فصلنامه علمی - ترویجی مطالعات هنرهای زیبا ● دوره۲، شماره۳، پاییز ۱۴۰۰

دیدِ همدلانه؟ عکاسی جنگ، اکفراسیس و حافظه در ادبیات جنگ بوسنی [۱]

نویسنده: استین وروات [۲]

مترجم: انسیه سادات موسوی ویایه [**]

۱. دانشجوی تاریخ هنر جهان اسلام، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

مقدمه

سمزدین محمدینوویچ [۳]، شاعر بوسنیایی، در «پناهگاه»، یکی از تصویرنوشته‌های منظوم کتاب خویش، اندوه سارایوو، مجموعه‌ای از اشعار و قطعات منثور کوتاهی که در زمان محاصرهٔ سارایوو سروده است، می‌نویسد:

در حال دویدن در عرض یک تقاطع هستم تا زمانی که مستقیم به سوی چند عکاس می‌روم از گلولهٔ تک‌تیرانداز تپه، اجتناب کنم: آنها در حال انجام کار خودشان هستند، در سرپناهی عمیق. اگر گلوله‌ای به من اصابت کند، آنها عکسی بسیار باارزش‌تر از زندگی من می‌گیرند - در این لحظه - حتی اطمینان ندارم از چه کسی بیش‌تر نفرت داشته باشم: از تک‌تیرانداز چِتنیک [۴] یا این میمون‌ها با [دوربین‌های] نیکون. برای چتنیک‌ها، من فقط هدفی ساده هستم، اما این دیگران، تنها درماندگی مطلق من را تأیید می‌کنند و حتی می‌خواهند از آن بهره بگیرند. در سارایوو، مرگ، شغلی برای همهٔ آنهاست. (1998, 74)

محاصرهٔ چهار سالهٔ سارایوو (1995 -1992)، توجه بسیاری از رسانه‌ها را به خود جلب کرد. هرچند تکثیر تصاویر رسانه‌ای از جنگ، میدان دید بین‌المللی از رنج غیرنظامیان را به شدت افزایش داد، عکس‌ها، جنگ را متوقف نساختند. از این‌رو، جای تعجب نیست که عکاسی جنگ و تأثیرات زیبایی‌شناختی و اخلاقی آن، جایگاه برجسته اما بحث‌برانگیزی را در ادبیات جنگ بوسنی به خود اختصاص دهد.

نقل‌قول از محمدینوویچ نشان می‌دهد که جمعیت غیرنظامی، لزوما عکاسان جنگِ غربی را متحد نمی‌دانستند. برعکس: محمدینوویچ نه تنها آنها را «میمون‌هایی با نیکون» می‌خواند، بلکه این عکاسان را با تک‌تیراندازهای صرب مقایسه می‌کند که از تپه‌های اطراف سارایوو، به غیرنظامیان شلیک می‌کنند (شکل ۱).[۵] علاوه بر این، آنها تقریبا بدتر از «چتنیک»هایی هستند که یک غیرنظامی برای آنها، «فقط یک هدف» است - برای عکاسان جنگ غربی، غیرنظامیانِ هدف، منبع درآمد هستند، و از این نظر، آنها با چتنیک‌ها همکاری می‌کنند یا حتی به آنها وابسته هستند: اگر آنها موفق به عکاسی از یک قربانی در هنگام تیراندازی به او شوند، حتی درآمد بیش‌تری خواهند داشت.[۶]

یادآوری استعارهٔ «تیراندازی»[۷] محمدینوویچ در توصیف وی از عکاس جنگ، تصادفی نیست. این استعاره‌ای است

۱. این متن، ترجمه‌ای است از:

Vervaet, Stijn. (2020). «Empathic Vision? War Photography, Ekphrasis, and Memory in Bosnian War Literature». in Culture & Conflict, Vol 16. Terrorizing Images: Trauma and Ekphrasis in Contemporary Literature. Charles I. Armstrong and Unni Langås (eds.) Berlin/Boston: Walter .de Gruyter GmbH, 117-135

۲. Sharon Sliwinski

* * ایمیل مترجم:encieh.mousavi@ut.ac.ir

که اغلب در تاریخ عکاسی به کار رفته است. سوزان سانتاگ[۸] از ارنست یونگر[۹] به عنوان یکی از اولین کسانی یاد می‌کند که در ارتباط مستقیم با جنگ، از استعارهٔ تیراندازی برای بحث در مورد عکاسی استفاده کرد(۲۰۰۳, ۶۶-۶۷) . خود محمدینوویچ در مقاله‌اش دربارهٔ عکس‌های کمال هازیچ [۱۰]، عکاسی که در ارتش بوسنی می‌جنگید، با همین استعاره بازی کرد و نشان داد که تداعی‌های متفاوتی که این استعاره برمی‌انگیزد، چگونه با عکس‌های جنگی و زندگی‌نامهٔ هازیچ به عنوان یک عکاسِ جنگ، مرتبط می‌شود (1998a, 5-11). هرچند، این‌جا بیش‌تر مخاطره‌آمیز است. در طول جنگ بوسنی، رسانه‌های غربی به صراحت از گفتمان شفقت و حقوق بشر حمایت کردند، اما در اساس، همان‌گونه که محمدینوویچ ادعا می‌کند، بسیاری از عکاسان، به عنوان نمایندگانی از هر شرکت انتفاعی رفتار می‌کردند و اصلا به افرادی که از آنها عکس می‌گرفتند، اهمیتی نمی‌دادند (شکل ۲). به گفتهٔ فیلیپ هاموند [۱۱]، «واژگان اخلاقی»ای که گزارشگران و روشنفکران، در طول جنگ‌های یوگسلاوی، برای تشویق مداخله در بوسنی و کوزوو ایجاد کردند، «از آن زمان به عنوان توجیهی آماده برای مداخله در هر مکانی از افغانستان تا لیبریا به کار رفته است» (۲۰۰۴, ۱۷۵). به علاوه، این «اجماع رسانه‌ای اخلاقی»، «به دلیل نیاز جوامع غربی به کشف اهداف اخلاقی جدید در جهانِ پس از جنگ سرد انجام شده بود» (همان). به عبارت دیگر، جنگ بوسنی، محل رشد نوع جدیدی از گفتمان رسانه‌ای، شامل تولید و استفاده از تصاویر بصری شد.[۱۲] در واقع، پوشش روزنامه‌نگاران از جنگ بوسنی، روندی را ایجاد کرد که طولی نکشید که به عنوان «ژورنالیسمِ تعلق»[۱۳] خوانده شد(Bell, 1997) ، مفهومی که توسطِ مارتین بل [۱۴]، روزنامه‌نگارِ بی‌بی‌سی ابداع شد، که به طور خاص، از تجربیات خویش از جنگ بوسنی استفاده کرد تا استدلال کند که خبرنگارانی که در مورد جنگ گزارش می‌دهند، نباید بی‌طرف بمانند بلکه برای برانگیختن جنبش همگانی، باید در کنار قربانیان باشند.[۱۵] همان‌طور که لیلیه خولایراکی[۱۶] اشاره کرده است، در پوشش خبری، «همزیستی مقررات برای عینیت و شهادتِ» دوگانه‌ای وجود دارد. یعنی این ایده که «روایت‌های خبری[...]باید هم به عنوان اطلاعات عینی‌ای که به ارزش‌های سازمان خبری احترام می‌گذارند و هم به عنوان گزارش‌های شاهدی که عموم مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهند، ظاهر شوند» (۲۰۱۰, ۳۰۶, ۳۰۷). اما – و محمدینوویچ عمیقا از این موضوع آگاه بود – مواردی که توسط اخبار پوشش داده می‌شوند نیز مشمول آن چیزی می‌شوند که خولایراکی « «آسیب‌شناسی» متمایزِ شاهدبودن می‌نامد: داستان‌هایی از رنج که بر شاهدبودن، منحصرا مانند یک واقعیت تمرکز می‌کنند [و] ظرفیت عاطفیِ خبر را کاهش می‌دهند، کیفیت انسانی فرد مبتلا را «محو می‌کنند»، در حالی‌که داستان‌هایی که بر شاهدبودن مانند وحشت تمرکز می‌کنند، رنج‌دیده را چون کسی «منظور می‌کنند» که در انسانیت ما، شریک است، ممکن است به سوی یک احساساتی‌گرایی کالایی‌شده متمایل شود که شهادت را

شکل ۱. دویدن غیرنظامیان در خیابان برای ممانعت از اصابت گلولهٔ تک‌تیراندازان صرب(Url1) .

شکل ۲. همجواری مرگ و زندگی در سارایووی تحت محاصره (Url2).

به چشم‌چرانی تقلیل می‌دهد» (۲۰۱۰, ۳۰۶). بنابراین، جای تعجب نیست که «آسیب‌شناسیِ شاهدبودن» که با پوشش رسانه‌های غربی از جنگ بوسنی همراه است، به‌ویژه آنهایی که با عکاسی جنگ آغاز شده‌اند، موضوعی تکرارشونده در ادبیات جنگ بوسنی، در ادبیات داستانی و هم‌چنین غیرداستانی است.

محمدینوویچ، تنها نویسندهٔ بوسنیایی نیست که به این موضوعات پرداخته است. نقد مشابهی از عکاسان جنگی خارجی در آثار نویسندگان دیگر دیده می‌شود، مانند مجموعه داستان‌های کوتاهِ شیطان در سارایوو از ننادِ ولیچکوویچ[۱۷] که به ملاقات با یک عکاس جنگ غربی، شبیه به آن‌چه محمدینوویچ توصیف می‌کند، اشاره دارد. در «مرگ در موزهٔ هنر مدرن» اثر آلما لازاروسکا [۱۸]، راوی داستان، هیچ‌گاه در مورد عکاسان خارجی صحبت نمی‌کند، اما اشاره می‌کند: «خبرنگارانی که به شهرِ تحت محاصره می‌آیند، دوست دارند از ویرانه‌ها عکس بگیرند» (Lazarevska, 2014, 99) . در حالی‌که در داستان «سکه» اثر الکساندر هیمون[۱۹] از کتاب «پرسشِ برونو»، شخصیت اصلی، آیدا، برای شرکت‌های تلویزیونیِ خارجی کار می‌کند و با کوین، فیلمبردار آمریکایی که به نظر می‌رسد نسبت به دهشتی که از آن فیلم می‌گیرد کاملا بی‌تفاوت است، رابطهٔ عشق/ نفرت دارد.[۲۰]

اما آیا دوگانگی بین «خبرنگاران خارجی» و «عکاسان محلی» که توسط بسیاری از نویسندگان بوسنیایی مطرح شده است، واقعا صادق است؟ و اگر چنین است، آیا از انگیزه‌های سوداگرانهٔ (همهٔ؟) خبرنگاران بین‌المللی در مقابل اهداف اخلاقی اصیلِ (همهٔ؟) عکاسان بوسنیایی سرچشمه می‌گیرد؟

به هر حال، موقعیت‌های متعددی وجود دارد و موقعیت‌یابی‌های مختلفی در این دو دسته ممکن است. در هر صورت، این تضاد، در طلب بررسی دقیق‌تر این موضوع است که نویسندگان بوسنیایی نثر جنگ، چگونه و به چه تأثیری عکس‌های جنگ را توصیف می‌کنند یا در کار جای می‌دهند. آیا در گنجاندن در اثر یا توصیف آنها، خواننده را به مسیرهای مختلف تصورکردن هدایت می‌کنند که جنگ چگونه بوده است، و اگر چنین است، چطور؟ پیشنهاد می‌کنم که تمایز نویسندگان بوسنیایی فوق‌الذکر، همین‌طور است و شاید مهم‌تر از همه، مرتبط با نحوهٔ استفاده عکاسان از رسانهٔ عکاسی باشد.

این مقاله، رابطهٔ بین عکاسی جنگ، اکفراسیس[۲۱] - توصیف عکس‌ها یا تصاویر ذهنی - و خاطرهٔ محاصرهٔ سارایوو را در مقالات، اشعار، داستان‌های منثور، داستان‌های کوتاه و رمان‌های سمزدین محمدینوویچ، میرا اوتاشویچ [۲۲]، میلینکو جرگوویچ[۲۳] و آلما لازاروسکا، بررسی می‌کند. پس از کاوش در نقد محمدینوویچ از عکاسی جنگِ «غربی» و کالایی‌کردن رنج آن، نشان می‌دهم که چگونه اوتاشوویچ، خواننده را به تأمل در پیوند بین تاریخ عکاسی (هنری) و نقش بازنماییِ رسانه دعوت می‌کند، داستان کوتاهی از جرگوویچ، چگونه به پتانسیل عکس‌ها برای شروع داستان‌سرایی اشاره می‌کند، و این‌که تمرکز لازاروسکا بر آگاهیِ تجسم‌یافته، چگونه احساس غوطه‌وری در داستان را در خواننده افزایش می‌دهد، در حالی‌که استفادهٔ تقریبا شاعرانهٔ او از تداعی‌های استعاری و حافظهٔ غیرارادی، به زندگی قبل از جنگ هدایت می‌شود، هم‌زمان، پروسهٔ خواندن را کند کرده و آشنایی‌زدایی می‌کند.

استدلال می‌کنم که با گنجاندن تصاویر جنگ (عکس‌های واقعی یا تصاویر ذهنی) در یک گفتمانِ مقاله‌نگاری، شاعرانه یا داستانیِ گسترده‌تر، نویسندگان مورد بررسی، از مباحث عکاسی به عنوان نمونه‌هایی «راجع به درد دیگران»، فراتر می‌روند (Sontag, 2003) . با استفاده از توانایی ادبیات برای جلب توجه خوانندگان به تجربهٔ تجسم‌یافتهٔ زندگی در جنگ و هم‌چنین به جنبه‌های دسیسه‌آمیزتر جنگ، آثار مورد بحث نشان می‌دهند که قوای تخیلی ادبیات و عکاسی می‌توانند به افزایش موقعیت خودبازتابی از سوی بیننده یا خواننده منجر شوند.

به سوی نقد عکاسی جنگ (غربی)

همان‌گونه که گیدو اسنل[۲۴] اشاره کرده است، نوشته‌های محمدینوویچ از زمان [کتاب] کلاسیک جنگی‌اش، اندوه سارایوو، «به‌دنبال راه‌هایی برای بازیابی فضایی برای کلام مکتوب در زمانی بوده که فرهنگ بصری غالب، آن را به‌طور فزاینده‌ای به چالش می‌کشیده است» (2016, 228).

در اندوه سارایوو، «دغدغهٔ اصلی محمدینوویچ، یافتن توضیحی برای ناتوانیِ دنیای خارج - اروپا، غرب - در همذات‌پنداریِ حقیقی با مصیبت شهر [سارایوو] بود» (Snel, 2016, 229). یکی از دلایل اصلی این ناتوانی در همذات‌پنداری با رنج غیرنظامیانِ سارایووی تحت محاصره، به گفتهٔ محمدینوویچ، به دلیل نحوهٔ نمایش تصویری رسانه‌ها از محاصره است:

تصاویری از کشتارِ دسته‌جمعی در فرهادیه [۲۵]، در کرهٔ خاکی می‌چرخد. تصاویر کشته‌شدگان و قتل‌عام، به تبلیغی برای جنگ تبدیل می‌شوند. مهم نیست که این افراد، نام‌هایی

داشته باشند: تلویزیون، در کلام خونسردش، آنها را به تصاویری مجرد بازمی‌گرداند. دوربین، برای ایجاد اطلاعات، تصاویرِ محتوای روانشناختی آنها را بیرون می‌کشد. و تمام قتل‌عام‌های بعدی، همین تصاویر را بازتولید می‌کنند. بنابراین، دنیا می‌تواند ببیند این‌جا چه خبر است. اما آیا این حقیقتا ممکن است زمانی که تلویزیون با فقدان شفقت در طبیعتِ انسان نگاه می‌کند، تا زمانی که تراژدی به خانه نرسد؟ حس تراژدی، با کیسه‌های جسدِ پیچیده در پرچم آمریکا به دست آمد و نه پیش از آن، نه از طریق گزارش‌های تلویزیونی از ویتنام. قتل‌عام برای ما اتفاق می‌افتد، ما با فجایعِ خود همدلی می‌کنیم. (1998b, 83) این نقل‌قول از مقاله‌ای تک‌صفحه‌ای می‌آید که در آن، محمدینوویچ چندین ادعا را مطرح می‌کند. اولا، استدلال می‌کند پوشش رسانه‌های جمعی از قتل‌عام فرهادیه (در ۲۷ مه ۱۹۹۲)، افراد را به «اطلاعات» تبدیل می‌کند، نام و «محتوای روانشناختی» آنها را از میان می‌برد تا جایی که تصاویرِ همهٔ قتل‌عام‌های بعدی، به یکدیگر شباهت داشته باشند. به گفتهٔ باربی زلیزر[۲۶] (2010, 4-12, 18)، چنین دریافتی از نقش تصاویر خبری که عکس را چون «رلهٔ اطلاعات» برجسته می‌کند، یک تعبیر (نادرست) نسبتا سنتی است که احتمال وقوع هر تصویر بصری را دستِ کم می‌گیرد. علاوه بر این، بازیافت یا بازتولید تصاویر توسطِ رسانه، که محمدینوویچ به آن اشاره می‌کند نیز، نمونه‌ای از عکاسی ژورنالیستی است.

دومین ادعای مهمی که وی مطرح می‌کند، به نتیجهٔ مورد انتظار عکاسی جنگ ژورنالیستی مربوط می‌شود: انتشار جهانی تصاویر مصیبت، لزوما منجر به ایجاد مخاطبی (بین‌المللی) نمی‌شود که با قربانیان، احساس همدردی کند. برعکس، استفادهٔ رسانه‌های خبری از اثرات شوک می‌تواند به راحتی جای خود را به «خستگی ترحم»[۲۷] بدهد (به Garber 2004, 19 مراجعه کنید؛ این مفهوم در سال ۱۹۹۹ توسط سوزان مولر[۲۸] ابداع شد). محمدینوویچ استدلال می‌کند که بیش‌ترِ مخاطبان، تنها نگران تراژدی «خود»شان هستند – و در این‌جا او خطی موازی با واکنش‌های ایالات متحده به گزارش‌های رسانه دربارهٔ جنگ در ویتنام را ترسیم می‌کند. به واسطهٔ شیوهٔ بازنمایی (نادرست) آنها توسط رسانه‌های جمعی، زندگی غیرنظامیان سارایوو، به نظر خاطرنشان می‌کند، «زندگی‌های تأسفباری» نیستند – زندگی‌هایی که ارزشمند تلقی می‌شوند و بنابراین، ارزش سوگواری دارند (Butler, 2009).

به نظر می‌رسد رمان زوئی (زویا)[۲۹] اثر میرا اوتاشویچ، برخی نگرانی‌های محمدینوویچ در مورد عکاسی جنگ را منعکس می‌کند. این رمان، اکفراسیس را به نقطهٔ آغاز صریح داستانش تبدیل می‌کند. هر فصل از کتاب که تاریخچهٔ بسیار پراکندهٔ عکاسی مدرنیستی را روایت می‌کند، با توصیف اکفراسیستی عکسی از عکاسان مشهوری مانند برنیس ابوت [۳۰]، دایان آربوس [۳۱]، ویویان مایر[۳۲] و هانری کارتیه برسون[۳۳] آغاز می‌شود. نکتهٔ مهم این است که هیچ یک از این عکس‌ها، [کتاب]گنجانده نشده‌اند. یعنی فقط به صورت ضمنی و از طریق توصیف با کلمات، احاطه‌شده توسط یک قاب، در آن گنجانده شده‌اند. فقط در فصلِ آخر است که عکس‌ها تکثیر گشته‌اند. این فصل در سارایوو اتفاق می‌افتد، جایی که شخصیت اصلی، زویا کلاین [۳۴]، با سوزان سونتاگ ملاقات می‌کند که در حال آماده‌سازی نمایشِ «در انتظار گودو»ی بکت [۳۵]، با بازیگران محلی است. رمان، سانتاگ را مانند یک روشنفکرِ درگیر نشان می‌دهد: راوی به او اجازه می‌دهد فریاد بزند: «سارایوو، اسپانیای زمان ماست! مارتا گلهورن[۳۶] ادعا کرد انسان، باید جنگی را که شاهد آن است دوست داشته باشد. پوچ و – درست است!» (Otaševic, 2012, 96). با معرفی‌کردن سانتاگ به‌عنوان فردی موردِ تحسین بی‌قید و شرطِ بازیگرانی که نمایش بکت را با آنها روی صحنه می‌برد و عموما چون روشنفکر اجتماعی غربی‌ای که زندگیِ همهٔ سارایویی‌های دیگرِ تحت محاصره را می‌گذراند، به نظر نمی‌آید این رمان در هیچ مقطعی، تعهد سانتاگ را دچار مشکل کند. با این حال، همهٔ ساکنانِ سارایوو، حضور سانتاگ در سارایوو را به این شکل آرمانی درک نکردند. برخی نویسندگان، مانند میلینکو جرگوویچ(Transatlantic Mail, 14)، به عدمِ بصیرت سانتاگ نسبت به موقعیت ممتاز مادی و وجودیِ وی در مقایسه با شرایط زندگیِ مردم محلی اشاره کرده‌اند.[۳۷] در این زمینه، تعریف لورن برلانت[۳۸] از شفقت به عنوان «احساسی در عمل» مرتبط به نظر می‌رسد: «در عمل، شفقت اصطلاحی است که نشان‌دهندهٔ برتری است: رنجور، آن‌سوی این مکان است» (۲۰۰۴, ۴، تأکید از منبع اصلی است).

آزاردهنده‌تر، فصل آخر [کتاب] اوتاشوویچ، حاوی برخی عکس‌های خبری نمادین از محاصرهٔ سارایوو است که در سراسر جهان پخش شده‌اند - برخی از تصاویر که محمدینوویچ به آنها اشاره می‌کند: افرادی که دوان‌دوان از خیابان یا چهارراه‌ها عبور می‌کنند تا هدف آسانی برای

تک‌تیراندازان نباشند، مردم صف‌بسته برای نان و آب، بزرگسالان و کودکان کشته‌شده بر آسفالت شهر. یکی از دلایلی که نویسنده عکس‌هایی را که برخی از آنها کاملا تکان‌دهنده هستند، [در این قسمت] قرار داده، می‌تواند تمایل به ایجاد یک بیانیهٔ سیاسی باشد. از آن‌جا که کتاب در صربستان منتشر شده، جایی که افکار عمومی و سیاسیِ جریان اصلی، هنوز نقشِ مهیب این کشور در ویرانی بوسنی در زمان جنگ را تصدیق نمی‌کنند، آن عکس‌ها می‌توانند مانند یک هشدار تعبیر شوند: «حقایق را فراموش نکنید! این واقعا اتفاق افتاده است.» از آن‌رو که اوتاشوویچ، کارگردان تئاتر و نمایشنامه‌نویس نیز هست، یکی از منابع الهامی که به ذهن می‌رسد، برشت[۳۹] است. با این حال، استفادهٔ او از عکس‌ها در این‌جا، به نظر من، به فرایند پیچیدهٔ بیگانگی[۴۰] از سوی خواننده منجر نمی‌شوند. عکس‌ها واقعا در روایت گنجانده نشده‌اند، اما به نظر می‌رسد که صرفا به عنوان تصویری از توصیفات راوی از سارایووی جنگ‌زده عمل می‌کنند، و صفحات مورد بحث را به یک کلاژ اضطراب‌آور تبدیل می‌کنند که تأثیر شوکِ کم‌ارزش و سریع اشباع‌کننده‌ای که مشخصهٔ بسیاری از گزارشات رسانه‌های خبری بین‌المللی در مورد جنگ بوسنی است را تکرار می‌کند.

در پایان رمان، زویا - که خودش عکاس است - تصمیم می‌گیرد از تونلی بازدید کند که شهرِ تحت محاصره را به دنیای بیرون وصل می‌کرد. این تونل، با دست در زیر فرودگاه حفر شده بود و تقریبا ۸۰۰ متر طول داشت؛ و به این دلیل ساخته شده بود که سازمان ملل که فرودگاه را کنترل می‌کرد، به شهروندان سارایوو، اجازهٔ خروج یا ورود به شهر را نمی‌داد. ایوانا ماچک[۴۱]، انسان‌شناسی که در طول جنگ در سارایوو، تحقیقات میدانی انجام داده، خاطرنشان می‌کند که «قبل از حفر تونل، سارایوویی‌ها ناچار بودند برای دسترسی به جادهٔ ورود و خروج به سارایوو، برای پنهان‌شدن از نورافکن‌های سازمان ملل و تگرگ گلوله‌های تک‌تیراندازان صرب، در باند فرودگاه بدوند» (۲۰۹۹, ۲۷). زویا، خوشحال از این‌که تونل واقعا وجود دارد، شروع به دویدن بر باند فرود فرودگاه سارایوو می‌کند:

پسر، پشت سرم فریاد می‌زند. صدایش را نمی‌شنوم. با وجود ممنوعیت، مستقیم به سمت باند فرود فرودگاه می‌دوم. دردی غیرمنتظره، شدید و تیز مرا به زیر می‌اندازد. [...] در آخرین درخشش آگاهی، به وضوح می‌بینم که شخصی از من عکس می‌گیرد(Otasevic, 2012, 102) .

رمان، با درک ترسی که محمدینوویچ با آن روبرو شده و بیان می‌کند، به پایان می‌رسد: راوی در همان لحظهٔ حتمی مرگ، عکس‌برداری می‌شود. او کشته می‌شود و در همان لحظهٔ واقعی، به قطعه‌ای اطلاعات تبدیل می‌شود، به کالایی که کسی با آن پول کسب می‌کند. به نظر می‌رسد پایان فصل - و رمان - حاکی از آن است که تاریخ عکاسیِ هنری و متعهد، با تقلیلِ هنر عکاسی به آثار تجاری گزارشگران جنگ، خاتمه می‌یابد. رمان اوتاشوویچ، با ایجاد دوگانگی بین عکاسی رسانه‌ای و عکاسی هنری، به نظر قادر نیست از برخی دام‌هایی که خولایراکی و محمدینوویچ به آنها اشاره کرده‌اند بگریزد، اما ممکن است به حل دوگانگی‌ای کمک کند که محمدینوویچ در متون خود مطرح کرده است: در میان عکاسان خارجی و داخلی.

عکاس جنگ بوسنی: کاهش سرعتِ ادراک

محمدینوویچ، عکاسان خارجی و داخلی را در تضاد قرار می‌دهد و یکپارچگی اخلاقی عکاسان بوسنیایی را برجسته می‌کند، زیرا آنها کارِ خود را بدون دریافت پول انجام می‌دهند، از جمله دلایل دیگر:

عکاسان سارایوو - برخلاف همکارانشان که از خارج می‌آیند تا با معاملهٔ مرگ، دستمزد خود را از روزنامه‌ها، هفته‌نامه‌ها و مجلات هنری دریافت کنند - تنها وقایع‌نگارانِ جنگ در این شهر هستند؛ فیلم و لوازمشان تمام می‌شود و هیچ پاداشی برای کارشان دریافت نمی‌کنند. این باعث نمی‌شود که آنها تفاوتی داشته باشند یا شغلشان را متمایزتر از شغل جراحان، یا آتش‌نشان‌ها به عنوان مثال کنند. اما تعهد آنها با اخلاقیات روشنفکری مشخص می‌شود، چیزی که در اعضای ما، چه پیش و چه در طول جنگ بسیار نادر است (1998b, 57).

یقینا باید واکنش عاطفی افرادی که با جنبهٔ زشتِ (به خوبی مستندشدهٔ) گزارش رسانه‌های غربی دربارهٔ درگیری مواجه شدند را جدی بگیریم.[۴۲] اما حداقل از نظر تئوری، باید این احتمال را بپذیریم که عکاسان خارجی‌ای وجود داشته باشند که وظیفهٔ گواهی‌دادن خود را جدی می‌گرفتند، در حالی‌که درگیربودن خودشان را نیز با جدیتی یکسان در نظر می‌گرفتند.[۴۳] در عین حال، این پرسش باقی می‌ماند که آیا کسی که به عکس جنگ نگاه می‌کند و تاریخ آن را نمی‌داند، می‌تواند تشخیص دهد که این عکس توسط یک عکاس بوسنیایی گرفته شده است یا یک عکاس خارجی؟[۴۴] به نظر می‌رسد نامیدن عکاسان محلی سارایوو به «تنها وقایع‌نگارانِ جنگ»، به

این معناست که محمدینوویچ، با این وجود، به نیاز و حس مستندسازی و جمع‌آوری شواهد، اعتقاد دارد اما هم‌چنین، روش‌هایی برای عکاسی از انسان‌های گرفتار در جنگ وجود دارد که از نظر کیفی با گزارشگران جنگ متفاوت است.

در آثار محمدینوویچ، سه عکاس سارایوویی بسیار برجسته هستند: کمال هازیچ، ملادن پیکولیچ[۴۵] و میلومیر کوواچویچ[۴۶]. او از هر سهٔ آنها در تصویرنوشته‌های خود در اندوه سارایوو نام برده و هم‌چنین یک متنِ همراه، برای نمایشگاهی از کمال هازیچ نوشته است (Mehmedinovic, 1998b). اما چگونه می‌توانیم کیفیت اخلاقی‌ای را که محمدینوویچ در یک عکس خاص به آن اشاره می‌کند، شناسایی و توصیف کنیم؟ (و آیا دریافت‌نکردنِ پاداش، معیاری برای تعریف اخلاق یک فرد است؟) و اگر بتوان این «اخلاقیات روشنفکری» را ایزوله و رسمی توصیف کرد، آیا چیزی است که فقط مختص عکاسان بوسنیایی است؟ کوواچویچ، همان‌طور که آندریا لشیچ[۴۷] اشاره کرده است:

از روش‌های خاص قراردادن بیننده در تصویر، کار مشارکتی با سوژه، کنار هم قراردادن مجموعه‌ای از تصاویر مشابه و متضاد، کادربندی و فیلترکردن تصویرِ نشان داده شده، و ارائهٔ آن‌چه به عنوان مرجع هنری-تاریخی نشان داده می‌شود، استفاده می‌کند: همهٔ این‌ها برای کوواچویچ، ابزاری برای کاهش سرعت فرایند درکِ آن‌چه نشان داده شده، جلوگیری از یک واکنش شوکه‌کننده و به زانودرآورنده بوده است، تا اطمینان حاصل شود که بیننده، از عکس پرسش‌هایی می‌کند که به واکنشی نه تنها برآمده از همدردی انسانی، بلکه هم‌چنین به درکِ فعال شرایط، زمینه‌ای وسیع‌تر که صحنهٔ به تصویر کشیده شده به آن اشاره دارد، منتهی شود. (۲۰۱۶, ۱۴۱-۱۴۲، تأکید از منبع اصلی است).

گرچه لشیچ به مفهوم آشنایی‌زداییِ شکلوفسکی، تنها در یک پاورقی اشاره می‌کند، این ارجاع برای خوانش او از آثار کوواچویچ بسیار مهم است. الکساندرا برلینا[۴۸] در تفسیر خود بر ترجمهٔ اخیرش از شکلوفسکی به ما یادآوری می‌کند که هرچند، شکلوفسکی از آشنایی‌زدایی، بیش‌تر در ارتباط با «زبان» و «خوانندگان» استفاده می‌کند، اما به فیلم و گاهی اوقات، هنرهای تجسمی نیز اشاره می‌کند و به نظر می‌رسد که تمایز مشابهی میان تصاویر به عنوان منابع اطلاعات و تصاویر به عنوانِ هنر، قائل است».(Shklovsky and Berlina, 2017, 23) «کاهش سرعت فرایند ادراک»، در این‌جا واقعا مهم است:

همان‌طور که شکلوفسکی در متنِ بسیار نقل‌شدهٔ خود، «هنر، یعنی تکنیک[۴۹]» می‌نویسد:

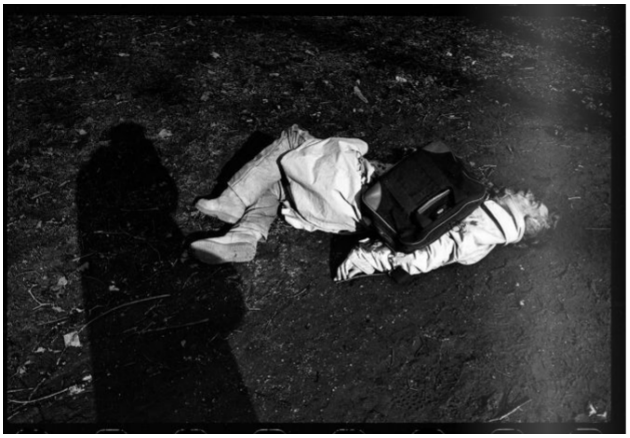
هدفِ هنر، ایجاد تأثیرِ دیدن و نه صرفا تشخیص چیزهاست. شیوهٔ هنر، «آشنایی‌زدایی» از چیزها و پیچیدگی فرم است، که بر دوام و پیچیدگی ادراک می‌افزاید، زیرا فرایند ادراک، غایت خودش در هنر است و باید طولانی شود. هنر، به معنای زندگی از طریقِ ساختن چیزی است. آن‌چه ساخته شده است، در هنر، اهمیتی ندارد.(Shklovsky, 2017, 80)

بسیاری از آن‌چه که لشیچ در مورد آشنایی‌زدایی در آثار کوواچویچ می‌نویسد، در مورد عکس‌های جنگ هازیچ نیز صدق می‌کند. به عنوان مثال، یکی از عکس‌های او گورستانی متأخر را نشان می‌دهد که روی یکی از سنگ قبرها، کتیبهٔ «کمال هوزیچ[۵۰]، ۱۹۹۲-۱۹۵۰» قرار دارد (Hadžic, 1998, 87) - گویی به خواننده خاطرنشان می‌کند که کتیبهٔ قبر، ممکن است کمال هازیچ خوانده شود. اشاره می‌کند که قبرِ درون عکس می‌تواند به همان اندازه، مزار خود عکاس (یا در این مورد، بیننده) باشد. عکس‌های کوواچویچ گاهی اوقات شامل سایهٔ عکاس می‌شوند، برای مثال عکسی که روزنامه‌نگارِ کشته‌شده، ژلیکو روژیچیچ[۵۱] را نشان می‌دهد که بر زمینِ دراز کشیده است (شکل ۳) (Kovacevic, ۲۰۱۲، عکس شمارهٔ ۷۶).[۵۲] همان‌طور که لشیچ اشاره می‌کند، سایه را می‌توان «به صورت استعاری به‌عنوان سایهٔ مرگ خواند [...] اما هم‌چنین می‌توان آن را به عنوان شیوه‌ای دید که بیننده را چون شاهدی مستقیم، در موقعیتِ عکاس قرار می‌دهد» (۲۰۱۶, ۱۴۲). با یکپارچه‌سازی ارجاع به عکاس در محیطِ به تصویر کشیده شده، بیننده را دعوت می‌کنند تا «از طریق ایجاد یک چیز زندگی کند»، بنابراین، «اشیاء را خودکارسازی‌زدایی می‌کنند» .(Shklovsky, 2017, 80-81) چنان‌چه لشیچ اشاره کرده است، یکی از تأثیرات، این است که «استفاده از سایه، میل ما برای نگاه‌کردن به دور، یا فقط احساس همدردی عمومی را از کار می‌اندازد. ما باید نگاه کنیم و تصور کنیم که اگر ما در آن موقعیت بودیم چه می‌شد» (۲۰۱۶, ۱۴۲) (شکل ۴).

به هر ترتیب، بسیاری از عکس‌های هازیچ و کوواچویچ، تخیل بیننده را برمی‌انگیزند، و او را ترغیب می‌کنند که بیش‌تر از حدِ معمول روی تصویر بماند و او را به تأمل در مورد آن‌چه نشان می‌دهند و هم‌چنین زمینه‌ای که در آن پدید آمده‌اند، دعوت می‌کنند (شکل‌های ۵-۶). عکسی از هازیچ، تانکی بزرگ از سازمان ملل را در مقابل یک آسمان‌خراشِ کاملا ویران‌شده نشان می‌دهد. زیرِ دربِ بازِ وسیلهٔ نقلیه، دو پا با چکمه‌های سربازی را می‌بینیم، اما

نـه مابقـی بـدن را، و نـه کاری را کـه سـرباز انجـام می‌دهـد (Hadžic, 1998, 22). وسـیلهٔ نقلیـهٔ سـازمان ملـل بـه شـکل یـک تانـک با پاهـا، نوعی حیـوانِ انسان‌شـکلِ مهربـان، ظاهر می‌شـود. چشـمی بسـته و بقیـه نیمه‌بـاز و از خـود در برابـر آفتـابِ تنـد محافظـت می‌کنـد. در عیـن حـال، ایـن تصویـر را می‌تـوان کنایـه‌ای بـرای حضـور سـازمانِ ملـل در سـارایوو تعبیـر نمـود: در حالی‌که مأموریتِ اعلام‌شـدهٔ آنهـا، محافظت از شـهروندان سـارایوو بـود، اغلب ناچـار بودند خودشـان را از گلوله‌بـاران شـدید شـهر از تپه‌هـای اطـراف توسـط نیروهای صـرب، پنهان کننـد. یکی از عکس‌هـای کوواچویـچ، تراموای ویران‌شـده‌ای پوشـیده از زبالـه را نشـان می‌دهد کـه به دلیل چشـم‌اندازی کـه عکـس از آن گرفته شـده، آن را بـه پیکری فرشته‌سـان تبدیـل می‌کنـد (Kovacevic, ۲۰۱۲، عکـس شماره ۸۰).

برخـی عکس‌هـا، بـه جنبه‌هـای موذیانـهٔ جنـگ نیـز اشـاره می‌کننـد، ماننـد عکس‌هایـی کـه نشـان می‌دهـد دو پیرمـرد، روی قطعـه زمینـی در وسـط شـهر کار می‌کننـد(Hadžic, 1998, 77) . توسـط بیننـده‌ای که از مکان و زمـان عکس‌بـرداری بی‌اطلاع اسـت، این تصویـر را می‌توان بـه صحنه‌ای بسـیار معمولـی تعبیر کـرد: دو مرد کـه در یک روز آفتابـی، در بـاغِ سـبزیجات خـود، فعالیـت می‌کننـد. امـا در زمینـهٔ کل کتـاب، بیننـده ممکـن اسـت در مـورد مـکان عجیبـی که مردان بـرای باغ خود انتخـاب کرده‌اند - در میان بلوک‌هـای آپارتمانـی در بخشـی به طور مشـخص شـهری از شـهر - تعجـب کنـد و شـاید بـه نتیجـه برسـد کشـتِ بـاغ، سـرگرمی نبـوده بلکـه راهی بـرای زنده‌مانـدن در سـارایووی تحـت محاصـره بوده اسـت. عکس‌های جنگی کمـال هازیچ و میلومیـر کوواچویچ، بـا گنجاندن امضای عـکاس در تصویر، با



شـکل ۳. روزنامه‌نگار کشـته شـده، عکاسی توسـط کوواچویچ (Url3).

فعال‌کـردن قـوهٔ تخیل بیننده، تصاویرِ جنگ را آشـنایی‌زدایی می‌کننـد و نـگاهِ خیـرهٔ بیننـده را آهسـته می‌کننـد.

بـه نظـر می‌رسـد عکس‌هـای کوواچویـچ و هازیچ، بـا پرورش تخیـل از سـوی بیننده، چیزی بیـش از «طولانی‌کردن فرایند ادراک» را بـه دسـت می‌آورنـد: آنهـا هم‌چنیـن، بیننـده را به درون دنیـای عکـس می‌کشـانند. در انجـامِ ایـن کار، هازیچ و کوواچویـچ از بیننـدگان می‌خواهنـد کـه بر موقعیـتِ خود به عنـوان تماشـاگرِ تصویـری از مصیبـت جنگ یـا ویرانی تأمل کننـد و در زمینـهٔ تاریخـی‌ای کـه عکـس در آن گرفته شـده اسـت، بیندیشـند. کوواچویـچ و هازیـچ، در تحمیـل چنیـن خواسـته‌هایی بـه بیننـده، درگیـر چیزی می‌شـوند کـه آریلا آزولای[۵۳] آن را «پیمـان مدنـی عکاسـی» می‌نامـد، زیـرا کارِ آنها، قراردادی از «مشـارکت و همبسـتگی» ایجاد می‌کند که از روابـط مثلثـی بین سـه طرفِ درگیـر تکامل می‌یابـد: «فرد عکاسی‌شده، عکاس، و تماشـاگر» (۲۰۰۸, ۲۲-۲۳). بنابراین، بـه نظـر می‌رسـد کـه آنها بـه کسـانی که بـه تصویر کشـیده می‌شـوند، عاملیـت می‌دهند، یا حداقـل، شـیوه(های) ارتباطِ مخاطبـان با انسـان‌بودن (اشـیاء، سـاختمان‌ها، فضاهـا) را که در یـک عکـس جنگـی نشـان داده شـده‌اند، تغییـر می‌دهند. ایـن آهسـته/ طولانی‌شـدنِ درکِ خواننـده نیـز مشـخصهٔ برخـی آثـار ادبی اسـت که بـه محاصـرهٔ سـارایوو می‌پردازند. در بخـش بعـدی، بررسـی خواهـم کـرد کـه چگونه بـه پیوند میان طولانی‌شـدن مدت ادراک و تخیل، در داسـتان کوتاهی از میلینکو جرگوویچ، اشـاره شـده اسـت و در ادامه، به این‌که داسـتان‌های کوتـاه آلما لازاروسـکا، چگونه همزمـان خواننده را بـه درون روایـت می‌کشـاند و او را دور نگـه مـی‌دارد و دسـتیابی بـه تأثیـر بیگانگـی بر خواننـده را شـرح می‌دهم.

داسـتانِ «قفـسِ خالـی پرنده» اثـر میلینکو جرگوویـچ که در [کتـاب] سـارایوو، نقشـهٔ یک شـهر، منتشـر شـده اسـت، به معنـای تمایز مشـابهی میـان عکس‌های خبـری و عکس‌های هنـری‌ای نیسـت کـه در جوهـر بحـث محمدینوویـچ قـرار دارد، بلکـه در عـوض، بـر تخیلی که توسـط هر عکـس ایجاد می‌شـود تمرکز می کند. داسـتان به شـرح زیر آغاز می‌شـود: بـا آن عکـس، کـه ابتـدا در اوسـلوبودنژی[۵۴] و سـپس در بسـیاری از روزنامه‌هـای سراسـر جهـان منتشـر شـد، جنـگ آغـاز شـد. پیـش از جنـگ، اتفـاق نمی‌افتـاد کـه چیـزی در اوسـلوبودنژی منتشـر شـود و تمـام دنیـا بـه آن علاقه‌منـد شـوند (Jergovic, 2015, 224).

خطـوط آغازیـن، روایتگـری را فرامی‌خوانـد (کـه در واقـع، نوعـی شـهر بـا جنبه‌هـای انسـانی اسـت کـه داسـتان‌هایی دربـارهٔ گذشـته‌اش بـرای «شـما» تعریـف می‌کند کـه تا حد

شکل ۴. عکسی از کوواچویچ، سارایوو، ۱۹۹۲ .(Url4)

شکل ۵. از عکس‌های کمال هازیچ، سارایوو، ۱۹۹۲، «در هزارتوی مردان»، شمارهٔ ۲۹ .(Url5)داستانِ پشت تصویر: اکفراسیس و تخیل در داستان جنگ بوسنی

شکل ۶. کودکان در جنگ، عکسی از کوواچویچ، سارایوو، ۱۹۹۲ .(Url6)

زیادی شبیه جرگوویچ یا خودِ دیگرِ خیالی اوست) که یا تصویری را به همکار خود نشان می‌دهد یا با او در مورد یک تصویرِ مشهور صحبت می‌کند: «با آن عکس، جنگ شروع شد.» توصیف راوی از عکس، در واقع نسبتا مختصر است و بیش‌تر بر تصور آن‌چه پیش از گرفتن عکس اتفاق افتاده، متمرکز است تا این‌که در واقع چه چیزی در تصویر گرفته شده و چگونه گرفته شده است:

در تصویر، افرادی هستند که از خانه‌های خود که به تازگی به آتش کشیده شده بود، فرار می‌کردند. نارنجکی که روی پشت بام افتاده بود و زیرشیروانیِ خشک و چوبی، شعله‌ور شده و هر چهار طبقه را سوزاند. [...] ساکنان فراری از خانه، آن‌چه را که پیدا کردند برداشتند. یا چیزی را برداشتند که شخص، وقتی او را به‌طور غیرمنتظره‌ای از خواب بیدار می‌کنند، یا وقتی به او می‌گویند که حداکثر هفت لحظه از زندگی‌اش در آپارتمانش جامانده است، مهم‌ترین چیز در نظر می‌گیرد. [...] به همین دلیل است که زن، در حالی‌که از آپارتمانش بیرون می‌دوید، یک قفس خالی پرنده را برداشت. آن قفسِ پرندهٔ مضحک و خالی [...]، این عکس را آن‌قدر خوب، فراموش‌نشدنی و مهم کرد که با آن، دوره‌ای به پایان رسید و دوره‌ای دیگر آغاز شد.(Jergovic, 2015, 224)

این عکس که در اواخر آوریل یا اوایل می۱۹۹۲ گرفته شده است، برای راوی، به نمادی از آغاز جنگ تبدیل می‌شود. روز بعد، «خوانندگانِ روزنامه در سراسر جهان، عکس زن را تماشا می‌کردند و در مورد قفسی که در دست داشت شگفت‌زده می‌شدند» (Ibid, 231). جرگوویچ می‌نویسد که این جزئیاتِ درون عکس است که تخیل بینندگان را برمی‌انگیزد که باعث وقفه در عکس می‌شود،

و ایـن تخیـل، بـه نوبهٔ خـود، می‌توانـد رمان جنگـیِ واقعی‌ای در مـورد سـارایوو را پدیـد آورد:

آن‌چـه هریـک از آنها در آن لحظه [در حین تماشـای عکس] فکـر می‌کردنـد و چگونـه بـرای خودشـان و نزدیکانشـان توضیـح می‌دادنـد کـه چـرا ایـن زن ناشـناس سـارایوویی، در حـال بیرون‌آمـدن از شـعله‌های آتـش، یـک قفـس خالـی پرنـده را بـا خود برداشـته اسـت - می‌توانسـت بهتریـن رمان جنگـی دربارهٔ سـارایوو باشـد، کـه در چندین هزار قسـمت از ریودوژانیـرو تـا ولادی وسـتوک [۵۵]، در سراسـر جهـان اتفـاق می‌افتـد (همـان).

راویِ جرگوویـچ، بـا خاتمـهٔ فصـل بـه ایـن شـکل - پـس از کنـدوکاو در تاریخچهٔ دو خیابانی که عکس معروف در گوشـهٔ آنها گرفته شـده اسـت - به پیوند بین آشـنایی‌زدایی و تخیل می‌پـردازد، امـا جـدای از روایـت آن بـه صورتِ دوم شـخص، خـودِ داسـتان بـا هیـچ یـک از آنها بـازی نمی‌کنـد، در عوض بـه عنـوان واقعـهٔ تاریخـی نسـبتا خشـکی از سـارایوو قرائـت می‌شـود. اندرسـون و ایورسـن[۵۶] در خوانـش روشـنگرانهٔ خود از پیونـد میـان غوطه‌وری و آشـنایی‌زدایی، که به‌طور سـنتی متضـاد تلقی می‌شـوند، اسـتدلال کردنـد که «تأکیـد تجربی مرتبـط بـا غوطـه‌وری و موضـعِ بیش‌تـر انعکاسـیِ مرتبـط با آشـنایی‌زدایی، در معناسـازیِ مـا از روایـات، پدیده‌هـایِ شـناختی درهم تنیـده‌ای هسـتند» (۲۰۱۸, ۵۷۸). در امتداد ایـن خطـوط، هم‌چنیـن پیشـنهاد می‌کننـد کـه مفهـوم شکلوفسـکی از آشـنایی‌زدایی به‌طـور گسـترده‌تری درک شـود – چـون فراینـدی دارای مقیـاس عـددی، بـه اصطلاح: در حالی‌کـه آشـنایی‌زدایی، تجربیاتـی از خوانـدن را توصیـف می‌کنـد کـه بـا احسـاس انتقـال بـه دنیایـی دیگـر متفـاوت اسـت، امـا ایـن کار را بـا ارائـهٔ احتمـالات مختلـف انجـام می‌دهـد، برخـی بـه واقعیـت راسـتین‌تری بازمی‌گردنـد، برخـی بـه تجربه‌کـردن و قدردانـی از آزمونـگاه فراادراکـیِ اثر هنـری منجـر می‌شـوند، و برخـی دیگـر خواننـده را مجـددا بـه جلـو می‌راننـد تـا نـه واقعیـت، بلکـه غیرواقعی‌بـودن آن‌چیـزی را تجربـه کننـد کـه فراتـر از متـن نهفتـه اسـت (Anderson and Iversen, 2018, 582)[57]

تعدادی از مطالعاتِ شـناختی، ماهیت تجسـم‌یافتهٔ غوطه‌وری را پیش‌زمینـه کرده‌انـد (بـرای یـک نمـای کلـی خـوب، نک: Anderson and Iversen 2018, 572–579). ایـن بینش‌ها به مـا کمک می‌کنند تا دریابیم داسـتان(گوییِ) آلما لازاروسـکا، چگونـه عمل می‌کند. در ادامه، به داسـتانیِ از لازاروسـکا نگاه خواهـم کـرد کـه خواننده را بـه تفکـر در تنش یـا رابطهٔ بین تخیـل و آشـنایی‌زدایی دعـوت می‌کنـد. لازاروسـکا، یکـی از بهتریـن نثرنویسـان ادبیات معاصر بوسـنی و هرزگوین اسـت، امـا برخـلاف آن‌چه در مورد همـکاران مذکرش، محمدینوویچ و جرگوویـچ اتفـاق افتاد که آثارشـان به سـرعت به انگلیسـی و آلمانـی ترجمـه شـد، زمـان زیـادی طـول کشـید تـا آثـار لازاروسـکا ترجمـه شـوند، کـه میـزان توجـهِ نسـبتا اندکی را کـه در خـارج از یوگسـلاوی سـابق دریافـت نمـوده، توضیـح می‌دهـد. داسـتان لازاروسـکا، «مـرگ در مـوزهٔ هنـر مـدرن» (۱۹۹۶)، از مجموعـه داسـتان‌های کوتاهـی با همیـن عنوان، در واکنـش رسـانه‌ای [۵۸]، بـا ایـن پرسـش آغـاز می‌شـود کـه «دوسـت داری چگونـه بمیری؟» این سـوال توسـط شـخصی پرسـیده می‌شـود کـه بـا ادامـهٔ داسـتان، معلـوم می‌شـود شـریکِ زندگـی راوی اسـت، کـه بـه او یـادآوری می‌کنـد که بایـد همـراه بـا ۹۸ نفـر دیگـر از سـاکنان سـارایووی تحـت محاصـره، پرسشـنامه‌ای را که از یک مجلـهٔ آمریکایی دریافت کـرده بودنـد، پر کننـد. همـهٔ مصاحبه‌شـوندگان، پیش‌تـر، در یکـی از مکان‌هـای شـهر، عکـس گرفتـه بودند:

روی میـز کوچکِ روبروی ما، عکسـی از من گذاشـته بود[که] جلـوی خرابه‌هـای بیمارسـتان قدیمـی، گرفتـه شـده اسـت. خبرنگارانـی کـه بـه شـهر تحـتِ محاصـره می‌آینـد، دوسـت دارنـد از ویرانه‌هـا عکس بگیرند. دسـتی که با آن می‌نویسـم، هنـوز آسـیبی ندیـده بـود، امـا آن را عمیقـا در جیبـم فـرو کـرده بـودم. گردنم را کشـیده و شـانه‌هایم را قوز کـرده بودم، انـگار سـردم بـود یـا ناراحـت بـودم. بـه نظـر می‌رسـید که از عکـس خـارج می‌شـوم. یا بایـد گفـت: کناره‌گیـری می‌کنم؟ (Lazarevska, 2014, 99)

توصیـف اکفراسیسـتی راوی از عکـس، بـر محیـط مـادی (ویرانه‌هـا) و وضعیـت بدنـی خـودش زوم می‌کنـد که نشـان می‌دهـد سـردش بـود و ناراحـت بـود. در عین حـال، خوانشِ او از عکـس، توجـه خواننـده را بـه ادراک حسـی‌ای که اکنون دارد، معطـوف می‌کند: به درد دسـتِ آسـیب‌دیده‌اش که او را از نوشـتن پاسـخ پرسشـنامهٔ خود، بازمـی‌دارد. توصیفِ دقیق، نـه تنهـا درکِ خواننـده را کنـد می‌کند، بلکه به نظر می‌رسـد او را بـه داسـتان و بـه راوی نزدیک‌تـر می‌کنـد.

چنان‌کـه گوییلمـت بولنـز[۵۹] اسـتدلال کـرده اسـت، ارجاعات متنـی به حـرکات و احساسـات بدن، باعث «شبیه‌سـازی‌های ادراکـیِ حسـی حرکتـی» در خواننـده می‌شـوند کـه او را بـه اتخـاذ موقعیـتِ راوی دعـوت می‌کنـد (Bolens, 2012, viii؛ در خصوص پاسـخ حسـی حرکتـی، هم‌چنین نـک: Spolsky, 1996). اما حتی اگر «یکدلی حرکتی»، یک عملِ شبیه‌سـازی ادراکـی درونـی کـه ما را قـادر می‌سـازد تا نیت‌هـا، عواطف یا وضعیـت ذهنی شـخص دیگری را درک کـرده و تا حد زیادی استنباط کنیم (Bolens, 2012, ch 1: 3, 6, 13, 18, 40)، ممکن اسـت همذات‌پنـداریِ خواننـده بـا راوی یـا قهرمـان داسـتان

را، امکان‌پذیر کند یا افزایش دهد، شکل اخذِ دیدگاه - یا یکدلی خواننده - که بولنز توصیف می‌کند، هنوز چندین گام با یکدلیِ اجتماعی، فاصله دارد («همدردی» یا «شفقت»، که محمدینوویچ در گزارش رسانه‌های غربی دربارهٔ جنگ بوسنی، فقدان آنها را مورد انتقاد قرار داد). نکتهٔ مهم این است که «یکدلی» می‌تواند به معنای چیزهای بسیار متفاوتی باشد - در گفتار محاوره‌ای، اغلب به عنوان مترادفِ همدردی، همدلی یا نوع‌دوستی استفاده می‌شود، اما در واقع، از حوزهٔ نظریهٔ زیبایی‌شناسی سرچشمه می‌گیرد، از جایی که به روانشناسی منتقل شد – ابداع واژهٔ یکدلی (Einfühlung)، در اصل، «درک فضایی فرم‌ها» را در هنر توصیف می‌کند.[۶۰] این سؤال که آیا پاسخ‌های خوانندگان به داستان، منجر به یکدلی به عنوان رفتاری اجتماعی می‌شود، هنوز در مطالعات ادبی تجربی، مورد آزمایش قرار می‌گیرد (برای مثال نک: Koopman, 2015, 2018). در همان زمان، شاخهٔ جدیدی از روایت‌شناسیِ تجسم‌یافته، در حال توسعه است که «نقشِ بدن را در شکل‌دهی و خواندن روایت‌ها به منصهٔ ظهور می‌رساند» و «بر تجربهٔ بدنی به عنوان محل تلاقی حالات و ادراکات بدنی]...[و تصاویر و بازتاب‌های فرهنگی بدن، تأکید دارد». (Caracciolo et al. 2016, 437).[۶۱] داستانِ لازاروسکا را می‌توان در همین راستا خواند.

لازاروسکا، هم‌چنین از برخی تکنیک‌های روایی استفاده می‌کند که اثر غوطه‌وری را خنثی می‌کنند یا حتی از بین می‌برند. تداعی راوی از تجربهٔ تجسم‌یافتهٔ خود از زندگی در طول جنگ و پیش از جنگ (مثلا در خوانش عکس خود و هم‌چنین در جاهای دیگرِ متن)، در تضاد شدید برای کاربرد و زندگیِ پس از مرگِ مورد نظر عکس‌ها توسط مجله است: «پاسخ‌ها، که با عکس‌های ما مصور شده‌اند، در یک مجلهٔ مجلل با جلدهای براق منتشر می‌شوند. بخشی از نسخه، در موزهٔ هنر مدرن نیویورک نگهداری می‌شود. [...] آنها از ما چه می‌خواستند؟» (Lazarevska, 2014, 100). او که از طرفِ شریک زندگی‌اش، ترغیب شده بود به این سوال پاسخ دهد که «دوست داری چگونه بمیری؟»، پاسخ می‌دهد: «در کریستینا ورچک!»[۶۲] (Ibid, 101). راوی، سپس به شکل تداعی، به خاطرات خود از سارایووی پیش از جنگ بازمی‌گردد، به گونه‌ای که روند روایی را مختل می‌کند و در عین حال، توجه خواننده را به ماهیتِ برساختهٔ داستان و حافظه جلب می‌کند. کریستینا ورچک، یک متخصص زیبایی بود که ستونی محبوب در روزنامه‌ای داشت که راوی، به عنوان مصحح در آن کار می‌کرد. ورچک عادت داشت این جمله را در ستون خود درج کند: «مشخص است که همه می‌خواهند طولانی زندگی کنند، پیر شدن را نمی‌خواهند». وقتی راوی، متوجه می‌شود که جمله در حال تکرار است، در یک مورد، عمدا سه کلمهٔ پایانی ستون را به «نمیر» تغییر داد و ورچک را ترغیب کرد تا او را به یک معالجهٔ رایگان دعوت کند. پرسشِ شریک زندگی او، «آیا از مرگ می‌ترسی؟»، مجموعه‌ای از خاطراتِ غیرارادی از موقعیت‌هایی را در او تداعی می‌کند که در آنها، احساس وحشت و اضطراب کرده است (با مادرش در دندانپزشکی) و هم‌چنین مواردی که در آن، از او خواسته شده بود کاری را که دوست نداشت، انجام دهد. (پرسش مرسومِ «چه کسی می‌خواهد اول بیاید؟» در یک آزمایشِ جمعیِ پزشکی در مدرسهٔ ابتدایی؛ یک فروشندهٔ بی‌صبر، او را به ستوه می‌آورَد تا در یک مغازهٔ کفش‌فروشی، تصمیمش را بگیرد). زیرا این احساسات - اجبار به پاسخ‌دادن یا اقدام در زمانی که تمایلی به انجام آن ندارید، و احساس وحشتی که در واکنش به این بازخواست ظاهر می‌شود - است که پرسش مجله در او ایجاد می‌کند. او با بازگشت به معالجهٔ خود نزد ورچک، به یاد می‌آورد که در حالی که با ماسک روی صورت‌هایشان دراز کشیده بودند، زنی که در کنار او خوابیده بود گفت: «خوب است که این‌گونه به خواب رویم» (Ibid, 114).

پس، این همان چیزی است که او به شریک زندگی‌اش اجازه می‌دهد در پاسخ به این سوال بنویسد: «در خوابم.» ارتباط بین ماسک زیبایی و ماسکِ مرگ، در داستان مشخص می‌شود، و همین‌طور خطی که از تلقی مجله به عنوان یک کالا تا زنده به گور شدن در موزهٔ هنر مدرن، ادامه دارد. بعدتر، وقتی اولین نسخه‌های مجله به شهرِ هنوز در محاصره می‌رسد، راوی به این فکر می‌کند: «شاید دیگر نباید به چنین پرسشنامه‌هایی پاسخ داد، حتی با این وعده که امکان جذابی وجود دارد که چهرهٔ ما که از آن عکاسی شده، در معرضِ دید همهٔ جهان قرار گیرد. [...] و سپس، آن پاسخ‌ها مانند کفش‌هایی که ناخواسته خریداری‌شده‌اند، در جارختی قرار می‌گیرند» (Ibid, 121). داستان، باز هم، با حسی قوی از تجسم به پایان می‌رسد: به‌علاوه، دستی که با آن می‌نویسم، التیام یافته است. اگر سؤال جدیدی مطرح شد، پاسخ‌هایم را خودم می‌نویسم. همهٔ اینها را با دستِ خودم می‌نویسم. اطلس تاریخ جهانِ تایمز را زیر برگه‌های کاغذ گذاشته‌ام. شب است. امشب،

در موزهٔ هنرهای مدرن نیویورک، پاسخی که به زور از من گرفته شد، مرا بیدار نگه می‌دارد (Ibid, 122).

با این حال، داستانِ لازاروسکا بیش از نقدِ کالایی‌کردن داستان (های/ سابقه‌های) انسان از مصیبتِ جنگ، که اغلب نتیجهٔ عکاسیِ تجاری جنگ است، عمل می‌کند. و او نه تنها با بیان داستانِ پشتِ تصویر و تحریک تخیل بیننده، یک قدم جلوتر از جرگوویچ حرکت می‌کند، اما او هم‌چنین با شبکهٔ پیچیدهٔ خاطرات (به واسطهٔ تداعی‌های استعاری) از زندگی پیش از جنگِ مرتبط با احساسات تجسم‌یافتهٔ اجبار، وحشت و اضطراب، داستان کاملی را می‌بافد. در آثار لازاروسکا، یکدلی خواننده با تصاویر مصیبت (یا توصیف‌های واقعی و دقیق آنها) برانگیخته نمی‌شود، بلکه توسط شناخت و ادراک تجسم‌یافته در داستان، ایجاد می‌شود: درک خواننده از احساس قهرمان داستان، با توصیف دقیق تجربهٔ لمسی و جسمانی او تقویت می‌شود. داستانِ «مرگ در موزهٔ هنر مدرن» (و هم‌چنین داستان‌های دیگر مجموعه‌ای با همین عنوان)، زندگی در «شهرِ تحت محاصره» را به تصویر می‌کشد که در تضاد کامل با فرهنگِ تصاویر رسانه‌ای تکان‌دهنده است. آنها، هم دیدگاه‌های جریانِ اصلی تجربهٔ جنگ را آشنایی‌زدایی می‌کنند و هم، به میزان قابل توجهی، داستان را کند می‌کنند. آیا آنها یکدلی را در خواننده افزایش می‌دهند و آیا، دقیقا یکدلی خواننده است که داستان‌های او در پی آن هستند؟ همان‌گونه که آن ژورسیچ[۶۳] نوشته، شاید ما باید ادعاهای نسبتا کمی را در مورد روایت به عنوان محرکی برای یکدلی مطرح کنیم: «ادبیات» - و عکاسی را می‌توانیم اضافه کنیم - «چون مغز، قلب، روح یا اعتقادات سیاسی ما را تغییر می‌دهد مهم نیست، بلکه به این دلیل اهمیت دارد که تکرار خوانشِ ادبیات، تفکر را کند می‌کند» (۲۰۱۱, ۲۴). شاید مهم‌تر از برانگیختنِ یکدلی اجتماعی در خواننده، داستان‌های لازاروسکا، ما را به بازنگری در حدود یکدلی، ماهیت برساختهٔ حافظه و نقش روایت در هر دو دعوت می‌کنند.

نتیجه‌گیری: دیدِ همدلانه

تمام نویسندگان و عکاسانی که کار آنها در بالا مورد بحث قرار گرفته است، یا خودشان محاصرهٔ سارایوو را تجربه کرده‌اند یا دوستان و خانواده‌ای داشته‌اند که در آنجا زندگی کرده‌اند. در مواجهه با جنبه‌های اغلب مشکل‌سازِ اخلاقیِ پوشش رسانه‌ایِ زیاد محاصرهٔ سارایوو، آنها نقدی مستمر از نقش دوسوگرایانهٔ عکاسی خبری (غربی) در بازنمایی انسان‌های متأثر از جنگ را ارائه کرده‌اند. روش‌های متفاوتی که نویسندگان و عکاسان از عکاسی/ اکفراسیسِ مرتبط با محاصرهٔ سارایوو، به کار می‌برند و بر آن تأمل می‌کنند را می‌توان مانند سطوح مختلف انتقاد، از نقد سیاسیِ کالایی‌سازی تصاویرِ مصیبت تا استفادهٔ عکاسی و روایی تا استراتژی‌های آشنایی‌زدایی و غوطه‌وری در نظر گرفت که خواننده را به تجدید نظر در یکدلی با قربانیانِ مناطق جنگ‌زده دعوت می‌کند.

ابتدا بررسی کردم که نثر محمدینوویچ و اوتاشوویچ، چگونه بر کالایی‌سازیِ رسانه‌های خبری از جمعیت غیرنظامیِ مصیبت‌دیدهٔ سارایوو ، نقدی ارائه می‌کند و برخی تناقضات در تفکر و استفادهٔ آنها از عکاسی را مشخص کردم. در گام دوم، من به‌طور خلاصه، در مورد چگونگی و چرایی این‌که محمدینوویچ، آثار عکاسان جنگ بوسنیایی مانند میلومیر کوواچویچِ «مخوف»[۶۴] و کمال هازیچ را به عنوان شکلی جایگزین از عکاسیِ جنگ درک می‌کند، و کار آنها را چون پادزهری اخلاقی در برابر تصاویر رسانه‌ایِ تولیدشده توسط گزارشگران جنگ بین‌المللی ارائه می‌دهد، بحث نمودم. استدلال کرده‌ام که به‌جای دوگانگی بین عکاسان خارجی و داخلی، چیزی که کار آنها را مشخص می‌کند، تمایل برای آهسته‌کردن ادراکِ بیننده است - که توسط لشیچ (۲۰۱۶) نیز به آن اشاره شد - فرایندی که می‌توان آن را با توجه به آشنایی‌زداییِ شکلوفسکی توصیف کرد. در بخش سوم این فصل، من در داستان کوتاهی از آلما لازاروسکا که تکنیک‌های روایی آن، تجربهٔ تجسم راوی از جنگ را برجسته می‌کند و استراتژی‌های غوطه‌ورکننده و آشنایی‌زدایی را با هم ترکیب می‌کند، به اکفراسیس - توضیحات عکس‌ها یا تصاویر ذهنی - نظر کردم.

انتقاد محمدینوویچ از رویکرد خبرنگاران تلویزیونی و خبری به ساکنان شهرِ تحت محاصره، جستجوی بدونِ توجه به وجدانِ عکس‌هایی تکان‌دهنده از مصیبت بشر و تبدیل آن تصاویر به کالا، برخی از نکات دردناک آن چیزی را آشکار می‌کند که خولایراکی (۲۰۱۰) آن را «آسیب‌شناسی شاهدبودن» نامیده است - تنش بین گزارش عینی (و عینی‌سازی) و پاسخ یکدلانه‌تر. در عین حال، محمدینوویچ بر این احتمال که تصاویر مصیبت، می‌توانند بر مخاطبان بین‌المللی تأثیر بگذارند و آنها را به عمل برانگیزند، تردید می‌کند. زیرا هر اجتماعی، با قربانیان «خود» مشغول است.

در عوض، او برای کار عکاسان جنگ بوسنیایی مانند کمال هازیچ و میلومیر کوواچویچ، ارزش قائل است. با وجود

این‌که عکس‌های هازیچ و کوواچویچ، از نمایشِ تصاویر مرگ و ویرانی ابایی ندارند، اما هدف اصلیِ این عکس‌ها، تحریک تخیل بیننده به عنوان پیش‌شرطی برای درک آسیب‌های انسانی است. آنها درک بینندگان از جنگ را آشنایی‌زدایی می‌کنند و با اصرار از ایشان می‌خواهند که ویرانی، مرگ یا مصیبتی را که به تصویر کشیده می‌شود، زمینه‌سازی کنند. با کشاندن تماشاگر به داخل تصویر، عکس‌های آنها، رابطهٔ بین سوژهٔ نمایش‌یافته (مبتلا) یا شیء (تخریب‌شده)، عکاس و مخاطب را دوباره پیکربندی می‌کنند (رک: Azoulay, 2008).

آن‌چه محمدینوویچ در عکس‌های کمال هازیچ و میلومیر کوواچویچ، بها می‌دهد، به نظر، دقیقا همان جنبه‌هایی است که عکاسی با ادبیات داستانی مشترک است. شیوه‌هایی که آثار داستانی با عکاسیِ جنگ سروکار دارند، نشان می‌دهند که ادبیات، بی‌شباهت به عکس‌های هازیچ و کوواچویچ، بر آن است که به سوژه‌های تصویر، عاملیت بدهد. در عین حال، با زمینه‌سازیِ جنگ در برابر پس‌زمینه‌ای که داستان‌های زندگی (تخیلی)، یکدست شده‌اند، آثار ادبی، علیه آسیب‌های سیاسی‌زدایی، عمل می‌کنند. اوتاشوویچ، خواننده را به تأمل در رابطهٔ بین تاریخ عکاسی (هنری) و نقش بازنماییِ رسانه دعوت می‌کند. داستان کوتاه جرگوویچ، به پتانسیل عکس‌ها در راه‌اندازی داستان‌گویی اشاره می‌کند. تمرکز لازاروسکا بر آگاهیِ تجسم‌یافته، احساس غوطه‌وری در داستان را در خواننده افزایش می‌دهد، در حالی‌که استفادهٔ تقریبا شاعرانهٔ او از تداعی‌های استعاری و حافظهٔ غیرارادی که به زندگی پیش از جنگ، هدایت می‌شود، در عین حال، روند خواندن را آهسته و آشنایی‌زدایی می‌کند. اگر اکفراسیس، همزمان عکس‌ها را غریب و آشنا می‌کند، می‌توان همین را در مورد تأثیر ادبیات بر خاطرهٔ محاصره گفت: داستان روایی، هم خواننده را در داستان غوطه‌ور می‌کند و هم او را با داستانی که گفته می‌شود، آشنایی‌زدایی می‌کند.

پی‌نوشت

3. Semezdin Mehmedinovic

4. Chetnik

۵. متن اصلی، فاقد تصویر بوده است و تصاویر موجود، توسط مترجم اضافه شده‌اند.

۶. از نظر تاریخی، چتنیک‌ها، یک سازمان نظامی ملی‌گرای صرب بودند که از گروه‌های ارتش یوگسلاوی سابق تشکیل شده بود و پس از فروپاشی پادشاهی یوگسلاوی در سال ۱۹۴۱، به حمایت از پادشاه ادامه دادند. چتنیک‌ها که در ابتدا برای مبارزه با نیروهای متحدین که یوگسلاوی را اشغال و تجزیه کرده بودند، تشکیل شدند، عمدتاً با نیروهای پارتیزانی کمونیست به رهبری جوسیپ بروز تیتو (Josip Broz Tito) و حتی با نیروهای ایتالیایی و آلمانی همکاری کردند. در جنگ بوسنی، اصطلاح چتنیک به عنوان نامی تحقیرآمیز برای نیروهای شبه‌نظامی صرب استفاده می‌شد.

۷. دربارهٔ استعارهٔ تیراندازی (shooting metaphor)، می‌توان به بخشی از مطالب کتاب دربارهٔ عکاسی اثر سانتاگ رجوع نمود که از خشونت ضمنیِ موجود در عکاسی، سخن می‌گوید: دوربین هم، به عنوان یک سلاح تهاجمی به فروش می‌رسد، اسلحه‌ای که تا جای ممکن، خودکار ساخته شده و آمادهٔ شلیک است. عکاسی از مردم، هتک حرمت آنهاست، با دیدن آنها به گونه‌ای که هرگز خود را نمی‌بینند، با شناختی از آنها که هرگز نمی‌توانند داشته باشند، مردم را به اشیایی تبدیل می‌کند که می‌توان آنها را به‌طور نمادین تصرف کرد. عکاسی از کسی، یک قتل ناخودآگاه است - یک قتل نرم، مناسب زمانی غم‌انگیز و ترسناک (مترجم).

8. Susan Sontag

9. Ernst Jünger

10. Kemal Hadžic

11. Philip Hammond

۱۲. مطمئناً جنگ ویتنام تا حدی می‌تواند به عنوان پیشرو در نظر گرفته شود. اما تفاوت بزرگ این بود که آن درگیری عمدتا به عنوان بخشی از جنگ سرد و مبارزهٔ ایالات متحده علیه گسترش کمونیسم، آشکار و تشدید شد.

3. journalism of attachment

4. Martin Bell

۱۵. برای بررسی انتقادی گزارش‌های روزنامه‌نگاران هلندی دربارهٔ جنگ بوسنی دقیقا به این روش، به (Ruigrok, ۲۰۰۸) مراجعه کنید. اوپن (Oppen)، بر مبنای مثالی از مارینا آخنبک (Marina Achenbac) در جادهٔ سارایوو، نقدی از گزارش‌های آلمانی ارائه می‌کند و هم‌چنین نشان می‌دهد که چگونه شکلی جایگزین از روزنامه‌نگاری تعلق، امکان‌پذیر بوده است: شکلی که «دخیل بودن یا تعلق خود را تشخیص می‌دهد، از موقعیت خود، آگاه است اما جستجو برای بازنمایی تعارض را رها نمی‌کند» (۲۰۰۹, ۱۱).

16. Lilie Chouliaraki

17. Nenad Velickovic

18. Alma Lazarevska

19. Aleksandar Hemon

۲۰. برای بسیاری از نویسندگان و عکاسانِ مورد بحث، جنبهٔ

(خود)بیوگرافیک داستان‌ها و عکس‌های آنان، عاملی است که نباید دستِ کم گرفته شود.

21. ekphrasis
22. Mira Otaševic
23. Miljenko Jergovic
24. Guido Snel
25. Ferhadija
26. Barbie Zelizer
27. compassion fatigue
28. Susan Moeller
29. Zoe (Zoja)
30. Berenice Abbott
[3] . Diane Arbus
32. Vivian Maier
33. Henri Cartier-Bresson
34. Zoja Klajn
35. Beckett
36. Martha Gellhorn

۳۷. برای بحث در مورد نقش سانتاگ به عنوان یک روشنفکر اجتماعی غربی، در سارایوو و در طول جنگ، و هم‌چنین واکنش نویسندگان محلی مانند جرگوویچ و محمدینوویچ به حضور و مشارکت او در سارایوو، نک. (Snel, ۲۰۱۶. ۲۲۹-۲۳۱). برای بحث کامل در خصوص نمایش «در انتظار گودو»ی سانتاگ در سارایووی تحت محاصره، نک. (Abazovic, 2015).

38. Lauren Berlant
39. Brecht
40. Verfremdung
41. Ivana Macek

۴۲. این بحث هم‌چنین می‌تواند حداقل تا حدی به این سؤال مرتبط باشد که چه کسی حق دارد آسیب‌های شخصی را به نمایش بگذارد؟ شکاف شدید بین قربانیان، ناظران، شاهدان، و شاهدان نیابتی موضوعی است که بارها و بارها در بحث آسیب‌های تاریخی یا جمعی ظاهر می‌شود. برای هولوکاست، نک. (Rothber, 2009)؛ برای هیروشیما و ناکازاکی، (نک. Auestad, 2017).

۴۳. در مورد مفهوم شاهد درگیر، مراجعه کنید به: (Rothberg, 2013).

۴۴. برای آزمایش این موضوع، تحلیل دقیق «گروه کنترلِ» – عکس‌های تهیه‌شده توسط خبرنگاران رسانه‌های غربی – مورد نیاز است، کاری که انجام آن در محدودهٔ این مقاله ناممکن بود.

45. Mladen Pikulic
46. Milomir Kovacevic
47. Andrea Lešic
48. Alexandra Berlina
49. Art, as device
50. Hodžic
51. Željko Ružicic

۵۲. عکس ژلیکو روژیچیچ با عنوان «ژلیکو روژیچیچ، روزنامه‌نگار رادیو سارایوو، چند لحظه پس از این‌که به او گفتم بالاخره اجازه یافته است تا با خانواده‌اش در زاگرب دیدار کند، ۲ فوریه ۱۹۹۲، بر اثر انفجار بمب کشته شد». عکس‌های دیگر با سایهٔ عکاس شامل عکس شمارهٔ ۱۰۸ است، «سلف پرتره‌ای در مقابل CEDUS، خیابان تیتو، شمارهٔ ۴۴، جایی که با ملادن، نرمین و فیکو (Mladen, Nermin and Fico) تا سپتامبر ۱۹۹۲ قبل از نقل مکان به اسلوگا زندگی کردم.»

53. Ariella Azoulay
54. Oslobodenje
55. Vladivostok
56. Anderson and Iversen

۵۷. «خوانش مادی» رابینسون (Robinson) از شکلوفسکی (۲۰۰۸) را می‌توان به عنوان نیای علاقهٔ فعلی در پیونددادن شکلوفسکی به شناخت، در نظر گرفت.

58. medias res
59. Guillemette Bolens

۶۰. برای تبارشناسی یکدلی، نک: Weigel, ۲۰۱۷)). برای رابطه بین شفقت، همدردی و یکدلی، به Garber, ۲۰۰۴)) مراجعه کنید. برای بررسی ارتباط بین تحقیقات یکدلی در علوم اعصاب و مطالعات ادبی، به Lux and Weigel, ۲۰۱۷)) مراجعه کنید. برای مفهوم یکدلی در مطالعات ادبیات‌شناختی، به (Caracciolo, 2014, Ch 5.3.3)مراجعه کنید.

۶۱. هم‌چنین به مقالات (Kukkonen and Caracciolo, 2014) مراجعه کنید.

62. Kristina Vercek
63. Ann Jurecic
64. Strašni

فهرست منابع

Abazovic, Dina. (2015). "Waiting for Godot in Sarajevo, 1993: Susan Sontag's War Production of Samuel Beckett's Play". MA thesis (Stavanger: University of Stavanger). <https://brage. March ۷ bibsys.no/xmlui/handle/11250/286647> (accessed .(2019

Anderson, Miranda and Iversen, Stefan. (2018). "Immersion and Defamiliarization". Poetics Today, 39.3, 569–595.

Auestad, Reiko Abe. (2017). "Ibuse Masuji's Kuroi Ame (Black Rain 1965) and Imamura Shohei's Film Adaptation, Kuroi Ame (Black Rain 1989)". Bunron – Journal of Japanese Literary Studies, 4, 1–19.

Azoulay, Ariella. (2008). The Civil Contract of Photography. New .York: Zone Books

Bell, Martin. (1997). "TV News: How Far Should We Go?". British Journalism Review, 8.1, 7–16.

Berlant, Lauren. (2004). "Introduction: Compassion (and Withholding)". in Lauren Berlant (ed.) Compassion: The Culture and Politics of an Emotion. New York: Routledge, 1–13.

Bolens, Guillemette. (2012). The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative. Baltimore: Johns Hopkins .University Press

Butler, Judith. (2009). Frames of War: When Is Life Grievable?. .London: Verso

Caracciolo, Marco. (2014). The Experientiality of Narrative: An .Enactivist Approach. Berlin: De Gruyter

Caracciolo, Marco; Guédon, Cécile; Kukkonen, Karin and Müller, Sabine. (2017). "The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation". in Per Krogh Hansen, John Pier, Philippe Roussin, and Wolf Schmid (eds.) Emerging Vectors of Narratology, ed. Berlin: De Gruyter, 435–460.

Chouliaraki, Lilie. (2010). "Ordinary Witnessing in Post-Television News: Towards a New Moral Imagination". Critical Discourse Studies, 7.3, 305–319.

Garber, Marjorie. (2004). "Compassion". in Lauren Berlant (ed.) Compassion: The Culture and Politics of an Emotion. New York: Routledge, 15–29.

Sarajevo: Medunarodni .۹۴' Hadžic, Kemal. (1998). Sarajevo .centar za mir

Hammond, Philip. (2004). "Humanizing War. The Balkans and Beyond". in Stuart Allan and Barbie Zelizer (eds.) Reporting War: Journalism in Wartime. London: Routledge, 174–189.

.Sarajevo, plan grada. Zagreb: Fraktura .(۲۰۱۵) .Jergovic, Miljenko Jurecic, Ann. (2011). "Empathy and the Critic". College English, 74.1, 10–27.

Koopman, Eva Maria. (2015). "Empathic Reactions after Reading: The Role of Genre, Personal Factors and Affective Responses". Poetics 50, 62–79.

Koopman, Eva Maria. (2018). "Does Originality Evoke Understanding? The Relation Between Literary Reading and .Empathy". Review of General Psychology, 22,2, 169–177

Kovacevic, Milomir. (2012). Sarajevo: ma ville, mon destin, Photographies de Milomir Kovacevic; textes de Franccois Maspero, .Andrea Lešic et Milomir Kovacevic. Paris: Actes Sud

Kukkonen, Karin and Caracciolo, Marco. (2014). "Introduction: What is the 'Second Generation'?". Style, 48.3, 261–274.

Lazarevska, Alma. (2014). Death in the Museum of Modern Art. .Trans. Celia Hawkesworth. London: Istros Books

Lešic, Andrea. (2016). "Milomir Kovacevic's War Photographs: How Not to Dehumanise a Traumatised Subject". in Tanja Zimmermann and Aleksandar Jakir (eds.) Europe and the Balkans: Decades of "Europeanization"?. Würzburg: Königshausen & Neumann, 137–152.

Lux, Vanessa and Weigel, Sigrid (eds.) (2017). Empathy: Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a .Cross-Disciplinary Concept. London: Palgrave MacMillan

Macek, Ivana. (2009). Sarajevo Under Siege: Anthropology in Wartime: The Ethnography of Political Violence. Philadelphia: .University of Pennsylvania Press

Mehmedinovic, Semezdin. (1998a). "Fotografije Kemala Hadžica – Sarajevo '94," in Kemal Hadžic (ed.) Sarajevo '94. Sarajevo: Medunarodni centar za mir, 5–11.

1998b). Sarajevo Blues. Trans. Ammiel Alcalay. San) .------ .Francisco: City Lights Books

.Otaševic, Mira. (2012). Zoja. Belgrade: Geopoetika

Robinson, Douglas. (2008). Estrangement and the Somatics of Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht. Baltimore: Johns Hopkins .University Press

Rothberg, Michael. (2009). Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization. .Stanford: Stanford University Press

2013). "Multidirectional Memory and the Implicated) .------ Subject: On Sebald and Kentridge". in Liedeke Plate and Anneke Smelik (eds.) Performing Memory in Art and Popular Culture. New York: Routledge, 39–58.

Ruigrok, Nel. (2008). "Journalism of Attachment and Objectivity: Dutch Journalists and the Bosnian War". Media, War & Conflict. 1.3, 293–313.

Shklovsky, Viktor and Berlina, Alexandra. (2017). Viktor Shklovsky: A Reader. trans. and introd. Alexandra Berlina. New .York: Bloomsbury Academic

Shklovsky, Viktor. (2017). "Art as Device" [1st edn 1917/1919], trans. Alexandra Berlina, Viktor Shklovsky: A Reader. New York: Bloomsbury Academic, 73–96.

Snel, Guido. (2016). "'My Dream Can Also Become Your Burden': Semezdin Mehmedinovic's Poetics of Self-Determination". in Andrew Hammond (ed.) The Novel and Europe. Basingstoke: Palgrave MacMillan, ۲۲۷–۲۴۲.

Sontag, Susan. (2003). Regarding the Pain of Others. New York: Picador.

Spolsky, Ellen. (1996). "Elaborated Knowledge: Reading Kinesis in Pictures". Poetics Today. 17,2, 157–180.

Oppen, Karoline Von. (2009). "Reporting from Bosnia: Reconceptualising the Notion of a 'Journalism of Attachment'". Journal of Contemporary European Studies. 17,1, 21–33.

Weigel, Sigrid. (2017). "The Heterogeneity of Empathy". in Vanessa Lux and Sigrid Weigel (eds.) Empathy: Epistemic Problems and Cultural-Historical Perspectives of a Cross-Disciplinary Concept. London: Palgrave MacMillan, 1–23.

Zelizer, Barbie. (2010). About to Die: How News Images Move the Public. Oxford: Oxford University Press.

منابع تصویر

Url۱: https://www.aljazeera.com/features/2020/5/۳/a-camera-doesnt-lie-documenting-besieged-sarajevo

Url۲: https://www.picuki.com/media/1937225494164536363

Url۳: https://www.yumpu.com/fr/document/read/16611563/sarajevo-ma-ville-mon-destin-bh-info

Url٤: http://www.artnet.com/artists/milomir-kovacevic-stra%C۵A۱ni/sejlina-sjena-sarajevo-1992-REKvigOvKxyEcsnUIrzuZg۲

Url۵: https://cassilhaus.com/kemal-hadzic

Url٦: https://radiosarajevo.ba/metromahala/kultura/djeca-u-ratu-godina--۲۰-na-fotografijama-strasnog-izlozba-na-koju-se-cekalo foto/218310