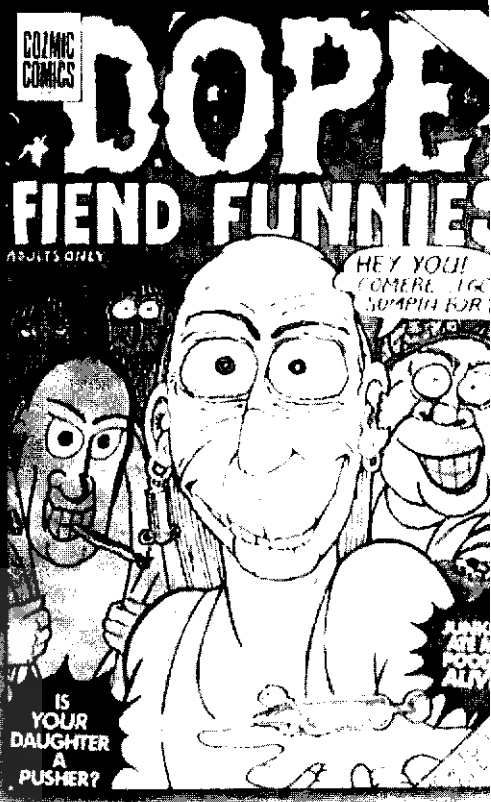
کامیک‌های زیرزمینی

کامیک استریپ در دهه‌های شصت و هفتاد

راجر سابین

ترجمه‌ی احسان نوروزی



اواخر دهه‌ی شصت شاهد ظهور «کامیک‌های زیرزمینی» بود؛ موجی جدید از کامیک‌های طنزآمیز و ملهم از موضوعات مربوط به هیپی‌ها، که هم به لحاظ سیاسی رادیکال بودند و هم از بابت هنری بداعت‌آمیز. همان‌گونه که از اسم‌شان پیداست، این کامیک‌ها دخلی به جریان اصلی نداشتند ـ در واقع، از بسیاری جهات دقیقاً در تضاد با آن بودند. این عناوین به‌جای پرداختن به بازار کودکان، به سیاق خاص خودشان با جریان ضدفرهنگ [غالب] همنوا می‌شدند و به موضوعاتی نظیر مخدر، اعتراضات ضدّ ویتنام، موسیقی راک و مهم‌تر از همه مسائل جنسی می‌پرداختند. به‌همین خاطر، کامیک‌های جدید به‌نام کام‌ایکس* شناخته‌شدند؛ هم برای متمایز کردن‌شان و هم به‌خاطر تأکید بر درجه‌ی «X» بودن‌شان.

جریان زیرزمینی در اصل پدیده‌ای امریکایی بود که بعد در بریتانیا از آن تقلید شد. این جریان از چندین سرچشمه ناشی می‌شد که می‌توان آن را تا دهه‌ی پنجاه ردیابی کرد. نخست و شاید از همه مهم‌تر، تأثیر سنت مجله‌ی مَد (Mad) بود. هاروی کورتزمن با این نشریه‌ی دوران‌ساز، کمدی را در دل کامیک‌ها آزاد ساخت: همگام با مقلّدان مبدع‌اش، این مجله الهام‌بخش نسل جدیدی از طراحان کارتون شد تا حدود و ثغور مضحکه را بسیار فراتر از آن‌چه هست ببرند. کورتزمن در مجله‌ی **هِلپ!** که پس از مَد منتشر ساخت به‌شکلی مستقیم‌تر صفحاتی را به «استعدادهای جوان» اختصاص داد و در همین صفحات بود که بسیاری از زیرزمینی‌های آتی نخستین آثارشان را منتشر ساختند.

در وهله‌ی دوم، مجلات دانشگاهی بودند که این راه را هموار می‌کردند. این نشریات فرهیخته‌تر از «مجلات فکاهی»** همتای‌شان بودند و انتشارشان حاکی از وجود قواعدی خاص بود. آن نشریات بر مسائل محلی و طنزهای درون حیطه‌ی دانشگاه متمرکز می‌شدند ولی مسائل سیاسی گسترده‌تر را نیز دربر می‌گرفتند. آن‌ها هم به‌شدت متأثر از مَد بودند و امکان ظهور بسیاری از طراحان کارتونِ کام‌ایکس‌ها را فراهم آوردند. از این بابت عناوین خاصّی، مثل ***تگزاس رنجر*** متعلق به دانشگاه تگزاس و ***استاید*** متعلق به دانشگاه ویسکونسین، اهمیت بسزایی داشتند.

سوم، قوانین آیین‌نامه‌ی کامیک‌ها بود که باعث انگیزش منفی در آفرینش‌گرانِ زیرزمینی می‌شد. این آفرینش‌گران همان کسانی بودند که به هنگام کودکی‌شان در دهه‌ی پنجاه به‌شدت از کامیک‌ها منع می‌شدند ـ گاهی والدین‌شان مجموعه‌های کامیک‌شان را پاره می‌کردند یا به آتش می‌کشیدند. حالا زمان تاوان فرارسیده بود. در حالی‌که آیین‌نامه متذکر می‌شد کامیک‌ها باید «بدون مسائل جنسی»، «بدون خشونت»، «بدون مخدّر» و «بدون ربط به مسائل اجتماعی» باشند، کام‌ایکس‌های زیرزمینی تا بیش‌ترین حد ممکن به تمام این عرصه‌های منع‌شده می‌پرداختند. در حالی‌که منظور آیین‌نامه، منع پرداختن معنادار کامیک‌ها به مسائل جهان واقعی بود، کام‌ایکس‌ها با سرپیچی از آن، امکان این کار را زنده کردند.

ولی جهان زیرزمینی بیان سیاسی زمانه‌اش نیز محسوب می‌شد و آخرین جزء حیاتی‌اش همانا نوعی جدید از آگاهی سیاسی بود. از اواسط تا اواخر دهه‌ی شصت، جنبش در امریکا کمابیش درگیر اعتراض به جنگ ویتنام، نبرد برای حقوق مدنی، آنارشیسم، سوسیالیسم، آزادی زنان و همجنس‌خواهان بود. به موارد فوق، علاقه به ارزش روحی استفاده از مخدّر (ماری‌جوانا و ال‌اس‌دی از مخدرهای محبوب بودند)، علاقه به «عشق آزاد» (از چند سال قبل قرص‌های جلوگیری به‌وفور یافت می‌شد) را اضافه کنید تا به زبان بسیار ساده یک «ضدفرهنگ [غالب] تمام‌عیار» داشته باشید.

به یقین، همیشه یک ضدفرهنگ در جامعه‌ی امریکا وجود داشته ولی در هیچ برهه‌ای از تاریخ چنین متمرکز یا وسیع نبوده.

---

* Comix

** Mag rag

کام‌ایکس بازتاب ـ هر چند تحریف‌شده‌ی ـ این گسترش منحصربه‌فرد بود و در عین حال تصویرگر مرام هیپی بود. کام‌ایکس‌ها به مکانی بدل شدند که در آن، ضدفرهنگ می‌توانست به جلوه‌گری بپردازد و جان بگیرد. در واقع، این کام‌ایکس‌ها به اندازه‌ی گروه‌های راک آن دوره محصول حوادث دهه‌ی شصت بودند و به همان اندازه هم ماندگار شدند. تلاقی این تأثیرها بود که باعث انفجار یک‌باره‌ی کام‌ایکس‌ها شد. این رونق از ۱۹۶۸ تا ۱۹۷۵ ادامه داشت، هنگامی‌که هزاران کام‌ایکس عمدتاً با بودجه‌ی شخصی انتشار می‌یافتند. برخلاف کلاسیک‌های متعارف، استریپ‌های زیرزمینی به‌شکل «خط تولید»ی آفریده نمی‌شدند. نویسندگان و هنرمندان، طراحان و تنظیم‌کنندگان گفتار شخصیت‌ها تحت یک گروه به ریاست ویراستار جمع نمی‌شدند. بلکه، آفرینش‌گران زیرزمینی همه‌ی وجوه آفرینش شخصی‌شان را تحت کنترل داشتند. این بدان معنا بود که آفرینش‌گران موعد زمانی خاصی نداشتند و با سرعت دلخواهشان کار می‌کردند؛ همین باعث می‌شد که بسیاری از عناوین فقط به یک شماره ختم شوند و اگر هم تداوم می‌یافتند همراه با فاصله‌ی زمانی بسیار بود. با این حال، یکی از این آفرینش‌گران می‌گوید: «ما معتقدیم برای همه بهتر است که یک‌سال را وقف یک کار منفرد کنیم تا این‌که با شیوه‌ی معمول و در موعد مقرر، مشتی اراجیف بیرون دهیم». همچنین، آفرینش‌گران همسو با اخلاقیات هیپی حقوق آثارشان را برای خود محفوظ می‌دانستند و بسیار هم ستوده و ارج‌نهاده می‌شدند. از این‌رو، آن‌ها بنا به موفقیت کارشان منتفع می‌شدند؛ که البته در نهایت به معنای موازنه‌ی دخل و خرج کار بود. تصوّر حق‌الزحمه‌ی ثابت برای هر صفحه ناشناخته بود و دست‌کم در آن روزهای اولیه خبری از چیزی به نام قرارداد نبود.

دست آخر، در عرصه‌ی بازاریابی، کام‌ایکس‌ها در بهترین حالت فقط می‌توانستند از شبکه‌ی موجود فروشگاه‌های هیپی‌ها که در شهرهای بزرگ امریکا و کانادا وجود داشتند بهره بگیرند. این فروشگاه‌ها البسه و زینت‌آلات مُد روز می‌فروختند و سازوبرگ مخدر، مثل پیپ مخصوص ماری جوانا و سیگار حش، و مجموعه‌ای از پوسترهای سایکدلیک (توهم‌زا) که شکل و شمایل‌شان بسیار بر طراحی‌های کام‌ایکس‌ها تأثیرگذار بود.

محتوای کام‌ایکس‌ها به‌گونه‌ای بود که باعث می‌شد توزیع‌شان از طریق سنتی باجه‌های روزنامه ناممکن شود و از همین‌رو، شیوه‌ی فوق‌الذکر بدیل (آلترناتیو) عالی‌ای محسوب می‌شد.

اگر بخواهیم به‌ترتیب زمانی بگوییم، باید متذکر شویم که جریان زیرزمینی چندین شروع نامناسب را هم تجربه کرده بود. در اوایل و اواسط دهه‌ی شصت، کامیک‌های گهگاهی با شمارگان بسیار محدودی منتشر می‌شدند و معمولاً در مورد حلقه‌ی رفقا و دغدغه‌های شخصی بودند. (گرچه همین‌جا باید یادآور شد که در این دوره، عناوین سیاسی‌تری، همچون **هری چس** محصول انتشارات ترویان بوکز در ۱۹۶۶ که نخستین کامیک همجنس‌خواهانه‌ی مردان بود، هم منتشر شدند). سپس نوبت رسید به ظهور گلچین‌های کارتون‌های هیپی که در روزنامه‌های آلترناتیو منتشر شده بودند. این جراید بخش مکمل این میدان بودند و معمولاً مربوط به شهری خاص می‌شدند. آن‌ها عبارت بودند از ***بارب*** در برکلی، ***یاروستالک*** در فیلادلفیا و ***ایست‌ویلج‌آدر*** در نیویورک. این جراید از آن بابت که اولین فرصت حرفه‌ای را در اختیار آفرینش‌گران قرار می‌دادند حائز اهمیت هستند و اغلب «گام بعدی» پس از مجلات دانشگاهی محسوب می‌شدند.

با وجود این نشریات پراکنده، ماجرا واقعاً از ۱۹۶۷ به بعد شروع شد. در آن سال، سن‌فرانسیسکو تبدیل شده بود به «پایتخت هیپی‌ها». همچون آهنربای جوانان محروم امریکا عمل می‌کرد و بعضی مناطق، مثل هایت ـ اشبری* به‌سرعت پرجمعیت شدند. دوران کافه‌نشینی نیویورکی به‌سر آمده بود و محله‌هایی نظیر هایت ـ اشبری باب شده بودند. فروشگاه‌های هیپی‌ها در فریسکو شکوفا شدند و روزنامه‌های آلترناتیو محلی‌ای منتشر می‌شدند که همه‌شان حاوی استریپ بودند. اگر قرار بود انقلاب کام‌ایکس به‌وقوع بپیوندد جایش همین‌جا بود.

در این میان، آفرینش‌گری وجود داشت که نامش متناظر با رونق کام‌ایکس در سن‌فرانسیسکو و بعدها با کل جریان زیرزمینی شد: رابرت کرامب. کرامب در ۱۹۶۷ به این شهر آمده بود و بلافاصله مشغول تولید استریپ برای نشریات آلترناتیو شد.

* چهارراه تلاقی دو خیابان هایت و اشبری در سن‌فرانسیسکو ـ م.

(تجربه‌ی قبلی‌اش کاری بدون پول برای هاروی کورتزمن در مجله‌ای **هلپ!** بود). در ۱۹۶۸، نخستین کامیک تک‌نفره‌اش که بسیار دوران‌ساز شد منتشر گردید: **زَپ** (انتشارات اپکس ناولتیز). همین عنوان بود که کل ماجرای پررونق کام‌ایکس را به راه انداخت.

توجیه این‌که چرا **زپ** این‌قدر مهم شد دشوار نیست. طراحی‌ها فوق‌العاده بود و نشان‌گر آمیزه‌ای از تأثیرات *مَد* (بالاخص آثار باسیل و ولورتون)، دیزنی و سبک «bigfoot» و استریپ‌های روزنامه‌های امریکایی. این تأثیرات برای ایجاد جلوه‌ای ازمدافتاده و در عین حال شیرین به‌کار بسته می‌شدند. این کاملاً در تضاد با محتوای آن استریپ‌ها بود که شامل فانتزی‌های حاصل از ال‌اس‌دی، سیاست‌های آزادی‌خواهانه و تمایل مفرط به مسائل جنسی می‌شد. برای تأکید بر این مسأله که مجله‌های مذکور مناسب کودکان نیستند، *مُهر* «آیین‌نامه» روی جلد به هجو کشیده شده بود.

در ابتدا کرامب مجموعه‌ی **زپ** را با یکی از دوستانش منتشر ساخت و آن‌ها را در گوشه و کنار [تقاطع خیابان‌های] هایت ـ اشبری در یک کالسکه‌ی بچه می‌گذاشت و می‌فروخت. به هر رو، از محبوبیت‌اش بود که بعد از چندی، ناشران حرفه‌ای‌تر هیپی آن را عهده‌دار شدند (مشخصاً انتشارات پرینت مینت). به ناگاه، این مجموعه بازار خود را یافت و ثابت کرد که در کنار روزنامه‌های هیپی‌ها جا برای کامیک‌های آلترناتیو هم هست. فروش، و نیز سبک انقلابیِ **زپ** تبدیل شد به ماشه‌ی وقایعی که از پی‌اش آمد.

زپ گسترش یافت و تبدیل شد به گلچینی مداوم که دیگر طراحان کارتون هم در آن مشارکت می‌کردند و در همین حال، کرامب که کارش بالا گرفته بود کام‌ایکس‌های انفرادی هم بیرون می‌داد. این کام‌ایکس‌ها قرار بود فقط یکی دو شماره دوام بیاروند ولی به لحاظ تعدّد عناوین قابل توجه بودند: ***یأس*** (پرینت مینت، ۱۹۶۹)، ***کامیک های بیگ اس*** (ریپ آف، ۱۹۶۹)، ***داستان‌ها و کامیک های آر. کرامب*** (ریپ آف، ۱۹۶۹)، ***کامیک های شهر موتور*** (ریپ آف، ۱۹۶۹)، ***یونیدا*** (پرینت مینت، ۱۹۷۰)، Home Grown Funnies(کیجن سینک، ۱۹۷۱)، ***هایتون کام‌ایکس***(اپکس ناولتیز، ۱۹۷۱). همچنین، این فرصت را یافت که دو گلچین پورنو آثار غیرمشهور را هم تدارک ببیند: ***جیز*** و ***قاپ زنی*** (هر دو در انتشارات اپکس ناولتیز، ۱۹۶۹). او بعدها در توجیه محتویات نامتعارف این کام‌ایکس‌ها چنین می‌گوید: «مردم از خودشون می‌پرسن «کام‌ایکس زیرزمینی چیه؟» و گمونم بهترین راه برای تعریف‌اش استفاده از واژه‌ی «آزادی مطلق»ئه. «به‌نظرم این خیلی مهمه. مردم یادشون می‌ره که کل قضیه سر همینه. به‌خاطر همین‌ئه که ما این چیزا رو درست می‌کنیم، هیچ‌کس جلومون وانمی‌ستاد که بگه «نه، تو نمی‌تونی همچین چیزی بکشی» یا «نه، نمی‌تونی همچین چیزی رو نشون بدی». هر کاری می‌خواستیم می‌کردیم».

از میان انبوه آن آثار، مشهورترین استریپ‌های او به مخالفت با امور نهادینه (***وایت من*** که در مورد مردی است که در فضا رؤیای اعمال جنسی وحشیانه در سر می‌پروراند)، کلیشه‌های نژادی (***انجل فود مک اسپید***، که در مورد شیرزن سیاهپوست انگلیسی ـ پی‌جین‌زبانی است که درگیر ماجراهای جنسی می‌شود)، و بیش از همه، وجوه جنون‌آمیز ضدفرهنگ هیپی (***فریتز گربه‌نما***؛ در مورد یک هیپی گربه‌نماست که از فرط بی‌حوصلگی به سیاست روی می‌آورد و انقلابی می‌شود و ***آقای نچرال*** که در مورد یک مرشد کاپیتالیست است). کرامب خود را به‌عنوان یکی از شخصیت‌های آثارش هم تصویر می‌کند و به‌عنوان یک روشنفکر ازخودمنزجر و شیفته‌ی امورجنسی مطرح می‌شود ـ چیزی که در آن دوره درباره‌اش تصور می‌شد.

کرامب همیشه مدعی بود که هرگز «هیپی» نبوده و دوست نداشت بخشی از این خرده‌فرهنگ به‌حساب بیاید. به‌هرحال، استریپ‌های او خلاف این را ثابت می‌کند: آثارش نشان می‌دهند که، گرچه خودش هیچ‌وقت مو بلند نکرد، ولی به‌شدت درگیر زندگی در هایت ـ اشبری بود. در واقع، او با ستارگان راک از جمله جنیس جاپلین می‌پلکید و آرمان‌های هیپی‌ها را بسیار جدی می‌گرفت. در آثارش نوعی حساسیت سوسیالیستی/ آنارشیستی/ آزادی‌خواهانه به‌چشم می‌خورد و گرچه در استریپ‌هایش از ایمان به‌قدرت گل [مبارزه‌ی صلح‌آمیز] انتقاد می‌کرد ولی در مصاحبه‌هایش با مطبوعات متعارف به‌شدت از آن دفاع می‌کرد.

نقطه‌ضعف آثارش زن‌ستیزی بود. همچون همه‌ی دیگر چهره‌های برجسته‌ی دهه‌ی شصت (البته به‌جز جان لنون)، او زنان

را «العبت» و شهروندان درجه دویی که وظیفه‌شان سرگرم کردن مردان است (به‌ویژه در امور جنسی) به‌حساب می‌آورد. باید گفت او دیر متوجه شد که اهداف جنبش آزادی‌خواهی زنان در حال تحقق است: استریپ‌هایش پر بود از تصاویر زن‌ستیزانه که اغلب همراه با خشونت بود. توجیه‌اش برای این کار آن بود که درونی‌ترین امیالش را بیان کرده و این وظیفه‌ی اصلی هر هنرمندی است؛ اما این فمینیست‌ها را راضی نمی‌کرد. همان‌طور که یکی از آفرینش‌گران زن می‌گوید: «برام عجیبه که چه‌طور این مردم مشتاق می‌خوان تاریکی پنهان کارهای کرامب رو نادیده بگیرن... چه چیز بامزه‌ای توی تجاوز و قتل وجود داره؟» کرامب در دوره‌های بعدی کاری‌اش به بازنگری سبک کاری‌اش پرداخت و بعضی از خوشایندترین شخصیت‌های مؤنث تاریخ کامیک را خلق کرد؛ ولی هنگامی که تأثیرگذاری‌اش در اوج بود، این وجه از آثارش مشکلی آزارنده باقی ماند. علی‌رغم نقص‌هایش، همه‌ی طراحان کارتون به‌قول معروف زیرزمینی در کل امریکا می‌خواستند از او تقلید کنند. در واقع، آن‌قدر همه می‌کوشیدند به سبک کرامب کار کنند که ناگزیر، این دوران مهر سبک آثار کرامب را بر خود دارد: او این جنبش را پی‌ریخت و نیز بدان شکل داد. حتی دیگرانی که راه‌های اصیل‌تری برای بیان خویش یافتند، بسیار مدیون روح پیشتاز او بودند. همان‌طور که یکی از آفرینش‌گران بعدها به یاد می‌آورد: «مگر کام‌ایکس‌ها می‌توانستند بدون زپ به‌وقوع بپیوندند؟ شاید، ولی چرا خودمان‌رو درگیر «اگر فلان می‌شد» بکنیم؟ مسأله اینه که زپ این سبک‌رو به راه انداخت و چنان نیرویی به اون جنبش بخشید که هنوز کاملاً تمام نشده. وقتی تاریخ‌نگاران آتی رسانه‌ی کتاب‌های کامیک به نتایج حاصل از اون دوره نگاه کنن، نبوغ کرامب عین نگینی درخشان خواهد بود که محصولات جریان اصلی کامیک‌ها در کنارش رنگ می‌بازن. می‌دونین، آثار کرامب رو می‌شد عین اوراق بهادار بُرد بانک».

جنبش زیرزمینی نه با کرامب آغاز شد و نه با آن پایان یافت، ابداً. طراحان کارتون عالی بسیاری وجود داشتند ولی زپ به‌طور خاص تبدیل شد به محل تمرکز شماری از اصیل‌ترین آثار این جنبش. بهترین آفرینش‌گران کامیک‌ها را در سن‌فرانسیسکو گردهم آوردند (که بسیاری‌شان همچون کرامب مهاجر بودند) و در گلچین‌هایش معیارهایی ایجاد کرد که باقی جریان زیرزمینی ناگزیر از تبعیت شدند. «هنرمندان زپ»، که بدین نام مشهور شده بودند، به‌شکل انفرادی نیز قابل توجه‌اند.

گیلبرت شلتن احتمالاً بامزه‌ترین هنرمند میان آن‌ها بود. او پیش از این برای **هلپ!**، که به کورتزمن متعلق بود، کار می‌کرد و تبدیل شده بود به یکی از نخستین حامیان روزنامه‌های آلترناتیو. سبک کاری‌اش بسیار کم‌تر از آثار کرامب اعترافی بود و بیش‌تر حال و هوای اسلپ‌استیک داشت: شخصیت‌هایش اغلب ابله بودند ولی با ظاهرسازی‌هایشان در موقعیت‌هایی گرفتار می‌شدند که بسیار فاجعه‌آمیز بود. برخلاف ارزیابی انتقادی بسیار از منتقدان آثار شلتن، او صاحب ذکاوت سیاسی بنیادینی بود که گاهی مستقیماً چهره‌های سیاسی را مورد حمله قرار می‌داد. همزمان با همکاری‌هایش با زپ، مشهورترین کام‌ایکس‌اش Wonder Wart-Hog (نشر میلر، ۱۹۶۷) را منتشر کرد؛ هجویه‌ای در مورد کامیک‌های ابرقهرمانان که شخصیتی داشت به‌نام «حریص آهنین» (منتشر شده به هزینه‌ی شخصی، ۱۹۶۸) و ***برادران خُل‌مشنگ بی‌نظیر*** (ریپ آف، ۱۹۷۱)، که در مورد سه برادر هیپی دلزده است که اوقات‌شان را به‌جور کردن مخدر و پرهیز از آجان‌ها می‌گذرانند.

اس. کلای اندرسن یکی دیگر از هنرمندان اصیل ولی اصولاً متعلق به ماهیت تاریک‌تر این هنر است. استریپ‌های او مشخصاً طنزآمیز نبودند و بیش‌تر مبتنی بودند بر تأثیر ناگهانی ـ جنسیت و خشونت از تمهیدات همیشگی‌ای بود که به تأثیراتی مهوّع می‌انجامید. ویلسن اخلاق «آزادی بیان» را به نهایت‌اش می‌رساند و حکایاتش در مورد دزدان‌دریایی سادومازوخیست، از لزبین‌های موتورسوار قانون‌شکن، و دیوهای ستمگر، مشاجرات متعددی برانگیخت، بالاخص از طرف فمینیست‌ها که به انبوه خشونت‌های اعمال شده بر زنان اشاره می‌کردند. کام‌ایکس‌های او، به غیر از انتشار در زپ، تحت عناوینی مثل **دیووته** (Bent) (پرینت‌مینت، ۱۹۷۱)، **خوک** (کوآپ پرس، ۱۹۷۴) و **دیو شطرنجی** (لست گسپ، ۱۹۷۷) منتشر شدند.

اسپین رودریگز هم به‌نوبه‌ی خود متفاوت بود. ایده‌ی او در باب استریپ زیرزمینی شامل طرح مسائل سیاسی نیز می‌شد و

سبک صریح «چریک شهری»اش در جراید آلترناتیو بسیار محبوب شده بود. کاراکترش که «تِرَش مَن» نام داشت (یک مسلسل که در دست انتقام‌جویی آنارشیست است) به نمادی برای عناصر رادیکال‌تر جنبش اعتراض به جنگ ویتنام تبدیل شد، در حالی‌که دیگر اثرش، «مانینگ: کارآگاه پلیس»، داستان پلیسی‌ای بود که از سمت‌اش برای لاپوشانی قتل‌ها و سادیسم‌اش استفاده می‌کند. **زپ** محمل‌شماری از بهترین آثارش بود، گرچه کارهای انفرادی برجسته‌ای از جمله ***انحراف ذهنی منطقه البروج*** (ایست ویلج آدر، ۱۹۶۷) و ***واژگونی*** (ریپ آف، ۱۹۷۰) نیز داشت.

بالاخره، سه همکار کم‌تر مشهور زپ هم بودند که به‌نوبه‌ی خود تأثیرگذار می‌نمودند. ویکتور موسکوسو و ریک گریفین در اصل با کار بر طراحی پوسترها در سن‌فرانسیسکو مشهور شده بودند ـ نفر دوم بالاخص با سبک سایکدلیک عارفانه‌اش اسم و رسم به‌هم زده بود. هر دو در پوسترهایشان از نقش‌مایه‌های کارتونی استفاده می‌کردند و بعضی از پررنگ و لعاب‌ترین و به‌یادماندنی‌ترین رو جلدهای زپ مدیون کار آن‌هاست. نفر سوم، رابرت ویلیامز، پیش از این به‌عنوان طراح تی‌شرت کار کرده بود و در وست‌کوست به‌عنوان نقاش رنگ‌روغن مشغول بود و به‌شدت متأثر از هنرمند افسانه‌ای، اد «بیگ ددی» راث، می‌نمود. سبک کارتونی ویلیامز تمیز و متمایز بود و برخلاف موسکوسو و گریفین، استعداد زیادی در روایت قصه‌های بامزه داشت. هر سه نفر بعدها کام‌ایکس‌های خاص خود را به راه انداختند.

گرچه **زپ** نخستین مورد نمونه‌ی این جنبش است ولی دیگر کام‌ایکس‌های برجسته هم بودند و نیز آفرینش‌گران برجسته‌ای خارج از حلقه‌ی زپ وجود داشتند. ***طنزهای بیجو*** (نشر بیجو، ۱۹۶۸) را شاید بتوان دومین گلچین شناخته‌شده‌ی زیرزمینی دانست که این‌بار از شیکاگو سربرآورده بود. این مجموعه که بسیار متأثر از مد بود، به سرپرستی جی لینچ منتشر می‌شد که یکی از روایت‌هایش تحت عنوان «نرد و پت» ماجرای دو دوست (یکی آدمی بورژوا و دیگری گربه‌ای رادیکال) بود که بر سر همه چیز مرافعه راه می‌اندازند، از مسائل سیاسی گرفته تا خرید. یکی دیگر از دست‌اندرکاران این مجموع اسکیپ ویلیامسن بود که یکی از روایت‌هایش با عنوان "Snappy Sammy Smoot" وقایع‌نگاری ماجراهای دختری ساده و رویارویی‌های سورنال‌اش با جریان ضدفرهنگ است. ویلیامسن معتقد به «کام‌ایکس به‌مثابه پروپاگاند» بود؛ گرچه استریپ‌هایش اغلب به ماجراهایی با حضور شخصیت‌های سیاستمدار نظیر ریچارد نیکسن و اسپیرو اگنو می‌پرداختند و مضامینی جدی داشتند ولی به‌شدت خنده‌دار بودند: یکی از شوخی‌های معروفش در مورد موجود فضایی‌ای بود که فقط پلیس می‌خورد.

شهوت جوان (کامپنی اند سانگز، ۱۹۷۰) یکی دیگر از گلچین‌های سان‌فرانسیسکویی بود. این مجموعه پارودی ژانر رمانس دهه‌ی پنجاه بود که از مسائل جنسی اشباع شده بود. این مجموعه دربرگیرنده‌ی آثار برجسته‌ای بود؛ از بیل گریفیث که طنز تلخ و تیزبینانه‌اش همراه بود با یک سبک هنری نیمه‌احساساتی؛ و آرت اسپیگل‌مان که استریپ‌های اغلب جلف‌اش، با استفاده‌ای آزادانه از طنز سیاه یهودی گره خورده بود. اسپیگل‌مان یکی از تجربه‌گران بزرگ عرصه‌ی کامیک زیرزمینی بود و در عناوین دیگرش نظیر ***ایس هول، کاراگاه کوتوله**** (منتشر شده به هزینه‌ی شخصی، ۱۹۷۴) رویکردی انقلابی به شیوه‌ی چیدمان صفحه اتخاذ کرد.

جنسیت اعجاب‌انگیز (کیچن سینک، ۱۹۷۲)، از میلواکی، از جمله‌ی دیگر گلچین‌های موفق بود (آن هم با چنین اسمی). این مجموعه نیز شامل شمار زیادی از صحنه‌های جلف تصویری بود و با گوشه‌چشمی به دهه‌ی پنجاه، این‌بار ژانر علمی‌تخیلی را به هجو می‌کشید. برای مثال یکی از تیترهایش این بود: «فالوس عظیمی که نیویورک را تسخیر کرد!». از جمله دست‌اندرکاران آن دنیس کیچن و ریچارد «گرماس» گرین بودند که از معدود دست‌اندرکاران سیاهپوست آثار زیرزمینی محسوب می‌شدند.

این گلچین‌ها البته مهم بودند ولی همزمان، جریان‌های زیرزمینی موازی دیگری نیز وجود داشتند که به همان اندازه خرق عادت بودند، البته به دلایلی دیگر. مشخصاً در اوایل دهه‌ی هفتاد، کام‌ایکس‌های محصول زنان و برای زنان رونق یافت و ژانر فرعی کام‌ایکس‌های ترسناک از رشد زیادی برخوردار شد. این آثار، هم

* Ace Hole, Midget Detective

راه‌هایی جدید گشودند و هم امکانی برای آن دسته از آفرینش‌گران فراهم آوردند که در غیر از این صورت نمی‌توانستند در جنبش کام‌ایکس‌ها مشارکت جویند.

کام‌ایکس‌های زنان بیش‌تر از این بابت انقلابی بودند که برای نخستین‌بار، به‌طور کلی، این امکان را به آفرینش‌گران زن می‌دادند که قصه‌هایی از آن خود خلق کنند. این درست است که پیش از این، موارد معدودی وجود داشته که طراحان کارتون زن در روزنامه‌ها کار کنند ولی در صنعت کامیک، نوشتن و طراحی تقریباً یکسره توسط مردان صورت می‌گرفت. اگر هم زنی در این امر مشارکت داشت، بیش‌تر مسؤول امور فرعی‌ای نظیر رنگ‌آمیزی و نوشتار حروف بود.

پیش‌قراولان آفرینش‌گران زن کام‌ایکس ترینا رابینز، ویلی مندرس و لی مارس بودند. رابینز تأثیرگذارترین فرد میان آن‌ها، ملقب به «ملکه‌ی زیرزمین»، بود که در ۱۹۷۰ گلچین دوران‌سازی تحت عنوان *این من نیستم عزیزم* (لست گسپ) منتشر ساخت. عبارت روی جلد، «آزادی زنان!» نشان‌گر رویکرد سیاسی رادیکال‌شان بود گرچه سبک هنری خود رابینز کاملاً سنتی بود: ساده، خیره‌کننده و گاهی تقریباً به سبک «آرت دکو». در همان سال، رابینز با مندرس، که سبک‌اش در تضاد با رابینز و سایکدلیک بود، همکاری کرد و All Girl Thrills (پرینت مینت) را پدید آوردند. در همان زمان، لی‌مارس مشغول کار بر Pudge, Girl Blimp (لست گسپ) بود که درباره‌ی کارگر زن چاق یک دفتر و عصبیت‌هایش در مورد مردان است؛ اثری که بالاخره در ۱۹۷۴ منتشر شد.

این نخستین طراحان کارتون زن با استفاده از استریپ‌هایشان به مسائل مطروحه‌ی پیرامون زنان اعتراض می‌کردند: کنار گذاشته شدن‌شان از جریان زیرزمینی تحت سیطره‌ی مردان (به‌ویژه گلچین‌های مهمی که به‌قول آن‌ها فضایی «صرفاً پسرانه» داشت)، زن‌ستیزی حاکم بر این جریان (بالاخص در کام‌ایکس‌های ویلسن، کرامب و اسپین) و کلاً سیاست زنان ـ که دربرگیرنده‌ی موضوعاتی همچون تجاوز، مسائل جنسی، سقط جنین، کودکان، شرایط شغلی و کار در خانه بود.

این کام‌ایکس‌های منفرد به فروش‌های بالای **زپ** و ***طنزهای بیجو*** دست نمی‌یافتند ولی آن‌قدر تأثیرگذار بودند که الهام‌بخش آثار دیگر باشند. به‌دنبال این آثار، زنجیره‌ای از گلچین‌های آثار زنان پدیدار شدند که عموماً بهتر سامان یافته و تولید شده بودند؛ مشهورترین عناوین‌شان عبارت بودند از Tits 'n Clits (نانی‌گوت پروداکشنز، ۱۹۷۲) که قرار بود «حس طنز را به جنبش زنان بیفزاید و ***ساتن مرطوب*** (کیچن سینک، ۱۹۷۶) که مجموعه داستان‌هایی در مورد فانتزی اروتیک زنان بود. این آثار شماری از با استعدادترین آفرینش‌گران را معرفی کردند که از جمله‌شان ملینداگبی (رؤیاهای تب‌آلود سیاه جنسی)، لیندا باری (سرخوشی‌های کلیشه‌ای دخترکان مدرسه‌ای)، آلین کامینسکی (طنز یهودی و خودانزجاری) و شاری فلینکن (مسائل جنسی، سیاست و شخصیت‌های بی‌نظیر) بودند».

دومین ژانر فرعی، وحشت، از آن بابت به یک‌بار محبوب گشت که این فرصت را فراهم می‌آورد که سانسور ضدخشونت آیین‌نامه را به چالش بکشد. عناوینی که حاصل این جریان بودند در وهله‌ی اول تابوشکن به‌شمار می‌رفتند، و گرچه مدیون کامیک‌های EC* دهه‌ی پنجاه بودند ولی در صراحت به مرحله‌ای رسیدند که حتی مظاهر خشونت هم به گرد پایشان نمی‌رسیدند.

مشهورترین نمونه‌ی اولیه را احتمالاً باید **جمجمه** (دیپ آف، ۱۹۷۰) دانست که با لوگوی EC و با سبک و سیاق آن به‌بازار آمد؛ «ماجراهایی که جمجمه‌تان را منفجر خواهند کرد». این مجموعه دربرگیرنده‌ی آثار روری هیز، ریچارد کوربن، جک جکسن، گرگر آیرونز، تام ویچ و دیگران بود که آثارشان حامل چرخشی اساسی از تجربه‌گرایی افراطی (***گروه تمیزکاری*** اثر ویچ و آیرونز که درباره‌ی گروهی است که مسؤول تمیز کردن باقی‌مانده‌ی اجساد انسانی در تصادف‌های اتومبیل‌ها هستند) به سبک به‌طور کلی سنتی‌تر (شماره‌ی چهار یکسره وقف نسخه‌های حکایات لاورکرافت شد) بود. دیگر عناوین کامیک‌های وحشت این دوره شامل **بوگیمن** (سن‌فرانسیسکو کامیک بوک کامپنی، ۱۹۶۹)، Fantagor (ریچارد کوربن، ۱۹۷۰)، ***ترس جانور*** (پرینت مینت، ۱۹۷۰)، ***از دل اعماق*** (ریپ آف، ۱۹۷۱)، Snarf (کیچن سینک،

* بنگاه نشر Entertainment (کامیک‌های سرگرم‌کننده) - م.

۱۹۷۲)، **زنگ مرگ** (کیچن سینک، ۱۹۷۲)، ***داستان‌های خونین*** (شرود، ۱۹۷۲)، ***برش غیرطبیعی*** (پرینت‌مینت، ۱۹۷۲) و ***دو زامبی*** (لست‌گسپ، ۱۹۷۳) می‌شوند.

هنرمندانی بودند که در این نوع مطالب متبحر بودند. در یک‌سوی طیف، روری هایز قرار داشت که طراحی‌های ابتدایی و صادقانه بدقواره‌اش مبتنی بودند بر انرژی و نهایت تأثیرگذاری‌شان. او حتی از این بابت بر اس. کلای وینسن هم تأثیر گذاشت. متأسفانه، در آثار هایز زنان به‌شکل به‌شدت بدی تصویر می‌شدند و معمولاً برای تحقیر شدن یا سوءاستفاده‌ی جنسی به‌کار می‌رفتند. در سویه‌ی دیگر این طیف، ریچارد کوربن بود که استریپ‌های «حرفه‌ای» و به‌شدت استادانه‌اش به سبک Ghastly Gralam Ingels بودند (او این دین را با امضایش به‌نام «گور» نشان می‌داد)؛ گرچه باید متذکر شد که او نیز از گزند زن‌ستیزی محفوظ نبود. کوربن استاد سایه و نورپردازی بود ولی وقتی پای کار با قلم‌مو هم که می‌رسید از خود مهارت نشان می‌داد. از این‌رو بود که روجلدهایش به غایت محبوب بودند.

ژانر وحشت بهترین‌های نویسندگی کامیک‌ها را نیز مشخص کرد. بالاخره، هر داستان مبتنی بر چنین چارچوب ژانری‌ای نیازمند چیزی بیش از توهمات انتزاعی یا هرزه‌گویی‌های ابلهانه بود و کامیک‌های EC همیشه پیرنگ‌های داستانی را مقدم بر امور دیگر می‌دانستند. بسیاری از کام‌ایکس‌های جدید ارجاعات صریحی به این نکته می‌کردند و دربرگیرنده‌ی تصاویری مشابه کریپت کیپر (Crypt Keeper) بودند که داستان را طرح می‌کرد. به‌ویژه جک جکسن را باید مسؤول راه‌اندازی استریپ‌های وحشتناک هجوی دانست که روایت‌های خوش‌ساختی داشتند و طنز سیاه EC را به سطوح سیاه‌تری کشاندند. در همین حال، این تأکید بر نویسندگی در کامیک‌ها منجر شد به همکاری‌هایی میان خبرگان عرصه‌های مختلف، مثل همکاری بین تام ویچ و گرگ آیرونز (که آثارشان برای **جمجمه و برش غیرطبیعی** از جمله ماندگارترین آثار کل جریان زیرزمینی بودند).

این تأکید بر انواع جدید قصه‌گویی، به‌علاوه‌ی ماهیت افراطی آن‌چه کشیده می‌شد ـ تمام دل و روده‌ها با جزئیات دقیق ترسیم می‌شدند ـ بدان معنا بود که ژانر وحشت به‌مثابه یک کل بر پای خود ایستاده است. دیگر به هیچ‌چیز اشاره نمی‌شد، همه چیز نشان داده می‌شد. در همین حال، ورود نویسندگان به عرصه‌ی وحشت وجودی نیز امری جدید بود. البته این رویکرد مشکلات دیگری هم داشت که باز هم مرتبط می‌شد به مسأله‌ی نقش زنان، اما با این حال لازم به ذکر است که این جریان «وحشت جسمانی» کام‌ایکس‌ها، چند سال بعد در سینما تأثیرگذار شد.

اگر این فرض را بپذیریم که این دوران را می‌توان با کام‌ایکس‌های زنان و عناوین مرتبط با ژانر وحشت و البته کامیک‌های طنز که نخستین نمونه‌های جریان زیرزمینی بودند، مشخص کرد، می‌توان نتیجه گرفت که فقط چند سال پس از زپ، این جنبش تبدیل شد به صنعتی چشمگیر. در سراسر امریکا، بالاخص شهرهای بزرگ، گروه‌های تولید کامیک استریپ شکل گرفته بود که هر ماه صدها عنوان بیرون می‌دادند. البته بیش‌تر آن‌ها آثاری بی‌ارزش بودند: شمارگان‌شان اغلب چند صدتا بود و البته تعداد بسیار کم‌تری فرصت توزیع مناسب می‌یافتند. با این حال، معدود ناشران مهمی هم بودند ـ همچون کراپ کامیک ورکرز (که بعدها به کیچن سینک تغییرنام داد)، ریپ آف، پرینت مینت، سن‌فرانسیسکو کامیک بوک کامپنی و لست گسپ ـ که این قدرت را داشتند که چنین چیزهایی را به آثاری تجاری بدل کنند. با کمک این ناشران، محبوب‌ترین آفرینش‌گران، مثل کرامب و شنتن، می‌توانستند امید داشته باشند که صدها هزار جلد فروش داشته باشند.

از همین‌رو، گرچه کامیک‌های زیرزمینی چالشی در برابر جریان اصلی نبود ـ قرار هم نبود باشد ـ ولی به‌نوبه‌ی خود تأثیرگذار و قوی می‌نمود. وقتی در اوایل دهه‌ی هفتاد این آثار به اوج رونق‌شان رسیدند، به‌نوبه‌ی خود لحظاتی تاریخی ساختند و هر ماه شگفتی‌ای جدید در هنر و روایت ایجاد می‌کردند. گستره‌ی استریپ‌ها از آثار کارتونی، تصاویر به سبک کرامب، تا اکسپرسیونیسم انتزاعی رادیکال وسعت داشت ـ که اغلب هم در کنار یکدیگر در یک مجلد قرار می‌گرفتند. این آثار معمولاً به سیاقی کاملاً خودانگیخته خلق می‌شدند و آفرینش‌گران‌شان هم نمی‌دانستند چه پایانی خواهند داشت: گاهی هم مغلطه‌هایی شکل می‌گرفت که حاصل ترکیب سبک‌های مختلف دیوانه‌وار

آفرینش‌گران متعدد بود. روجلدها، به‌ویژه، از اهمیت خاصی برخوردار بودند زیرا برخلاف صفحات داخلی، تمام رنگی چاپ می‌شدند و می‌توانستند سبک‌های هنرمندان را در غایت‌شان نشان دهند. یکی از معدود ایده‌هایی که کام‌ایکس‌ها از جریان اصلی این صنعت وام گرفتند این بود که روجلدهای نامتعارف و تأثیرگذار می‌تواند به‌فروش بالا بینجامد: در این بخش بود که بیش‌تر از تمام امور دیگر، می‌توان تأثیر پوسترهای معمول آن روزگار، که متأثر از ال‌اس‌دی و با انفجار رنگ همراه بودند، را شاهد بود و به اهمیت گزینه‌ی به‌کارگیری گرافیک پی برد.

مکمل این رونق، انبوه هنرمندان زیرزمینی‌ای بودند که دیگر مجال پرداختن بدان‌ها نیست. از جمله‌ی آن‌ها جی کینی، کیم دیج، فرانک «فولبرت استرجن» استک، جاستین گرین، دیو شریدان، تد ریچاردز، وون بوده، گای کولول، جوئل بک، دایان نومین و رابرتا گرگوری هستند. هر چه تولید کامیک‌ها بیش‌تر می‌شد، به‌ناگزیر مقدار آثار بنجل هم بیش‌تر می‌شد. در واقع، کم‌ترین دستاورد جریان زیرزمینی این بود که آثار ضعیف را تشویق می‌کرد؛ زیرا قاعده‌ی اخلاقی اصلی آن این بود که «هر کس می‌تواند این کار را انجام دهد». نقطه‌ی اصلی قوت آن همانا نقطه‌ضعف‌اش هم بود؛ کام‌ایکس‌ها آماتوری، زن‌ستیزانه و کم‌تر بامزه بودند. «خودبیان‌گری» می‌تواند به معنای «خودانزجاری» هم باشد و باید مدنظر داشت که برای هر شماره از **زپ**، صدها کام‌ایکس آماتوری از هنرمندان درجات مختلف وجود داشت که به‌شکل تجربی پرورش یافته بودند.

گسترش جریان زیرزمینی در بریتانیا بازتاب جریان زیرزمینی در ایالات متحد بود. کام‌ایکس امریکایی از همان ابتدا از امریکا به بریتانیا وارد شده بود و مورد استقبال واقع شد. در واقع، نسخه‌های قاچاقی عناوین اولیه حتی گاهی پیش ازانتشارشان در ایالات متحد چاپ می‌شدند. کرامب و شلتن از جمله هنرمندان محبوب بودند و در کنارشان دیگر آفرینش‌گرانی هم وجود داشتند که پیروانی ستایش‌گر می‌یافتند. البته قوانین گمرکی هم برای ورود این آثار به بریتانیا شرط بود.

چندی نگذشت که جریان زیرزمینی بومی بریتانیایی شکل گرفت و گرچه کام‌ایکس‌ها هم در قالب و هم در محتوا به‌شدت تحت‌تأثیر نمونه‌های امریکایی بودند ولی توانستند خصایلی بومی بیابند. باید به یاد داشت که ضدفرهنگ بریتانیایی به‌شکلی متفاوت از همتای امریکایی‌اش بسط یافت و دغدغه‌ها همیشه هم یکسان نبودند. برای مثال، ادوارد هیث همان‌قدر منفور بود که ریچارد نیکسن. به همین ترتیب، سنت کامیک‌های جریان اصلی هم منحصربه‌فرد بودند و هنرمندان بریتانیایی به‌جای وام‌گیری از *مَد* و EC، متأثر از عناوینی همچون ***فیلم‌فان***، ***ایگل*** و **بینو** بودند.

گرچه در بریتانیا نمی‌توان متناظر **زپ** را یافت ولی در لندن هم ناشرینی هیپی همچون ***مول‌آی‌تی*** (اینترنشنال تایمز)، روزنامه‌ای جنجالی، و ***آز***، مجله‌ای پرزرق و برق که به‌خاطر طراحی‌های سایکدلیک‌اش شهره بود، شکل گرفتند. این‌ها صدای ضدفرهنگ بریتانیا بودند و چنان به هم نزدیک و متصل بودند که اغلب از روزنامه‌نگاران و طراحان کارتون یکسانی استفاده می‌کردند. هر دوی آن‌ها مبادرت به تجدید چاپ استریپ‌های امریکایی می‌کردند ولی در اوایل دهه‌ی هفتاد دیگر دوران اوج‌شان سپری شده بود و ناشران‌شان تصمیم گرفته بودند به‌چاپ آثار برتر کام‌ایکس روی بیاورند تا شاید درآمدش سرپا نگه‌شان دارد.

نتیجه‌اش، ***سیکلوپ‌ها*** (اینسس‌اند اکسپرسینس، ۱۹۷۰) که توسط شرکت آی‌تی و ***افسانه‌های مستهجن*** (بلوم، ۱۹۷۱) که با کمک مالی آی‌تی منتشر شدند و ***کامیک‌های کیهانی*** (اچ بانچ) به کمک مالی آز بودند. مجموعه‌ی ***کامیک‌های کیهانی*** از ۱۹۷۲ به‌بعد بیست و یک عنوان فرعی مختلف یافت. شلتن، اسپین، آیرونز و دیگران علاوه بر تجدید چاپ مصالح امریکایی، آثار گزیده‌ی بریتانیایی هم منتشر می‌ساختند ـ که البته به‌هیچ وجه هم‌سطح نبودند. آن‌ها از این بابت می‌توانستند اقدام به تجدید چاپ مصالح امریکایی کنند که تقریباً برای‌شان مجانی درمی‌آمد. هنرمندان زیرزمینی که امیدی به عقد قرارداد نداشتند دست‌کم دل خوش می‌کردند به این‌که چنین ناشرانی، آثارشان را در سطحی وسیع‌تر مطرح کنند.

آفرینش‌گران ساکن لندن (یا بهتر بگوییم مرتبط با لندن) مشتمل بودند بر کریس ولش، که یکی از آثارش به‌نام «اوگوت و چکمه‌ی زشت» هجویه‌ی خشن داستان‌های علمی‌تخیلی بود

(تلفیقی از کانن بربری و خرده‌فرهنگ فرشتگان جهنم در لندن)؛ ادوارد بارکر که به لاقبای‌های موبلند سردستی‌ترسیم شده‌اش، به آثارش ژولیدگی دلنشینی بخشیده بودند؛ مایک ولر (با نام مستعار کاپیتان استلینگ) که داستان‌های خشمگینانه‌اش درباره‌ی روابط صنعتی حاوی نیش‌های سیاسی واقعی بود و به‌نوعی تداوم‌بخش مجموعه‌ی ***کیهانی*** به‌حساب می‌آمد؛ ری لووری که کولاژهای دادائیستی‌اش برای ***سیکلوپ‌ها*** آغازگر بداعت هنری در آن‌جا بود؛ مالکوم لیوینگ‌استون که حیوانات بامزه‌اش ساکن کاکنی* بودند نشان‌گر افول هیپی‌گری؛ ویلیام رانکین (ملقب به ویندهام راین) که کامیک‌های به سبک کودکانه و پرجزئیات‌اش یادآور عناوین کامیک‌های دهه‌ی سی بریتانیا بود؛ و در نهایت، دیو گیبنز و برایان بالندکه با هم ذکرشان می‌کنم چون سبک امریکایی‌شده‌ی بی‌نظیرشان ـ تمیز، دقیق و «حرفه‌ای» ـ در حکم تداوم عشق‌شان به کامیک‌های مارول و دی‌سی بود.

با این حال، بعضی از بهترین آفرینش‌گران بریتانیایی از مناطق دیگری آمده بودند و باید به کام‌ایکس‌های دیگری مرتبط‌شان کرد. مشخصاً سه نفر از آن‌ها بسیار برجسته بودند. برایان تالبوت که در اصل اهل پرستون در لانشایر بود ولی در مجله‌ی لندنی *برین استورم* [توفان مغز] (اکلی، ۱۹۷۵) پرآوازه شد: طراحی‌هایش به‌شکل تأثیرگذاری کمال‌یافته بودند و در همین حال کاراکتر اصلی‌اش «چستر هاکن‌بوش؛ کیمیاگر مسایکدلیک»، به‌خاطر کام‌ایکس‌های زیرزمینی بی‌شماری که با همین شخصیت انتشار یافت، به قهرمانی هیپی تبدیل شد؛ انگوس مک‌کی، اهل نیوکاسل که مجموعه‌ی پرابهام‌اش با نام ***ایدر ار کامیکز*** (جونیور پرینت آوت فیت، ۱۹۷۷) نمایانگر طیفی از سبک‌ها، از اسلپ استیک به سبک کرامب گرفته تا شیوه‌ی پردازش تصویری به سبک کیربی، بودند (مک کی با همین تکنیک اخیر برای ***کیهانی*** کار می‌کرد)؛ و هانت امرسون اهل بیرمنگام که یکی از طراحان و نیز ویراستار ***کام‌ایکس‌های خیابانی*** (آرتنزلب، ۱۹۷۶) بود و سبک طراحی متهورانه و کارتونی‌اش حس انرژی و سرعت سرسام‌آور ایجاد می‌کرد. امرسون حاوی تأثیرات مختلف از لئو باکسنرل و کرامب تا انیمیشن‌های پلیس دیوانه‌ی تکس‌آوری بود، عموماً مهم‌ترین آفرینش‌گر بریتانیایی کام‌ایکس محسوب می‌شود.

بریتانیا هم «مردان وحشی» خودش را داشت ـ خودپرورش‌یافتگان همتای اس کلی ویلسن و روری هایز. دو نفری که به‌راستی مناسب چنان عنوانی هستند آنتونیا گورا و اسپایک ماتیوز بودند. گورا یکی از بامزه‌ترین آفرینش‌گران زیرزمینی بود ولی این طنزش به‌عرصه‌ی افراطی بیمارگون کشیده می‌شد: تجاوز، زنای با محارم و مرده‌دوستی از جمله موضوع‌های متناسب برای شوخی‌هایش بودند. او از همکاران تقریباً همیشگی گلچین ***همه‌ش دروغه!*** (گمسندرز، ۱۹۷۳) بود و خودش نیز مجموعه‌های شخصی‌ای به راه انداخت: ***بوگی*** (ویکارز راو بالز کامپنی، ۱۹۷۵)، ***داستان‌های عشقی به‌راستی جالب*** ـ که به نوعی نسخه‌ی بریتانیایی مجموعه‌ی ***شهوت جوانی*** بود ـ و ***ارغوانی نادر*** (هر دو منتشر شده توسط بیاند دی اچ، ۱۹۷۷). ماتیوز به نسبت گورا هنرمند بهتری بود ولی از طنز او بی‌بهره می‌نمود. به‌هرحال اما، کارهای ماتیوز نیز افراطی بودند و نمونه‌اش اثر مشهور او به‌نام ***بوسه‌ی اتمی*** (منتشر شده با هزینه‌ی شخصی، ۱۹۷۷) است.

بریتانیا هم آفرینش‌گران زن داشت. البته هیچ‌گاه همچون امریکا شاهد «عرصه‌ی آفرینش‌گران زن» نشد ولی کام‌ایکس‌های برجسته‌ای از آثار زنان ظهور کرد. کام‌ایکس‌های زیرزمینی زنان بریتانیایی هم همان دو کارکرد فراهم‌سازی بستر کار زنان در این عرصه و طرح مشکلات زنان را برعهده گرفتند. این مجموعه‌ها هم حاوی اعتراض علیه زن‌ستیزی موجود در کام‌ایکس‌های زیرزمینی مردان بود و مشخصاً هنرمندانی همچون گورا و ماتیوز را به نقد می‌کشیدند. ***قهرمان زن*** (آرتز لب، ۱۹۷۸) طراحی‌های به‌شدت استیلیزه‌ی سوزی‌وارتی، مشهورترین آفرینش‌گر زن، را معرفی کرد و پیروان زیادی، از جمله در کامیک مشهور ***خامه‌ی ترش*** (سورکریم، ۱۹۸۰) یافت.

جنبش زیرزمینی بریتانیا در وجوه تجاری بسیار کوچک‌تر بود. ارقام چندانی در دسترس نیست ولی پرفروش‌ترین آثار، ***کامیک‌های کیهانی*** و ***توفان مغز*** بودند که هر شماره‌شان بین ده تا بیست‌هزار شمارگان داشت و در نهایت یک یا دوبار تجدید چاپ می‌شد. با این حال، نشان کام‌ایکس بر خود داشتند و دست‌کم طی

* بخشی در شرق لندن ـ م.

چند سال در حکم آلترناتیوی قوی در برابر جریان اصلی بودند. حتی دو گردهمایی «سنت‌های کام‌ایکس‌های آلترناتیو» در ۱۹۷۶ و ۱۹۷۷ برگزار شد. هنر زیرزمینی بریتانیا همچون امریکا به دیگر رسانه‌ها نیز راه یافت. پوسترها، روجلد آلبوم‌های موسیقی و کتاب‌ها، و حیطه‌هایی دیگر نظیر خالکوبی و وسایل نقلیه‌ی سفارشی به انواع مختلف تحت این تأثیر بودند. هانت امرسون کسی بود که بیش‌ترین ارتباط را با این نوع فعالیت‌های غیرمرسوم داشت. این درست است که ماجرای بریتانیا زیر سایه‌ی حوادث امریکا قرار داشت ولی اصلاً بدین معنا نیست که کم‌تر جالب بود.

اواسط دهه‌ی هفتاد، آشکارا شاهد افول جنبش زیرزمینی بود و آخرین مرحله شروع شد. به لحاظ زمانی عرصه‌ی زیرزمینی بریتانیا دیرتر شکوفا شد و در ۴-۱۹۷۳ به موازات اتفاق‌های آن‌سوی اقیانوس اطلس [امریکا] به بی‌راهه رفت. مطبوعات جناح راست امریکا مقالاتی منفی در مورد عرصه‌ی کام‌ایکس در اواخر دهه‌ی شصت می‌نوشتند و مدعی بودند این آثار به لحاظ اجتماعی مسؤولیت‌ناپذیرند و می‌خواهند خشونت، مسائل جنسی بی‌حد و حصر و استفاده از مخدر را تحسین کنند. از این‌رو بود که نیروهایشان را برای سخت کردن قوانین علیه پورنوگرافی گردهم آوردند. تا حدودی به‌خاطر همین فشارها بود که دادگاه عالی در ۱۹۷۳ حکمی را تأیید کرد که به اجتماعات محلی اجازه می‌داد که خودشان معیارهای ممیزی پایه‌ای در مورد هرزگی آثار هنری را وضع کنند. تقریباً در همان زمان، مجموعه‌ای از قوانین ضداعتیاد تصویب گشت که حتی فروش مواد مرتبط با مخدرها را ممنوع می‌کرد.

به‌ناچار دوران شکست فرا رسید. **زپ** شماره‌ی ۴ در ایالت مستهجن تشخیص داده شد و فروش‌اش ممنوع گشت. عنوانی دیگر، ***طنزهای ایرپیریت*** (ایرپیریت، ۱۹۷۱) تحت تعقیب قانونی توسط دیزنی قرار گرفت، به‌خاطر ترسیم میکی‌موس در حالتی نامتعارف و استفاده از مخدر، و محکوم شد. موارد مشابه زیادی رخ داد. در همین حال، فروشگاه‌های بزرگ خاص هیپی‌ها تحت تعقیب قرار گرفته و بسیاری‌شان تعطیل شدند: قوانین ضدمخدر راهی مناسب برای حمله به کام‌ایکس، پوسترها، مجلات و دیگر موارد فروش در این فروشگاه‌ها بود.

عواقب این ماجراها بسیار فراگیر بود. محکومیت‌های دادگاهی برای محکومین خرج می‌تراشیدند. و ناشرانی که خود گرفتار مشکلات مالی بودند تاب تحمل چنین کیفرهایی را نداشتند. آن‌ها که تعطیل نشدند اغلب تصمیم به تعدیل محتوای کام‌ایکس‌هایشان می‌گرفتند تا قابل قبول‌ترشان سازند. به‌همین‌ترتیب، برای صاحبان فروشگاه‌های هیپی‌ها، آن تعقیبات کیفری خرج‌بردار بود و به خواست خودشان دست به تعطیلی فروشگاه می‌زدند آن‌ها که همچنان باز ماندند حاضر نشدند دیگر خطر فروش کام ایکس‌ها را بپذیرند. این تعطیلی‌های شبکه‌ی فروش اهمیت بسزایی در آینده‌ی کل جنبش داشت.

در بریتانیا، هیاهوهای مشابهی درگرفت. مقالات مطبوعات رویکردهایی مشابه اتخاذ کردند و مدعی شدند که جریان زیرزمینی واردات امریکایی‌هاست: آشکار بود که جریان ضدامریکایی هنوز زنده است. گمرک تلاش برای جلوگیری از ورود عناوین امریکایی را دو چندان کرد، در حالی‌که در امریکا نیز مطبوعات آلترناتیو درگیر دادگاه‌های مختلف بودند. بسیاری از مطبوعات بریتانیایی به تعطیلی کشیده شده بودند؛ اغلب به‌خاطر محتویات جنسی‌شان. مشهورترین دادگاه در مورد این‌گونه قضایا مربوط می‌شد به مجله‌ی *آز* که گل سرسبد جریان ضدفرهنگ بود و راهپیمایی‌ها و گردهمایی‌های اعتراض‌آمیز ترتیب می‌داد و از افراد مشهور برای حضور در آن‌ها دعوت می‌کرد (کسانی همچون جان پیل و مارتی فلومن). بخش اعظم دادگاه به بحث در مورد کارتون‌های آن مجله، بالاخص آثار کرامب و شلتن، می‌پرداخت. دادگاه حکم به زندانی شدن ویراستاران داد (که البته بعد از چندی آزاد شدند).

جنجالی‌ترین دادگاه درباره‌ی کام‌ایکس‌ها در بریتانیا مربوط می‌شد به ***افسانه‌های مستهجن*** در ۱۹۷۳، هنگامی که ویراستاران‌اش در اُلدبیلی به رکاکت و هرزگی متهم شدند. پس از درگرفتن بحث‌های جدی درباره‌ی دسته‌گل‌هایی مثل «گشایش عظیم گردهمایی بزرگ بین‌قاره‌ای شورش جنسی» اثر کرامب، دادگاه فقط به تذکر به متهمین اکتفا کرده بود و همه را شگفت‌زده ساخت. این نتیجه‌ی خوش، دادگاه‌های آتی را نیز به همین دست نتایج سوق داد و شماره‌ی بعدی ***افسانه‌های مستهجن*** به ستایش از

همین رخداد معطوف شد.

با این وجود، افول متعاقب جریان زیرزمینی بریتانیا به همان اندازه‌ی افول در امریکا جدی بود. ***افسانه‌های مستهجن*** توسط دادگاه به زانو درآمد و در همین حال ***کامیک‌های کیهانی*** در ۱۹۷۵ از پای درآمد: منتشرات آن‌ها برای احیاء هم ثمری نبخشید. ***آی‌تی*** در ۱۹۷۳ متوقف شد گرچه تلاش‌هایی برای تجدید قوایش شد. ***آز*** هم در همان سال به گل نشست. دیگر آفرینش‌گران کامیک شروع کردند به خودسانسوری محتوای آثار قوی‌شان (آن دسته‌ای که همچون گورا و ماتیوز حاضر نشدند کوتاه بیایند مشکلات عدیده‌ای در توزیع آثارشان می‌یافتند). نجات‌یافتگان این سبک و سیاق، پس از ۱۹۷۵ در جریانی که توسط ***توفان مغز*** شکل گرفت احیاء شدند ولی دیگر ایام خوش جریان زیرزمینی بریتانیا سپری شده بود.

نیروهای دیگری هم برای قتل جریان زیرزمینی دست به‌کار شده بودند. اگر به‌عنوان یک کل بدان بنگریم، باید گفت بعضی از بخش‌های جریان زیرزمینی بودند که با زیاده تجاری شدن، افول خود را رقم زدند. روزهای کار بی‌مزد سپری شده بود و ناشرین آثار زیرزمینی در کم‌ترین مدت پول انبوهی پارو می‌کردند. پنداری حس می‌کردند باید هر چه دیر نشده پول به جیب بریزند و بعضی چنان در این راه افراط کردند که برای بدترین آثار جریان اصلی آبرو خریدند. بخشی از صنعت نشر به‌کپی‌برداری از جریان اصلی می‌پرداخت و در این مسیر اتفاقاً سویه‌ی تجاری این آثار را برجسته‌تر می‌ساخت. جای شگفتی نیست که از اواسط دهه‌ی هفتاد به بعد، آفرینش‌گران کام‌ایکس‌ها به تقلّا افتادند حق انحصاری آثارشان را به ثبت برسانند.

همزمان، فرهنگ متعارف شروع کرد به بهره‌گیری از جریان زیرزمینی. شرکت‌های فیلم‌سازی، مشخصاً، ایده‌های جریان زیرزمینی را برمی‌گرفتند که شاید نمادی‌ترین تجلی‌اش، ظهور دو فیلم براساس ***فریتزگربه*** اثر رابرت کرامب بودند. ***فریتزگربه*** (۱۹۷۲) و ***نُه جانِ فریتزگربه*** (۱۹۷۴) ساخته‌ی رالف باکشی، دو فیلم بلند انیمیشن پرهزینه برای بزرگسالان بودند. این دو اثر بدون شک در عرصه‌ی سینما پیشتاز محسوب می‌شوند ـ ***فریتز*** نخستین فیلم انیمیشن است که درجه‌ی x گرفت ـ و با وجود بررسی‌های پر از بد و بیراه، هر دو فیلم در گیشه موفق بودند. اما از بابت برگردان انسجام کام‌ایکس کرامب به‌طرز غم‌انگیزی ناموفق بودند. خود کرامب آن‌ها را بی‌ربط به آثارش دانست و به دادگاه رفت تا اسمش را از عنوان‌بندی حذف کنند. به‌هرحال، همین که او به پای قرارداد فیلم اثرش نشسته بود، برای ناب‌گرایان جنبش کام‌ایکس کافی بود تا او را «خودفروش» خطاب کنند.

تلویزیون هم بی‌نصیب نماند. در بریتانیا، شوی کمدی «سیرک پرنده‌ی مونتی پیتون» به‌خاطر بخش‌های انیمیشنی‌اش مشهور بود؛ قطعاتی که به‌خاطر سایکدلیک و بسیار جنسی‌بودن‌شان یادآور احساس برخورد با آثار زیرزمینی بودند. جالب این‌که، این قطعات ماحصل ذهنی تری‌گیلیام بودند که روزگاری طراح کامیک بود و در مجموعه‌ی ***هلپ!*** با رابرت کرامب و دیگران همکاری داشت. او بعدها به یکی از کارگردانان برجسته‌ی هالیوود بدل شد و فیلم‌هایی نظیر ***برزیل***، ***پادشاه ماهی‌گیر*** و ***دوازده میمون*** را ساخت.

در نهایت، خود صنعت کامیک‌های جریان اصلی نیز بدان‌ها توجه کرد. از دهه‌ی هفتاد، طنز و طراحی به سیاق آثار زیرزمینی به مجلات مهم جریان اصلی مثل ***نشنال لمپون*** و ***پلی‌بوی*** هم راه یافت. حالا دیگر مارول پا پیش گذاشته بود و پیشنهاد انتشار منظم نشریه‌ای به‌نام ***کتاب کام‌ایکس*** می‌داد. تنها کاری که آفرینش‌گران زیرزمینی باید انجام می‌دادند این بود که مصالح‌شان را به‌گونه‌ای تنظیم کنند که بشود در قطع مناسب برای دکه‌های روزنامه‌فروشی به چاپ رساند. شمار زیادی موافقت کردند ـ از جمله اشپیگل‌مان، ویلیامسن، رابینز و حتی اس. کلی ویلسن ـ و نخستین شماره‌اش در ۱۹۷۴ انتشار یافت و پنج شماره هم دوام آورد. جای تردید نیست که در این دوران، جریان زیرزمینی با مشکلات زیادی مواجه بود و به نظر بعضی از آفرینش‌گران، این ماجراجویی مارول می‌تواند راهی برای بقای جنبش باشد. اما در نظر دیگران، این مرحله‌ی آخر شکست نمادین بود.

به‌شکلی روزافزون، این جریان‌ها به افسون‌زدایی از این عرصه نزد دست‌اندرکارانش انجامید. همان‌طور که اشپیگلمان بعدها می‌گوید: «وعده‌ی درخشان کام‌ایکس‌های زیرزمینی ـ ***زپ***، ***شهوت جوانی*** و باقی ـ تبدیل شد به خاکستری سرد و بی‌فروغ.

کامیک‌های زیرزمینی چیزی نو عرضه کرده بودند... به‌طور ناخودآگاهانه آن‌چه کامیک محسوب می‌شود را با شکستن تابوهای فرمی و سبکی و نیز فرهنگی و سیاسی تعریف دوباره کرده بودند. بعد، بی‌آن‌که بدانیم چه‌طور، آن‌چه به نظر یک انقلاب می‌آمد تبدیل شد به یک سبک زندگی. کامیک‌های زیرزمینی تبدیل به کلیشه‌ی استفاده از مسائل جنسی، مخدر و هیجان‌های سخیف شدند. به گنجه چپانده شدند، همراه با چپق‌های گراس، و در همین حال، چیزها زشت‌تر شدند».

البته چیزها زشت‌تر می‌شدند ولی آن‌قدرها هم همراه با یأس نبود. جریان زیرزمینی در حال رنج کشیدن بود اما بسیار بیش‌تر از آن‌چه بدبین‌ها تصور می‌کردند قدرت متناسب شدن با شرایط جدید را داشت. در نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد جنبش دیگر رو به احتضار بود: موفقیت مداوم عناوین معطوف به کمدی و ظهور ژانرهای فرعی جدید(تر) معطوف به مسائل سیاسی‌تر.

کام‌ایکس‌های طنزآمیز براساس فرایند گزینش طبیعی امکان ادامه‌ی بقاء یافتند. یک از نتایج مثبت دوره‌ی پس‌رفت در امریکا این بود که مطالب ضعیف‌تر به‌تدریج محو شدند. به‌طور مشخص، وقتی معلوم شد که فروشگاه‌های اصلی دیگر موارد جدید و امتحان‌نشده را قبول نمی‌کنند، انتشار عناوین بختکی فرصت‌طلبانه نیز متوقف شد. این فرصت باقی‌ماند که آفرینش‌گران اصلی،در مسیر آغاز شده‌شان ادامه به‌کار دهند و آن‌ها نیز شروع کردند به ارائه‌ی بهترین آثار دوران کاری‌شان که به لحاظ تجاری نیز به غایت موفق بودند.

کرامب، شلتن و گریفیث از جمله برجسته‌ترین نجات‌یافتگان کام‌ایکس هستند. رابرت کرامب از اوایل دهه‌ی هفتاد و درنتیجه‌ی مشکلاتی که با اداره‌ی مالیات داشت و نیز به‌سبب افسردگی‌اش ناشی از تصور به استثمار کشیده شدن، بی‌کار بود ولی حالا با همکاری بی حد و مرزش با زپ، ***رابطه‌ی نامتعارف و استارف*** کار خود را دوباره پی گرفته بود و کامیک اختصاصی خودش به نام ***کامیک‌های استوید*** (کیچن سینک، ۱۹۷۹) را در مورد استویید (تجلیات‌نهاد)های شروری که در مغز انسان‌ها وجود دارند منتشر ساخت. گیلبرت شلتن ولی هیچ‌وقت از پا ننشسته بود و در اواخر دهه‌ی هفتاد دریافت که مجموعه‌ی ***برادران خُل‌مشنگ***‌اش که هنوز به‌شدت محبوب بودند رفته‌رفته تبدیل به کالت شده‌اند: ***گربه‌ی فِردی چنل*** (ریپ آف) مجموعه داستان‌هایی بود در مورد گربه‌ی نفرت‌انگیز یکی از برادران همان مجموعه؛ این مجموعه پرفروش‌ترین اثر ۱۹۷۶ بود. و بالاخره، بیل گریفیث که مشخصاً با سه عنوان جدیدش ***داستان‌های زیپی*** (ریپ آف، ۱۹۷۷)، ***یوو*** (لست گسپ، ۱۹۷۸) و ***رصدخانه‌ی گریفیث*** (ریپ آف، ۱۹۷۹) بیش از همیشه مشهور گشت. شخصیت اصلی‌اش «زیپی کله‌سوزنی» دانشمند دیوانه‌ی سیال ذهنی بود که دغدغه‌ی مصرف‌گرایانه‌ی امریکا را رصد می‌کرد و هم‌تراز بهترین شخصیت‌های مخلوق کرامب اعتبار یافت.

باید به گلچین متأخر مهم آثار هجو، ***دالان*** (پرینت مینت، ۱۹۷۵)، نیز اشاره کرد. این مجموعه توسط گریفیث و آرت اشپیگلمان و به‌عنوان مشتی از خروار آفرینش‌گرایان زیرزمینی در دوران پس‌رفت گردهم آورده شده بود و قرار بود راهگشای بازار دکه‌های مطبوعاتی برای جریان زیرزمینی باشد تا بدین‌ترتیب، آثار اندکی در قطع بزرگ‌تر، مجله‌ای و با کاغذ بهتر تولید شوند. متأسفانه علی‌رغم جلب‌توجه انبوهی از آثار هنری، کارگزاران نشر سردرگم شدند چون نمی‌دانستند این مجموعه را در چه دسته‌ای بگنجانند و خود را در حال رقابت با کتاب ***کام‌ایکس*** مارول یافتند. این مجموعه فقط هفت شماره دوام یافت.

کام‌ایکس‌های سیاسی‌ای که در این دوره‌ی اخیر پدیدار شدند حال و هوای تازه‌تری نسبت به عناوین صرفاً کمدی داشتند و می‌کوشیدند خود را به عوامل یا ایدئولوژی‌هایی خاص گره بزنند ـ که البته بدین‌معنا نبود که طنزآمیز نباشند. البته، این امر مسبوق به سابقه بود. مثلاً کام‌ایکس‌های زنان پیش‌قراول مسیری جدید در اوایل دهه‌ی هفتاد شدند و پیروانی به همان اندازه متعهد یافته بودند. همان‌طور که جنبش آزادی‌خواهی زنان منبع الهام بسیاری از آفرینش‌گران شد، حال جنبش همجنس‌خواهان مرد همان کارکرد را یافته بود. درست است که عناوین مرتبط با مضامین و شخصیت‌های همجنس‌خواه طی دهه‌ی هفتاد وجود داشت، نمونه‌های محبوبش ***هرالدهد*** (جورجیا استریت، ۱۹۷۲) اثر راند هلمز و ***پابرهنگان*** (کیچن سینک، ۱۹۷۵) اثر هاوارد کروز، ولی ماحصل رسمی این ژانر فرعی بعدها پدیدار گشت.

عناوین همجنس‌خواهانه‌ی زنان بود که راهگشا شدند. طرح هر چیز جدید منجر می‌شد به طرح مسائل جانبی‌اش در کام‌ایکس‌های زنان که نمونه‌هایش **دخترکان دینامیتی** (منتشر شده با هزینه‌ی شخصی، ۱۹۷۶) اثر روبرتا گرگوری و Dyke Shorts (منتشر شده با هزینه‌ی شخصی، ۱۹۷۸) اثر مری وینگ بودند. در نهایت نوبت به بنیان‌گزاری گلچین‌های ***گی کام‌ایکس*** (کیچن سینک، در ۱۹۸۰) شد که بهترین آثار همجنس‌خواهان زن و مرد را گردهم آورد. در این مجموعه که به ویراستاری هاوارد کروز منتشر می‌شد، طراحی‌های «دلنشین و زیبا» نقاب‌های مضامینی تیره به خود زد و آثار هنرمندانی همچون هولمز، گرگوری و لی مارس و نیز چهره‌های کم‌تر شناخته‌شده‌ای مثل رابرت تریپتو را معرفی کرد.

حالا دیگر انواع سیاسی نیز شاهد رونق بودند. به‌ویژه سه سیر حائز اهمیت وجود داشتند: ***طنزهای مرگ آرام***، ***کامیک‌های آموزشی*** و ***کامیک‌های آنارشی***، ***مرگ آرام*** (لست گسپ) نخستین اثری بود که از همان اوایل دهه‌ی هفتاد جهت‌گیری سیاسی خاص‌اش را برگزیده بود ولی تا اواخر آن دهه اصالت خود را نیافت. شماره‌هایی منفرد به قدرت اتمی، مجموعه‌های درمانی ـ صنعتی، صلح سبز و جنبش ضدجنگ اختصاص می‌یافتند. این شماره‌ها دربرگیرنده‌ی صفحاتی بودند که تصاویر و نکات واقعی را در کنار استریپ‌های هجویه‌ی به‌غایت سرگرم‌کننده از گنرگ آیرونز، جک جکسن و دیگران قرار می‌دادند. ***کامیک‌های آموزشی*** به همراه ***کامیک‌های سراسر اتمی*** (۱۹۷۶) و ***کامیک‌های انرژی*** (۱۹۸۰) به قدرت اتمی حمله می‌کردند و ***کامیک‌های غذا*** (۱۹۸۰) از شیوه‌های غیرمخرب کشاورزی حمایت می‌کرد.

مرگ آرام و ***کامیک‌های آموزشی*** گرایشی «سبز» پی ریختند در حالی‌که ***آنارشی*** به ایدئولوژی‌ای خاص چنگ زده بود و به‌گفته‌ی خودشان اثری بودند «الهام‌گرفته و مبتنی بر تاریخ و ایده‌های آنارشیستی که باور دارند تروریست‌های حقیقی، دولتمردان و شرکت‌هایی هستند که ما را به‌وسیله‌ی اسلحه، نیروهای نظامی و فعالیت‌های فکری به گروگان می‌گیرند». دست‌اندرکاران این مجموعه اسپین رودریگز، ملیندا گبی، جی کینی و کلیف هارپر انگلیسی (که اثر تک‌نفره‌اش ***کام‌ایکس جنگ طبقاتی*** (کیچن سینک، ۱۹۷۹) دارای همین مضامین بود) بودند.

بریتانیا هم عناوین سیاسی خاص خود را داشت، گرچه این عناوین به اندازه‌ی همتایان امریکایی‌شان فروش نداشتند. **خوش‌بین** (کامیک کلکیتو، ۱۹۷۶) اثر نوعی کم‌عمری بود که استریپ‌هایش به مسائلی نظیر مصادره‌ی اموال، کمک‌هزینه‌ی بی‌کاری، و حتی هیپوتری (کاهش غیرعادی دمای بدن) در زندانیان سالمند اشاره می‌کنند. ***کام‌ایکس‌های متعهد*** (آرتز لب، ۱۹۷۷) یکی از آثار روند «کام‌ایکس‌های خیابانی» بود و رویکردهای رادیکال مشابهی داشت: استریپ‌ها به وضعیت ایرلندشمالی، ظهور جبهه‌ی ملی و حقوق همجنس‌خواهان مرد اشاره می‌کردند و شامل آثاری از کلیف هارپر، هانت امرسن، سوزی وارتی و استیو بل تازه‌وارد بودند.

نتایج این اثر هر چه باشد، این موج متأخر کام‌ایکس آن‌قدر نبود که بتواند جریان زیرزمینی را زنده نگه دارد و وقتی دهه‌ی هفتادرو به پایان می‌رفت، این افول شدیدتر هم می‌شد. این جنبش در نهایت با خرده‌فرهنگ هیپی مرتبط بود اما دیگر خود این خرده‌فرهنگ در حال احتضار بود. از یک بابت، حوادث تاریخی نیز اهداف اصلی این جنبش را به‌سرعت منتفی ساختند. جنگ ویتنام، تمرکز اصلی اعتراضات ضدفرهنگ، در ۱۹۷۵ پایان یافت و امریکایی‌ها نیروهایشان را از سایگون بیرون بردند و در همین حال، چهره‌های سیاسی منفور محو شدند (پس از ماجرای واترگیت در ۱۹۷۴ نیکسون رفت و هیث هم انتخاب آن سال را باخت).

علاوه بر این، بخش‌هایی از جریان ضدفرهنگ هم بودند که عملاً فایده‌ای نداشتند. در اواخر دهه‌ی هفتاد، هرویین جای ماری‌جوانا و ال‌اس‌دی را میان هیپی‌ها گرفت و گرچه نمی‌توان به راحتی این مسأله را تعمیم داد ولی شاید همین مسأله باعث شد توان جنبش گرفته شود(محله‌ی هایت اشبری همچون محله‌هایی در لندن به مرکز فروش هرویین بدل شد). در واقع، مخدرهای سنگین جدید مرگبار بودند و بسیاری از افراد جریان ضدفرهنگ همین سال‌ها فوت کردند ـ و نیز شماری از بهترین طراحان کارتون‌های زیرزمینی.

حتی اگر این مشکلات کافی نبود، تصویر هیپی‌گری از

خودش باعث شد در ۷-۱۹۷۶ خرده‌فرهنگ جدید پانک شکل بگیرد. این یکی، خرده‌فرهنگی از نوع دیگر بود، که بیش‌تر فریاد اعتراض محسوب می‌شد تا جنبشی مبتنی بر رویکردهایی منسجم؛ خرده‌فرهنگی که هیپی‌ها را «دشمن» می‌دانست. به ناگاه، دیگر جالب نمی‌نمود که موی بلند داشته باشی و گراس بزنی، شلوار پاچه گشاد بپوشی یا کام‌ایکس بخوانی. همان‌طور که هانت امرسون در بحث پیرامون *کام‌ایکس خیابانی* می‌گوید: در سال ۱۹۷۷ مغلوب چیزهای پانک شدیم. پیش از آن، کیفیت چیزی بود که دنبالش بودیم ـ در طراحی‌ها و در تولید. و پانک به همه‌شان پایان بخشید و دیدیم که تمام آن چیزهایی که سه چهار سال برای‌شان نبرد می‌کردیم نفی می‌شوند. دیگر مردم کام‌ایکس‌ها را جدی نمی‌گرفتند و آن‌ها را مهم نمی‌دانستند». در باب هنر پانک در مقاله‌ی رویکردهای آلترناتیو [در همین فصلنامه] به تفصیل خواهیم گفت ولی لازم است این‌جا یادآور شویم که در حکم تیرخلاص بود. بیانگر گسست روحی با نسل پیش بود و لاجرم بازگشتی بدان متصور نیست.

آن‌چه را در آن یکی دو دهه بر جریان زیرزمینی گذشت نمی‌توان در یکی دو جمله گفت و باز هم بدان بازمی‌گردیم. نکته‌ی اصلی آن‌که ظهور کامیک‌های جدید بزرگ‌سالان فراگیر شد و کام‌ایکس‌ها را بیش از پیش ازمدافتاده نشان داد. این عناوین جدید، توسط فروشگاه‌های مختص هواداران که در دهه‌های هفتاد و هشتاد ظهور کرد و هنوز هم به‌شکل شبکه‌ای مشغول به‌کارهستند به‌فروش می‌رفت. این آثار معمولاً به نام «کامیک‌های آلترناتیو» شناخته شده و بر پایه‌ی دستاوردهای جریان زیرزمینی بنا شده بودند. از یک‌سو، رونق آثار ترسناک و علمی‌تخیلی آلترناتیو را داشتیم و از طرف دیگر نوعی جدید از آثار آوانگارد ظهور کردند که شامل عناوین نوعی‌ای نظیر *خام*، محصول ذهن آرت اشپیگلمان، بود. به همین ترتیب، نسلی جدید از آفرینش‌گران شکفته شدند که بیش‌تر متأثر از پانک بودند تا ضدفرهنگ قدیمی و شامل کسانی بودند همچون گری پنتر، دان کلاوز و پیتر بگ.

در چنین حال و هوایی، آفرینش‌گران قدیمی جریان زیرزمینی باید انتخاب می‌کردند که به چه سمت و سویی بروند. بعضی‌هایشان با خوشامدگویی دست‌اندرکاران آلترناتیوهای جدید روبه‌رو می‌شدند. در واقع، *خام* شامل آثاری از کرامب، گریفیث و دیگران بود. بعضی‌هاشان مشغول کار برای شرکت‌های جریان اصلی امریکا شدند. این مسیری بود که برایان بالند، دیو گیبونز، انگوس مک‌کی و برایان تالبوت بریتانیایی و ریچارد کوربن امریکایی برگزیدند. هنرمندان دیگر از طریق کارتون‌های روزنامه به شهرتی بیش‌تر رسیدند: در بریتانیا استیو بل برای *گاردین* کار کرد و ری لوری برای *ایندپندنت*، در حالی‌که در امریکا، «زیپی» اثر بیل‌گریفیث تبدیل شد به یکی از گسترده‌ترین استریپ‌های هجو در کشور.

در عوض، بسیاری از آفرینش‌گران در همان مسیر سابق حرکت کردند و به ناگزیر، بسیاری از آثارشان تاریخ‌مصرف گذشته می‌نمودند. کرامب، شلتن، اسپین، امرسون و دیگران گستره‌ای از کام‌ایکس‌های جدید بیرون دادند که به‌شکل کنایه‌آمیزی در دهه‌های هشتاد و نود فروش کردند. به‌شکلی مشابه، بعضی از ناشرین نیز تصمیم گرفتند خود را با بازار جدید کامیک‌ها متناسب سازند. لست گسپ، ریپ آف و کیچن سینک به‌خوبی از عهده‌ی کار برآمدند در حالی‌که در بریتانیا نشر زیرزمینی تحت سلطه‌ی کامیک‌های جدید تقریباً بازاری قرار گرفته بود.

ولی حتی اگر حالا جریان زیرزمینی در موقعیت متفاوتی در بازار قرار گرفته باشد ـ در بهترین حالت ظهور تنوع دیگری از کامیک‌های آلترناتیو و در بدترین حالت یک خطای تاریخی نامناسب ـ این صحت دارد که مشروعیت جنبش اصلی همچنان پابرجا بود. جنبش زیرزمینی نشان داد که کامیک‌ها نیازی به محصور شدن به یک گروه سنی، سبک و موضوع خاص ندارند و توانستند قواعد اقتصادی کاملاً جدیدی برای آفرینش‌گران بنیان بگذارند. هر دوی این دستاوردها در عرصه‌ی کامیک‌های آلترناتیو و تا حدودی در کامیک‌های جریان اصلی انقلاب به‌پا کرد.

با این حال، حتی اگر مشارکت کام‌ایکس‌ها در تاریخ این رسانه را امری مسلم فرض کنیم، یک سؤال کماکان باقی می‌ماند. مشارکت کام‌ایکس در سیاست چه بود؟ کام‌ایکس به‌خاطر نفوذش در جهان در حال تغییر منحصربه‌فرد بود: خود اصطلاح

«زیرزمین» موضعی مخالف‌خوان را پیشنهاد می‌کرد و ارتباط این دو با عوامل ایدئولوژیک تأثیری بسزا می‌گذاشت.

البته بسیار آسان است که وجوه ایده‌آلیستی جنبش را مشخص کنیم. به لحاظ تاریخی، مثلاً، شبکه‌های زیرزمینی راهی قابل‌احترام برای مقاومت در برابر سرکوب اشغالگر یا کشورهای تحت فاشیسم به‌شمار می‌رفت؛ این راه در برابر نازی‌ها و در مقابل دیکتاتوری‌های متأخرتر امریکای جنوبی تأثیرگذار بوده است. ایالات متحد و بریتانیا در دهه‌های شصت و هفتاد در آن تقسیم‌بندی‌های سیاسی مذکور نمی‌گنجند، حال هر قدر هم آفرینش‌گران اعتراض کنند که چنین بوده، اما ایده‌ی کار برای «زیرزمین» تعبیری افتخارآمیز و در نهایت خودفریبانه بود.

همچنین، نمی‌توان انکار کرد که شمار قابل‌توجهی از کام‌ایکس‌ها صرفاً تریبون آرمان‌های سیاسی وسیع‌تر شدند. شاهد بوده‌ایم که بسیاری‌شان صرفاً برای ماجراجویی تجاری طراحی شده‌اند؛ به همین ترتیب، بسیاری‌شان آشکارا زن‌ستیز بودند و باید به‌رامتی پرسید فعالیت‌هایی همچون استفاده از مخدر و جنسیت خشن چگونه در وهله‌ی اول «انقلابی» بودند.

همان‌طور که راینهولد، رایت برگر و وولفگانگ فوکس تاریخ‌دان عنوان کرده‌اند: «کام‌ایکس‌های زیرزمینی در جدال با قالب کامیک بودند ولی به‌جای نیل به اهداف نوین یا گشودن عرصه‌ای واقعاً جدید، از وضعیت ذهنی مخاطب که متأثر از خرده‌فرهنگ‌های مرتجع است بهره می‌گیرند و با ارائه‌ی تصویری ناسنجیده از نشئگی‌های مخدر، او را به شگفت می‌آورند».

به هر روی، واژگون‌سازی، دوباره به تعریف‌ها فروکاسته شد البته کام‌ایکس‌ها بخشی از ضدفرهنگ بودند که دست‌کم «آن‌چه می‌گفت، بوده»؛ جنبشی که بدیلی در کنار جریان فرهنگ اصلی مطرح کرد که مبتنی بود بر رهایی‌بخشی و ایده‌آل‌های آرمان‌شهرانه. به قول دیوید بوشیه فیلسوف، «ضدفرهنگ خود فرم‌های تفکر و وجود را که توسط جوامع صنعتی پیشرفته بسط داده شده بودند طرد کرد. اصیل و بنیادی‌ترین نوع چالش با سرمایه‌داری صنعتی و به شکل بالقوه قدرت‌مندترین نیروی واژگون‌گر بود».

اگر این خط تفکر را بپذیریم، نمی‌شود جریان زیرزمینی را چیزی کم‌تر از عنصری انقلابی به‌شمار آورد: یکی از ابزارهای ضدفرهنگ که به همان انسجام و عدم انسجام خود اهداف عام‌تر جریان ضدفرهنگ بود. در واقع، هیچ نباشد، دست‌کم پلیس‌های زیادی به خیابان ریختند، دادگاه‌های زیادی برگزار شد علیه کام‌ایکس‌ها و همه‌ی این‌ها نشان‌گر این بود که چنین نهادی، خطری واقعی علیه‌شان محسوب می‌شود. مسلماً در نهایت، این نهاد[صنعت کامیک] بود که برنده شد: آن نتیجه این بود که آن‌قدر قوی باشی که در برابر حملات تاب‌بیاوری و آن‌قدر انعطاف‌پذیر باشی که بتوانی آن‌چه را روزگاری نامتعارف و نفرت‌انگیز بود مشروع کنی. ولی در پایان، آیا شکست جریان زیرزمینی نشان از «کم‌تر واژگون‌گر بودن» آن دارد؟ پاسخ باید منفی باشد.

❑