از صنعت یادبود، تا شهادت همگانی: بازنمایی رنج در غزه

سمیه دادرس

تصاویر جنگ غزه امروز دیگر در سطح «سوژه‌های خبری» باقی نمی‌مانند. آن‌ها از قاب بیرون می‌زنند، بدن ما را نشانه می‌گیرند و به یک بحران ادراکی بدل می‌شوند: آیا می‌توان صرفاً تماشاگر رنج بود، وقتی خودِ تصویر نشان می‌دهد که نگاه کردن هم به‌طور سیستماتیک هدف گرفته می‌شود؟

در میانه‌ی این همه تصویر که هر روز از غزه به گردش درمی‌آید، پرسش قدیمی دوباره سر برمی‌آورد: این تصاویر چه می‌کنند و ما با آن‌ها چه می‌کنیم؟ دغدغه‌ای که سوزان سانتاگ در درباره رنج دیگران طرح کرده بود، هنوز پژواک دارد: تصویر می‌تواند ما را تکان دهد، اما همین‌که در چرخه‌ی بی‌پایان مصرف و بازنشر قرار بگیرد، به کالایی فرسوده بدل می‌شود. سانتاگ هشدار داده بود که انباشت تصویر نه الزاماً به اقدام سیاسی، بلکه اغلب به بی‌حسی می‌انجامد. اما اگر او بیشتر به تماشاگر منفرد و رابطه‌ی خصوصی‌اش با عکس فکر می‌کرد، امروز ما با وضعیتی روبه‌رو هستیم که خود قربانیان، در دل ویرانی، به تولیدکنندگان و توزیع‌کنندگان تصاویر بدل می‌شوند. دوربین در دست آن‌ها امتداد بدن‌شان است؛ ابزاری برای بقا و فریاد، نه صرفاً یک قاب زیباشناختی.

اینجا است که نقد سانتاگ هم کارآمد می‌ماند و هم ناکافی: کارآمد چون همچنان یادآوری می‌کند که تصاویر می‌توانند در چرخه‌ی مصرف بی‌اثر شوند؛ ناکافی چون منطق شبکه‌ای، مشارکتی و بدن‌مند امروز را دربر نمی‌گیرد. از این‌جاست که باید به صداهای دیگری گوش سپرد:

ویدیوهای کوتاه از پناهگاه‌ها، صداهایی که با «هنوز زنده‌ام» شروع می‌شوند، قاب‌هایی از دست‌های خاک‌آلود که گوشی را محکم گرفته‌اند. وقتی بدنِ در معرض خشونت خودْ دوربین را حمل می‌کند، بدن و ابزار درهم

می‌روند: دوربین امتداد عصب و پوست است، گواهی نه از بیرون رنج که از درونِ آن. تماشاگر دیگر صرفاً بیننده نیست؛ در نسبت مدنی با تصویر قرار می‌گیرد و این نسبت، مسئولیت تولید می‌کند نه صرفاً احساس.

در این چارچوب، مسئله فقط همدردی یا سوگواری نیست؛ مسئله بازخوانی لحظه‌ی حذف است: همان لحظه‌ای که قدرت می‌کوشد رنج را مهار کند، بایگانی کند، و با زبان یادبود، بی‌خطر سازد. اینجا نقد نورمن فینکلشتاین به‌عنوان محور روایت اهمیت پیدا می‌کند. فینکلشتاین در صنعت یادبود نشان می‌دهد چگونه یک فاجعه‌ی تاریخی می‌تواند تدریجاً به کالای سیاسی/اقتصادی بدل شود؛ چگونه پس از جنگ شش‌روزه‌ی ۱۹۶۷، دستگاهی از بنیادها، موزه‌ها و پرونده‌های حقوقی شکل گرفت که حافظه را مدیریت می‌کند، مشروعیت تولید می‌کند و سپر اخلاقی فراهم می‌آورد. به زعم او، وقتی حافظه به «صنعت» تبدیل می‌شود، روایت گزینشی می‌شود، تاریخ دستکاری می‌شود، و صدای بازماندگان واقعی در حاشیه می‌افتد. واکنش‌ها به کتاب او دوگانه بود—از افشاگری لازم تا اتهام اغراق—اما قلب استدلال پابرجاست: کالایی‌سازی حافظه، اخلاق عمومی را می‌فرساید و رنج را به ابزار قدرت بدل می‌کند.فینکلشتاین می‌گوید پس از جنگ جهانی دوم، رنج یهودیان کم‌کم در چارچوب یک «صنعت یادبود» سازمان‌دهی شد؛ صنعتی که حافظه را نه برای عدالت و بازاندیشی، بلکه برای کسب سرمایه‌ی سیاسی و اقتصادی به کار گرفت. او به تفصیل نشان می‌دهد چگونه مرگ و رنج

می‌توانند رام و مدیریت شوند؛ به‌گونه‌ای که دیگر تهدیدی برای نظم موجود نباشند، بلکه پشتوانه‌ی همان نظم شوند. در روایت او، یادبود دیگر تنها یادآوری نیست؛ یک نظام است که خشونت را به کالایی برای مصرف و مشروعیت بدل می‌کند. همین نقد بود که فینکلشتاین را در کانون نزاع‌های جهانی قرار داد و نشان داد چقدر خطرناک است وقتی سوگواری و حافظه از درون تهی و به ابزار قدرت فروکاسته شوند.

این نقد، برای خواندن امروزِ غزه حیاتی است. دولتها و نهادها همچنان می‌کوشند روایت را تثبیت کنند، سوگواری را کُدگذاری کنند و تصاویر را در vitrines امن «یادبود» بچینند؛ اما در میدان واقعی، ضد–آرشیوی زنده شکل گرفته است: شهادت دیجیتال شهروندان که نه برای تثبیت گذشته بلکه برای بقا و عمل فوری تولید می‌شود. اینجا «بدن–دوربین» به‌مثابه یک پیکره‌ی واحد عمل می‌کند: دستِ لرزانِ کودکِ نجات‌یافته، گوشیِ ترک‌خورده‌ی امدادگر محلی، چشمِ معلولی که با صدای نفس‌نفس‌زدنش، مسیر ویرانی را راهبری می‌کند. این گواهی‌ها همان چیزی‌اند که برخی نظریه‌ها «connective witnessing» نامیده‌اند: شهادتی شبکه‌ای که روایت‌های پراکنده را به حافظه‌ای جمعی و کنش‌زا متصل می‌کند. تفاوتِ تعیین‌کننده با «صنعت یادبود» در همین‌جاست: این تصاویر به موزه نمی‌روند تا امن شوند؛ در گردش می‌مانند تا مزاحم شوند.

از منظر رابطه‌ی مدنی تصویر، ایده‌ی آریا آزولای نیز در همین بستر معنا می‌گیرد. تصویر جنگ صرفاً سند نیست؛ قراردادی مدنی میان سوژه، ثبت‌کننده و مخاطب است. اما وقتی ثبت‌کننده خودْ در تیررس است، قرارداد از سطح «نمایش» به سطح «حفاظت و پاسخ» ارتقا می‌یابد: مخاطب به شاهد منفعل فروکاسته نمی‌شود، بلکه به طرفِ مسئولِ قرارداد تبدیل می‌شود. برای هنرمندِ منتقد، نتیجه روشن است: کار ما افزودن قابی زیبا بر زخم نیست؛ کار ما مختل‌کردن سازوکار «رام‌سازی» است—بازکردن شکاف‌هایی که صنعت یادبود می‌کوشد ببندد.

در زمین غزه، هزینه‌ی گواهی‌دادن خودْ بخشی از جنگ است. گزارش‌های کمیته‌ی حفاظت از روزنامه‌نگاران بارها غزه را مرگبارترین عرصه برای خبرنگاران و کنشگران محلی توصیف کرده‌اند؛ یعنی خودِ بازنماییْ جبهه‌ای از جنگ است. در این جبهه، سه نوع تصویر پیوسته به هم کار می‌کنند و ساختار «آرشیو زنده» را می‌سازند: نخست، تصاویر کودکان در آوار—قاب‌هایی که توسط عکاسان فلسطینی ثبت می‌شوند و بلافاصله از مدار سوگواریِ رام‌شده خارج می‌شوند و به مطالبه‌ی سیاسی تبدیل می‌گردند؛ دوم، ویدیوهای شهروندی که با «هنوز زنده‌ام» آغاز می‌شوند و تداوم حیات را خودْ به زبان تصویر بدل می‌کنند؛ سوم، تصاویر زندگی و مقاومت افراد معلول که نه تنها رنج خاص یک گروه، بلکه حق شهروندی و دسترسی را در متنِ جنگ مطالبه می‌کنند.

این‌ها همه مصداق «digital/flesh witnessing» هستند: جایی که شاهدْ همزمان تنِ مجروح و ابزار ثبت است.

اگر «صنعت یادبود» مرگ را قابل‌مصرف و بی‌خطر می‌کند، شهادت دیجیتال غزه مرگ را به سیاستِ زنده بازمی‌گرداند. هنر در این میانه کجاست؟ هنر اینجا نه تمهیدِ زیبایی‌شناختیِ تسکین، که فنِ اخلال است: تدوین دوباره‌ی سیرِ نگاه، برهم‌زدنِ ریتمِ مصرف، و پافشاری بر پیوند تصویر با بدن و با کنش. هنرمندِ منتقد به‌دنبال افزودن قاب نیست؛ به‌دنبال برداشتن قاب‌های اضافه است—آن قاب‌هایی که صنعت یادبود بر تصویر می‌نشاند تا آن را بی‌خطر کند. به همین دلیل، تمرکز بر فینکلشتاین برای ما صرفاً مرور تاریخ نیست؛ نقشه‌ی کار امروز است: هر جا حافظه از دست مردم بیرون کشیده و در دستگاه قدرت مدیریت می‌شود، باید پرسید چه چیز و چه کسی حذف شده است، کجا رنج به ارز سیاسی تبدیل شده است، و چگونه می‌توان مسیر تصویر را به سوی کنش جمعی برگرداند.

صدای گوشی‌هایی که در تاریکی روشن می‌شوند، لرزش دست‌هایی که فریم را کج می‌کنند، و نفس‌هایی که صدای محیط را می‌پوشانند—این‌ها واحدهای اصلی زیبایی‌شناسی امروزِ جنگ‌اند. زیبایی‌شناسی‌ای که به‌جای رام‌کردن خشونت، آن را به زبان مسئولیت ترجمه می‌کند. اگر صنعت یادبود می‌کوشد گذشته را تثبیت کند، گواهی همگانی اکنون را باز می‌کند: اکنونی که هنوز زنده است و همین زنده‌بودن، از ما پاسخ می‌خواهد.

تصاویری که از غزه ظهور می‌کنند هیچ امکانی برای بلعیده‌شدن در یادبود رسمی ندارند. تصویر دوربین سوخته‌ی مریم ابودقه ــ خبرنگار تصویری فلسطینی که در حمله به بیمارستان ناصر غزه به همراه همکارانش کشته شد ــ چیزی فراتر از یک شیء از کارافتاده است. این تصویر نمادی است از لحظه‌ای که حقیقت و روایت به‌طور مستقیم هدف قرار می‌گیرند. مریم نه تنها اخبار جنگ را پوشش می‌داد، بلکه به ثبت رنج بازماندگان، بیماران و زخمی‌ها می‌پرداخت؛ کاری که مرز میان گزارش خبری و شهادت انسانی را درهم می‌شکند.

در اینجا مسئله دیگر صرفاً یادآوری فردی قهرمان یا ساختن «یادبود» از او نیست، بلکه افشای همان سازوکار قدرتی است که مرگ خبرنگار و خاموشی دوربینش را ممکن می‌سازد. اگر صنعت یادبود در بسیاری موارد مرگ را به کالایی قابل مصرف در حافظه عمومی بدل می‌کند، این تصویر دقیقاً برعکس عمل می‌کند: به‌جای تبدیل به یک شیء یادمانی بی‌خطر، ما را با خشونت عریان و حذف سیستماتیک نگاه منتقد مواجه می‌سازد. وظیفه‌ی بازنمایی نه تکرار ژست سوگواری، بلکه بازخوانی همین لحظه‌ی حذف است؛ لحظه‌ای که دوربین ــ ابزار ثبت حقیقت ــ خود به گواهی خاموش بدل می‌شود. این تصویر به ما یادآوری می‌کند که بازنمایی تصویر رنج باید فراتر از یادبود حرکت کند؛ باید به افشای سازوکارهایی بپردازد که هم مرگ را تولید می‌کنند و هم روایت آن را مدیریت.

از این منظر، مقاومت امروز در غزه صرفاً در سطح نظامی یا سیاسی قابل فهم نیست. مقاومت در سطح روایت، بازنمایی تصویری و شهادت دیجیتال نیز جریان دارد: جوانان و شهروندانی که با تلفن‌های همراه خود ثبت می‌کنند، پیش از آنکه خودشان هدف بمباران شوند. این تصاویر به آرشیوهای امن نمی‌رسند، بلکه در همان لحظه‌ی ثبت، مرگ ثبت‌کننده را نیز در خود حمل می‌کنند. بدن و ابزار در هم تنیده می‌شوند: بودن، دیدن و حذف‌شدن یک فرآیند واحد می‌گردد. اگر فینکلشتاین با نقد «صنعت یادبود» حقیقتی را افشا کرد، امروز در غزه این افشاگری به شکل رادیکال‌تری رخ می‌دهد: تصویر، به‌جای آنکه در اقتصاد حافظه مصرف شود، شکاف تولید می‌کند؛ گسست از روایت رسمی، از نظم دیداری قدرت.

در نهایت پرسش سانتاگ دوباره بازمی‌گردد: آیا انبوه تصاویر رنج، ما را بی‌حس نمی‌کند؟ سانتاگ هشدار داده بود که گردش بی‌پایان تصاویر خشونت می‌تواند بدل به مصرف بصری شود، عاطفه‌ها را تهی سازد و رنج را عادی کند. این نقد هنوز کارساز است ــ به‌ویژه وقتی تصاویر غزه در شبکه‌های اجتماعی همچون محتواهای روزمره میان ویدئوهای سرگرمی و تبلیغات سر می‌خورند. اما سانتاگ به محدودیتی هم می‌رسد: در غزه امروز، تصویر نه فقط «نمایش» رنج، بلکه بخشی از کنش مقاومت است. وقتی دوربین خاموش می‌شود یا دوربین‌دار کشته می‌شود، خودِ غیاب تصویر نیز بدل به نشانه‌ای از خشونت می‌شود. اینجاست که نقد سانتاگ نیاز به بازخوانی دارد: بله، تصاویر می‌توانند مصرفی شوند، اما در لحظه‌هایی چون دوربین سوخته‌ی ابودقه یا ویدئوی

زنده‌ی آخرین لحظات یک خبرنگار، تصویر از مصرف‌پذیری می‌گریزد و بدل به سندی گسست‌زا می‌شود ــ سندی که نمی‌توان آن را در صنعت یادبود بلعید.

بنابراین جایگاه هنرمند امروز، اگر بخواهد صادقانه عمل کند، در تکرار مناسک سوگواری نیست؛ در بازتولید اشک یا در بازسازی یادبود رسمی هم نیست. جایگاه او در بازخوانی لحظه‌هایی است که تصویر حذف می‌شود، لحظه‌هایی که بدنِ ثبت‌کننده و ابزار ثبت هم‌زمان هدف گرفته می‌شوند. این‌گونه، هنر می‌تواند به‌جای تثبیت حافظه، شکاف در حافظه ایجاد کند؛ به‌جای تولید انسجام، افشای قدرت کند.

نقد سانتاگ همچنان ما را نسبت به مصرف فرهنگی تصاویر حساس می‌کند، و فینکلشتاین نشان می‌دهد چگونه حافظه می‌تواند به ابزار قدرت بدل شود. اما شهادت دیجیتال در غزه این امکان را گشوده است که تصویر به ضد–آرشیوی زنده بدل شود: فضایی که رنج به کالا فروکاسته نمی‌شود، بلکه به دعوتی برای کنش اخلاقی و سیاسی تبدیل می‌شود.

بازنمایی رنج در غزه امروز، بیش از آنکه صنعت یادبود باشد، «گواهی همگانی» است؛ آرشیوی زنده که مرز میان تصویر، بدن و کنش سیاسی را از نو تعریف می‌کند.