سبک
به مثابه معنا

قسمت دوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

تصاویری که «اِدیانگ»[1]، برای کتاب «دختری که باد را دوست می‌داشت»[2]، اثر «جین یالن»[3] خلق کرده، نمایانگر مصداقی از این اصل و قانون تصویرگریِ [استفاده از تزئینات چینی‌وار و سبک آرنوو که در قسمت اول این فصل به آن اشاره شد] غیر سنتی است.

داستان که خالق آن یک آمریکایی معاصر است، هیچ ارتباط واقعی با هنر ایرانی که یانگ در تصاویرش مد نظر قرار داده، ندارد. یالن محل رخ دادن حوادث داستانش را فقط به صورتی مبهم «کشوری دور در شرق» تعیین کرده که می‌تواند هر جایی، از اسکاتلند تا ویتنام باشد و تنها شخصیت داستان که نامی به او داده شده است، دانینا نام دارد که از نظر فرهنگی نامشخص است و به‌گونه‌ای رازآلود، گزینش‌گرانه به نظر می‌آید.

گذشته از این موضوع، واژگان داستان به تنهایی، بیشتر شبیه نوعی داستان پریان شفاهی به نظر می‌رسند که مبتنی بر داستان‌های اروپایی «گریمز» و «پرالت» هستند تا منابع داستانی پارسی؛ بیشتر شبیه داستان‌های هانس کریستین آندرسن هستند تا داستان‌های عمر خیام یا هزار و یک‌شب. اما تصاویر یانگ در تداعی حال و هوای مینیاتورهای ایرانی که بر فضای داستان سایه انداخته، موفق عمل کرده‌اند.

این تصاویر، نه فقط به این علت که شخصیت‌ها لباس ایرانی بر تن کرده و در فضاهای درونی ایرانی قرار گرفته‌اند، بلکه به این دلیل که در عین حال سبکی که این اشیا در آن نشان داده شده‌اند، به ویژه بسیار تمیز و پُرزرق و برق و به روشی دقیق و سازمان یافته دارای جزئیاتی بسیار غنی است، حس ایرانی به ما منتقل می‌کنند.

داستان به خودیِ خود، بر کسل‌کنندگیِ معمولِ داستان‌های پریانِ اروپایی چیره می‌شود و علاوه بر این، به صراحتِ جدی و اخلاقی موضوعی اشاره دارد که به شدت برای دوره‌ای که چاپ شده، مناسب است؛ یعنی دوره‌ای که حق رها شدن از واپس‌زدگی پذیرفته شده بود.

واژگانی که در کنار تصاویر یانگ می‌آیند، هم بیانگر واپس‌زدگی خشک و جدی و هم بیانگر شهوت‌پرستی فرهنگی هستند که تصاویر برای ما تداعی می‌کنند؛ فرهنگی که، نه شبیه فرهنگ خودمان و نه شبیه فرهنگی است که داستان‌های پریان اروپایی را به وجود آورده. تصاویر، دلالت‌های ضمنی واژگان را تغییر می‌دهند، اما به شکلی جالب توجه، خود را با کمک قراردادهای تجسمی ارزش‌های فرهنگی دیگر بیان می‌کند که به طرز عجیبی با ارزش‌هایی که داستان به آن‌ها اشاره کرده، برابری دارند. به همان اندازه شگفت‌آور این است که آن‌ها به قراردادهای فرهنگ دیگری با استفاده از شیوه‌های ناشناخته برای آن فرهنگ، اما مشترک با فرهنگ خودمان اشاره دارند.

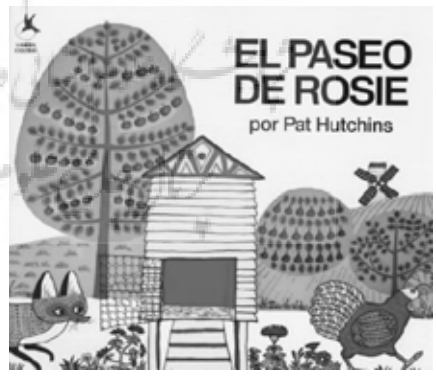
در کتاب «سرگذشت هنر»[۴]، ای. اچ. گامبریچ می‌گوید: پیکره‌ها در مینیاتور ایرانی به‌گونه‌ای برجسته شده‌اند که به نظر می‌رسد از یک کاغذ رنگی بُریده شده باشند (ص ۱۰۴). تصاویر یانگ در حقیقت حاوی عناصر کلاژی هستند؛ آن‌ها از کاغذهای رنگی بُریده شده‌اند و سبکی که از نقاشی مشهور وام گرفته شده، می‌تواند تداعی‌کننده همان حال و هوایی باشد که سبک وام گرفته شده از کل آن فرهنگ دارد.

آنو در کتاب‌های متنوع خود که حال و هوایی جادویی دارند، به سراغ تکنیک‌های اِشر می‌رود. در کتاب "Stevie"، «جان استپتو»[۵] از رنگ‌های روشن و خطوط سنگین وتیره "روآل"[۶] بهره می‌گیرد تا به حال و هوای هیجانات خام و شدید دست یابد و ضمن یادآوری آثار سنداک، اشاره‌ای هم به تصویرسازان کمیک استریپ «نموی کوچک»[۷] داشته باشد. ابتدا، سایه‌های پوانتیلیستی تاریک و مبهم در تصاویر «آرنلد لُبِل»[۸] برای کتاب «سیرک»[۹]، شبیه بیان مِهر و عطوفت به نظر می‌رسند. هیچ دلیلی برای آن‌که چرا این اشعار که درباره فعالیت پُر جنب و جوش سیرک است، باید با تصاویری همراهی شود که سایه‌ها و طرح‌های‌شان، تداعی‌کننده روشنی آرام و کم‌تحرکی نقاشی‌های امیل سورا است، وجود ندارد. اما سورا خود، تصویری نقاشی کرده که سیرک نام دارد و دارای دقت ریاضی‌گونه سبک پوانتیلیستی و تمرکز او روی طرح و الگو، بیش از محتواست. تصویر سورا با همان احساس غافلگیرکننده حرکت متوقف شده و وقاری آرام مرتبط است که تصویرسازی‌های لُبل به آن اشاره می‌کنند. سورا یک الگوی ثابت فرمال را در گرماگرم یک سیرک پُرهیاهو پیدا کرد و در واقع اشعار «پریلاتسکی» هم بر الگو و نظم، بیش از موضوع تأکید می‌کند که اثری همسان دارند. این‌ها در واقع اشعاری درباره الگوهای جالب صداهای سازمان یافته است و نه به هیچ‌وجه اشعاری درباره سیرک. شاید لُبل، خواسته یا ناخواسته، در این‌جا از سبک سورا تقلید کرده باشد، اما او این سبک را بازآفرینی کرده و لُبل در دوچندان کردن کمبود انرژی شگفت‌انگیز در سبک سورا، با لحن حقیقی اشعار پریلاتسکی، هماهنگ می‌شود. شاید عجیب‌تر آن باشد که سبک‌های ابتدایی بازنمایی بتوانند حال و هوایی در راستای موضوعات‌شان ارائه بدهند؛ درست به همان اندازه که سبک‌های ملی و سبک‌های شخصی قادر به این کار هستند. همان‌طور که اشاره کردم، هنر رئالیستی نامبرده به شکلی اجتناب‌ناپذیر، مبین حال و هوای «شیئیت علمی» است. از آن‌جا که تصور می‌کنیم هنر عامه خوشایند و بی‌خطر است، آن را پاسخی برای خطر ذهنی کتاب «رُزی به گردش می‌رود»، به همان خوشایندی و بی‌خطری تلقی می‌کنیم. از آن‌روی که تصورمان این است که سوررئالیسم، خیالی و رازآلود است و دلیل این امر آن است که سبک سوررئالیستی به شکلی سنتی در زمینه موضوعات تخیلی و رمزآمیز به‌کار گرفته شده است، تصاویر کتاب باغ عبدالقزازی به جهانی پُررمز و راز و تخیلی اشاره دارند که در آن ناممکن‌ها، حقیقتی امکان‌پذیر و غم‌انگیز هستند. همین‌طور تصور می‌کنیم که امپرسیونیسم، در تسخیر زیبایی، همواره مصمم به تغییر جهان مادی است. از آن‌جا

که امپرسیونیست‌های اصیل و سبک امپرسیونیستی، با ظواهر ناپایدار گِره خورده‌اند که تمایل دارند اهمیت روایی تصاویر را کوچک بشمرند، باربارا بیدر مطرح می‌کند که این سبک ممکن است، سبکی غیر تصویرگرانه‌تر از تمام سبک‌های هنری باشد (کتب مصور آمریکایی، ص ۴۹۹).

امپرسیونیست‌ها به نمایش نور سبزی که با سایه زودگذر یک درخت، روی یک صورت افتاده بود و نه شخصیت فردی که نور سبز روی صورت او افتاده بود، توجه می‌کردند. تصاویر آن‌ها صرفاً می‌گفت: این زیباییِ چیزهاست و در این‌جا ظاهر آن چیزها نمی‌توانند به ما بینشی درباره این شخص یا این مکان بدهند. اما همان‌طور که «میرشاپیرو»[۱۰]، در بحث خود درباره سبک مطرح می‌کند: «مشاهده‌گر اغلب نسبت به معانی اصیل آثار بی‌تفاوت است» (ص ۸۷)، پس از گذشت صد سال، امپرسیونیسم می‌تواند حال و هوایی را تداعی کند که ظرفیت روایی دارد؛ دلیل ساده آن این است که ما از امپرسیونیست‌ها آموخته‌ایم به دنبال زیبایی ناپایدار ظواهری باشیم که آن‌ها سعی در تسخیرشان داشته‌اند. ما تصاویری می یابیم که آن‌ها را نه فقط به عنوان تداعی‌کنندگان امپرسیونیستی زیبایی طبیعی، بلکه هم‌چنین تداعی‌گر خشنودی آرامش‌بخشی می‌دانیم که ما را با تحسین‌مان از این نوع زیبایی پیوند می‌دهد. به علاوه، جهان معمولی و لحظه‌ایِ درختان و نور لرزانی که رُنوار و مونه به نمایش گذاشته‌اند، برای بیشتر ما چندان هم پیشِ پا افتاده و معمولی نیست؛ تصاویر در سبک امپرسیونیستی پُردرخت، فضاهای باز و آب‌های درخشان برای تعداد زیادی از ما بیشتر نوعی حس غمِ غربت از این‌که آن اشیا زمانی به چه شکل بوده‌اند؛ تداعی می‌کنند. سبک امپرسیونیستی برای ما دوره زمانی آرام‌تر و آرامش‌بخش‌تری را بازنمایی می‌کند که کم تنش‌تر از احساس لَخت‌شدگی و بی‌حسیِ بدون حرکت است.

انتخاب سبک امپرسیونیسم از سوی موریس سنداک، برای کتاب آقای خرگوش و هدیه دوست‌داشتنی، اثر «شارلوت زُلوتو»[۱۱]، در نگاه اول به نحو مضحکی نامناسب به نظر می‌رسد، اما او آن حس غم غربت آرامش‌بخش را برای هدف بزرگی به‌کار می‌گیرد. داستان زُلوتو، قربانگاهی مکانیکی است که خود را تکرار و تکرار می‌کند؛ خود را آن‌قدر ثابت و منظم تکرار می‌کند تا به جایی می‌رسد که گویی داستان را کامپیوتری گفته است که یک پیچ آن شُل بوده! مضاف بر این، تکرارها می‌خواهند به نوعی سرزنش‌گری زننده و کُند، هم در آقایِ خرگوش و هم در دختری اشاره کنند که با او برخورد می‌کند و این امر باعث می‌شود آن‌ها را کم‌تر از میزانی که قاعدتاً باید دوست داشته باشیم، دوست بداریم. به نظر می‌رسد آن دختر همیشه باعث می‌شود خرگوش کمی احمق باشد و به نظر چنین می‌آید که او همواره درباره این‌که مادر دختر چگونه فقط پرندگان را روی درخت‌ها دوست دارد، اندکی کنایه‌آمیز رفتار می‌کند. اما حال و هوای تصاویر پُر نور سنداک، مبین صلحی آرام است که بر هر اشاره ضمنی منفیِ متن نظارت دارد و بر آن مسلط است. شخصیت‌ها کاملاً خوشایند جلوه می‌کنند؛ اشخاصی آرام که در زیر نور امپرسیونیستی آرامش‌دهنده دیده می‌شوند. تصاویر روشن می‌کنند که هیچ‌یک از آن‌ها احتمالاً نمی‌توانسته‌اند کنایه‌آمیز باشند. در نتیجه، تکرارهای داستان دیگر آزاردهنده نخواهند بود و برعکس، آرامش‌بخش می‌شوند؛ مانند وزوز مستمر زنبورها در یک روز داغ تابستان. سبک این تصاویر پیچیده که ابتدا گویی هیچ ربطی با این داستان ساده ندارد، در حقیقت، فضایی می‌آفریند که لحن واژگان را قابل تحمل و بر آن‌ها نظارت می‌کند. فاصله میان معنای اصلی یک سبک و معانی‌ای که اکنون در آن می‌یابیم، در این‌جا روشن‌تر از استفاده از سبک‌های هنرِ بدوی در کتب مصور است. زیرا ما بدویت را با کتب مصور ساده و کودکانه بی‌شماری شناسایی می‌کنیم که از تصاویر تجسمی قراردادی فرهنگ‌هایی که آن‌ها را بدوی می‌نامیم، سود برده‌اند و معمولاً به این دلیل که داستان‌های یا افسانه‌هایی را که از این فرهنگ‌ها سرچشمه گرفته‌اند، همراهی می‌کنند. هنگامی که تصور می‌کنیم کودکان، هم آن داستان‌ها و هم قراردادهای تجسمی را به‌طور خودکار می‌فهمند و از آن‌ها خوش‌شان می‌آید، تفاوت‌های وسیع میان معانی اصیل آن‌ها و معانی‌ای را که ما در حال حاضر به آن‌ها می‌افزاییم، نادیده می‌گیریم.



پس از گذشت صد سال، امپرسیونیسم می‌تواند حال و هوایی را تداعی کند که ظرفیت روایی دارد؛ دلیل ساده آن این است که ما از امپرسیونیست‌ها آموخته‌ایم به دنبال زیبایی ناپایدار ظواهری باشیم که آن‌ها سعی در تسخیرشان داشته‌اند. ما تصاویری می‌یابیم که آن‌ها را نه فقط به عنوان تداعی‌کنندگان امپرسیونیستی زیبایی طبیعی، بلکه هم‌چنین تداعی‌گر خشنودی آرامش‌بخشی می‌دانیم که ما را با تحسین‌مان از این نوع زیبایی پیوند می‌دهد. به علاوه، جهان معمولی و لحظه‌ایِ درختان و نور لرزانی که رُنوار و مونه به نمایش گذاشته‌اند، برای بیشتر ما چندان هم پیشِ پا افتاده و معمولی نیست

هم تصاویر لئو و دنیل دیلون، برای کتاب «چرا پشه‌ها در گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند» و هم تصاویر جیل ای. هالی، برای کتاب «یک داستان، یک داستان»[۱۲]، شباهت‌هایی با دست‌ساخته‌های آفریقایی و به ویژه دست‌بافته‌ها دارند.

تصاویر «جرالد مک‌درمت»[۱۳] برای کتاب کمانی به سوی خورشید، یادآور هنر «پوبلو[۱۴]» سرخ‌پوستان است که ابتدا داستان را تعریف می‌کنند. تصاویر «دوگلاس تیت»[۱۵]، برای کتاب «باز هم روزی روزگاری یک توتم»[۱۶] و تصاویر «الیزابت کلیور»[۱۷]، برای کتاب «بُزهای کوهستانی تملاهام»[۱۸]، از تخیل هنر محلی خلیج شمال شرقی استفاده می‌کند. اما فرهنگ‌های آفریقایی و آمریکای شمالی که منشأ این داستان‌ها قرار گرفته‌اند، نه تنها صور خیال تجسمی خود را به گونه‌ای متفاوت از روشی که ما انجام می‌دهیم، تأویل می‌کنند، بلکه آن‌ها ادراک دیگرگونه‌ای از هدف تصاویر تجسمی داشته‌اند و این مسئله، باعث می‌شود که در شیوه‌ها و گونه‌های متفاوت تصاویر به‌کار گرفته شوند. کشف این تفاوت‌ها آشکار می‌کند که چه‌طور این تصاویر، نه ساده و نه کودکانه‌اند.

با وجود این، پیش از آن‌که حتی به صور خیال تجسمی توجه کنیم، باید به خاطر داشته باشیم که هیچ‌یک از این فرهنگ‌ها، به‌گونه‌ای که ما به داستان‌ها فکر می‌کنیم، فکر نکرده‌اند. برای ما، داستان‌های «کمانی به سوی خورشید» یا «یک داستان، یک داستان»، داستان‌هایی سرگرم‌کننده هستند. محصولات خیالی به ما همان‌طور لذت می‌بخشند که داستان‌های پریانی که برادران گریم جمع‌آوری کرده‌اند. با این‌حال، برای فرهنگ‌هایی که منشأ آن‌ها بوده‌اند، برخی از شخصیت‌های «فوق طبیعی» در این داستان‌ها، موجودات حقیقی به شمار می‌رفته‌اند؛ به همان اندازه حقیقی که بخشی از دنیای واقعی یا یک درخت یا یک شخص. در آن زمان، این‌ها «داستان» تلقی نمی‌شدند و همان‌گونه که حوادث انجیل برای مسیحیان حقیقت دارند، آن‌ها نیز حقیقت داشته‌اند. مضافاً به این دلیل، حقیقتِ آن‌ها با اهمیت‌تر از هیجانِ خیال‌انگیزیِ عیان آن‌ها بوده است. شاید ما از داستان کمانی به سوی خورشید لذت ببریم؛ زیرا حوادث آن بی‌شباهت به زندگی معمولی است. چنین حوادثی برای کسانی که نخستین بار داستان‌هایی از این نوع را تعریف کرده‌اند، توضیحاتی حقیقی بود، درباره این‌که چرا زندگی عادی، چنین که هست، هست.

طبق نظر «آلفونزو اُرتیز»[۱۹]، پوبلوها داستان‌های بسیاری درباره این‌که چگونه خورشید به عنوان پدر و دستگاه تولید مثل و زمین به عنوان مادر، از هم جدا شدند و سپس به یکدیگر پیوستند، دارند (ص ۱۴۴).

اما ممکن است ما داستانی را که مک درمت از طریق این حوادث تعریف می‌کند، با برداشت‌های داستانیِ خودمان تأویل کنیم؛ با این تصور که داستان درباره چیزی خاص و هیجان‌انگیز است که برای قهرمانی ویژه و هیجان‌انگیز اتفاق می‌افتد و اشارات ضمنی اسطوره‌ای را نادیده بگیریم. پوبلوها نمی‌توانستند داستان‌ها را به روشی که ما می‌فهمیم، درک کنند. ما داستان‌ها را در دسته‌بندی خاصی قرار می‌دهیم؛ آن‌ها فرمی هنری هستند. در حالی که هیچ‌یک از فرهنگ‌های بدوی، فکری درباره «هنر»، شبیه آن‌چه ما داریم، نداشته‌اند.

«نانسی لوپترسون»[۲۰] در کتابش که درباره هنر محلی کانادایی است، داستان‌های بدوی را انکار نمی‌کند... او ارزش هنر یا ارزش دست ساخته ماهرانه آن‌ها را به رسمیت می‌شناسد. البته این تأکید، به تنهایی برای این مقصود در هنر بدوی (داستان‌های غیر غربی) کفایت نمی‌کند و همان‌قدر نادرست است که در جامعه سده‌های میانه غربی بوده است (ص ۴). اشیایی که صنعت‌کارها (آرتیزان‌ها)ی بدوی ساخته‌اند و ما تصمیم گرفته‌ایم به نام «هنر» به آن‌ها توجه کنیم، تقریباً همیشه و در اصل دارای نوعی هدف اجتماعی یا مذهبی بوده‌اند. آن‌ها فقط به طور اتفاقی زیبا بوده‌اند یا این‌که مفاهیمی از زیبایی با

تصاویر «جرالد مک‌درمت» برای کتاب کمانی به سوی خورشید، یادآور هنر «پوبلو» سرخ‌پوستان است که ابتدا داستان را تعریف می‌کنند. تصاویر «دوگلاس تیت»، برای کتاب «باز هم روزی روزگاری یک توتم» و تصاویر «الیزابت کلیور»، برای کتاب «بُزهای کوهستانی تملاهام»، از تخیل هنر محلی خلیج شمال شرقی استفاده می‌کند. اما فرهنگ‌های آفریقایی و آمریکای شمالی که منشأ این داستان‌ها قرار گرفته‌اند، نه تنها صور خیال تجسمی خود را به گونه‌ای متفاوت از روشی که ما انجام می‌دهیم، تأویل می‌کنند، بلکه آن‌ها ادراک دیگرگونه‌ای از هدف تصاویر تجسمی داشته‌اند و این مسئله، باعث می‌شود که در شیوه‌ها و گونه‌های متفاوت تصاویر به‌کار گرفته شوند

مفاهیم فوق طبیعی در جهان‌بینی یگانه خالقان‌آن‌ها با هم عجین شده بود که قابل تفکیک از یکدیگر نبوده‌اند. بنابراین، به عنوان مثال «فرانک سی. هیبن»[۲۱]، می‌گوید نقاشی‌هایی که روی دیوارهای باستانی «آنازازی کیوا»[۲۲]ها پیدا شده که مک درمت آن‌ها را در کمانی به سوی خورشید تداعی کرده است، بیشتر اهمیتی آیینی داشته‌اند تا تربیتی یا هنری (ص ۳۴) و بازنمایی‌های پیکره‌های چندتکه پرندگان و حیوانات گوناگون که روی ستون‌های توتم و حفاظ‌های آیینی خلیج شمال غربی محلیان پیدا شده، هدف اولیه شناسایی شجره خانوادگی کسانی بوده که آن‌ها را نشان می‌داده‌اند.

«فرانک سی. هیبن»، می‌گوید نقاشی‌هایی که روی دیوارهای باستانی «آنازازی کیوا»ها پیدا شده که مک درمت آن‌ها را در کمانی به سوی خورشید تداعی کرده است، بیشتر اهمیتی آیینی داشته‌اند تا تربیتی یا هنری و بازنمایی‌های پیکره‌های چندتکه پرندگان و حیوانات گوناگون که روی ستون‌های توتم و حفاظ‌های آیینی خلیج شمال غربی محلیان پیدا شده، هدف اولیه شناسایی شجره خانوادگی کسانی بوده که آن‌ها را نشان می‌داده‌اند

طبق نظر «ویولا ای. گارفیلد»[۲۳] و «پُل. اس. وینگرت»[۲۴]، «هنر لزوماً وسیله‌ای برای ثبت وقایع و زندگی روزمره مردم نبوده است» (ص ۵۹). کارکردهای این نوع هنر، به وضوح تعریف شده است و به علاوه، هیچ‌یک از این هنرها، ادعای چندانی در زمینه ابداع ندارد. کار هنرمند این بود که تصاویر قراردادی را به روشی قراردادی بازآفرینی کند، نه آن‌که خود را بیان یا دیدگاه شخصی خود را ابراز کند. مانند اکثریت وسیع انسان‌ها در سراسر تاریخ، هیچ‌یک از این آدم‌ها، دید شخصی را مهم یا حتی جالب تلقی نکرده و به این موضوع توجه نداشته‌اند که چشمان‌شان حقیقتاً چه دیده و کلیت موضوع دارای اهمیت بیشتری بوده است. هنگامی که مردم محلی خلیج شمال غربی با اشکال چشم مانند، در تمام حدقه‌های استخوانی و با پیکره‌هایی که از فضاهای خالی دورگیری شده با خطوط فرمی سنگین، حیوانات را در بازنمایی‌های چندتکه ویژه‌شان به نمایش درآوردند، به وضوح تمایل زیادی به نشان دادن آن‌چه باید یک حیوان شبیه آن به نظر برسد، از یک نقطه دید ثابت و فاصله مشخص، نداشته‌اند.

در کتاب باز هم روزی روزگاری توتم، «کریستی هریس»[۲۵] می‌گوید کسانی که میل دارند داستان‌های محلیان خلیج شمال غربی را بازنویسی کنند: «به تصویرسازان، به عنوان کسانی که خود را وقف نشان دادن فرهنگ به نحوی معتبر کرده‌اند، احتیاج دارند» (ص ۱۹۵). اما فقدان هر دو امکان (معتبر بودن و مصمم بودن تصویرساز بر نمایش فرهنگی متفاوت با فرهنگ خود در تصاویر دوگلاس تیت، برای داستان‌هایی که هریس بازنویسی می‌کند، بارز است. اگرچه تیت، از خیالی بودن هنر خلیج شمال غربی بهره می‌گیرد و آن را بر اساس قراردادهای هنر اروپایی دستکاری می‌کند. پیکره‌های سنتی او، از فضاهای سفید و سنگین خطوط فرمی و مردمک‌های سنگین در حدقه‌ها تشکیل شده‌اند، اما او این پیکره‌ها را روی هم می‌اندازد. در حالی که آن‌ها هرگز در شیوه سنتی روی هم قرار ندارند و او برای آن‌ها پس‌زمینه‌هایی ساخته؛ به گونه‌ای که پیکره‌ها در صحنه، با عمق پرسپکتیو باز نموده می‌شوند. همان‌قدر که بازنمایی‌های «ورود به زندگی» نمادین است، دستِ کم همان‌قدر هم زندگی در هنر بازنمایانه و سنتی اروپایی بازنمایی شده است. البته در آثار او، این بازنمایی‌ها به کاریکاتورهای مسطح تبدیل شده‌اند؛ پیکره‌های خشکی که به عنوان انسان یا حیوانات، به برگزاری جشن بالماسکه مشغول هستند. آن‌ها نه از لحاظ سنتی، اروپایی‌اند و نه به شکل موثق بیانگر سنتی هستند که ادعای بازنمایی آن را دارند.

«شیلا ایگف»[۲۶]، در کتابش که درباره ادبیات کودکان کانادایی است، به این نکته اشاره می‌کند که تصاویر الیزابت کلیور، برای داستان بُزهای کوهستانی تملاهام که افسانه‌ای درباره مردم «سیمشی»[۲۷] است که در همان منطقه خلیج شمال غربی زندگی می‌کردند، موثق هستند: «پیکر انسان‌ها، حیوانات و پرندگان به روش اشکال سایه‌وارِ توتمیِ هنر سرخ‌پوستی، چکیده‌نگاری شده‌اند. آن‌ها در حسی آیینی و مناسک‌وار، منجمد و بدون حرکت شده‌اند. این فضای رازآمیز سرخ‌پوستی، در کَنده‌کاری‌های لینولئوم ستون‌های توتمی و خانه‌های بلند که تاریک و سیاه و نمایشی هستند، در تضاد با صفحات سفید قرار دارند» (جمهوری کودکی، ص۲۶۰). اما با وجود این که کتاب *بُزهای کوهستانی تملاهام*، به دقت نشان می‌دهد که بسیاری از اشیای فرهنگ سیمشی، نظیر ستون‌های توتمی، حفاظ‌های آیینی، پتوها، کلاه‌های چوبی که می‌تواند از طریق اشیایی خاص که اکنون در موزه‌های مختلف کانادایی جای

دارد، پی گرفته شود، چنین کارکردی در حیطه سبک قراردادی سیمشی نداشته است.

به‌گونه‌ای متناقض‌نما، تصاویر کلیور معتبر هستند؛ به دقت این اشیا را بازنمایی کرده‌اند. ما آن‌ها را همان‌گونه مشاهده می‌کنیم که ممکن است در موزه‌ها یا عکس‌ها و در زمینه‌های کاربردی‌شان ببینیم. در همین حال، کلیور انسان‌ها و حیوانات را در داستانش، نه با استفاده از جزئیات قراردادی‌ای که نشان می‌دهد یک تصویر چه چیزی را در هنر سیمشی بازنمایی می‌کند، بلکه با استفاده از آن‌چه به گونه‌ای قراردادی پیکره‌ها را در هنر اروپایی بازنمایی می‌کند، یعنی خطوط کناره‌نمای‌شان، بازنمایی می‌کند.

در این‌جا هیچ خط فرمی، هیچ چشم اضافی به جز آن‌ها که در اشیا نشان داده شده، یعنی «آن‌چه مردمِ واقعی می‌پوشند و حمل می‌کنند» وجود ندارد. البته اکثر فیگورهای کلیور، دارای زمینه‌ای هستند و فضایی که اشغال می‌کنند، بی‌شباهت با فضاهای تزئینی سیمشی‌هاست که با دقت به تعادل رسیده و به شکلی همسان از تزیینات پر شده است. کلیور از قراردادهای هنر بازنمایانهٔ اروپایی، برای نشان دادن مردمی که علاقه‌مندند بدانند همه چیز چطور به نظر می‌رسیده و یک دهکدهٔ سیمشی چه شکلی داشته است، استفاده می‌کند؛ نگاه او به دهکده، نگاهی غیرتوریستی است.

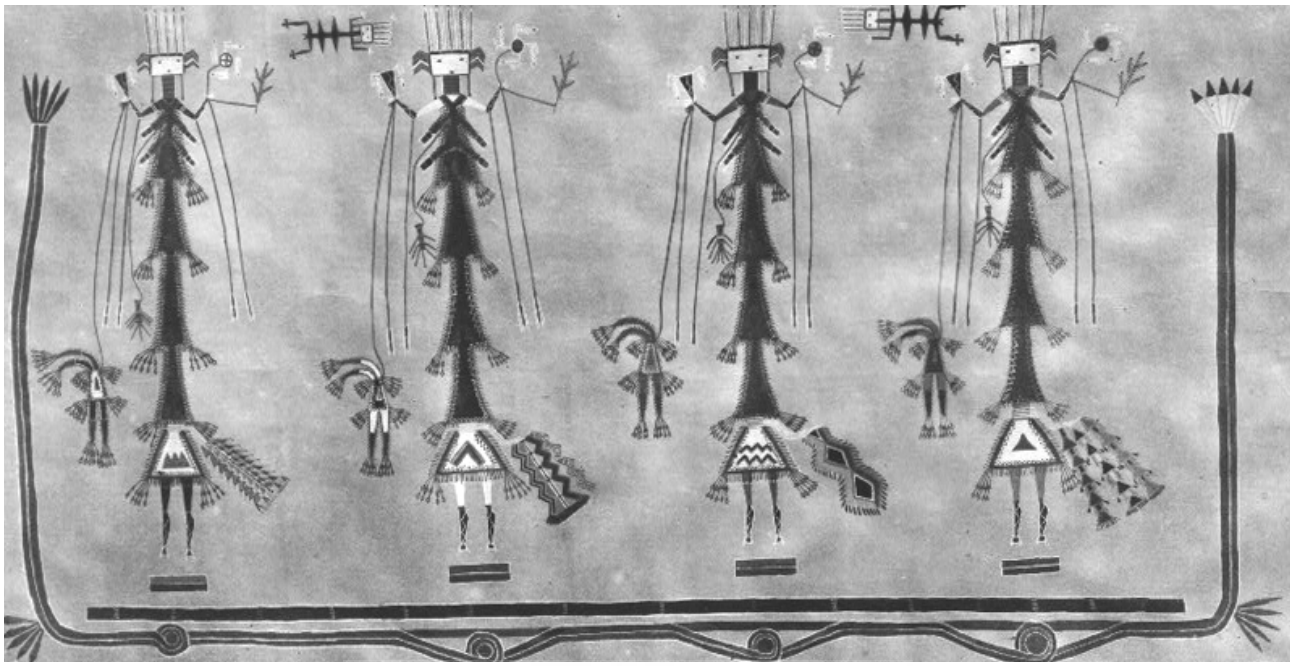
«فرانزبوز»[۲۸] خیال‌انگیزی قراردادی بخش اعظمی از هنر خلیج شمال غربی را با واقع‌گراییِ یک‌سَر که محلیان خلیج شمال غربی برای استفاده در یک جشن آیینی ساخته‌اند، مقایسه می‌کند که مراسم گردن‌زنی را نشان می‌دهد؛ یعنی جایی که لزوم واقع‌گرایی وجود داشته است (ص ۶۸). این‌که آن‌ها می‌توانسته‌اند چنین بازنمایی‌هایی به وجود بیاورند، اما معمولاً ترجیح می‌داده‌اند که اشاره کنند. بدوی‌گری‌شان، امری گزینشی بوده است، نه مقوله‌ای درباره عدم مهارت یا کودکانگی و این‌که یک تصویر بیشتر از لحاظ بازنمایی یک معنای قراردادی دارای اهمیت بوده تا ظاهر آن. اما تصویرگری کتب مصور، ناگریز هنری بازنمایانه است که به شکل خودمختار، با گونه‌هایی که امور مختلف به نظر می‌آیند و معانی‌ای که به ظاهرشان مربوط هستند، ارتباط دارند. در این حالت، حتی ساده‌ترین و کودکانه‌ترین کتب مصور هر چیزی هست، مگر یک اثر بدوی.

در بیشتر فرهنگ‌های محلی آمریکای شمالی، ظواهر بیش از آن که دارای صراحت باشند، فریب‌دهنده‌اند؛ موجوداتی فوق طبیعی که در بیشتر اوقات، در جشن‌های نقاب، صرفاً به عنوان انسان حضور دارند و انسان‌هایی با ظاهر ضعیف که ممکن است دارای قدرتی عظیم باشند. اما در تصاویر کتاب *بُزهای کوهستانی تملاهام*، مانند بسیاری از کتب مصور دیگر، هم شاهد چگونگی شخصیت‌های داستان و هم فضایی که در آن نقش‌آفرینی می‌کنند، هستیم. این پیکره‌ها فضا را اشغال می‌کنند؛ زیرا ما اعتقاد داریم فضاهایی که اشغال می‌کنند، آن‌ها را به نحو قابل توجهی تحت تأثیر قرار می‌دهند و تشریح می‌کنند و در حقیقت، داستان در این نمونه تصویرسازی شده، می‌تواند درباره قبیله سیمشی و فرهنگ‌شان باشد؛ به جای این‌که بیانگر ارزش‌های این فرهنگ باشد، بیش‌تر یک مستندسازی است تا بازسازی.

اگر تصاویر کلیور نمادین هستند، این نمادگرایی نیازمند رابطه‌ای میان قالب و معناست. سیمشی‌هایی که تخیل قراردادی بازنمایی یک بُز کوهی را می‌شناخته‌اند، می‌توانسته‌اند یک بُز کوهی نمادین را در زمینه‌ای گیج‌کننده از الگوهای متشتت شناسایی کنند، اما با تربیت شدن برای شناسایی اشیا از طریق عقب ایستادن و درک کردنِ شمای کلی اشیا، می‌توانیم بُز کوهی کلیور را تشخیص بدهیم؛ زیرا بُز کوهیِ او در حقیقت، کلیت یک بُز کوهی را دارد.

با وجود این، اعتقاد ایگف به موثق بودن تصاویر کلیور، کاملاً هم نابه‌جا نیست؛ کیفیاتی که او در آن‌ها پیدا می‌کند، شاید سیمشی نباشد، اما حسی در آن‌هاست که می‌گوید بدوی‌اند. در واقع، آن‌ها کیفیاتی هستند که هنرمندان اروپایی که از محدودیت هنر بازنمایانه اروپایی در صد سال پیش رنج می‌بردند، این کیفیات را در هنر آفریقایی ستایش کردند: شفافیت ساختار و سادگی تکنیک. اگرچه آفریقایی‌هایی که این اشیا را ساخته‌اند، احتمالاً خودآگاهانه چنین کیفیاتی را مورد نظر نداشته‌اند، چیزی را می‌بینیم که برای دیدن آن در هنر فرهنگ‌های دیگر، هنرمان ما را آموزش داده است و بدون شک، اروپایی‌ها توانستند از دسته‌بندی‌های هنر اروپایی، برای پیدا کردن این کیفیات در هنر آفریقایی استفاده کنند. اثر کلیور،

در این‌جا هیچ خط فرمی، هیچ چشم اضافی به جز آن‌ها که در اشیا نشان داده شده، یعنی «آن‌چه مردمِ واقعی می‌پوشند وَ حمل می‌کنند» وجود ندارد. البته اکثر فیگورهای کلیور، دارای زمینه‌ای هستند و فضایی که اشغال می‌کنند، بی‌شباهت با فضاهای تزئینی سیمشی‌هاست که با دقت به تعادل رسیده و به شکلی همسان از تزیینات پر شده است. کلیور از قراردادهای هنر بازنمایانهٔ اروپایی، برای نشان دادن مردمی که علاقه‌مندند بدانند همه چیز چطور به نظر می‌رسیده و یک دهکدهٔ سیمشی چه شکلی داشته است، استفاده می‌کند؛ نگاه او به دهکده، نگاهی غیرتوریستی است



هنر ناواجو

همان‌جور بدوی است که آثار ماتیس؛ نه آن‌گونه که آثار سیمشی‌ها بدوی است. اثر او مکرراً یادآور آثار ماتیس است. در نمونه‌ای که او برای کتاب افسانه «چگونه تابستان به کانادا آمد»[۲۹]، اثر «میک مک»[۳۰]، کار کرده، تصویر پریانِ روشنایی و آفتاب که به دور ملکه‌شان تابستان، می‌رقصند، مستقیماً بازتاب اثر «رقص» ماتیس است؛ فیگورهایی با همان شکل دور هم جمع شدن و صورت تابستان را هم گویی ماتیس نقاشی کرده است. کلیور به‌گونه‌ای کنایی، بدوی‌گری را به وسیله تداعی سبک فرهنگ خودمان که خودِ آن هم می‌کوشد نوع متفاوت دیگری از هنر بدوی را تداعی کند، برای کسانی یادآوری می‌کند که با هنر اروپایی آشنا هستند.

برای برخی از ما که با قراردادهای یک فرهنگِ بیگانه ناآشنا هستیم، بازسازی تخیلی از آن فرهنگ، به شرطی که بتوانیم آن را درک کنیم، به صورتی اجتناب‌ناپذیر از اصل آن فرهنگ معنادارتر است. در کتاب *کمانی به سوی خورشید*، مک درمت هم تخیلی سنتی را بازسازی می‌کند، اما با روشی متفاوت. بسیاری از عناصر تصاویر او، مشابه عناصر هنر پوبلوکیوا هستند. او از نوعی خط قابِ سنتی بهره می‌گیرد که هیبن توصیف می‌کند: «این خطوط شامل نوارهای رنگی رنگین‌کمان است و از دیوارهای کیوا در مرزی کَنده‌کاری شده و تکرارشونده عبور می‌کند... پیکرها یا ایستاده روی خط قاب هستند یا با آن محصور می‌شوند» (ص ۲۸). پیکره‌های مک درمت، روی خط قاب ایستاده یا با آن محصور شده‌اند. به علاوه، رنگین‌کمان‌های او شبیه نوارهای کَنده‌کاری شده رنگارنگ هستند که در هنر کیوایی پیدا شده است. رعد و برق‌ها و افعی‌های زیگزاگ مانند او، شبیه رعد و برق‌ها و افعی‌های هنر کیوایی و چکیده‌نگاری در ساقه‌های ذرت او، مانند چکیده‌نگاری‌ها در هنر کیوایی است. از سوی دیگر، رنگین‌کمان مک درمت، از نظم منشور نور پیروی کرده است. در حالی که رنگین‌کمان‌های کیوا از این نظم پیروی نمی‌کنند. رعد و برق‌های او همیشه، زیگزاگ‌مانندند. اما رعد و برق‌های هنر کیوایی گاهی زیگزاگ هستند و گاهی به شکل نمادین، به وسیله شاخه‌هایی روی یکدیگر قرار گرفته‌اند. بر ساقه‌های ذرت او، خوشه‌های ذرت قرار دارند که دانه‌دانه‌شان بازنمایی شده است؛ به همان شیوه‌ای که شیرهای کوهستانی کیوایی بازنمایی شده‌اند. آن‌ها معمولاً خطوط کناره‌نمای شیرهای کوهستانی را دارند، اما مک درمت به شیرهای خود اشکال زیگزاگ متداولی می‌دهد که در بقیه تصاویرش وجود دارند. هم‌چنین، پیکره‌های انسانیِ طراحی شده توسط مک درمت، چندان شبیه پیکره‌هایی که در نقاشی‌های دیواری کیوا و یا در اشیای سفالین قبایل مختلف سرخ‌پوستان پوبلو پیدا شده، نیست. اگرچه این پیکره‌ها گاهی چکیده‌نگاری شده‌اند، اغلب بیشتر شبیه خطوط کناره‌نمای انسان به نظر می‌رسند، در مقایسه با پیکره‌های تقارنی و هندسی درمت.

فرانک سی‌هیبن می‌گوید: بسیاری از پیکره‌های موجود در نقاشی‌های دیواری پیدا شده در تله‌های سفالگری، به گونه‌ای است که «گویی چشم بسته جزئیات آن‌ها را کشیده‌اند و این چیزی است که تأثیری واقع‌گرایانه بر جای می‌گذارد. ساخت عضلانی شانه‌ها... و پاها... به خوبی مشخص و گاهی حتی اغراق شده‌اند.» (ص ۷۸)

پیکره‌های مک درمت، اغلب بیش از آن مستطیلی هستند که به نظر عضلانی بیایند. آن‌ها یا از اشکال مربع یا گِرد

کلیور از بدوی‌گری، بدوی‌زدایی می‌کند، اما تصاویر درمت از منابع مورد استفاده او بدوی‌ترند. البته هر دو، معنای صور خیال و تصاویر بیگانه را از حالت مذهبی و اَشرافیت خانوادگی، به روایت‌گر بودن تبدیل می‌کنند و با استفاده از اغراق و کج‌نمایی ویژگی‌های یک سبک بیگانه، هر دو قدرتمندانه با فضایی مناسب و پُرمعنا مرتبط می‌شوند. بالاتر از همه، هیچ‌کدام ساده یا کودکانه نیستند و هر دو با استفاده از شناخت عمیق‌شان، حداقل با دو مجموعه پیچیده قراردادهای فرهنگ خودی و فرهنگ جامعه دیگر ارتباط برقرار می‌کنند

تشکیل شده‌اند و در بیشتر موارد تمام‌رخ هستند؛ به نحوی که بر تقارن دوسویه آن‌ها تأکید شده است. پیکره‌های سنتی پوبلو، اغلب در طرح‌هایی کلی دیده می‌شوند که از تلفیق اشکال گِرد و مربع پدید آمده‌اند. آن‌ها بسیار نرم‌تر از پیکره‌های درمت به نظر می‌آیند و بیشتر شبیه کاریکاتورند تا نمادهای به دقت آیینی شده‌ای که درمت خلق می‌کند.

با وجود این، پیکره‌های درمت از احساس هنر پوبلو برخوردارند؛ نه به این دلیل که شبیه پیکره‌های پوبلو هستند، بلکه به این سبب که شبیه مصداق‌های عناصر تزیینی پوبلو به نظر می‌رسند. در این پیکره‌ها از عناصر تکرارشونده و دندانه‌دندانگیِ بدریخت و زاویه‌دار خبری نیست؛ همان شکل‌های پله‌مانند و Z مانند و زمینه‌های سنگین سیاهی که ما در هنر آنازازی‌های باستان و هنر «هاپی»[۳۱] و «ناواجو»[۳۲]ی مدرن می‌یابیم.

اگرچه تصاویر مک درمت برای ما به گونه‌ای کنایه‌آمیز، یادآور فضای هنر پوبلو هستند (زیرا پیوسته از عناصر هنر پوبلو استفاده کرده‌اند)، مک درمت از آن عناصر، منسجم‌تر از خود هنرمندان کیوایی استفاده می‌کردند. الیزابت کلیور، با تصاویر خاص یک فرهنگ بیگانه، به وسیله هماهنگ کردن یک نمونه اروپایی شده از سبک بدوی، ارتباط برقرار می‌کند.

مک درمت فضای ویژه فرهنگی بیگانه و متفاوت را با استفاده از اغراق و قاعده‌مند کردن شیوه‌هایی که در آن سبک هنری با سبک خودمان بی‌شباهت است، انتقال می‌دهد.

کلیور از بدوی‌گری، بدوی‌زدایی می‌کند، اما تصاویر درمت از منابع مورد استفاده او بدوی‌ترند. البته هر دو، معنای صور خیال و تصاویر بیگانه را از حالت مذهبی و اَشرافیت خانوادگی، به روایت‌گر بودن تبدیل می‌کنند و با استفاده از اغراق و کج‌نمایی ویژگی‌های یک سبک بیگانه، هر دو قدرتمندانه با فضایی مناسب و پُرمعنا مرتبط می‌شوند. بالاتر از همه، هیچ‌کدام ساده یا کودکانه نیستند و هر دو با استفاده از شناخت عمیق‌شان، حداقل با دو مجموعه پیچیده قراردادهای فرهنگ خودی و فرهنگ جامعه دیگر ارتباط برقرار می‌کنند.

اغراق و کج‌نمایی در هنر، ویژگی‌های یک فرم خاص، یعنی کاریکاتور است. تصاویر کلیور و درمت، حس بسیار قوی کاریکاتوری دارند و نمونه‌هایی اغراق شده و کج‌نمایی شده از هنری در سبک دیگر هستند و بنابراین، خیلی بیشتر شبیه هنر کتاب مصوری هستند که به عنوان یک گونه یا ژانر، بیشتر با کاریکاتور هم‌ارز می‌شوند. هنرمندان کتاب مصور، مانند کاریکاتوریست‌ها بیشتر به تداعی سبک‌ها علاقه دارند تا تقلید کردن از آن‌ها؛ یعنی بیشتر به بیان‌گری خالص و دقیق متمایل هستند. تأملی در کاریکاتورسازی، نکات بسیاری درباره سبک کتب مصور آشکار می‌کند. کاریکاتورسازی، اشیا را به دقت و به همان‌گونه که هستند، نشان نمی‌دهد و به ندرت حس زیبایی‌طلبی ما را تحریک می‌کند. این رسانه، همیشه حال و هوای مربوط به موضوعش را انتقال می‌دهد. آن‌چه «استفانی راس»[۳۳] درباره کاریکاتور می‌گوید، راجع به تمام انواع کاریکاتورها صدق می‌کند: «کاریکاتورها بازنمایی‌هایی از انسان هستند که جدا از واقعیت داوری می‌شوند و از ما می‌خواهند که واقعیت را از منظر آن‌ها ببینیم؛ واقعیتی که شامل مردم و تصاویر است» یعنی از منظر کاریکاتورها (ص ۲۹۱). در واقع، کاریکاتورسازی بهتر از هر گونه دیگر هنری، در انتقال ساده دو جنبه مهم داستان کاربرد دارد: چگونگی احساس و

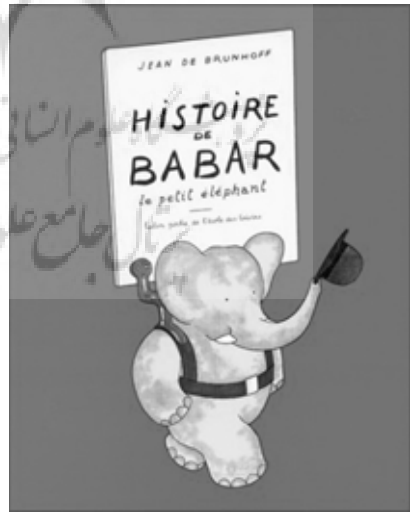
چگونگی حرکت یک شخص. کاریکاتور می‌تواند تقریباً این کار را انجام دهد. این رسانه، ساده‌سازی می‌کند؛ چیزی که پس از یک کاریکاتوریست بر جای می‌ماند، تمام خطوطی که او غیر ضروری می‌داند، چند خطی است که بهترین تداعی شیء را به چالش می‌کشد. هر جزء نماینده‌ای از یک کل است؛ کاریکاتورسازی بیش از آن‌که جزئی‌نگر باشد، فیگوراتیو است و همان‌گونه که «راس» می‌گوید: کاریکاتور منسوب به هنر واقع‌گراست، همان‌طور که استعاره منسوب به بیان جزئیات است... هیچ‌یک وابسته به شباهت یا همانندی نیستند.» (ص ۲۹۳)

«جان. ام. کندی»[۳۴] هم بر طبیعت فیگوراتیو کاریکاتور، در نمایش دادنی که به عنوان نظام بازنمایانه مطرح می‌شود، تأکید می‌کند: «فریاد زدن و دیگر وقایع پُر سر و صدا ممکن است به وسیله خطوط متحدالمرکز نشان داده شود. درد، تلألو و نوشیدنی‌های گازدار با ابزار گرافیکی که متناسب با شیء است، نشان داده می‌شوند... استعاره به آسانی در کاریکاتور پذیرفته می‌شود.» (ص ۱۳۷)

کاریکاتورها و دیگر نقاشی‌های متحرک، ما را از لحاظ تأویلات‌شان از واقعیت اقناع می‌کنند؛ زیرا خطوطی که پس از ساده‌سازی باقی می‌ماند، نمایانگر حرکت است، نه شکل و نمایانگر لبخند است، نه لب‌هایی که آن را ساخته. از آن‌جا که چهره‌ها و بدن ما همیشه در حرکت هستند، حتی وقتی خواب هستیم، نقاشی چهره قراردادی اغلب اقناع‌کننده به نظر نمی‌رسد. تسخیر کردن یک شباهت، بیشتر وابسته به تسخیر تمامی اشکال خصوصیات فردی در لحظه است؛ به ویژه هنگامی که به هم مربوط هستند. همان‌طور که پیش‌تر مطرح کردم، در بیشتر اوقات معتقدیم عکس ما شبیه خود ما نیست. در حالی که دوربین چندان هم به ما دروغ نگفته است؛ زیرا لحظه‌ای غیرخاص را تسخیر کرده، لحظه‌ای که در آن ویژگی‌های ما، اطلاعات غلط را بیان کرده‌اند. کاریکاتورسازی همه چیز را ساده می‌کند تا اطلاعات درست را انتقال دهد؛ این امر بازنمایی بی‌تحرک از بدنی متحرک است. این رسانه، به تصویرسازان فرصت می‌دهد، هم فردیت اشخاص و هم حرکت امور را نشان دهند.

برای برخی از ما که با قراردادهای یک فرهنگِ بیگانه ناآشنا هستیم، بازسازی تخیلی از آن فرهنگ، به شرطی که بتوانیم آن را درک کنیم، به صورتی اجتناب‌ناپذیر از اصل آن فرهنگ معنادارتر است

مک کان و ریچارد که معتقدند تصاویر در کتب مصور، هدف ابتدایی زیباشناختی دارند و باید آن‌ها را به خاطر زیبایی‌شان ستایش کنیم، به جای آن‌که ببینیم چگونه به روایت داستان کمک می‌کنند، کاریکاتور را محکوم می‌کنند: «تصویرسازهای کاریکاتوری، کارکردی متفاوت با تصویرسازی‌هایی دارند که تا این‌جا در این پژوهش دربارهٔ آن بحث شد؛ آن‌ها کارکردی حقیقتاً تجسمی دارند تا روایی. تصاویر برای کودکان، همان کارکردی را دارند که یک اسباب‌بازی، به عنوان یک جایگزین برای چیزی که با آن تخیل او به جریان می‌افتد. کودک به روش تجسمی ناب، تحریک، تشویق، ذوق‌زده و حیرت‌زده نمی‌شود» (اولین کتاب‌های کودک، ص ۷۹). این تلخیص کردن، جنبه‌های معنادار و تأویلی را از تصاویر جدا می‌کند. تمام تصاویر در کتب مصور، کارکردهایی روایی دارند. ساختارها و رنگ‌های گوناگون‌شان و خطوط و اشکال و رسانه‌های متنوع آن‌ها و بالاتر از همه، سبک‌شان، همه ظرفیت بیان معنا و فضای یک داستان را دارند. اگر این بدان معناست که آن‌ها مانند اسباب‌بازی هستند، به این ترتیب تمام رسانه‌های روایتگر مانند اسباب‌بازی هستند و از آن‌جا که ارتباط اطلاعات روایی و نه زیبایی زیباشناسانه، فقط به سبب خود آن، هدف آن‌هاست و از آن روی که بسیار با معناتر و هدفمندتر هستند تا دقیق و زیبا، تصاویر در کتب مصور همیشه با کاریکاتور دارای نقاط مشترک هستند. به زبان بهتر، تقریباً همیشه کاریکاتورند.



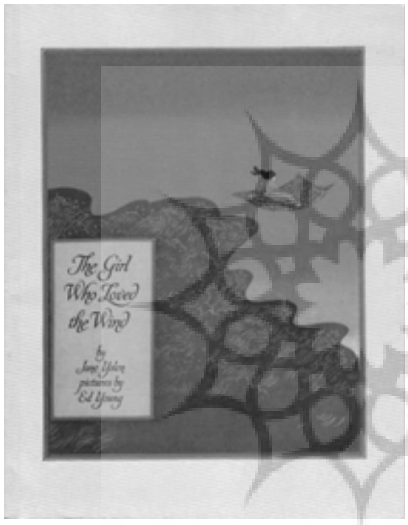
یکی از دلایل این امر، به وضوح منطقی به نظر می‌رسد. چاپ رنگی ایجاب می‌کند صفحات به دفعات زیر دستگاه پرس بروند؛ یعنی برای هر رنگ متفاوت، یک بار. یکی از مشکلات اصلی این است که از ثبت تصاویر با کیفیت نازل اجتناب شود. باید اطمینان حاصل شود که رنگ‌های متفاوت، در جاهای مناسب‌شان قرار می‌گیرند؛ قرمزها در تصویر نهایی تا حدی در

سمت چپ یا راست آبی‌ها قرا نگیرند.

یک راه برای انجام این کار، آن است که هنرمند اساس تصاویر را یک کاریکاتور قابل درک و واضح قرار دهد؛ مجموعه‌ای از خطوط سیاه قوی که به چاپگر امکان می‌دهند تا بر ثبت پلیت‌های مختلف رنگی کاملاً مسلط باشد. با وجود این، تأثیرگذاری خوشایند، نکات مهم منطقی را قطعیت می‌بخشد؛ خطوط پررنگ که مجال ثبت دقیق را فراهم می‌آورند و هم‌چنین به روایت شدن داستان‌ها کمک می‌کنند و نه فقط به این دلیل که خطوط پررنگ می‌توانند به روشی تأثیرگذار، با حرکت ارتباط داشته باشند. همان‌طور که در بحث پیشین به ادراک اشاره کردم، یک پیکره باید به وضوح از زمینه جدا باشد؛ پیش از آن‌که بتوانیم آن را به عنوان یک شیء متمایز، تشخیص دهیم. خطوط پُررنگ، اشیای خاص را در تصاویر برجسته جلوه می‌دهند و بنابراین، توجه خاصی را به سوی خود جلب می‌کنند. بدون چنین خطوط کلی- مانند بسیاری از نقاشی‌های امپرسیونیستی- به نظر می‌رسد اشیای گوناگون که در یک تصویر به نمایش درآمده‌اند، همه نیاز به همان مقدار توجه دارند و این امر، توجه به دلالت معنایی اشیای گوناگونِ هم‌خانواده را برای مخاطب مشکل می‌کند و در نتیجه، آگاهی از ارتباطات متنوعی را که تمام روایتگرها به آن وابسته هستند، مشکل می‌سازد.

تمام تصاویر در کتب مصور، کارکردهایی روایی دارند. ساختارها و رنگ‌های گوناگون‌شان و خطوط و اشکال و رسانه‌های متنوع آن‌ها و بالاتر از همه، سبک‌شان، همه ظرفیت بیان معنا و فضای یک داستان را دارند. اگر این بدان معناست که آن‌ها مانند اسباب‌بازی هستند، به این ترتیب تمام رسانه‌های روایتگر مانند اسباب‌بازی هستند و از آن‌جا که ارتباط اطلاعات روایی و نه زیبایی زیباشناسانه، فقط به سبب خود آن، هدف آن‌هاست و از آن روی که بسیار با معناتر و هدفمندتر هستند تا دقیق و زیبا، تصاویر در کتب مصور همیشه با کاریکاتور دارای نقاط مشترک هستند. به زبان بهتر، تقریباً همیشه کاریکاتورند

بسیاری از تصاویر در کتاب‌های مصور- یعنی آن نوع تصاویر که مک کان و ریچارد به ویژه به آن حمله می‌کنند- کاریکاتور به معنای دقیق کلمه هستند. بسیاری از کتب مصور بزرگ، با کاریکاتورهای خالص و ساده تصویرسازی شده‌اند؛ تصاویر دکتر سوز و ویلیام استژ و پیتر اسپایر، «ژان دُبرَن‌اُف»[۳۵]، برای اثر «[۳۶]«Babar و تصاویر «رابرت لاسان»[۳۷]، برای کتاب «مونرو لیف»[۳۸] به نام «داستان فردیناند»[۳۹] و تصاویر سنداک برای کتاب *آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند* و *در آشپزخانه شبانه*. نمایش‌های تصویری دکتر سوز، از مخلوقات نسبتاً گروتسک که هیچ‌گاه در واقع وجود نداشته‌اند، می‌توانند دقیق باشند و قطعاً هم زیبا نیستند، اما شادمانی و هیجان عجیب جاری در اشعار سبکی را که در کنار آن‌ها آمده، بیان می‌کنند. طراحی‌های ساده سنداک، برای کتاب «کتاب‌خانه فندوقی»[۴۰]، بیانگر نوعی غلیان دکتر سوزی، اما با یک گرمای خاص سنداکی است و کاریکاتورهایی که ویلیام استژ، برای کتاب «نیویورکی»[۴۱] کار کرده، فقط ساده‌تر و بی‌روح‌تر و بدبینانه‌تر از تصاویر معمول آزاردهنده و پُرهیجان او در کتب مصور هستند.



در کتاب «هنر و توهم» گامبریچ، شفافیت ساده تصاویر دُبرن‌اف، برای کتاب‌های Babar را به خاطر ستایش و سخن گفتن از «عصاره نهایی بیان در آثار ساده تصویرگران یا طراحان کتاب‌های کودکان» برجسته می‌کند (ص ۳۳). این همان بیان‌گری و همان توانایی نشان دادن این‌که حس یک شخص یا یک شیء چیست، است که کاریکاتور را سبکی بسیار نامناسب برای تصویرگران روایی می‌کند. عنصر کاریکاتوری در برخی از تصویرسازی‌های کتاب مصور، وضوح کم‌تری دارد و شاید به همین دلیل، خیلی جذاب از آب درنمی‌آیند. با وجود این، تصاویر سپیدبرفی برکرت، تصایر کمانی به سوی خورشید مک درمت و تصاویر سنداک برای آقای خرگوش و هدیه دوست‌داشتنی، همه از یک جنبه مهم کاریکاتورند: همه آن‌ها در سبک کاریکاتور هستند. همه شیوه‌گرایی خاص دوره یا فرهنگی دیگر را اغراق یا ساده می‌کنند تا بتوانند مطلبی درباره داستانی که تصویر می‌کنند، بگویند. آن‌ها می‌توانند بیان‌گر باشند؛ زیرا اغراق می‌کنند، زیرا کاریکاتورند.

شخصیت‌ها در این کتاب‌ها و در بسیاری دیگر از کتاب‌های کودکان، بیشتر تمایل دارند، شبیه کاریکاتور باشند تا شبیه فضاهایی که در آن سکونت دارند. پیکره‌های بیش از حد چکیده‌نگاری شده و اغراق شده مک درمت، نوعی از این دست است. پیکره‌ها در سفر هنر پوبلو، در مقایسه با شخصیت یک پسر که دارای نظم هندسی است، واقع‌گرایانه به نظر می‌رسد. آقای خرگوش از میان یک جنگل امپرسیونیستی حرکت می‌کند، اما به ندرت به شکل یک خرگوش امپرسیونیستی تصویر شده است. وقتی سپیدبرفی برکرت، در گرماگرم وسایل بر جزییات و دقیق و ریز آشپزخانه کوتوله‌ها می‌ایستد، صورتش کمی ساده است. خطوط خاص، حتی خطوط پر جزییات در مقایسه با پرتره‌های عکس‌گونه او، وقتی کتک خورد، به او خطی پُررنگ برای چانه به جای سایه و طرحی داده که ممکن است از هنر پرتره انتظار داشته باشیم. اگر کسی تکنیک کاریکاتورسازی را درک نکند، ممکن است با خود فکر کند که چگونه آن بُریدگی روی گردن سپیدبرفی به وجود آمده است.

تفاوت‌های مشابه میان شخصیت و فضا، در بسیای از کتاب‌های دیگر اتفاق می‌افتد؛ حتی در تداعی‌های آرنوُی

غنی لُکن، در سیندرلا و آثار شبه‌ایرانی یانگ در کتاب دختری که باد را دوست می‌داشت. شک دارم که این مسئله به سادگی به این دلیل رخ می‌دهد که تصویرسازی‌ها حتماً هدفی روایی دارند. آن‌ها نباید فقط الگوهایی زیبا و فضاهای تداعی‌کننده را به ما نشان دهند، بلکه باید حالت انسان‌ها را در حالی که در معرض اتفاقات داستان قرار می‌گیرند، نشان دهند؛ یعنی در حالی که حرکت می‌کنند، حرف می‌زنند، فکر می‌کنند و احساس می‌کنند. بنابراین، صورت‌ها و بدن‌های‌شان معمولاً ساده است و در نتیجه، بیان‌گری کاریکاتورسازی، حاوی نوعی سادگیِ متنوع و سرشار است که در عین حال، دقت ما را به جزییات بسیار پس‌زمینه‌های‌شان جلب می‌کند و حاصلش نوع متفاوتی از آگاهی روایی است. هنگامی که چهره‌ها و بدن‌ها، همان استحکام و جزییات سایه و خطوط پس‌زمینه را داشته باشند، می‌توانند محکم و غیر بیان‌گر به نظر بیایند. ممکن است این امر، هم‌چنان عاملی دیگر باشد که به سکون رویاگونه تصاویر کتاب باغ عبدالقزازی ون‌السبورگ کمک می‌کند.

به نظر می‌رسد بیان‌گری فوق‌العاده کاریکاتور، آن را ابزار مناسب و ویژه‌ای برای مرتبط شدن با اطلاعات روایی می‌سازد. بیان این‌که هنر کتاب مصور، به تمامی نوعی کاریکاتور است، توهین نیست، بلکه بر میزان تفاوت اهداف و لذات این هنر، با آن‌چه ما درباره انواع دیگر هنر تصور می‌کنیم، تأکید دارد.

رونوشت:

1- Ed Young
2- The Girl who loved the Wind
3- Jan Yolen
4- The story of Arr
5- John Steptoe
6- Roualt
7- Little Nemo
8- Arnold Lobel
9- Circus
10- Meyer Schapiro
11- Charlotte Zolotow
12- Astory, a Story
13- Gerald McDermott
14- Pueblo
15- Douglas Tait
16- Once more unpon a Totem
17- Elizabeth Cleaver
18- The Mountain Goats of Temlaham
19- Alfonzo Ortiz
20- Nancy-Lou Patterson
21- Frank c. Hibben
22- Anasazi Kiva
23- Viola E. Garfield
24- Paul S. Wingert
25- Christie Harris
26- Sheila Egoff
27- Tsimshi
28- Franz Boas
29- How summer came to canada
30- Mic mac
31- Hopi
32- Navajo
33- Stephanie Ross
34- John M. Kennedy
35- Jean de Brunhoff
36- Babar
37- Robert Lawson
38- Munro Leaf
39- The story of Ferdinand
40- Nutshell Library
41- Newyourker

منبع:

Nodelman, Perry
Words about pictures…
The Narrative Art of children's Picture Books
1988 by the University of Georgiapress