



چهرهٔ جنگ^۱

سوزانا بیرنواف

ترجمهٔ مهتا سیدجوادی

یادداشت مترجم

اولین تصویری که از نقص عضوی در نتیجهٔ جنگ در خاطر من دارم، مربوط به سال‌های دور و زمانی است که خردسال بودم. دوستی خانوادگی داشتیم که در نتیجهٔ جنگ ایران و عراق، یکی از دستانش از آرنج قطع شده بود. دستش در قسمت آرنج گرد می‌شد و کمی هم گوشت اضافه آورده بود اما در طی سال‌ها یاد گرفته بود با همین دست چیزها را بردارد و حتی هنگام غذا خوردن از آن کمک بگیرد. خوب یادم هست که ما بچه‌ها، درست مثل هر کودکی که نمی‌تواند تعجب و وحشتش را از امر بیگانه و غریب پنهان کند، به دستش خیره می‌شدیم و در ذهنمان قصه‌ها می‌ساختیم از اینکه چطور و چرا او به چنین وضعی افتاده. چیزی از جنگ نمی‌دانستیم و در عالم کودکی تصور می‌کردیم او از ابتدا به همین صورت بوده یا اینکه کار اشتباهی کرده و به این صورت درآمده. از او وحشت داشتیم و به محض حضورش ساکت می‌شدیم و لام تا کام حرف نمی‌زدیم. او البته همیشه متوجه وحشت ما می‌شد اما هیچ‌وقت صورتش را بدون لبخند ندیدیم. انگار صبورانه منتظر بود وضعیتش را هضم کنیم و روزی بدون وحشت و تعجب نگاهش کنیم. حالا که فکر می‌کنم، نمی‌دانم این لبخند را صمیمانه و بدون تلاش بر چهره نگه می‌داشته یا

^۱ Biernoff, Suzannah. 2014. "The Face of War" in Pop. A & Widrich. M. (eds). *Ugliness The Non-Beautiful in Art and Theory*. I.B.Tauris.

تمام مدت تلاش می‌کرده فرو نریزد و نپذیرد آنچه کودکان پیش رویش را وحشت‌زده کرده، تصویر مقابلش، یعنی خود او، است.

چهره جنگ را بیش از یک سال پیش ترجمه کرده بودم. در آن زمان گرچه محتوای این متن، برایم بسیار تکان‌دهنده و هم‌زمان آموزنده بود اما صرفاً روش تحلیل متن و محتوا و اطلاعاتی که به دست می‌داد برایم جالب بود. منظورم این است که این متن را گرچه می‌فهمیدم اما آن را درست درک نمی‌کردم. یاد این دوست خانوادگی در پستوهای حافظه‌ام گم شده بود و هرآنچه از نقص عضو در یاد داشتم، تصاویری بود از افرادی دچار تفاوت‌ها (و گاهی اختلالات) ژنتیکی و زیستی. مثلاً زمانی که راهنمایی (متوسطه اول این روزها) بودم، فراشی داشتیم که چشمانش دچار انحراف بودند. هرگز نمی‌توانست وقتی با کسی صحبت می‌کرد دقیقاً به او نگاه کند و همیشه نگاهش جای دیگری بود هرچند سر و صدایش رو به مخاطبش داشت. گرچه همه ما بچه‌های مدرسه، در تمام طول سال او را مدام می‌دیدیم اما هر از گاهی موضوع صحبت‌مان می‌شد و آنچه در این صحبت‌ها مشترک بود، همواره بارقه‌هایی از وحشت و انزجار و البته ترحم بود که کمرنگ نمی‌شد، باینکه اکثرمان سعی می‌کردیم این موضوع را انکار کنیم. و اما مهم‌ترین عامل، شرم بود، شرم از اینکه او را دیده‌ایم، به او خیره شده‌ایم یا درباره‌اش حرف زده‌ایم. آنچه در صورت او وجود داشت باید نادیده گرفته می‌شد و همین تلاش ما برای نادیده گرفتن تصویر پیش رو و سرکوب وحشت، انزجار و کنجکاوی‌مان بود که هر از گاهی ناکام می‌ماند و در گفت‌وگوهای هیجان‌زده و پنهانی و آکنده از شرممان بروز می‌کرد.

بین افرادی که در نتیجه رفتارهایی انسانی یا وقایعی مانند جنگ، دچار کژریختی یا نقص در عضو شده‌اند و کسانی که با این تفاوت‌ها و گاهی عارضه‌ها متولد شده‌اند تمایزهایی وجود دارد. یکی از مهم‌ترین تمایزها، تمایز در نگاه تماشاچیان و درک آن‌ها از تصویر پیش رویشان است. وقتی می‌دانیم تفاوت در ظاهر فرد مقابلمان در نتیجه اختلال یا تفاوتی زیستی و ژنتیکی است بیشتر احتمال دارد که این تفاوت را به خود او، به آنچه ممکن است شخصیت یا ذات فرد بدانیم، نسبت بدهیم و همین‌طور بیشتر ممکن است که او را در بروز این تفاوت دخیل (یا شاید مقصر) بدانیم، این امر را شاید به خوبی بتوانیم از اصرار تماشاچیان به تکرار این عبارات بفهمیم «بیچاره، خودش که تقصیری نداشته» یا «مگه دست تو بوده». و شاید چندان بیراه نباشد اگر بگوییم اصرار به انکار یک امر در واقع تلاش برای سرکوبِ باور به آن امر و فاش‌کننده همان باور است. حتی زمانی که نمی‌خواهیم به گزاره‌هایی ماوراطبیعی مانند سرنوشت و تقدیر یا گزاره‌هایی دینی مانند مجازات خدا و ... متوسل شویم باز هم تصور می‌کنیم امری پیشینی،

پیش از تولد فرد، وجود داشته که او را از دیگران متمایز کرده و درواقع او را بی نصیب از موهبتی گذاشته که دیگران از آن برخوردارند، موهبت هم‌رنگ بودن یا به عبارتی عادی بودن.

همچنین، از آنجایی که هر تماشا کردنی، تماشا شدن هم هست، یعنی از آنجا که ما با هربار تماشا کردن دیگران درواقع خودمان را نیز تماشا می‌کنیم، زمانی که چنین افرادی را تماشا می‌کنیم تصویری درباره خودمان نیز در ذهنمان شکل می‌گیرد. این تصور گاهی به این شیوه است که ما در جایگاهی امن قرار داریم، یعنی لحظه خطر پیش از تولد وجود داشته و آن لحظه را با موفقیت گذرانده‌ایم و حالا بدون اینکه دچار این کژریختی یا تفاوت (که تفاوت در صورت نادر بودن، بیماری تلقی می‌شود) باشیم در امنیت هستیم. بنابراین احساساتی که در مواجهه با این گونه افراد تجربه می‌کنیم، درواقع احساسات ما نسبت به وضعیتی هستند که می‌شد متعلق به ما باشد و نیست. و در ادامه است که این متعلق به ما نبودن را توجیه می‌کنیم.

اما مواجهه ما با افرادی که در نتیجه رفتارهای انسانی، جنگ یا هر تصادفی بعد از تولد، دچار این کژریختی، تفاوت یا مصدومیت شده‌اند از نوع دیگریست زیرا سرنوشت آن‌ها هرگز از ما دور نیست. مشاهده آن‌ها ممکن است در ما وحشت، انزجار، کنجکاوی و ترحم برانگیزد زیرا یادآور رخدادی است که منجر به این وضعیت شده است و همچنین نوعی پیش‌آگاهی از رخدادی که شاید در آینده رخ دهد و ما را در وضعیتی قرار دهد که امروز، فرد پیش رویمان در آن قرار دارد. اما این مسئله هرگز به این معنا نیست که باز هم ما خودمان را با تصویر پیش رویمان یکی می‌دانیم. در این تماشا کردن همواره ما تصویر عادی، سالم و معمولی و تصور مقابلمان دیگری مخدوش، مصدوم و کژریخت است. این تمایز در نحوه برخورد این دو گروه با پیرامونشان نیز خودش را نشان می‌دهد. گرچه گروه اول همواره سعی می‌کند با پذیرش تفاوت خود، جایگاهی برابر با دیگر اعضای جامعه پیدا کند، گروه دوم اما مدام مجبور به یادآوری این امر است که تا پیش از واقعه، مانند دیگر اعضای جامعه بوده است و این طرد شدن ناگهانی و این غریب و بیگانه شدن او را در وضعیتی قرار می‌دهد که در آن نه مانند اعضای عادی جامعه است و نه می‌تواند (یا می‌خواهد) خودش را عضو گروهی بداند که تفاوت‌هایی از این قبیل را از زمان تولد داشته‌اند و همین خود باعث شده عضوی از جامعه‌ای، هرچند در اقلیت، باشند.

این روزها بار دیگر تصویر آن دوست خانوادگی، از گوشه‌های خاک‌خورده خاطراتم بیرون آمده و هرازگاهی خودنمایی می‌کند. علتش شاید جنگی (جنگی میان مردم معترض و قوای سرکوبگر حاکم) باشد که چندین ماه پیش در ایران آغاز شد و در نتیجه آن شمار زیادی از هم‌وطنان معترضان، در نتیجه

خشونت نیروهای سرکوبگر حکومت، یا دچار نقص در اعضای از قبیل چشم شدند یا پس از برخورد تیرهای ساچمه‌ای به بدنشان دچار جراحاتی شدند که اثرش مدت‌های شاید مدیدی در ظاهرشان هویدا باشد (در موارد بسیاری گزارش شد که نیروهای سرکوب، عامدانه به قصد کژریخت کردن فرد مقابلشان شلیک می‌کردند، از شلیک به اندام‌های جنسی گرفته تا شلیک به صورت یا چشم). مدت‌ها قبل از این اتفاقات برایم این سؤال پیش آمده بود که افرادی که دچار نقص در عضو، کژریختگی یا ناتوانی در اندام‌ها از زمان تولد هستند چگونه خود را به جامعه پیرامونشان معرفی می‌کنند، چه بازخوردی از آن می‌گیرند و چگونه سعی می‌کنند آن را تغییر دهند و شرایط عادلانه‌تری برای زیست خودشان فراهم کنند. بعد از این اتفاقات توجهم به گروهی جلب شد که در اعتراضات صدمه دیده بودند و باز هم همین سؤال‌ها برایم پیش آمد. به‌طور کلی گروه اول بر چند عامل تأکید می‌کند: در وهله اول پذیرش وضعیت موجود یا به‌عبارتی پذیرش این وضعیت به‌عنوان تفاوت نه نقص یا قرار داشتن در جایگاهی پست‌تر از دیگر افراد که البته خود مستلزم بازمعنا کردن بازخوردی است که از جامعه پیرامونشان می‌گیرند. افراد این گروه گرچه از جامعه پیرامونشان پیامی مبنی بر کمتر بودن، ناقص بودن، پست‌تر بودن و ... دریافت می‌کنند اما در تلاشی دائمی این تعابیر را بازمعنا می‌کنند تا صرفاً حاکی از اشاره به تفاوت باشند. در قدم بعدی این گروه باید بتوانند اهمیت/اقلیت را در جامعه مطرح کنند که یعنی، برخورداری اقلیت از امتیاز اکثریت.

گروه دوم بسته به میزان صدمه وارده، گرچه نهایتاً مجبور به همراهی با گروه اول می‌شوند تا بتوانند عدالت بیشتری در شرایط جدیدشان داشته باشند اما در یک مورد مجزا هستند و آن صرف وقت برای یادآوری مداوم این است که تا پیش از رویدادی که منجر به این واقعه شده مانند دیگر افراد عادی جامعه بوده‌اند و البته یادآوری معنایی که آن رویداد داشته است. تعابیری مثل شجاعت، شرافت، وطن‌پرستی و آزادی‌خواهی اینجاست که وارد می‌شوند و فرد سعی می‌کند تصویر مخدوش خودش را با توسل به این تعابیر احیا کند. اما پرسش اینجاست که این تعابیر تا چه میزان بسته به زمان و مکان تاریخی هستند و در صورت تغییر بستر معنایی یا در صورت گذر زمان آیا همچنان این تعابیر می‌توانند در نقش احیاگر تصویر مخدوش یا جسم آسیب‌دیده عمل کنند؟ مثلاً فرض کنیم سربازی در جبهه نازی‌ها جنگیده باشد و پس از اصابت ترکش به صورتش دچار کژریختگی شده باشد. شاید در ابتدا این چهره آسیب‌دیده بتواند نمایانگر شجاعت و وطن‌پرستی سرباز تلقی شود اما آیا بعد از شکست نازی‌ها و با گذر زمان و روشن شدن

جنايات اين رژيم، باز هم اين وضعيت ممكن است؟ پرسش اينجاست كه اگر پاسخمان منفي باشد، چه اتفاقي براي اين سرباز مي افتد؟

چهره جنگ

سوزانا بيرناف

برايت مي گويم از پايي
كه از زانو قطع شده
اگر پيرسي حسرتش را مي خورم يا نه
بايد بداني دل تنگش مي شوم
هرچه بود از كودكي هم راه و هم پيماييم بود
ولي حالا بلاي جانم شده
(يا من بلاي جان او، با خنده خوب است بگذريم)
مي لنگم اما چه باك
وقتي چهره ام چنين كريبه است، لنگيدن درد بزرگي نيست
چنگ ابليس چنان صورتم را زخم زده
كه گويي ديگر صورت انسان نيست
پرستار آينه ها را پوشانده ولي چشم رهگذران
خود، خوب نمايان گر است
نگاهشان دودو مي زند و با وحشت از من روي برمي گردانند
تو بگو، آينه شفاف تري سراغ داري؟

رابرت. ويليام. سرويس، فلورت (كانادايي مجروح سخن مي گويد)^۱



در سال ۲۰۰۶ نینا برمن، عکاس مقیم نیویورک از طرف مجله پپیل مأمور شد تا مجموعه عکسی خبری از یکی از سربازان نیروی دریایی آمریکا، تایلر زیگل، تهیه کند که پس از حمله‌ای انتحاری در مرز عراق و سوریه در دسامبر ۲۰۰۴، در کامیونی مشتعل گیر افتاده بود. وقتی برمن به دیدن تای رفت، ۱۸ ماه از بستری شدنش در مرکز پزشکی نظامی بروک در سن آنتونیوی تگزاس می‌گذشت و در این مدت ۱۹ بار زیر تیغ جراحی رفته بود. صورت و جمجمه متلاشی‌اش نیاز به بازسازی داشت و یکی از چشمانش، یکی از دستانش و سه انگشت دست دیگرش را از دست داده بود. رنی کلاین، معشوقه دوران دبیرستان و نامزد تای، به تگزاس نقل مکان کرده بود تا در مدت معالجه و بهبودی کنارش باشد. برمن در راستای مأموریتش، با این زوج و مادر تای در مرکز نظامی بروک ملاقات کرد و ماه‌ها بعد، چندین روز را در خانه‌شان در متامورای ایلینوی گذراند. در اکتبر ۲۰۰۶ به جشن عروسی‌شان دعوت شد و عکس شماره ۱ را در مسیر تالار عروسی دبیرستان متامورا، در یکی از استودیوهای بازاری از آن‌ها گرفت.

البته پپیل از این عکس استفاده نکرد و برمن آن را برای رقابت جهانی عکس خبری^۲ فرستاد. وقتی عروسی نظامی^۳ جایزه بخش پرتره را برنده شد، واکنش‌های مجازی چشمگیر بودند. صدها هزار نفر عکس را تماشا کردند و موضوع بحث تعداد بی‌شماری از وبلاگ‌ها و نظرات مردم در سایت‌های گوناگون شد. در نظر بسیاری از آمریکایی‌ها، این عکس یکی از تصاویر شاخص جنگ عراق بود. هولند کاتر، منتقد هنری نیویورک تایمز، در نقدی به نمایش عکس‌های برمن در نمایشگاه اوت ۲۰۰۷^۴ این بکمن در نیویورک، اشاره کرد: «عروسی نظامی با صدایی به غایت رسا خودش را روایت می‌کند».^۲ اما جریان نظرات در وبلاگ‌ها خلاف این را نشان می‌داد. به قول لیندسی بایرشتاین در سالن^۴ «هرکس چیزی متفاوت از دیگری می‌بیند».^۳ و عروسی نظامی تنها تسهیل‌گر گفت‌وگوها شده بود. برمن می‌گوید: «همه، از طرفداران و مخالفان جنگ گرفته تا سایت‌های مربوط به عشق و روز ولنتاین، از این عکس استفاده می‌کردند».^۴ ظاهراً در سال ۲۰۰۹ بالاخره نسخه‌ای از عکس، راهش به نمایشگاه بین‌المللی سه‌سالانه هنر مدرن^۵ افتاد که در گالری ملی پراگ برگزار شده بود و در آن، چهره کلاین با یادداشت «قهرمان باشید... با قهرمان ازدواج کنید»^۵ پوشانده شده بود. طیف واکنش‌ها به این عکس مؤید چیزی است که سوزان

^۲ World Press Photo Contest

^۳ Marine Wedding

^۴ Salon

^۵ Triennale of Contemporary Art

سانتاگ در سال ۲۰۰۳ در نظر به درد دیگران^۶ گفته بود: «وقتی بحث تماشای درد دیگران در میان باشد، هیچ مایی متقن نیست».^۶



تصویر شماره ۱: نینا برمن، عروسی نظامی، ۲۰۰۶

سخن سانتاگ، در ارتباط با مقدمه‌ای است که برای سه‌گینی^۷ نوشته است، مجموعه مکاتباتی درباره جنگ و فمینیسم که ویرجینیا وولف ضمیمه رمان سال‌ها^۸ کرده بود. سه‌گینی که در ۱۹۳۸ منتشر شد، با نامه‌ای بی‌پاسخ از طرف یکی از انجمن‌های طرفدار صلح آغاز می‌شود. طرف مکاتبه ناشناس وولف می‌پرسد: «به نظرتان چه راهکاری برای ممانعت از جنگ پیش رویمان داریم؟». وولف که با تأخیر پاسخ این نامه را می‌دهد، مجموعه عکسی از قربانیان غیرنظامی اسپانیایی را یادآور می‌شود که در زمستان ۷-۱۹۳۶ گرفته شده بود:

^۶ «نظر به درد دیگران»، ترجمه احسان کیانی‌خواه، مجموعه تجربه و هنر زندگی نشر گمان.

^۷ «سه‌گینی، همراه با دو بررسی انتقادی»، ترجمه منیژه نجم عراقی، نشر چشمه، ۱۳۹۳.

^۸ «سال‌ها»، ترجمه فرهادی بدری‌زاده، نشر گمان، ۱۳۹۹

«در بین آنچه امروز صبح به دستم رسیده، عکسی ست. چیزی شبیه به جسد یک مرد، یا زن، در آن دیده می‌شود، هرچند چنان مثله شده که شاید اصلاً لاشهٔ خوک باشد. اما جسد چند کودک را خوب تشخیص می‌دهم، و آن هم بی‌شک بخشی از یک خانه است. بمب دیوارهای یک سمتش را فروریخته. قفس پرنده‌ای هنوز در جایی که احتمالاً اتاق نشیمن بوده آویزان است...»^۷

وولف استدلال می‌کند که بر سر چنین تصاویری «مناقشه وارد نیست» زیرا «نمود واقعی هستند که در برابر دیدگان پرده از رویش افتاده». همهٔ ما فارغ از طبقه، تحصیلات، حرفه یا جنسیت «این تصویر... این اجساد و این خانهٔ ویران در برابر دیدگانمان یکی‌ست».^۸ در همهٔ ما وحشت و باور یکسانی هست که می‌گوید جنگ دیگر بس است. برای سانتاگ اما چنین تصاویری چندان قابل اتکا نیستند و برداشت‌هایی که از آن‌ها می‌شود نیز چندان قابل پیش‌بینی نیستند. حالا دیگر می‌دانیم وحشت از جنگ، خود می‌تواند عامل و توجیه‌کنندهٔ جنگ باشد. واکنش محتمل در مواجهه با چنین تصاویری، همان قدر که می‌تواند هم‌دلی باشد می‌تواند خشم یا میلی وحشیانه به انتقام‌گیری هم باشد. نمی‌شود اطمینان داشت که تصاویر، و بیش از هر چیز تصاویر جنگ و رنج، روایت‌گر خودشان باشند.

عروسی نظامی را می‌توان دست‌آویزی برای طرح انواع پرسش‌ها قرار داد: پرسش از واکنش‌های پزشکی، نظامی، اجتماعی یا روان‌شناختی به صدمات حاد جنگی. این مسائل اهمیت دارند اما به همان میزان هم کنکاش و فهم بازنمایی جنگ و صدمه اهمیت دارد زیرا اجساد نظامی (مانند اجساد که در عکس توصیفی وولف بودند) چیزی بیش از گوشت و خون‌اند: این اجساد، زمینی نمادین‌اند غنی از معانی سیاسی و شخصی. دلاوری، قهرمانی، وطن‌پرستی، شجاعت: هریک از این مفاهیم پس از اینکه بدن‌مند و دارای شخصیت شد، شکلی عیان به خود می‌گیرد و کارکردی فرهنگی ایفا می‌کند. بدن ناقص یا علیل سرباز می‌تواند دلالت بر پوچی یا تباهی این آرمان‌ها داشته باشد: مضمونی که شناخته‌شده‌ترین نمودش در آثار هنرمندان پیرو جنبش عینیت نو، نویه زاخلیه‌کایت^۹، جمهوری وایمار دیده می‌شود. این آناتومی‌های نمادین مدت‌ها ذهن جامعه‌شناسان و مردم‌شناسان را به خود مشغول کرده بودند، زیرا متوجه شده بودند که بدن، نظام بنیادین یا ریزبنیان معناست (اعم از اجتماعی، سیاسی یا کیهان‌شناختی). مثلاً برایان ترنر جامعه‌شناس مدعی‌ست که «اساسی‌ترین مسائل و اضطراب‌های جامعه معمولاً خودشان را به شکل تصاویر مخدوش از بدن نشان می‌دهند».^۹ من هم قصد دارم استدلال کنم چهرهٔ مثله‌شدهٔ جنگ



^۹ Neue Sachlichkeit

جایگاهی ممتاز در این چرخه نمادین دارد و شاید بیش از هر تصویر دیگری نشان‌دهنده بالقوگی‌های خشن و ضدانسانی جنگ مدرن باشد.

با این حال «چهره جنگ»، حاکی از نوعی پارادوکس است. در تصویر برمن، هزینه‌های انسانی جنگ با غیاب یا دست‌کم تخریب یا حذف جزئی چهره انسانی مشخص نشان داده می‌شوند. اینجا زشتی هم‌معنای تخریب می‌شود. در نقدی که پیش‌تر به آن اشاره شد، هولند کاتر می‌گوید که «مشکل می‌شود» احساس زیگل را وقتی به همسرش نگاه می‌کند فهمید. «صورت بی‌حالت و رنگ‌پریده‌اش هیچ جزئیاتی ندارد، نه دماغی نه چانه‌ای، انگار که با ماسکی صورتش را پوشانده باشد.» عکس‌هایی که برمن از سربازان مجروح گرفته با اصل مفهوم پرتره در تعارض‌اند؛ اینکه صورت نقطه‌اتکای فهم هویت و احساسات باشد. فکر می‌کنم همین منشأ جذابیت عروسی نظامی و تأمل‌برانگیزی‌اش برای تمام کسانی باشد که به تولید اجتماعی خود و انسان علاقه‌مندند.

این جستار مفهوم زشتی را در یکی از غم‌انگیزترین اشکال مدرنش بررسی می‌کند، نشانه و نتیجه جنگ صنعتی. استفاده از متون و تصاویر تاریخی و معاصر در کنار هم، به معنای مفروض گرفتن وضعیت پیوسته و جهان‌شمول نیست. ترس - از کژریختی و جنگ - مصنوعی فرهنگی‌ست و تمایزات چشمگیری میان نحوه نمایش تلفات انسانی جنگ و شرایط نمایششان وجود دارد. همچنین در واکنش‌های پزشکی و اجتماعی به صدمات کژریخت‌گر و همچنین در باور مردم (یا بدبینی‌شان) به بهبود پزشکی تفاوت‌هایی وجود دارد. با این حال برخی از مضامین به شکل چشمگیری تکرار می‌شوند، مضامینی مثل شجاعت، صبر و قدرت شفابخش عشقی که تلویحاً دگرجنس‌گرایانه و ترجیحاً مشروع است. در انتهای شعر رابرت سرویس، شعری که این مقاله را با آن آغاز کردیم، دختری که برای ملاقات برادر مجروحش، برادر پوآلو یا سرباز فرانسوی‌اش، به آنجا آمده راوی مجروح را می‌بوسد. «شانزده‌ساله، سرشار از شور و عاشقی... نیمی زن، نیمی مانده در کودکی، فلورت». دختر که کنجکاو است بداند مالبروی کنار تخت مجاور مال چه کسی‌ست، متوجه می‌شود مرد، افرادش را با پریدن روی بمبی که داخل سنگر پرتاب شده، نجات داده است. بعد از اینکه برادرش را می‌بوسد و از او خداحافظی می‌کند، نزد مرد می‌رود و می‌پرسد: «می‌تونم بیوسمتون گروهبان؟».

بعد عطر لب‌های خوش‌بویش را بر لبان پرتمنای من پاشید [...] فلورت، گل زیبا، زندگی‌ات شاد.

در چندسال اخیر تحقیقاتم متمرکز بر بازنمایی بدن‌های مجروح در طول جنگ جهانی اول بوده است، مشخصاً آرشیو تصویری و مباحثات عمومی درباره جراحی و کزریختی چهره را مدنظر داشته‌ام.^{۱۰} در آمریکا یا بریتانیای سال‌های جنگ هیچ نمونه‌ای مشابه اوتو دیکس^{۱۱} یا مکس بکمن^{۱۲} وجود ندارد. برخلاف آلمان وایمار، در فرهنگ انگلیسی‌زبان، بدن تکه‌پاره یا از ریخت‌افتاده کهنه‌سربازان، محلی برای نمایش شرم یا ترومای جمعی نبود.^{۱۱} در اصل به جز عکس‌های پزشکی، چند عکس معدود وجود دارد که از سانسور غیرعلنی جراحات چهره قسر در رفته‌اند. یکی از این موارد معدود، هنری تونکس^{۱۲} است که تکنیک‌های پاستلش از سربازان، قبل و بعد از جراحی احیایی، جایی میانه تصاویر پزشکی و پرتره قرار می‌گیرند (تصویر ۲،۲). این نگاه عمیق و نزدیک، اطلاعات زیادی درباره رویکرد تونکس به طراحی سوژه‌های زنده - و شاید قرابت شگفتی‌آور زشتی و زیبایی - به دست می‌دهد اما اطلاعات چندانی درباره فرهنگ تصویری عمومی از کزریختی به دستمان نمی‌دهد. تونکس پیش از آنکه در هنر و آموزگاری در مدرسه هنر اسلاید شهرت کسب کند، جراح بود و پرتره‌هایش اصلاً به قصد نمایش به مخاطب عام کشیده نشده‌اند.

دیگر واکنش هنری مهم به جراحی چهره در بریتانیای جنگ جهانی اول مجموعه عکسی است که هوراس نیکولز^{۱۳}، عکاس رسمی جبهه غیرنظامیان، گرفته است و فرانسویس درونت وود^{۱۴} را در حال ساخت و جاگذاری ماسک مصنوعی نشان می‌دهد (تصویر ۲،۳). این عکس‌ها را هم درست مانند طراحی‌های تونکس سخت می‌توان طبقه‌بندی کرد زیرا در مرز بین عکاسی خبری، عکاسی هنری و جمع‌آوری آرشیو قرار دارند. مانند بسیاری از عکس‌هایی که نیکولز برای ولینگتون هاوس^{۱۵} (اداره تبلیغات دولت بریتانیا) گرفته است، این مجموعه هم که «بازسازی خشونت‌های جنگ» نامیدش، گویا از چشم عموم پنهان مانده‌اند. پیش‌تر هم جایی گفته بودم که عکس‌های نیکولز سعی در ساختن رؤیای مرمت بی‌عیب و نقص دارند.^{۱۲} مردان جوانی که او لحظه بازسازی‌شان را ثبت می‌کند، متین و خویشتن‌دارند اما بعید است بتوانند

^{۱۰} Otto Dix

^{۱۱} Max Beckmann

^{۱۲} Henry Tonks

^{۱۳} Horace Nicholls

^{۱۴} Francis Derwent Wood

^{۱۵} Wellington House

بازیگران پروپاگانداى حکومت‌ها باشند. همان‌طور که در اسناد مکتوب جایی برایشان نیست، در این تصاویر هم فقط نمایان‌گر مهارت پیکرتراش‌اند.

وود تنها پیکرتراش این حیطة نبود: کیتلین اسکات^{۱۶} (بیوه کاپیتان رابرت اسکات و یکی از شاگردان قدیمی تونکس) در بیمارستان تخصصی صورت‌الرمین^{۱۷} مسئول رسیدگی به افسران ریجنتس پارک^{۱۸} بود و در خاطراتش نوشت که با این کار «شدیداً احساس می‌کرده پروردگار خالق» است.^{۱۹} آنا کولمن لد^{۱۹}، پیکرتراش آمریکایی سرشناس و همسر یکی از پزشکان برجسته اطفال، شخصاً در دسامبر ۱۹۱۷ تحت حمایت صلیب سرخ آمریکا و با راهنمایی درونت وود، «کارگاهی برای چهره مصنوعی» در پاریس گشود. گروه آمریکایی، فرانسوی و بریتانیایی لد شامل سه پیکرتراش می‌شد که دونفرشان زن بودند (جین پوپله^{۲۰} و لوییز برنت^{۲۱}). وقتی مینارد لد^{۲۲} به ریاست اداره اطفال صلیب سرخ آمریکا در تول منصوب شد، پروژه خودش را باشکوه شروع کرد: «کارگاه وسیع و روشن» محله لاتین را با گل، پوستر و پرچم‌های فرانسه و آمریکا و قالب ماسک‌های در حال ساخت پر کرد.^{۲۴} فیلم صامتی که برای صلیب سرخ آمریکا تهیه شده، لد و دستیارانش را حین کار در کارگاه نشان می‌دهد. دو موتیله دوگر^{۲۳}ی که در این فیلم کوتاه نشان داده می‌شوند، به نظر کاملاً از توجهی که بهشان می‌شود راضی‌اند. یکی از آنها وقتی لد با تحسین چانه جدیدش را بررسی می‌کند، در مقابل دوربین لبخند بر لب گپ می‌زند و سیگار می‌کشد. صمیمیت بین حضار و دوستانه بودن صحنه نشان می‌دهد که حداقل در این شرایط لکه جراحی بر چهره، نازدودنی به نظر نمی‌رسد.^{۱۵}



^{۱۶} Kathleen Scott

^{۱۷} Ellerman

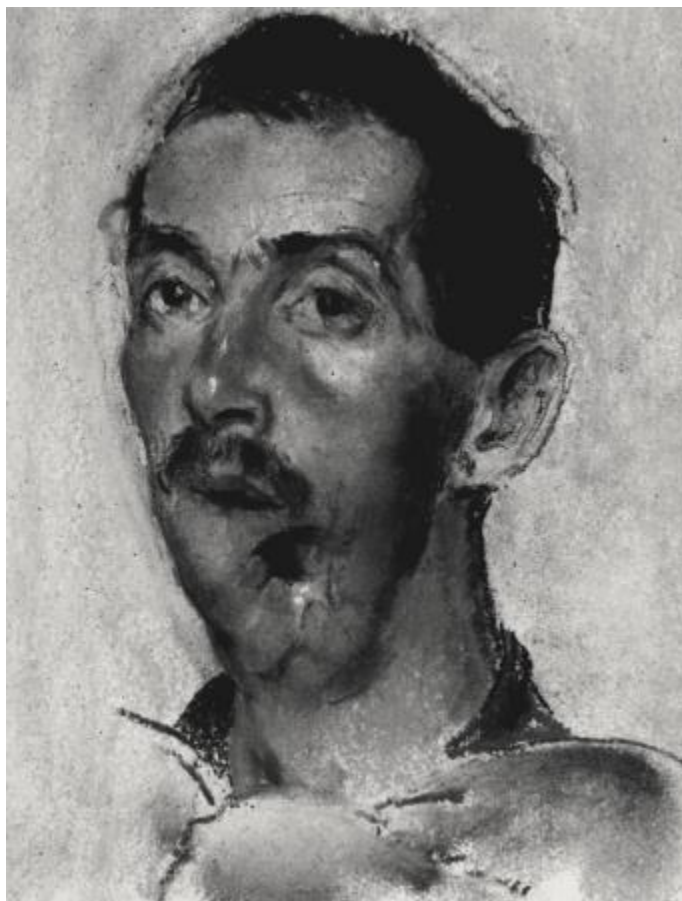
^{۱۸} Regents Park

^{۱۹} Anna Coleman Ladd

^{۲۰} Jane Poupelet

^{۲۱} Louise Brent

^{۲۲} Maynard Ladd



تصویر شماره ۲: هنری تونکس، پرتره سرباز مجروح پیش از درمان، ۱۹۱۶-۱۷، تکنیک پاستل

این منابع «چهره جنگ» را در ابتدایی ترین فرم‌های فرهنگ‌اش، حدود یک قرن پیش، نشان می‌دهند. گزارشات پزشکی از جراحات چهره در جنگ واترلو (مجموعه آب‌رنگ چشمگیری اثر جراح و آناتومیست، سر چارلز بل)^{۱۶} و عکس‌هایی از جنگ داخلی آمریکا (۱۸۶۱-۵) در دسترس هستند اما مردانی که در آن منازعات صدمه دیدند کمتر احتمال داشت پس از چنان جراحات کژریخت‌گر حادی زنده بمانند. کلاه فلزی - که اولین بار بریتانیا در ۱۹۱۶ استفاده کرد - تعداد جراحات کشنده وارد بر سر را کاهش داد اما صورت را در برابر تیراندازها و ترکش‌ها محافظت نمی‌کرد. تفنگ‌ها و مهمات جدیدی که در مقیاس صنعتی تولید می‌شدند، آسیب - و صدمات وخیم - بیشتری را نسبت به سلاح‌های ساده وارد می‌کردند.



تصویر شماره ۳: هوراس نیکولز، مرمت ویرانی‌های جنگ: نوسازی جراحات صورت. بیمار در حال بررسی قالب صورتش است. موزه جنگ‌های امپریال، Q.30.455

مردان شدیداً کژریخت، به دلیل تأثیرشان بر روحیه دیگر سربازان از ادامه خدمت کنار گذاشته می‌شدند و اخبار دوره جنگ، متفق‌القول، جراحات صورت را مصیبتی غیرقابل تصور می‌دانستند.^{۱۷} یکی از مقالات دیلی اسکچ با این پرسش شروع می‌شود که «با شنیدن لغت مصدوم چه تصویری در ذهنتان شکل می‌گیرد؟»:

«اگر شما هم یکی از شهروندان خانه‌نشین معمولی باشید، احتمالاً تصورتان مردی در لباس بیمارستان باشد که لنگ می‌زند یا در بدترین حالت، بدنی متلاشی که روی برانکار جمع شده. اما انواع دیگری از صدمه هست که ذهن از تصورش طفره می‌رود. مردانی هستند که وقتی از جنگ برمی‌گردند دوپایشان سالم است، دستانشان سرجایش است و بدنشان زخمی برنداشته اما مصیبت‌زده‌ترین قربانیان جنگ هستند و بار این مصیبت تا ابد بر دوششان سنگینی می‌کند، در میان مردم خودشان غریبه‌اند و حتی میلی به طی کردن راه خانه‌ای که در رؤیاهایشان انتظارش را می‌کشیدند ندارند. در زبان پزشکی آن‌ها را بیماران صورت و فک می‌نامند. کمی به این لغات فکر کنید تا معنایشان را درک کنید...»^{۱۸}

بدون استثناء تمام روزنامه‌نگاران هنر معجزه‌گونه جراحانی چون هارولد گیلیز^{۲۴} را می‌ستودند که از پیشگامان جراحی پلاستیک مدرن بود، اما روایت تصویری داستان بهبود پزشکی، چندان شدنی نبود. روزنامه‌ها و نشریات گاه از جراحات صورت و کژریختی می‌نوشتند - حتی گاهی با جزئیات مفصل - اما تقریباً هیچ‌گاه از بازنمایی تصویری استفاده نمی‌شد. با این تفصیل، سخن برایان ترنر مبنی بر اینکه اضطراب‌های اجتماعی در تصاویر اختلالات تنانه نمایان می‌شوند، به نظر من نیاز به اصلاح دارد: در تاریخ، اغلب خود این تصاویر سوژه سانسور بوده‌اند. کژریختی و معلولیت اگر دلالت بر فقدان غیرقابل جبران یا ترمیم داشته باشند معنایی سیاسی می‌گیرند.^{۱۹}

مفصل‌ترین سند روایی موجود از جراحات صورت و درمان آن در بریتانیای دوران جنگ را می‌شود در بیمارستان پرشعف^{۲۵} وارد میور^{۲۶} پیدا کرد که در ۱۹۱۸ منتشر شد. میور که سرجوخه نیروهای درمانی ارتش سلطنتی بود چندین رمان و گاهی یادداشت‌هایی مناسبی برای مجلاتی چون اسپکتیتر و کانتری لایف نوشت. او همچنین ویراستار «مصدوم اما شاد» بود، نشریه‌ای که به قصد جمع‌آوری اعانه و با کمک کارکنان و بیماران سومین بیمارستان بزرگ لندن منتشر شد و گزرت بیمارستان متولی‌اش شده بود. در فصل آخر کتاب میور با بخش صورت آشنا می‌شویم. او که تا آن زمان تصویری مثبت از زندگی در بیمارستان به تصویر کشیده می‌نویسد:

«خیلی شجاعت می‌خواهد با مردی صحبت کنی که شش ماه پیش احتمالاً جوان انگلیسی دلنشین و کاملی بوده است و حالا یک جانور، آن هم جانوری از ریخت افتاده شده است. تنها اجزای قابل تشخیصی که برایش باقی مانده یک چشم، یک گوش و خرمی موی پسرانه است... کاملاً مشخص است که خودش را خوب در آینه دیده، که با همان یک چشمش، توده آس‌ولاشی را که صورتش است خوب نگاه کرده و دیگر امیدی هم ندارد زیرا بهبودی بیشتری در کار نیست... کاملاً می‌داند چه شکلی است: عمیقاً احساس می‌کنی او می‌داند که تو هم می‌دانی و یک نگاه ناشیانه کافیست تا او را آزرده کند. از این رو می‌ترسی که خیره نگاهشان کنی. برای خودت نمی‌ترسی، برای آنها می‌ترسی».^{۲۰}

آگاهی عمیق میور از خودش و دیگری، نمونه «ارتباط-عذابی» است که اروینگ گافمن در ارتباط با موضوع داغ مطرح کرده بود، هرچند فیلمی که از کولمن لد تهیه شده و او را در حال خندیدن با

^{۲۴} Harold Gillies

^{۲۵} The Happy Hospital

^{۲۶} Ward Muir

بیمارانش نشان می‌دهد حکایت از حال دیگری دارد.^{۲۱} میور پرسشی انکاری مطرح می‌کند: «آیا ممکن است زنی به این جانور نزدیک شود و احساس بیزاری نکند؟» (ص ۱۴۵). با این حال تصویر همسر فرشته‌سان، نامزد وفادار، غریبه‌ی زیبا و پرستار مهربان (و طبعاً زیبا) کلیشه‌های پابرجایی بودند که به خوبی در شعر فلورن نشان داده شده‌اند. یکی از نسخه‌های محبوب این مضمون، داستانی است که در *ساندی کرونیکل* منتشر شد (قبلاً در *دیلی میل* هم منتشر شده بود) و شرح اولین ملاقات زنی با شوهر مصدومش است. شوهر شهامت این را نداشته که از وخامت جراحاتش برای همسرش بگوید و وقتی زن به بیمارستان می‌رسد، سرپرستار او را کناری می‌کشد تا برای این شرایط وخیم آماده‌اش کند:

«-: به شما از جراحاتش گفته؟»

-: گفت که ترکش خورده ولی جدی نیست.

سرپرستار از او می‌خواهد که بنشیند و سپس در حالی که دلسوزی در چهره‌اش نمایان است به زن ریزنقشی که روبه‌رویش است در چند کلام چیزی را می‌گوید که ذهن مشوش افسر بیتس نتوانسته بود بنویسد:

-: خانم بیتس در واقع ازتون می‌خوام وقتی اون رو می‌بینید آرامشتون رو حفظ کنید، چون نگران شماست. نگران اینکه وقتی ببینیدش چه حالی پیدا می‌کنید».

زن به سمت تخت همسرش راهنمایی می‌شود و راهبه‌ای باعجله پرده‌ی دور تخت را می‌کشد:

«مرد بی‌اختیار بخش سالم‌تر صورتش را برگرداند و زن با دقت نگاهش کرد. سپس عامدانه نگاهش را به طرف دیگر صورت مرد دوخت و به سمت تخت رفت، دستانش را بر شانه‌های او گذاشت و بی‌آنکه ذره‌ای ناراحتی در صورتش پیدا باشد عمیق‌ترین زخمش را بوسید».^{۲۲}

گزارشاتی از این دست، حکایت از انزجاری عمومی دارند که اگر این‌طور نبود، رفتار زن جالب‌توجه نمی‌شد. کژریختی، عشق زناشویی را تبدیل به تعهدی وطن‌پرستانه می‌کند که در آن زخم‌ها - و سببیت جنگ - با بازگشت پیوندهای خانگی محو می‌شوند. این حکایت *ساندی کرونیکل* تصویر آشنایی را از همسر (مادر یا همسر) ایثارگر و حامی نشان می‌دهد که نگاه و نوازش دلسوازه‌اش، خاطره و ترومای جسمی جنگ را شکست می‌دهد. با این حال مانند توصیفات معجزه‌های جراحی، رؤیای عشق احیاگر هیچ نمودی در فرهنگ تصویری جنگ جهانی اول ندارد، حداقل نه وقتی موضوع، جراحات چهره باشد. گویی روایات ایثار و امید اگر به تصویر در بیابند دیگر چندان باورپذیر نیستند. حتی تونکس هم آثارش

از خدمت‌گزاران مجروح را «موجب تشویش اذهان عمومی» می‌دانست.^{۲۳} شاید بشود تلاش برای اصلاح را در نقاشی‌های او دید، اما در مقام پرتره، تشویش‌آمیز هستند.

لودمیلا جوردانووا^{۲۷} اشاره می‌کند: «پرتره صورتی تشریفاتی دارد؛ پرتره، فیگوری را که با هدفی مشخص گرفته شده با فردی که فیگور را گرفته به ذهن متبادر می‌کند، فردی که از دوست یا آشنایی دور، نزدیک‌تر است»^{۲۴}. پرتره، فراتر از عکس‌های فوری یا تصاویر پزشکی‌ست، زیرا قدرت را در دست سوژه پرتره (و تلویحاً در دست فردی که فیگور گرفته) قرار می‌دهد.^{۲۵} با این تفصیل، هیچ پرتره‌ای روراست نیست. ماسک‌هایی که وود و لد درست کرده بودند هم پیرو همین حکم، حال‌وهوایی صوری دارند و قطعاً تلاشی بودند برای احیای «حضور» و اقتدار. در این معنا طبق سخن بوردیو، پرتره شکلی از سرمایه فیزیکی‌ست، نوعی سرمایه‌گذاری در چهره عمومی فرد.^{۲۶} برخلاف پرتره سفارشی اما، ماسک توجهات را به ناتوانی هنر (یا درمان) در بازسازی امر تابد از دست‌رفته جلب می‌کند. عکس‌های نیکولز و پرتره‌های تونکس کارکردی کاملاً مشابه دارند. هرچند این تصاویر تلاشی خداگونه را برای ساخت چهره‌ها نشان می‌دهند (شیوه بیان رایج آن زمان) اما هیولای فرانکشتاین هم به ذهن متبادر می‌شود. اروین گافمن جامعه‌شناس می‌گفت: «همه ما ذاتاً باور داریم فردی که داغ خورده، دیگر انسان کاملی نیست».^{۲۷} عکس‌های نیکولز کاملاً این دیدگاه را تصدیق می‌کنند. حین تدوین متنی درباره پاستل‌های تونکس، متوجه شدم آن‌ها را «ضدپرتره» تلقی می‌کنم زیرا در عوض «پررنگ کردن سوژه پرتره»، شکنندگی و آسیب‌پذیری سوژگی را نشان می‌دهند.^{۲۸}

در عکس‌های برمن هم اقتدار سوژه‌های عکاسی، متزلزل است. در عکس‌های سربازان، قربانی نیستند اما نمی‌شود هم آن‌طور که در فرهنگ عامه متداول است، «پیروز میدان» دانستشان. برمن در عروسی نظامی و پروژه قدیمی ترش، *قلب‌های بنفش*^{۲۸} (۲۰۰۴) بر بازگشت به خانه تمرکز می‌کند: جابه‌جایی طولانی و سخت - شاید حتی ناممکن - از زندگی نظامی به عادی، از سربازی با بدن سالم به کهنه‌سربازی علیل. (متقابلاً مثال‌های تاریخی‌ای که بررسی‌شان کردیم تقریباً هیچ اطلاعاتی، جز آنچه در یادداشت‌های پزشکی ذکر شده، درباره سربازان و هیچ برآوردی هم از وضعیت روانی بیمار به دست نمی‌دهند). برمن معتقد است احتمالاً بیپل پیش از آنکه سراغ زیگل برود هیچ تصویری از او ندیده بوده است و تصور

^{۲۷} Ludmilla Jordanova

^{۲۸} Purple Hearts

می‌کرده‌اند قرار است داستانی شاد نصیبشان شود: قهرمان مجروح جنگ، عاشق و معشوق دوران دبیرستان، عروسی رؤیایی. اولین بار که زیگل را ملاقات کرد از میزان وخامت جراحاتش شوکه شد. او در مصاحبه‌ای با ریچارد بردلی^{۲۹} در این باره می‌گوید: «آدم‌های مجروح زیادی دیده بودم اما او بدشکل‌ترین و درون‌گراترینشان بود». او تعجب کرده بود که چرا پپیل «این قدر ناگهانی سراغ کسی رفته که چنین از منظر جسمی نابود شده است».^{۲۹}

گرچه [برمن] در عمرش ندیده بود کسی «به اندازه زیگل از وضعیت خودش ناآگاه باشد»، اما روشن بود که «بخشی از داستان باید به واکنش‌های مردم نسبت به او می‌پرداخت». به همین دلیل موضوع مجموعه، پیرو آموزه‌های گافمن، داغ معلولیت و کزریختی، «درون تعاملات اجتماعی مشخص» است. زمانی که گافمن داغ: یادداشت‌هایی درباره مدیریت هویت مخدوش را در اوایل دهه ۶۰ می‌نوشت، ادبیات پروپیمانی درباره این موضوع در روان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی وجود داشت. با این حال خود این مقوله تاریخ قدیمی‌تری دارد. در زبان یونان باستان، فعل «داغ زدن» به معنای گذاشتن علامت با آهن داغ است. با این علامت مشخص می‌شود فردی که داغ دیده، یا مجرم است یا برده یا خائن.^{۳۰} مسیحی‌ها این لغت را وام گرفتند و از آن پس معنای «نشانه‌های تنانه خدای تبارک که به شکل گل روی پوست می‌شکفند» را پیدا کرد. اما اعتقاد بر اینکه خداوند بر فردی «نشانه» می‌گذارد باعث فراموشی برداشت پزشکی سنتی نشد که داغ را اختلالی جسمی یا اخلاقی می‌دید.^{۳۱} حتی امروزه هم این منطق نشانه‌بین وجود دارد. احتمالاً زخم‌های تایی برای ما دلالت بر (به زبان چارلز سندرز پرس^{۳۰}) شرایطی نامرئی دارند: سندی نه از لطف خدا یا شرارت انسانی، که از اثرات تروماساز جنگ.^{۳۲}

سهم گافمن نشان دادن ماهیت نسبی داغ بود. او استدلال می‌کند هیچ شرایط یا ویژگی‌ای ذاتاً پتانسیل داغ زدن ندارد. هیچ نشانه نازدودنی‌ای وجود ندارد. در واقع، «عادی» و «داغ خورده» دیدگاه‌های متغیری هستند که به انتظارات فرد از دیگران درون بافتی مشخص بستگی دارند.^{۳۳} گافمن مثال مجرمی حرفه‌ای را مطرح می‌کند که نگران است حین ورود به کتابخانه محل زندگی‌اش کسی او را ببیند و برای همین همیشه دورش را می‌پاید. عشق به کتاب در برخی حلقه‌ها کاملاً «عادی» و در برخی دیگر داغ‌زننده است. هم عادی بودن و هم داغ «نوع خاصی از ارتباط میان صفت (در این مثال «کتاب‌خوان») و قالب‌گونه («پسر طبقه متوسطی» یا «مجرم حرفه‌ای») است».^{۳۴}

^{۲۹} Richard Bradley

^{۳۰} Charles Sanders Peirce

مقایسه دوری و نزدیکی صفات با قالب‌گونه‌ها، باعث می‌شود تفاوت جسمی، انحراف از هنجاری خیالین، بدشکلی یا معلولیت، تلقی شود. گافمن می‌گوید: «معمولاً اگر یک نقص را در کسی مشاهده کنیم، تمایل داریم طیفی از نقص‌ها را به او نسبت بدهیم. در همان حال بی‌آنکه او طلب کرده باشد، طیفی از صفات مثبت را نیز که معمولاً ماهیتی فراطبیعی دارند به او نسبت می‌دهیم».^{۳۵} بخش اول این نکته را فهرستی از مترادف‌ها برای واژه «نابینا» اثبات می‌کند که در وبلاگ **دیدبان فرهنگ معلولیت**^{۳۱} منتشر شد، وبلاگی ساخته نویسنده و حامی هنر معلولان، سیمی لیتون^{۳۲}. این فهرست شامل این لغات می‌شود: جاهل، نفهم، بی‌عاطفه، بی‌منطق، غافل، کندذهن، باری‌به‌هرجهت، عجول، نادان، ناآگاه، افسارگسیخته، بی‌خبر، الله‌بختکی و خشن. لیتون عنوان می‌کند: «هر وقت واژه نابینا چه مستقل چه در ترکیباتی مثل عشق کورکورانه، خشم کورکورانه، برداشت کورکورانه، مستی کورکورانه^{۳۳} و اعتقاد کورکورانه استفاده شود، این معانی به صورت تلویحی مراد هستند». از طرف دیگر، نابینایی اغلب هم‌نشین معنای «چشم دل» (مثل فاضل یا عالمی که با چشم دل جهان را درک کند) است. زشتی هم در چنین الگویی قرار می‌گیرد، یا «نقص»ی مرض‌گونه فهمیده می‌شود یا (خیلی کمتر) عیبی در صورت که زیبایی سیرت را نشان می‌دهد. این دوگانگی، شاخصه هر سه نوع داغی است که گافمن مشخص کرده بود: بدشکلی‌های جسمی، «عیب شخصیت فردی» و «داغ قبیله‌ای نژاد، ملیت و دین».^{۳۷}

می‌شود پرسید آیا استدلال گافمن در بازنمایی‌های هنری داغ هم صادق هست؟ به دو دلیل پاسخ من مثبت است. گافمن اساساً نظرش را در ارتباط با برساخت فرهنگی و شکل‌گیری اجتماعی داغ مطرح کرده بود: قالب‌گونه‌ها و صفات، چیزی جز بازنمایی نیستند و فرهنگ تصویری اساساً یکی از جایگاه‌های اصلی داغ‌زنی است. دوم اینکه توجه او به روابط بین‌سوژه‌ای داغ – «ارتباط-عذابی» که می‌ور ترسیم کرد – مصداق قابل‌توجهی در پرتو‌هایی که بررسی کردیم پیدا می‌کند. می‌خواهم ادعا کنم هنر می‌تواند «شرایط برساخت داغ» را عیان کند و نشان دهد زشتی (و زیبایی) در ارتباط میان انسان‌ها و به‌صورت تصادفی دلالت می‌یابد. اغلب این ارتباطات پیش یا حین ساخت تصویر رخ می‌دهند. مثلاً برمن آگاه بود که نورپردازی تصاویر مهم است و حواسش بود که «(تای) را وحشتناک جلوه ندهد».^{۳۸} علاوه بر این، سوژه برخی از عکس‌ها، نگاه -یا غیاب آن- است. کودکی که در شیرینی‌فروشی است (تصویر ۲،۴) با تعجبی

^{۳۱} Disability Culture Watch

^{۳۲} Simi Linton

^{۳۳} منظور همان مست لایعقل است که در زبان انگلیسی به صورت ترکیبی با واژه کور استفاده می‌شود.

عیان به صورت تای نگاه می‌کند: آگاه بودن دختر از عادی نبودن او پیش‌شرط داغ‌زنی‌ست هرچند که هنوز قضاوت اخلاقی یا خودآگاهی شکل نگرفته باشد. این تنها عکسی در مجموعه است که نگاه مستقیم فردی را به زیگل نشان می‌دهد و نبود ارتباط چشمی (خصوصاً بین تای و رنه) احساس بیگانگی بودن او و بی‌میلی رنه را تشدید می‌کند.

لیندا ناکلین^{۳۴} متوجه شده بود که آنچه ما در پرتره می‌جوئیم (برخلاف تصویر پزشکی یا تصویر مجرمان) «مواجهه دو سوژگی است»: سوژگی فردی که پرتره‌اش کشیده شده و سوژگی هنرمند.^{۳۹} در مطالعات تونکس، این مواجهه در چشمان سرباز مجروح رخ می‌دهد که انگار با انسانیتی بکر به هنرمند (و ما) نگاه می‌کند. هنر ظریف تونکس، حس صمیمیت و ارتباط را هم منتقل می‌کند. پرتره‌ها تقریباً نصف اندازه واقعی سوژه هستند و جزئیات گیرای بافت تصویر، خبر از نگاه دقیق و طبع لطیف هنرمند می‌دهند. متقابلاً هیچ ارتباط جسمی یا احساسی‌ای میان مردمی که در عروسی نظامی به تصویر کشیده شده‌اند دیده نمی‌شود، خبری هم از صمیمیت نیست. مضمون اصلی برمن، انزوا است. با این حال، بیگانگی احساسی تصاویر با توجهی خارق‌العاده به بافت مادی فضای عکس‌ها هم‌نشین شده است (تصاویر ۲،۵ و ۲،۶). برق دکمه‌های یونیفرم تای، چین‌خوردگی‌های عجیب و آزاردهنده دست مصنوعی‌اش، سفیدی بکر لباس عروس رنه و ناخن‌هایش که با دقت لاکشان زده، جزئیاتی هستند که مملواند از اهمیت روایی. احساسات درونی تای در صورتش مشهود نیست (آنچه در تصویر نشان داده شده احتمالاً فقط حاکی از تروما باشد). برخلاف برمن یا خانواده و دوستان تای، ما نمی‌توانیم با او صحبت کنیم (برمن در جایی می‌گوید: «چشمانت را که می‌بستی، فکر می‌کردی فردی کاملاً سالم است»)^{۴۰}. ما فقط می‌توانیم «هویت» او را از خلال آنچه در بافت مادی زندگی‌اش نمود پیدا کرده بفهمیم.



تصویر شماره چهار: نینا برمن، عروسی نظامی، ۲۰۰۶

احتمالاً حضور برمن کمتر از تونکس محسوس است اما می‌تواند از یکپارچگی سبکی عکس‌هایش مشخص شود: در فرم مشخصی از ژست و صحنه‌آرایی، نوعی سکون یا رؤیاگونه‌گی و در رنگ‌های درهم‌تپیده‌ای که فاصله گرفتن از نگاه مستندنگارانه را مشخص می‌کنند. او خود گفته بود: «من به مفهوم عکاسی ابژکتیو اعتقادی ندارم».^{۳۱} دست‌آوردهای فرمی و تکنیکی او وقتی عکس‌هایش در قطعات بزرگ در نمایشگاه به نمایش گذاشته می‌شوند، بیشتر به چشم می‌آید. من عکس عروسی را در مجموعه جنگ و درمان^{۳۵} مجموعه ولکام^{۳۶} دیدم که در سال ۲۰۰۸ در لندن به نمایش گذاشته شده بود: اندازه بزرگ تصویر باعث شد دردم عکس را «هنر» بدانم، نه عکس خبری یا تجاری. به نظر می‌رسید زیبایی فرمی در محتوای جنگ به بار نشسته بود و شرکت برمن در گالری دوسالانه ویتنی^{۳۷} در ۲۰۱۰ واکنش‌های خشن بیشتری در پی داشت که چندان هم دور از انتظار نبود. یک وبلاگ‌نویس، گالری ویتنی را «ضدانسانی»

^{۳۵} War and Medicine

^{۳۶} Wellcome Collection

^{۳۷} Whitney Biennial

خواند زیرا «جوری اثر را زیبا نشان می‌دهد که توجه به ترکیب و ویژگی‌های هنری‌اش جلب شود در حالی که باید ابعاد انسانی‌اش پررنگ می‌شدند».^{۴۲} اما این نقد فقط زمانی به جاست که بتوانیم بر سر چستی هنر توافق کنیم. هنر برای ویتنی و مجموعه ولکام چیست؟^{۴۳} بخشی از پاسخ (خصوصاً در چهل سال اخیر) این است که هنر وسیله واکاوی زیبایی، بازنمایی، هویت و نظارت است.



تصویر شماره ۵: نینا برمن، عروسی نظامی، ۲۰۰۶

هویت‌هایی که اینجا مسئله هستند - من جمله هویت برمن و ما - بی‌تردید چنان موارد زیادی رویشان تأثیر گذاشته که نمی‌توانند نشانگر امور یکپارچه‌ای چون مدرنیته یا پست‌مدرنیسم باشند. طبقه اجتماعی، جنسیت، سیاست و خدمت نظامی: تمام این عوامل چهارچوب واکنش‌های عمومی به این داستان هستند و در عین حال هویت کسانی را که تصویرشان ثبت شده شکل می‌دهند. دست‌آورد برمن این است که در عین استفاده از امکانات سنتی پرتره، دست به «تثبیت سوژه پرتره» زده است. در عوض، او پرتره را ابزاری برای زیر سؤال بردن هویت و همین‌طور مفهوم زشتی و عکس کرد. وقتی هویت چهره، مجروح یا پوشیده می‌شود، وقتی صورت انسان به‌جای شخصیت یا احساساتش نمایانگر تروما باشد، آن وقت است که انتظارات سنتی از عکس بی‌جواب می‌مانند.^{۴۴} تصور می‌شود که عکس «خوب» با تصویری دقیق متفاوت است. عکس خوب باید عصاره روح سوژه یا گذری از احساساتش (یا جایگاه اجتماعی یا

فضیلت اخلاقی اش) را نشانمان دهد. اما زمانی که صورت مخدوش می‌شود، عکس هم دیگر عکس، یا عکسی خوب، حساب نمی‌شود. در عکس‌های برمن، به‌جای برداشت سنتی از «عکس» می‌توانیم به برداشت محتمل‌تر و شایع‌تری از هویت پی ببریم: هویت چیزیست که می‌شود ساخت و پرداختش کرد، چیزیست که می‌توان «فاش» اش کرد؛ ماهیتی شکننده که می‌توان در استدیوهای عکاسی شهرهای کوچک «ساخت» و زمانی که کسی نگاه خیره‌اش را به آن دوخت، «مرموز» نگاهش داشت.



تصویر شماره ۶: نینا برمن، عروسی نظامی، ۲۰۰۶

بیرناف، سوزانا. «چهره جنگ»، ترجمه مهتا سیدجوادی، دموکراسی رادیکال، ۱۴۰۲/۰۵/۲۰، دریافت از:

<https://radicald.net/s6jk>

پی‌نوشت‌ها

این پژوهش را Wellcome Trust Research Leave Award (شماره ۰۸۲۸۶۴) ممکن کرد که در سال ۲۰۰۷ به تحقیق درباره قلمرو تنانه جنگ تخصیص داده شد.

^۱ My leg? It's off at the knee. Do I miss it? Well, some. You see, I've had it since I was born; And, lately, a devilish corn. (I rather chuckle with glee To think how I've fooled that corn.) But I'll hobble around all right. It isn't that, it's my face. Oh I know I'm a hideous sight, Hardly a thing in place; Sort of gargoyle, you'd say. Nurse won't give me a glass, But I see the folks as they pass, Shudder and turn away; Turn away in distress. . . Mirror enough, I guess.

Robert W. Service, *Rhymes of a Red Cross Man* (Toronto: W. Briggs, 1916), p.54.

^۲ Holland Cotter, 'Words Unspoken Are Rendered on War's Faces', *New York Times*, 22 August 2007, <http://www.nytimes.com/2007/08/22/arts/design/22berm.html> (accessed 30 December 2010).

^۳ Lindsay Beyerstein, *Salon.com*, 10 March 2007,

http://www.salon.com/life/feature/2007/03/10/berman_photo (accessed 30 December 2010).

^۴ Berman, interviewed by Beyerstein, *Salon.com*, 10 March 2007,

http://www.salon.com/life/feature/2007/03/10/berman_photo (accessed 30 December 2010).

^۵ برگرفته از مصاحبه نینا برمن با ریچارد بردلی، منتشر شده در ۸ ژوئن

<http://www.richardbradley.net/shotsinthedark/> ۲۰۱۰/۰۸/۰۶/۲۰۱۰/۰۸/۰۶

^۶ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (London: Penguin, 2003), p.6.

^۷ Virginia Woolf, *Three Guineas*, ed. Naomi Black (Oxford: Blackwell, 2001), 10.

^۸ همان

^۹ Bryan S. Turner, 'Social Fluids: Metaphors and Meanings of Society', *Body & Society* 9/1 (2003), pp.1, 6.

^{۱۰} Suzannah Biernoff, 'Flesh Poems: Henry Tonks and the Art of Surgery', *Visual Culture in Britain* 11/1 (March 2010), pp.25–47; Suzannah Biernoff, 'The Rhetoric of Disfigurement in First World War Britain', *Social History of Medicine*, published online February 2011. doi: 10.1093/shm/hkq095.

^{۱۱} Paul Fox, 'Confronting برای مباحثات مربوط به سیاست و زیبایی‌شناسی تروما در آلمان و ایماز نگاه کنید به

Post-war Shame in Weimar Germany: Trauma, Heroism and the War Art of Otto Dix', *Oxford Art Journal* 29 (2006), pp.247–67.

^{۱۲} Suzannah Biernoff and Jane Tynan, 'Making and remaking the civilian soldier: The World War I photographs of Horace Nicholls', *Journal of War and Culture Studies* 5/3, Special issue: Men at War (December 2012), pp.277–93.

^{۱۳} Lady Kennet [Kathleen, Lady Scott], *Self-Portrait of an Artist: From the Diaries and Memoirs of Lady Kennet*, entry for 19 October 1918 (London: John Murray, 1949), p.167.



^{۱۴} An American visitor to Ladd's studio, quoted in Caroline Alexander, 'Faces of War', Smithsonian magazine, <http://www.smithsonianmag.com/historyarchaeology/10023711.html#> (accessed 30 December 2010). Further biographical details are given in: Sarah Crellin, 'Hollow men: Francis Derwent Wood's Masks and Memorials, 1915–25', *Sculpture Journal* 6 (2001), pp.75–87; Claudine Mitchell, 'Facing Horror: Women's Work, Sculptural Practice, and the Great War', *Work and the Image*, vol.2, *Work in Modern Times: Visual Meditations and Social Processes*, ed. Valerie Mainz and Griselda Pollock (London: Ashgate, 2000), pp.33–53; and Sharon Romm and Judith Zacher, 'Anna Coleman Ladd: Maker of Masks for the Facially Mutilated', *Plastic and Reconstructive Surgery*, 70/1 (July 1982), pp.104–11.

^{۱۵} فیلم در مجموعه ولکام و برخی دیگر وبسایت‌ها چون Smithsonian Magazine:

<http://www.smithsonianmag.com/history-archaeology/mask.html> (accessed 30 December 2010). موجود است.

^{۱۶} <http://www.wellcome.ac.uk/News/2010/News/WTX063790.htm> (accessed 30 December 2010).

^{۱۷} Albert G. Bettman, 'The Psychology of Appearances', *Northwest Medicine*, 28 (1929)

p.184, quoted in Sander L. Gilman, *Making the Body Beautiful: A Cultural History of Aesthetic Surgery* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999), p.161. See also Reginald Pound, *Gillies, Surgeon Extraordinary* (London: Michael Joseph, 1964), p.39.

^{۱۸} 'Miracles they work at Frogna', *Daily Sketch*, April 1918. A collection of press clippings from the Queen's Hospital in Frogna is held at the London Metropolitan Archives, HO2/QM/Y01/05.

^{۱۹} منظورمان این نیست که هر تصویرباز سربازان کژریخت یا معلول محرک اضطراب فرهنگی یا سانسور می‌شود. همچنین منظورمان این نیست که واکنش به وحشت (یا زشتی) در هر بافتی یکسان است. مثلاً در رتوریک کژریختی به بازنمایی‌های تماماً متفاوت جراحیات چهره و از دست دادن اعضای بدن در بریتانیای جنگ جهانی اول پرداخته‌ام.

^{۲۰} Ward Muir, *The Happy Hospital* (London: Simpkin, Marshall & Co., 1918), p.144

^{۲۱} Erving Goffman, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity* (Harmondsworth: Penguin, 1968), p.30.

^{۲۲} *Surgical Marvels. Restoring the Men who Went Over the Top. A National Appeal*, *Sunday Chronicle*, June 1918. London Metropolitan Archives, HO2/ QM/Y01/05.

^{۲۳} Henry Tonks, Imperial War Museum file, item 18, 18 August, 1917.

^{۲۴} Ludmilla Jordanova, *Defining Features: Scientific and Medical Portraits 1660–2000* (London: Reaktion / National Portrait Gallery, 2000), p.20. Italics in original.

^{۲۵} Ernst Van Alphen, 'The portrait's dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portraiture', in *Portraiture: Facing the Subject*, ed. Joanna Woodall (Manchester: Manchester University Press, 1997), pp.239–56.



Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, trans. Richard ^{۲۶}

Nice (London: Routledge, 1984), pp.190–208. کریس شیلینگ سرمایه‌تانه را این‌طور تعریف می‌کند:

«توانایی گروه‌های فرادست برای اینکه بدن و سبک‌زندگی‌شان را برتر، لایق ستایش و استعاراً و صراحتاً تجسم طبقه

بدانند». Chris Shilling, *The Body and Social Theory* (London: Sage, 1993), p.140.

^{۲۷} Goffman, *Stigma*, p.15.

^{۲۸} این عبارت را از فن آلفن وام گرفته‌ام، تأکیدها از نسخه اصلی است.

^{۲۹} از مصاحبه نینا برمن با ریچارد بردلی در ۱۰ ژوئن ۲۰۱۰

<http://www.richardbradley.net/shotsinthedark/2010/06/10/nina-bermanpart-2> (accessed 30 December 2010). The most balanced account of Ziegel in the press is Ariel Leve's 'one

year on' piece for The Sunday Times. Leve visited Metamora with Berman. 'Tyler Ziegel and Renee: one year on', The Sunday Times, 11 May 2008, accessed online at

http://www.timesonline.co.uk/tol/news/world/us_and_americas/article3886348.ece (30 December 2010).

^{۳۰} Goffman, *Stigma*, p.11.

^{۳۱} همان.

^{۳۲} Charles S. Peirce, 'Logic as Semiotic: The Theory of Signs', in *The Philosophical Writings*

of Peirce, ed. Justus Buchler (New York: Dover, 1955), p.109. Cf. Jorgen Dines Johansen, *Signs in Use: An Introduction to Semiotics* (New York: Routledge, 2002), p.32.

^{۳۳} Goffman, *Stigma*, pp.14, 163–4.

^{۳۴} همان، ص ۱۴

^{۳۵} همان، ص ۱۶

^{۳۶} Simi Linton, 'Blind People and other Spurious Tales', *DisabilityCulture Watch*, 30

November 2007, <http://similinton.com/blog/?p=92> (accessed 7 November 2011).

^{۳۷} Goffman, *Stigma*, p.14.

^{۳۸} از مصاحبه نینا برمن با ریچارد بردلی در ۱۰ ژوئن ۲۰۱۰

<http://www.richardbradley.net/shotsinthedark/2/nina-berman-part-10/06/2010>

^{۳۹} Linda Nochlin, 'Some women realists', *Arts Magazine* (May 1974), p.29, quoted in Van

Alphen, p.239.

^{۴۰} از مصاحبه نینا برمن با ریچارد بردلی در ۱۰ ژوئن ۲۰۱۰

<http://www.richardbradley.net/shotsinthedark/2/nina-berman-part-10/06/2010>

^{۴۱} Berman, quoted in The New York Times' Lens blog, 'Showcase: The War's Long

Shadows', 11 June 2009, <http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/11/showcase3> (accessed 14 February 2011).



^{۴۲} mad@er, response to Berman's interview with Richard Bradley, posted 9 June 2010, <http://www.richardbradley.net/shotsinthedark/2010/06/08/6731> (accessed 30 December 2010).

Nina Berman: The «برمن خطاب به ریچارد بردلی می گوید: «هنر چیست؟ روزنامه‌نگاری چه جایگاهی دارد؟»^{۴۳}

Conclusion, posted 11 June 2010. <http://www.richardbradley.net/shotsinthedark/2010/06/11/nina-berman-the-conclusion> (accessed 30 December 2010).

Joanna Woodall, 'Introduction', «برای مباحث بیشتر درباره جایگشت‌های تاریخی همانندی نگاه کنید به»^{۴۴}

Portraiture: Facing the Subject, pp.1–25.

