سبک به مثابه معنی

پری نودلمن*
ترجمه ثمیلا امیرابراهیمی

پری نودلمن در فصل دوم از کتاب «کلماتی درباره تصاویر»، تحت عنوان «سبک به مثابه معنی» ابتدا به تعریف کلی سبک می‌پردازد و سپس سبک‌های مختلف تصویرگری در کتاب‌های کودکان را بررسی می‌کند. رابطه میان سبک فردی تصویرگر و سبک‌های عمومی هنری و پیوند میان تصویر و متن یا تصویرگر و نویسنده، موضوع اصلی این فصل است. او همچنین دو وجه زیبایی‌شناسی و انتقال اطلاعات روایی در تصویرگری کتاب کودکان را مورد بحث قرار می‌دهد.

سبک، برخلاف کیفیاتی چون قطع (Format) و رنگ، یک مقوله جداگانه و مجزا نیست، بلکه عنوانی است که به تأثیر تمام جنبه‌های یک اثر هنری، در ارتباط با هم داده می‌شود. «گامبریچ»[۱]، آن را با لهجه‌های متفاوتی که در زبانی مشترک وجود دارد، همسان می‌داند. «نلسون گودمن»[۲]، در تعریف سبک می‌گوید: «سبک خصوصیتی پیچیده است که هم‌چون امضایی فردی یا جمعی، به کار می‌آید تا مثلاً آثار «ویسلر»[۳] یا «بورودین»[۴] را مشخص کند و یا آثار اولیه «کورو»[۵] را از آثار متأخر او و یا سبک‌های «باروک»[۶] و «روکوکو»[۷] را از یکدیگر متمایز سازد.»

به این ترتیب، به هر آن چه متمایزکنندهٔ یک اثر باشد و با تأکید بر مفاهیم رمزهای ویژه خود، آن را از سایر آثار متفاوت سازد، سبک اطلاق می‌گردد. در هر حال، چه سبک را یک لهجه بدانیم و یا یک امضا، دربرگیرندهٔ تمام روش‌ها و رفتارهای شکلی یا محتوایی است که می‌توان آنها را انتخاب کرد. بنابراین، در کتاب‌های تصویری، سبک از الگوهای ویژهٔ ساختاری، رفتاری و یا از انتخاب موضوع‌های مختلف، به وجود می‌آید. برای توصیف سبکِ «بناتریکس پاتر»[۸] باید هم به

---

* . این مقاله، خلاصه‌ای از فصل دوم کتاب «کلماتی درباره تصاویر»، اثر «پری نودلمن» است.

1. E. H. Gombrich: Art and illusion
2. Nelson Goodman: Ways of worldmaking
۳. J. E. M. Whistler نقاش امریکایی (۱۸۳۴-۱۹۰۳).
۴. Alexandre Borodin آهنگ‌ساز روس (۱۸۳۳-۱۸۸۷)
۵. J. B. C. Corot نقاش فرانسوی (۱۷۹۶-۱۸۷۵).
۶. Baroque سبکی در هنر اروپا که در قرن ۱۷ به اوج خود رسید.
۷. Rococo سبک هنر زینتی در دورهٔ لویی پانزدهم که در قرن هجدهم در فرانسه ظهور کرد.
۸. Beatrix Potter نویسنده و تصویرگر انگلیسی کتاب‌های کودکان (۱۸۶۶-۱۹۴۳).

وسیله خاصی که او برمی‌گزیند، هم به طیف ویژهٔ رنگ‌هایش و هم به حیوانات کوچکی که آنها را در فعالیت‌های انسانی تصویر می‌کند، توجه داشت.

سبک، بیانگر هویت است. در واقع، فرض بر این است که سبک‌های هنرمندان تجسمی پیش از هر چیز، بیان‌کننده فردیت آنهاست. «آندره مالرو»[۱] می‌گوید: «هنرمند می‌کوشد تا از قواعد سبک‌گرایانه اجتناب کند. از این رو، ایجاد یک سبک شخصی برای هر هنرمند، به معنای پیروز شدن بر سبک شخصی استاد او یا سبک عمومی زمان اوست».

تصویرگران نیز باید برای یافتن سبک خود، تلاش کنند. مثلاً سبک آثار اولیه «سنداک»[۲]، به کارتون‌سازی‌های معمولی و قراردادی نزدیک است، اما کار ابداعگرانه او در کتاب «آن جا که وحشی‌ها هستند» بسیار تحسین‌انگیز است. با این همه، ارزشی که سبک به مثابه بیان پیروزمندانه هویت دارد، ممکن است در مورد کتاب‌های تصویری نادرست و نامناسب باشد. یک اثر هنری که صرفاً بیانگر فردیت هنرمند آن باشد، برای افراد دیگر نامفهوم و در اجرای وظیفه خود، به عنوان بخشی از یک روایت معنی‌دار در کتاب تصویری، ناتوان است.

همان‌طور که «آندره مالرو» می‌گوید، سبک‌ها علایمی هستند که معنایی بر تجربه بصری تحمیل می‌کنند. بنابراین، هر چقدر هم که سبک، شخصی باشد، چیزی بیش از فردیت محض را بیان می‌کند و از آن جا که سبک، القاکنندهٔ معنی است، تصویرگران باید سبکی برگزینند که متضمن درک آنها از تأثیر خاص داستان باشد و نه آن که به نحو ناخودآگاه، تجربه‌ها و یا صرفاً سلیقه شخصی ایشان را منعکس کند.

علاوه بر آن، کار تصویرگران ایجاب می‌کند که بیشتر با سبک افراد دیگر (یعنی با ویژگی‌های متمایز نویسندگان) ارتباط برقرار کنند و نه با سبک خود. تصویرگران، هنرمندانِ همیار هستند و به اثری که از پیش وجود داشته است، عنصر تازه‌ای اضافه می‌کنند. حتی در کتاب‌های تصویری بی‌کلام نیز تصویرگر، داستانی را که قبلاً درک کرده است، به تصویر می‌کشد. در واقع، بهترین کتاب‌های تصویری، آنهایی هستند که مثل آثار «بئاتریکس پاتر»، نویسنده و تصویرگر واحدی داشته باشند. «سنداک»، در مورد نحوه نگارش و تصویرگری اثر خود، تحت عنوان «بیرون در آن جا»[۳] می‌نویسد: «پیش از آن که متن خود را تصویر کنم، باید آن را بسیار خوب از کار در می‌آوردم».

تعداد اندک آن دسته از کتاب‌های تصویری که براساس تصاویر قبلاً موجود، نوشته شده‌اند، این نظریه را تقویت می‌کند که کار تصویرگر تا چه حد برپایه موجودیت قبلی یک هنر دیگر، استوار است. امکان دارد بعضی از تصاویر بی‌کلام، به انحای مختلف، قابل تفسیر باشند و داستان‌سرایان خلاق می‌توانند قصه‌های مختلفی براساس آنها بسازند.

ماهیت تصویرگری، به مثابه کوششی برای برانگیختن و القای معنایی که از پیش وجود داشته است، جنبه شخصی ندارد. بنابراین، تلاش تصویرگران، به ویژه برای گریز از سبک دیگران و یافتن زبانی بدیع و بی‌همتا، به نحو خاصی پیچیده است. با این که یک هنرمند تصویرگر، می‌تواند سبکی متمایز داشته باشد، در عین حال، هیچ کتاب خوبی تنها دارای این خصوصیت نیست. «سنداک» می‌گوید: «از نظر من، سبک وسیله‌ای برای رسیدن به هدف است و هر چه

---

۱. André Malraux نویسنده و سیاستمدار فرانسوی (۱۹۰۱-۱۹۷۶).

۲. Maurice Sendak تصویرگر و نویسنده لهستانی‌الاصل کتاب‌های کودکان، متولد ۱۹۲۸، مقیم آمریکا

3. *Outside Over there*: Maurice Sendak

وسایل بیشتر باشند، بهتر است. چرا که بی‌تردید، هر کتاب از نظر سبک، برخورد فردی و خاص خود را می‌طلبد.

ویژگی‌های سبک در کتاب‌های تصویری، بیش از همه، در ترکیب تناقض‌آمیز خبررسانی روایی، سبک‌های از پیش موجود و یک امضا و لحن ویژه نهفته است. این خصوصیت پیچیده که در هر کتاب خوب تصویری، به شکلی منحصر به فرد، ظاهر می‌شود، جنبه‌هایی از قطع، رنگ، شکل و محتوا را ترکیب می‌کند تا اطلاعات ویژه‌ای را انتقال دهد.

با همهٔ اینها می‌توان گفت که باز هم عنصری کاملاً شخصی، در سبک بیشتر هنرمندان تصویرگر وجود دارد که در حکم بیان پیروزمندانه فردیت اوست. به همین دلیل است که تصاویر «سنداک»، بدون در نظر گرفتن این که با چه وسیله شیوه‌ای کار شده‌اند، لحن و حالت «سنداکی» خود را حفظ می‌کنند. اما از آن جا که تصویرگری، هنری روایی به شمار می‌رود، سبک یک کتاب تصویری، بیش از آن که معنایی شخصی داشته باشد، معنایی خبری و اطلاعاتی دارد. در نتیجه، محور بحث من در این جا، میزان شخصی بودن سبک تصویری نیست و چون خطوط در هم بافته سبک، از ترکیب رمزهای دیگری به وجود می‌آیند، من حتی راجع به آن چه سبک هر کتاب تصویری را متمایز می‌سازد، چیز زیادی نخواهم گفت. آن چه مورد بحث قرار می‌دهم، روش ویژه هنرمندان تصویرگر، برای بیان سبک‌های متون مختلف، با استفاده از فهرستی از سبک‌های از پیش موجود است تا بتوانند اطلاعات لازم را درباره داستانی که تصویر می‌کنند، انتقال دهند.

کتاب‌های تصویری، به عنوان رسانه‌ای که بیشتر مستلزم همکاری افراد مختلف، با تخصص‌های گوناگون است تا تجلی نارسای دیدگاه یک فرد ویژه، به تئاتر شبیه است. در این جا نیز سبکِ یک اثر خاص، حاصل جمع مشارکت‌های مختلف فردی است و سبک بیش از آن که بیان شخصیت فردی باشد، منبع و تجلی معنی است. بازیگران، شخصیت‌هایی را که روی صحنه نمایش می‌دهند، هم با بیان شیوه‌های خاص زندگی آنها و هم با استناد به سبک‌های از پیش موجود در بازیگری، «تصویر می‌کنند». اما کار تصویرگر، بیش از همه، به کار طراح صحنه نزدیک است.

تصویرگر و طراح صحنه، هر دو، کار خود را از متن و یا اثر هنری که توسط شخص دیگری آفریده شده است، آغاز می‌کنند. هر دوی آنها توجه دارند که هدف‌شان، گردآوری اطلاعات بصری خاصی است که بتواند اطلاعات کلامی متن را منتقل کند. هر دوی آنها باید چنان به آرایش صحنه و لباس توجه کنند که نه تنها از نظر تاریخی و جامعه‌شناسی، صحت و دقت داشته باشند، بلکه هم‌چنین نمادی از فضا و شخصیت محسوب شوند. طراحان صحنه و تصویرگران، برای رسیدن به این هدف، باید از دانش خود درباره سبک، اعم از قواعد سبک دوران خود یا قواعد تخیل بصری، حداکثر بهره را ببرند.

سبک‌ها چون نشانه‌هایی هستند که برای بیان و انتقال ارزش‌های نخستین کسانی که آنها را خلق کردند، به کار می‌آیند. تصویرگر می‌تواند از سبک ویژه‌ای که قبلاً وجود داشته است، جهت القا و نمایش مجموعه‌ای از ارزش‌های ویژه استفاده کند. در نتیجه، تقلید از ویژگی‌های سبک‌های هنرمندان دیگر، حتی از دوره‌ها و فرهنگ‌های متفاوت، رویه خاص تصویرگران کتاب است. مهم‌ترین واقعیت، درباره سبک‌هایی که «سنداک» از آنها استفاده می‌کند، این است که هیچ کدام از آنها، منحصراً به خود او تعلق ندارند. بعضی‌ها تداعی‌کننده حکاکی‌های قرن نوزدهمند و بعضی دیگر، یادآور کارتون‌های «میکی ماوس». «باربارا بیدر»[1] می‌گوید: «سنداک، هنرمندی است که با صداقت و

1. Barbara Bader

کار تصویرگران ایجاب می‌کند که بیشتر با سبک افراد دیگر (یعنی با ویژگی‌های متمایز نویسندگان) ارتباط برقرار کنند و نه با سبک خود. تصویرگران، هنرمندانِ همیار هستند و به اثری که از پیش وجود داشته است، عنصر تازه‌ای اضافه می‌کنند.

اشتیاق بسیار، آن چه را می‌خواهد، می‌کاود و بیرون می‌کشد.» در واقع، کاویدن و بیرون کشیدن سبک‌ها برای تحقق بخشیدن به اهداف روایتی، هرگز به معنای سرقت هنری نیست؛ چرا که معنای این سبک‌ها همواره در متن‌های تازه، تغییر می‌کند و نو می‌شود.

«مالرو» می‌گوید: «والری[۱]، مانند راسین[۲] نیست، بلکه همتراز با پژواک اوست. هیچ سبکی را نمی‌توان ترجمه و دوبله کرد.»

از آن جا که ما سبک‌های مختلف را از صافی تاریخ می‌بینیم، آنها را در چارچوب درک امروزی خود از آن دوران‌ها و آفرینندگانش تفسیر می‌کنیم. مالرو می‌گوید: «ون گوک[۳] از رنگ‌های تختِ ژاپنی، «فوو»ها[۴] از اشکال بیزانسی[۵] یا هنر بدوی[۶] و پیکاسو[۷] از پیکره‌ها و صورتک‌های بُت‌ها و طلسم‌گونه‌های آفریقایی استفاده کردند. اما هیچ یک از آنان، مقهور این اشکال نشدند و معنایی را که این اشکال برای سازندگان اولیه خود داشتند، منعکس نکردند. «بیش از آن که درک صحیح ما از معنای اصلی این سبک‌ها اهمیت داشته باشد، درک امروزی ما از این آثار است که به آنها ارزش روایی می‌بخشد. در تمام تصاویری که تداعی‌کننده سبک‌های دوران‌ها و فرهنگ‌های دیگرند، معنای آن سبک‌ها از نظر ما دارای ظرفیت‌های به مراتب بیشتری است تا برای کسانی که نخستین بار آنها را دیدند. از نظر بینندگان اولیه این آثار، احتمالاً ارزش‌های فرهنگی این تصاویر، بیش از ویژگی‌های سبکی آنها دیده و فهمیده می‌شد.

عجیب‌تر، این است که سبک‌های اساسیِ بازنمایی[۸] نیز، درست به اندازه سبک‌های ملی و فردی، بیانگر نحوه برخورد با موضوع هستند. هنر به اصطلاح «واقع‌گرا»[۹]، به نحو اجتناب‌ناپذیری، نیازمند برخورد عینی و علمی است. هنر عامیانه[۱۰]، دلپذیر و بی‌آزار است. «فراواقع‌گرایی»[۱۱]، با خصوصیت خیال‌انگیز و رازآلود خود، نسبتاً به موضوعات مرموز و تخیلی می‌پردازد. به همین ترتیب، «امپرسیونیسم»[۱۲] گرایش به آن دارد که زیبایی مدام در حال تغییر جهان مادی را نشان دهد. برای امپرسیونیست‌های اولیه، این سبک برای نمایش ظواهر زودگذر مناسب بود، در حالی که اهمیت روایی تصاویر را کاهش می‌داد. «باربارا بیدر»، امپرسیونیسم را ازهمهٔ سبک‌های هنری، کم‌تر تصویرگرانه (illustrational) می‌داند. امپرسیونیست‌ها

---

۱. Paul-Ambroise Valery شاعر فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۴۵).
۲. J. B. Racine نمایشنامه‌نویس و شاعر فرانسوی (۱۶۳۹-۱۶۹۹).
۳. Vincent Van Gogh نقاش هلندی (۱۸۵۳-۱۸۹۰).
۴. Fauves نقاشان پیرو سبک فوویسم (Fauvism) که در ابتدای قرن بیستم ظهور کرد.
۵. Byzantine هنر امپراطوری رم شرقی (۱۴۵۳-۳۳۰م).
6. Primitive art
۷. Pablo Picasso نقاش اسپانیایی (۱۹۷۳-۱۸۸۱).
8. Representation
9. Realism
10. Folk Art
11. Surrealism
12. Impressionism

ماهیت تصویرگری، به مثابه کوششی برای برانگیختن و القای معنایی که از پیش وجود داشته است، جنبه شخصی ندارد. بنابراین، تلاش تصویرگران، به ویژه برای گریز از سبک دیگران و یافتن زبانی بدیع و بی‌همتا، به نحو خاصی پیچیده است.

شیفته آن بودند که مثلاً نور سبز رنگی را که از سایهٔ گذرای درختی بر یک چهره می‌نشیند، تصویر کنند و نه شخصیت کسی را که نور سبز بر صورتش تابیده است. آثار امپرسیونیست‌ها، صرفاً راهی زیبا برای دیدن اشیا را نشان می‌دهند و کم‌تر در پی آنند که بینشی برای شناخت این فرد یا آن مکان به ما ببخشند.

اما به قول «مه‌یر شاپیرو»[1]، «بیننده، معمولاً به معناهای اصلی آثار حساسیتی ندارد». صدسال بعد، امپرسیونیسم، می‌تواند حالتی به خود بگیرد که قدرت روایی داشته باشد. صرفاً به علت آن که ما از امپرسیونیست‌ها آموخته‌ایم که چگونه ظواهر گذرا را زیبا بدانیم، آثار آنها را نه فقط به سبب زیبایی طبیعی‌شان، بلکه هم‌چنین به دلیل آرامش دلپذیری که با درک آن زیبایی به ما دست می‌دهد، دوست داریم. علاوه بر آن، این تصاویر، نه فقط به علت نمایش پدیده‌ها، آن چنان که هستند، بلکه به علت برانگیختن احساس دلتنگی ما برای شیوه زندگی آن‌ها در گذشته، دوست داشتنی‌اند. سبک امپرسیونیستی، برای ما نمایشگر دورانی آرامش‌بخش‌تر و باصفاتر است و در این احساس، بیش از رخوتی منفعل، تکانی بیدارکننده وجود دارد. هنگامی که «سنداک»، در تصویرسازی برای کتاب «آقای خرگوش و هدیه زیبا»، از سبک امپرسیونیستی بهره می‌گیرد، هر چند در وهله اول، این انتخاب نابه‌جا به نظر می‌رسد، اما به زودی پی می‌بریم که در واقع، او از همین احساس دلتنگی آرامش‌بخش برای گذشته، حداکثر سود را می‌برد.

فاصله بین معنای اولیهٔ یک سبک و معنی‌هایی که امروز ما در آنها می‌یابیم، بیش از همه در استفاده از سبک‌های هنر بدوی، در کتاب‌های تصویری دیده می‌شود. از آن جا که ما عنصر بدوی را با سادگی و کودکی تداعی می‌کنیم، بسیاری از کتاب‌های تصویری، از قراردادهای بصری و تصاویری که به فرهنگ‌های به اصطلاح ابتدایی تعلق دارند، بهره می‌برند تا با افسانه‌ها و داستان‌های برخاسته از آن فرهنگ‌ها هماهنگ شوند. چنان چه فرض کنیم که هم داستان‌ها و هم قراردادهای بصری، خودبه‌خود و به سرعت، توسط کودکان جذب و درک می‌شوند، آن گاه فاصله عمیق بین معنای اولیه آنها و معنایی که هم اکنون به آنها نسبت می‌دهیم، مورد غفلت و کم‌توجهی قرار می‌گیرد. تاکنون کتاب‌های تصویری متعددی براساس داستان‌های آفریقایی، آمریکای لاتین و یا سرخپوستان و بومیان آمریکای شمالی منتشر شده است. اما باید توجه داشت که فرهنگ‌های آفریقایی و آمریکای شمالی که خالق این داستان‌ها بودند، نه تنها تصاویر خود را به نحوی متفاوت با ما تفسیر می‌کردند، بلکه اساساً درک دیگری از هدف و کاربرد تصاویر بصری داشتند. همین امر، آنان را به آفرینش و استفاده متفاوتی از تصاویر می‌رساند. بررسی این تفاوت‌ها، نشان می‌دهد که تصاویر آنها نه ساده و نه کودکانه بوده است.

ما حتی پیش از آن که درباره هنر بصری بحث کنیم، باید بدانیم که هیچ یک از این فرهنگ‌ها به داستان‌های خود، مثل ما نمی‌اندیشیدند. از نظر ما

---

1. Meyer Schapiro

سبک، برخلاف کیفیاتی چون قطع (Format) و رنگ، یک مقوله جداگانه و مجزا نیست، بلکه عنوانی است که به تأثیر تمام جنبه‌های یک اثر هنری، در ارتباط با هم داده می‌شود.

بعضی داستان‌ها، سرگرم‌کننده و هم‌چون افسانه‌هایی که برادران «گریم»[۱] جمع‌آوری کردند، حاصل تخیلی شادی آفرینند، در حالی که برخی از شخصیت‌های «خارق‌العاده» این داستان‌ها، از نظر فرهنگ‌های سازنده آنها، موجوداتی واقعی بودند که به اندازه یک درخت یا یک شخص عادی، بخشی از جهان واقعی به شمار می‌رفتند. به این ترتیب، اینها داستان نبودند، همان‌طور که برای مسیحیان امروز، وقایع انجیل داستان نیستند، بلکه حقیقتند. به علاوه و به همین علت، حقیقتِ آنها، از ظاهر هیجان‌انگیز و تخیلی‌شان، اهمیت بیشتری داشت. سرخپوستان «پوئبلو»[۲]، داستان‌های مختلفی درباره خورشید و زمین دارند و می‌گویند که ابتدا خورشید به عنوان پدر و بارورکننده از زمینِ مادر جدا شد، اما دوباره آن دو به هم نزدیک شدند. با این همه ما ترجیح می‌دهیم که چنین رویدادهایی را در متن تصور خودمان درباره داستان، بشنویم و بخوانیم. تصور این که داستان درباره چیزی خاص و مهیج است که برای قهرمانی معین رخ می‌دهد، برای ما جالب‌تر است و به این ترتیب، از نکات و مضامینِ اسطوره‌ای این داستان‌ها صرف‌نظر می‌کنیم.

«پوئبلو»ها مانند ما داستان را در مقوله‌ای خاص جا نمی‌دادند و آن را شکلی از هنر نمی‌دانستند. در واقع، هیچ یک از فرهنگ‌های بدوی، تصور امروز ما را راجع به «هنر» نداشتند. اگرچه «جوامع اولیه»، ارزش زیبایی شناختی و ارزش شیئی «خوب‌ساخته شده» را می‌دانستند. اما نه جوامع بدوی غیرغربی و نه جوامع قرون وسطایی غربی، این ارزش‌ها را هدف اصلی ساختن اشیای ظریف و صنایع دستی خود نمی‌دانستند. چنین استنباطی، در میان این جوامع، بسیار نادر و استثنایی بود. اشیایی که امروزه ما آنها را «هنر» اقوام اولیه به شمار می‌آوریم، تقریباً همیشه هدفی اجتماعی یا مذهبی را دنبال می‌کردند. آنها به طور اتفاقی زیبا بودند و یا به عبارت دیگر، در جهان‌بینی یکپارچهٔ سازندگان این اشیا، مفهوم زیبایی، آن چنان در مفهوم ماوراءالطبیعی تنیده شده بود که جدایی آنها از یکدیگر عملاً غیرممکن بود. به این ترتیب، براساس نظریات محققین، دیوارنگاری‌های اقوام بدوی، بیشتر جنبهٔ آیینی داشت تا تزیینی و یا زیبایی‌شناختی. این اشکال، در درجهٔ اول، برای مشخص کردن دودمان ترسیم‌کنندگان این نقوش، به وجود آمده است. از این رو، هنر این اقوام اساساً وسیله‌ای برای ثبت رویدادها یا اشخاص زندگی روزمره به شمار نمی‌رفت.

علاوه بر این، از آن جا که کاربرد این آثار، به وضوح مشخص بود، به ندرت در آنها نوآوری صورت می‌گرفت. پیشهٔ هنرمند، بازآفرینی تصاویری قراردادی، با شیوه‌ای قراردادی بود و نه تبیین خود و بینش شخصی‌اش. هیچ یک از این اقوام، هم چون اکثر افراد بشر در طول تاریخ، بینش شخصی خویش را مهم و حتی جالب نمی‌دانستند. آنها حتی برای آن چه که واقعاً به چشم خود می‌دیدند، ارزشی قائل نبودند.

با مطالعه اشیای هنری بومیانِ ساحل شمال

---

۱. Brothers Grimm ژاکوب و ویلهلم کارل گریم، گردآورندگان داستان‌ها و افسانه‌های کودکان (به ترتیب ۱۸۶۳-۱۷۸۶ و ۱۸۵۹-۱۷۸۶).

2.Pueblos

کارتون‌سازی، اشیا را آن‌چنان که دیده می‌شوند، تصویر نمی‌کند و به ندرت، حس زیبایی را در ما برمی‌انگیزد، اما در عوض، همواره القاکنندهٔ برخوردی نسبت به موضوع خود است.

شرقی آمریکا، معلوم می‌شود که آنها کاملاً قادر به بازنمایی واقعیت بودند و این، بدان معناست که «بدوی گرایی» آنها، امری انتخابی بوده است و نه نشانه سادگی و «کودک صفتی» ایشان. به علاوه، هدف هنر آنها نمادگرایانه بود و نه تزیینی و تصاویر آنها، بیش از هر چیز، مبین معنایی قراردادی بود و نه نمایش ظواهر.

اما تصویرگری برای کتاب‌های تصویری، هنری بازنمایانه[1] است که تقریباً همیشه با ظواهر اشیا و با معناهای وابسته به این ظواهر سروکار دارد. به این معنا، حتی ساده‌ترین و کودکانه‌ترین کتاب تصویری، به هیچ وجه «بدوی» محسوب نمی‌شود. در میان اکثر فرهنگ‌های بومی آمریکای شمالی، ظواهر غالباً غیرحقیقی و گول‌زننده‌اند. موجوداتی که از نیروی ماوراءالطبیعی بهره‌مندند، غالباً به صورت مردانی ساده و معمولی مجسم می‌شوند و افراد ضعیف، گاه دارای نیرونی شگفت‌انگیزند.

برخی از کتاب‌های تصویری که می‌کوشند زندگی اقوام بدوی را تصویر کنند، بیشتر «دربارهٔ» آنها و فرهنگ ایشان سخن می‌گویند تا این که بیانگر ارزش‌های خود آن اقوام باشند. در واقع، نوعی مستندسازی به شمار می‌روند و نه بازسازی. با این همه، حتی در این کتاب‌ها، یک عنصر بدوی وجود دارد: از یک صد سال پیش، هنرمندان اروپایی که از محدودیت‌های هنر سنتیِ بازنمایانه خود، به جان آمده بودند، رو به ستایش هنر آفریقایی نهادند و وضوح ساختار و سادگی تکنیک آن را کشف کردند. حال آن که آفریقایی‌هایی که این اشیا را می‌ساختند، احتمالاً آگاهانه چنین کیفیاتی را ایجاد نمی‌کردند. ما در هنر دیگران، چیزی می‌بینیم که به وسیله هنر خودمان، برای دیدن آن آموزش یافته‌ایم. شکی نیست که اروپایی‌ها می‌توانند از مقولات هنر اروپایی استفاده کنند تا این که بخواهند چنین کیفیاتی را در هنر آفریقایی پیدا کنند. به این ترتیب، تصاویری که درباره زندگی اقوام ابتدایی کشیده می‌شوند، بیشتر به گونه تصاویر «ماتیس»[2]، بدوی هستند و نه به سبک تصاویر اقوام اولیه. چنین تصاویری القاکنندهٔ سبکی از فرهنگ خود ما هستند که آن سبک نیز به نوبه خود، نوع دیگری از هنر بدوی را القا می‌کند. برای بعضی از ما که با قراردادهای یک فرهنگ بیگانه، ناآشنا هستیم، بازسازی تصاویر آن فرهنگ به زبانی آشنا و قابل فهم، به یقین، پرمعناتر از شکل اصلی آن است. چه تصویرگر، تصاویر خود را بدوی‌تر از منبع اصلی آنها از کار درآورد، چه عنصر بدوی را غیربدوی سازد، در هر حال، معنای تصاویر یک فرهنگ بیگانه را از جنبه‌های مذهبی و پیامبرانهٔ آن، به معنای روایی تبدیل می‌کند. در هر دو صورت، چنین تصاویری می‌توانند از طریق اغراق و تحریفِ ویژگی‌های یک سبک بیگانه، فضایی معنی‌دار و متناسب ایجاد کنند و به نحو مؤثری با بیننده ارتباط بگیرند. در عین حال، هیچ یک از این دو حالت، نه ساده است و نه کودکانه؛ چرا که در هر دو صورت، این تصاویر، براساس شناخت ظریفی که حداقل از دو مجموعهٔ پیچیده از قواعد تصویری جامعه ما و جامعه‌ای دیگر حاصل شده است، استوار خواهد بود.

---

1. Representational

۲. Henry Matisse نقاش فرانسوی (۱۹۵۴-۱۸۶۹).

اغراق و تحریف در هنر، ویژگی یک شکل معین، یعنی کاریکاتور[۱] و کارتون‌سازی[۲] است. هنرمندان تصویرگر، مانند کارتون‌سازان، بیشتر به القای سبک‌های مختلف تمایل دارند تا به تقلید آنها. برای این هنرمندان حالت و بیان، بیش از دقت و درستی، اهمیت دارد. بررسی کار کارتون‌سازی، نکات بیشتری را درباره کتاب‌های تصویری روشن می‌سازد.

کارتون‌سازی، اشیا را آن‌چنان که دیده می‌شوند، تصویر نمی‌کند و به ندرت، حس زیبایی را در ما برمی‌انگیزد، اما در عوض، همواره القاکنندهٔ برخوردی نسبت به موضوع خود است. آن‌چه«استفانی‌راس»[۳]،درباره‌کاریکاتورمی‌گوید، در مورد همه انواع کارتون‌سازی صادق است:

«کاریکاتورها، نمودهایی از افرادند که کم‌تر واقع‌گرایانه تلقی می‌شوند و مستلزم آنند که ما واقعیت (مردم و تصاویر را) از طریق آنها یعنی کاریکاتورها نگاه کنیم. در واقع، کارتون‌سازی، بیش از هر شکل دیگری از هنر، می‌تواند دو جنبه مهم داستان را به آسانی انتقال دهد: این که شخص چگونه حس و حرکت می‌کند.»

این خصوصیت، از آن جا حاصل می‌شود که کارتون (واقعیت را) ساده می‌کند. پس از آن که کارتون‌ساز، همهٔ خطوطی را که زائد می‌داند، حذف می‌کند، آن حداقل خطوط باقی‌مانده، به بهترین وجه، شیء مورد نظر را تداعی می‌کنند و به این ترتیب، جزء، کل را نمایش می‌دهد. کارتون‌سازی، بیش از آن که لفظی (ادبی) باشد، اندام‌وار (فیگوراتیو) است. همان طور که «راس» می‌گوید: «رابطهٔ کاریکاتور با هنر واقع‌گرا، هم چون رابطه استعاره با بیان ادبی است. هیچ یک به شبیه‌سازی و همانندی مقید نیستند. فریاد کشیدن و سایر حرکات پر سر و صدا، با خطوط گویای هم‌مرکز، نمایش داده می‌شود. درد، درخشندگی و نوشابه‌های جوشان، به وسیله خطوط گرافیکی متناسب با موضوع، القا می‌گردد و به این ترتیب، استعاره در کاریکاتور تنیده می‌شود.»

کاریکاتورها و سایر کارتون‌ها، به این علت ما را با تفسیر خود از واقعیت مجاب می‌سازند که خطوطی که بعد از عملِ ساده کردن باقی می‌ماند، بیشتر نمایانگر حرکتند تا شکل. آنها بیشتر لبخند را نشان می‌دهند و نه لب‌هایی که به لبخند گشوده شده‌اند. از آن جا که ما حتی در هنگام خواب، غالباً در حال حرکتیم، پرتره‌سازی قراردادی، معمولاً نارسا به نظر می‌رسد؛ چرا که شباهتی را نشان می‌دهد که براساس ضبط اجزای جداگانه صورت نیست، بلکه حاصل ضبط حالت همه اجزا در لحظه‌ای است که به شکلی ویژه با یکدیگر ارتباط می‌یابند. ما غالباً چنین تصور می‌کنیم که عکس‌های‌مان شبیه به ما نیستند، اما دوربین، کاری جز آن نکرده است که یک لحظهٔ غیرویژه را ضبط کند. لحظه‌ای که اجزای صورت ما اطلاعات نادرستی بیان می‌کنند. کارتون‌سازی، واقعیت را ساده می‌کند تا اطلاعات «صحیح» را انتقال دهد؛ چرا که نمایشی ایستا از بدنی در حال حرکت است. این شیوه، به تصویرگر، امکان آن را می‌دهد که هم فردیت اشخاص و هم حرکت اشیا را تصویر کند.

برخی از منتقدین، عقیده دارند که تصاویر کتاب‌ها، در درجه اول، با اهداف زیبایی‌شناختی آفریده می‌شوند باید بیش از هر چیز، زیبایی آنها را درک و ستایش کرد، نه این که چطور به روایت یک داستان کمک می‌کنند. به این ترتیب، این منتقدین از کارتون‌سازی انتقاد و آن را محکوم

---

۱. Caricature = اشکال مختلف طنز تصویری که در ضمن القای حداکثر شباهت، عمداً یا سهواً آن را به صورتی مضحک و طعنه‌آمیز نمایش می‌دهد.

۲. Cartoon = الگو و طرح ساده‌ای که جهت انتقال به پرده نقاشی یا پرده‌های دستباف یا نقاشی‌های دیواری به کار می‌رفت. امروز به معنای طرحی طنزآمیز استفاده می‌شود.

3. Stephanie Ross

می‌کنند. آنها معتقدند که «تصاویر کارتونی، به کلی با تصاویر دیگر متفاوتند و بیشتر کاربرد روایی دارند تا کاربرد واقعاً بصری. این تصاویر برای کودک، هم‌چون بازیچه‌ای به حساب می‌آیند که تخیل او را مشغول می‌سازند، اما او را به نحوی منحصراً بصری برنمی‌انگیزند، تهییج نمی‌کنند، به شگفت نمی‌آورند و خوشحال نمی‌سازند.» چنین استدلالی، جنبه‌های معنی‌دار و تفسیرکننده تصاویر را مورد کم‌توجهی قرار می‌دهد؛ چرا که تمام تصاویر کتاب‌های تصویری، کاربرد روایی دارند. ساختار و رنگ‌های متنوع آن، خطوط و اشکال و ابزارهای متفاوت‌شان و از همه مهم‌تر، سبک آنها، همگی بالقوه برای بیان معنا و حالت کلی داستان به کار می‌روند. اگر این، به آن معناست که همهٔ این کتاب‌ها در حکم بازیچه‌های کودکانند، پس تمام داستان‌ها نیز چنینند و از آن جا که انتقال اطلاعات روایی، هدف اصلی است و نه زیبایی محض آنها، و نیز چون معنی داشتن آنها مهم‌تر از صحیح یا زیبا بودن‌شان است، تصاویر کتاب‌های تصویری، وجه اشتراک بسیاری با کارتون‌ها دارند. به عبارت دیگر، آنها تقریباً همیشه کارتون هستند.

یک دلیل کاملاً فنی برای این امر وجود دارد. چاپ رنگی، مستلزم آن است که صفحات کتاب، چندین بار زیر دستگاه چاپ برود تا هر بار، رنگ جدیدی چاپ شود. یکی از مشکلات اصلی، این است که چطور می‌توان از تار شدن و در هم رفتن رنگ‌ها جلوگیری کرد؟ یعنی این که هر رنگ، در جای مناسب خود ظاهر شود و در تصویر نهایی، مثلاً قرمزها کمی به طرف چپ یا راستِ آبی‌ها متمایل نشود. یکی از راه‌های پرهیز از چنین وضعیتی، آن است که تصویرگر، یک طرح یا کارتونِ کاملاً مشخص، به عنوان الگوی تصاویر خود آماده کند. این الگوها که از خطوط قوی و سیاه به وجود آمده‌اند، به چاپگر اجازه می‌دهند که با استفاده از لوح‌های مختلف رنگی، هر رنگ را دقیقاً در جای خود ثبت کند.

بنابراین، کارآیی و ثمربخشی، با در نظر گرفتن این نکات فنی همراه است. این خطوط محکم و قوی که ثبت دقیق رنگ‌ها را ممکن می‌سازند، به بیان روایت نیز کمک می‌کنند و این نه فقط به سبب آن که خطوط قوی می‌توانند حرکت و احساس را نمایش دهند بلکه هم‌چنین، به این دلیل است که موضوع اصلی هر تصویر باید به وضوح از زمینه خود جدا شود تا ما به خوبی آن را به عنوان یک شیئی مشخص ببینیم. خطوط قوی، اشیای خاص را در تصویر نشان می‌دهد و توجه ما را به آنها جلب می‌کند. بدون این خطوط و مثلاً در نقاشی‌های امپرسیونیستی، تمام اجزای یک تصویر، به طور یک‌سان‌جلب توجه‌می‌کنند و بیننده‌مشکل می‌تواند اهمیت نسبی اشیای مختلف را دریابد و از روابط متغیری که روایت متکی به آن است، آگاه شود.

بسیاری از بهترین کتاب‌های تصویری، به شیوهٔ کارتون‌های ساده و خالص تصویر شده‌اند. از آن جمله است تصاویر «سنداک»، برای کتاب «آن جا که وحشی‌ها هستند» و «آشپزخانه شبانه» و کتاب‌های دیگر... در چنین آثاری است که «تقطیر نهایی بیان، به صورت آثار ساده تصویرگران و طراحان کتاب کودک نمودار می‌شود». این نیروی بیانگر و توانایی در نمایش چگونگی احساس اشخاص و پدیده‌هاست که کارتون‌سازی را سبکی مناسب کار تصویرگران داستان‌ها می‌سازد. اما این نظر که هنر کتاب تصویری، در تمام موارد، یک نوع کارتون‌سازی یا کاریکاتورسازی است، نباید موجب آزردگی شود. این نکته صرفاً نشان‌دهنده آن است که اهداف و زیبایی‌های این هنر تا چه حد با سایر انواع هنرهای بصری تفاوت دارد.