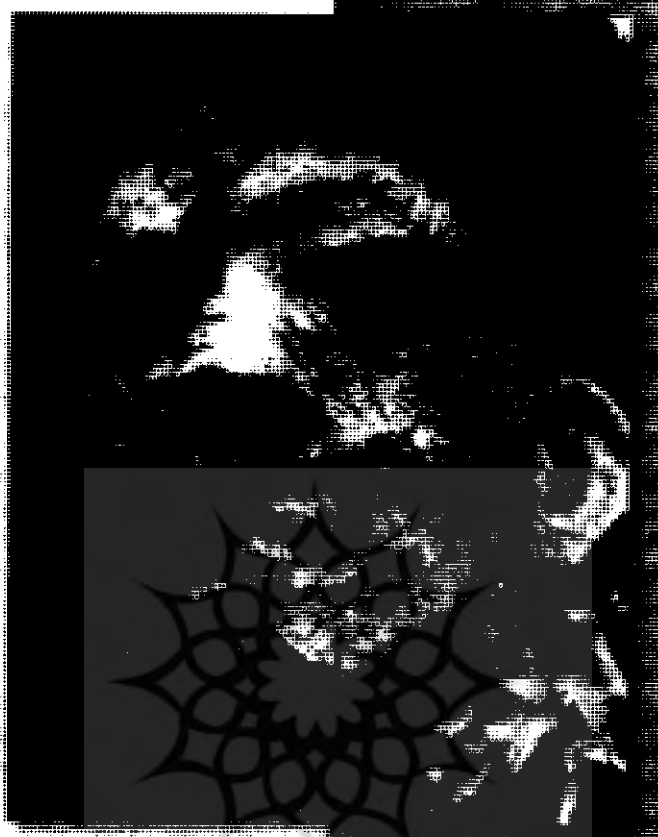

عجیب الخلقه ها

ماری روسو
ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور

می‌توان پیشینه‌ی آن‌چه را که امروزه به «سیاست هویت» معروف است، تا دهه‌ی شصت رساند و تمایزیابی یا همسان‌شدن با «هیپی‌ها یا نامتعارف‌ها» (freak) را یکی از ریشه‌های آن به‌حساب آورد. «نامتعارف‌بودن» سبک زندگی‌ای اساساً امریکایی و مخالف‌خوان بود و به‌گونه‌ای رادیکال دموکراتیک و طالب فردگرایانه‌ترین شکل‌های شخصی‌سازی ویژگی‌های مرتبط با طبقه‌ی اجتماعی، نژاد، قومیت، جنسیت و ترجیح جنسی بود. اگرچه سنت ملاحظه‌ی موجود نامتعارف یا عجیب‌الخلقه به مثابه هیولا (*monster*) ـ یا به‌لحاظ لفظی، نمایش‌دهنده‌ی (*de-monstrater*) قدرت شگفت خداوند ـ تاریخی بس ریشه‌دار در فرهنگ اروپایی دارد؛ وجه مشخصه‌ی نمایش‌ها یا تظاهرات دهه‌ی شصت امریکا شرح و تفصیلی جدید از گروه‌های اجتماعی نامتجانس بود و با آمیختگی خواسته‌ای درونی و بیرونی برای وضوح نماینده یا چشمگیر، تشخّص می‌یافتند. نامتعارف‌بودن برای برخی انتخابی فردی و برای بقیه انتصابی شاق بود، و هم‌چنان هم هست. مثلاً در ترانه‌ی مشهور **جیمی هندریکس**، «گرشش، نه بود»: «انگشت پلاستیکی سفید» به سیاهپوستانی چون خود هندریکس اشاره دارد، اما دیگران، نامتعارف‌ها یا هیپی‌های خودساخته‌اند. به معنای بهتر گویا هیچ‌گونه ویژگی خاصی مانع از گنجاندن فرد در اجتماع خیالی نامتعارف‌ها نمی‌شود؛ چراکه حتی «محافظه‌کار یقه‌سفید هم ته خیابان ادا درمی‌آورد» یا همسر حومه‌نشین هندریکس ممکن است «قاط بزند»، و روایات خشم و بیماری روانی آن‌ها غالباً تمثیل‌هایی از تبدیل‌شدن به خانواده‌ها یا اجتماعات جدید و بهتر است. منش نامتعارف مستلزم همسان شدن با غیریت درون زندگی مخفی و هم‌چنین آغوشی باز برای اعضای جدید و داوطلبان عضویت بود. هرکسی می‌توانست با هر هیئتی زیر پرچم نامتعارف‌ها گرد آید.

تخصیص و از آن خودکردن اصطلاح «نامتعارف (فریک)» از سوی موسیقی راک یا فرهنگ خیابانی در مقام سبک زندگی و هویت‌شان، به‌معنای تغییر مسیری نیرومند و قهرمانانه از برچسب‌های تحقیرآمیز «سیاه» یا «ناجور» است؛ نوعی کنارگذاشتن کارکرد علامت‌گذارانه‌ای است که تحت قدرت فرهنگ غالب است؛ مسیری که غالباً به‌عنوان حرکت از شرم به افتخار توصیف می‌شود. فقط در این «نقشه‌های معنایی» است که کوچک‌ترین فضا به‌دلیل ناهمخوانی کنار گذاشته می‌شود: «نامتعارف‌های حقیقی» یا «نامتعارف‌های ساخته‌ی طبیعت» یا «طرفه‌های» فرعی و بی‌اهمیت (اصطلاح پی. تی. بارنوم) به گونه‌ای متناوب این اصطلاح را رد کرده بودند، آن هم در واکنش به طردشدن اکید و انگاشته شدن به عنوان نمایشگر خلاف‌آمدهای بشری که اسباب نمایش علمی‌اند. و این اصطلاح را از نو یافته بودند چراکه در بازار به‌عنوان سرگرمی‌های تفریح عمومی‌ای به حساب می‌آمدند که بدن خود را به عنوان نمایشگاه‌هایی تصویر کرده بودند که در آغاز انقراض‌اند. عجیب‌الخلقه‌ها یا نامتعارف‌های حرفه‌ای که در خطر ناپیدایی بودند غالباً ضرر و گناه مرتبط‌شدن با بدن به‌شدت علامت‌دار را به‌جان خریده‌اند و ترجیح می‌دادند به‌عنوان افراد مطرود و بی‌اهمیتی شناخته شوند که همواره یکی از جنبه‌های به‌شدت ریاکارانه‌ی فرهنگ بورژوایی انگلیسی ـ امریکایی مبتنی بر امر و نهی به کودکان را نشان داده بودند، نهی‌ای مبتنی بر آن‌که «خیره نشو». در روسیه‌ی زمان استالین و آلمان نازی دولت نمایش عجیب‌الخلقه‌ها را ممنوع کرد و محدودساختن عجیب‌الخلقه‌ها به سیرک‌ها و نمایش‌های عمومی جای خود را به اردوگاه‌هایی داد که به لحاظ اجتماعی به منظور اسکان خلاف‌آمدها طراحی شده بودند. در ایالات متحد، فرهنگ فردگرایانه در صدد آن بود

که «نامتعارف‌های حقیقی» را نادیده بگیرد و جادوی اعجاب‌شان را سرقت کند.

حکایات تاریخی و داستانی زیادی وجود دارد که تصویرگر عجیب‌الخلقه‌هایی است که هم در مقابل نام‌ها و کلیشه‌های فرهنگ غالب مقاومت کرده‌اند و هم آن‌ها را پذیرفته‌اند. در «La patente» (جواز)، داستان کوتاهی از لونجی پیراندللو که نمونه‌ی اعلای گروتسک سیسیلی است، گوژپشتی با «چشم‌های شیطان» درخواست جوازی می‌کند که جایگاه او را به‌عنوان حضوری خطرناک به رسمیت بشناسند و به خاطر این‌که در مجامع عمومی و محله‌ی تجاری روستا حاضر نشود حقوق بگیرد. ایسن اواخر در رمان کاترین دون با نام ***عشق نمایش‌چی*** (Geek Love) (۱۹۹۰)، زنی که حرفه‌اش را به‌عنوان نمایش‌چی‌ای آغاز کرده بود که سر مرغ را با دندان می‌کند (اگرچه آرزوی مخفی‌اش این است که تمام این‌ها در خواب و خیال باشد)، متقاعد می‌شود که کودکان عجیب‌الخلقه‌اش را از طریق بلعاندن مواد مخدر و حشره‌کش تربیت کند تا کارناوال خانوادگی ادامه یابد. در دیگر بافت‌ها و زمینه‌ها، جوامع و خرده‌فرهنگ‌ها خطوطی را رسم می‌کنند که احیاکننده‌ی بازنمایی‌های هویت‌های جسمانی آن‌ها در مقام بدن خود آن‌ها است. داین اربوس، که عکس‌هایش از عجیب‌الخلقه‌ها و خرده‌فرهنگ‌های شهری به حق از او چهره‌ای آیینی ساخته بود، در اواخر عمرش درهم شکست چراکه از طرف سازمان‌دهندگان کنوانسیون کوتوله‌ها در فلوریدا نامه‌ای دریافت کرد مبنی بر آن‌که: «ما آدم‌های کوچک خودمان را برای عکس گرفتن داریم».

لزلی فیدلر در ۱۹۷۸ در هنگام اوج‌گرفتن فرهنگ مخالف‌خوان در مورد این موضوع اثر مهمی نوشت با نام *عجیب‌الخلقه‌ها: اسطوره‌ها و تصاویر نفس مخفی*. وقایع‌نامه‌ی فیدلر در عین حال‌که مطالعه‌ای عمیقاً شخصی و گسترده از عجیب‌الخلقه‌ها و فرهنگ نامتعارف است، تاریخ مردمی عجیب‌الخلقه‌ها را از کارناوال‌ها، سیرک‌ها و نمایش‌ها گرفته تا داستان‌های علمی‌تخیلی و فیلم‌ها روایت می‌کند. فیدلر کتابش را تقدیم می‌کند به «برادرم که هیچ برادری نداشت» یا به «همه‌ی برادرانم که هیچ برادری نداشتند» که القاکننده‌ی بی‌خویشتنی و اجتماع (یا حداقل اخوت) عجیب‌الخلقه‌ها برای او بود. او ضمناً در ابتدای امر اعتراف می‌کند که اقتباس واژه‌ی «عجیب‌الخلقه» از سوی ناعجیب‌الخلقه‌های تکنیکی و حکم «به موجودات جهش‌یافته ملحق شوید» (گروه مادرز آو اینونشن) حاکی از «تغییری ریشه‌ای در آگاهی‌ای است که سنگ بنای سیاست قدرت‌یابی سیاهپوستان و فمینیسم جدید و رهایی همجنس‌گرایان است». به‌عبارت دیگر، فیدلر در این‌جا و گهگاه در طول کتابش بر حضور سایه‌وار جنبش‌های اجتماعی‌ای اعتراف می‌کند که برنامه‌های‌شان شامل سیاست سبک زندگی و تولید تقابلی است.

کتاب فیدلر به عنوان «قدردانی‌ای دیرهنگام» از تاد براونینگ کارگردان فیلم ***عجیب‌الخلقه‌ها*** (۱۹۳۲) نوشته شد که تقریباً به مانند آثار فرانک ساپا و مادرز آو اینونشن منبع الهام پیشروی اسطوره‌شناسی عجیب‌الخلقه‌های معاصر بود. برای نمونه پاتریشیا باسورث، زندگی‌نامه‌نویس اربوس، می‌گوید که این عکاس بارها و بارها در نمایش فیلم مزبور شرکت می‌کرد و اغلب مبهوت می‌ماند و «هیجان‌زده می‌شد که چرا عجیب‌الخلقه‌های فیلم هیولاهای خیالی نبودند بلکه آدم‌هایی واقعی بودند». فیدلر نیز مثل اربوس و بسیاری دیگر که برای ترویج آیینی جمع می‌شدند که ممنوع و سپس نادیده گرفته شده بود، فیلم را چشمگیر یافت چرا که استفاده‌ای عالی کرده بود از هنرنمایان مشهور سیرک مثلاً هری ارلز و خواهرش دیزی، که نقش دورف‌هایی را بازی می‌کنند که ماجرای عاشقانه‌شان را زن هنرنمای «معمولی»‌ای ویران می‌کند که کلئوپاترا خوانده می‌شود؛ و دیزی و وایلت هیلتن، دوقلوهای سیامی مشهوری که در حال ساخت فیلم اولین هنرنمایی‌شان بودند آن هم پس از دعوای حقوقی‌ای برای آزادشدن از دست خانواده‌ای که آن‌ها را به‌عنوان صغیر فروخته بودند. سطوح کاملاً متفاوتی از اجرا در فیلم موجود است. بنا به نوشته‌ی فیدلر، هری ارلز نقش دیگری هم در سینما داشته

است و در این‌جا نقش ملودرام همسری ثروتمند و خیانت‌دیده را بازی می‌کند. باقی هنرنمایان مثلاً ژوزف / ژوزفین (نیمه‌مرد، نیمه‌زن)، سلیتزی (کله‌سوزنی)، و الگا رادریک (زن ریشو) نقش‌شان در فیلم قابل تشخیص از نقش «واقعی‌شان» در نمایش‌های سیرک نیست. این جنبه‌ی مستندگونه‌ی پروژه‌ی براونینگ مشخصات متنوعی دارد، از شجاعانه و اصیل گرفته تا استثمارگرانه. نتیجه‌ی ترکیب امر اصیل و امر نامعمول در بدن آدم‌های عجیب‌الخلقه در دریافت رایج (و از نظر من به شدت غلو شده)ی فیلم، معنای تماشایی‌ترین تصویر فیلم را از قلم می‌اندازد: بدن ظاهراً مثله‌شده‌ی «زن بهنجار»، کلئوپاترا، که بعد از زیر پاگذاشتن رمزگان عجیب‌الخلقه‌ها، عیناً و به معنای واقعی به‌اندازه‌اش می‌کنند.

پیش از شرح و تفصیل این نکته، توضیح رابطه‌ی میان عجیب‌الخلقه یا امر نامتعارف و امر گروتسک ضروری است. اگر در این نکته پیرو میخائیل باختین باشیم، تمایز واضح است. بدن گروتسک در جشن‌های کارناوالی از دید بیننده بعید یا قابل اعتراض نبود. بینندگان و بازیگران در یک کلیت ناکامل اما تصورپذیر واجد نقش‌هایی مبادله‌پذیر بودند. بدن گروتسک به‌طرزی سرخوشانه و دموکراتیک به روی تمامی امکانات گشوده بود و آن‌ها را در برمی‌گرفت. در واژگونگی‌ها و اغراق‌های نمایش یا بازنمایی کارناوالی، مرزهای میان افراد و جامعه، میان جنسیت‌ها، میان گونه‌ها، و میان طبقات اجتماعی محوشده یا دچار بحران می‌شدند. واقعگرایی گروتسک دیدگاهی پویا، مادی و قاطع از بدنهای انسانی در تمامی صحنه‌ها و نماهای بزرگی، فساد، خلاف‌آمد، افراط، فقدان و عضو مصنوعی را به نمایش می‌گذارد. بدن گروتسک هیچ ربطی به «اعتباریه‌های مدرن» در باب بدن ندارد، اعتباریه‌هایی که برگرفته از علم، روان‌شناسی بورژوایی یا رئالیسم داستانی قرن نوزدهم و بیستم است: «واقعیت آن است که مفهوم جدید رئالیسم شیوه‌ی جدیدی از خط‌کشی میان بدن‌ها و ابژه‌ها است» (باختین).

اعتباریه‌ی جدید در باب بدن، در تمامی واریاسیون‌های تاریخی و انواع متفاوتش، بدنی یکسره تمام شده، کامل، و اکیداً محدوده‌دار را ارائه می‌دهد، بدنی که از بیرون به‌عنوان چیزی شخصی نشان داده می‌شود. آن‌چه بیرون می‌زند، طبله می‌کند، درمی‌آید یا جدا می‌شود (وقتی بدنی از محدوده‌هایش تجاوز می‌کند و بدن جدیدی آغاز می‌شود) حذف، پنهان یا تعدیل می‌شود. تمامی مجراهای بدن بسته می‌شوند. مبنای این تصویر توده‌ای، فردی و اکیداً محدوده‌دار است؛ بنایی نفوذناپذیر. (باختین)

از نظر باختین این اعتباریه و قانون جسمانی به رمزگان کلام نیز تری می‌یابد:«خط تفکیک تیزی میان کلام خانوادگی و زبان صحیح وجود دارد».

عجیب‌الخلقه و بدن گروتسک به عنوان مقولاتی جسمانی همپوشانی دارند. سوزان استوارت، در مطالعه‌ی شگفتش از فرهنگ و مقیاس، اشاره کرده است که: «نامتعارف‌های فیزیولوژیک مسائلی را پیش می‌کشند در مورد محدوده‌ها، محدوده‌های میان خود و دیگری (دو قلوهای سیامی)، میان مرد و زن (هرمافرودیت‌ها)، میان بدن و جهان بیرون از بدن (هیولا به‌عنوان افراط) و میان حیوان و انسان (مردهای درنده‌خو و وحشی)».

البته «نامتعارف‌های فیزیولوژیک»، مثل بدن گروتسک، از طریق صورت‌بندی‌های گفتاری (discursive) تولید می‌شوند، صورت‌بندی‌هایی چون تجربه‌گرایی؛ که صدالبته به این یک مورد محدود نمی‌شود. «همیشه به عجیب‌الخلقه به‌عنوان امر نامتعارف طبیعت ارجاع می‌شود، حال آن‌که باید تأکید شود که این نامتعارف‌گونگی از نظر فرهنگی است.» مثلاً در بازنمایی فرهنگی اواخر قرن نوزدهم، عجیب‌الخلقه‌ها در محلی به لحاظ فرهنگی متنوع ظاهر می‌شوند و به جهان نمایشی تعلق دارند که قواعد آن روزبه‌روز مدون‌تر می‌شود. در محدوده‌های نمایش، عجیب‌الخلقه‌ها صرفاً تصویری خاص هستند که ممکن است بدن سابقاً کارناوالی را ظاهر، بازتولید یا شبیه‌سازی

کنند که باختین توصیف و آرمانی‌اش کرده است، اما در ضمن و مهم‌تر آن‌که به‌عنوان سازه‌هایی جسمانی در نظر گرفته می‌شد که درون روابط اجتماعی متفاوتی تولید می‌شد. نمایش بیش از صرف تصویر یا مجموعه‌ای از تصاویر، شیوه‌ای از تماشاکردن است، «بصیرتی از جهان که شیئی شده است» (دوبور).

نمایش، بنا به تعریف، مستلزم خطوط رؤیت و فاصله است. تماشاگران رودررو یا چهره‌به‌چهره با نمایش عجیب‌الخلقه‌ها مواجه نمی‌شوند. عجیب‌الخلقه‌ها، بنا به‌تعریف، غریب‌اند چراکه موجوداتی هستند که باید دیده شوند. در نمایش‌های سنتی، غالباً آن‌ها را در قفس می‌انداختند و همواره ساکت می‌بودند تا جارچی زندگی نامتعارف آن‌ها را تعریف کند. در ضمن با مفروض‌گرفتن تاریخ عجیب‌الخلقه‌ها در قرن نوزدهم و بیستم (و هم‌چنین کشفیات و نمایه‌های پزشکی که حدود امر بهنجار را تعریف کردند)، نباید فراموش کرد که این گفتار بیولوژی است که جایگاه آن‌ها را از لحاظ جسمانی «حقیقت» عینی برمی‌سازد. بیولوژی مدرن و علوم اجتماعی تجربی آن‌ها را به‌عنوان موجوداتی «واقعی» برساخت. البته این «واقعی بودن» بیولوژیکی، آن‌ها را از تاریخ متقدم و کهن‌شان رها ساخت، تاریخی که آن‌ها را هیولاهایی الهی می‌پنداشت که واسطه‌ی جهان طبیعی و جهان کیهانی بودند. این بدان معنا نیست که عجیب‌الخلقه‌ها عجیب‌الخلقه به دنیا می‌آیند؛ بلکه صرفاً بدان معنا است که گویا «هیولاهای واقعی و زنده‌ای» شدند، در تقاطع میان عرضه‌شان در نمایش غرائب، عکاسی، سینما، و گفتارهای بیولوژی و بهسازی نژاد، که همگی به توهم مذکور دامن می‌زدند.

استوارت تفکیک تاریخی مهمی را برقرار می‌سازد، میان آن بدن گروتسک دوران پیشین که باختین توصیفش می‌کرد و نمایش گروتسک عرضه‌ی غرائب. قصد او این است که به این موضوع اشاره کند که عجیب‌الخلقه‌ها درون جهان نمایش به گونه‌ای مضاعف مشخص می‌شوند، به عنوان ابژه و به عنوان دیگری.

درمی‌یابیم که عجیب‌الخلقه‌ها ناگزیر به دیگری فرهنگی پیوند خورده‌اند ـ سیامپوست کوچولو، اسب ترک، دو قلوهای سیامی (چانگ و انگ کودکان والدینی چینی بودند که در سیام زندگی می‌کردند)، غول‌های ایرلندی... با این استعاره، بدنه‌ی دیگری فرهنگی طبیعی می‌شود و در فرایندی جا خوش می‌کند که ما، در کل، وجه مشخصه‌ی استعمار لحاظش می‌کنیم؛ چرا که هرگونه استعماری با روند اهلی‌کردن حیوانات به شیوه‌ای حیوانی سروکار دارد، و از این‌رو با برگرداندن و فرافکنی حیوان و انسان، تفاوت و همسانی. در نمایش، عجیب‌الخلقه‌ها نمایانگر نامگذاری سرحدات و این اطمینان‌اند که توحش و امر بیرونی اکنون در قلمرو و اراضی ما است. (استوارت)

عجیب‌الخلقه‌ها نیز به‌لحاظ تاریخی به‌مانند استعمار در همین حوزه‌ی بینش قرار می‌گیرند. آن‌ها نیز همان ارزش فاصله‌گذاری، مداقه، طبقه‌بندی و مبادله‌ای را دارند که دیگر غنائم استعماری و خانوادگی‌ای هم واحد آنند؛ که در آن‌ها گفتارهای پزشکی، جرم‌شناسی، توریسم، تبلیغات و سرگرمی با یکدیگر تلاقی می‌کنند. در قرن بیستم، گفتارهای پزشکی (به‌ویژه بهسازی نژاد) روزبه‌روز هرچه بیش‌تر به شیوه‌هایی یاری رساندند که از آن‌طریق عجیب‌الخلقه‌ها عرضه می‌شدند. رابرت باگدن در مطالعه‌ی تاریخ اجتماعی نمایش نامتعارف‌ها میان وجوه عرضه‌ی اسرارآمیز و عرضه‌ی مبالغه‌آمیز عجیب‌الخلقه‌ها تمایز می‌گذارد، بنا به‌مثال خودش، تفاوت میان عرضه‌ی یک عظیم‌الجثه به‌عنوان فردی از قبیله‌ی زولو یا به‌عنوان چهره‌ای نظامی. مشهورترین نمونه از الگوی مبالغه‌آمیز، ژنرال اشراف‌زاده تام بندانگشتی بود که شارل استراتن را به دنیا آورد. باگدن در وقایع‌نگاری‌اش از نمایش نامتعارف‌ها، گرایش روزافزون به پدیده‌ی عجیب‌الخلقه‌ها را نشان می‌دهد به‌طوری که «در ابتدای قرن بیستم تماشاگران آموختند که عجیب‌الخلقه‌ها را آدم‌هایی بیمار در نظر گیرند

ـ کسانی که دچار اختلالات ژنتیکی و غددی هستند ـ و از این منظر جاروجنجال در باب زندگی نامتعارف آن‌ها که منشأ شکل‌شان پنداشته می‌شد، از سکه افتاد». با این حال، همان‌طور که این مطالعه اشاره می‌کند جار و جنجال‌های مذکور هیچ‌گاه تماماً از سکه نیفتاد و این نامتعارف‌گرایی در حکمت ادامه‌دار «بیگانه‌ها» و موجودات غیرزمینی در مقام عجیب‌الخلقه‌هایی وجود دارد که باید مغلوب یا تطابق‌یافته شوند.

جدای از «دنیای نمایش»، نقش فرد عجیب‌الخلقه با نقش‌های اجتماعی‌ای همراه شد که برای گروه‌های به‌لحاظ نژادی مشخص و طبقات پایین اجتماعی آماده شده بودند ـ و این علی‌رغم خودنمایی‌های اشرافی و نامتعارف افعال‌شان بود. گاهی فرد عجیب‌الخلقه حقیقتاً برده بود. «دوقلوهای کارولینای شمالی»، میلی و کریستین، در ۱۸۵۱ در بردگی به دنیا آمدند، دزدیده شدند، به انگلستان برده شدند و در آن‌جا «دوقلوهای متحد آفریقایی» نامیده شدند، با ملکه ویکتوریا ملاقات کردند و مثل بسیاری از عجیب‌الخلقه‌های آن دوره سرگرمش کردند، و بعدتر از طریق تقلاهای صاحب اصلی‌شان به ایالات متحد بازگشتند و به جمع خانواده‌شان پیوستند. انگ و چانگ، دوقلوهای اصلی سیامی، توسط تاجری اسکاتلندی «کشف شدند» و شریک تجاری او آن‌ها را به امریکا برد. چانگ و انگ به ثروتی نسبی دست یافتند و وقتی به خلوت روستاهای جنوب رفتند سرپرستی بیست و دو کودک را بر عهده گرفتند. دوقلوهای سیامی در چرخشی غیرعادی مانند دیگر کشاورزان کارولینای شمالی، خودشان به بهره‌کشی از بردگان پرداختند.

وایلت و دیزی هیلتن، که در فیلم براونینگ حضور دارند، اگرچه برده نبودند اما مادرشان آن‌ها را به مری هیلتن فروخته بود، به کسی که به همراه خانواده و همکارانش از آن‌ها بهره‌کشی می‌کردند تا این‌که در سن بیست‌وسه سالگی به شخصیت قانونی‌شان دست یافتند. آن‌ها نیز مانند میلی و کریستین هنرمندانی چندکاره بودند و در صحنه‌های متنوعِ سرگرمی بازی می‌کردند و به رسته‌ی هنرنمایان نه‌چندان قابل‌ملاحظه‌ای دست یافتند که پس از ترک صحنه اگرچه از گرسنگی نمردند، به زندگی بخور و نمیری رسیدند.

اگرچه الگوی کارناوال باختین در زمینه‌ی تصویر روابط اجتماعی کارناوال نوستالژیک و آرمان‌شهرانه است، ضعف عمده‌ی آن، لحاظ نکردن پیچیدگی‌های حوزه‌های عامه‌پسند سرگرمی، تبلیغات و رسانه‌ها در قرن بیستم است. بنا به نکته‌بینی استوارت، او الگویی از تقابل را ارائه می‌دهد که برای بررسی وضعیت عجیب‌الخلقه‌ها به‌عنوان نمایش‌های گروتسک در قرن نوزدهم و بیستم بسیار کارآمد است. سؤال این نیست که آیا این گروتسک‌های مدرن در شرایط کاملاً متفاوتی از مرئی‌بودن تولید می‌شوند یا نه؛ بلکه از یک طرف، آیا هنوز الگوی اجتماعی‌ای وجود دارد که در دسترس آن‌ها باشد، اجتماعی که به‌شکلی درونی آن «دمکراسی تعاملی‌ای» را ایجاد کند که مدنظر باختین است؛ و از طرف دیگر، آیا آن نوع شگفتی، که عجیب‌الخلقه‌ها تجسم‌بخش آن‌اند، توان بازساخته شدن و تولید تقابلی بازنمایی‌های گروتسک مشخصاً قرن بیستمی را دارد یا نه، بازنمایی‌هایی که صرفاً «چهره‌های مخلوق» روان فردی مابعد فرویدی‌ای نباشند که به زیرزمین می‌روند؛ بلکه به‌عنوان ابزاری به کار آیند برای ایجاد ارتباط با گروه‌های اجتماعی موجود و با جامعه‌پذیری‌های جدید.

هر ناظر نقادی که مشتاق قراردادن چیزها در سر جای خودشان باشد، شاید به این نکته برسد که نمایش‌ها و کالاشدگی‌ها پدیده‌ی عجیب‌الخلقه‌ها را صرفاً «ویران کرده باشند». فیدلر، که در دهه‌ی هفتاد کتابش را نوشت، در دریافت و فهم جدید فیلم عجیب‌الخلقه‌ها سپاسی دیرهنگام، و نه تجلیلی، از هیولاهای «مقدس» از دست‌شده‌ای دید که جوانان مفتون فرهنگ مخالف‌خوان نثارش می‌کردند. او با مقایسه‌ی نسل خودش با نسل آن‌ها چنین می‌نویسد:

آن روزها همه‌ی ما شدیداً باور داشتیم که علمی که نتوانسته بود ما را از عسرت برهاند

بلکه پیشاپیش داشت ما را برای جنگ بزرگ بعدی با سلاح‌های جدید مسلح می‌کرد، برای همیشه از هیولاهای انسانی تقدس‌زدایی می‌کرد. با این حال سه دهه بعد، فیلم عجیب‌الخلقه‌های براونینگ از نو در جمع مخاطبانی باب شد که این قابلیت را داشتند که در زن ریشو، کرم ابریشم بشری، و کله‌سوزنی رقاص، سلیتزی، آخرین مخلوقاتی را تشخیص دهند که می‌توانستند در جان نیاکانمان هیجانی را بیافکنند که در حضور جهان متحد نامعلوم و مقدسی احساسش می‌کردند که امروزه آموخته‌ایم سکولار و منقسمش کنیم. (فیدلر)

تفسیر فیدلر در این‌جا، و به‌طور کلی کتابش، به شیوه‌ی خاص خود نوستالژیک و آرمانی‌ساز است، چنان‌که جنبه‌هایی از نوشته‌های باختین در باب کارناوال در اروپای اوایل مدرنیسم این‌گونه است، هرچند نوشته‌ی فیدلر بسیار اتوبیوگرافیک‌تر به تفسیر می‌پردازد. حس‌ومفهوم بیگانه‌ماندگی رمانتیک و وحدت ازدست‌شده‌ی جهان مقدس هیولاهای متقدم، با یادآوری خاطراتی از جوانی از دست‌شده‌ی فیدلر آغاز می‌شود: «... فیلم او بارها و بارها در ذهن مضطربم بازی و بازساخته شده است، آن‌قدر که صرفاً این در خاطرم مانده است و تنها تصاویر آن را به یاد نمی‌آورم بلکه پاسخ نفس پانزده ساله‌ام به آن نیز در ذهنم مانده است». هیجانات و شگفتی دیدن عجیب‌الخلقه‌های «واقعی» یا تصور خویش به عنوان عجیب‌الخلقه یا احساس همبستگی با آن‌ها، بعضاً کارکرد یادآوری خیال‌پردازی‌های دوران جوانی است. این مورد را نمونه‌ای از والایش فرویدی در نزدیکی تجدیدشده با امر ابتدایی و کهن در مقام بدیل‌هایی برای «حضور جهان متحد نامعلوم و مقدسی احساس می‌کردندکه امروزه آموخته‌ایم سکولار و منقسمش کنیم».

می‌توان گفت که این تولید عجیب‌الخلقه‌ها در فرهنگ مخالف‌خوان که فیدلر به آن اشاره می‌کند بیانی غیرمترقبه از امر کارناوالی به‌عنوان احتمالی تاریخی و تخیلی بود که وینی برایز «سیاست از پیش‌صورت‌بندی‌شده» می‌نامدش. با این حال از دید من گرایش مذکور را تنها می‌توان در ارتباط با نمایش گروتسک درک کرد، آن هم نه به‌عنوان تباهی جهانی ازدست‌شده، حقیقی‌تر یا کامل‌تر، بلکه ازطریق توجه کامل به گستره‌ای که امروزه در آن مقولات نمایش، بدن و سیاست به مثابه جنبه‌های تحریف‌شده و مبالغه‌شده‌ی فرهنگ رسانه‌ای از هم تفکیک‌ناپذیرند، فرهنگی که باید گفت جهان کنونی ما است. بدنه‌ای عجیب به‌عنوان مجموعه‌ای از تصاویر نامتعارف نیستند که در جایی دیگر سرهم‌بندی شده‌اند بلکه به‌عنوان رخدادها و تجربیاتی ظاهر می‌شوند که در رخدادهای خبری به آن «نامتناسب» می‌گویند. عجیب‌الخلقه‌ها تجسم‌بخش فراخ‌ترین جنبه‌های فرهنگ رسانه‌ای‌اند که به شکلی دیگر شامل هویت‌های مفقوده یا شکننده‌اند و آن‌ها را در هم ادغام می‌کنند. عجیب‌الخلقه را می‌توان به‌عنوان مجاز قرائت کرد آن هم نه صرفاً مجازی از نفس مخفی که در ضمن مجازی از جنبه‌های به‌شدت بیرونی شده، خارجی، اکیداً مرئی و بی‌پناه فرهنگ معاصر باشد؛ بلکه مجازی از تجربه‌ی خیالپردازانه یا فانتاسماتیک سوژه‌های اجتماعی از چنان فرهنگی.

جنبش‌های اجتماعی این سه دهه‌ی اخیر در ایالات متحد امریکا هوشمندانه از اهمیت تولید و کنترل تصاویر آگاهند. شیلا راوباتم آن‌چه را که به تمثیل غالب ترقی سیاسی بدل شده است به‌عنوان ورود به دامنه‌ی دید در میان تصاویر کاذب توصیف می‌کند:

همواره اکثریت انسان‌ها عمدتاً در نظر خویش نامرئی‌اند حال آن‌که اقلیتی کوچک توان خود را در محدودساختن خویش به مشاهده‌ی بازتاب‌های‌شان به پایان رسانده‌اند. هر جنبش سیاسی جمعی مرتبط با گروه‌های سرکوب و خاموش‌شده ضرورتاً بینش خاص خود از خویشتن را به صحنه می‌آورند... هر گروه خاموش‌شده‌ای برای ایجاد بدیل ابتدا باید جهان خودبازتابنده‌ای را متلاشی کند که در میان‌شان

گرفته است و در عین حال باید تصویر مختص خودشان را بر تاریخ بیفکنند. (راوباتم)

او رسانه‌ها را با «منشوری» مقایسه می‌کند که «واقعیت را منکسر می‌کنند» و با «تالار آینه‌هایی که خود را به شهربازی تبدیل می‌سازند». بیش‌تر تلاش‌ها معطوف به حل و فصل تصاویر گروتسک این واریته‌ی شهربازی و تثبیت تواریخ «واقعی» و بهنجارساختن و خنثی‌کردن بازنمایی‌های زنان، اقلیت‌های جنسی و نژادی و معلول‌ها معطوف شده است. از هرجهت که نگریسته شود خطیرترین مسأله در تقلید نامتعارف تولید تقابلی چنین کاریکاتورهای مبالغه‌شده و نمایشی‌ای مستتر است، در ایجاد و به صف‌کردن تالارهای آئینه، در دست کشیدن از هویت خویش چرا که احیاناً دقیق، قابل تشخیص یا دیگر خود آن هویت نیست، ولی ناگزیر به بدنه‌ای دیگر و نفس‌های نامتعارف دیگر پیوند خورده است.

□

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی