



## آیا می توان پس از فاجعه شعر سرود؟ کاوان محمدپور

برای جان باختگانی که در انفال کردستان به چشمان گورکن خیره شدند

«بعد از جنگ، مردگان از همه بازماندگان یک سوال می کردند: آیا می توانید داستان ما را تعریف کنید؟ حال ما جواب را می دانیم: نه. داستان های آنها را نمی توان گفت - و هرگز هم نخواهیم توانست. آنان که حرف زدند، حرف هایشان شنیده نشد؛ داستانی که شما شنیدید، داستانی نبود که آنها گفتند.»



اسلاوی ژیک در مقدمه‌ی کتاب: خشونت، شش نگاه زیر چشمی - در ایران پنج نگاه - از قول الین فاین‌اِشتاین خاطره‌ای قابل تاملی از شاعر دوران استالین، آنا آخمتووا نقل می‌کند: «آنا آخمتووا در خاطراتش بازگو می‌کند که وقتی در اوج تصفیه‌های استالینی در صف بلندی در برابر زندان لنینگراد منتظر بوده تا از پسرش لف خبر بگیرد چه برایش پیش آمده است: روزی یکی از آن جمعت انبوه مرا شناخت. در پشت سر من زن جوانی [ایستاده بود] که از سرما لب‌هایش کبود شده بود و قطعاً هرگز مرا به اسم نمی‌شناخت. او پس از شنیدن نام من از رخوتی که همه‌ی ما را فرا گرفته بود بیرون آمد و نجواکنان پرسید - [آخر] آنجا همه نجواکنان صحبت می‌کردند - «آیا می‌توانی این وضع را توصیف کنی؟» من پاسخ دادم «بله می‌توانم». اینجا بود که روی چهره‌اش که دیگر به چهره‌ی آدمیزاد نمی‌ماند لبخند بی‌جان و زودگذری نقش بست.» (ژیک، ۱۳۹۷: ۱۳-۱۴).

این خاطره - همچون خود ژیک - ما را به سمت جمله‌ی معروف آدورنو در مورد «شعر و فاجعه» سوق می‌دهد: «شعر سرودن پس از آشویتس وحشیانه و به دور از تمدن و فرهنگ است». جمله‌ی که در سال ۱۹۵۱ در مقاله‌ی با محوریت نقد فرهنگ و جامعه نوشته شد و تا به امروز به قول مایکل هامبورگر «درباره‌ی عدم امکان سرودن اشعار غنایی پس از آشویتس خوارها کتاب و مقاله نوشته شده است، چه رسد به سرودن شعر درباره‌ی آن» (ابادری و دیگران، ۲۴۶: ۱۳۷۲). هربرت مارکوزه نیز در

یادداشتی با عنوان: « شعر غنایی پس از آشویتس»، بار دیگر مضمون این جمله را در مقامِ سوالی اساسی برای نوشته‌ی خود طرح می‌کند. به زعم مارکوزه می‌توان بعد از آشویتس شعر سرود اما با یک شرط « ... اگر شعر، در قالب بیگانگی آشتی-ناپذیر، وحشتی که وجود داشت و همچنان وجود دارد را مجدداً ارائه دهد» (مارکوزه، بی‌تا). وی در ادامه مشکل را بیشتر در نوشتن نثر می‌داند تا شعر، چرا که نثر بیشتر از شعر وامدار و متعهد به واقعیت است و در آن « بیگانگی به‌گونه‌ای دشوارتر به دست می‌آید» (همان) اگرچه وی معتقد است در نثرهای بکت و کافکا این بیگانگی به دست آمده است. ژیزک نیز در مقدمه‌ی کتاب یاد شده همین نظر را-البته با تحلیلی متفاوت- دارد، پس از آشویتس «آنچه ناممکن است نثر است نه شعر. نثر واقع‌بینانه شکست می‌خورد، حال آنکه تجسم شاعرانه‌ی جو غیرقابل تحمل اردوگاه نتیجه می‌دهد... شعر بنا به تعریف همواره درباره‌ی چیزی است که نمی‌توان مستقیماً بدان پرداخت و تنها باید سر بسته و اشاره‌وار از آن سخن گفت» (ژیزک، همان).

اگر ما نیز مانند مارکوزه این جسارت را داشته باشیم که به جمله‌ی آدورنو واژه‌ی «غنایی» را به بعد از شعر اضافه کنیم، به نظر می‌رسد تا حدودی مشکل به شکل راحت‌تری قابل حل است: بعد از آشویتس، سرودن شعر غنایی بربریت است. در اینجا با افزودن مفاهیم از مصداق‌های شعری کاستیم و تکلیف‌مان را با اشعار عاشقانه و احساسات شخصی در مورد روایتِ فاجعه مشخص کردیم. شعر غنایی را نمی‌توان بعد از فاجعه سرود چون چهره‌ی دهشتناک فاجعه را مخدوش می‌کند و آن را تنها به عنصری

زیبایی‌شناختی تقلیل می‌دهد. اما از نگاهی دیگر مشکل صرفِ سرودن شعر غنایی یا غیرغنایی بعد از فاجعه نیست، بلکه انگاره به شکلی دیگر رخ می‌نماید. در ابتدا به خاطره‌ای از شاعر روس آنا آخمتووا اشاره کردم که در جواب یکی از مضطربان وحشت استالینی می‌گوید: توان توصیف چنین اضطراب و وحشتی را در شعرهایش دارد. با این اشاره به موردی به مراتب پیچیده‌تر از توانایی سرودن شعر روبرو هستیم. موردی که با «توانایی/ ناتوانی در روایت فاجعه» شروع می‌شود: چه کسی می‌تواند شاهدی حقیقی بر فاجعه‌ی رخ داده باشد؟ یا چه کسانی - فارغ از مدیوم یا نوع ادبی/هنری - می‌توانند فاجعه را روایت کنند؟ و از سویی دیگر، در صورت روایت آن آیا می‌توان به حقیقت تام آن نزدیک شد؟

والتر بنیامین در «تزیهای درباره‌ی تاریخ» از (فرشته‌ی تاریخ) سخن می‌راند که بال‌هایش را بر گذشته می‌گشاید و بر فراز ویرانه‌های تاریخ پرواز می‌کند تا روایتی از فاجعه و ویرانی در تاریخ را برایمان بازگو کند، اما طوفان پیشرفت به بال‌های فرشته می‌زند و او را از مسیر خود منحرف و به سوی آینده پرتاب می‌کند. فرشته‌ی تاریخ بنیامین با وقفه، تامل، گوش سپاردن و با نگاهی واپس‌گرا به گذشته خیره می‌شود تا آن را «از دست فراموشی نجات دهد». فرشته‌ی تاریخ، خود درون فاجعه زیست نکرده و تنها شاهده‌ی دسته دوم و ناظر بر ویرانه‌های تاریخ است، پس تا حد زیادی نمی‌توان به شهادت کامل آن از ویرانی ایمان داشت. در واقع فرشته تنها راوی گزارشی دسته دوم از ویرانی است. مسئله‌ی روایت کردن فاجعه،

عطف بیشتری بر شاهدان عینی فاجعه دارد، یعنی کسانی که خود فاجعه را زیسته‌اند و مرزهای انسانی و نا-انسانی آن را کامل تجربه کرده‌اند.

در این باب جورجیو آگامبن در کتاب (باقی‌مانده‌های آشویتس)، و با بررسی خاطرات نجات‌یافتگان زندان‌های نازی، بین دو شاهد در زبان لاتین تفاوت قائل می‌شود. اولی (testis) که به معنای شاهدی ست که به شکل مستقیم در موضوع حضور ندارد و تنها ناظر بر آن است، (testis) چون شخص سوم قضیه و شاهدت است. و دومی (superstes) است که خود بخشی از موضوع است و به شکلی درون آن زیسته است، شهادت این شخص ربطی مستقیم به خود او دارد. آگامبن با ارجاع به خاطرات و نوشته‌های امثال پریمو لوی و جورج سمبیریون از طیفی از زندانیان آشویتس سخن می‌گوید که آنها را با واژه‌ی نامأنوس موزلمان (muselmann) خطاب می‌کردند. زندانی‌های که در پایین‌ترین درجه‌ی حد انسانی و قانونی قرار داشتند. کسانی که به موجب وحشت و شکنجه‌ی نازی‌ها قبل از مرگ بیولوژیک به مرگی نمادین و سایکولوژیک تن داده بودند و هرگونه هویت انسانی از آنها سلب شده بود. موزلمان افرادی برهنه و در پایین‌تر حد نامیدی اردوگاه بودند، کسانی که به قول پریمو لوی در مرزی بین انسان و نا-انسان سیر می‌کردند، انسانی که حتی توان مقاومت-فریاد و داد و بیداد کردن- در برابر کوره‌های آدم سوزی نازی‌ها را نداشت و بدون کوچکترین مقاومت خود را درون کوره‌های آتش می‌انداخت. چهره‌های درهم شکسته و قوز کرده که انگار همیشه در حال رکوع هستند، مردگانی متحرک با تنی نحیف و سکوتی همیشگی. از همین رو لوی اسم

کتاب خود را با پرسشی کنایه‌ای از این دست انسان نام می‌نهد: «آیا این یک انسان است؟»

(superstes) شاهی است که خود درون فاجعه زیسته است و می‌تواند بر فاجعه شهادت دهد، اما به زعم آگامبن شهادت بر وضعیت فاجعه‌بار اردوگاه‌های نازی تنها وصف اردوگاه‌ها و تجربیات شخصی از آن نیست، بلکه بیانِ فرا رفتن از مرزی است که انسان را از نا-انسان جدا می‌کند، به تعبیری تمام تجربه‌ی فاجعه نزد کسی است که از «انسان به نا-انسان» تبدیل شده است. در وضعیت اردوگاه نازی‌ها این نا-انسان، همان موزلمان هستند. پریمو لوی و جورج سمبیریون، اگرچه خود درون فاجعه حضور داشته‌اند و می‌توان آنان را از منظری چون (superstes) نامید، اما به میزان موزلمان تمام فاجعه را تجربه نکرده‌اند، آنها-و دیگر زندانیان نجات یافته- چون موزلمان دچاره مرگی نمادین و طی کردن جبری مرزهای نا-انسانی نشده‌اند، پس به گفته‌ی آگامبن، روایت آنها نیز ناقص است، چراکه تنها بخشی از حقیقت فاجعه را دیده‌اند. از این رو تنها شاهد قابل استناد و تام در وضعیت اردوگاه، موزلمان هستند، اما هیچ کدام از این دسته زندانیان زنده از اردوگاه‌های نازی بیرون نیامدند. در واقع تجربه‌ی کامل فاجعه، مساوی با مرگ نیز است، پس به هیچ رو نمی‌توان فاجعه‌ی نازی‌ها را به شکل تام و کامل بیان کرد. اگر چه تنها روایت‌های دسته دوم از آن می‌تواند سندی بر این فاجعه باشد و دل هر شنونده‌ی را بلرزاند، اما تام و کامل نیستند.

تجربه‌ی چنین وحشتی را می‌توان در خاطرات تیمور عبدالله احمد (معروف به تیمور انفال)، تنها بازمانده‌ی گورهای دست جمعی انفال کردستان نیز دید. تیمور در خاطراتش روایت می‌کند هنگامی که ماموران رژیم بعث در میان گورهای حفر شده به او و هموطنانش تیراندازی کردند، بخت با او یار می‌شود و تیر به پشتش کمانه می‌کند و تنها سطحی از پوست را خراش برمی‌دارد، اما او خود را در برابر نظامیان بعث به مردگی می‌زند یا شاید از ترس نمی‌تواند تکان بخورد. هنگامی که نظامیان از چاله‌ها فاصله می‌گیرند تا با لودر روی گورهای دست جمعی خاک بریزند او سعی می‌کند در تاریکی شب از چاله خارج شود. تیمور نقل می‌کند: «وقتی خواستم از چاله بیرون بروم صدای دختری آمد که به من گفت: کجا می‌روی؟ تاریک بود و به آرامی پرسیدم: سالمی یا زخمی شدی؟ دختر بچه گفت: زنده‌ام اما پایم زیر جنازه‌ها گیر کرده، به او گفتم بلند شو برویم و خودمان را مخفی کنیم. به آرامی گفت: «نمی‌خواهم مادرم را تنها بذارم، از سربازها هم می‌ترسم، من نمی‌آیم.» (قربانی، ۱۳۹۷:۶۰). تیمور بعد از فرار شاهد است که «لودر داشت به چاله‌ای که از آن بیرون آمده بودم نزدیک می‌شد» (همان: ۶۱). در چنین موردی -انفال کردستان- شاهده‌ی که به شکل کامل فاجعه را تجربه کرده است، آن دسته از اسیران هستند که زنده در گورهای دسته جمعی دفن شدند. آنان مانند دختر بچه‌ی هفت-هشت ساله‌ی خاطره‌ی تیمور از وحشت توان بیرون آمدن از چاله‌ها را نداشتند و میان انبوهی از اجساد و خون زنده به گور شدند. تیمور انفال، نیز مانند پریمو لوی و جورج سمبیریون تنها بخشی از آن فاجعه را دیده‌است، آن بخش مخفی-در نمونه‌ی انفال یعنی زنده به گور شدن- را تجربه نکرده، چرا که در صورت

تجربه‌ی تام فاجعه وی نیز زنده نمی‌ماند. با این توصیف، نه فرشته‌ی تاریخ بنیامین که چون شاهدهی دسته دوم و (testis) است و نه نجات یافته‌گان فاجعه که چون شاهدانی دسته اول و (superstes) هستند، هیچ یک نمی‌توانند تمام فاجعه را روایت کنند.

در نتیجه اگر به سوال ابتدایی بحث برگردیم و از توانایی سرودن شعر بعد از فاجعه سخن بگوییم، و نیز «توانایی» را معادل «روایت حقیقی/متعهد» بنامیم، باید گفت نه شعر و نه نثر- و نه حتی هیچ مدیوم و نوع ادبی/هنری دیگر- نمی‌تواند تمام فاجعه را روایت کند. پس کار ادبیات در برابر فاجعه چیست؟ ادبیات تنها می‌تواند با تکرار و شکست‌های پی‌درپی در ناتوانی روایت آن، پاسداری بر «عدم فراموشی تاریخ» باشد. در این تعریف ادبیات بیشتر نقش فرشته‌ی تاریخ بنیامین را بازی می‌کند تا شاهد تام و کامل آگامینی. شعرها، نثرها، فیلم‌ها، تابلوهای نقاشی و... چون فرشته‌ی تاریخ با وقفه، تامل و نگاهی خیره و بدون توان نجات، تنها سندی بر حضور فاجعه و ویرانی در گذشته هستند. سندی که در برابر فراموشی فاجعه برای آینده‌گان مقاومت می‌کند. روایت‌های شکسته و بریده بریده‌ی نثرها، تصاویر نامکان و امکان ساخت مکانی نو در شعرها، ساخت فیلم‌های در قالب کمدی/تراژیک و تمسخر تاریخ فاجعه<sup>۱</sup>، امکاناتی است که ذهن مخاطب را در برابر به یاد سپاردن فاجعه مقاوم می‌کند. این همان «

<sup>۱</sup>. نگاه کنید به فیلم‌های چون: (Life Is Beautiful)، از روبرتو بنینی یا (Inglourious Basterds) از کوئنتین تارانتینو.



بیگانگی آشتی - ناپذیر»ی است که مارکوزه در مورد سرودن شعر بعد از آشوبتس - یا فاجعه - می‌نامد.

با توسل به رهیافت تزوتان تودوروف، ادبیات روایی می‌تواند سرمشق‌های از خاطرات گذشته را حفظ کند و در حین به یاد سپاردن آن، از «بیماری خاطره» (به نقل از: پل ریکور) نیز جلوگیری کند. نمی‌توان به شکلی مستقیم و قابل دسترسی با ادبیات در مورد فاجعه سخن گفت، اما باز ادبیات و هنر تنها مدیوم‌های هستند که پاسدار عدم فراموشی فاجعه‌های گذشته‌اند. به گفته‌ی ژیکر «نفس نارسایی‌هایی که از حیث بیان واقعیت‌ها در گزارش فرد آسیب‌دیده‌ی روحی درباره‌ی تجربه‌اش وجود دارد گواه حقیقت داشتن گزارش اوست زیرا این نارسایی‌ها نشانه‌ی آن است که محتوای گزارش، شیوه‌ی گزارش کردن آن را «مشوب و مخدوش» ساخته است» (ژیکر، همان: ۱۳). پس شاهده‌ی که بتواند به روشنی در مورد فاجعه روایت کند، گزارش وی را نیز «غیرقابل اطمینان» می‌کند، نفس «روشن بودن» روایت، سندی بر دقت و تأمل روایی با نظم زمانی است که بدون شک فرد آسیب‌دیده به دلیل ترومای روانی هرگز نمی‌تواند با دقت و روشنی آن را روایت کند. در این شرایط وظیفه‌ی شعر، «پیشگیری از فراموشی فاجعه و ویرانی» است، نه نجات یا روایت کامل و دسته اول از آن. شعر می‌تواند بعد از فاجعه سروده شود اما نه بدان دلیل که توان روایت کامل فاجعه را دارد، بلکه بدان علت که در ذات خود، نوعی ادبی است که به شکل غیر مستقیم و در قالب استعاره و تمهیداتی بر موضوع اشاره دارد، موضوعی که هیچ‌گاه تن به روشنی حقیقی خود نمی‌دهد. این اشاره‌ی

نامستقیم و استعاری، از امکاناتِ ساخت شعر است که به شکلی سحرآمیز می‌تواند خود را بر فضای تخیلی شاعر تحمیل کند. تمهیدی که امکان گریز را از واقعیت اخته شده به تخیل خلاق می‌سپارد.

البته در این وضعیت، شعر مسیری دو سویه در پیش دارد، از سویی مسیری «زیبایی‌شناختی» است که در آن به نحوی هنری، استحکام صوری و معنای عینی تام و تمامش روبروست و از سویی دیگر «گزارشی مخدوش و چند لایه از فاجعه». این دو سر در رابطه‌ی ضد و نقیض با هم هستند. چراکه استحکام و وحدت زیبایی‌شناسانه‌ی شعر خود معنای حقیقی فاجعه را نارسا می‌کند و از اضطراب، دهشت، زشتی و عدم توانایی روایت آن خواهد کاست. به عبارتی استحکام زیبایی‌شناسانه‌ی شعر «بیگانگی آشتی‌ناپذیر» را ندارد. چنین رابطه‌ی متضادی که بین «سرایش فاجعه» و «ابعاد زیبایی‌شناسانه»ی شعر وجود دارد، شعر را در ذات خود منجر به شکستی ابدی در «بیان» خود می‌کند، خسرانی که تا ابد دامن‌گیر آن است و شکستی که خود چون دالی بر عدم امکان سرایش تام فاجعه است. در این رابطه، چهره‌ی درهم شکسته‌ی شعر، نشانه‌ای بر وجود فاجعه و ویرانی در کنه‌های تاریخ است. نقصانی که در وجود آدم است دلیلی بر وجود شرّ و دهشت در زندگی وی است.

پریمو لوی در کتاب «آیا این یک انسان است؟» از پسرپچه‌ی آلمانی در اردوگاه آشویتس صحبت می‌کند که «به شکل فاجعه‌آمیزی زبان مادری خود را از یاد برده بود و نمی‌توانست آلمانی صحبت کند» (لوی، ۲۰۰۹). چنین وضعیتی را نیز می‌توان در خاطرات (تیمور انفال) نیز دید. وی نقل

می‌کند هنگامی که در بیابان توسط خانواده‌ای عرب پیدا شد و برای مدتی طولانی از وی مراقبت کردند، بعد از چند ماه، مردی کُرد را به خانه آوردند تا با او صحبت کند، -چون او پسر بچه‌ای دوازده ساله‌ی کُرد بود که عربی نمی‌دانست. با وجود اینکه تیمور در این چند ماه هر تلاشی برای فهماندن خانواده‌ی عرب بر مصیبت وارده کرده بود و از دیدن مرد کُرد خوشحال می‌شود نمی‌تواند وضعیت فاجعه‌آمیز خود را برای آن مرد تعریف کند: « هرچه پرسید و تلاش کرد با من صحبت کند نتوانستم یک کلمه با وی صحبت کنم.»، «مات و میهوت شده بودم، شاید خواست خدا بود زبانم بسته شد، [آیا] خودم نخواستم صحبت کنم یا چیز دیگر [بود]. فکر می‌کنم آن مرد اینگونه پنداشت که کر و لال باشم و رفت.» (قربانی، ۱۳۹۷: ۷۳)

موریس بلانشو در کتاب «نوشتار فاجعه» (که در مقدمه‌ی مترجم کتاب «جنون روز» آمده است) در قالبی استعاری وضعیت (لال شدگی در برابر فاجعه) را این‌گونه بیان می‌کند: «شمایی که بعدها خواهید زیست کنار قلبی که دیگر از تپیدن بازمانده مجسم کنید کودکی هفت ساله، یا هشت ساله شاید؟ همین طور که سرپا ایستاده، پرده را کنار می‌زند و از حاشیه پنجره نگاه می‌کند حیاط را، درختان زمستانی را و دیوار خانه را. نگاهش متوجه آسمان می‌شود با ابرها با نور خاکستری‌اش... چیزی که بعد اتفاق می‌افتد: آسمان، همان آسمان به ناگهان گشوده ... تهی ... که هیچ است آن چه هست و بیش از هر چیز در آن سو نیست. مساله غیرمنتظره این صحنه حس خوشبختی‌ای است که ناگهان تمام وجود کودک را در برمی‌گیرد. شادی‌ای که تنها با قطرات اشکش ابراز می‌کند. به پهنای صورت اشک

می‌ریزد. تصور می‌شود که غم کودکانه‌ای در برش گرفته. به دنبال تسلی کودک می‌گردند. کودک هیچ نمی‌گوید. او از این پس در راز خواهد زیست. کودک دیگر نخواهد گریست.» (به نقل از مقدمه مترجم. بلانشو، ۱۳۹۱: ۲) بلانشو کاملاً آگاهانه بر عدم توانایی روایت فاجعه در «نوشتار فاجعه» می‌گوید: «این تو نیستی که صحبت خواهی کرد؛ اجازه بده فاجعه درون تو سخن بگوید، حتی اگر از طریق فراموشی یا سکوت تو این کار را می‌کند». لال شدگی هم در بعد روانکاوانه‌ی خود-در نمونه‌ی تیمور انفال و پس‌ریچیه‌ی آلمانی خاطره‌ی پریمو لوی- و هم در بعد نمادین آن (یعنی سکوت بلانشویی بر روایت فاجعه) ترومایی است که تنها از وضعیت دهشتناک فاجعه برمی‌خیزد. از خاطرات بازماندگان فاجعه‌های انفال و هولوکاست به روشنی می‌توان به این درک رسید که ذهن در زمان نمادین فاجعه قبضه می‌شود و دیگر توانی برای حرکت عقربه‌های آن وجود نخواهد داشت. تمامی بازماندگان با لحن تأکیدگری اذعان دارند که نمی‌توانند از آن زمان-دوران- خارج شوند<sup>۱</sup>.

در این باب نیز شعرِ فاجعه، نقش اسیران فاجعه را بازی می‌کند که در میانه‌ی لال‌شدگی، ناتوانی و شهادت سیر می‌کند. شعر مدیومی است که با امکانات و تمهیدات خود و در قالب استعاری و به شکلی «غیرمستقیم» و «غیرمتعهد به حقیقت تام» می‌تواند از فاجعه بگوید. چرا که اشاره‌ی مستقیم به فاجعه در زمره‌ی نظم دقیق روایی و تعهد به حقیقت امر است. از آن رو که اولاً فاجعه در گذشته رخ داده و از دسترس ما خارج است و ثانیاً

<sup>۱</sup>. ر.ک: به خاطرات بازماندگان آشویتس و انفال در کردستان

درون فاجعه حضور داشتن نیز موجب شوک و تروماهای روانی می‌شود، پس نظم دقیق و اشاره‌ی مستقیم و در نتیجه تعهدی به نفس بازگویی حقیقت تام فاجعه وجود ندارد. از سویی دیگر تجربه‌ی کامل فاجعه و کشف تمامی لایه‌های پنهان آن مساوی مرگ است. بعد از فاجعه شعر سروده می‌شود، اما نه برای شهادت کامل و کافی و یا نجات گذشته-یا حتی تعهد به حقیقت رویداد- بلکه تنها به موجب پاسداری از «عدم فراموشی تاریخ». هر هنر دیگری می‌تواند این وظیفه را انجام دهد اما گویی امکانات شعر برای بیان فاجعه بیشتر است.

به شکل کلی هیچ شاعری نمی‌تواند به موجب سرودن شعر معتقد به تعهد کامل در برابر حقیقت امر باشد، شاعر تنها -به زعم آنا آخمتووا- می‌تواند: آن وضعیت را توصیف کند. شاعر با زبانی استعاری، شکسته و چند لایه آن وضعیت را توصیف می‌کند، بدون نظم دقیق و تعهدی به حقیقت کامل آن، چرا که کاملاً از تجربه‌ی انضمامی آن بدور است. اما آیا هر شعر استعاری و چند لایه می‌تواند پاسدار عدم فراموشی فاجعه باشد؟ جواب خیر است، چرا که شعر تنها امکانات فرمی زبان نیست بلکه -در این مورد- «تجربه‌ی ادبی فاجعه» نیز وجود دارد. هر شعری به یاری مقوله‌ی بنیانی فرم به مجموعه‌ی از عناصر پراکنده چون مضامین، تأثیرات حسی، ایده‌ها، تجربه‌های زیست‌شده، حقایق تاریخی، نشانگان و... وحدت و شکل می‌بخشد. مجموعه‌ی این عناصر را می‌توان گرد مفهومی چون تجربه‌ی ادبی یا شاعرانه دسته‌بندی کرد. تجربه‌ی که در آن شاعر درک و فهم تخیلی خود را «عمومی» می‌کند. اگر شاعر توانست تجربه‌ی تخیلی خود را

از گذشته - به مثابه‌ی فاجعه - به شکلی عمومی ابراز کند، به طوری که در حین چند پاره‌گی - و به قول والاس استیونز «توصیف بی‌مکان» آن - فهم عمومی را به دست آورد، تا حدودی می‌تواند پاسدار این فراموشی باشد. عمومی کردن تجربه‌ی شاعرانه، به معنای عوامانه کردن شعر نیست، بلکه به معنای قابل فهم کردن و «ساخت متن‌های کنده شده» از بطن تاریخ است. شاعر، نامکان و فضای مجازی را خلق می‌کند که گذشته و فاجعه در آن رخ می‌دهد، عمومی کردن تجربه‌ی شاعرانه، در توانایی و اتوریتته‌ی شاعر، بر ساخت چنین نامکانی است. شاعر با ساخت فضاها، نو، تجربه‌ی خیالی خود را از فاجعه - بدون صدور حکم - عمومی می‌کند و «در قالب بیگانگی آشتی - ناپذیر، وحشتی که وجود داشت - و همچنان وجود دارد را مجدداً ارائه دهد» (مارکوزه، همان)، در آخر، شعر تنها می‌تواند نه راوی و شاهد تام و کامل فاجعه، بلکه همچون سندی آرشیویی بر ویرانی گذشته باقی بماند. سندی که پاسدار «عدم فراموشی تاریخ» است. در این مسیر شعر از بیان کلاسیک و زیبایی‌شناختی خود شکست می‌خورد و در حفظ سرمشق‌های فاجعه پیروز می‌شود. به عبارتی فدا کردن بُعدی در برابر بُعدی دیگر. از این رو هیچ شعری با انگاره‌های فاجعه نمی‌تواند ادعایی بر جذابیت زیبایی‌شناختی داشته باشد و حتی در نامیدن «وحدت فرمی» دچار نقصان می‌شود.

به نظر می‌رسد در این مورد و برای شعر امروز باید انضمامی‌تر صحبت کرد. فاجعه‌های چون هولوکاست، انفال کردستان، کشتار ارامنه، اردوگاه‌های استالین و... مواردی هستند که در گذشته رخ داده‌اند و شاید کمترین افراد

از آن زمان تا به امروز زنده مانده باشند. اگر شاعری از آن دوران، سعی در توصیف و بازگویی وحشت فاجعه‌ی آن زمان را داشته باشد تا حدودی می‌توان بر جعلی نبودن شعر وی گواهی داد، در این مورد به شرط حفظ مواردی که در بالا ذکر کردیم شعر می‌تواند سندی بر فاجعه‌ی رخ داده باشد و در دسته‌ی ادبیات فاجعه -نوشتار فاجعه- قرار گیرد. اما این وضعیت برای شاعر یا نویسنده و هنرمندی که فرسنگ‌ها چه به شکل مکانی و چه به شکل زمانی دور از فاجعه می‌باشد، چگونه است؟ آیا می‌تواند از عمومی کردن تجربه‌ی زیسته سخن گوید؟ و آیا چگونه می‌توان زبان شکسته، هیستریک و تروماتیک شاعر دور از رویداد فاجعه را با شاعر نزدیک به آن جدا کرد؟ در این باب مسئله محوری «تجربه» و «چگونگی تجربه کردن» است.

شاید در این مورد مقاله‌ی (قصه‌گو: تأملی در آثار نیکلای لسکوف) از والتر بنیامین راه را هموارتر کند. بنیامین در این مقاله تفاوت اساسی بین رمان‌نویسان و قصه‌سرایان کلاسیک قائل می‌شود، این تفاوت را با کمی اغماض نیز در مورد شعر و تجربه‌ی فاجعه می‌توان به کار برد. وی اشاره می‌کند: «آنچه اسباب تفاوت رمان را از همه گونه‌های دیگر ادبیات منثور- قصه‌های پریان، افسانه و حتی داستان کوتاه- فراهم می‌کند، این است که رمان نه از سنت شفاهی برمی‌آید و نه بدان می‌پیوندد. همین امر به‌طور اخص وجه ممیز رمان از قصه‌گویی است. آنچه قصه‌گو نقل می‌کند، برگرفته از **تجربه** [تاکید از من]-خواه تجربه خود وی و خواه تجربه منقول دیگران- است و او هم به نوبه خود آن را جزئی از تجربه کسانی

می‌کند که به حکایتش گوش می‌دهند. رمان‌نویس، خود را منزوی کرده است.» (بنیامین، ۱۳۹۳: ۵). در رهیافت بنیامین تفاوتی که بین رمان‌نویسان و قصه‌سرایان وجود دارد، ریشه آن به شکل تجربه‌ی این دو طیف برمی‌گردد. قصه‌سرایان از چیزی صحبت می‌کردند که در تجربه‌ی آنها وجود داشت- «خواه تجربه خود وی و خواه تجربه منقول دیگران» (همان)- و هر روایت از سمت تجربه‌ی مستقیم با مورد روایت عرضه می‌شد، حال آنکه رمان‌نویسان تجربه‌ی خود را بر تجربه‌ی دیگر- یا به شکل خاصی از تجربه- استوار می‌سازند، «رمان‌نویس، خود را منزوی کرده است» (همان). به عبارتی نویسنده‌گان معاصر از تجربه‌ی خالص و مستقیم با مورد روایت شده بهرمنند نیستند. از گفته‌ی بنیامین می‌توان پاسخی نیز دال بر دانش نظری نویسنده‌گان معاصر یافت. نویسنده‌ی معاصر به دلیل آنکه در بسیاری از موارد در تجربه‌ی مستقیم مورد روایت شده حضور ندارد، از این رو به ناچار برای روایت خود دانش نظری انباشت می‌کند و با پشتوانه‌ی دانش نظری/ تجربی- تجربه‌ی تجربه‌ی دیگری- شروع به روایت داستان می‌کند. این شکل از تجربه - یا به عبارتی «تجربه‌ی تجربه‌ی دیگری»- را نیز می‌توان برای شاعران امروزی و نوشتار فاجعه تصور کرد. در مثال‌های یاد شده از ژنوساید-انفال کردستان، هولوکاست و... بخش اعظمی از شاعران امروزی به فاجعه نزدیک نبوده‌اند و بیشتر اطلاعات آنها از وجود چنین فوابع انسانی از طریق رسانه، خواندن یا شنیدن خاطرات بازماندگان است. از این رو به اصطلاحی افلاطونی دو پله یا دو مرتبه از حقیقت امر- که فاجعه باشد- فاصله دارند. شاعری که تنها از طریق اخبار رسانه‌ای و یا خوانش خاطرات بازمانده‌گان شروع به سرایش شعری با مضمون فاجعه



می‌کند دوباره در همان تله‌ی آدورنویی/مارکوزه‌ای گرفتار می‌شود و شعر وی آن «بیگانگی آشتی‌ناپذیر» را ندارد، بلکه شعرش تنها زائیده‌ی احساسات شخصی و روح رمانتیک اوست. در نتیجه تنه به تنه‌ی «شعر غنایی» می‌ساید. در این شرایط دوباره به چالش آدورنویی (شعر و فاجعه) باز خواهد گشت. پس صرفاً به کار بردن نحوی شکسته و چند پاره، زبانی هیستریک و تروماتیک نمی‌تواند حق مطلب را ادا کند. اینجاست که شاعر دست به «جعل فاجعه» می‌زند. فاجعه‌ای که از تجربه‌های دیگر-تجربه‌ی رسانه‌ای، خاطرات، تئوری‌های نظری فاجعه و... نشأت گرفته به هیچ عنوان نمی‌تواند دهشت و چهره‌ی مخدوش فاجعه را، چه در ساحت «فرم» و چه در ساحت «بیان» ادا کند. برای شعری که در تجربه‌ی مستقیم فاجعه حضور دارد، بیان شاعرانه منجر به شکست زیبایی شناختی می‌شود ولی این شکست حفظ سند و آبروی گذشته است، پاسداری است بر «عدم فراموشی فاجعه». اما شعری که تجربه‌ی فاجعه را بر دانش نظری و دانش تجربه‌ی تجربه‌ی دیگر می‌گذارد، چه در ساحت زیبایی شناسی - برای حفظ زبان هیستریک و تروماتیک - و چه در ساحت بیان - به دلیل فاصله‌ی زیاد با تجربه‌ی فاجعه - شکست می‌خورد. این شعر تنها می‌تواند در ساحت «شعر غنایی» سیر کند، شعری که پرونده‌ی آن در بیان فاجعه مدت‌هاست بسته شده است. شعر غنایی «چهره‌ی کریه فاجعه» را نه دهشتناک نشان می‌دهد و نه ویرانگر، بلکه آن را در لایه‌های سطحی، با روحی سطحی و زبان و درکی مشمئزکننده اخته کرده و در بسته‌های شیک رسانه‌ای عرضه می‌کند.

## منابع:

- اباذری و دیگران، (۱۳۷۲)، کتاب شاعران: ریلکه، تراکل، سلان. تهران: انتشارات روشنگران.
- بلانشو، موریس (۱۳۹۱)، جنون روز. ترجمه: پرهام شهرجردی. چاپ سوم. نشر پاریس.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۳)، مقاله قصه‌گو: تاملاتی در آثار نیکولای لسکوف. ترجمه: مراد فرهادپور و فضل‌الله پاکزاد. تهران: مجله‌ی ارغنون.
- آگامبن، جورجو (۱۳۹۶)، باقی‌مانده‌های آشوبتس: شاهد و بایگانی. ترجمه: مجتبا گل محمدی. چاپ دوم. تهران: نشر بیدگل.
- قربانی، عارف (۱۳۹۷)، از گور برگشته: تنها بازمانده‌ی گورهای دسته‌جمعی انفال. ترجمه: مرتضی مرادنی (نارما). سنندج: نشر ماهتاب غرب.
- ژیک، اسلاوی (۱۳۹۷)، خشونت پنج نگاه زیر چشمی، ترجمه: علیرضا پاک‌نهاد، چاپ هشتم. تهران: نشر نی.
- لوی، پریمو (۲۰۰۹)، آیا این یک انسان است؟ (نسخه Pdf). ترجمه: رویا طلوع، انتشارات و کتابخانه آنلاین علاءالدین ([www.aladdinlibrary.org/fa](http://www.aladdinlibrary.org/fa)).

- مارکوزه، هربرت، شعر غنایی پس از آشویتس. ترجمه: مهرداد امامی. سایت ([www.Thesis1.com](http://www.Thesis1.com)).