مقاله

سبک به مثابه معنا

قسمت اول

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

سبک تصاویر، خلاف کیفیات قطع و رنگ در کتاب‌های مصور، جزو جدایی‌ناپذیر ماهیت اثر است. سبک، چیزی است که به تأثیر تمامی جنبه‌های یک اثر هنری، به عنوان یک مجموعه مربوط می‌شود. در کتاب **هنر و توهم**، «ای. اچ. گامبریچ»، به شباهت میان سبک و لهجه‌های گوناگون یک زبان که مردم به آن سخن می‌گویند، اشاره می‌کند (ص ۳۶۴). در کتاب **شیوه‌های ساختن جهان**[۱]، «نلسون گودمن[۲]»، استعاره‌ای مشابه را مطرح می‌کند: «سبک ویژگی پیچیده‌ای است که کارکردی مانند امضای یک فرد یا گروه دارد و به آثار «رِنه[۳]»، «ویسلر[۴]» یا «بردَن[۵]» دلالت می‌کند یا «کُرو»ی اولیه را از «کُرو»ی اخیر، باروک را از رکوکو و «بائولِه[۶]» را از «پائوئَن[۷]» متمایز می‌کند» (ص ۳۴). «بیل نیکلز[۸]» نیز در کتاب **ایدئولوژی و تصویر**[۹]، از استعاره «طرح سایه روشن[۱۰]» بهره می‌گیرد. «ظاهر هر طرح جدیدی که از تلفیق دو طرح دیگر به وجود آمده است.» نیکلز از ادغام متمایز رمزینه‌ها (به شیوه یک نظریه‌پرداز) سخن می‌گوید که «از دخالت‌شان در هم و تقویت کردن یکدیگر، طرح سایه‌روشنی به وجود می‌آید که به عنوان نظام زمینه‌مند سبک شناخته می‌شود» (ص ۴۸). بنابراین، «سبک» به چیزی اشاره می‌کند که در یک اثر هنری متمایز است؛ چیزی که فراتر از اشارات ضمنی رمزینه‌های خاص آن است و آن را به گونه‌ای متفاوت از دیگر آثار مشخص می‌کند.

سبک با لحن، امضا یا سایه‌روشن و با تمام روش‌ها و حالاتی که از میان آن‌ها می‌تواند انتخابی صورت بگیرد، سر و کار دارد؛ یعنی مضامین مربوط به محتوا و هم‌چنین فرم. بدین ترتیب، در کتاب‌های مصور، سبک از الگوهای خاص ساختار یا حالت و هم‌چنین از گزینش موضوع سر برمی‌آورد. برای بیان کردن سبک «بئاتریکس پاتر»، یک کتاب باید، هم از رسانه شاخص خود استفاده کند و هم از دسته‌ای از رنگ‌های خاص و هم‌چنین باید حیوانات کوچکی را که در فعالیت‌های انسان سهیم هستند، نشان دهد.

سبک بر هویت تأکید می‌کند؛ تصویرگری که حیوانات کوچک را با تکنیک ملایم آبرنگ نشان می‌دهد، به جای آن‌که موجودات اسرارآمیز

و عجیب را به روش کاریکاتورهای پُر هیجان نشان دهد، اطلاعات حائز اهمیتی درباره شخصی خود به ما می‌دهد. در حقیقت، ما با یک فرض قراردادی روبه‌رو هستیم که نشان می‌دهد سبک‌های هنرمندان تجسمی، بی‌شک نوعی تأکید بر فردیت را بازنمایی می‌کنند.

«آندره مالرو[11]» توصیف می‌کند که چگونه هنرمندان، برای فرار از قراردادهای سبکی، کوشش می‌کنند به گونه‌ای که پروراندن سبک شخصی متعلق به خود، یک پیروزی، در برابر سبک شخصی معلم یا سبک عمومی زمانه است: « هر هنرمندی، چه نقاش، چه نویسنده در آغاز کارش به نوعی آثار متقدم و متأخر را در کارش ترکیب می‌کند و اگرچه آثار ابتدایی او ممکن است تأثیرگذار باشند، همواره در پَسِ آن‌ها، یک استودیو، کلیسای جامع، موزه، کتابخانه یا تالار کنسرت قرار دارد .» (ص ۳۱۵). تصویرگران نیز باید بکوشند سبک‌شان را پیدا کنند.

سبک کتاب‌های نخستین موریس سنداک، نزدیک به قراردادهای پیشِ پا افتاده بیشتر کاریکاتورهاست. در حالی که به نظر می رسد کار «مرکر میر[12]» به عنوان یک هنرمند کتاب مصور، متفاوت بود. البته اگر سنداک موجودات وحشی خود را خلق نکرده بود و مسلماً تمایل داریم سنداک را برای اثر اصلیش در کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند**، بیش از اثر اقتباسی او در کتاب‌های اولیه‌اش تحسین کنیم و به‌طور کلی آثار او را بیش از آثار «میر» که عموماً گرته‌برداری شده هستند، می‌ستاییم.

اما شاید ارزشی که به شکل قراردادی، به عنوان بیان پیروزمندانه فردیت، به سبک منصوب شده، نابه‌جا و در ارتباط با کتبِ مصور، به ویژه نامناسب باشد. آن اثر هنری که منحصراً شخصیت هنرمندش را می‌نمایاند، قطعاً برای هر کس دیگری بی‌معنا خواهد بود و اگر آن اثر هنری، تصویری در یک کتاب مصور باشد، نمی‌تواند عملکرد خود را به عنوان بخشی از یک روایت هدفمند ارایه دهد.

در حقیقت، همان‌گونه که مالرو می‌گوید: «سبک‌ها معانی هستند؛ آن‌ها یک معنا را بر تجربه تجسمی تحمیل می‌کنند» (ص ۳۲۴). در صورتی که سبکی فردی باشد، همواره بیانی فراتر از فردیت صرف دارد و از آن‌جا که سبک‌ها حاوی معنا هستند، تصویرگران باید راه‌هایی برگزینند که سبک را در کتب مصور، آگاهانه در بستر تلقی‌شان از تأثیر روایت مد نظرشان خلق کنند؛ به جای آن‌که ناخودآگاهانه در بستر تجربیات‌شان یا صرفاً به دلیل ترجیحات شخصی‌شان، این سبک را به وجود آورند. ممکن است سبک بئاتریکس پاتر بیانگر شخصیت او باشد، اما موضوع مهم‌تر این است که این سبک دقیقاً با تأویلی خاص از داستان‌هایی که او مصور می‌کند، ارتباط دارد. به علاوه، ماهیت کار تصویرگران ایجاب می‌کند که اغلب در پی آن باشند تا غیر از سبک خود، با سبک دیگران هم مرتبط باشند؛ یعنی با ویژگی‌های متفاوت مؤلفان متن‌هایی که تصویرسازی می‌کنند (به همان شکلی که در آن متن‌ها بیان شده است).

تصویرگران، هنرمندانی تابع هستند و آثارشان طفیلی آثاری است که از پیش به وجود آمده است. حتی کتب مصورِ بدون کلمه، داستانی را تصویر می‌کنند که هنرمند پیش از آن‌که تصویرگر، تصاویری را ترسیم کند که دلالت‌گر آن باشند، برداشت کرده است. برای حصول اطمینان از این مطلب، می‌توان گفت موفق‌ترین کتب مصور، اغلب آثاری مانند آثار پاتر هستند که یک نفر، هم متن آن‌ها را نوشته و هم مصور کرده است. البته در کتاب **خاستگاه کتب مصور**، موریس سنداک می‌گوید که چگونه متن «بیرون از آن‌جا» را پیش از آن‌که حتی کار روی تصاویر را آغاز کند، کامل کرده بوده است: «متن‌های من باید آن‌قدر خوب باشند که پیش از آن‌که مصور کردن آن‌ها را آغاز کنم، مشتاق این کار باشم.» (ص ۳۱)

برخی متون کتاب‌های مصوری که در پاسخ به تصاویری از پیش موجود نوشته شده‌اند، این مسئله را تقویت می‌کند که تصویرگری، هنری است که نیاز به وجود مقدم یک هنر دیگر دارد. تصاویر و اشکال رنگین و درخشان هندسیِ«ایوان چرمایف[13]» در کتاب **ستاره، خورشید، ماه**[14]، چندان احتیاجی به کلماتی که «کورت و نه‌گات [15]» برای آن‌ها به وجود آورده، به اندازه‌ای که کتاب به آن‌ها امکان داده، ندارد. همانند لکه‌های جوهر «رُرشاک [16]» و در حقیقت، مانند بیشتر تصاویر بدون کلمات مشخص که آن‌ها را همراهی کنند یا زمینه‌هایی که شرح‌شان دهند، راه در آن‌ها برای تأویل‌های گوناگون باز است و داستان‌سرایان خلاق می‌توانند داستان‌های مختلف بسیاری در آن‌ها بیابند. این‌که «ونه‌گات» داستان تولد مسیح را در این اشکال انتزاعی پیدا می‌کند، قابل قبول است، اما درست همان‌قدر که این مطلب به نحو تأثیرگذاری مبتکرانه است، روشی هوشمندانه برای تبدیل تصاویر بی‌معنا به معنادار است.

تصویرگری به این سیاق، هم‌چون تلاشی برای تداعی معنا و سبکی از پیش موجود، مقوله‌ای شخصی نیست و در

نتیجه، تلاش هنرمندان کتاب مصور، برای فرار از سبک دیگران و پیدا کردن یک اسلوب بی‌همتا، بسیار مشکل است. در حالی که هنرمند کتاب مصور ممکن است سبکی متمایز داشته باشد، هیچ کتاب خوبی منحصراً دارای آن نیست.

سبک با لحن، امضا یا سایه‌روشن و با تمام روش‌ها و حالاتی که از میان آن‌ها می‌تواند انتخابی صورت بگیرد، سر و کار دارد؛ یعنی مضامین مربوط به محتوا و هم‌چنین فرم. بدین ترتیب، در کتاب‌های مصور، سبک از الگوهای خاص ساختار یا حالت و هم‌چنین از گزینش موضوع سر برمی‌آورد.

در کتاب **مخاطبان بی‌ریا**[۱۷]، موریس سنداک می‌گوید: «از نظر من سبک به گونه‌ای خالص و ناب، ابزاری برای یک پایان‌بندی است و هر چه بیشتر دارای سبک باشید، بهتر... هر کتاب به وضوح نیازمند رویکردی فردی و سبک‌شناختی است.» (ص ۴۱)

اما سبک‌های گونه‌گون سنداک در کتاب‌های مختلف قادرند معانی را تداعی کنند؛ به این دلیل متناقض‌نما که سبک، یقیناً بر هویت شخص یا تمدنی که آن را تولید کرده یا محیط و شرایط معمولی آن، دلالت ضمنی دارد. بنابراین، سبکی که در شرایط متفاوت به کار گرفته شده، تداعی‌گر روابط آگاهی‌دهنده‌ای با شرایط اصلی آن خواهد بود. از همین‌رو، تصاویر کمیک‌استریپ‌گونه سنداک، در کتاب **آشپزخانه شبانه**، به تمرکز روی امکانات فراهم آمدن طنز برای هر کسی اشاره دارد که کمیک‌استریپ را می‌شناسد و تصاویر رمانتیک و رویاگونه او برای کتاب **آقای خرگوش و هدیه دوست‌داشتنی**، امکانات طنز و کمدی را در یک موقعیت طنز ذاتی بر هم می‌زند.

با وجود این، سبک خاص یک تصویرساز، هم‌چنان برتر از دیگر سبک‌هایی است که تداعی می‌کند. اثر سنداک در کتاب «آشپزخانه شبانه»، به میزان کافی متفاوت از کمیک‌استریپ‌هایی است که از آن سرچشمه می‌گیرد تا بتواند بیانگر لحن بی‌همتای داستانش باشد. آثار او در کتاب «آقای خرگوش و... »، رمانتی‌سیسم رویایی را با کاریکاتور به گونه‌ای تلفیق می‌کند که به دقت مشخص‌کننده معنای این متن خاص است؛ به همان شکلی که او درک کرده.

ویژگی‌های سبک کتاب مصور، به بهترین وجه با درآمیختگی متناقض‌نما در کتب مصور خوب آگاهی‌دهنده، روایت سبک‌های از پیش موجود با امضا یا روشی مشخص‌تر توضیح داده می‌شوند؛ یک طرح سایه‌روشن که منحصر به هر کتابی است که جنبه‌های قطع و رنگ، شکل و محتوا را به شیوه‌ای در هم می‌آمیزد که حاوی اطلاعات خاصی باشد.

شاید بتوان گفت که هنوز هم عنصر شخصی ناب، در سبک هنرمندان برخی از کتب مصور وجود دارد؛ بیانی پیروزمندانه از فردیت و باید معترف بود که تصاویر سنداک، همه حال و هوای قابل تشخیص سنداکی دارند و این مهم نیست که او با چه ماده‌ای تصویرسازی می‌کند یا چه سبک‌های دیگری را به وام می‌گیرد. اما از آن‌جا که تصویرگری، هنری روایتگر است، سبک تصویرگری به تسامح شخصی است و بیشتر برای آگاهی رساندن به کار می‌رود و من (نویسنده) درباره این موضوع به بحث خواهم پرداخت که حتی این خصوصیت که در آثار سنداک عجیب است– اندازه بزرگ تمام کودکان در تصاویر او آمیختگی ویژه جدیت و طنز تقریباً در تمام این آثار– در وهله اول مانند منبعی از اطلاعات عمل می‌کند؛ شیوه‌ای از مشخص کردن لحن و حال و هوای خاص داستان‌ها به همان روشی که او از ما می‌خواهد تا آن‌ها را درک کنیم.

بدین‌گونه، تمرکز من روی این نیست که سبک کتاب مصور چگونه است و از آن‌جا که طرح‌های سایه‌روشن، سبکی منتج از تلفیق دیگر رمزینه‌هایی است که با کمک این کتاب به آن می‌پردازم. حتی چندان درباره آن نخواهم گفت که این موضوع، در سبک شخصی کتاب‌های مصور متفاوت است. چیزی که در این‌جا بر آن تأکید دارم، شیوه بی‌همتایی است که هنرمندان کتاب مصور، با استفاده از گنجینه سبک‌های از پیش موجود، برای بیان متن‌ها به کار می‌گیرند تا حاوی اطلاعات درباره داستان‌هایی باشند که به تصویر می‌کشند.

کتب مصور، به عنوان رسانه‌ای که به جای بیان ناکارآمد نقطه نظر یگانه یک شخص، نیازمند مشارکت مردم در مهارت‌های گوناگون است، بیشتر شبیه رسانه تأتر است. در تأتر هم سبک خاص یک اثر، از میان شماری از فعالیت‌های متفاوت فردی سر برمی‌آورد و سبک با اغماض، بیانی از شخصیت فردی و بیش از آن سرچشمه‌ای از معناست.

هنرپیشگان، شخصیت‌هایی را «تصویرسازی» می‌کنند که در صحنه حضور دارند و این کار را، هم از طریق بیان

شیوه‌های زندگی خاص و هم با اشاره به سبک‌های خاص از پیش داشته بازیگری انجام می‌دهند. البته کار تصویرگر، به خصوص بیشتر شبیه کار یک طراح صحنه است؛ همان‌طور که تصاویری که «بنی منترسور[۱۸]» برای سیندرلا خلق کرده، مشخص می‌کنند.

بر اساس اپرای رُسینی، این نمونه داستان، طاق پیش‌صحنه پُر زرق و برق روی صفحاتِ عنوان را دارد؛ تنوع در بسیاری از درگاهی‌ها و پنجره‌ها که روی صفحات عنوان، برای دنبال کردن جهان متفاوت داستان، ظاهر می‌شوند. در حالی که طاق را در واقع روی صفحات بعدی نمی‌توان دید؛ شخصیت‌ها همواره روی چیزی که شبیه صحنه به نظر می‌رسد، می‌ایستند. چه حرکت در بیرون یا درون اتفاق بیفتد و آن‌ها در مکان‌هایی قرار می‌گیرند که طراحی شده تا تصاویر سازمان داده شده دقیق، صحنه را بسازند.

در واقع منترسور، محصولی از یک اُپرا طراحی کرده. او لباس‌هایی برای بازیگران طراحی کرده که قبلاً آن‌ها را کشیده و آماده کرده تا نماینده آن‌ها باشد. با کمی اغماض، لُکن و «مارسیا براون[۱۹]»، کاری مشابه با نگاه‌های متفاوت‌شان به سیندرلا انجام داده‌اند؛ یعنی همان کاری که «جک کِنت[۲۰]» و «نانسی اکهلم[۲۱]»، در نمونه‌های متفاوتی از سپید برفی کار کرده‌اند.

متن‌ها ایجاب می‌کنند که وحوش سنداک، به نوعی جنگل و تصاویر باغ عبدالقزازیِ ون اسمبورگ، به نوعی باغ احتیاج داشته باشند. شخصیت مکس سنداک و آلنِ السبورگ، نمی‌توانست در برابر ما عریان و بدون تأثیری که داستان‌ها بر آن‌ها دارند، ظاهر شود. تعجبی ندارد که در سال‌های اخیر، سنداک به طراحی صحنه اُپرا متمایل شده است؛ چون شغل او به عنوان یک هنرمندِ کتاب مصور، تجربه‌ای را که احتیاج داشت، به او داد.

هم تصویرگران و هم طراحان، کار خود را از متن شروع می‌کنند؛ یعنی اثری هنری که کس دیگری خالق آن بوده است. هر دو باید تصور کنند که هدف‌شان، تأمین آگاهی‌های بصری است، تا اطلاعات واژگانی متن را پشتیبانی کند و هر دو چیدمان و لباسی را طراحی می‌کنند که نه فقط از نظر تاریخی یا جامعه‌شناختی دقیق، بلکه تقریباً همواره عنصر نمادین فضا یا شخصیت هستند.

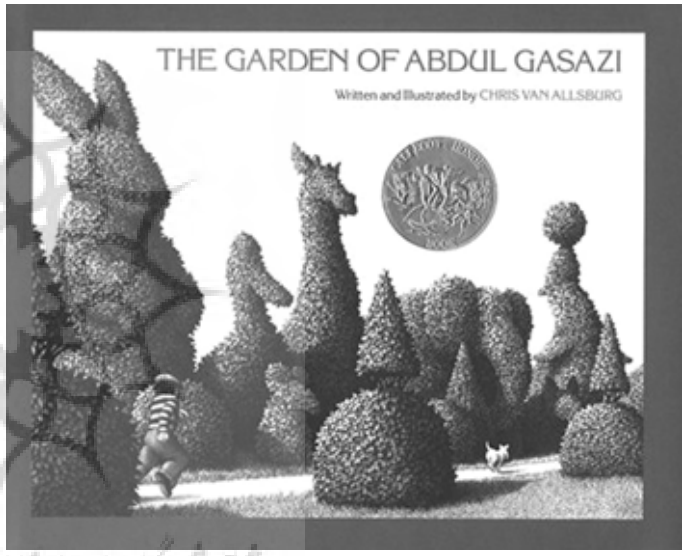
هم طراح صحنه و هم تصویرگر، برای آن‌که آثارشان را وا دارند تا به این روش سخن بگویند، هر دو باید به شکلی ویژه از دانش خود درباره سبک بهره بگیرند؛ یعنی قراردادهای سبک دوره و قراردادهای سبک‌شناسانه صور خیال تجسمی. بنابراین، موریس براون و لُکن هر دو از قراردادهای سبک‌شناختی زمان‌ها و مکان‌های خاص در نمونه‌های داستان سیندرلا آگاهند؛ نه فقط به سبب دقت تاریخی- متن لُکن حتی به سرآستین‌های راه‌راه اشاره می‌کند- بلکه برای تداعی حال و هوا یا وضعیتی که ناگزیر ما را با دوره‌های زمانی خاصی مرتبط می‌کند. لباس‌های میان‌باریک، آستین‌های پُفی و دامن‌های عریض در هر دو تصویر، در مجموع، تداعی‌گر افسون و ثروت «گذشته»اند؛ جهانِ «روزی، روزگاری». به شکلی دقیق‌تر، لباس‌های فاخر براون، داستان را مستقیماً در دادگاه اواخر قرن هفدهم فاخر «چارلز پرالت[۲۲]» قرار می‌دهد. در حالی که تصاویر لُکن، بیانگر ثروت و شادمانگی دادگاه دوران پادشاهی الیزابت اول انگلستان است. همان‌طور که در مجموعه‌های متفاوتی که «استژ»، برای زمان‌های متفاوت تاریخی به وجود آورده، دیده می‌شود، این گزینش‌ها به تأویلی از ابزار اشاره دارند: دانش ما از ویژگی‌های مکان‌ها و دوره‌هایی که این سبک‌ها تداعی می‌کنند، این مجال را برای براون فراهم می‌آورد تا بتواند فضایی فریبنده و پُر ظرافت بسیازد و «لُکن» هم بتواند فضایی پخته‌تر از زوال و انحطاط بیافریند. افزون بر این، در این دو نمونه از داستان سیندرلا، تفاوت‌های سبک دوره‌ای

سبک بر هویت تأکید می‌کند؛ تصویرگری که حیوانات کوچک را با تکنیک ملایم آبرنگ نشان می‌دهد، به جای آن‌که موجودات اسرارآمیز و عجیب را به روش کاریکاتورهای پُر هیجان نشان دهد، اطلاعات حائز اهمیتی درباره شخصی خود به ما می‌دهد. در حقیقت، ما با یک فرض قراردادی روبه‌رو هستیم که نشان می‌دهد سبک‌های هنرمندان تجسمی، بی‌شک نوعی تأکید بر فردیت را بازنمایی می‌کنند.

به وسیله تفاوت‌های تکنیکی پشتیبانی می‌شوند؛ تفاوت‌هایی که تداعی‌گر دلالت‌های گونه‌گونی از سبک‌های تجسمی متفاوت هستند.

کاریکاتورهای الکن اما پُر انرژیِ «براون»، هم با جذابیت داستان و هم با شوخ‌طبعی برخی از شخصیت‌ها مرتبط هستند. او طوری عمل می‌کند که شرارت آن‌ها بیشتر احمقانه به نظر می‌رسد تا خطرناک. تصاویر غنی‌تر و سنگین‌تر لُکن به نظر تیره می‌رسند و حتی کمی هم غم‌زده. مرزهای پُر زرق و برق‌شان، سطوح طرح‌دار سنگین و خطوط تیزشان، تداعی‌کننده فضایی منحط است که اشاره به آن دارد که این داستانی درباره مردمانی فاسد است که بَزَک شده‌اند.

در کتاب **نگاهی به کتب مصور**[۲۳]، «برایان آلدرسُن[۲۴]» مدعی است که تصاویر لُکن برای مطابقت با داستان ساده «پرالت»، بیش از حد پُر طمطراق و هوشمندانه هستند (ص ۳۸). اما جست‌وجویی در متن پرالت، به سرعت آشکار می‌کند که هر دو تفسیر محتمل هستند. گرایش غیر جدی پرالت مشخص می‌کند که او خود به قدر کفایت نکته‌سنج و آزموده بود که داستان سیندرلا را اندکی احمقانه بیابد، اما بسیاری از نمونه‌های محبوب این داستان، به سادگی از لحن پرالت دور شده و فقط بر شادی خوش‌بینانه اتفاقات داستان تأکید کرده‌اند. بر این اساس، با وجود این‌که لُکن و براون، جهان مورد اشاره متن را به شیوه‌های متفاوت بازسازی کرده‌اند، هر دو به عناصری از متن پاسخ داده‌اند که به این بازسازی، مجال درک شدن داده است. این موضوع، میزانی را مشخص می‌کند که تصاویر در کتب مصور می‌توانند مانند چیدمان و لباس نمایش، صرفاً یک راه‌حل برای مسئله باشند؛ یعنی یک راه‌حل از میان ظرفیت‌های بسیار شیوه‌های متقاعدکننده برای یک فاصله زمانی تمام متون کتاب‌های مصور، مانند داستان پریانی چون سیندرلا، طیف متنوع مطالعات را در برنمی‌گیرد، زیرا داستان سیندرلا می‌تواند به شیوه‌های گوناگون بیان شود، حتی بدون حضور تصویر، اما از آن‌جا که متن کتاب‌های مصور بدون توضیح ناقص هستند، این متون همیشه می‌توانند با استفاده از شیوه‌های گوناگون، درک و تکمیل شوند و با به‌کارگیری انواع گوناگون تصاویر، به داستان‌هایی متفاوت بدل شوند.



در حالی که کاریکاتورهای براون، بیانگر هویت بی‌همتایی هستند که موجب می‌شود متفاوت از دیگر کاریکاتورها به نظر بیایند، تصاویر لُکن بیشتر به شکلی قابل تشخیص، یادآور سبک خاص دیگری است؛ تصاویر «آرنُوی» اواخر قرن نوزدهم. شخصیت‌های او گویی همگی در حال گذراندن رژیم غذایی و یا چاق‌تر از نمونه‌های داستان‌های اسکار وایلد هستند که «آبری بردزلی[۲۵]» آن‌ها را طراحی کرده است.

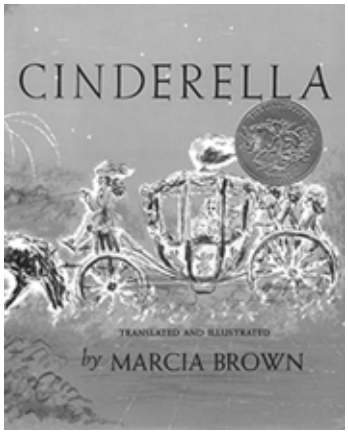
با وجود این که لُکن در این‌جا به سرقت هنری نزدیک شده، عمل او بیشتر سندی بر درک او از هنر تصویرسازی است تا یک جرم؛ زیرا سبک‌ها به مثابه دلالت‌های معنایی، مبین ارزش‌های کسانی است که اول بار آن‌ها را به وجود آورده‌اند. یک تصویرگر می‌تواند سبکی خاص را که از پیش وجود داشته، برای تداعی و تصویرسازی مجموعه‌ای از ارزش‌ها به کار گیرد. از پی این روند، حتی تقلید ویژگی‌های سبک‌های هنرمندان فرهنگ‌ها یا زمان‌های دیگر، عادت خاص هنرمندان کتاب مصور است.

مهم‌ترین واقعیت درباره گونه‌گونی سبک‌هایی که سنداک به کار می‌برد، این است که هیچ‌یک از آن‌ها منحصراً متعلق به خودِ او نیست. برخی از این سبک‌ها، تداعی‌کننده گراوورهای قرن نوزدهمی و بعضی به شدت یادآور شخصیت‌های میکی‌موس هستند. باربارا بیدر می‌گوید: «سنداک یک لاشخور پُررو و حریص است؛ یک خُل و چِل که «آردیزن» او را یک تصویرگر مادرزاد می‌نامد.» (کتب مصور آمریکایی، ص ۴۹۸).

همان‌طور که لُکن سبک‌ها را پیدا و بازیافت می‌کند، سبک بردزلی شیوه‌ای آسان از اشاره به ارزش‌هایی است که ما را با بردزلی و فضای او شریک می‌کند:یعنی زوال و ثروت. با این وجود، لُکن یادآور بردزلی، در زمینه‌ای از تصویرسازی‌های کودک برای داستان‌های پریانِ بی‌شباهت به آثار بردزلی است که در برهه زمانی متفاوتی از تاریخ به وجود آمده و زمینه متفاوت به صورت خودکار معنای سبک را تغییر می‌دهد. تصاویر لُکن بیشتر ما را به ویژگی‌های بردزلی ارجاع می‌دهند تا آن‌که صرفاً بیانگر آثار بردزلی باشند. در واقع، بازیافت سبک‌ها برای اهداف روایی، به هیچ‌وجه سرقت هنری نیست؛ زیرا معانی آن‌ها همیشه در زمینه‌های جدیدی تغییر می‌کنند. همان‌گونه که مالرو می‌گوید: «والری نمی‌تواند شبیه راسین باشد، اما می‌تواند با او برابر شود یا از او تقلید کند. تکرار یک سبک وجود ندارد.» (ص ۴۱۰)

از آن‌جا که سبک‌های متنوع را با گذر از صافی تاریخ می‌بینیم، آن‌ها را بر اساس ادراک معاصر خود از دوره‌ها و مبدعین‌شان، تأمیل می‌کنیم. مالرو می‌گوید: «ون‌گوگ از رنگ تخت ژاپنی، فووسیت‌ها از فرم‌های بدوی یا بیزانسی و پیکاسو از تنم‌ها استفاده کرده‌اند. اما همه آن‌ها به اتفاق، از مغلوب شدن در برابر این فرم‌ها برحذر بوده و حتی از معنایی که این فرم‌ها برای مبدعین‌شان داشته‌اند، دورتر هم بوده‌اند» (ص ۲۷۰). این مطلب، بیشتر درک معاصر ما از سبک‌هاست که به آن‌ها ارزش روایی می‌دهد تا آن‌که تلقی دقیق ما از معانی اصیل سبک باشد. هنر در کتب مصور، این موضوع را بسیار روشن می‌کند. باربارا بیدراز، نظر «بلر لنت[۲۶]» را درباره تصاویرش در کتاب Tikki Tikki Tembo نقل‌قول می‌کند: «اگرچه برای نمایش پیرمرد در کتاب، شیوه آبرنگ چینی پیشنهاد شده، به هیچ عنوان تلاش نکرده‌ام از نقاشی چینی تقلید کنم. این تصویرسازی‌ها تفاسیر یک غربی از سرزمین افسانه‌ای است.» (کتب مصور آمریکایی، ص ۴۵۸)

نقاشان تابلوهای راهنمای مهمان‌سراهای انگلیسی، در صدد تداعی هوشیارانه سادگی هنر عامه نبودند. آن‌ها تلاش می‌کردند تا آن‌جا که می‌توانستند چیزی را نشان دهند که درباره این تابلوها اهمیت داشت، اما وقتی «جیل ای. هالی[۲۷]»، سبک این تابلوها را برای تصاویر کتاب **مرد سبز**[۲۸] وام می‌گیرد، او هم همین کار را انجام می‌دهد تا همان کیفیت هنر عامه را در داستانش منتقل کند. یونانیان هم احتمالاً به همین شکل، سبک متمایز تندیس‌ها و گلدان‌های منقوش‌شان را به عنوان روشی برای بیان دلبستگی‌شان به ایده‌آل، گسترش داده‌اند؛ به ویژه فرم انسانِ ایده‌آل، به گونه‌ای که آن‌ها درک می‌کرده‌اند. اما وقتی «باربارا کنی[۲۹]» این سبک را در تصاویرش برای افسانه یونانی **دمتروپرسفون**[۳۰] به وام می‌گیرد، این سبک‌ها را غیر مستقیم‌تر از ایده‌آلی که خود بیانگر یونان باستان است، مورد خطاب قرار می‌دهد. این سبک، آن مردم را به روشی متفاوت از خودمان و آن زمان را متفاوت از زمان خودمان تداعی می‌کند؛ به جای آن‌که ارزش‌های آن‌ها را بیان کند. این سبک ارزش‌های آن‌ها را فقط در گیومه بیان می‌کند؛ نه آن ایده‌آلی که خود ما می‌فهمیم، بلکه نمونه یونانی ایده‌آل.



یک مثال ویژه و برجسته از این‌که چگونه هنرمندان کتاب مصور، بیشتر از سبک برداشت می‌کنند تا آن‌که صرفاً آن‌ها را تکرار کنند، استفاده آنو از برخی از شیوه‌گرایی‌های قرون وسطی در کتاب **جهان سده‌های میانه آنو**[۳۱] است. این تصاویر، فقط به شکلی مبهم حس قرون وسطایی دارند؛ در حالی که به مرزهای تزئینی هنر تذهیب نزدیکند و بعضی از درختان ظاهری شبیه به پارچه بافته‌های قرون وسطایی دارند. به علاوه، آن‌ها حاوی یان‌گری معمول آمیختگی هنر بدوی آمریکایی و سنت ژاپنی هوکوسای و حاوی Grandma Moses هستند. از طرفی، این تصاویر یادآور فاصله عظیم بین ما و مردم سده‌های میانه است؛ زیرا آنو نشانه‌های کاغذهای قدیمی را در تصاویرش کشیده است: نقاشی سه بُعدنما[۳۲]، چین‌خوردگی، زردشدگی و لکه‌های آب. برای مردمی که در سده‌های میانه زندگی می‌کردند، هنر قرون وسطی، هنر معاصر بود و قطعاً تذهیب‌ها روی کاغذی کشیده نمی‌شد که قدمت صد ساله داشته باشد. آنو فضایی را که در نظر دارد، با خلق احساس تذهیب‌های قرون وسطایی، همان‌طور که امروز آن‌ها را می‌بینیم، تداعی می‌کند؛ همان‌گونه که در تمام تصویرسازی‌هایی که سبک‌های زمان‌شان و دیگر فرهنگ‌ها را تداعی می‌کنند. سبک‌ها برای ما ظرفیت دلالت‌گری معنایی بیشتری نسبت به چیزی دارد که برای اولین بار آن‌ها را دیده‌ایم و برای کسانی که احتمالاً آن‌ها هم ارزش‌های فرهنگ خود را بیان کرده‌اند که ویژگی‌های سبک‌شناسانه‌شان برجسته یا حتی قابل اعتنا نبوده است. از آن‌رو که سبک‌ها، آشکارا ارزش سبک‌هایی را مطرح می‌کنند که از آن نشأت گرفته‌اند، تصویرگرانی که آن‌ها را وام می‌گیرند، ممکن است تداعی‌کننده نظریات و نگرش‌هایی باشند که هوشیارانه نسبت به آن‌ها اشراف ندارند.

در روند تصویرسازی سپید برفی، نه نانسی اکهلم و نه «ترینا شارت‌هایمن» نتوانستند به تأویل تفاوت میان نقاشی سنتی هلندی و ایتالیایی دست یابند که «اسوتلانا آلپرز[۳۳]»، سال‌ها پس از آن‌که کارشان پایان یافت، پیشنهاد کرده بود. با این حال، کار هایمن که به شکلی مبهم در سبک ایتالیایی شده است، قطعاً به ارزش‌هایی اشاره دارد که آلپرز در هنر رنسانس ایتالیایی پیدا می‌کند و تصاویر برکرت به شکلی مبهم‌تر، ارزش‌هایی شبیه نقاشی‌های سبک هلندی می‌یابد که احتمالاً برای مخاطبان حساس، تداعی همان تأویلاتی را می‌کند که آلپرز به هنر هلندی می‌دهد.

هایمن و برکرت قاعدتاً به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه، می‌خواسته‌اند چیزی را که این سبک‌ها بر آن دلالت داشته‌اند، بیان کنند؛ حتی اگر آن را در شرایطی قرار نداده باشند که تحلیل خردمندانه آلپرز تأمین می‌کند. آلپرز دو شیوه متفاوت تصویر کردن جهان را مطرح می‌کند: «از یک سو تصویر به عنوان شیئی در دنیا در نظر گرفته می‌شود؛ از قاب پنجره‌ای که در واقع چشم ماست و از سوی دیگر تصویری که جای چشم داخل قاب را می‌گیرد و بنابراین جایگاه ما تعریف نشده باقی می‌ماند.» (ص ۴۵)

اولین نوع ایتالیایی تصویر کردن، اشاره به مخاطبی مشخص دارد که خود و تأویلاتش در مرکز قرار دارند و بدین ترتیب، توجه را بر معنای هیجانات و اعمال انسانی متمرکز می‌کند؛ درست همان‌طور که تصاویر با دقت قاب شده و غنی و تاریخی عمل می‌کنند.

دومین تصویر، نوع هلندی است که در بدو امر، ما را به تأویل نقاشی‌ها به عنوان اطلاعات عینی درباره «جهان رویت شده» وا می‌دارد؛ به جای این‌که به عنوان تفاسیری از جهان درک شده باشد. تصاویر برکرت، نه تنها ما را در عینیتی سرد سهیم می‌کنند، بلکه بسیاری از کیفیاتی را مطرح می‌سازند که آلپرز ادعای خلق آن‌ها را در هنر هلندی دارد: فقدان نقطه دید مشخص و واضح و فقدان ابزار درونی برای تصویر، تضادهای بزرگِ اندازه (مانند تصویر اشیای بزرگ روی میز کار ملکه در ارتباط با فیگور بسیار کوچک‌تر ملکه در پس‌زمینه) و حس قوی سطح‌گونگی تصاویر.

همان‌گونه که برکرت در سپید برفی و لُکن در سیندرلا عمل می‌کنند، تصویرگران داستان‌های پریان، به دفعات، سبک‌هایی را برمی‌گزینند که تداعی‌کننده دوره‌های تاریخی باشند که به‌طور مشخص مربوط به داستان‌ها نیستند، بلکه تصویرگران این تلقی را دارند که ارزش‌هایی را که در داستان‌ها می‌یابند، تأمیم بدهند.

برکرت در نمونه داستان **نایتینگل**[۳۴] »، اثر «آندرسن[۳۵] »، این مرحله را یک قدم جلوتر می‌برد. در کتاب **نگاهی به کتب مصور**، «برایان آندرسن» اشاره می‌کند که تصاویرش در این‌جا دو سبک را با یکدیگر درهم آمیخته‌اند: یعنی تزئینات چینی‌وار و آرنوو به منظور بیان مشتاقانه احساس فوق پیشرفته و اروپایی این داستان شبه چینی[۳۶]. (ص ۳۹)

پی‌نوشت:

1- Ways of world making
2- Nelson Goodman
3- Resnais
4- Whistler
5- Borodin
6- Baoulé
7- Pahouin
8- Bill Nichols
9- Ideologyand the Image
10- Moiré Pattern
11- Andre Malraux
12- Mercer Mayer
13- Ivan Chermayeff
14- Sun Moon Star
15- Kurt Vonnegut
16- Rorschach
17- openhearted Audience
18- Beni Montresor
19- Marcia Brown
20- Jac Kent
21- Nancy Ekholm
22- Charles Perrault
23- Looking at Picture Books
24- Brian Alderson
25- Aubrey Beardsley
26- Blair Lent
27- Gail E. Haley
28- The Greenman
29- Barbara Cooney
30- Demeter and Persephone
31- Anno's Medival World
32- Trompe d'oeil
33- Svetlana Alpers
34- The Nightigale
35- Andersen
36- Chinoiserie

منبع:

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