خوانش زمان حقیقی در عکس‌های جنگ از دیدگاه برگسون با تأکید بر عکس‌های راجر فنتون و ساسان مؤیدی*

آزاده حایری[1] (نویسنده مسئول)، حامد سلیمان‌زاده[2]

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه عکاسی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، مؤسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران

۲. استادیار، وابستگی سازمانی: گروه عکاسی، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، مؤسسه آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران

چکیده

درک مفهوم زمان از دیرباز مورد توجه انسان بوده است و در این زمینه نظریه‌های متعددی مطرح شده است. یکی از این نظریه‌ها متعلق به فیلسوف فرانسوی، هنری برگسون است. از نظر این فیلسوف، زمان، هیچ نسبتی با مکان ندارد. از منظر او «زمان حقیقی» یا «دیرند» عبارت است از توالی خاصی از حالات وجدان. در همین راستا می‌توان به علاقهٔ انسان به ثبت زمان اشاره کرد. دوربین عکاسی به علت سرعت بخشیدن به زمان ثبت تصویر، برای این کار بسیار مورد توجه قرار گرفت. در این میان، جنگ‌ها یکی از صحنه‌هایی بودند که عموم مردم از آن‌ها اطلاع زیادی نداشتند. ثبت لحظات جنگ، اولین بار از جنگ‌های کریمه توسط راجر فنتون صورت گرفت. پس از آن جنگ‌های زیادی توسط عکاسان مختلف عکاسی شد؛ اما برای ما ایرانی‌ها قطعا جنگ تحمیلی هشت ساله یکی از سرنوشت‌سازترین جنگ‌های اخیر بوده است. عکاسان زیادی از صحنه‌های مختلف آن و اتفاقات پیرامون آن عکاسی کرده‌اند. یکی از آن‌ها، ساسان مؤیدی است. در این راستا این سؤالات مطرح می‌شود که چگونه با بررسی و مقایسهٔ عکس‌های ساسان مؤیدی از جنگ تحمیلی و عکس‌های راجر فنتون از جنگ کریمه می‌توان نظریهٔ فلسفی برگسون در مورد زمان حقیقی را اثبات کرد؟ عکس جنگ چگونه می‌تواند فراتر از زمان خود پیش برود؟ چگونه عکس جنگ، فارغ از زمان خطی، دائما در حال تکرار شدن است؟ هدف از انجام این تحقیق، رسیدن به مفهوم زمان حقیقی در عکس‌های جنگ، با مقایسهٔ عکس‌های راجر فنتون به‌عنوان اولین عکاس رسمی جنگ و ساسان مؤیدی به‌عنوان یکی از عکاسان جنگ تحمیلی عراق، است. شیوهٔ تحقیق تحلیلی–توصیفی بوده و نحوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت ترکیبی از روش‌های کتابخانه‌ای و میدانی است. در نهایت خواهیم دید که مفهوم دیرند در نظریهٔ برگسون در مقایسهٔ عکس‌های راجر فنتون و ساسان مؤیدی آشکار و قابل مشاهده است.

واژه‌های کلیدی: فلسفه زمان، دیرند، عکاسی جنگ، جنگ کریمه، بمباران شیمیایی.

*مقاله ارسالی برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «خوانش زمان حقیقی در عکس‌های جنگ از دیدگاه برگسون با تأکید بر عکس‌های راجر فنتون و ساسان مؤیدی» این‌جانب آزاده حایری به راهنمایی آقای دکتر حامد سلیمان‌زاده، در رشته عکاسی، در مؤسسهٔ آموزش عالی اقبال لاهوری مشهد است.

[1] . a.hayeri@gmail.com

[2] . Soleimanzadeh.hamed@gmail.com

مقدمه و بیان مسئله

درک مفهوم زمان از دیرباز مورد توجه انسان بوده است و در این زمینه نظریه‌های متعددی مطرح شده است. یکی از این نظریه‌ها متعلق به فیلسوف بزرگ فرانسوی، هنری برگسون است. از نظر این فیلسوف، زمان یا دیرند، هیچ نسبتی با مکان و فضا ندارد. از منظر او «زمان حقیقی» یا همان «دیرند» عبارت است از توالی خاصی از حالات وجدان. او معتقد بود «زمان حقیقی» امری نیست که مستقل از انسان و ناظر خودآگاه معنا داشته باشد. این نظریه به توضیح این پدیده می‌پردازد که با وجود اینکه انسان، زمان را خطی و با عدد معین می‌کند؛ ولی تجربه‌اش از زمان خطی و یکنواخت نیست.

در همین راستا می‌توان به علاقهٔ انسان به ثبت زمان اشاره کرد. به‌طور حتم یکی از دغدغه‌های انسان همواره ثبت خاطرات و لحظات بوده است. دوربین عکاسی به علت سرعت بخشیدن به زمان ثبت تصویر، در مقایسه با نقاشی، برای این کار بسیار مورد توجه قرار گرفت. در این میان، جنگ‌ها یکی از صحنه‌هایی بودند که عموم مردم از آن‌ها اطلاع زیادی نداشتند و دیدن آن‌ها برای مخاطبان بسیار هیجان‌انگیز و یا غم‌انگیز بودند.

در این بین، اولین کسی که در تاریخ عکاسی جهان، به‌صورت جامع به ثبت لحظات جنگ پرداخت، راجر فنتون عکاس انگلیسی بود. به همین دلیل، عکس‌های او در انجام این پژوهش انتخاب شده‌اند. وی از طرف ملکه ویکتوریا برای عکاسی از جنگ‌های کریمه، به منطقه اعزام شد. پس از این، جنگ‌های متعددی در جهان رخ دادند و عکاسان زیادی از آن‌ها عکاسی نمودند که یکی از آن‌ها جنگ تحمیلی هشت سالهٔ عراق در برابر ایران بوده است. عکاسان متعددی از جنگ تحمیلی عکاسی کرده‌اند که یکی از آن‌ها ساسان مؤیدی است.

در این تحقیق، به بررسی دقیق‌تر نظریهٔ برگسون از زمان حقیقی پرداخته خواهد شد و سپس با مقایسه‌ای که بین تعدادی از عکس‌های جنگ راجر فنتون و ساسان مؤیدی انجام می‌شود، به ارتباط زمان حقیقی یا دیرند با این عکس‌ها پرداخته خواهد شد.

ضرورت پژوهش

بشر در طول زندگی خود بارها با جنگ‌های مختلف دست‌وپنجه نرم کرده است. این جنگ‌ها همگی در زندگی بشر بسیار تأثیرگذار بوده‌اند. از طرفی، عکس‌هایی که از جنگ‌های مختلف ثبت شده‌اند نیز نقش به‌سزایی در نتایج جنگ‌ها ایفا کرده‌اند. با توجه به اهمیت و نقشی که جنگ‌ها و در نتیجه عکس‌های جنگ در تأثیر در روند زندگی بشر ایفا کرده‌اند، لازم است که بیشتر به جوانب مختلف آن پرداخته شود. چه از جنبه‌های عکاسانه و زیبایی‌شناختی و چه از جنبه‌های میان‌رشته‌ای؛ همچون فلسفه و روانشناسی و غیره.

در این تحقیق سعی شده از منظری خاص از دیدگاه فسلفی به عکس‌های ثبت شده از صحنه‌های جنگ پرداخته شود. از دیدگاه فلسفهٔ زمان که خود همواره انسان را با سؤالات و ابهامات بسیار مشغول خود نموده و در تمامی دوران‌ها از موضوعات فلسفی پیچیده و مورد توجه بوده است. این تحقیق برای استفادهٔ دانشجویان و پژوهشگران در رشتهٔ عکاسی و فلسفه می‌تواند مفید باشد.

سؤالات پژوهش

سؤال اصلی: چگونه با بررسی و مقایسهٔ عکس‌های ساسان مؤیدی از جنگ تحمیلی و عکس‌های راجر فنتون از جنگ کریمه می‌توان نظریهٔ فلسفی برگسون در مورد زمان حقیقی را اثبات کرد؟

سؤال فرعی: عکس جنگ چگونه می‌تواند فراتر از زمان خود پیش برود؟

سؤال فرعی: چگونه عکس جنگ، فارغ از زمان خطی، دائما در حال تکرار شدن است؟

اهداف پژوهش

هدف از انجام این تحقیق، رسیدن به مفهوم زمان حقیقی از مقایسهٔ عکس‌های جنگ‌های کریمه راجر فنتون و عکس‌های جنگ تحمیلی ساسان مؤیدی است.

پیشینهٔ پژوهش

در بررسی‌ها و جست‌وجوهایی که انجام شد و در میان انبوهی از کتاب‌های منتشره، مقالات، پایان‌نامه‌ها و پایگاه‌های معتبر اینترنتی، پژوهشی مستقل در رابطه با ارتباط بین فلسفهٔ زمان و عکاسی جنگ یافت نشد؛ اما برای موضوعات مشترکی همچون نظریهٔ فلسفی برگسون در تعریف زمان و یا موضوع عکاسی جنگ، مواردی یافت شد که به شرح ذیل هستند:

در مورد مفهوم زمان از دیدگاه هنری برگسون، غلامحسین ابراهیمی دینانی و محمدجواد پیرمرادی (۱۳۷۹) در مقالهٔ «مفهوم زمان در فلسفه برگسون»، به تشریح کامل دیدگاه برگسون در مورد زمان پرداخته و با بیان مثال‌هایی، درک مفهوم آن را ساده‌تر کرده‌اند.

امراله معین (۱۳۸۶) در مقالهٔ «زمان از دیدگاه ملاصدرا و برگسون»، پیشینهٔ کوتاهی از تعاریف و نظریه‌های فلسفی مختلفی را برای زمان عنوان کرده و سپس دو دیدگاه ملاصدرا و برگسون را برگزیده و تک‌تک آن‌ها را مشروح بیان کرده و در نهایت آن‌ها را باهم مقایسه و شباهت‌های این دو نظریه را بیان کرده است.

سیدعلی روحانی و ابوعطا املشی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «نظریهٔ خاطره–زمان هنری برگسون و تأثیر آن بر روایت در سینمای معاصر ایران»،

معتقد هستند که برای رسیدن به الگویی واحد برای خوانش سینمای مبتنی بر خاطرات، آن هم با کمک گرفتن از مقولهٔ فلسفه زمان؛ به دلیل جامع بودن نظریه‌های آن‌ها فقط می‌توان از نظریه‌های افرادی چون هنری برگسون یا ژیل دلوز استفاده کرد.

مرجان نادرزاده گوارشکی، علی مرادخانی و حمیدرضا افشار (۱۴۰۰) در مقالهٔ «مفهوم دیرند در فلسفه هنری برگسون و تأثیر آن بر روایت در جنبش سینمای هنری اروپا»، مفهوم «دیرند» در فلسفه برگسون را تشریح کرده و سپس با بررسی کردن تعدادی از فیلم‌های جنبش سینمای هنری اروپا به این نتیجه می‌رسند که تعاریف برگسون از زمان و مفهوم «دیرند» در این فیلم‌ها تجلی پیدا می‌کنند.

کتاب‌های زیادی در باب عکاسی جنگ منتشر شده‌اند که اکثر آن‌ها آلبوم تصاویر باقی‌مانده از یک یا چند عکاس هستند. در این پژوهش، یکی از این کتاب‌ها بسیار مورد استفاده قرار گرفته است: کتابی از مجموعه کتاب‌های «عکاسان جنگ عراق–ایران» که مشتمل بر عکس‌های ساسان مؤیدی (۱۳۹۸) از جنگ تحمیلی است.

حسن رجبی‌نژاد و سیدعلی روحانی (۱۴۰۱) در مقالهٔ «نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ با تأکید بر برخی از آرای لوکاچ و آرنولد هاوزر» به عکاسی مستند در دو دورهٔ مهم تاریخی دوران معاصر در ایران می‌پردازند که بخشی از آن به عکاسی جنگ در دوران جنگ تحمیلی اختصاص دارد.

مهدی مردانی‌اقدم و سیدمحمد مهرنیا (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل ساختار لحظه در آثار رزمنده–عکاسان جنگ تحمیلی»، با تکیه بر نظریهٔ لحظهٔ قطعی از هنری کارتیه برسون، تأثیر این نظریه را بر عکس‌های ثبت شده توسط سه نفر از عکاسان جنگ تحمیلی را مورد بررسی قرار می‌دهند.

مائده اسلامی (۱۳۹۹) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با نام «واکاوی روایت ساسان مؤیدی از بمباران‌های تهران در زمان جنگ تحمیلی عراق و ایران با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی تئوون لیوون»، به بررسی عکس‌های ساسان مؤیدی از شهر تهران در زمان بمباران‌های عراق می‌پردازد و آن‌ها را از لحاظ نشانه‌شناسی مورد تحلیل قرار می‌دهد.

مبانی نظری

چیستی زمان

همهٔ انسان‌ها در طول زندگی روزمره با سؤالاتی درخصوص مفهوم زمان مواجه می‌شوند. اینکه گذشته کجاست و آینده کی خواهد آمد؟ در واقع این سؤال اساسی در ذهن همه مطرح می‌شود که گذشته، حال و آینده چه ارتباطی باهم دارند؟ اینکه عمر چقدر کوتاه است و مرگ کی فرا می‌رسد؟ مفاهیمی مانند تاریخ، شروع و پایان آن در ارتباط با مفهوم زمان مطرح می‌شوند. در همین راستا، این مفهوم، از گذشته تا کنون مورد توجه بسیاری از فلاسفه و محققان قرار گرفته است و در این زمینه نظریه‌های متعددی مطرح شده است. در واقع یکی از مهم‌ترین وظایف فلاسفه، مطالعهٔ زمان و فهم ویژگی‌های ذاتی آن است. مبحث زمان علاوه بر فلسفه، در هنر و علوم تجربی مانند فیزیک نیز مطرح می‌شود. جالب است که زمان در عین آشنا بودن لفظ آن برای همه، جزو ناشناخته‌ترین و پیچیده‌ترین مفاهیم محسوب می‌شود (نجفی‌افرا، ۱۳۸۲: ۳۵۰). به همین دلیل، زمان در بسیاری از اساطیر اقوام مختلف و افسانه‌های قدیمی نیز تبلور یافته است. (موسوی‌کریمی، ۱۳۷۹).

هر کدام از فلاسفه تعاریف خاص خود را از زمان داشته‌اند. آنان زمان را به شیوه خاص خود دسته‌بندی کرده‌اند تا قادر باشند انواع حالات و شرایط پیش آمده در زمان را مورد بررسی و توصیف قرار دهند. هنری برگسون نیز از این قائده مستثنا نیست.

هِنری برگسون[1]

هنری لوئیس برگسون، فیلسوف فرانسوی مطرح قرن بیستم، در سال ۱۸۵۹ میلادی در پاریس و از پدر و مادری یهودی متولد شد. (دورانت، ۱۴۰۱: ۵۰۴ و برگسون، ۱۳۶۸: ۱) برگسون در ابتدا به ریاضیات و فیزیک روی آورد. در ریاضیات و هندسه بسیار با استعداد بود. (برگسون، ۱۳۶۸: ۳)؛ ولی با توجه به استعداد شگرفی که در تجزیه‌وتحلیل مسائل داشت، به مرور به سمت فلسفه روی آورد (دورانت،۱۴۰۱: ۵۰۴). وی در سال ۱۸۷۸ میلادی وارد دانشسرای عالی فرانسه شد و لیسانس خود را در رشتهٔ فلسفه گرفت (دورانت،۱۴۰۱: ۵۰۴). او به‌خاطر پیشینه و ریشهٔ انگلیسی که داشت (مادرش اهل انگلستان بود)، در ابتدا بسیار تحت تأثیر فلسفه اسپنسر[2] بود؛ ولی پس از مدتی دریافت که این فلسفه در توجیه تکامل موجودات ناتوان است و علت این ناتوانی، در فرضیهٔ زمان از منظر اسپنسر بود. برگسون دریافت که آنچه زمان انگاشته می‌شود، وابسته به فضا و مکان است که باعث می‌شود برای آن، قابلیت شمارش و تقسیم در نظر گرفته شود؛ ولی وی معتقد بود زمان حقیقی یا همان «دیرند»[3] مستقل از فضا و مکان بوده و به توالی خاصی از حالات وجدان برمی‌گردد. از نظر برگسون، زمان امری نبود که مستقل از انسان و ناظر خودآگاه معنا داشته باشد (دینایی و پیرمرادی، ۱۳۷۹:۹۵) برگسون در سال ۱۹۲۸ میلادی جایزه نوبل ادبیات را کسب کرد. او در سال ۱۹۴۱ میلادی در ۸۱ سالگی در پاریس چشم از جهان فروبست (کامینز و لینزکات، ۱۳۹۴: ۳).

ارتباط زمان و فضا

برگسون دو نوع زمان را تعریف می‌کند و آن‌ها را با هم مقایسه می‌کند. یکی زمان روحی (کیفی) و دیگری زمان ساعت (کمی) است. زمان

[1] Henri-Louis Bergson

[2] Spencer

[3] Duration

ساعت که همان زمان کمی است، به مثابه مقدار است؛ اما حرکت تا آنجا که عبور از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر باشد، یک ترکیب ذهنی و نفسانی و یک اتفاق روانی است و این فرایند، غیرقابل اندازه‌گیری است که این همان زمان کیفی تعریف می‌شود. دیرند فقط در ذهن و در خودآگاه انسان قابل درک است. در خودآگاهی ما حالات درهم تنیده می‌شوند و در یکدیگر نفوذ می‌کنند، به طرز نامحسوسی خود را در یک مجموعه سازماندهی می‌کنند و گذشته را به حال پیوند می‌زنند (برگسون، ۱۳۷۶، ۲۲۳). واقعیت ترکیبی از امتداد و دیرند است؛ ولی این امتداد همان امتداد مرتبط با فضای بی‌نهایت تقسیم‌پذیر نیست؛ بلکه فضای ظرف است که عقل آن را تحت عنوان مکانی که در آن و از آن هرچیزی ساخته می‌شود، بیان می‌کند. به این ترتیب باید امتداد عینی، ملموس، مؤثر و متنوع را از «فضای بی‌شکل و بی‌حرکتی که آن را دربرمی‌گیرد» جدا کنیم (برگسون، ۱۳۵۴، ۱۸۷). این همان فضایی است که ما به شکلی نامحدود، تقسیم می‌کنیم و در آن حرکت را به مانند کثرتی از مواضع آنی در تصور خود می‌آوریم، به این ترتیب، فضای همگن، مقدم بر اشیاء نیست؛ بلکه مؤخر از آن‌هاست؛ یعنی فضا ظرف اشیاء نیست (آنسل پیرسون و مولرکی، ۱۳۸۹، ۲۰ – ۲۱).

تعریف دیرند

«دیرند ناب یا زمان حقیقی عبارت است از توالی دگرگونی‌های کیفی، درهم ذوب شده، درهم نفوذ کرده، بدون حدومرز دقیقی از هم، بدون هیچ میلی به بیرون شدن از هم و بی‌هیچ ارتباط و نسبتی با عدد قابل شمارش و فضای قابل تقسیم» (دینایی و پیرمرادی، ۹۵:۱۳۷۹). به اعتقاد برگسون محیط زمانی با محیط فضایی فرق دارد. در محیط زمانی، لحظات بقا ندارند و نمی‌توان آن‌ها را نگه داشت و یا لحظات دیگر را به آن‌ها اضافه کرد. زمان درگذر است و متوقف نمی‌شود و قابل شمارش نیست. زمان اصلا امری کمی نیست؛ بلکه کیفی است. (همان، ۹۸).

مترجم‌های فارسی این مفهوم را تاکنون به دیمومیت، دیرند، پایندگی، دیرندگی و استمرار ترجمه کرده‌اند. «این مفهوم در تفکر برگسون برای «حرکت زنده زمان‌مندی» به کار می‌رود. به زعم برگسون، عقل تمایل دارد که زمان را «مکانی» کند یا آن را به بازنمایی ایستای حال، بدل سازد. به باور برگسون زمان نمی‌تواند هرگز به اندیشه درآید؛ زیرا عقل و حالت‌های مفهوم پردازی‌اش هرگز نمی‌توانند به تحرکی ناب فکر کنند. در واقع، برگسون معتقد است که زمان نزد ما همگون، کمی و تقسیم‌پذیر است، و می‌توان با کنار هم نشاندن نقاط و واحدها در مکان نشان داد. برعکس، دیرند نزد او دگرگون، کیفی، پیوسته و «رسوخ‌گر» است. دیرند در نظر برگسون پویایی‌هایی آفرینش‌گر دارد و واجد حرکتی تقسیم‌ناپذیر از «زمانِ زندگی» است. دیرند فاقد تصویر است و تحرکِ خودِ زمان محسوب می‌شود. از این رو، دیرند هیچ ربطی به مدت با استمرار ندارد؛ چراکه اساساً تقویمی، امتدادی یا مکانی نیست (دلوز، ۱۳۹۵: ۴).

بشر در ذهنش زمان را به‌صورت خطی در نظر می‌گیرد. طوری که هر اتفاق در زمانی خاص رخ می‌دهد و اتفاق بعدی در زمان بعد و همین‌طور به‌صورت متوالی اتفاقات پی‌درپی می‌آیند و کنار هم به‌صورت توالی خاطرات قرار می‌گیرند؛ به‌عنوان مثال، می‌توان دانه‌های تسبیح را تصور کرد که یکی‌یکی در یک نخ و کنار هم جای می‌گیرند؛ اما تعریف برگسون از زمان این‌گونه است که تصور کنید همهٔ آن دانه‌های تسبیح را درون ظرفی ریخته‌اید و توالی آن‌ها و اینکه کدام‌یک اول و کدام‌یک بعد از آن قرار گرفته، مشخص و مهم نیست. کافی است هرکدام را که می‌خواهید از بین آن‌ها انتخاب کنید. این بدان معناست که دیگر گذشته، حال و آینده معنا و مفهوم نخواهد داشت. این‌گونه است که توالی خاطرات وجود نخواهند داشت؛ بلکه درهم و همساز هستند و هرکدام از آن‌ها نمایشگر همهٔ آن‌ها می‌تواند باشد.

ارتباط نظریهٔ برگسون با عکاسی

رخدادهایی که ما در عکس می‌بینیم، رخ داده‌اند و عکس گواهی است بر وقوع آن‌ها؛ اما زمان عینیت یافته در عکس، وضعیتی عجیب و متناقض دارد؛ چراکه چیزها و رخدادهایی که ما در عکس می‌بینیم، پیش از این واقع شده‌اند (چندلر، ۷۶:۱۳۸۶). در عکاسی همواره با توالی سه زمان روبه‌رو هستیم. گذشته– حال– آینده و بازگشت و تداعی به گذشته از طریق دیدن عکس‌های گرفته شده در حال یا آینده. در واقع حرکت دوسویهٔ زمان در عکس: تداعی گذشته در حال یا تخیل آینده در حال عکس است. در واقع عکس‌ها همان اندازه که چیزی از گذشته را با خود دارند، گذر توقف‌ناپذیر زمان را به یاد ما می‌آورند (کامران، موسوی‌لر و رهبرنیا، ۱۳۹۲: ۶۸).

از آنجایی‌که انسان زمان را به‌صورت خطی برداشت می‌کند و وقایع منحصربه‌فرد زندگی، در گذر خطی زمان فقط یک بار رخ می‌دهند، انسان از دیرباز به کمک روش‌هایی، به ثبت زمان و مرور گذشته پرداخته است. تمایل انسان به بازگشت به گذشته و تجربه کردن و مرور گذشته در حال، خود نمایانگر این ایدهٔ برگسون پیرامون زمان است. به عبارتی دیگر، درست است که انسان به هنگام اندازه‌گیری و یا در تعریف، زمان را خطی و با عدد نشان می‌دهد؛ ولی در هنگام احساس کردن و یا تجربه کردن زمان، آن را خطی نمی‌بیند. از این روی، به‌طور حتم یکی از دغدغه‌های انسان همواره ثبت خاطرات و لحظات بوده است. این پدیده از دیرباز گونه‌های مختلفی همچون نقاشی و داستان‌سرایی به خود گرفته است. دوربین عکاسی به علت سرعت بخشیدن به زمان ثبت تصویر، برای این کار بسیار مورد توجه قرار گرفت.

ارتباط نظریهٔ برگسون با فلسفه جنگ

جنگ‌ها در طول زندگی بشری بارهاوبارها به وقوع پیوسته‌اند. دلایلی که برای شروع جنگ‌ها، از همان روزهای نخستین حضور بشر بر روی کره خاکی، می‌توان در ذهن آورد؛ مواردی همچون جنگ بر سر آذوقه،

زمین و محل زندگی، سرپناه و مواردی این‌چنین است؛ اما هرچه بشر بیشتر پیشرفت می‌کند، عواملی که باعث بروز جنگ‌ها می‌شوند نیز تغییر می‌کنند؛ به‌عنوان نمونه می‌توان جنگ برای تصاحب سرزمین، در اختیار گرفتن مواد طبیعی، معدنی یا حوزه‌های نفتی، تسلط بر مناطق آبی، استراتژیک و ژئوپلیتیک؛ همچون تنگه‌هایی خاص، دعواهای قومی و حتی مذهبی را نام برد. در ادامه و در فصل سوم در مورد دوتا از جنگ‌ها بیشتر بحث خواهد شد. یکی جنگ کریمه که نوعی جنگ مذهبی به راه افتاده بود و دیگری جنگ عراق علیه ایران که برای تصاحب سرزمین و در اختیار گرفتن حوزه‌های نفتی موجود در خلیج فارس، صورت پذیرفت.

در این بین، جنگ‌ها صحنه‌هایی هستند که از یک طرف، از دیدگان عموم مردم دور هستند و افرادی که خود در جنگ حضور نداشته باشند، نمی‌توانند از نزدیک درک کنند که چه اتفاقات و خطراتی پیش‌روی شرکت‌کنندگانِ در صحنه‌های نبرد است. از طرف دیگر، بسیاری از همین مردم عادی که از نزدیک جنگ را تجربه نمی‌کنند، عزیزانی را رهسپار جبهه‌ها می‌کنند، پس همواره نگرانشان بوده و منتظر خبری از آن‌ها هستند. از سویی دیگر، وقوع درگیری، چه داخلی باشد و چه خارجی و بین دو یا چند کشور، همواره شرایط اقتصادی، اجتماعی و سیاسی خاصی را به‌وجود می‌آورد. این شرایط بر روی مردم جامعه فشارهایی را اعمال می‌کند؛ مثلاً ممکن است کشورشان تحریم شود و مواد غذایی و دیگر وسایل اولیهٔ مورد نیاز زندگی به سختی به دستشان برسد یا آنکه کلا از دسترس خارج شود. پس جنگ فقط در صحنه‌های نبرد حکمفرما نیست؛ بلکه اثرات و تبعات آن در منازل تک‌تک مردم حس خواهد شد.

به دلیل وجود شرایط ذکر شده، جنگ‌ها همواره در ذهن و خاطرات مردم تا مدت‌های طولانی باقی می‌مانند، به‌خصوص اگر فرد عزیزی از آن‌ها در جنگ زخمی شده باشد یا او را در جنگ از دست داده باشند و داغی بر دلشان گذاشته شده باشد. بازماندگان جنگ از خاطرات آن و دلتنگی‌ها و مشکلاتی که برایشان ایجاد شده بود، همواره سخن به میان می‌آورند و این صحبت‌ها در طول نسل‌ها گاه تکرار شده و گاه به‌صورت داستان‌ها، اسطوره‌ها یا به شیوه‌های جدیدتر همچون نقاشی‌ها، عکس‌ها، کتاب‌هایی از خاطرات جنگ، فیلم‌هایی براساس واقعیت‌های رخ داده در جنگ و یا حتی موسیقی خاص یا حماسی که یادآور رشادت‌های سربازان در جنگ باشد، از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌گردد. پس در یادآوری اتفاقات و درگیری‌های جنگ، گذشته، حال و آینده مطرح نیست؛ چون وقایع جنگ دائما در حال بازگو شدن هستند.

همچنین، دیگر مکان وقوع جنگ مهم نیست؛ چون این محصولات فرهنگی و هنری به همهٔ دنیا قابل ارسال و در هر نقطه‌ای از جهان قابل دسترسی هستند. عکس‌ها را همه می‌بینند، کتاب‌ها به زبان‌های مختلف ترجمه شده و بسیاری آن‌ها را مطالعه می‌کنند، فیلم‌ها با کمک دوبلورها و یا در شیوه‌های جدید، با استفاده از یک زیرنویس، قابل استفاده برای تعداد زیادی از مردم علاقه‌مند هستند. موسیقی هم که هنری بی‌مرز است و با زبان بی‌زبانی حرف خود را به جهانیان اعلام می‌کند. پس جنگ، صحنه‌ها و خاطرات آن در همان کشور باقی نمی‌مانند. درنتیجه، دیگر وابستگی به مکان از دست رفته است و تنها چیزی که باقی می‌ماند، همواره تکرار است. وابسته به مکان نبودن و درهم‌روندگی گذشته، حال و آینده، همگی ذهن را به یک مفهوم رهنمون می‌دارند، آن هم مفهوم دیرند یا همان زمان حقیقی از دیدگاه هنری برگسون است.

عکاسی جنگ

یکی از مهم‌ترین دلایل پیشرفت فتوژورنالیسم را می‌توان این‌گونه بیان کرد که در اذهان عموم مردم، دوربین وسیله‌ای صادق برای ثبت وقایع است و عکاس به همراه دوربین خود همچون شاهدی عینی برای وقایع به حساب می‌آیند (رونشتاین، ۱۳۸۸: ۴۵). دوربین عکاسی به علت سرعت بخشیدن به زمان ثبت تصویر، در مقایسه با نقاشی، برای ثبت لحظات و خاطرات بشر بسیار مورد توجه قرار گرفت. در این میان، جنگ‌ها از جمله صحنه‌هایی بودند که عموم مردم از آن‌ها اطلاع زیادی نداشتند و دیدن صحنه‌ها و اتفاقات آن‌ها برای مخاطبان بسیار هیجان‌انگیز و همچنین غم‌انگیز بودند.

در سال‌های ۱۸۴۶ تا ۱۸۴۸ میلادی برای اولین بار عکاسان و روزنامه‌نگاران که به بحث‌های سیاسی و نظامی علاقه‌مند شده بودند، در جنگ بین مکزیک و ایالات متحده آمریکا حضوری مؤثر پیدا کردند. فلیس بیتو[۴] عکاسی انگلیسی بود که در سال ۱۸۶۰ میلادی از پیروزی نبرد تینتسین[۵] عکاسی کرد و به همین خاطر در شمار اولین عکاسان جنگی در جهان به شمار می‌رود؛ اما نخستین کسی که به‌صورت رسمی و همه جانبه، از جنگ عکاسی کرد، راجر فنتون[۶] بود (بتس، ۷۲:۱۳۹۸). از زمانی که راجر فنتون در سال ۱۸۵۵ میلادی جنگ کریمه را به تصویر کشید، سرگذشت طولانی حضور عکاسان مطبوعاتی در متن رویدادهای تاریخ‌ساز آغاز شد (رونشتاین، ۱۳۸۸: ۴۵).

جنگ کریمه

جنگ کریمه بین سال‌های ۱۸۵۳ تا ۱۸۵۶ میلادی رخ داد و نقطه عطف مهمی در توسعهٔ اروپای جدید بود. روسیه تا قبل از این جنگ، قدرت نظامی برتر منطقه به شمار می‌رفت. علت اصلی جنگ کریمه، ترس بریتانیا از برتری یافتن قدرت نظامی روسیه در منطقه بود. جنگ کریمه به بهانهٔ مسائل مذهبی آغاز شد. همچون همیشه، سیاست خدعه‌گرانهٔ بریتانیا عامل شروع این جنگ بود (شهبازی،۱۳۸۱: ۱۴۱–۱۴۷).

[4] Felice Beato

[5] Tientsin

[6] Roger Fenton

راجر فنتون

راجر فنتون مردی انگلیسی بود که در سال ۱۸۱۹ میلادی متولد شد. وی از حرفهٔ حقوق به عکاسی رو آورده بود (نیوهال، ۱۱۹:۱۳۹۷). او در سال ۱۸۵۵ میلادی توسط وزیر جنگ بریتانیا استخدام شد تا از جنگ‌های روسیه و ترکیه در منطقهٔ کریمه گزارش تصویری تهیه کند (بتس، ۷۳:۱۳۹۸). در دوران این جنگ، خبرهای ناراحت‌کننده‌ای از اتفاقات غیرمنتظره و ناگوار در جنگ و تلفات سربازان در مناطق جنگی به دلایل غیر جنگی در روزنامه‌ها به چاپ می‌رسید. پس برای مقابله با چنین اخباری، تصمیم بر آن گرفتند که از راجر فنتون که عکاس حرفه‌ای بود، دعوت کنند تا از جنگ، تصویر بهتری به عموم مردم ارائه بدهد. (سانتاگ،۱۴۰۰: ۲۸–۳۰)

فنتون برای اقامتی چهارماهه وارد ناحیهٔ کریمه شد. یک سری دستورات خاص، از طرف وزارت جنگ بریتانیا، در رابطه با سوژه‌های قابل عکاسی در جنگ، به وی داده شده بود. فنتون حق نداشت از اجساد مردگان، معلولان و بیماران عکاسی کند. از طرفی، ابزار و وسایل عکاسی در آن دوران بسیار متعدد، سنگین و دست‌وپا گیر بودند و اجازهٔ عکسبرداری در هر شرایطی را به عکاس نمی‌دادند. نوردهی و ثبت عکس حدود پانزده ثانیه یا بیشتر از آن به طول می‌انجامید، به همین خاطر عکس‌ها باید در فضای باز ثبت می‌شدند، پس سربازان و افسران بریتانیایی باید در فضای باز، به درخواست عکاس، کنار هم می‌ایستادند و یا ژست خاصی می‌گرفتند و مدتی به همان شکل بی‌حرکت می‌ماندند تا تصویر مناسبی ثبت شود. در نتیجه تصویر کلی که فنتون از صحنه‌های خونین جنگ ارائه می‌داد، بیشتر زندگی نظامی پشت خطوط مقدم جبهه بود و کشمکش‌های جنگ هیچ‌کدام در این عکس‌ها ثبت نشده‌اند (سانتاگ،۱۴۰۰: ۳۰–۲۸).

راجر فنتون از شیوهٔ کلودیون تَر[۹] (مرطوب) برای عکاسی استفاده می‌کرد. وی برای جابه‌جایی وسایل مجبور بود از یک واگن استفاده کند. او پنج دوربین و هفتصد صفحهٔ شیشه‌ای به همراه سایر لوازم مورد نیاز را داخل واگن حمل می‌کرد. (نیوهال، ۱۳۹۷: ۱۲۰–۱۲۱). در عکس های راجر فنتون می‌توان ناقابلیت‌های دوربین را به خوبی درک کرد. به علت بزرگ بودن دوربین و طولانی بودن زمان نوردهی، او نمی‌توانست در صحنه‌ها و درگیری‌های جنگ شرکت کند و از آن‌ها عکاسی کند. همچنین باید بلافاصله بعد از ثبت عکس، فیلم را به تاریکخانه می‌برد و ظهور می‌کرد. (شیراز، پنج‌تنی و بابایی، ۱۳۹۵: ۱۸)

شیوهٔ عکاسی کلودیون تَر (مرطوب)[۷]

کلودیون محلول چسبناک نیتروسلولز در الکل و اتر بود که به سرعت تبخیر می‌شد و یک لایهٔ سخت و ضدآب تشکیل می‌داد. به این ماده، یُدید پتاسیم را می‌افزودند و یک صفحهٔ شیشه‌ای را با آن اندود می‌کردند. سپس در نوری مهار شده، صفحه را در محلول نیترات نقره فرومی‌بردند. یون‌های نقره با یون‌های یُد درون کلودیون ترکیب می‌شدند تا یُدید نقره حساس به نور را تشکیل دهند. سپس عکاس صفحه را همان‌طور که هنوز مرطوب بود، در دوربین قرار می‌داد تا در معرض نوردهی قرار گیرد. پس از ثبت شدن تصویر، صفحه در اسید پروگالیک ظاهر می‌شد و در هیپو ثابت می‌شد. بعد از آن شسته شده و در نهایت خشک می‌شد. تمام این مراحل باید به سرعت انجام می‌شد. قبل از اینکه کلودیون روی شیشه خشک شود، چون در صورت خشک شدن، کلودیون نسبت به محلول‌های ظهور و ثبوت تغییرناپذیر می‌شد (نیوهال،۱۳۹۷: ۸۱ و ۱۲۰).

به‌خاطر چنین شرایطی، عکاس مجبور بود همواره تاریکخانهٔ خود را همراه خود داشته باشد که وسایل لازم اعم از مواد شیمیایی مورد نیاز ظهور و ثبوت، شیشه‌ها، دوربین‌ها، لنزها و سه پایه‌ها در آن جای می‌گرفت (همان،۸۱و۸۲).

خطرهای بسیاری، عکاس را تهدید می‌کرده است. واگنی که عکاس با خود برای حمل وسایل عکاسی به مناطق جنگی می‌برده، ممکن بود از سوی هرکدام از طرفین دعوا، به‌عنوان واگن دشمن تلقی شود. هر آن امکان داشت که در هنگام شلیک توپ‌های توپخانه، دو طرف مورد اصابت قرار گیرد. راجر فنتون قطعا فردی بسیار شجاع و ماجراجو بوده که حاضر شده چنین کار مشکلی را با چنین ریسک بالایی بپذیرد.

ساسان مؤیدی

ساسان مؤیدی در سال ۱۳۳۸ خورشیدی در تهران متولد شد و در سال ۱۳۵۵ وارد تلویزیون آموزشی شد. در همان سال، آموزش‌های لازم برای عکاسی را پشت سر گذاشت. در فروردین ۱۳۶۰ خورشیدی به واحد عکاسی انتشارات سروش پیوست و زیر نظر زنده یاد بهمن جلالی شروع به کار کرد. در طول دوران جنگ تحمیلی چندین مرتبه برای عکاسی از مناطق جنگی اعزام شد (مؤیدی، ۹:۱۳۹۸). او یکی از معدود افرادی بود که برای عکاسی از حلبچه و دیگر مناطق آسیب دیده از بمباران شیمیایی اعزام شده بودند.

به گفتهٔ خود او در عکاسی از جنگ ایران و عراق، چون تهیهٔ نگاتیو به عهدهٔ خود عکاس بود، اصل نگاتیوها هم نزد خود عکاس نگه داشته می‌شد. عکاس از سوی مجله برای مأموریت به جبهه رفته و عکاسی می‌کرد و سپس مجله عکس‌ها را از عکاسان خریداری می‌کرد. گزینش عکس‌ها هم با آقای بهمن جلالی بود. (عباسی، ۱۳۹۵).

[7] wet collodion

جنگ ایران و عراق

جنگ تحمیلی عراق در برابر ایران، در آخرین روز شهریور ماه سال ۱۳۵۹ خورشیدی آغاز شد. این جنگ با حملهٔ دولت عراق به شهرهای جنوبی و غربی ایران و همچنین حملهٔ هوایی ارتش این کشور به فرودگاه مهرآباد تهران شروع شد. ایران به تازگی (بهمن سال ۱۳۵۷ خورشیدی) دوران انقلاب اسلامی و هرج‌ومرج‌های بعد از آن را پشت سر گذاشته بود. صدام تصور می‌کرد که ایرانیان بعد از انقلاب اسلامی از لحاظ نظامی بسیار تضعیف شده‌اند و اینکه ایرانیان جنوب ایران، با ارتش او همراهی خواهند کرد؛ اما هیچ‌کدام از تفکرات او درست از آب درنیامد. و این جنگ هشت سال ادامه پیدا کرد و در تمام این سال‌ها، عراق حتی یک وجب خاک کشور ایران را نتوانست تصاحب کند.

شیوهٔ عکاسی در دوران جنگ تحمیلی

در دوران هشت سال جنگ تحمیلی، شیوهٔ عکاسی غالب، عکاسی با دوربین‌های آنالوگ بود. در آن زمان هنوز دوربین‌های دیجیتال اختراع نشده بودند. دوربین‌های آنالوگ، اغلب با نگاتیوهای ۳۵ میلی‌متری سازگار بودند، نگاتیوهایی با ابعاد ۲۴ میلی‌متر در ۳۶ میلی‌متر. به گفتهٔ ساسان مؤیدی، نگاتیو رنگی گران بود و فقط عکاسان صاحب نام که حامی مالی خوبی داشتند، می‌توانستند اسلاید رنگی تهیه کنند. همچنین نود درصد مجلات تک رنگ چاپ می‌شد، پس اکثر اوقات، ترجیح عکاسان، استفاده از نگاتیو سیاه و سفید بود. (مؤیدی، گفت‌وگو با نگارنده) به همین خاطر است که اغلب عکس‌های دوران جنگ سیاه و سفید ثبت شده‌اند.

روش تحقیق

در این پژوهش، پنج عدد از عکس‌های راجر فنتون با پنج عدد از عکس‌های ساسان مؤیدی کنارهم مقایسه می‌شوند. عکس‌های راجر فنتون، با آنکه حدود ۳۰۰ فریم هستند؛ ولی بسیار شبیه به هم هستند. بسیاری از صحنه‌ها بارها به‌صورت مشابه تکرار شده‌اند. عکس‌هایی از سربازان و فرماندهان در ژست‌هایی خاص یا از وسایل و ادوات جنگی و یا مناطقی که درگیری‌ها در آن‌ها قبلا اتفاق افتاده و تمام شده بودند. پس برای انتخاب پنج عکس از بین آن‌ها سعی شد از هر موضوع یک عکس، انتخاب شود؛ اما برای انتخاب پنج عکس از بین عکس‌های ساسان مؤیدی، سعی شده عکس‌هایی انتخاب شوند که به سوژه‌های موجود در عکس‌های فنتون نزدیک باشند؛ چون قصد از مقایسهٔ این عکس‌ها، یافتن شباهت‌هایی در عکس‌ها بوده است. درنتیجه باید محدودیت‌های دوران فنتون در نظر گرفته می‌شد و به همین خاطر، گزینش از میان عکس‌های مؤیدی محدودتر بود.

همچنین باید به این نکته توجه داشت که این دو سری عکس که با یکدیگر مقایسه خواهند شد، در فاصله زمانی حدود صد و سی سال عکاسی شده‌اند. عکس‌های فنتون در سال ۱۸۵۵ میلادی معادل سال ۱۲۳۴ خورشیدی و عکس‌های مؤیدی در بازه زمانی بین سال‌های ۱۳۶۰ خورشیدی تا ۱۳۶۸ خورشیدی ثبت شده‌اند.

تحلیل و مقایسهٔ عکس‌ها

در تصویر۱، عکس سمت راست، یکی از معروف‌ترین عکس‌های راجر فنتون با نام «دره سایه مرگ» است. کادر عکس به‌صورت افقی در نظر گرفته شده که حس سکون را تداعی می‌کند، در اینجا می‌توان به آرامش پس از طوفان آن را تشبیه کرد، آرامشی که پس از وقوع درگیری و پس از اتمام آن بر صحنه حکم‌فرما شده است. در اینجا افق در وسط عکس در نظر گرفته نشده؛ بلکه آسمان قسمت کمتری از کادر را دربرمی‌گیرد، برای آنکه سوژه اصلی روی زمین است و عکاس با این کار توجه بیننده را بیشتر به پایین کادر و توپ‌های جنگی داخل عکس جلب می‌کند. عکس سمت چپ عکسی از ساسان مؤیدی است در جادهٔ اهواز–خرمشهر، منطقه عملیاتی بیت‌المقدس. این عکس نیز به‌صورت افقی ثبت شده است و همان مفهوم سکون را به مخاطب منتقل می‌کند. سکوت پس از اتمام عملیات جنگی در منطقه. در این عکس نیز همانند عکس فنتون، تقسیم‌بندی سطح افق در عکس با کمتر بودن درصد حضور آسمان در کادر، مشاهده می‌گردد. سوژه‌ای که در جلوی کادر متمایل به سمت راست واقع شده، در خط یک سوم افقی پایینی کادر جای گرفته است. از لحاظ بصری، خطوط یک سوم کادر قسمت‌هایی از کادر تصویر هستند که چشم مخاطب را بیشتر به سوی خود جلب می‌کنند. پس همهٔ این موارد باعث می‌شود که بیننده بیشتر توجه خود را به سوژه معطوف کند که همانا جنازهٔ فرد متوفی، وسایل و ادوات جنگی به جا مانده از جنگی است که پیش از این در جریان بوده؛ ولی حالا فقط نشانه‌های آن باقی مانده است.

همان‌طور که در تصویر مشخص است، در هردوی این عکس‌ها دشتی وسیع قرار دارد که بقایای ادوات جنگی متعددی از عملیات جنگی در آن دیده می‌شود. در عکس فنتون، توپ‌های شلیک شده مشاهده می‌شود که در درگیری‌هایی بین طرفین متخاصم مورد استفاده قرار گرفته؛ ولی اکنون که صحنه از سربازان و فرماندهان و اسب‌ها خالی شده، فقط بقایای این درگیری‌ها به چشم می‌خورد که خود نشان‌دهندهٔ اتفاقات گذشته است. در عکس سمت چپ هم به‌صورت مشابه بقایایی از ادوات جنگی استفاده شده در درگیری‌ها دیده می‌شود که بعد از انجام عملیات، رها شده‌اند. این‌طور به ذهن می‌رسد که انگار مشابه همان صحنه‌ها بعد از بیش از یک قرن تکرار شده‌اند.

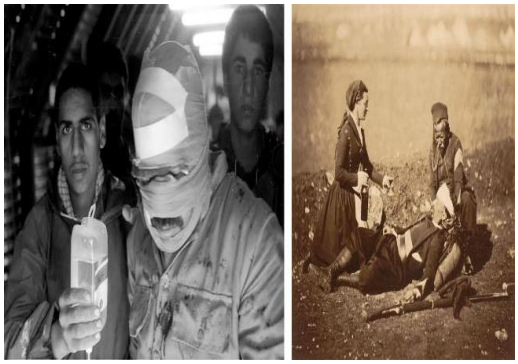
تصویر ۱– عکس سمت راست: دره تاریک مرگ سال ۱۸۵۵میلادی–عکاس: راجر فنتون

منبع: http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html

عکس سمت چپ: جاده اهواز–خرمشهر منطقه عملیاتی بیت‌المقدس ۱۳۶۱خورشیدی–عکاس: ساسان مؤیدی–منبع: مؤیدی، ۱۳۹۸. ۷۲

در تصویر۲، عکس سمت راست کمک و یاری‌رسانی به یک سرباز زخمی توسط خانم پرستار و یکی از هم‌رزمانش به نمایش گذاشته شده است. در این عکس نیز کادر عکس افقی است پس باز هم سکون و آرامش را به بیننده منتقل می‌کند و این حس به‌وجود می‌آید که آن سرباز زخمی حالش خوب و یا رو به بهبود است و شرایط توسط پرستار و آن سرباز دیگر، کاملا تحت کنترل است. فردی که در تصویر روی زمین دراز کشیده است، در خط یک سوم افقی پایین کادر واقع شده و دو فرد درگیر که به‌صورت عمودی در کادر هستند، به ترتیب در یک سوم چپ و یک سوم راست کادر حضور دارند. همان‌طور که قبلا هم عنوان شد، تمامی خطوط یک سوم، از لحاظ بصری قوی‌تر بوده و چشم مخاطب را به سمت خود هدایت می‌کنند که در این عکس هم این موضوع صدق می‌کند. در عکس سمت چپ، رسیدگی و مداوای اولیهٔ مجروحین عملیات کربلای پنج در بیمارستان صحرایی قابل مشاهده است. این عکس مؤیدی، باز هم با کادر افقی ثبت شده است و با وجود آنکه شرایط سرباز زخمی مناسب به نظر نمی‌آید؛ اما به دلیل همین افقی بودن کادر، ثبات و سکون وضعیت به مخاطب القا می‌شود و این حس را ایجاد می‌کند که به وضعیت سرباز به درستی رسیدگی شده و شرایط خارج از کنترل نیست و امید به بهبودی وجود دارد. چهرهٔ سه نفر در تصویر قابل مشاهده است که یک مثلث دیداری را تشکیل می‌دهد. این مثلث دیداری به چرخش چشم در کادر و خارج نشدن از آن کمک می‌کند. چهرهٔ فرد زخمی، جلوتر از بقیه و به‌صورت اعوجاج یافته ثبت شده است و در واقع رأس مثلث دیداری را تشکیل می‌دهد که این اتفاق، تأکید بر آن را بیشتر می‌کند و باعث می‌شود چشم مخاطب روی این چهره بیشتر از بقیه مکث کند. همچنین دو چهرهٔ دیگر با نور کمتری که به آن‌ها تابیده، تیره‌تر دیده می‌شوند و همین امر به بیشتر مورد توجه قرار گرفتن صورت زخمی سرباز، کمک می‌کند.

در هردو عکس رسیدگی به مجروحین در شرایط جنگی ثبت شده است. این دو عکس نه تنها از لحاظ موضوع مشابه هستند؛ بلکه پیامی که به بیننده منتقل می‌کنند وسعت دامنه درگیری جنگ را نیز به تصویر می‌کشد. در هر جنگ و درگیری که رخ دهد، همواره تعداد زیادی کشته و زخمی برجای می‌مانند. رسیدگی به افراد مجروح یکی از کارهای مهم پس از اتمام درگیری است. اینکه این افراد به دست دشمنان اسیر نشوند، از همه مهم‌تر بوده، پس باید هرچه سریع‌تر آن‌ها را از صحنه خارج کرده و به جایی امن‌تر منتقل کنند. همچنین پس از آن درمان آن‌ها برای اینکه از مرگ نجات پیدا کنند، مرحلهٔ مهم بعدی است. حتی گاهی پیش می‌آید که با درمان به موقع افراد مجروح اگر زخم آن‌ها سطحی بوده باشد، این افراد می‌توانند دوباره به میدان نبرد بازگردند.



تصویر۲ : عکس سمت راست: سال ۱۸۵۵ میلادی–عکاس: راجر فنتون

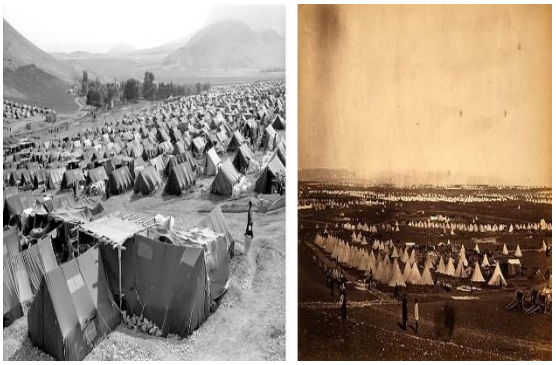
منبع: http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html

عکس سمت چپ: شرق بصره عراق رسیدگی و مداوای اولیه مجروحین عملیات کربلای۵ در بیمارستان صحرایی سال ۱۳۶۵ خورشیدی– عکاس: ساسان مؤیدی–منبع: مؤیدی،۱۳۹۸. ۸۰

تصویر۳، دو عکس با کادرهای افقی هستند و همان مراتبی که در عکس‌های افقی قبلی عنوان شد، در مورد این دو نیز صدق می‌کند. در عکس راجر فنتون، سطح افق، کادر را به دو نیم تقسیم کرده است. شاید یکی از دلایل انتخاب چنین کادری از طرف عکاس آن بوده که جلوتر و در پیش‌زمینه، سوژهٔ دیگری برای عکاسی موجود نبوده است. چادرهای موجود در تصویر، یک خط اریب را در آن تشکیل داده‌اند و باعث هدایت چشم از یک گوشهٔ تصویر به گوشهٔ دیگر آن می‌شوند. خطوط دیگری که توسط چادرها در دوردست ایجاد شده‌اند نیز همین کار را انجام می‌دهند، با این تفاوت که تأثیر آن خط اریب بسیار قوی‌تر است. در عکس ساسان مؤیدی، محور افق خیلی بالا و تقریبا در یک پنجم افقی بالای واقع شده است. با این کار عکاس تمرکز مخاطب را روی سوژهٔ پیش‌زمینه بیش‌ازپیش بالا می‌برد. چادرهایی که در جلوترین قسمت تصویر قرار دارند، بیشترین جذابیت را برای چشم ایجاد می‌کنند و مخاطب آن‌ها را دنبال کرده و سپس با دنبال کردن ادامهٔ چادرها از سمتی به سمت دیگر کادر رفت وآمد می‌کند و همین موضوع از خارج شدن توجه بیننده از کادر، جلوگیری می‌کند.

عکس فنتون، نمایانگر چادرها و محل سکنی گزیدن در شرایط جنگی است. اینکه در آن شرایط جنگی برای مستقر شدن در محل و

در پناه ماندن از آسیب‌ها، از چادر استفاده می‌شده و با برپایی کمپ‌ها و اردوگاه‌های صحرایی، این مهم مرتفع می‌گشته است. چادر به‌عنوان وسیله‌ای برای اسکان موقت، همواره مورد استفاده بشر بوده است. چادر می‌تواند از باد و باران، از سرما و گرما و همچنین از موجودات و حیوانات وحشی و آسیب‌رسان، تا حدود زیادی بشر را مصون نگه دارد. در جنگ‌ها، به علت طولانی بودن مدت زمان بسیاری از درگیری‌ها و عملیات، ساختن پناهگاه همیشه قابل اجرا نیست. در جنگ‌ها، طرفین متخاصم دائما در حال تغییر مکان هستند پس در یک جا ثابت و ساکن نمی‌مانند؛ در نتیجه چادرها می‌توانند گزینهٔ بسیار مناسبی برای شب ماندن و استراحت سربازان باشند. از این چادرها گاهی حتی برای برپایی بیمارستان صحرایی هم استفاده می‌شود. جایی که فاصلهٔ محل عملیات از شهر و بیمارستان مجهز بسیار دور باشد و انتقال مجروحین در آن فاصلهٔ زیاد جان آن‌ها را به خطر بیندازد، بیمارستان صحرایی را در چادرهایی نزدیک به محل درگیری بنا می‌کنند. در عکس سمت راست چادرهای کمپ محل استقرار سربازان جنگی به تصویر کشیده شده است. عکس مؤیدی، چادرهای برپا شده توسط ایران برای پناه دادن به کردهای عراقی پس از بمباران شیمیایی حلبچه توسط صدام را نشان می‌دهد. باز هم مشاهده می‌شود که چقدر این دو عکس با وجود فاصله زمانی بسیار از ثبت آن‌ها، شبیه به هم هستند.



تصویر۳ –عکس سمت راست: چادرهای هنگ ۳۳ و نمایی از ارتفاعات مکنزی سال ۱۸۵۵میلادی–عکاس: راجر فنتون
منبع: http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.ht
عکس سمت چپ: کرمانشاه اردوگاه گیوی–سال ۱۳۶۷ خورشیدی –عکاس: ساسان مؤیدی–منبع: مؤیدی، ۱۳۹۸. ۱۰۹

در تصویر۴، هردو عکس با کادر افقی ثبت شده‌اند. این بار اما، در عکس سمت راست، حرکتی اتفاق افتاده که به‌صورت تصویری محو ثبت شده است. تصویر سربازی سوار بر اسب که پشت ردیف سربازان دیگر در حرکت بوده است. نکتهٔ قابل توجه دیگر، قرار گرفتن سطح افق در یک سوم افقی بالای کادر است. این اتفاق باعث شده که تمامی سربازان و حتی آن سرباز سوار بر اسب، همگی در پیش زمینهٔ عکس قرار بگیرند و خط افق از میان بدن آن‌ها عبور نکند و این اتفاق خوبی است چون در غیر این صورت، از لحاظ بصری کمی آزاردهنده می‌بود. پاهای سوژه‌ها، درست روی خط یک سوم افقی پایین کادر تصویر قرار گرفته که باعث می‌شود سربازان تمام قد در یک سوم افقی میانی عکس قرار گیرند و این اتفاق توجه بیننده را بیش از پیش به آن‌ها معطوف می‌کند. در عکس سمت چپ مشابه عکس قبل، خط افق در یک سوم بالایی کادر قرار گرفته؛ اما سربازان و ماشین‌ها که سوژه‌های عکاسی هستند، در یک سوم میانی جای نگرفته‌اند؛ بلکه سطح حضور آن‌ها در تصویر پایین‌تر است و به خط یک پنج نزدیک‌تر است. این مورد، موجب تأکید بیشتر بر روی پیش‌زمینهٔ عکس شده است و چشم مخاطب در آن قسمت بیشتر باقی می‌ماند. دو عکس دسته‌جمعی از سربازان و حاضران در جنگ قابل رؤیت است.

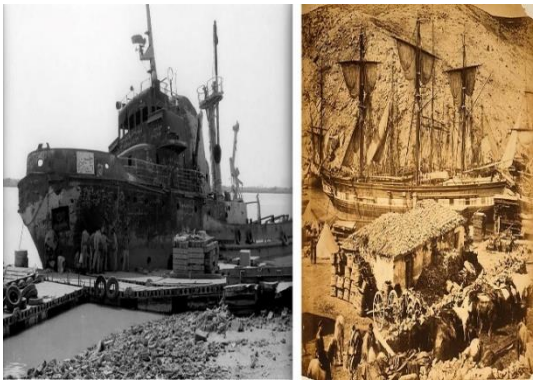
در هردو عکس، سربازان با حالتی غیررسمی در برابر دوربین عکاس قرار گرفته‌اند. تعدادی از آن‌ها نشسته‌اند و برخی از آن‌ها به دوربین لبخند زده‌اند. در عکس سمت راست، پشت سر سربازان، سربازی سوار بر اسب است. در آن دوران، اسب‌ها وظایف متعددی را بر عهده داشتند که یکی از آن‌ها در گذشته برشمرده شده بود و آن این بود که برای کشیدن گاری‌ها و توپخانه‌های جنگی از آن‌ها بهره می‌بردند؛ اما کاربرد دیگر اسب‌ها در جابه‌جایی سربازان و فرماندهان بوده است و این مورد در عکس آشکار است. هرچند در هنگام ثبت تصویر، اسب تکان خورده و درنتیجه تصویر او محو ثبت شده است؛ ولی با این حال قابل تشخیص است که سربازی روی اسب سوار است. در عکس سمت چپ تعدادی از خودروهای جنگی را پشت سر سربازان می‌توان مشاهده کرد. نوع خودروهای موجود در تصویر، از نوع حمل ادوات جنگی نیست؛ بلکه برای حمل و نقل افراد استفاده می‌شوند که در هردو صورت وسیلهٔ جابه‌جایی سربازان به شمار می‌رفته‌اند. پس نه تنها احوالات غیررسمی سربازان ثبت شده است؛ بلکه وسیلهٔ حمل‌ونقل آن‌ها نیز در عکس وجود دارد.

تصویر۴ –عکس سمت راست: افسران هنگ ۸۸– سال ۱۸۵۵میلادی– عکاس: راجر فنتون
منبع: http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html
عکس سمت چپ شهر مهران–سال ۱۳۶۵ خورشیدی –عکاس: ساسان مؤیدی–منبع: مؤیدی،۱۳۹۸. ۳۷

تصویر۵، دو عکس با کادر افقی و باز هم انتقال حس ساکن بودن و عدم تحرک که با حضور کشتی پهلو گرفته در بندر، این سکون تشدید هم می‌شود. این بار اما، راجر فنتون یک عکس بدون خط افق را ثبت کرده است که باعث تمرکز مضاعف بر روی کشتی و کلبه جلوی تصویر می‌شود. با آنکه سوژه اصلی کشتی بوده، اما کلبه به علت قرار گرفتن

روی خط دیداری موربی که در تصویر شکل گرفته، از لحاظ بصری چشم را به خود جلب می‌کند و کشتی در مرحله دوم بعد از کلبه، دیده می‌شود. بالعکس، ساسان مؤیدی این دفعه، خط افق را از وسط کادر عبور داده است، شاید برای اینکه تعادلی بیشتری به عکس بدهد. این خط از میانهٔ بدنهٔ کشتی عبور کرده و از لحاظ بصری تصویر را به دو نیم تقسیم کرده است. کشتی تقریبا در مرکز تصویر قرار گرفته؛ اما کل عکس را پوشش می‌دهد. در نتیجه تمام تمرکز مخاطب را به خود جلب می‌کند.

در هردو عکس وسیلهٔ حمل‌ونقل دریایی در دوران جنگ مشاهده می‌شود. در عکس سمت راست، کشتی‌هایی دیده می‌شوند که در اسکله پهلو گرفته‌اند و از آن‌ها برای جابه‌جایی سربازان و محموله‌های جنگی اعم از ابزار آلات و اسلحه‌ها و مواد غذایی مورد نیاز مصرفی استفاده می‌شده است. در عکس سمت چپ کشتی‌ای به ثبت رسیده در ساحل رودخانهٔ اروند رود در آبادان که برای پشتیبانی و انتقال مهمات به منطقه عملیاتی والفجر هشت استفاده می‌شده است. در مواقعی که منطقه جنگی به رودخانه یا دریایی نزدیک باشد، یکی از راه‌های تبادل مهمات جنگی، ابزار ضروری و حتی جابه‌جایی افراد، راه‌های دریایی هستند. در این شرایط استفاده از قایق‌ها، کشتی‌ها و موراد مشابه می‌تواند بسیار مفید بوده و دسترسی به مناطق جنگی را راحت‌تر کند. در هردو جنگ ثبت شده در این عکس‌ها؛ یعنی جنگ‌های کریمه و جنگ ایران و عراق، این شیوه از جابه‌جایی مورد استفاده قرار گرفته بود. به دلیل در دسترس بودن راه‌های آبی در مجاورت مناطق عملیاتی.



تصویر۵ –عکس سمت راست: بندر بالاکلاوا سال ۱۸۵۵میلادی–عکاس: راجر فنتون
منبع: http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html
عکس سمت چپ: آبادان رودخانه اروند سال ۱۳۶۴ –عکاس: ساسان مؤیدی–منبع: مؤیدی،۱۳۹۸. ۵۳

نتیجه‌گیری

پس از بررسی و تحلیل این پنج عکس، دوبه‌دو کنار هم، به نتایج قابل توجهی می‌توان دست یافت: این‌چنین می‌توان تصور کرد که عکس‌های جنگ به مثابه همان دانه‌های تسبیحی هستند که در مثال دانه‌های تسبیح برای توصیف نظریهٔ زمان از دیدگاه برگسون بیان شد که در ظرفی ریخته‌اند. می‌توان هر زمان هر کدام از آن دانه‌ها را انتخاب کرد و بیرون آورد. مهم نیست کدام دانهٔ تسبیح از ظرف بیرون می‌آید؛ یعنی هیچ فرقی نمی‌کند آن عکس مربوط به کدام جنگ و در کدام سال باشد. گذشته، حال و آیندهٔ آن مهم نیست. به هر صورتی که این عکس‌ها (دانه‌ها) انتخاب شوند، صحنه‌ها، اتفاقات و خاطرات یکسان هستند و تکرار می‌شوند. حتی اگر جنگ‌هایی در آینده هم رخ دهند، باز هم همین شرایط صدق خواهد کرد. همان‌گونه که قبلا هم عنوان شد، برگسون معتقد بود زمان حقیقی یا همان «دیرند» مستقل از فضا و مکان بوده و به توالی خاصی از حالات وجدان برمی‌گردد. از نظر وی، زمان امری نبود که مستقل از انسان و ناظر خودآگاه معنا داشته باشد. این بدان معناست که دیگر گذشته، حال و آینده معنا و مفهوم نداشته و توالی خاطرات وجود نخواهند داشت؛ بلکه خاطرات درهم و همساز هستند و هرکدام از آن‌ها نمایشگر همهٔ آن‌ها می‌توانند باشند. پس فلسفهٔ زمان از دیدگاه برگسون در تمامی عکس‌های جنگ جاری است. تنها تفاوت‌هایی که در عکس‌ها قابل رؤیت خواهند بود، می‌توان این‌گونه نام برد:

- روش عکسبرداری و تکنولوژی مورد استفاده در دوربین‌ها یا ابزار ثبت عکس
- ابزار و ادوات جنگی مورد استفادهٔ طرفین جنگ
- لباس‌ها و نوع پوشش سربازان و فرماندهان
- وسایل حمل‌ونقل مهمات، تسهیلات و نیروی انسانی زمینی، هوایی و دریایی
- و البته کشور یا منطقه‌ای که جنگ در آن رخ خواهد داد از لحاظ مکانی، فرهنگی و قومی

اما در نهایت باز هم شباهت‌های بسیاری بین عکس‌های ثبت شده یافت خواهند شد. اتفاقات و لحظات ثبت شده در عکس‌های جنگ، فارغ از فضا و مکان و فقط وابسته به زمان حقیقی (دیرند) هستند. همان‌گونه که هنری برگسون در نظریهٔ زمان حقیقی (دیرند) خود بیان می‌کند. در نتیجه می‌توان به صراحت دریافت که زمان حقیقی یا دیرند، در عکس‌های جنگ برقرار است. پس حال می‌توان به پرسش‌هایی که در ابتدای پژوهش مطرح شده بودند، پاسخ داد:

- **پاسخ سؤال اصلی:** اینکه، با وجود تفاوت‌های بسیار در این دو سری عکس، باز هم عکس‌های مشابهی از صحنه‌ها، یکسان خلق شده‌اند و همین یکسان بودن گذشته و آینده در واقع اثباتی است بر نظریهٔ فسلفی زمان

حقیقی (دیرند ناب) برگسون چون عکس‌های جنگ، فارغ از فضا و مکان و فقط وابسته به زمان حقیقی (دیرند) هستند. می‌توان به صراحت دریافت که زمان حقیقی یا دیرند، در عکس‌های جنگ برقرار است.

- **پاسخ سؤال فرعی:** جنگ‌ها، با وجود اینکه در زمان‌های مختلف رخ می‌دهند؛ ولی یک سری شباهت‌ها دارند. صحنه‌هایی که در همهٔ جنگ‌ها تکرار می‌شوند. پس عکس جنگ از زمان خود فراتر می‌رود و به‌عنوان نمونه، مخاطب یک عکس جنگی از قرن بیستم، می‌تواند تصور کند اگر جنگی در قرن بیست‌ویکم دربگیرد یا آنکه در قرن نوزدهم اتفاق افتاده باشد، چه صحنه‌های مشابهی اتفاق خواهند افتاد (یا افتاده باشند) و چه عکس‌های یکسانی در آینده ثبت خواهند شد (یا در گذشته ثبت شده باشند).
- **پاسخ سؤال فرعی:** همین تکرار شدنِ دائمی صحنه‌های مشابه در همهٔ جنگ‌ها و ثبت شدن آن‌ها توسط عکاسان جنگ، این نظریه را اثبات می‌کند که عکس جنگ، فارغ از زمان خطی است و زمان حقیقی (دیرند ناب) در آن حکم‌فرماست.

منابع

آنسل پیرسون، کیث و مولرکی، جان. (۱۳۸۹)، *فلسفه برگسن؛* ترجمهٔ محمدجواد پیرمرادی، تهران: سمت.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین و پیرمرادی، محمدجواد. (۱۳۷۹)، «*مفهوم زمان در فلسفه برگس*»*ن*، مدرس علوم انسانی، ۴(۴)، ۹۵-۱۰۷

بتس، ویلفرید. (۱۳۹۸)، *کتاب نقره‌ای؛* ترجمهٔ کیارنگ علایی، تهران: حرفه هنرمند.

برگسون، هنری. (۱۳۶۸)، *پژوهش در نهاد زمان و اثبات اختیار؛* ترجمه علی‌قلی بیانی، تهران: شرکت انتشار.

----------. (۱۳۵۴)، *ماده و یاد، رهیافتی به رابطه جسم و روح؛* ترجمهٔ علی قلی بیانی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

----------. (۱۳۷۵)، *تحول خلاق؛* ترجمهٔ علی‌قلی بیانی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۶)، *مبانی نشانه‌شناسی؛* ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۵)، *برگسونیسم؛* ترجمهٔ زهره اکسیری و پیمان غلامی، تهران: روزبهان.

دورانت، ویلیام جیمز. (۱۴۰۱)، *تاریخ فلسفه؛* ترجمهٔ عباس زریاب‌خوئی، تهران: نگاه.

رونشتاین، آرتور. (۱۳۸۸)، *شاهدان عینی، ترجمهٔ افشین شاهرودی*، نشریه رشد آموزش هنر، بهار ۱۳۸۸، شماره ۱۷، ۴۳-۴۷

سانتاگ، سوزان. (۱۴۰۰)، *نظر به درد دیگران؛ ترجمهٔ احسان کیانی‌خواه*، تهران: گمان.

شهبازی، عبدالله. (۱۳۸۱)، «*جنگ کریمه، بریتانیا و دیپلماسی «فریبکاری هدفمند»*»، نشریهٔ تاریخ معاصر، بهار و تابستان ۱۳۸۱، شماره ۲۱و۲۲، ۱۴۱-۱۶۸.

شیراز، رهام، پنج‌تنی، منیره و بابایی، علی. (۱۳۹۵)، «*عکاس-مؤلف*»، نشریه اطلاعات حکمت و معرفت، فروردین ۱۳۹۵، سال ۱۱، شماره۱، ۱۱-۱۸.

عباسی، نازلی. (۱۳۹۵)، *گفت‌وگویی با ساسان مؤیدی پیرامون عکاسی جنگ*، مهر ۱۳۹۵، سایت عکاسی به آدرس: **https://akkasee.com/s5aVdS**، تاریخ مراجعه: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱

کامران، افسانه، موسوی‌لر، اشرف‌السادات، رهبرنیا، زهرا. (۱۳۹۲)، «نشانه‌شناسی زمان و گذر آن در عکس‌های یادگاری»، نشریهٔ هنرهای زیبا، تابستان ۱۳۹۲، دوره ۱۸، شماره۲، ۶۵-۷۴.

کامینز، سَکس و لینزکات، رابرت. (۱۳۹۴)، *فلسفه علمی؛* ترجمهٔ محمدحسین تمدن، سیدعبدالله انوار، احمد آرام، ابوطالب صارمی و محمود صناعی، جلد دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

موسوی‌کریمی، سید مسعود. (۱۳۷۹)، «*زمان چیست؟*»، نشریه‌نامه مفید، پاییز ۱۳۷۹، شماره ۲۳، ۱۶۳- ۱۹۶.

مؤیدی، ساسان. (۱۳۹۸)، *عکاسان جنگ-ساسان مؤیدی*، تهران: انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس.

نجفی‌افرا، مهدی. (۱۳۸۲)، *حرکت و زمان در فلسفه*، تهران: روزنه.

نیوهال، بیومونت. (۱۳۹۷)، *تاریخ عکاسی؛ ترجمهٔ آذرنوش غضنفری*، تهران: مرکب سپید.

سایت عکس‌های راجر فنتون از جنگ کریمه، تاریخ مراجعه: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱،
http://www.allworldwars.com/Crimean-War-Photographs-by-Roger-Fenton-1855.html

- Baraklianou, Stella. (2013). Duration and the Act of Photographing, Bergson and the art of immanence, Painting, Photography, Film, edited by John Mullarkey and Charlotte de Mille, Edinburgh University Press Ltd, 2013, p.131-147

A Study over the real time in photos of war from Bergson’s point of view with emphasis on Roger Fenton and Sasan Moayedi’s photos

Abstract

Understanding the concept of time has always been of interest to humans and so several theories have been proposed in this field. One of them is related to the great French philosopher Henri Bergson. According to his theory, time or duration has nothing to do with place and space. From his point of view, "real time" or "duration" is a sequence of characteristics of states of being. In this regard, I can mention the human interest in recording time. The camera was highly regarded for this task due to the time it took to capture the image, compared. In the meantime, wars were one of the scenes that the general public did not know much about and were very exciting for the audience. Taking photos in war, which for the first time was done by Roger Fenton from the Crimean War, can be considered as the starting point for this genre of photography. Many wars were photographed by different photographers. But for Iranians, one of the most fateful recent wars has been the eight-year imposed war of Iraq against Iran. Photographers have photographed various scenes around it. One of them is Sasan Moayedi .

How can Bergson's philosophical theory about real time be proven by examining and comparing Sasan's photos of the imposed war and Fenton's photos of the Crimean War? How can the photo of war go beyond its time? How is the image of war constantly repeating itself, regardless of linear time?

This research is to reach the concept of real time in war photos by comparing the photos.

The research method is analytical-descriptive and the method of gathering information is a combination of library and field methods .

Finally, we will see the concept of Duration in Bergson's theory is visible when comparing the photos of Fenton and Moayedi.

Keywords: Time Philosophy, Duration, War Photography, Crimean War, Chemical Bombi.