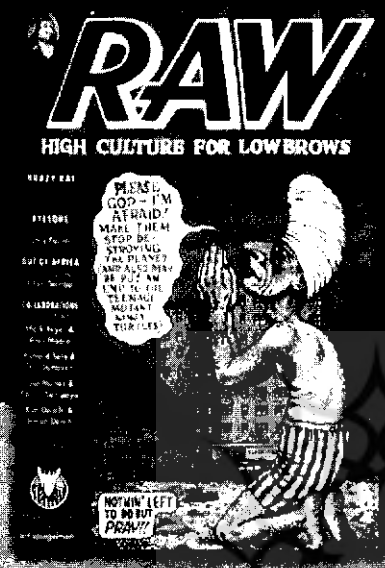
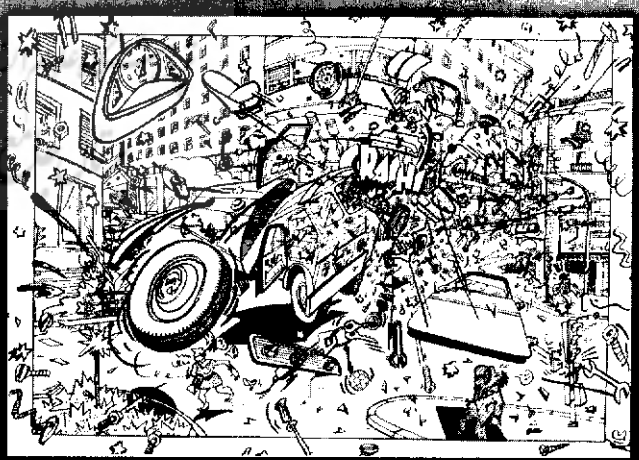
رویکردهای آلترناتیو در کامیک استریپ

راجر ساپین
ترجمه‌ی هما توسلی





با ظهور یک جریان تازه، موج جدیدی از کامیک‌های آلترناتیو روی کار آمد. دهه‌های هشتاد و نود در واقع نوعی دوران طلایی برای ظهور آثار نامتعارف بود. از آن‌جمله، کامیک‌ها بودند که به سراغ موضوع‌هایی رفتند که هیچ وقت پیش از آن مورد استفاده قرار نگرفته بود و بدین‌ترتیب، انتظارات هنری را برآورده کردند. آن‌ها از بسیاری جهات دنباله‌ی کام‌ایکس‌های زیرزمینی قدیمی بودند اما حالا مانند اکثر مجله‌های دیگر می‌شد از فروشگاه‌های مختص هواداران کامیک استریپ خریدشان. اما این مجله‌ها گرچه در اصل همه امریکایی بودند و تقریباً همیشه برای خواننده‌ی بزرگسال طراحی می‌شدند، از نظر حجم در مقایسه با آثار بنگاه‌هایی مانند *مارول*، *دی سی کام‌ایکس* و *ایمیج* که تمام قفسه‌های روزنامه‌فروشی‌ها را پر می‌کردند، ناچیز می‌نمودند. با وجود این، از نظر خلاقیت، رسانه‌ی کامیک را گام دیگری به پیش بردند.

از آن‌جا که آلترناتیوهای جدید بسیار متنوع‌اند حکم کلی صادر کردن درباره‌شان کار مشکلی است. بهترین راه برای تعریف آن‌ها مقایسه‌شان با جریان رایج است. نخستین و آشکارترین ویژگی آن‌ها این بود که درباره‌ی ابرقهرمان‌ها نبودند. درعوض، با گستره‌ی وسیعی از موضوع‌های سنجیده و دقیق سروکار داشتند. می‌شد از میان‌شان قصه‌های مربوط به ژانرهای مختلف (تریلر، وسترن، وحشت و علمی‌تخیلی)، زندگی‌نامه‌های خودنگار، ماجراهای سیاسی، هجویه و خیلی چیزهای دیگر پیدا کرد. و این محدوده در مورد قصه‌های متور و فیلم‌های سینمایی هم صدق می‌کرد. کامیک‌های رایج ادعای «بلوغ» می‌کردند اما می‌دانیم که این ادعا بیش‌تر مواقع ترفندی تبلیغاتی بود. آلترناتیوهای جدید مصداق‌های واقعی این ادعا بودند.

در حقیقت، در چارچوب ژانر، آلترناتیوها تا محدوده‌هایی پیش رفتند که جریان رایج دست‌اش هم به آن نمی‌رسید. دلیل این موضوع، اغلب این بود که ناشران بزرگ می‌دانستند که چاپ کردن چیزهایی مثل زندگی‌نامه پولی درنمی‌آورد. درضمن، برای آلترناتیوها موضوع‌هایی مانند سیاست، مسائل جنسی و پورنوهای ترسناک قابل اجرا و ماندگار بودند چون جریان رایج تمایل و توانایی پرداختن به این مسائل را نداشت. به همین دلیل، کامیک‌های آلترناتیو افراطی‌تر و سانسورپذیرتر از همتایان رایج‌شان بودند. به این ترتیب، آلترناتیوها در موقعیتی قرار داشتند که می‌توانستند از جریان‌های ضدفرهنگ (غالب) به نفع خود استفاده کنند. به‌خصوص، پانک عامل مؤثری در این زمینه بود. همان‌طور که می‌دانیم پانک پدیده‌ای نسبتاً کوتاه‌مدت (حدوداً از ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۹) بود اما تأثیر طولانی مدتی داشت و ذهن مردم را از توجه به دغدغه‌های هیپی‌های زیرزمینی قدیمی منحرف کرد. بنابراین، نخستین موج کامیک‌های آلترناتیو، اغلب سبک نوشتاری مخالف‌خوان و پرخاشگرانه‌ای را به نمایش می‌گذاشتند، معمولاً از شخصیت‌هایی استفاده می‌کردند که پانک یا پُست پانک (Post Punk) بودند نه هیپی، و گاهی اوقات به عنوان مقابله با زیباشناسی هنر سایکدلیک یا فانتزی، اصول زیباشناسی هنر پانک را عرضه می‌کردند که بر هر چیزی، از سبک‌های طراحی «خودجوش» تا هنری که تحت تأثیر «نئواکسپرسیونیسم» ملهم از پانک است دلالت می‌کرد. کامیک‌های بصری پایه‌شان را بر این اساس بنا نهادند و مفاهیم خرده‌فرهنگ‌های متأخرتری مانند ریو، ایندی و تراولینگ سینز* را منعکس کردند. این نوع درون‌مایه به شکل اجتناب‌ناپذیری دال بر این است که آلترناتیوها از دل پدیدآورندگانی کاملاً متفاوت از جریان رایج بیرون می‌آیند و برای مخاطبان متفاوتی خوشایند بودند. علاوه بر «قرتی» بودن این جماعت، تضاد چشمگیری در مورد شمار زنان علاقه‌مند به این

* Rave, Indie & Travelling Scenes

ماجرا وجود داشت. همان‌طور که می‌دانیم، کامیک محصول زنان از دوران زیرزمینی شروع شده بود و این سنت در دهه‌های هشتاد و نود با همکاری بیش‌تر زنان در این زمینه تداوم یافت و مستحکم شد. شاید ابرقهرمان‌ها «مایه‌ی حال‌گیری» شده بودند اما فرصت کندوکاو در موضوع‌های مختلف دیگر به‌وضوح برای زن‌ها جذابیت داشت. برهمین اساس، مخاطبان فکاهی‌های جدید هم زنان بودند هم مردان، گرچه لازم است اشاره کنیم که نسبت‌شان مساوی نبود.

کامیک‌ها به شیوه‌های دیگری ضدجریان رایج بودند. برای مثال، محصول‌شان لزوماً به پول وابسته نبود. سنتی که با سازمان زیرزمینی‌ای شروع شده بود که به خالقان آثار حق تألیف می‌داد و می‌گذاشت آن‌ها بر حق انحصاری آثارشان نظارت داشته باشند، در این‌جا هم ادامه پیدا کرد. بنابراین کامیک‌ها هم می‌خواستند حضور محدودی داشته باشند و توسط ناشران جزء منتشر شوند. این مسأله را اغلب می‌توان دال بر تأکید این گروه بر کار خودانگیخته دانست تا گریز از واقعیت منفعت‌طلبانه. خصوصیت بارز کامیک‌های آلترناتیو این بود که توسط یک یا دو نفر تولید می‌شدند نه یک گروه. گرچه مجموعه رمان‌های گرافیکی با مصالح آلترناتیو حجم بالایی از بازار را در اختیار داشتند، اما معیارهای تولید به‌ندرت در حد معیارهای جریان رایج بود.

بنابراین، ناشران آلترناتیو نسبت به مجموعه‌ی *مارول / دی سی کامیکس / ایمیج* خیلی متفاوت بودند. می‌دانیم که فوران شرکت‌های مستقل در دهه‌ی نود چگونه به رقابت بسیاری از آن‌ها در عرصه‌ی داستان‌های ابرقهرمانی منجر شد. شرکت‌های مستقل دیگر، به‌خصوص در گروه آلترناتیو، سه نوع بودند. نخست آن‌هایی بودند که به‌شدت با جریان رایج فرق داشتند. شاخص‌ترین‌شان *فانتا گرافیکس* چاپ سیاتل بود که بانی چاپ بعضی از قابل‌توجه‌ترین کامیک‌های دوره‌ی مدرن بود (چندتای دیگرشان *روبوکس اند گرافیکس* در امریکا، *درون اند کوارترلی* در کانادا، و *اسکیپ پابلیشینگ* در انگلستان). دوم ناشرانی بودند که دست‌شان در هر دو طرف در کار بود؛ ازجمله *دارک هورس اند ایکلیپس* که فهرست کاری‌اش معمولاً ملغمه‌ای از متعارف‌سازها و آلترناتیوسازها بود. سوم شرکت‌هایی بودند که منابع زیرزمینی خاص خودشان را داشتند اما اغلب با ایجاد دردسر برای آثار آلترناتیو جدید و همین‌طور محصولات آشنای زیرزمینی، به تجارت‌شان ادامه می‌دادند. کیچن سینک و لست گسپ در امریکا و *ناک اِبوت* در انگلستان از جمله‌ی این شرکت‌ها بودند.

درست است که جمع‌بندی کردن خود کامیک‌ها کار مشکلی است، اما سردرآوردن از این‌که چه کسانی آن‌ها را می‌خریدند مشکل‌تر است. مسلماً خوانندگان این آثار با مخاطبان چیزی مثل *مردان ایکس* بسیار متفاوت بودند و هر دو مخاطب گرچه به مغازه‌های مشابهی آمدوشد داشته‌اند ولی به‌ندرت کامیک‌های مشابهی می‌خریدند. همان‌طور که انتظار می‌رفت، خوانندگان آثار آلترناتیو معمولاً خودشان هم باید تا حدی «آلترناتیو» بودند. آن‌ها مانند هیپی‌های پیش از خودشان بخشی از یک «پروژه‌ی عظیم سیاسی» نبودند بلکه عضو جریان‌های ضدفرهنگی عادی‌ای بودند که در شرایط دهه‌های هشتاد و نود وجود داشت. موارد خاص‌تر از این، مسلتزم بررسی شرایط فرهنگی گسترده‌ای است. یکی از سازندگان آثار آلترناتیو گفته است: «پلی هست میان کسانی که کامیک‌های آلترناتیو می‌خرند و آن‌هایی که آلبوم‌های موسیقی راک آلترناتیو و کتاب‌های کوچکی می‌خرند که توسط انتشاراتی‌های کوچکی مثل *ری سرچ*، *آموک*، *نارو هاوس* و *لومپنیکس* منتشر می‌شود. آن‌ها هیچ‌وقت به دیدن فیلمی از اسپیلبرگ نمی‌روند (می‌خندد)، *فیلم تریت* می‌خوانند. انگار این رسانه را قبول ندارند. نمی‌دانم اسم‌اش را باید چی بگذارم؛ «فرهنگ ضداشتراکی». این آدم‌ها دل‌شان می‌خواهد چیزهایی را بخرند که هیچ ربطی نداشته باشد به این مؤسسه‌هایی که در مصالح‌شان آب می‌بندند و کاری می‌کنند محصول‌شان بی‌آزار از کار دربیاید».

آثار آلترناتیو به معنای دقیق کلمه، جایگاه امنی در قفسه‌های مغازه‌ها برای خودشان دست و پا کرده بودند. به‌خصوص گلچین‌ها به دلیل نقشی که در معرفی طراحان جدید داشتند، خیلی مهم بودند؛ درست مثل نقشی که اجداد سلف‌شان، *زپ* و *طنزهای بیجو* در زایش یک نسل داشتند. این گلچین‌ها که معمولاً حاوی چهار تا چهل داستان بودند، طبق معمول، به بهایی نازل به شکل سیاه و سفید ولی با جلدهای اجق وجق دشمن کور کن! تولید

می‌شدند.

در دهه‌ی هشتاد یکی از این گلچین‌ها به شکل خاصی تأثیر عظیمی ایجاد کرد؛ *رو* (انتشارات ***رو بوکس اند گرافیکس***، ۱۹۸۰). این مجله ابتکار یک زوج ساکن نیویورک بود؛ آرت اشپیگل‌من، یکی از پیش‌کسوت‌های جنبش زیرزمینی، و فرانسیس مولی، هنرمند برجسته‌ای که به کامیک‌های اروپایی علاقه داشت. نخستین کاری که این زوج کردند تأسیس یک مؤسسه‌ی انتشاراتی به نام ***رو بوکس‌اند گرافیکس*** بود؛ با این ایده که مطالبی را چاپ کنند که هیچ جای دیگری حاضر به چاپ‌شان نیستند. با این شیوه، این شرکت تبدیل به کعبه‌ی آمال تصویرگران، هنرمندان و کامیک‌نویس‌های خیال‌پرداز و نامتعارف شد.

خاستگاه‌های مجله‌ی *رو* از اشتیاق اشپیگل‌من به تدارک تریبونی برای حرفه‌ی کامیک آوانگارد، ریشه می‌گرفت. به‌منظور تأکید بر این امر، قطع نامعمولی (۱۴×۱۱ اینچ) برایش در نظر گرفته بودند تا آثار عرضه شده را بهتر جلوه‌گر کند. این کار زمانی انجام می‌شد که نشریات هنری دیگر هم در اندازه‌های بزرگ چاپ می‌شدند (مجله‌هایی مانند ***اینترویو*** و ***اسکای لاین***) و مسؤولان *رو* امیدوار بودند مجله‌شان علاوه بر فروش در فروشگاه‌های تخصصی کامیک، در کنار دیگر مجله‌ها به قفسه‌های مطبوعاتی‌ها هم راه پیدا کند. به‌عبارت بهتر، دوست نداشتند «عامه‌پسند» باشند و تیراژ اولیه‌شان فقط ۵۰۰۰ تا بود.

از لحاظ محتوا، *رو* با آخرین پروژه‌ی بزرگ اشپیگل‌من، ***آرکید***، ارتباط اساسی‌ای داشت و بسیاری از ستاره‌های قدیمی جنبش زیرزمینی از جمله رابرت کرامب، بیل گریفیث، کیم دایچ، جاستین گرین و لیندا بری در آن نقش اصلی داشتند. در این‌جا هم مثل ***آرکید***، وجه مشخصه‌اش روجلدهای بامزه‌اش بود، و تیترهایی مانند «مجله‌ی گرافیکی‌ای که ایمان‌اش را نیهیلیسم به باد داد» و «مجله‌ی گرافیکی‌ای که زیادی روی سلیقه‌ی مردم امریکا حساب می‌کند».

هسته‌ی مرکزی کار، «مائوس» خود اشپیگل‌من بود؛ داستانی که پیش‌تر در نمونه‌ی اولیه‌اش در جنبش زیرزمینی منتشر شده بود. این داستان که به ماجرای زندگی پدرش در لهستان پیش و در جریان جنگ دوم جهانی و به‌خصوص تجربه‌های دلخراش او از نسل‌کشی یهودیان مربوط می‌شد، به‌صورت پاورقی در *رو* به چاپ رسید و نهایت شجاعت اشپیگل‌من را نشان داد. زیرا به شکل فوق‌العاده‌ای آن حوادث را با شخصیت‌های بامزه‌ی حیوانی بازپرداخت کرد؛ یهودیان به شکل موش، نازی‌ها به شکل گربه و لهستانی‌ها به شکل خوک. البته تاریخ مورد بحث خیلی دور از کمدی بود و مفاهیم مورد نظر اشپیگل‌من به اندازه‌ی مفاهیم جورج اورول در ***مزرعه‌ی حیوانات*** جدی بودند. کار خیلی قوی نبود اما به هر صورت تأثیر خودش را گذاشت و از اشپیگل‌من به‌خاطر توجه به یک مقطع تاریخی و درک هنری تقدیر شد. در حقیقت، با شخصیت‌پردازی حیوانات به جای انسان، این نفرت و وحشت به شکلی پرداخته شد که اگر شخصیت‌ها به شکل انسان ترسیم می‌شدند این اتفاق نمی‌افتاد.

مائوس بعدها به عنوان یک رمان مصوّر جمع‌آوری و در سال‌های ۷ ـ ۱۹۸۶ توسط انتشارات پانتئون در امریکا و پنگوئن در انگلستان منتشر شد. این امر راه رسیدن ***مائوس*** را به کتاب‌فروشی‌های اصلی باز کرد و خیلی زود درگیر داستان «فکاهی رشد می‌کند» در این انتشارات شد. واکنش‌های خوانندگان به‌طور کلی بسیار مثبت بود و به‌رغم وجود برخی دیدگاه‌های مخالف (برای مثال، نظر ***گاردین*** این بود که پرداخت کلیشه‌وار ملیت‌ها اساساً فاشیستی است) خیلی خوب می‌فروخت. اشپیگل‌من به دنبال این کتاب، کتاب ***مائوس ۲: و در اینجا مشکلات من آغاز می‌شود*** را منتشر کرد که پروتاگونیست‌اش را تا رسیدن به «مائوس ویتز» و رهایی تعقیب می‌کرد. از همه لحاظ، این کتاب حتی بهتر از جلد اولش‌اش بود و وقتی اشپیگل‌من به عنوان نخستین سازنده‌ی کامیکی که تا آن زمان جایزه می‌گرفت، برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر ادبیات سال ۱۹۹۲ شد دهان جریان رایج مهر و موم شد.

درعین‌حال، در پس این نسب زیرزمینی، طراحی *رو* حاکی از تأثیرات دیگری هم بود، به‌ویژه از پانک. می‌دانیم که پانک چه تأثیر فراگیری بر کل جریان آلترناتیوها داشت اما در مورد *رو* به شکل آشکار و گزیده‌ای به پانک ارجاع داده می‌شد، و معمولاً آن را به عنوان یک صافی نئواکسپرسیونیست، گرچه به شکل کنایه‌آمیز، تفسیر می‌کردند. به عنوان مثال، در هر صفحه ایده‌های گرافیکی‌ای

مانند «چاپ روی چاپ» و «بیرون زدن از قاب» وجود داشت که متأثر از زیباشناسی پانک بود. به همین ترتیب، الگوی «کاغذ پاره شده» از شماره‌ی هفت روی کار آمد (که در آن، گوشه‌ی سمت راست جلد را پاره می‌کردند، یک تکه‌ی پاره‌شده‌ی نامنظم از یک جلد دیگر را برمی‌داشتند و می‌چسباندند به صفحه‌ی اول). این کارهای غیرعادی به رو، به خاطر بداعت و پویایی دائم‌اش، آوازه و اعتبار دادند و همچنین به‌رغم تکلف و هنرمندنما بودن‌اش فضای گرمی به آن بخشیدند.

این نگرش «پانک ـ هنر»ی را کامیک‌نویس‌های جدیدی که انتخاب می‌شدند برجسته‌تر کردند. گری پنتر استریپ‌هایی را با حضور ستاره‌ای به نام «جیمبو» (که یکی از شخصیت‌های محبوب یک مجله‌ی پانک به نام *اسلش* بود) عرضه کرد، درباره‌ی یک ضدقهرمان فناناپذیر دوران جنگ اتمی. وجه مشخصه‌ی این استریپ‌ها تصاویر بی‌ظرافت سردستی‌ای بود که با مقدار فراوانی طنز از نوع «خب حالا که چی؟» همراه می‌شد. چارلز برن استاد داستان‌های ترسناک موشکافانه‌ی به سبک دهه‌ی پنجاه و ماجراهای علمی‌تخیلی‌ای بود که آکنده از ارجاع به فیلم‌های نوآر و گرایش‌های نهفته‌ی جنسی بودند و می‌توانستند وحشت و خنده را با هم ایجاد کنند. «جک جان به در می‌برد» اثر جری موریارتی برداشت عجیب و غریب جذابی از ماجراهای بی‌مزه بود. قصه‌ها، ملودرام‌هایی با زمان‌بندی‌های واقعی بودند درباره‌ی مردی که هر روز از دردسرهای پیش‌پاافتاده‌ی بی‌هیجانی مثل رو به رو شدن با سگ‌های ولگرد و لوله‌کشی عوضی جان سالم به در می‌برد. مارک‌به‌یر هم بود که شخصیت‌هایش عروسک‌های پارچه‌ای بودند که درگیر موقعیت‌های وحشتناک و اغلب وخیم می‌شدند؛ و همین‌طور هجویه‌های درو و فریدمن، که مأموریت داشتند نکته‌های اسرارآمیز حقه‌های سینمایی را افشا کنند (و شامل چند کاریکاتور نقطه‌ای بی‌رحمانه از شخصیت‌های مشهور سینما می‌شدند). دیگر کشف‌های امریکایی بن کچر، مارک نیوگاردن و کَز بودند.

آخرین ترکیب سازنده‌ی معجون رو مصالح خارجی بود؛ به‌خصوص از اروپا اما گاهی هم از امریکای جنوبی و ژاپن. استریپ‌های اروپایی تحت تأثیر فرانسیس مولی بودند، گرچه اشپیگل‌من از این امر راضی بود. بیش‌تر مواقع، خود کامیک‌نویس‌های اروپایی هم تحت تأثیر پانک بودند و نماینده‌ی نسل پُست هوی متال. از بلژیک، ایور مولن بود که وجه مشخصه‌ی کارش یک اکسپرسیونیسم کاملاً تغییرشکل داده بود؛ از فرانسه پاسکال دوری بود که در فانتزی‌های عجیب و غریب تخصص داشت، و ژاک تاردی که استریپ‌هایش را می‌شود بهترین نمونه‌ی نوآر رئالیسم قلمداد کرد؛ و از اسپانیا خاویر ماریسکال بود که شیطنت آوانگاردی را به کامیک استریپ تزریق کرد. مهم‌تر از همه‌ی این‌ها، جوست سوارت هلندی بود که طرح‌های ظریف و باسلیقه‌اش حکایت از طنزی حساب‌شده می‌کرد و سهم بسزایی در معرفی وجه مشخصه‌های مجله در شماره‌های اولیه‌اش داشت.

نویسندگان، «تک‌تصویر»های رو را به عنوان یک مجله‌ی جداگانه بسط دادند و توسط انتشارات **روبوکس** به چاپ رساندند. این مجله‌ها با طراحی‌های سطح بالای‌شان قرار بود به‌عنوان وسیله‌ای برای عرضه‌ی یک کار نمونه‌ای به کار روند یا داستان‌هایی بلندتر از آن‌چه در خود رو می‌شد ارائه داد بگویند. اولین‌شان مجموعه‌استریپ‌های پنتر بود به نام **جیمبو** (۱۹۸۳) که روی کاغذ روزنامه چاپ می‌شد و جلد مقوایی داشت. به دنبال این مجموعه، کار دیگری از پنتر آمد به نام ***تعدی به الویس زومبیز*** (۱۹۸۵)، سپس ***بچه‌ی بزرگ*** (۱۹۸۶) چارلز برنز درباره‌ی یک بچه دهاتی عجیب و غریب که از غول می‌ترسد، و ***جک جان به در می‌برد*** (۱۹۸۵) جری موریارتی که پوشش استات داشت و رنگ را لغزان جلوه می‌داد. دو کتاب با تصویرگری سوکو هم وجود داشتند، یکی ***چگونه در آفریقای جنوبی خودکشی کنیم*** (۱۹۸۳) که اعتراضی علیه آپارتاید بود، و دیگری ***اکس*** (۱۹۹۳) که ستایشی بود از مالکوم ایکس.

بعدها انتشارات پانتئون و پنگوئن به همان شکلی که با ***مائوس*** قرارداد بسته بودند، سهام تک تصویرها را هم خریدند و آن‌ها را به صورت کتاب از طریق کتاب‌فروشی‌ها به فروش رساندند. این کتاب‌ها شامل ***رنج*** (۱۹۸۷) مارک به‌یر، **جیمبو** (۱۹۸۸) پنتر ـ در اصل شبیه همان کتاب اول اما با مصالح تازه ـ و ***قصه‌های ناقص بی‌مزه*** (۱۹۹۰) برنز می‌شد. دست آخر پانتئون و پنگوئن گزیده‌ای از سه شماره‌ی اول رو را تحت عنوان ***خودتان رو بخوانید***

(۱۹۸۷) منتشر کردند. اما متأسفانه تا آن موقع تازگی فکاهی‌های بزرگسالان از بین رفته و فروش‌شان ناامیدکننده شده بود.

با این حال، اشپیگل‌من به جلب حمایت ناشران جریان رایج ادامه داد و دست آخر تصمیم گرفت از طریق پنگوئن چاپ رو را در دست بگیرد. مصالحه بر سر این بود که این مجله حالا به اجبار باید در اندازه‌ای کوچک‌تر دربیاید. اشپیگل‌من این موضوع را به این شکل توجیه کرد که حالا می‌خواهد بر نوشته‌ها تأکید کند و مجله‌ای ادبی‌تر داشته باشد تا گرافیکی. پنگوئن تیراژ را تا ۳۰۰۰۰ بالا برد و به چاپ تک تصویرهای بیش‌تری از رو ادامه داد؛ از جمله **همینی که هست** (۱۹۹۰) فریدمن، ***اسباب بازی‌های ارزان*** (۱۹۹۱) بن کچر و **سطحی** (۱۹۹۵) برنز. اما ناشران از اشتباهات گذشته درس نگرفته بودند. این قصه‌ها شاید کامیک‌های بی‌نظیری بودند اما فروش نمی‌کردند. خود رو از ۱۹۹۴ انتشارش متوقف شد.

اما رو از لحاظ تأثیری که بر کامیک‌های دهه‌ی هشتاد گذاشت مسیر معقولی را هموار کرده بود. نه‌تنها ثابت کرده بود که گروه‌های زیرزمینی قدیمی حرف‌های بیش‌تری برای گفتن داشتند بلکه گنجینه‌ای از استعدادهای تازه را هم در امریکا و اروپا به‌ظهور رسانده بود. رو به‌رغم آن‌که بعدها یکی از اعضای ناشران جریان رایج شد، به سنت گلچین‌های آلترناتیو جان تازه‌ای بخشیده بود و در عین حال سطح کامیک آلترناتیو را تا حد زیادی ارتقا داده بود. به‌قول ***کامیکس ژورنال***: «رو مرهمی اصلاح‌گر بود که هر دو هفته یک بار بیانیه‌اش را در باب این‌که کامیک استریپ رسانه‌ای فرهیخته و بزرگسالانه است انتشار می‌داد، بدون توجه به این‌که تفکر در فرهنگ عامه‌ی ما چقدر نکوهیده است».

مهم‌ترین مقلد رو در انگلستان ***اسکیپ*** بود که او نیز بخشی از کانون نشر بزرگ‌تری به نام ***اسکیپ بوکس اند گرافیکس*** محسوب می‌شد که کامیک‌های تک‌تصویری منتشر می‌کرد. ***اسکیپ*** را در ۱۹۸۳ پل گراوت و پیتر استنبری راه انداختند و گرچه ظواهر کلی‌اش بسیار شبیه رو بود اما تفاوت‌های مهمی در آن میان وجود داشت. هنوز زیباشناسی طرح‌ها حرف اول را می‌زد، اگرچه فریبندگی ***اسکیپ*** بسیار کم‌تر بود (یکی از دلایل‌اش هم این بود که بودجه‌ی رو را نداشت). در ضمن ***اسکیپ*** ترکیبی از طراحان جنبش زیرزمینی قدیمی و استعدادهای جدید را جمع کرده بود و بیش‌تر از آن میزانی که رو می‌توانست به آثار اروپایی بپردازد بر آن‌ها تأکید می‌کرد. بالاخره این‌که ***اسکیپ*** یک جنبه‌ی «مردمی» داشت که در رو به چشم نمی‌خورد، یعنی از همان اول مقاله و مصاحبه بخش اصلی مجله بود.

بنابراین این «مجله‌ی کام‌ایکس سبک و تصویر» که خودش خودش را بزرگ جلوه می‌داد هیچ توجیهی برای چاپ بسیاری از اسم‌هایی که در رو هم چاپ می‌شد (مارک به‌یر، گری پنتر، چارلز برنز، لیندابری، بن کچر، خاویر مارسیکال، ژاک تاردی و جوست سوارت) نداشت، اما جذابیت اصلی مجله در مصالح منحصربه‌فردش بود. ستاره‌ی اصلی مجله، هانت امرسن، از دوران جنبش زیرزمینی آمده بود که استریپ‌های «گربه‌ی کلکیولس»اش مثل همه‌ی چیزهایی که قبلاً تولید کرده بود بی‌در و پیکر بود. برایان بونالد طراح دیگری بود که کارش را در آن دوره شروع کرد بود و حالا با کامیک «آقای مامولیان» به ریشه‌های خودش برمی‌گشت. این فکاهی درباره‌ی یک آدم درون‌گرای پا به سن گذاشته و مشکلاتی که با زن‌ها برایش پیش می‌آمد بود.

نام‌های جدید انگلیسی به شکل بسیار تحسین‌برانگیزی پا به پای بقیه پیش می‌رفتند، از جمله: اد پینست که بانی مجموعه‌ی پریمیتیف بود، کامیک مسحورکننده‌ای درباره‌ی یک جنگ‌جوی قبیله‌ای و مبارزات‌اش با طبیعت و خدایان، که طراحی‌اش سبک نوینی الهام‌گرفته از نقاشی‌های بدوی بود و شرح صحنه‌های روایی داشت؛ و تیم بادن که قصه‌های خفقان‌آور و هراس‌انگیزی درباره‌ی یک دسته گورکن می‌نوشت که از دست آدم‌ها جان به‌لب شده بودند (از جمله مشکلات‌شان این بود که دست آخر سرنوشت‌شان در طول جنگ هسته‌ای چه خواهد شد)؛ و کارول سوایِن که داستان‌های طرح‌های مدادی جذاب‌اش، برش‌هایی از زندگی بودند؛ و سویچ پنسل که سبک مضرس [دارای خطوط تیز و دندانه‌دندانه] خودانگیخته‌اش کاملاً روح پانک را در خودش داشت. چند نفر دیگر هم بودند به نام‌های پلیس برادرز، نیل الیوت، کریس رینولدز، جان بگنال، باب لینچ و جولی هالینگز.

در آخر این‌که استریپ‌های غیرامریکایی طراحان کم‌تر شناخته‌شده‌ای داشتند و به‌خصوص از آثار آوانگارد فرانسوی

الهام می‌گرفتند؛ طراحانی شامل سرژ کلرک (طنزپردازی در سنت «خطوط پاکیزه»ی هرژه)، ژان کلود گوتی (استاد درام‌های روان‌شناسی ـ رمانتیک متفاوت)، الکس وارن و تیم دو نفره‌ی ادموند بودوین و کلود ژاندرو (سازنده‌ی استریپی درباره‌ی جنبه‌های مبهم عقده‌ی جنسی).

تک‌تصویرهای **اسکیپ** به اندازه‌ی تک‌تصویرهای **رو** جذاب بودند، هرچند خیلی به‌ندرت پیش می‌آمد که هزینه‌ی تولیدشان به همان اندازه گران باشد. به‌خصوص تک‌تصویرهای اولیه به اصطلاح نتراشیده نخراشیده بودند اما این ضعف را با افسون و انرژی جبران می‌کردند. از جمله‌ی این تک‌تصویرها یکی **شب بینی شکسته‌ی** (۱۹۸۴) فیل لاسکی بود درباره‌ی عشق و کتک‌کاری در یکی از شهرهای شمالی، و یکی دیگر، ***الک*** (۱۹۸۴) که روایت نیمه‌اتوبیوگرافی درخشانی بود از ادی کمپبل. بعدها، گراوت و استنبری، اشپیگل‌من و مولی را سرمشق قرار دادند، ناشران بیش‌تری از جریان رایج را جذب کردند و تک‌تصویرهای بعدی توسط انتشارات ***تیتان بوکس*** به چاپ رسید. این‌ها محصولات به ظاهر حرفه‌ای‌تری بودند: ***پرونده‌های خشن*** (۱۹۸۸) از نیل گیمن و دیو مک کین که خیلی زود در جریان رایج فکاهی امریکا اسم‌های مشهوری شدند؛ ***کافه‌ی جو*** (۱۹۸۸) از تیم دونفره‌ی خوزه مونز و کارلوس سامپایو که هر دو اهل امریکای جنوبی بودند؛ و ***لندن تیره است*** (۱۹۸۹) از جیمز رابینسون.

اسکیپ در روند حیات‌اش از اندازه‌ی کوچک A5 به قطع بزرگ‌تر مربع شکل مجله‌ای تغییر پیدا کرد و سرانجام تا حد توزیع در دکه‌های روزنامه‌فروشی پیش رفت. می‌شد گفت این مجله به همان اندازه در انگلیس بانفوذ بود که **رو** در امریکا، گرچه هرگز فروش قابل ملاحظه‌ای نداشت و دست آخر هم در ۱۹۹۰ متوقف شد. با وجود این، موفق شد لقب پیشروترین کامیک استریپ را از جنبش زیرزمینی به بعد به خودش اختصاص بدهد.

اگر **رو** و **اسکیپ** در بازار کامیک دهه‌ی هشتاد نهایت «جذابیت و فرهیختگی» به شمار می‌آمدند، **ویردو** (انتشارات ***لست گسپ***، ۱۹۸۱) کاملاً در نقطه‌ی مقابل این دو قرار داشت. این مجله به عنوان یک نشریه‌ی امریکایی دیگر وارث سنت «هر کاری می‌خوای بکن» جنبش زیرزمینی بود که به طور کامل با شیوه‌های جدید پانک هماهنگ می‌نمود. درواقع، شاید هیچ فکاهی‌ای در آن مقطع زمانی به این خوبی جهان‌بینی پانک را منعکس نمی‌کرد. با این‌که مبدع اصلی این مجله رابرت کرامب بزرگ بود اما برای طراحان پیش‌کسوت جنبش زیرزمینی (مانند رودریگز اسپانیایی و آلین کامینسکی) هم جا داشت. با این حال، تأکید اصلی بر میدان دادن و معرفی طراحان بی‌تجربه‌ی تازه‌کار بود. بنابراین، با این مجله‌ی کمدی تلخ خنده‌دار، جی. دی کینگ و پیتر بگ راشناختیم و همین‌طور فهرستی از طراحان زن جدیدی مانند دوری سرا و فوئب گلاکنر را.

اما سهم خود کرامب در این میان واقعاً چشمگیر بود. به‌نظر می‌رسید وجود او انرژی کاریکاتوریست‌های جوان‌تر را تقویت می‌کرد و نوعی تجدید حیات خلاقانه به‌وجود می‌آورد. مدتی بود که دیگر ال اس دی مصرف نمی‌کرد و سبک طراحی‌اش رئالیستی‌تر شده بود. بهترین استریپ‌هایی که در ***ویردیو*** چاپ می‌کرد یکی‌اش «***آشغال: چی را دور می‌ریزیم؟***» بود که درواقع اعتراضی بود به حجم زباله‌های غیرضروری‌ای که نظام اقتصادی امریکا تولید می‌کند، و با نمایش مشمئزکننده‌ی کنایه‌آمیزی از یک کره‌ی زمین ویران شده تمام می‌شد؛ و «***مد روز***» که بیانیه‌ی گزنده‌ای بود درباره‌ی پیدایش نسل تازه به‌دوران‌رسیده‌ی دهه‌ی هشتاد؛ و همین‌طور «***بحران میان‌سالی***» که ماجرای اتوبیوگرافیکی بود درباره‌ی بزرگ شدن و ***بچه‌دار*** شدن.

این سه مجله (***رو***، ***اسکیپ*** و ***ویردو***) به‌طور خاص، طلایه‌دار دوران طلایی گلچین‌هایی بودند که در دهه‌ی نود شکوفا شد. ***فانتاگرافیکس*** این مشعل را با مجله‌های هیجان‌انگیز فراوانی مانند ***برداشت‌های اولیه*** (۱۹۸۷)، ***داستان‌های مصوّر ماهیانه*** (۱۹۷۰)، ***بوق*** (۱۹۸۷)، ***چشمان مار*** (۱۹۹۱) و ***پیکتوپیا*** (۱۹۹۱) روشن نگه داشت. ناشران دیگر هم مهم بودند؛ برای مثال ***دراون اند کوارترلی*** (۱۹۹۲) انتشارات ***دراون اند کوارترلی*** از مونترال، و سالنامه‌ی ***بلب!*** انتشارات ***کیچن سینک*** (۱۹۸۶) خیلی خوب بودند، و همین‌طور ***دارک هاوس تقدیم می‌کند*** انتشارات ***دارک هاوس*** (۱۹۸۶) که به شکل جاه‌طلبانه‌ای کار هنرمندان آلترناتیوی مانند ادی کمپبل را با طراحان آثار جریان رایج مانند فرانک میلر ترکیب کرده بود. سنت مجله‌های گلچین در انگلستان در دکه‌های روزنامه‌فروشی و

همراه با نشریاتی مانند *ودلاین* و *هارت بریک هتل* بهتر جواب می‌داد، گرچه برخی نیز مانند *اینکلینگ* (۱۹۸۹) و *پر* (۱۹۹۳) در باشگاه‌های هواداران بیش‌تر خریدار داشتند. حالا که داریم درباره‌ی جنبه‌های مختلف این گلچین‌ها صحبت می‌کنیم خوب است بگوییم که بعضی از شماره‌های‌شان را، همپای بهترین آثار جنبش زیرزمینی، می‌توان جزو بهترین کامیک‌های بزرگسالانه‌ای دانست که تا به حال منتشر شده‌اند.

پا به پای این مجله‌ها، روی قفسه‌ی کتاب‌فروشی‌ها کامیک‌های آلترناتیو هم بودند که به دو دسته‌ی داستانی و غیرداستانی تقسیم می‌شدند. پیش‌تر، پنج زیرمجموعه‌ی اصلی وجود داشت: طنز (که از هر نظر بزرگ‌ترین زیرمجموعه بود)، سریال‌های آبکی، فانتزی‌های علمی‌تخیلی، ترسناک و موضوعات جنسی. فکاهی‌های طنز بسیار متنوع بودند و به‌طور کلی از نظر ساختاری از اصول جنبش زیرزمینی پیروی می‌کردند. اما جدا از این‌که همه‌شان به شکل‌ها و مقیاس‌های مختلفی از هجو استفاده می‌کردند، وجه مشترک دیگری بین‌شان وجود نداشت. خالقان آثار، شیوه‌ی خاص خودشان را انتخاب می‌کردند و این کار معمولاً معنی‌اش این بود که طنز مورد نظر کامیک‌پرداز از نوع تلخ و دردناک و غریب بود. احتمالاً عبارت «کمدی انزجار» توصیف خوبی برای این نوع طنز است. سه مثال نمونه‌ای چنین طراحانی چستر براون کانادایی و پیتر بگ و دان کلوز امریکایی بودند.

یامی فر (انتشارات *وُرتکس*، ۱۹۸۶) مجله‌ی خلاقانه‌ای بود. داستان اصلی‌اش در شماره‌های اول «اِد، دلقک شاد» بود درباره‌ی آدم‌ساده و منفعلی که دچار وحشتناک‌ترین آسیب‌ها و توهین‌ها می‌شود. او طی بخش‌های مختلف و سورئال داستان، پاهایش می‌شکند، تحت تعقیب کوتوله‌های آدم‌خوار قرار می‌گیرد، کتک می‌خورد و عقیمش می‌کنند. دست‌آخر از نظر حسی و جسمی لت و پار می‌شود. شاید گفتن این چیزها خیلی ترسناک به‌نظر برسد اما ماجراها واقعاً خنده‌دار بود. هرچه گرفتاری اد بیچاره وخیم‌تر بود، ماجرا خنده‌دارتر می‌شد. برای توصیف این استریپ می‌توان از واژه‌ی سن‌درآوردی «سادو فرویدی» استفاده کرد. واکنش خواننده به این داستان ترکیبی از قهقهه و احساس گناه است. براون با مهارت از این تضاد استفاده می‌کند و آن لحن اضطراب‌آور را به اثرش می‌افزاید. شخصیت‌ها بدن‌های لاغر و سرهای بزرگی دارند و اشیا بر پس‌زمینه‌ی یک‌دست سیاه پخش می‌شوند. نتیجه، تجربه‌ای است که به‌شکل بی‌همتایی جذاب و آزاردهنده است.

براون علاوه بر *یامی‌فر* درگلچین‌های گوناگون دیگری هم کار کرده بود (که به یادماندنی‌ترین‌شان *اسکیپ* بود) و با پی‌ریزی کمدی‌اش بر پایه‌ی تداعی آزاد، روز به روز بیش‌تر زوایای مبهم ناخودآگاه‌اش را کاویده بود. او بعدها توضیح داد که «داستان اد خود به خود و بدون هیچ تفکری به ذهن‌ام رسید». بی‌شک این همان چیزی است که به کار او کیفیتی کابوس‌گونه و معنوی می‌دهد. با وجود ترتیب دیوانه‌وار حوادث، در دنیای براون همه چیز به شکل منحوسی طبیعی به نظر می‌رسد. این لحن شاید برای کمدی هرج و مرج عالی باشد اما بعدها، براون *یامی فر* را به مسیرهای جدی‌تر کشاند.

پیتر بگ دومین استاد کمدی بود و خالق دو داستان فوق‌العاده. داستان اول *همه چیز مرتب است* (انتشارات *فانتاگرافیکس*، ۱۹۸۵) بود درباره‌ی یک خانواده‌ی ناهنجار به نام بردلی در یک شهر حاشیه‌ای کوچک و تلاش‌های‌شان برای سازگار شدن با یکدیگر. اساس هجو این داستان بر مطالعه‌ی دقیق فعالیت‌های خانواده و روابط میان افراد استوار بود. وقتی فشار عصبی زیاد می‌شود قیافه‌ها تبدیل به دیوهای دندان‌دراز می‌شوند و فضا از زور فحش‌های وحشتناک تیره و تار می‌شود. تبلیغات ناشران بیش‌تر رگه‌های حقیقت داشت؛ «کسانی که از *همه چیز مرتب است* خوششان نمی‌آید آدم‌هایی هستند که می‌ترسند خودشان را در لابه‌لای آن صفحه‌ها پیدا کنند».

دومین کامیک بگ، *تنفر* (انتشارات *فانتاگرافیکس*، ۱۹۹۰)، به لحاظ اقتصادی کار موفق‌تری بود و داستان یکی از اعضای خانواده‌ی بردلی، بادی تنبله‌ی حدوداً بیست ساله را دنبال می‌کرد. طنز داستان وحشیانه‌تر شده بود، با تأکید بیش‌تر بر مسائل جنسی، مواد مخدر و راک‌اندرول. بادی اکثراً در خانه بود، با موسیقی‌ها و کامیک‌های قدیمی‌اش، اما در ارتباط‌هایش با دوست‌اش، استینکی (یک تنبل دیگر که عضو یک گروه وحشتناک پانک بود) و آدم‌های جوروواجوری که دور و برش می‌پلکیدند، مشکلات زیادی

داشت. فضای کلی این کمدی را می‌شود از شماره‌های اولیه و از همان اپیزودی که در آن بادی سر دختری را در کاسه‌ی توالت فرو می‌برد فهمید. کل چیزی که او می‌تواند درباره‌ی این کارش بگوید این است که: «حتماً یکی از شب‌هایی بوده که حسابی حالش خراب بوده. بهترین لحظه‌ی زندگی‌ام و من حتی به یادش ندارم!!!»

بگ هم در جنگ‌های گوناگون دیگری حضور داشت و پیش از **همه چیز رو به راه است** در ***ویردو*** کار کرده بود. عشق او به کامیک‌های زیرزمینی و قرابت‌اش با پانک اساسی‌ترین عوامل مؤثر بر کارش بودند و منتقدان ردّ نیهیلیسم آگاهانه‌اش را در این ریشه‌ها پیدا کرده‌اند. **همه چیز رو به راه است** و **تنفر** بیانگر این مسأله بودند و از آن‌جا که هر دو اتفاقاً در سیاتل منتشر می‌شدند، به عنوان بخشی از جنبش «گرانج» پُست‌پانک تلقی شدند. (بر روی یکی از جلدهای مجموعه‌ی **تنفر**، بادی با یکی از روجلدهای یکی از صفحه‌های گروه موسیقی «نیروانا» زیر بغل‌اش تصویر شده بود؛ بگ روجلدهای گوناگونی برای صفحه‌های گروه‌های محلی‌ای مانند ***تاد*** طراحی کرده بود). این طراح بعدها درباره‌ی شیوه‌ی کارش گفت: «حس می‌کردم اگر تلاش کنم به جای نیهیلیست بودن ایده‌آل‌گراتر باشم آدم متظاهری خواهم بود. تصور می‌کردم وجود آدم‌هایی مثل من ضروری است تا وقتی کسانی که قصد دارند جامعه را نجات بدهند بهت‌زده شوند و ابراز انزجار کنند. من دارم به چیزی می‌پیوندم که می‌دانم یک قافله‌ی پرجاروجنجال آلترناتیو است. همیشه دلایل فراوانی برای نفرت ورزیدن هست».

دان کلوز ضلع سوم مثلث فکاهی‌نویس‌های آلترناتیو بود و دو کمیک استریپ ساخت که قابل ملاحظه بودند. ***لوید لولین*** (انتشارات فانتاگرافیکس، ۱۹۸۶) ماجراهای یک پلیس مخفی همیشه در حال بدوبدو را به تصویر می‌کشید که به سیاق فراواقعی اوایل دهه‌ی شصت (یک‌جور عملیات شبیه ***وَرک نت*** با استفاده از ال اس دی) کار می‌کرد؛ و کار چندان موفقی نبود. ***ایت بال*** (انتشارات ***فانتاگرافیکس***، ۱۹۹۰) محبوبیت گسترده‌تری داشت و گلچینی بود که ***لوید لولین*** هم در آن حضور داشت. داستان‌های دیگر ـ بامزه‌تر ها ـ این‌ها بودند: ***دان پوسی جوان*** که یک هجویه‌ی تلخ خنده‌دار بود؛ ***مثل یک دستکش در قالبی آهنی*** که مجموعه‌ی جنایی عجیب و غریبی بود؛ و ***سیاره‌ی دوطبقه*** که استریپ نیمه‌مستندی بود براساس گفته‌های ساکنان پیر و خرفت یک خانه‌ی توده‌ای. همه‌ی این‌ها را به شیوه‌ی وسواس‌گونه و دقیقی، «ظریف» می‌کشیدند. تصاویر مجزا بود اما هیچ وقت سرد نبود و تأثیرگذاری شدیدش چیزی شبیه تأثیری بود که فیلم‌های اخیر دیوید لینچ ایجاد می‌کنند.

کلاوز نیز آشکارا یکی دیگر از طراحانی بود که خشم برای‌شان منبع انرژی محسوب می‌شد. او در یکی از بهترین کامیک‌استریپ‌های مجموعه‌ی ***ایت بال*** به نام «عمیقاً ازت متنفرم» صرفاً هر کس و هر چیزی را که آزارش می‌دهد پشت سر هم ردیف می‌کند. با وجود این، برخلاف بگ او آمادگی کاوش در قلمرویی انتزاعی‌تر را نیز داشت. او رویکرد خودش را این‌گونه جمع‌بندی کرده است: «من از طرفی می‌کوشم به درون ضمیر ناخودآگاه خودم پا بگذارم و بفهمم که چه تصاویر و ایده‌هایی به لحاظ عاطفی مرا به شور می‌آورد، می‌ترساند و بر من تأثیر می‌گذارد... همچنین، می‌کوشم روایت صادقانه‌ای را به رشته‌ی تحریر درآورم؛ روایتی که براساس قواعد خودش عمل می‌کند. فقط سعی می‌کنم بگذارم شخصیت‌ها خودشان باشند و هر کاری که می‌خواهند بکنند و واقعاً کنترل‌شان نمی‌کنم، فقط می‌گذارم طبق شعور ـ یا بی‌شعوری ـ خودشان عمل کنند. بنابراین، از برخی جهات، نوعی هجویه‌ی اجتماعی است؛ تفسیری بر شیوه‌ی نگاه من به دنیا در تاریک‌ترین لحظه‌های زندگی‌ام».

در نهایت نمی‌توان از کامیک‌های طنز صحبت کرد و اشاره‌ای به عناوین کارهای «موج اول» هنرمندان زیرزمینی که کارشان را پس از افول این جنبش نیز ادامه داده‌اند، به میان نیاورد. در این میان، مثل همیشه، برجسته‌تر از همه رابرت کرامب بود که کامیک‌های تازه‌اش را به عنوان وسیله‌ای برای کندوکاوی هرچه عمیق‌تر در وجود خودش به کار می‌گرفت. این آثار شامل ***هاپ*** (انتشارات ست گسپ، ۱۹۸۷)، ***آی. دی.*** (انتشارات فانتاگرافیکس، ۱۹۹۰) و ***کامیک‌های خود منزجر*** (انتشارات فانتاگرافیکس، ۱۹۵۵) بودند. گیلبرت شلتن که به لحاظ فروش آثارش موفق‌تر بود، خلق داستان‌هایی با حضور برادران

خُل‌مشنگ [ر. ک به کامیک‌های زیرزمینی] را پی گرفت که پس از بیست سال تحولات اجتماعی حتی به اندازه‌ی یک روز کهنه به نظر نمی‌رسیدند و همچنان عاشق مواد مخدر بودند. در داستان ***احمق‌ها در خارج*** (۱۹۸۵) که ادامه‌ی همان ماجراها بود، برادرها به کلمبیا می‌روند تا یک عدل کامل ماری جوآنای مرغوب بخرند. حتی در دهه‌ی هشتاد هم به نظر می‌رسید ـ اگر بخواهیم از تکیه کلام خودشان استفاده کنیم ـ داشتن ماری جوآنا و جیب خالی برای‌شان خیلی لذت‌بخش‌تر از داشتن جیب پرپول و نداشتن ماری جوآنا است. و بالاخره، دیوانه‌ی انگلیسی، هانت امرسن دست به تجربه‌ی خلق رمان‌های کامیک طنزآمیزی زد که بفهمی نفهمی از آثار ادبی اقتباس می‌شوند؛ ازجمله نسخه‌ی اسلپ استیکی بر اساس رمان توقیف‌شده‌ی دی اچ لارنس، ***فاسق لیدی چاترلی***، همچنین ***چکامه‌ی دریانورد سالخورده*** که روایتی تمام‌رنگی و بی‌پرده از شعر کالریج بود، و نیز ***آخرین ایستگاه کازانوا*** براساس خاطرات این عاشق‌پیشه‌ی بزرگ (این سه اثر به ترتیب در سال‌های ۱۹۸۶، ۱۹۹۰ و ۱۹۹۳ و همگی توسط انتشارات ***ناک اباوت*** منتشر شدند).

ژانر ملودرام‌های بازاری نیز دوره‌ی پررونقی را می‌گذرانند و حاصل‌اش اثر به تمام‌معنا کلاسیک ***عشق و فشفشه*** (انتشارات ***فانتاگرافیکس***، ۱۹۸۲) بود. این اثر که آفرینندگان‌اش دو برادر به نام جیمی و گیلبرت هرنانذز بودند دو داستان دنباله‌دار اصلی داشتند که یکی در لس‌آنجلس دوران پُست‌پانک می‌گذشت و خالق‌اش جیمی بود، و دیگری در دهکده‌ای اساطیری درمکزیک به نام پالومار می‌گذشت و خالق‌اش گیلبرت بود. گرچه سبک طراحی این دو برادر بسیار متفاوت از هم بود (آن خطوط کلی مقتصدانه‌ی جیمی کجا و آن حرکت‌های پرپیچ و خم گیلبرت کجا) کارشان نقاط اشتراک زیادی داشت و قطعاً ایده‌هایی را از همدیگر وام می‌گرفتند. به‌عنوان مثال هر دوی این داستان‌ها حاوی گروه پرشماری از شخصیت‌های مختلف بودند و در هر دوی آن‌ها هم نقش‌های محوری را زنان ایفا می‌کردند. عمق و ژرفای شخصیت‌پردازی همراه با جابه‌جایی‌های مداوم در پرسپکتیو و زمان (در قالب فلاش‌بک و فلاش‌فوروارد) که به باورپذیری آن کمک بیش‌تری می‌کردند نیز در هر دوی آن‌ها مشابه بود. گرچه پیرنگ‌های داستانی اولیه، عناصری فانتزی نیز در خود داشتند (کلمه‌ی «فشفشه» در عنوان اثر هم از همین جا می‌آید) ولی این عناصر به‌تدریج رنگ باختند و جای خود را به رویکرد ناتورالیستی‌تر دادند. درون‌مایه‌ی اصلی نیز به‌طور فزاینده‌ای به جزئیات روابط عاشقانه معطوف می‌شد. نتیجه این‌که، مانند همه‌ی ملودرام‌های خوب، حاصل کار چیزی فراموش‌نشدنی از آب درآمد که طرفداران خاص و دو آتشه‌ای نیز برای خودش به هم زد. برادران هرنانذز هر دو با دنیای پانک‌ها ارتباط داشتند و اصلاً خودشان هم درکالیفرنیای جنوبی جزو این دنیا بودند. آن‌ها با یک روحیه‌ی اصیل پانکی خودشان این کار را فراگرفته و سپس دست به تجربه‌گرایی در انواع مختلف داستان‌سرایی زده بودند. جیمی به ریشه‌هایش وفادار ماند. او داستان‌هایش را پر می‌کرد از گروه‌های موسیقی در حال تقلا برای رسیدن به موفقیت و دختران پانک جذاب. گیلبرت که بعدها در نویسندگی بهتر از برادرش از آب درآمد ترجیح می‌داد سرگذشت خانوادگی و ماجراهای خودش در خیابان‌های شلوغ پالومار را در داستان‌هایش منتقل کند. همان‌طور که خودش هم بعدها گفت: «بعضی وقت‌ها مادرم در همان حال که لباس‌ها را اتو می‌زد یا کار دیگری انجام می‌داد یکهو داستانی برای ما تعریف می‌کرد درباره‌ی خاله‌ای که از شوهرش جدا شده بود یا عمویی دائم‌الخمر یا از این جور چیزها. این چیزها مرا مجذوب می‌کردند. خیابان‌های پالومار برای این داستان‌ها جای مناسبی است. شیوه‌ی طراحی کاریکاتورها هم تلاشی است برای نزدیک‌تر کردن آن‌ها به همان احساسی که در کودکی در مورد آن‌ها داشتم».

انگلستان هم سهم عمده‌ای در خلق این ملودرام‌های بازاری داشت و باید با احترام اشاره‌ای داشت به ***سقوط*** (مک نامارا و کتلی، ۱۹۸۸) که گزنده‌تر از بقیه بود و داستان‌اش در زمان آینده در لندنی می‌گذشت که سال‌ها بی‌توجهی دولت، آن را از همه چیز محروم کرده و گروه کوچکی که آخرین مجتمع‌های مسکونی دولتی یارانه‌دار را به زور تصرف کرده‌اند، در آن‌جا فرهنگ خاص خود را می‌آفرینند. در میان آن‌ها مادران مجرد و تنها، فعالان سیاسی، پانک‌ها و افرادی که فقط دل‌شان می‌خواهد دیگران آن‌ها را به حال خودشان بگذارند، دیده می‌شوند. با این حال، مقامات

مقاصد دیگری در سر دارند و می‌کوشند این مجتمع مسکونی را به شرکت‌های توسعه و عمران بفروشند. این ماجرا بهانه‌ای می‌شود برای درون‌کاوی‌های سیاسی و برخوردهای خشونت‌آمیز با پلیس. داستان به لحاظ شخصیت‌پردازی چندان ظرافتی نداشت (شخصیت‌های خوب همگی فرشته‌اند و آدم بدها همه دیوصفت) اما خودآگاهی طبقاتی آن نشان‌دهنده‌ی روحیه‌ی آن دوران بود.

ژانر علمی‌تخیلی یا فانتزی گونه‌ی آشناتری در کامیک‌ها بود و نمونه‌های آلترناتیو آن توجه‌های زیادی را جلب کرد. این ژانر به‌خصوص در آن نخستین روزهای فروش اهمیت خاصی داشت، زیرا همان‌قدر که برای طرفداران کامیک‌ها جذاب بود موفق شد در دل دوستداران کتاب‌های داستانی غیرمصور هم که مرتب به کتاب‌فروشی‌ها سر می‌زدند جا باز کند. موفق‌ترین اثر در آن روزهای اولیه احتمالاً *Cerebus the Aardvark* (انتشارات ***آردوارک واناهایم***، ۱۹۷۷) کار دیوید سیم بود که داستان یک aardvark سه فوتی را در سرزمینی نیمه‌بدوی که انسان‌ها ساکن آن هستند روایت می‌کرد. این داستان در ابتدا هجویه‌ای بود در مورد کُنان بربر اما به‌زودی تبدیل به چیزی بسیار پیچیده‌تر شد. همچنان‌که سِربوس از بربر بودن به مراحل بالاتر ترقی پیدا می‌کرد، برای مثال اول ناظر آشپزخانه، بعد صدراعظم و در آخر پاپ می‌شد، وجه هجوآمیز داستان‌ها هم مدام گزنده‌تر می‌شد و نظرات هوشمندانه‌ای در زمینه‌ی سیاست و مذهب ارائه می‌داد. ماجراهای سربوس به چند رمان مصور با ابعاد و اندازه‌ی کتاب‌های راهنمای تلفن تقسیم شد و یکی از آثار پیشگام در عرصه‌ی داستان‌های دنباله‌دار به حساب می‌آمد.

سایر انواع داستان‌های فانتزی علمی‌تخیلی هم محبوبیت داشتند. به‌خصوص سه مجله در این مورد قابل اشاره است: ***الف کوئست*** [جست‌وجوی اجنه] (انتشارات رپ، ۱۹۷۹) اثر وِندی و ریچارد پینی، که یک داستان حماسی بود به سبک تالکین درباره‌ی جادو و شرارت‌های اجنه؛ ***لوتر آرکرایت*** (انتشارات نِوِر ال تی دی، ۱۹۸۲) اثر برایان تالبوت که در قالب مجموعه‌ای از رمان‌های مصور عرضه شد و داستانی را با حضور شخصیت ماجراجوی مورکاک گونه‌ای به تصویر می‌کشید که می‌کوشید از وقوع جنگ داخلی در انگلستان در دنیایی که به‌طور موازی با دنیای خودمان در حال جریان بود، جلوگیری کند؛ و ***آقای ایکس*** (انتشارات ***ورتکس***، ۱۹۸۴) اثر برادران هرنانذز که داستان عجیب و غریب آرشیتکتی مرموز و معتاد به سرعت را همراه با ماجراهایی که در شهری در آینده برایش رخ می‌داد روایت می‌کرد. در دهه‌ی نود مضامین به‌روزتری باب شد، مانند سایبر پانک و بحران‌های زیست‌محیطی.

ژانر وحشت هم جایگاه خاص خودش را داشت. برجسته‌ترین نمونه‌ی آن هم ***تابو*** (انتشارات ***اسپیدربیبی گرافیکس***، ۱۹۸۸) بود که به‌صورت گلچین توسط استیون بی‌ست گردآوری شده بود و نوید بازگشت کامیک‌های ترسناک را به موقعیت «ممنوعه»‌ای که در دهه‌ی پنجاه داشتند می‌داد. از این‌رو، مضامین‌شان خونین و تکان‌دهنده بود و درواقع بسیار نزدیک‌تر به اسلاف زیرزمینی‌شان مانند ***جمجمه***. آفرینندگان این اثر مجموعه‌ای از ستارگان نامتعارف و تثبیت‌شده‌ی این عرصه بودند از جمله چارلز برنز و ادی کمپبل (که اثرش، ***دختر پیژامه‌پوش***، یکی از نقاط عطف این عرصه بود) و نیز نام‌های جدیدتری در عرصه‌ی آلترناتیو مانند جف نیکلسون (که اثرش، *Through the Habitrails* کابوسی کافکاوار و اثری بسیار محبوب بود). مکمل این آثار نیز کارهایی بود از هنرمندان زیرزمینی قدیمی مانند اس. کلی ویلسن، ملیندا گبی و گِرگ آیرنز فقید، همراه با آثاری از هنرمندانی متعارف‌تر مانند کلایو بارکر، آلن مور و نیل گیمن (که ***سوپینی تاد*** او ارجاعی مستقیم به آثار ارزان‌قیمت ترسناک قرن نوزدهم بریتانیا بود). این آمیزه‌ی سبک‌ها و تأثیرات، روی‌هم‌رفته، اثر پرمایه و گاه به واقع هراس‌انگیزی پدید می‌آورد.

تابو مانند گلچین‌های متعارف‌تر از خودش، اعقابی در عرصه‌ی کامیک‌استریپ از خود به جا گذاشت. بهترین آن‌ها بی‌تردید ***از جهنم*** (انتشارات تونذرا، ۱۹۹۱) اثر آلن مور و ادی کمپبل بود که داستان جنایت‌های جک مثله‌گر در لندن دهه‌ی ۱۸۸۰ را باز می‌گفت. این اثر که نویسندگان‌اش در مقدمه آن را «کالبدشکافی یک واقعه‌ی تاریخی پس از وقوع، با استفاده از داستان به‌مثابه‌ی تیغ جراحی» خوانده بودند، در قالب مجموعه‌ای از رمان‌های مصور عرضه شد و بر شخصیت‌پردازی تأکید داشت.

خود جک یک دانشجوی پزشکی دیوانه‌ی شیفته‌ی آیین‌های باستانی است که عادت به دزدیدن دل و روده دارد و به گفتن جمله‌هایی مانند «ببین! این دختر یکپارچه نور است!» دارد. جالب‌تر این‌که خواننده قربانیان او را هم می‌شناسد؛ مری کلی، نیز استراید و الی آخر. این‌ها صرفاً «زنانی در خطر» نیستند بلکه آدم‌های واقعی‌اند با شوهر و بچه و شغل، و همین سرنوشت نهایی آن‌ها را دردناک‌تر می‌کند.

بازار آثار ترسناک عاقبتِ «منحرف‌شده‌ای» داشت. یعنی می‌شود گفت این تفکر به‌وجود آمده بود که افراطی بودن تا حد ممکن به خودی خود ارزش زیباشناختی و خلاقانه دارد. این آثار در حیطه‌ی همان مد فرهنگی روز جای می‌گرفتند که مرزهای اخلاقی را زیر پا می‌گذاشت. یکی از این آثار متعلق به جو کولمن، یکی از طراحان مجموعه آثار ***تابو*** بود به نام ***عقوبت دنیوی*** (انتشارات ***فانتاگرافیکس***، ۱۹۹۳) که جمله‌ای از چارلز مانسون بر روی جلدش به‌چشم می‌خورد که خواندن‌اش را توصیه می‌کرد؛ طرح‌های تنش‌زا و وسواس‌آمیز اثر، نقل قول‌های انجیل و قصه‌های کوتاه‌اش درباره‌ی قتل و شکنجه و مجازات‌های هولناک را تکمیل می‌کرد، و تک‌تک زخم‌ها و تحقیرها با علاقه توصیف می‌شدند. این کتاب جایگاه کولمن را به‌عنوان اس. کلی ویلسن دهه‌ی نود تثبیت کرد. سایر دست‌مایه‌های «منحرف‌شده» گستره‌ای را شامل می‌شد از داستان‌های ابرقهرمانی پر از خون و خون‌ریزی (***فاوست***، انتشارات ***نبورت استار***، ۱۹۸۸) تا هجویه‌های افراطی (***لرد وحشت***، انتشارات ساووی، ۱۹۸۰) و کامیک‌های مایک دایانا که خودش منتشرشان می‌کرد (***فرشته‌ی آب‌پز***، ۱۹۹۱ و ***ایرمگس***، ۱۹۹۴)، و همه‌ی این‌ها دربردارنده‌ی تأملاتی در باب سوءاستفاده‌ی جنسی از کودکان و قربانی کردن آدم‌ها از طریق جادوی سیاه شیطان‌پرستان بودند.

بالاخره کامیک‌های جنسی به عنوان ژانری متمایز ظهور کردند، هرچند که مانند ژانر علمی‌تخیلی و ژانر وحشت، در جریان رایج معادل‌هایی برای آن‌ها وجود نداشت. منابع این آثار را باز هم می‌شد در کارهای زیرزمینی سراغ گرفت و در فرهنگ مدرن کامیک استریپ، جایگاهی مشابه «نوارهای ویدیویی زیرمیزی» به خودگرفتند، که معمولاً به‌شکل از پیش بسته‌بندی‌شده و گاه نایلون‌پیچ به‌فروش می‌رسیدند. این ژانر در دهه‌ی هشتاد شروع به رشد کرد ولی در اوایل دهه‌ی نود به اوج خود رسید. زمانی که ناشران، آثاری با دستمایه‌های وقیحانه را به عنوان راهی پردرآمد برای تأمین هزینه‌ی انتشار سایر انواع داستان‌های مصور به کار می‌گرفتند. بنگاه نشر فانتاگرافیکس این شیوه را با نشان «اروس»، نشر اپل پرس با «میوه‌ی ممنوعه» و انتشارات اسلیو لیبر با عنوان‌های ***داستان‌های یک مشتی*** (۱۹۹۲) در پیش گرفتند.

به لحاظ محتوا، این آثار طیفی از آثار کمدی‌های جنف تا آثار پورنوگرافیک جدی‌تر را دربر می‌گرفتند. بعضی داستان‌ها پیچیده‌تر بودند و بعضی از آن‌ها صراحت بیش‌تری داشتند. آثار موفق اولیه این‌ها بودند: ***چری پاپ تارت*** (انتشارات ***لست گسپ***، ۱۹۸۲) اثر لری ولز که درباره‌ی یک دختر موطلایی پرشروشور و دوست‌پسرهای بامزه‌اش؛ و ***اوهاماکت دنسر*** (انتشارات کیتچن سینک، ۱۹۸۶) اثر رید والر و کیت وورنی که داستان هیجان‌انگیزی درباره‌ی یک رقصنده بود.

بعدها کامیک‌ها زننده‌تر شدند، و این گرایش به احتمال زیاد با ***بوسه‌ی سیاه*** (انتشارات ***ورتکس***، ۱۹۸۸) اثر هاوارد چیکین آغاز شد که در حقیقت به‌شدت ضدزن بود. مجله‌های دیگری به دنبال آن آمدند که خشونت علیه زنان دست‌مایه‌ی اصلی‌شان بود. در دهه‌ی نود از این نوع مجله‌های افراطی کم‌تر دیده می‌شد ولی به موازات آن سقوطی به جانب هرزه‌نگاری محض هم صورت گرفت.

ژانرهای غیرداستانی در کامیک‌های آلترناتیو را می‌توان به زندگی‌نامه‌ی خودنگاره، زندگی‌نامه و مستند سیاسی تقسیم کرد. در مورد زندگی‌نامه‌های خودنگاره می‌شود گفت فرم‌شان به کامیک‌های طنز نزدیک بود زیرا داستان‌ها به شیوه‌ی سرگرم‌کننده‌ای روایت می‌شدند. ریشه‌های این ژانر را می‌توان در «اعتراف‌نامه»های زیرزمینی امثال رابرت کرامب و جاستین گرین دنبال کرد. با این حال، این آثار به اندازه‌ی خالقان‌شان نامتعارف بودند. خوانندگان این آثار را یا به خاطر افشاگرانه بودن‌شان دوست داشتند یا به خاطر خودمحوری و خودخواهانه بودن‌شان به آن‌ها ناسزا می‌گفتند. طبق معمول، بعضی از این طراحان آدم‌های برجسته‌ای بودند و علاوه بر آرت اشپیگل‌من و ادی

کمپبل که پیش از این درباره‌شان صحبت کردیم چهار نفر دیگر قابل اشاره‌اند.

هاروی پکار احتمالاً سلطان زندگی‌نامه‌نویس‌های خودنگار بود. او در کامیک‌اش، ***شکوه امریکایی*** (۱۹۷۶) همراه با هنرمندان مختلف دیگر بر روی داستان‌هایی کار کردند که از زندگی خود او الهام می‌گرفتند و هرچه پیش‌پاافتاده‌تر بود بیش‌تر به دردشان می‌خورد. این داستان‌ها اغلب درباره‌ی وقایع مربوط به کارش (او روزها به‌عنوان متصدی پذیرش و باربر در بیمارستانی در کلیولند کار می‌کرد) بودند و وقتی تأثیرگذار بودند که داستان را دنبال می‌کردی و بازی‌های کلامی‌اش را متوجه می‌شدی؛ هرچند پکار اغلب آن‌ها را به این منظور استفاده می‌کرد که ظاهر چپ‌گرایانه‌ای به آن‌ها بدهد. حاصل کار او هم از آموزنده بودن تا بامزگی و در نهایت یک افراط تأسف‌بار در نوسان بود. لحن ناهماهنگ آن‌ها را گستره‌ی متغیر اسامی هنرمندانی که با او همکاری می‌کردند، نامتعادل‌تر هم می‌کرد؛ فهرستی که از آدم برجسته‌ای مانند رابرت کرامب تا آدم‌های افتضاح به درد نخور را دربر می‌گرفت. با وجود این، وقتی پکار کیف‌اش کوک بود هیچ‌کس به گرد پایش هم نمی‌رسید و ارزیابی او از خودش به‌عنوان «صدای انسان‌های عادی» به تحقق می‌پیوست.

با این‌که ***شکوه امریکایی*** عملاً از ۱۹۷۶ عرضه می‌شد، اما تازه در دهه‌ی هشتاد بود که پکار به شهرت فراگیری رسید و داستان‌هایش در کتاب‌های جلد مقوایی و رمان‌های مصوّر بازاری جای گرفت. در حقیقت او برای مدتی به خاطر حضورش در میزگردهای تلویزیونی دیوید ترمن (که خودش دست‌مایه‌ای شد برای کامیک‌های بعدی) شهرت اندکی به هم زد. در دهه‌ی نود، سرطان زندگی‌اش را تباه کرد. تقلای او و همسرش برای بازیافتن سلامتی‌اش در رمان مصور ***سال سرطان ما*** (انتشارات ***فور والز، اِیت ویندوز***، ۱۹۹۵) نقل شد. طراحی‌های کتاب کار فرانک استک بود و روایتی بود تکان‌دهنده و عاری از احساسات‌گرایی.

هنگام بحث درباره‌ی کامیک‌های کمیک به نام چستر براون اشاره کردیم ولی او ضمناً زندگی‌نامه‌نویس خوبی هم بود. در شماره‌های دهه‌ی نود ***یامی فر*** دست به تجربه‌گرایی‌هایی در زمینه‌ی ساختارهای روایی به‌شدت دقیق و پرجزئیات درباره‌ی سال‌های کودکی و نوجوانی‌اش زد که به‌خصوص بر آن‌چه تربیت مذهبی‌اش برای او به جاگذاشته بود متکی بودند. او در داستانی با صراحتی دلنشین، وابستگی‌ای را که به مجله‌ی ***پلی بوی*** پیدا کرده بود و احساس گناه عظیمی که پس از آن داشت به تصویر کشید. در داستان دیگری، برخی از وجوه اضطراب‌های دوران تحصیل‌اش در مدرسه را بازآفرینی می‌کند و خودش را جوانی بسیار خجالتی ترسیم می‌کند که نمی‌تواند با دخترها ارتباط برقرار کند به‌خصوص این‌که مشکلاتی در خانه‌شان وجود دارد (مثلاً مادرش دچار بیماری روانی است). این داستان‌ها بالاخره در قالب رمان‌های مصور ***پلی بوی*** (انتشارات ***دراون اند کوارترلی***، ۱۹۹۲) و ***هیچ‌وقت دوستت نداشتم*** (***دراون اند کوارترلی***، ۱۹۹۴) جمع‌آوری شدند و در این قالب، فوق‌العاده موفق بودند.

آثار جومت نیز به همان اندازه قرص و محکم بود. او در ***شهر فرنگ*** (دراون اند کوارترلی، ۱۹۹۲) عملاً خودش را به‌شکلی ناخوشایند تصویر کرد: خودمحور، بی‌قرار، دچار بیماری سوءظن و معتاد به خودارضایی. شخصیت مت در جایی می‌گوید: «زندگی قصه‌ی پریان نیست و من هم شاهزاده‌ی رویاها نیستم!» او همچنین در یکی از داستان‌هایش اقرار کرد که بادنجانی پای چشم دوست‌دخترش کاشته است. این خودکاوی تیره و وحشتناک را نقاشی‌هایی دقیق و پرجزئیات تکمیل می‌کرد. خواه ***شهر فرنگ*** را اثری لذت‌بخش بدانیم (که اغلب این‌گونه هم بود)، خواه نه، مت را باید به خاطر به چالش طلبیدن قراردادهای کامیک‌های زندگی‌نامه‌ای خودنگاره و گرایش‌شان به بزرگ‌نمایی خصلت‌های فردی، اثری صاحب اعتبار دانست. او با واداشتن خوانندگان به نتیجه‌گیری‌های فردی، جایگاه تزلزل‌ناپذیر و یگانه‌ای در بازار برای خودش دست و پا کرده است.

و سرانجام ژولی دوسه نیز آن نوع زندگی‌نامه‌ی خودنگاره‌ی زنانه را که آثار دوران زیرزمینی مانند *Wimmin's Comix* پیشگام آن بودند با خود به قلمروهای ناشناخته و کشف‌ناشده‌ای برد. ***پلوت هرزه*** (***دراون اند کوارترلی***، ۱۹۹۱) ادیسه‌ی بامزه، مالیخولیایی و پردردسری بود که او هر روز در زندگی‌اش طی می‌کرد؛ درواقع شیفتگی دوسه به چاقو، قیچی و تیغ، مو بر تن خوانندگان مرد این داستان‌ها راست می‌کرد. این داستان‌های فرعی

که به سبک سرد و خشک اما معصومانه تصویر می‌شدند بسیار تحت‌تأثیر چستر براون بودند. درحالی که دیالوگ‌ها به شکل جذابی با انگلیسی دست و پا شکسته ارائه می‌شد که بازتابی بود از پس‌زمینه‌ی فرانسوی ـ کانادایی او. روی هم رفته آثار او به‌طرز هوشمندانه‌ای بدیع بودند.

آثار زندگی‌نامه‌ای در کتاب‌فروشی‌هایی که آثار متفاوت را به فروش می‌رساندند کم‌تر دیده می‌شد، با وجود این، آثار تأثیرگذاری از این نوع ساخته شد؛ از پژوهش‌های تاریخی گرفته تا سرگذشت انبیا. بهترین نمونه‌های این آثار یکی ***ماه کومانچی*** (انتشارات لست گسپ، ۱۹۷۸) بود درباره‌ی رهبر سرخ‌پوستان کومانچی کوانا پارکر، و دیگری *Los Tejanos* (انتشارات فانتاگرافیکس، ۱۹۸۲) درباره‌ی مبارز تگزاسی آزادی‌خواه، جوآن سگوین. هردوی این کامیک‌ها به لحاظ واقع‌گرایی‌شان آثار برجسته‌ای بودند که در سبکی عکاسی‌مانند عرضه می‌شدند و همراه با آن‌ها، شواهد مستند و کتاب‌شناسی‌های پروپیمان هم عرضه می‌شد. همان‌طور که منتقدی درباره‌ی آن‌ها نوشت: «رساله‌ای متفاوت درباره‌ی تاریخ امریکا، نیازمند رسانه‌ی متفاوتی برای روایت هم هست و داستان‌های ممنوعه‌ی شخصیت‌هایی مانند کوانا پارکر و جوآن سگوین که اقلیت‌اند و در قالب کتاب‌های مصور که به لحاظ فرهنگی در حاشیه قرار دارند، مأوای مناسبی برای خود یافته‌اند». برای دومین نوع زندگی‌نامه‌ها احتمالاً بهترین نمونه‌هایی که می‌توان اشاره کرد مجموعه کتاب‌های غیرقانونی‌ای هستند که درباره‌ی گروه‌ها و ستاره‌های راک توسط انتشارات رولوشنری کام‌ایکس و با عنوان «کتاب‌های مصور راک‌اندرول» (۱۹۸۹) عرضه می‌شدند، از جمله درباره‌ی چهره‌هایی مثل جیمی هندریکس، پرینس، آلیس کوپر و دیگران.

آثار سیاسی جدید تنها از این لحاظ با آثار «متعهد» زیرزمینی قدیمی مانند ***مرگ آرام*** فرق داشتند که تا آن موقع، دیگر آرمان‌هایی که از آن‌ها حمایت می‌کردند، از بین رفته بودند. جنگ ویتنام به پایان رسیده بود ولی جنگ‌های تازه‌ای در کار بودند که می‌شد به آن‌ها اعتراض کرد، به‌خصوص جنگ فالک لندز و نبرد خلیج. افراد [illegible] از جنگ اتم، زنان با فرهنگ کمونیسم بلوک شرق کاهش یافته بود. حالا دیگر نابودی منابع کره‌ی زمین بیش‌تر در معرض توجه قرار می‌گرفت. سرانجام جنبش‌های حامی حقوق زنان، سیاهان و هم‌جنس‌گرایان به حوزه‌های تازه‌ای از بحث و جدل کشیده شده بودند و مجبور بودند با واکنشی که در سال‌های پس از ۱۹۸۰ علیه پیشروی‌های آن‌ها در دهه‌های شصت و هفتاد ایجاد شده بود، رودررو شوند.

نقش کامیک‌های تک‌تصویری هم اهمیت ویژه‌ای داشت. از میان نمونه‌های متعدد آن، برخی برجسته‌تر بودند: ***استریپ ایدز*** (لست گسپ و ویلی پرودز، ۱۹۸۷) که بهترین اثر در میان آثار بسیاری بود که به بی‌اعتنایی دولت در برابر بیماری ایدز اعتراض می‌کردند و در عین حال هدف‌شان آگاهی بخشیدن بود؛ *Aargh!* (انتشارات ***مد لاو***، ۱۹۸۸) که مخفف "Artists against Rampant Government Homophobia" بود؛ ***ال سالوادور: خانه‌ی تقسیم‌شده*** (انتشارات الکیپس، ۱۹۸۹) روزشمار حمله‌ی وحشیانه به این کشور را ثبت می‌کرد و حمایت امریکا از رژیم نظامی آن‌جا را فاش می‌ساخت؛ ***آشکارشده*** *(اکلیپس)*، ۱۹۸۹) رسوایی ایران‌گیت را مورد توجه قرار می‌داد و حاوی تصاویر گرافیکی قدرتمندی از بیل سینکه ویتس بود.

آثار دنباله‌دار هم تأثیر خودشان را گذاشتند. بهترین‌ها در این عرصه این‌ها بودند: ***جنگ جهانی سوم مصور*** (۱۹۸۰) که با آثار کوبنده‌ی تحت تأثیر جنبش پانک و نام‌های ناشناسی مثل پیتر کوپر، ست توباکومن و غیره، دقیقاً همان چیزی بود که عنوان فرعی‌اش می‌گفت، یعنی «کمیک ستیزه‌جویانه»؛ ***داستان‌های جنگی واقعی*** *(اکلیپس*، ۱۹۸۷) که به شکل فریبنده‌ای ظاهرش مثل کتاب‌های مصور حادثه‌ای معمولی بود ولی درواقع حاوی پیام‌های ضدجنگ در قالب گزارش‌های مستندگونه‌ی «واقعی»؛ و ***فلسطین*** (انتشارات ***فانتاگرافیکس***، ۱۹۹۳) گزارش هراس‌انگیز و تأثیرگذار جو ساکو از مصایبی که در قلمروهای عربی تحت اشغال اسرائیل در جریان بود. و بالاخره چند نمونه‌ی فمینیستی هم وجود داشت؛ از جمله *Girlfrezy* (۱۹۹۲) که در قالب سرگرم‌کننده‌ای نگرش خشمگینانه‌ی صحنه‌ی «دختران شورشی» بریتانیا را منعکس می‌کرد؛ و مجموعه‌ی ***فانی*** که توسط انتشارات ناک اباوت منتشر می‌شد و شامل شعارها و رجزخوانی‌های

خشمگینانه‌ی فردی علیه جایگاه زنان در مذهب سازمان یافته بود (**فریب مقدس**، ۱۹۹۲) و شماره‌هایی درباره‌ی تبعیض‌های جنسی که بر روابط جنسی حاکم‌اند (*Voyeuse*، ۱۹۹۱).

در این‌جا بحث پیرامون گونه‌های مختلف کامیک‌های آلترناتیو به پایان می‌رسد. با وجود این، این موضوع از یک بعد دیگر نیز قابل بررسی است: ناشران کوچک؛ صنعتی خودگردان و بالنده متشکل از کامیک‌های بسیار کم‌تیراژ، اغلب درحد چند صدنسخه. این‌گونه‌ی آثار ناشران کوچک که در اواخر دهه‌ی هفتاد و در طلیعه‌ی انفجار مجلات کوچکی که طرفداران جنبش پانک منتشر می‌کردند پدیدار شدند، اوایل به صورت فتوکپی و بسیار سردستی عرضه می‌شدند (افراد بلندپروازتر در این میان به استفاده از دستگاه‌های تکثیر جوهرگردان روی آوردند). این آثار کاملاً غیرتجاری معمولاً با سرمایه‌ی اندکی تولید می‌شدند و اغلب هم ضرر می‌دادند. نمونه‌های مشابه را به راحتی می‌توان در نخستین روزهای دوران جنبش زیرزمینی سراغ گرفت. فروش‌شان معضل بود و گرچه برخی از صاحبان فروشگاه‌های کامیک استریپ که دلسوزتر بودند قفسه‌ای را به آن‌ها اختصاص می‌دادند اما خیلی از این ناشران کوچک مجبور می‌شدند آثار خود را از طریق پست به‌فروش برسانند.

در اواخر دهه‌های هشتاد و نود این ناشران کوچک کارکشته‌تر شدند. کلید این امر، سازمان‌دهی بهتر بود و مجامع و مجله‌های کوچک خاصی که خود را وقف این موضوع کرده بودند. حتی ستارگانی هم در میان خالقان آثار ناشران کوچک پیدا شدند. همچنین، با توسعه‌ی نشر کامپیوتری و کاهش قیمت چاپ، این کتاب‌های مصور کوچک سروشکل حرفه‌ای‌تری به خود گرفتند. حالا دیگر این کتاب‌ها با صحافی‌های خوب و روجلدهای گلاسه متداول شده بودند. در ۱۹۹۵ این ناشران حتی مانیفست هم منتشر کردند: «به چه دلیل خودتان آثارتان را منتشر می‌کنید؟»

- اگر هیچ‌کس آثارتان را منتشر نمی‌کند، خودتان می‌توانید این کار را بکنید.
- خودتان را از قیدوبندهای تجاری خلاص کنید.
- با یک سرگرمی خلاقانه می‌توانید به زندگی خالی‌تان معنا بدهید.
- با این کار، کنترل صد در صد روی کارتان دارید.
- می‌توانید هر حرفی را هر وقت بخواهید بزنید.
- به هر حال، در حال حاضر این نهایت آزادی بیان است.

ناشران کوچک به‌رغم ماهیت ناپایدار و زودگذرشان عرصه‌ی کاملی برای پرورش کسانی شدند که بعدها طراحان حرفه‌ای از آب درآمدند. شاید معروف‌ترین‌شان در بریتانیا ادی کمپبل و برادران دانلد بودند و در امریکا و کانادا چستر براون، ژولی دوسه، جومت، برادران هرناندز، پیتر لرد و کوین ایستمن. البته این بدان معنا نیست که ناشران کوچک صرفاً منبع تغذیه‌ای برای ناشران بزرگ‌تر بودند. این عرصه اصالت و تشخص خودش را حفظ کرده (همان که در مانیفست‌شان اشاره شد) و همواره ناشران کوچکی در کار بوده‌اند که اصرار داشته‌اند کار حرفه‌ای نخواهند کرد حتی اگر فرصت اش برای‌شان مهیا شود.

بنابراین اگر بخش آلترناتیو را یک کل فرض کنیم، تنوع چشمگیری به لحاظ موضوع و اختلاف سطح چشمگیری به لحاظ خلاقیت در آن به چشم می‌خورد. با این حال حضور در این عرصه بهایی هم داشت که باید پرداخت می‌شد زیرا همان‌طور که جنبش زیرزمینی، خشم و غضب تشکیلات رسمی را برانگیخته بود، آلترناتیوها هم همین کار را کردند و سانسور مدام شدیدتر می‌شد. این واقعیت که هم امریکا و هم انگلیس به جناح راست متمایل می‌شدند باعث می‌شد این اوضاع تداوم داشته باشد. خط مشی سیاسی ریگان و بوش در دهه‌های هشتاد و نود، تقلید مو به موی خط مشی تاچر و میجر بود و همه‌ی آن‌ها هم از حمایت رسانه‌های افراطی راست‌گرا بهره‌مند بودند. در همان زمان، جناح تندروی راست مسیحیت (پیروان آیین پروتستان انجیلی) هم نفوذ بیش‌تری اعمال می‌کرد و در امریکا آن‌چه «اکثریت اخلاق‌گرا» خوانده می‌شد، «جنگلی صلیبی» علیه فرهنگ عامه راه انداخت که آماجش متوجه آلبوم‌های موسیقی، نوارهای ویدیویی، کتاب و بیش از همه، کامیک استریپ می‌شد.

آثار متعارف و آلترناتیو هر دو مورد تهاجم قرار گرفتند ولی فشار این وضع بر آلترناتیوها شدیدتر بود. از این آثار به‌گونه‌ای بد می‌گفتند که از زمان اوج جنبش زیرزمینی به این طرف سابقه نداشت. بر سر موضوع‌های جنسی و خشونت‌آمیز جنجال به‌پا

می‌شد و خالقان این آثار به صورت «وحشی‌های مهاجم» تصویر می‌شدند. روزنامه‌ها و مجله‌ها بعضی از نقاشی‌های برگرفته از متن این آثار را دوباره چاپ می‌کردند و به باد ملامت می‌گرفتند. یک بار دیگر همان مک کافین قدیمی که کتاب‌های مصور «خطرناک»اند چون ممکن است به دست بچه‌ها برسند، پاگرفت.

این فریاد اعتراض، تهاجم‌های اجتناب‌ناپذیری را در هر دو سوی اقیانوس اطلس [اروپا و امریکا] موجب شد. در انگلیس کامیک‌های بنگاه نشر ناک ابادت بارها مورد توجه پلیس و گمرک قرارگرفتند. در ۱۹۸۲ پس از آن که پلیس کتاب‌های مربوط به مواد مخدر را توقیف کرد در دادگاه اُلد بیلی از اتهام وارده مبرا شناخته شدند. در ۱۹۹۶ باز هم کامیک‌های رابرت کرامب از اتهام مستهجن بودن مبرا شدند. انتشارات ساووی هم گرفتار آزارها و مزاحمت‌های مداوم بود و بسیاری از کامیک‌های ترسناک‌شان مستهجن شناخته شده و معدوم شد. به‌علاوه، فروشگاه‌ها و واردکنندگان بی‌شماری در انگلستان هم مورد حمله قرار گرفتند. در امریکا نیز همین شیوه تکرار شد و گاه حتی عواقب وخیم‌تری نیز به همراه داشت. در ۱۹۹۵ آثار مایک دایانا را در فلوریدا توقیف کردند و خودش را به عنوان نخستین کاریکاتوریست، به جرم مستهجن بودن آثارش زندانی کردند.

مازندگان آثار کامیک آلترناتیو چگونه توانستند با این اوضاع دست و پنجه نرم کنند؟ خلاصه‌ی کلام این‌که نتوانستند. صندوق‌هایی برای تأمین هزینه‌های دفاع حقوقی راه‌اندازی شد و مقاله‌های خشمگینانه‌ای در مطبوعات هوادار به چاپ رسید. ولی در نهایت، این نبرد محکوم به شکست بود و همان‌طور که بیست‌سال قبل جنبش زیرزمینی دریافته بود، سرکشی و اعتراض بهای سنگینی داشت. به این ترتیب، خودسانسوری ضرورتی گریزناپذیر شد. ناشران به‌طور فزاینده‌ای از چاپ دست‌مایه‌های نیش‌دار سرباز می‌زدند و درعین حال، پخش‌کنندگان و صاحبان فروشگاه‌ها سفارش‌های مربوط به کامیک‌هایی که احتمال توقیف‌شان وجود داشت، لغو می‌کردند. ناشری این وضعیت را به این شکل جمع‌بندی کرد: «فکر می‌کنم کار عاقلانه این است که وقتی دست راستی‌ها دورت راگرفته‌اند پشت به‌شان نکنی».

اگر اصولاً مدرک دیگری لازم بود، این واکنش‌ها مدرک دیگری بود دال بر این‌که جامعه عمدتاً هنوز هم کامیک‌استریپ را به عنوان گونه‌ای از هنر که به اندازه‌ی بقیه‌ی هنرها حق آزادی بیان دارد، نپذیرفته است. تقریباً هیچ‌کدام از آن دست‌مایه‌هایی که با اعتراض مواجه شده بودند، اگر در یک رمان دیده می‌شدند هیچ توجهی برنمی‌انگیختند، و با این‌که بیش‌ترشان به لحاظ زیباشناسی قابل دفاع نبودند روشن بود که مرزهای رسمی خلاقیت برای کامیک‌ها آن‌قدر باز نیست که برای سایر رسانه‌ها. این واقعیت که ماهیت اعتراض‌های به عمل آمده شبیه اعتراض‌هایی بود که در مقاطع تاریخی پیش از آن وارد شده بود نشان می‌داد که اوضاع چندان تغییری نکرده است. به‌علاوه، این واقعیت که قلع و قمع‌های ذکر شده باید در همان زمانی رخ می‌داد که کامیک‌استریپ به اوج دستاوردهای هنری و ادبی خود رسیده بود، بسیار مضحک و کنایه‌آمیز است.