www.pecritiue.com

مرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

«حازم حرب»
و بدن غایب فلسطینی

به‌سوی غلبه بر امکان ناپذیری روایت فاجعه

حمید فرازنده

۱

بحث زیبایی‌شناسی هنر در خطه‌ی ما قدمتی طولانی ندارد، و عمدتاً در سال‌های پس از انقلاب با ترجمه‌ی آثار منتقدان و فیلسوفان هنر به‌تدریج وارد گفتمان فرهنگی‌مان شده است. در اروپا به‌طور جدی از عصر روشنگری به بعد زیبایی‌شناسی جای مهمی در نقد و اندیشه به‌دست آورده است، و بااین‌همه، در اروپای پس از جنگ‌های اول و دوم جهانی، با تحول یک‌سره‌ی هنر، دوباره راهی نو برای تفسیر جدیدی از زیبایی‌شناسی به‌وجود آمده است.

احتمالاً پس از جنگ دوم جهانی، آدورنو مُصرترین و تأثیرگذارترین متفکری بود که در این زمینه پرسش‌های «آسایش‌برهم‌زن» مطرح کرد. یکی از این پرسش‌ها این بود که «آیا هنر نشاط‌آور است؟» او با این پرسش درصدد بود به واقعیت آشویتس اشاره کند: برای او مهم این بود که گذشته فراموش نشود. روایت گذشته برای او یک ضرورت بود اما پرسشی که بلافاصله در ذهن او پدید آمد این بود که چگونه باید فاجعه را روایت کرد بدون آنکه زبان در پیله‌ی ابتذال، از نفس بیفتد، چرا که زبان از دید او قادر به پوشش‌دادن شر به‌طور تمام‌وکمال نیست و هر کوششی در این راستا شر را از شربودگی می‌پیراید. آن پرسش همچنان به دیدگان هر هنرمند و نویسنده‌ای خیره شده است: فاجعه را چگونه باید روایت کرد؟

اولین خطر در روایت یک داستان وحشت‌بار، فاجعه‌آمیز، و یا حتی در روایت فقر و ناملایمات زندگی، زیباشناسانه‌کردن آن است: نگرانی از کشاندن واقعیت به قلمروِ زیبایی‌شناختی و محلّی امن که در آن اخلاق نادیده گرفته شود.

نمونه‌های این نوع سهل‌انگاری‌ها در هنر و ادبیات ما وجهان فراوان است: ما کتاب‌ها یا فیلم‌هایی درباره‌ی اردوگاه‌های کار اجباری، داستان‌هایی از فقر عریان و خیره به چهره‌مان، و یا رمان‌هایی که در آن‌ها زنی با احساسی نزدیک به هیستری به طرزی وحشیانه به قتل می‌رسد، می‌خوانیم. در نقطه‌ای، همه‌ی اینها به روایت‌هایی تبدیل می‌شوند که خود را «ساده، واقعی، تکان‌دهنده» جلوه می‌دهند، اما هدف غایی‌شان برانگیختن حسِ لذت زیبایی‌شناختی در ماست. در نهایت، در پایان این روند، چهره‌ی واقعیت‌ها در حافظه‌ی جمعی ما شروع به تغییر می‌کند. یک فرد بی‌خانمان و کارتن‌خواب که در گوشه‌ی پیاده‌روی خیابانی افتاده است، یا عکس یک کودک

قحطی‌زده‌ی افریقایی در معیت یک پرنده‌ی لاشخور بلافاصله به یک گفتمان زیبایی‌شناختی، به یک تصویر صرف، به یک ابزار در قلمرو تخیل تبدیل می‌شود.

ادبیات زیرزمینی از همین روی به‌وجود آمد: می‌خواست با زیبایی‌شناسی دربیفتد. نویسندگانی مانند ژان ژنه، اینگوار امبیورنسن و چاک پالانیک چیزهای زیادی درباره‌ی ادبیات زیرزمینی به ما می‌گویند. اگرچه نیت آن نویسندگان همیشه مستقیم نبود، اما به‌مثابه‌ی مخالفانِ زیبایی‌شناسیِ جریان اصلی در صحنه‌ی ادبی ظاهر شدند. شخصیت‌هایی که آنان در داستان‌های خود پروراندند، غیر قابل‌تحمل، و «بد» بودند؛ و هرکدام به دلیلی از سوی جامعه به‌حاشیه رانده‌شده. نویسنده هم در پی تطهیر آنان نبود؛ می‌گفت بگذار ضدقهرمان باقی بمانند. برای این کار در گام نخست زبان رسمی را کنار می‌گذاشت. در این کارها تصویرسازی‌های برهنه از تمایلات جنسی و به‌کارگیری زبان آرگو تا فراسوی ناسزاگویی به‌وفور به‌چشم می‌خورد. ژان ژنه در نمایشنامه‌ی «بالکنِ» خود، تقریباً از تمام دستگاه‌های ایدئولوژیک، ازجمله اسقف، قاضی و پلیس، انتقاد تندی ارائه می‌دهد. این ناشی از مسیری است که او در زندگی طی کرده و خود را برای این زبان آماده کرده است: تجربه‌ی یک نویسنده‌ی همجنس‌گرا که از ده سالگی به دزدی رو آورده، نوشته‌هایش را خشن‌تر کرده است.

به تصویرکشیدن سیاه‌پوستان، تهی‌دستان، مجرمان، همجنس‌گرایان - به‌طور خلاصه، تمام کسانی که «دیگری» تلقی می‌شوند - این ضرورت را رقم می‌زند.

مشکل این ادبیات اما در بازتولید صرف واقعیت است و این‌که تلاشی نمی‌کند که پا را از آن فراتر نهد. و به همین دلیل، می‌بینیم درحالیکه نویسنده برای واژگون‌کردنِ زیبایی‌شناسی به‌راه افتاده بود، در نهایت یک زیبایی‌شناسی دیگر پدید آورده است.

چرا چنین نفی‌ای غیرممکن است، چرا اثری که آنان خلق می‌کنند احتمال ردّ زیبایی‌شناسی را در خود ندارد؟- مارکس پاسخ ما را با مفهوم «بیگانگی» می‌دهد. همان‌طور که نویسنده نمی‌تواند خود را از دنیای کالاها جدا کند، فرآیند تولید او نیز هرگز نمی‌تواند از این بیگانگی رهایی یابد. حتی اگر هنگام توصیف نابرابری، فشار سانسور را احساس نکنیم، نمی‌توانیم از فرآیند تفکر مادّی و پنهان ذهن خود بگریزیم. زبان، به هر طریقی، بقایای زشت، باشکوه، احساسی، خشن، شاد و دردناک واقعیت را در خود جای خواهد داد.

روایت‌های ما، که در تناقضی تحمل‌ناپذیر شناورند، به هر شکلی پدیدار خواهند شد. برشت تناقض بین واقعیت زشت و لذت زیبایی‌شناختی را در پنج سطر بیان می‌کند:

«در دلِ من جنگی است
بین نشاط درخت سیب شکوفا
و وحشت سخنرانی هیتلر.
اما فقط دومی
مرا به سمت میزم هل می‌دهد.»

به دلیل همه‌ی این واقعیت‌ها، ماهیت انتقادی ادبیات زیرزمینی، آن را انقلابی نمی‌کند، زیرا هنر نمی‌تواند نمایانگر انقلاب باشد. هنر در ذات خود نیازهای خاص خود را دارد و هر چقدر هم که آزادی ایجاد کند، نمی‌تواند فضای خود را رها کند. تنش بین هنر و واقعیت هرگز از بین نمی‌رود. این بدان معناست که هنر پدیده‌ای است که در یک حباب شیشه‌ای باشکوه حرکت می‌کند، نه کاملاً بی‌هوا، بلکه با دامنه‌ی حرکتی بسیار محدود. پذیرش این موضوع دشوار است. ما می‌خواهیم اثری که تولید می‌کنیم، کتابی که می‌خوانیم، شعری که با یک دوست به اشتراک می‌گذاریم، دیوارها را فروبریزد.

این غیرممکن نیست. در هنر و ادبیات، دیوارها هر روز فرو می‌ریزند و فضاهای جدیدی گشوده می‌شوند. این قلمرویی است که تناقضات خاص خود را ایجاد می‌کند. هنر ازآن‌رو توجه ما را به خود جلب می کند که تصاویر ما درون تصاویری که دیگران در یک واقعیت معین خلق کرده‌اند، جای گرفته‌اند. اما هنر نمی‌تواند در یک واقعیت معین دخالت کند. هنر عرصه‌ای برای بازنمایی است. حتی اگر نمایانگر بی‌عدالتی، نابرابری و استثمار باشد، نمی‌تواند کاری در مورد آنها انجام دهد. نهایت این که: سرنوشت هنر نیز به انقلاب گره خورده است.

اگرچه هنر نمایانگر انقلاب نیست، اما رسالت دارد که پیوسته در برابر زیبایی‌شناسی مقاومت کند.

حیطه‌ی هنر و ادبیات زیرزمینی نیز پر از دام است؛ زیرا نه فقط زبان رسمی که زبان غیررسمی آن‌جا نیز مماس با ابتذال است. به بیان دیگر، مسئله‌ی اساسی عصر حاضر، روبه‌اضمحلال گذاشتنِ زبان نمادین است. و بازسازی امر نمادین به عهده‌ی نویسندگان وهنرمندان است.

امر نمادین را لاکان قلمرو معنا، قانون، و تعلقِ جمعی تعریف کرده است. وقتی امر نمادین همراه با فروپاشی‌های اجتماعی در معرض زوال قرارگیرد، کسی دیگر نمی‌تواند بداند چه کسی «ما»ست؛ چه چیزی «مقدس» است؛ کدام رنج، رنج ماست. معانی وطن، عدالت، حقیقت و برابری سردرگم می‌شوند. در همین حال‌وهوای مه‌آلود است که نماینده‌ی افراطی‌ترین جریان راست وطنی با انتشار عکس خود در کنار جنایت‌کارِ تحت‌تعقیب دادگاه لاهه، پیام‌آور دموکراسی برای ما می‌شود. ادبیات و هنر درست در این بزنگاه، نه برای زیبایی‌سازی کلام، بلکه به‌مثابه‌ی دستگاهی برای بازآفرینی پیوندهای گسسته‌ی معنا وارد میدان نزاع می‌شوند. ادبیات محبوس در دایره‌ی واژگانِ تجربه‌ناشده، حسّی از لمسِ «درد مشترک» نمی‌یابد و به خودشیفتگی فرمی بدل می‌شود. زیباشناسیِ رنج به فرمالیسم منتهی می‌شود. حال‌آن‌که ما به ادبیات و هنری نیاز داریم که فراتر از این سطح رود؛ ادبیاتی که آینه‌ی رنج اجتماعی در فردی‌ترین شکل ممکن و تقلای فرد در برگذشتن از آن رنج باشد.

هنر و ادبیات وقتی دوران‌ساز می‌شود که آن را به‌مثابه‌ی تفکری منسجم، تاریخی و اخلاقی در نظر بگیریم. چنین هنری قادر است سوژه را در بستر تاریخی‌اش بازسازی کند، امکان «ما» را از نو خلق کند و آینده‌ای را تصور کند که فراتر از آشوب کنونی باشد.

۲

هنرمندان فلسطینی در بازسازی امر نمادین در دهه‌های گذشته گام‌های بلندی برداشته‌اند. در ادامه برای شاهد آوردن بر مدعای خود در قسمت نخست این یادداشت، به‌اختصار تنها به بازخوانی و بررسی یکی از آثار هنرمند پرکار غزه‌ای، حازم حرب[۱] می‌پردازم:

حازم حرب در رشته‌کاری از میان آثارش با عنوان «گاز پانسمان» چند هدف را با هم پیش روی خود می‌گذارد. شاید پیش از ورود به این کارها بد نباشد به ریشه‌ی کلمه «گاز» پانسمان هم توجه کنیم. «گاز» و «غزه» دو کلمه‌ی هم‌ریشه‌اند: ریشه کلمه‌ی «غزه» به هزاران سال پیش بازمی‌گردد. این منطقه که ما امروز به نام غزه می‌شناسیم، در اعصار قدیم مهم‌ترین محل تولید و تجارت ابریشم بوده است. «قز» در عربی یعنی قوی، مستحکم و پایدار؛ برخی، اما نه همه‌ی ریشه‌شناسان عرب، بر این باورند که «غزه» شکل مقلوب همان کلمه‌ی «قز» به معنای «ابریشم» است. بعدها این کلمه وارد زبان اسپانیایی ودیگر زبان‌های لاتین و از آنجا وارد زبان انگلیسی به‌صورت Gauze در معنای «گاز پانسمان» می‌شود. گاز پانسمان را از الیاف ابریشم می‌سازند. دومعنای «نخ ابریشم» و «قوی-مستحکم» در کلمه‌ی «غزه» تلفیق می‌شوند، چه ابریشم مستحکم‌ترین نخ طبیعی است.

حازم حرب، گاز، ۲۰۲۳

حازم حرب، با به‌کارگیری الیاف گاز پانسمان در این رشته‌کارها در همان نگاه اول بیننده را غافلگیر می‌کند. الیاف گاز پانسمان در شکل‌های گوناگون اما همگی ازریخت‌افتاده جای بدنی را گرفته‌اند که دیگر نیست. زیرِ گازها اثری از زخم نیست؛ به‌طوری بی‌واسطه گازها جای زخم، و حتی جای بدن غایب را گرفته‌اند. این ما را وامی‌دارد تا خوانشی متفاوت از امر نامرئی داشته‌باشیم.

در این کارها، گاز دیگر یک باند پانسمان نیست؛ التیام نمی‌بخشد؛ پارچه‌ی رشته‌رشته‌شده‌ای است که به‌جای رنج نشسته است؛ چندان هم ننشسته؛ به‌زحمت می‌تواند کناره‌ها و نوک‌هایش را (دست‌وپاهایی را که دیگر نیست) جمع‌وجور کند.

چون سرخی‌ای از زیر الیاف گاز به‌چشم‌نمی‌آید، امکان شفا هم منتفی است؛ هر شکل بصری در این کارها گواه دردی گم‌شده، زجری سرکوب‌شده است. هر بازنمایی، دیگر نه به یک واقعیت، بلکه به غیابِ بازنمایی اشاره می‌کند. سفیدیِ رنگ‌پریده‌اش هم حسّی نه از پاکی در معنای استریل‌بودن، که حسّی از محوشدگی، فراموش‌شدگی در ذهن متبادر می‌کند. با همه‌ی نخ‌نما بودن و وارفتگی موتیف‌ها، کافی است دقایقی به این کارها خیره شویم تا از استحکام و پابرجایی‌شان اطمینان حاصل کنیم: در سرزمینی که زخم‌ها ابدی می‌شوند، آنچه ناپدید می‌شود، بدن‌هاست.

به‌شکلی متناقض‌نما این گازها ما را به‌یاد جسدهای کفن‌پیچ هم می‌اندازند: نه برای تمام‌شدن مراسم کفن‌ودفن؛ بلکه برای برجاگذاشتن یادمانی که در سکوت برای جای خالی بدن، در سوگ، مویه کنند.

پاسخی که حازم حرب به مسئله‌ی هنر می‌دهد، احتمالاً متفکرِ محزونِ اندیشه‌ی انتقادی را تا حدود زیادی خرسند می‌کرد: رسالت هنر نه بازنمایی واقعیت - چون این کار امکان‌ناپذیر است - بلکه بازنمایی غیاب‌ها و گم‌گشتگی‌هاست؛ آنچه در «گودو»ی بکت ~~تجسم~~ یافته است.

[1] حازم حرب، متولد ۱۹۸۰، هنرمند تجسّمی و عکاس چندرشته‌ای معاصر فلسطینی است. حیطه‌ی کار او مربوط به تاریخ و فرهنگ فلسطین است. تحصیلات خود را در آکادمی هنرهای زیبای رم در سال ۲۰۰۹ با مدرک کارشناسی ارشد هنرهای زیبا به پایان رسانده است. بخش عمده‌ای از آثار او کلاژهای دقیق با استفاده از اسناد آرشیوی، از جمله آثار باستانی فلسطین تا پرتره‌های خانوادگی شخصی است. آثار او در موزه‌ی بریتانیا و موزه‌ی شرقی دانشگاه دورهام نگهداری می‌شوند.