی کنجکاوی به عکاسی جنگ روی می‌آوردند. این دسته از عکاسان بیشتر به فعالیت‌هایی مثل گرفتن عکس یادگاری از رزمندگان، تمرینات نظامی در اردوگاه‌ها، سخنرانی فرماندهان، اعزام رزمندگان و شرایط نیروها قبل و بعد عملیات‌ها می‌پرداختن. (میر هاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵). بخش مهمی از عکس‌های جنگ توسط همین عکاسان ثبت شده است و برخی از این عکاسان مثل «کاظم اخوان»، «صادق مصلح» و «سعید جانبزرگی» پس از مدتی از سطح آماتوری فراتر رفته و در جایگاهی از عکاسی جنگ قرار گرفتند که آثاری با استانداردهای لازم عکاسی جنگ تولید می‌کردند. در گروه نخست عکاسان مستقل، کسانی مثل «بهمن جلالی»، «محسن راستانی» و «جاسم غضبانپور» که فعالیت عکاسی خود را پیش از انقلاب آغاز کرده بودند و پس از پشت‌سر گذاشتن تجربهٔ عکاسی در جریان انقلاب وارد عکاسی جنگ شده بودند و حداقل تا پایان جنگ، فقط در عکاسی جنگ فعالیت می‌کردند. بهمن جلالی با سابقهٔ حرفه‌ای بیشتر، که در جریان انقلاب به عکاسی شناخته شده تبدیل شده بود، جزء نخستین عکاسان مستقل بود که به‌صورت جدی وارد عکاسی جنگ شد. جلالی حضور ادامه‌داری را در طول جنگ تجربه کرد و عکس‌های بسیاری از عملیات‌های گوناگون و شهرهایی مثل آبادان و خرمشهر ثبت کرده است. نخستین تجربهٔ چاپ کتاب عکس جنگ با عنوان «آبادان که می‌جنگد» نیز توسط بهمن جلالی در سال ۱۳۶۰ ه.ش صورت گرفت (تصویر ۵). تأثیرات جنگ بر غیرنظامیان و تبعات آن بر زندگی روزمرهٔ افراد در فضاهایی دور از مناطق عملیاتی، مثل التهاب و اضطراب حملات هوایی بر مناطق مسکونی، لحظات پناه گرفتن در پناهگاه‌ها و مراکز امن پیش از حملهٔ هوایی، خرابی‌ها و تخلیهٔ اجساد و مجروحین از دیگر مضامین و موضوعاتی بود که توسط عکاسان مستقل مورد توجه قرار گرفت. آثار «جاسم غضبانپور» و «ساسان مؤیدی» از حملات هوایی و موشکی عراق به شهرهای بزرگ مثل تهران از مهمترین این عکس‌ها هستند. به‌دلیل اینکه هدف این حملات، غیرنظامیان بودند و خسارات جانی بسیاری را به‌همراه داشت، عکاسان سعی داشتند در عین ثبت به‌موقع و دقیق حوادث، مسائل انسانی را در آثارشان لحاظ کنند تا نهایت تأثیرگذاری را در افکار عمومی، به‌ویژه بین‌المللی، داشته باشند. (غضبانپور، مصاحبه، خرداد ماه ۱۳۹۹) (تصویر ۶).

تصویر ۵. بهمن جلالی، «آبادان» ۱۳۵۹ ه.ش.
منبع: https://dastan.ourmag.ir

تصویر ۶. جاسم غضبانپور، «بمباران شهر تهران»، ۱۳۶۶ ه.ش.
منبع: https://yjc.ir

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، علاوه‌بر عکاسان مستقل که در زمینهٔ عکاسی تجربه و جایگاهی داشتند، برخی از عکاسان مستقل با شروع جنگ و بدون هیچگونه پیش زمینه‌ای وارد عکاسی جنگ شدند. این عکاسان ناخواسته و با توجه به شرایط جنگ به عکاسی آماتوری روی‌آوردند و پس از مدتی آثارشان مورد توجه برخی خبرگزاری‌ها و رسانه‌ها قرار گرفت. آثار این عکاسان به‌دلیل آشنا نبودن با استانداردها و یا کلیشه‌های مرسوم در عکاسی خبری و جنگ با دیگر عکاسان جنگ متفاوت بود و این نگاه بکر و بومی شده گونه‌ای از عکاسی جنگ را در ایران شکل داد که نمود آن نمایش شکل خاصی از زندگی در جریان جنگ می‌باشد. کسانی مثل «کاظم اخوان»، «علیرضا جلیلی‌فر»، «منصور عطشانی»، «محمود ظهیرالدینی»، «غلامرضا مسعودی» و «مهدی جانی‌پور» پس از حضور در منطقه به‌عنوان رزمنده و برخی مثل «سعید جانبزرگی» که برای فعالیت‌هایی مثل نقاشی دیواری در منطقه حضور داشت، از آن جمله می‌باشند (حیدری، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). گروه دیگری از عکاسان آماتور به‌واسطهٔ زندگی در مناطق جنگی وارد عکاسی جنگ شدند، مثل «مهرزاد ارشدی»، «حسین لطیفی»، «محمد صادقیان»، «احمد علیزاده» (ساکنان بومی شهر آبادان) که به‌صورت تیمی و به سرپرستی مهرزاد ارشدی فعالیت می‌کردند. «مهرزاد ارشدی» که تا پیش از ورود به عکاسی در سازمان جهاد فعالیت می‌کرد، می‌گوید: «پس از هجوم ارتش عراق به آبادان این جرقه در من زده شد که به ثبت این لحظات بپردازم و از آن تاریخ از فعالیت‌های جهادی به‌صورت جدی وارد عکاسی جنگ شدم» (ارشدی، مصاحبه، اردیبهشت ماه ۱۳۹۵). موضع اصلی آثار آن‌ها شهر آبادان و وقایع مرتبط با آن بود و به‌دلیل آشنایی و حضور دائمی که در شهر داشتند، حداقل به لحاظ کمی، در دایره‌ای گسترده‌تر، بخش‌های گوناگونی مثل محاصرهٔ شهر، آوارگان جنگی، زندگی روزمرهٔ مردم در دوران محاصره و شکسته شدن محاصره تا پایان جنگ را در بر می‌گرفت (تصویر ۷). مهمترین رخدادِ شهر از شروع تا پایان جنگ، عملیات شکسته شدن حصر آبادان بود که برخلاف اهمیتش، به‌دلیل زمان کوتاه عملیات و از بین رفتن بسیاری از نگاتیوهای این عملیات در سانحهٔ سقوط هواپیما در منطقهٔ کهریزک، عکس‌های زیادی از آن در دست نمی‌باشد (ارشدی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). برآیند فعالیت عکاسان مستقل نشان می‌دهد آثارشان حاصل همجوشی و پیوند تنگاتنگ آن‌ها با سوژه‌هایشان از مرحلهٔ اعزام تا نبرد بود و در جریان این فرآیند سعی در انتقال مفاهیم و پیام‌هایی داشتند که از طریق زندگی در جامعهٔ ایرانی و تفکرات حاکم بر آن به ایشان منتقل شده بود. برای بسیاری از آن‌ها به‌ویژه کسانی که به‌دلیل وقوع جنگ به عکاسی روی آوردند، دلبستگی به زیست‌بوم‌شان و انعکاس وقایع مرتبط با آن بر مفهوم عکاسی جنگ الویت داشت و این مسأله در رها کردن عکاسی پس از جنگ در آن‌ها نمود پیدا کرده است و در نقطهٔ مقابل عکاسانی که با تجربهٔ قبلی وارد عکاسی جنگ شده بودند، با توجه به تجربه‌ای که در جنگ به‌دست آوردند، بعد از جنگ، عکاسی را در دیگر ژانرها ادامه دادند و توانستند بخشی از جریان اصلی عکاسی ایران را شکل دهند.

عکاسان نظامی

عملکرد عکاسان نظامی با دیگر عکاسان حاضر در جریان جنگ متفاوت بود و آثار آن‌ها در فرم و محتوا معمولاً از سیاست‌های نهادی که برای آن خدمت می‌کردند، تبعیت می‌کرد. در طول جنگ تحمیلی، تمامی نهادهای نظامی برای ثبت فعالیت‌ها و انجام امور تبلیغاتی، از رسانه‌های گوناگون ازجمله عکاسی استفاده می‌کردند و به‌همین منظور، گروه‌های مختلفی را در قالب تصویربردار و عکاس سازماندهی می‌کردند. بسیاری از این عکاسان (به‌خصوص در نهادهایی مثل سپاه و بسیج) داوطلبانی بودند که از طریق واحدهای تبلیغات وارد عکاسی جنگ می‌شدند.

سازماندهی آن‌ها در ابتدا با نیت آرشیو تصویری و مستندسازی فرآیند عملیات‌ها بود، اما رفته‌رفته با بالا رفتن کیفیت آثار و درک تأثیر تبلیغی و رسانه‌ای عکاسی توسط این نهادها، از این آثار برای چاپ در مطبوعات و برگزاری نمایشگاه نیز استفاده شد. این عکاسان مجموعه‌ای از هر دو طیف عکاسان (باتجربه و آماتور) را در بر می‌گرفتند که در نهادهای نظامی مثل ارتش، سپاه و ستاد تبلیغات جنگ فعالیت می‌کردند. «حمیدرضا ولی»، «بهزاد پروین قدس»، «ناصر افراسیابی»، «محمدحسین حیدری»، «سید عباس میرهاشمی» و «محمود بدرفر» از کسانی بودند که فعالیت خود را از واحد عکاسی سپاه آغاز کردند. (میرهاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۴) (تصویر ۸).

تصویر ۷. مهرزاد ارشدی، «آبادان»، ۱۳۵۹ ه.ش. منبع: ارشدی، مرداد ماه ۱۳۹۵.

تصویر ۸. محمود بدرفر، «جنگ نفتکش‌ها-خلیج فارس»، ۱۳۶۶ ه.ش. منبع: https:// mehrnews.com.

آن‌ها معمولاً با لشگرها عمل می‌کردند و در تمامی مراحل عملیات‌ها در کنار نیروهای نظامی حاضر بودند. همچنین به‌دلیل مسائل امنیتی ثبت بسیاری از مسائل و اتفاقات جنگ تحمیلی که برای عکاسان غیرنظامی ممکن نبود، به این عکاسان واگذار می‌گردید. به‌گفتهٔ «محمود بدرفر»، «در بحث نخستین آزمایش‌های موشکی سپاه، همچنین در جریان جنگ نفت‌کش‌ها، برای پوشش تصویری از سوی سپاه پاسداران به مناطق مختلف، ازجمله خلیج فارس و مناطقی که سایت‌های موشکی وجود داشت، اعزام می‌شدیم. بیشتر این عکس‌ها به لحاظ امنیتی منتشر نمی‌شدند، اما بخشی از آن‌ها برای انتشار در اختیار رسانه‌های گروهی قرار می‌گرفت» (بدرفر، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۹). ارتش نیز همزمان با تغییر ساختار روابط عمومی در سال ۱۳۶۱ ه.ش، اقدام به تشکیل واحدهای فعال عکاسی در نیروهای سه‌گانهٔ خود کرد. مسئولیت واحد عکاسی در نیروی زمینی بر عهدهٔ «اسماعیل داوری»، در نیروی هوایی با «عبداله باقری» و در نیروی دریایی برعهدهٔ «محمدحسین مقصودی» بود. (داوری، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵). عکاسان ارتش بیشتر موظف به پوشش واحدهای رزمی ارتش در طول عملیات‌ها، شناسایی و کارهای عملیاتی، به‌ویژه در نیروی هوایی بودند. آن‌ها چند روز به شروع عملیات با نیروها همراه می‌شدند و فعالیت نیروها را به قصد آرشیو و یا انتشار در نشریات رسمی ارتش پوشش می‌دادند؛ اما در حین عملیات مجوز عکاسی نداشتند. به‌دلیل دیدگاه کلاسیکی که در ارتش وجود داشت، فرماندهان معتقد بودند اینگونه فعالیت‌ها به‌نظم نیروها لطمه وارد می‌کند؛ به‌همین دلیل عکس‌های زیادی از ارتش در حین عملیات‌ها باقی نمانده است. در ارتش، نگاه خاص

خبری و مستند به جنگ نداشتند و معتقد بودند وظیفهٔ اطلاع‌رسانی و تبلیغات برعهدهٔ رسانه‌هایی مثل تلویزیون و مطبوعات است. به‌همین دلیل، بیشتر آثار مستند جنگ عکاسان ارتش از نیروهای بسیج و سپاه است (داوری، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵) (تصویر ۹).

تصویر ۹. اسماعیل داوری، «مناطق عملیاتی جنوب»، ۱۳۶۳ ه.ش. منبع: داوری، تیر ماه ۱۳۹۵.

تصویر ۱۰. وحید خوشنویس انصاری، «عملیات کربلای ۵»، ۱۳۶۶ ه.ش. منبع: مسعودی، ۱۳۸۸، ص.۱۲۲.

بخش دیگری از عکاسان نظامی از طریق سازماندهی ستاد تبلیغات جنگ وارد عکاسی جنگ شدند. ستاد تبلیغات جنگ، با همکاری نهادهای نظامی، گروهی از عکاسان و تصویربرداران آماتور را تشکیل داد که فارغ از هر دیدگاه حرفه‌ای، نیروهای ایرانی را در مراحل مختلف عملیات‌ها همراهی نمایند. شالودهٔ گروه چهل شاهد به این ترتیب پی‌ریزی شد و همانگونه که از نام این گروه مشخص است، هدف تشکیل آن سازماندهی افرادی بود که بتوانند با ثبت و ضبط رویدادهایی که در بطن میدان نبرد رخ می‌داد، به‌عنوان شاهدی مستند عمل نمایند. چهل شاهد در اسفند ۱۳۶۰ ه.ش و در آستانهٔ عملیات فتح‌المبین تشکیل گردید و ازجمله وظایف آن‌ها در شروع فعالیت‌شان عکاسی از رزمندگان قبل از شروع عملیات بود تا بتوان از عکس‌ها برای شناسایی اجسادِ شهدا استفاده کرد و یا عکس‌ها را در اختیار خانواده‌های آن‌ها قرار دهند. (میرهاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۴). اما دامنهٔ فعالیت چهل شاهد، در قالب یک گروه رسانه‌ای، از همان عملیات فتح‌المبین گسترش یافت و سیاست تولید محتوا توسط آن‌ها تغییر کرد. «محمد حداد» از نخستین اعضای چهل شاهد می‌گوید: «سیاست کاری ما از همان نخستین روزها با کار خبری فاصله گرفت، ما وظیفهٔ ثبت تاریخ جنگ را بر عهده داشتیم، زندگی پیش از اعزام، رفتار رزمندگان در سنگرها، خط پدافندی، پیشروی‌ها، عقب‌نشینی‌ها و ...» (حداد، ۱۳۹۲، ص. ۶). حضور مداوم اعضای این گروه در بین نیروهای ایرانی از شروع یک عملیات تا انتهای آن و پوشش تصویری کاملی که از عملیات‌ها ارائه می‌دادند، مزیت گروه چهل شاهد در مستندنگاری بود (تصویر ۱۰). از آن‌ها خواسته شده بود که سریع، مختصر، کاربردی و عملیاتی رویدادها را ثبت نمایند و به‌گفتهٔ عکاسان، این گروه از بحث مسائل حرفه‌ای، زیبایی‌شناسی، کادربندی و شناخت زوایای مختلف خبری نبود و تنها می‌گفتند از هر چه پیش روی شماست عکاسی و فیلم‌برداری کنید و تنها ثبت تاریخ را مبنای کار خود قرار دهید (مسعودی، ۱۳۸۸، ص. ۷۲). به‌دلیل اینکه اعضای گروه، همه، از نیروهای رزمندهٔ فعال در جنگ بودند، نگاه ایدئولوژیک و همسو با فضای آن دوره بیش از دیگر عکاسان جنگ، در اعضای این گروه دیده می‌شود. «خوشنویس» از اعضای گروه چهل شاهد می‌گوید: «آن زمان که اسلحه را زمین گذاشته و دوربین را جایگزین کردیم، نگاه‌مان به اسلحه از طریق لنز به گونه‌ای دیگر شد. در واقع ما با

دوربین‌هایمان اسلحه‌ها را هدف قرار می‌دادیم و آن را به تسخیر درمی‌آوردیم» (مسعودی، ۱۳۸۸، ص.۵۰). چهل شاهد در بیش از چهل عملیات ازجمله: فتح‌المبین (۱۳۶۱/۱/۲)، بیت‌المقدس (۱۳۶۱/۲/۱)، رمضان (۱۳۶۱/۴/۲۳)، خیبر (۱۳۶۲/۱۲/۳)، بدر (۱۳۶۳/۱۱/۱۹)، والفجر (۱۳۶۴/۱۰/۲۰)، کربلای ۴(۱۳۶۵/۷/۹)، کربلای ۵ (۱۳۶۵/۱۰/۱۹) و مرصاد (۱۳۶۷/۵/۳) شرکت داشتند. در طول جنگ به تعداد اعضای گروه افزوده شد و آرام‌آرام به صد نفر رسید، اما در اواسط جنگ، گروه شاهدان ایثار از آن منشعب گردید و بیشتر اعضای چهل شاهد جذب آن شدند که این موضوع سرآغازی برای انحلال گروه چهل شاهد شد. از آثار عکاسان نظامی، پس از اتمام هر عملیات، نمایشگاه‌هایی در مراکز نظامی مثل پادگان‌ها، اردوگاه‌ها و قرارگاه‌ها برگزار می‌گردید. همچنین نمایشگاه‌هایی نیز جهت بازدید مردم در اماکن عمومی برگزار می‌کردند، مثل نمایشگاه‌های دوره‌ای گروه عکاسی ارتش از نیروها، ادوات و تجهیزات ارتش که در اماکنی مثل پارک ملت و پارک شهر برگزار می‌کردند. (داوری، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵). آثار عکاسان نظامی در مقایسه با دیگر عکاسان حاضر در جنگ به‌لحاظ کیفیت بصری و محتوا از سطح پایین‌تری برخودار است، اما به‌دلیل همراهی همیشگی نیروها و حضور مستمر در مناطق عملیاتی، حداقل به لحاظ کمی، نسبت به عکاسان خبری و حرفه‌ای، دارای آثار قابل توجهی‌اند. آثار این عکاسان شامل دو بخش بود: بخشی که کاملاً جنبهٔ گزارشی داشت و شامل سازماندهی نیروها، ادوات و مباحث امنیتی-اطلاعاتی مرتبط‌با جنگ بود و برای آرشیو در ستاد نیروهای نظامی تهیه می‌شد و بخش دوم که درعکس‌ها، وجه مستندنگاری پررنگ‌تر بوده و بیشتر مسائل انسانی مورد نظر عکاسان بود.

نتیجه

عکاسی در سال‌های مورد بحث این پژوهش، ریشه در مبانی اعتقادی و ایدئولوژی انقلاب اسلامی داشت که با شروع جنگ از حوزهٔ گفتمانی انقلابی و اجتماعی وارد حوزهٔ گفتمانی نظامی و جنگ می‌شود. این موضوع حداقل در آثار عکاسانی که تا پایان جنگ امکان حضور در عکاسی جنگ داشتند، دیده می‌شود. در این رویکرد، عکاسان ایرانی از کلیشه‌های مرسوم عکاسی جنگ مثل نمایش خشونت، مرگ و زندگی به‌شیوه‌ای که در جنگ‌های دیگر شاهد بودیم، دست کشیدند و عکس‌هایی را با رویکرد اعتقادی و ایدئولوژیک ثبت کردند که به نمادهای فرهنگی و ملی تبدیل شوند. در عکاسی جنگ ایران نیز تصاویر به‌عنوان نمادهای معمول مکان‌ها، رویدادها و فرهنگ‌ها تثبیت شدند و اهمیتِ خود را به‌عنوان فرم‌های زیبایی‌شناختی (به‌ویژه در آثار عکاسان مستقل و نظامی) از دست دادند و عملکردی نمادین به‌عنوان نشانهٔ اعتقاد فرهنگی بر عهده گرفتند که از سوی مخاطبان به‌آسانی قابل درک و دریافت بود. در آثار عکاسان ایرانی خشونت بارز به‌چشم نمی‌خورد و برای آن‌ها روابط انسانی و انسان‌های درگیر جنگ اهمیت داشت و به‌دلیل نگاه حاکم بر جامعهٔ آن زمان، ایران که به مسألهٔ جنگ به‌عنوان دفاع در برابر تجاوز می‌نگریستند، در آثارشان ردپایی از آنچه در عکاسی دیگر جنگ‌ها، مثل نمایش خشونت عریان جنگ و پرداختن به مسائل زیبایی‌شناختی در عکس‌ها، دیده نمی‌شد. این نگاه علاوه‌بر فضای حاکم بر آن دوره، برآیند نگاه بکر و بومی بسیاری از این عکاسان، به‌ویژه عکاسان مستقل (باتجربه و آماتور) است. هرچند عکاسان آماتور نسبت به عکاسان حرفه‌ای از دانش و تجربهٔ کمتری در زمینهٔ عکاسی جنگ برخوردار بودند، اما آثار قابل‌توجه و متفاوتی به لحاظ فرم و محتوا ثبت کرده‌اند. آثار این عکاسان که در مطبوعات داخلی به‌چاپ می‌رسید و یا در نمایشگاه نمایش داده می‌شد، بر افکار عمومی داخلی تأثیر گذاشتند و در بین توده‌های مردم نمود پیدا کرد. در نقطهٔ مقابل، عکاسان حرفه‌ای فعال در رسانه‌های بین‌المللی قرار داشتند که آثارشان تهی از مبانی ایدئولوژیک و اعتقادی حاکم بود.

هرچند حضور آن‌ها از جنبه‌های گوناگونی مثل اجتماعی، سیاسی و انعکاس برآیند بین‌المللی جنگ، قابل‌ملاحظه و دارای اهمیت است و انعکاس بهتری از واقعیت‌های موجود در جنگ را ارائه داده است، اما به‌دلیل بسترِ انتشار آثارشان، به‌لحاظ فرم و محتوا از استانداردهایی خلاف نگاه نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ و جامعهٔ ایران، در سال‌های آغازین جنگ، پیروی می‌کرد، به‌همین دلیل و برخی دلایل امنیتی مطرح شده از سوی نهادهای نظامی امکان حضورِ ادامه‌دار در عکاسی جنگ ایران را نیافتند. آثار عکاسان نظامی نیز به‌لحاظ کیفی و حتی محتوا از سطح پایین‌تر از آثار دیگر عکاسان برخوردار است؛ اما از لحاظ کمی، عکس‌های بسیاری را ثبت کرده‌اند که بسیاری از آن‌ها، به‌دلیل رعایت نکردن استانداردهای لازم عکاسی جنگ و خبری، در حد همان گزارش‌های تصویری، جهت آرشیو شدن در مراکز نظامی، باقی ماند. همچنین علی‌رغم گستردگی، زمان طولانی و اهمیت جنگ ایران و عراق در تاریخ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دوران معاصر، تاریخ تصویری جنگ آنچنان که باید و شاید توسط عکاسان ثبت و ضبط نگردید و نقش عکاسی از یک رسانهٔ محدود فراتر نرفت. با همهٔ این اوصاف هرچند عکس‌های جنگ در زمانهٔ خود به لحاظ تأثیرگذاری و تغییر، دارای اهمیت می‌باشند، اما آثار عکاسان ایرانی جنگ ایران و عراق، اگر به‌صورت جدی مورد مطالعه، بررسی و طبقه‌بندی قرار بگیرد، می‌توانند بر روند پیشِ روی جامعهٔ ایران، به لحاظ سیاسی، فرهنگی و اجتماعی تأثیرگذار باشند.

پی‌نوشت

1. Francesco Faeta
2. Michel Foucault
3. Anthropology
4. Sandra Vitaljić
5. Don McCullin
6. World Press Photo
7. Ramazan Öztürk

۸. در این رابطه می‌توان به کتاب جنگ به روایت تصویر(منتخب عکس‌ها) حاصل کار گروهی عکاسان، که در سال ۱۳۶۰ توسط انتشارات سروش منتشر شد، اشاره کرد.

۹. در این رابطه می‌توان به کتاب زندگی، جنگ، اثر کامران جبرئیلی که در سال ۱۳۶۱ توسط انتشارات وزارت مسکن و شهرسازی و سازمان میراث فرهنگی منتشر شد، اشاره کرد.

۱۰. در این رابطه می‌توان به کتاب آبادان که می‌جنگد، اثر بهمن جلالی که در سال ۱۳۶۰ توسط نشر زمینه منتشر شد، اشاره کرد.

۱۱. در این رابطه می‌توان به کتاب دفاع در برابر تجاوز(منتخب عکس‌ها) حاصل کار گروهی عکاسان، که در سال ۱۳۶۴ توسط انتشارات ستاد تبلیغات جنگ منتشر شد، اشاره کرد.

12. Beaumont Newhall

منابع

- پایه‌شناس، مرتضی. (۱۳۸۷). بررسی ویژگی‌های عکاسی جنگ.(پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد عکاسی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
- حداد، محمد. (۱۳۹۲). ۲۰ شهید برای ۱۲۰۰۰ دقیقه فیلم. قدس، ص۶.
- عباسی اهوازی، نازلی. (۱۳۹۲). *بررسی جایگاه عکس در مطبوعات ایران (مطالعهٔ موردی: عکاسی جنگ ایران و عراق)* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
- غفوری، محمد. (۱۳۹۶). *تاریخ‌نگاری و عکاسی*. تهران: آگه.
- مسعودی، غلامرضا. (۱۳۸۸). *چهل شاهد (اولین گروه بسیجی خبرنگار جنگ)*(پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد عکاسی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

- هاو، پیتر. (۱۳۹۱). *عکاسی زیر آتش (دنیای عکاسان جنگ)* (ترجمهٔ سولماز حدادیان). تهران: ساقی، انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس.
- Faeta, F. (2016). War, Constructions of National Identity, and Photography. *RSF - Rivista di Studi di Fotografia*, (4), pp. 8-22.
- Vitaljic, S. (2013). War of Images-Contemporary War Photography. *Rat slikama - Suvremena ratna fotogratvija*. Zagreb, (24), pp. 5-27
- Griffin, Michael. (1999) «The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism War Photography and the Rise of Photojournalism». *University of Illinois Press In book: Picturing the Past: Media, History & Photography*. pp.122-157.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی