بیان تصویری
سیندرلا
در فرهنگ‌های گوناگون

O شکوه حاجی‌نصرالله - طاهره محبی‌تابان

به دلایل بسیار، قصه سیندرلا مشهورترین افسانه پریان و شاید محبوب‌ترین همه آن‌هاست. این قصه سابقه‌ای کهن دارد و هنگامی که نخستین بار در چین مکتوب شد (سال ۹۰۰ ق. م.)، از تاریخی کهن برخوردار بود. اندازه بسیار کوچک پا، به نشان تقوای مطلق و تشخص و زیبایی و هم‌چنین کفش راحت که از چرم بسیار گران‌بها ساخته شده باشد، دو نکته‌ای است که ریشه شرقی این قصه را آشکار می‌کند؛ هرچند لزوماً چینی نباشد.[۱]

هرگاه به این قصه با نگاه روان‌شناسانه بنگریم، درخواهیم یافت که سیندرلا تجربه‌های درونی کودکی را که دستخوش دردهای جان‌کاه ناشی از رقابت «خواهری و برادری» و رقابت با بچه‌های دیگری است که نسبت به او مزایایی دارند، بیان می‌کند. رویدادهای قصه سیندرلا، یک رشته تصویر زنده به کودک ارائه می‌کند که به عواطف پریشان‌کننده او که نمی‌تواند آن‌ها را بیان کند، تجسم می‌بخشد.

مخاطب با شنیدن قصه سیندرلا، با قهرمان تحقیر شده قصه که سرانجام، بر خواهرانی که او را خوار شمرده‌اند، پیروز می‌شود، هم‌ذات‌پنداری می‌کند. مخاطب از پیروزی سیندرلا، امیدهای فراوانی به دست می‌آورد که برای آینده او و مقابله با هر نوع فشار روحی، ضروری است. از سویی، ساختار این قصه با ذهنیت کودک هماهنگی دارد. زیرا او نمی‌تواند به تنهایی و با اطمینان، روزی از روزهای آینده را در نظر آورد که همه مشکلاتش حل خواهد شد. او فقط از راه تخیل درباره افتخار و پیروزی، بر این رقابت‌های عذاب‌آور غلبه می‌کند و آرامش لازم را به دست می‌آورد.

یکی از امتیازات ویژه قصه «سیندرلا» این است که صرف‌نظر از کمک جادویی که به قهرمان قصه می‌شود، کودک به خوبی درک می‌کند که سیندرلا بر اثر کوشش‌ها، شایستگی‌ها و با تکیه بر شخصیت خودش، علی‌رغم وجود موانع، موقعیت پست و خوار خویش را دگرگون می‌سازد.

بنابراین، قصه «سیندرلا» در ظاهری ساده، عناصری پیچیده از ناخودآگاه را بیان می‌کند و این درواقع، مهم‌ترین دلیل جذب کودکان در سده‌های متمادی به این قصه است.[۲]

جاذبه قصه سیندرلا، سبب شده است که این قصه بارها بارها به تصویر درآید. تصویرگران بر آن هستند که تخیل فردی و سبک خود ویژه خویش را با تخیل این قصه هماهنگ سازند. در این رهگذر، برخی موفق و برخی دیگر اسیر دروغ‌ها و کلیشه‌های تصویری شده‌اند. در این نگاه، به تحلیل تصاویر قصه سیندرلا، در کتاب‌هایی با شناسنامه‌های زیر می‌پردازیم:

۱ - لاواته، وارژا: سیندرلا، ۱۹۷۶.

۲ - برونا، دیک: سیندرلا، ترجمه سپیده، تهران، پدیده، ۱۳۵۲.

۳ - ؟: سیندرلا، ترجمه سپهر سهیل، تهران، پدیده، ۱۳۵۲.

۴ - قصه‌پرداز حمید عاملی: سیندرلا، تصویرگر؟، تهران، دادجو، ۱۳۸۱.

۵ - پرالت، چ: سیندرلا، تصویرگر؟، ترجمه مژده خسروان، بازنویس و ویراستار علی جلیلی، تهران، اردیبهشت، ۱۳۸۱.

۶ - وینتروپ، الیزابت: سیندرلای روسی، تصویرگر الکساندر کوشکین، ترجمه نسرین وکیلی، تهران، نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

۷ - کلیمو، شرلی: سیندرلای ایرانی، تصویرگر رابرت فلور چاک، مترجم زهره حسین‌زادگان، تهران، نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

۸ - کلیمو، شرلی: سیندرلای کره‌ای، تصویرگر روت هلر، مترجم زهره حسین‌زادگان، تهران، نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

۹ - کلیمو، شرلی: سیندرلای مصری، تصویرگر روت هلر، مترجم زهره حسین‌زادگان، تهران، نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

سیندرلا به روایت وارژا لاواته

وارژا لاواته، تصویرگر سوئیسی، در بیان تصویری قصه «سیندرلا»، تمامی مرزهای قراردادی را در هم می‌شکند. او مخاطب را به دنیای ناشناخته‌ای می‌برد که با زبان دگرگون شده‌ای، شکل گرفته است و همین زبان نمادین، سبب رشد خلاقیت‌های ذهنی مخاطب می‌شود. سیندرلای لاواته، از راه نمادها

با دنیای مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. کدگذاری قصه سیندرلا، سبب می‌شود تا ارتباط دیداری هر مخاطب با کتاب، حاصل جست‌وجوی شخصی او باشد و حتی مخاطب در هر بار دیدن کتاب، به نوعی متفاوت آن را تخیل کند.

لاواته، فرم کتاب تاشو را برای بیان تصویر خویش برگزیده است. در این گونه، برای ارتباط با تصویر، سه شکل دیداری امکان‌پذیر است.

در بیان تصویری لاواته از سیندرلا، ژرف‌ساخت قصه، یعنی «ناخودآگاه» به تصویر درآمده است. این ناخودآگاه، رنگ خود را از خودآگاهی فردی تصویرگر گرفته است. در این روایت، به موضوع اصلی این قصه کهن، بدرفتاری با قهرمان به دلیل رقابت «خواهر و برادری» و رهایی قهرمان از این عذاب فوق‌العاده و سعادت او در شکل تمثیلی ازدواج با شاهزاده، پرداخته شده است. این موضوع، در افسانه سیندرلا، اصلی‌ترین محور است که بر مخاطب تاثیر مستقیم می‌گذارد و او را شیفته می‌سازد و همین موضوع، سبب همانندی مخاطب با قهرمان قصه می‌شود.

سیندرلا در روایت لاواته، هم‌چون روایت برادران گریم، [۳] دارای شخصیت خودویژه است. در تصویر چهارم، در حالی که نامادری برای شرکت در جشن از خانه خارج می‌شود، سیندرلا برآشفته به دنبال اوست تا شاید از سلطه و اقتدار موجود در این موقعیت رها شود. این کنش را می‌توان در حرکت و لرزش هاله‌ای خاکستری رنگ، با بافت نقطه نقطه که نماد قید و بندهای موجود برای سیندرلا است، مشاهده کرد. در تصویر پنجم نیز سیندرلا، هم چون روایت برادران گریم، از «پری» یاری می‌خواهد و این معنا را در تصویر، با دور شدن سیندرلا از هاله خاکستری و آشفته‌ای که او را احاطه کرده است، درمی‌یابیم.

در این روایت نیز مثل روایت برادران گریم، شاهزاده خود شخصاً به جست‌و جوی صاحب کفش می‌رود. و اما سرانجام قصه، در جشن عروسی سیندرلا و شاهزاده، هم چون روایت پرو، [۴] نامادری و خواهران ناتنی سیندرلا نیز شرکت دارند. درمجموع، می‌توان گفت که لاواته در روایت سیندرلا، از روایت برادران گریم استفاده کرده است.

لاواته برای بیان خط داستانی (تعادل آغازین، عدم تعادل میانی، تعادل فرجامین) از نمادهای تصویری، رنگ، ترکیب‌بندی، تغییر تناسبات و جفت‌های متضاد چون تیرگی و روشنی و تغییر سطوح رنگی، تناسبات کوچک و بزرگ، کادرهای بسته و باز بهره‌برداری کرده است.

برای تحلیل روایت لاواته از سیندرلا، ابتدا بایستی روایت هر شخصیت را در نشانه‌های تصویری تحلیل کنیم تا بتوانیم کل روایت را مورد توجه قرار دهیم. نشانه‌های تصویری را با توجه به دو عنصر بصری فرم و رنگ می‌توان تحلیل کرد. تمامی نمادهای شخصیتی، به جز شاهزاده و سربازان و خدمتکاران شاه، به فرم دایره و با رنگ و ساختار درونی متفاوت آفریده شده‌اند. تصویرگر با نگاه به باور اسطوره‌ای، برای بیان این نمادها، آن‌ها را به فرم دایره و با توجه به کانون آن، یعنی آغازی که همه چیز از آن سرچشمه می‌گیرد و بدان می‌گراید، [۵] طراحی کرده است. دایره نمایشگر هویت شخصیت است. در صورتی که شخصیت بزرگسال باشد، نماد او از دوایر متحدالمرکز شکل گرفته است. در مرکز هر دایره، نمادی دیده می‌شود که تجلی وحدت وجودی هر شخصیت است. این مرکزیت وجود، با توجه به کنش‌های شخصیت‌های داستانی، جهت‌های متفاوتی به خود می‌گیرد.

نماد تصویری سیندرلا، دایره‌ای با مرکزی به شکل عدد هشت لاتین است. این نماد با رنگ آبی که روشن‌ترین و سردترین رنگ‌ها و دارای قدرت کنش‌پذیری بسیار و نیرویی آرام‌بخش است، [۶] به ویژگی سیندرلا معنا می‌دهد. و آن گاه که رنگ آبی، به تیرگی و سیاهی گرایش می‌یابد، اندوه سیندرلا مجسم می‌شود. موقعیت عذاب‌آور او نیز با هاله‌ای به رنگ خاکستری تیره که او را احاطه کرده است، توصیف می‌شود. از سویی، این هاله با بافتی نقطه نقطه، نامنظم و آشفته، به درون قهرمان نیز نفوذ می‌کند. با عبور سیندرلا از این گذرگاه، این هستی دردآلود، این هاله تیره، این قید و بند و این عذاب فوق‌العاده

محو می‌شود. سیندرلا با شاهزاده ازدواج می‌کند و کودک مخاطب، یقین می‌یابد که در زندگی او نیز همین رهایی و سعادت روی خواهد داد.[۷]

سیندرلا به روایت دیک برونا

محور روایت «دیک برونا» از سیندرلا، موضوع رقابت «خواهر و برادری» و عنصر سرنوشت‌ساز، یعنی کفش است. در این روایت، طرحی ساده شده از قصه کهن سیندرلا، به صورت داستان تصویری درآمده است.

سیندرلا، خواهران ناتنی او و شاهزاده، تنها شخصیت‌های تصویری این قصه هستند. آن‌ها شبیه به هم هستند و هویت فرهنگی خاصی ندارند و می‌توانند آدم‌هایی در هر کجای این زمین پهناور باشند. این روایت تصویری، به دور از مرزبندی‌های اجتماعی، بدون کینه و دشمنی آفریده شده است. از این رو، می‌توان گفت که تصویرگر، در کنار دنیای متن، دنیای دیگری آفریده که همان دنیای کودکان است. او برای آفرینش این دنیای جدید، با نگاهی واقع‌گرا به سیندرلا نگریسته است. تصویرگر برای خلق چنین مضمونی در تصویر، دو عنصر ترکیب‌بندی و رنگ را با بیانی به سادگی نقاشی کودکان، به کار گرفته است. قطع کتاب برای ایجاد ترکیب‌بندی موردنظر، مربع انتخاب شده است. از سویی، با حذف فضاسازی در تصاویر و کشاندن مخاطب به تخیل درباره فضایی که قصه در آن رخ داده است، مخاطب وارد قصه می‌شود.

کنش‌های شخصیت‌های قصه، با چگونگی قرارگیری آن‌ها نسبت به محور عمودی صفحه، ارتباط دارد. به بیانی، خط داستانی (تعادل آغازین، عدم تعادل میانی، تعادل فرجامین) با حرکت شخصیت روی محور عمودی صفحه تصویر و هم‌چنین عنصر دیداری رنگ و به‌ویژه رنگ زرد، توصیف می‌شود. تصاویر با خطوط بسیار ساده طراحی شده است.

در تصویر اول، سیندرلا به مخاطب معرفی می‌شود. سیندرلا بر محور عمودی قرار دارد. در بخش‌هایی از فیگور سیندرلا، رنگ از خطوط محیطی تصویر، بیرون آمده است و این آشفتگی و بی‌نظمی، در ترکیب با رنگ قهوه‌ای لباس سیندرلا، موقعیت ناخوشایند او را نمایش می‌دهد. از سویی، خط لب در چهره سیندرلا، در هماهنگی با ضرباهنگ رنگ آبی، مهربانی و خلوص باطنی او را معنا می‌بخشد.

در دومین تصویر، خواهران ناتنی سیندرلا در دو سوی محور عمودی صفحه، به مخاطب معرفی می‌شوند. آن‌ها نیز دو کودک چون سیندرلا هستند، اما با چهره‌های عبوس و خودخواه. آن‌ها اگرچه در موقعیت سیندرلا نیستند، درگیر روزمرگی زندگی‌شان هستند. مخاطب، آن گاه که بعد از مشاهده تصویر اول (سیندرلا)، به تصویر دوم می‌رسد، تفاوت موقعیت سیندرلا با خواهرهای ناتنی‌اش را از طریق حضور رنگ در فرم دقیق و غیرآشفته دو خواهر، دریافت می‌کند.

یک روز صبح، نامه‌ای از طرف شاهزاده به خانه آن‌ها می‌آید. اینک چهره دو خواهر در تصویر دگرگون می‌شود. از این تصویر است که رنگ زرد، برای ایفای نقش و امید به زندگی سعادتمند، در تصویر پدیدار می‌شود. رنگ زرد در تصویر معرفی خواهران ناتنی سیندرلا به مخاطب (تصویر ۲)، گردنبند آن‌هاست که جلوه‌ای بسیار ناچیز دارد. اما در تصویر چهارم، هنگامی که خواهران آماده رفتن به جشن هستند، رنگ زرد در گردنبند و گل سر آن‌ها، از امید دو دختر برای رسیدن به سعادت نشان دارد. در تصویر پنجم، با وجود این که سیندرلا نتوانسته به جشن برود، اما رنگ زرد در نوک پرنده یاری‌گر، نشان از امید سیندرلا دارد؛ امیدی که به مخاطب نیز منتقل می‌شود. در تصویر ششم، با وسعت رنگ زرد در لباس و گل سر سیندرلا، امید به سعادت و پیروزی قهرمان، به مخاطب القا می‌شود. در تصویرهفتم، رنگ زرد در تاج شاهزاده دیده می‌شود. در تصویر هشتم، هماهنگی و پیوند و عشق شاهزاده و سیندرلا، با بیان عاطفی عمیق رنگ زرد، در تصویر شاهزاده و سیندرلا که در دو سوی محور عمودی صفحه واقع شده‌اند، مشاهده می‌شود. در تصویر نهم، گریز سیندرلا، با فرار او از محور عمودی صفحه کتاب، به مخاطب منتقل می‌شود. شایان ذکر است که

بی‌توجهی به حرکت سیندرلا در کتاب ترجمه شده، گریز سیندرلا به طرف اول قصه معنا می‌شود. در حالی که در اصل اثر، گریز سیندرلا به سمت جلو، به سمت آینده معنا می‌یابد. دراین تصویر، یک لنگه از کفش زرد رنگ سیندرلا و به تعبیری، نقطه امید شاهزاده نیز دیده می‌شود. در تصویر دهم، شاهزاده غمگین، کفش زرد رنگ سیندرلا را چون قلبی در دست گرفته است. در تصویر یازدهم، خواهران ناتنی، هم‌چون تصویر دوم نمایش داده می‌شوند؛ چرا که امید آن‌ها خاموش شده‌است. امید خاموش در رنگ گردنبندهای‌شان که به سبب کوتاهی، دیگرنمود و جلوه تصویر چهارم را ندارد، پدیدار می‌شود. در آخرین تصویر کتاب، سیندرلا را داریم با همان لباس‌های فقیرانه، اما چون تصویر اول آشفته نیست ؛ زیرا به سعادت رسیده است و کفش زرد رنگ همچون نشانی از این سعادت، در تصویر دیده می‌شود. تصویرگر با قرار دادن سیندرلا با همان لباس فقیرانه، هم‌چون روایت برادران گریم، بر باطن قهرمان و نه ظاهر او تاکید دارد.

سیندرلا، با روایتگر و تصویرگر نامشخص

در قصه تصویری سیندرلا، [۸] ترجمه سپهر سهیل، از انتشارات پدیده، متأسفانه نام روایتگر و تصویرساز ذکر نشده است. سیندرلا در این روایت تصویری، با هویت فرانسوی پدیدار می‌شود؛ زیرا نشانه‌های تصویری در پوشش و فضای زندگی شخصیت‌های قصه، زندگی اشرافی و دهقانی (در آشپزخانه) در فرانسه سده هجدهم را مجسم می‌سازد. تکنیک تصویرسازی در این روایت، عروسکی است.

شیوه تصویرسازی عروسکی، روش بسیار ظریفی است و مرز میان کار هنرمندانه و کار بازاری در این روش، بسیار باریک است. این شیوه برپایه حجم، یعنی بنیانی‌ترین ارتباط انسان با جهان پیرامونی، بنا می‌شود و به همین دلیل، می‌تواند دستاوردهای بسیاری داشته باشد.

ارتباط مخاطب با بیان عروسکی چگونه است؟ دید و دریافت تصویرسازی حجمی، نسبت به تصویرسازی دوبعدی، بسیار آسان‌تر است و از سویی، تصویرسازی با عروسک، به عنوان اسباب‌بازی اصلی هر کودک، امکان ارتباط عاطفی مخاطب با تصاویر عروسکی را به خوبی مهیا می‌کند.

در این شیوه تصویرسازی، تصویرگر در انتخاب زوایای مختلف، محدودیت‌های تصویرگری دوبعدی را ندارد. او می‌تواند بهترین حس را با عکاسی از ترکیب‌بندی‌های گوناگون به دست آورد.

در این روایت نیز رقابت «خواهر و برادری» و عنصر کفش، در محور روایت قرار دارند. اما تصویرگر در برخی از تصاویر، با همسانی و هم ارز قرار دادن تزیینات بی هدف و محور روایت و ناتوانی در بیان حس و اکسپرسیون، از مضمون اصلی به دور مانده است. نمونه، تصویر در صفحه نیم عنوان، شاهزاده در حالی که کفش سیندرلا را در دست دارد، مشاهده می‌شود. تاکید تصویرساز، بیشتر از این که بر کفش باشد، بر گل‌های رز، ماه و حتی تزیینات لباس شاهزاده است. به بیانی، مدخل ورودی تصویر، نه شاهزاده و نه کفش سیندرلا است، بلکه گل‌های رز و... است. هم‌چنین در اولین تصویر، تزیینات بی هدف و فضاسازی به‌گونه‌ای است که نگاه مخاطب، آخر از همه متوجه تصویر سیندرلا، شخصیت اصلی قصه می‌شود.

از سویی، فضاسازی یک‌سان و اکسپرسیون یک‌نواخت و یک دست در عموم تصاویر، سبب شده است که اوج و فرود خط داستانی در تصاویر دیده نشود. در شیوه تصویرسازی عروسکی، نورپردازی و تناسبات و وسعت سطوح و زاویه دید، برای آفرینش فضا و اکسپرسیون مورد توجه در مضمون اثر، نقش ویژه‌ای دارد. اما در این تصویرسازی، کنتراست‌های مذکور از نظر تصویرگر دور مانده و همین بی‌توجهی، سبب خلق تصاویر یک‌نواختی شده است که توانایی بیان خط داستانی را ندارند.

در برخی از تصاویر نیز تصویرگر در بیان حس شخصیت موفق بوده است.

نمونه در دومین تصویر، حس حمایت پری نسبت به سیندرلا دریافت می‌شود. از سویی، نباید فراموش کنیم که در ترجمه این اثر، برخی از تصاویر، با توجه به ترجمه دیگری از این قصه، حذف شده است.

این اثر، با عنوان قصه‌پرداز حمید عاملی، [۹] در سال ۱۳۸۱ به بازار نشر فرستاده شده است. شخصیت‌های تصویری در این کتاب و کتاب سیندرلا به ترجمه سپهر سهیل، یک‌سان است و فقط زاویه دید و فضاسازی در برخی تصاویر متفاوت است. در روایت تصویری سیندرلا با قصه‌پردازی حمید عاملی، اگرچه بعضی تصاویر حذف شده، تصاویر موجود از زاویه‌هایی متفاوت با ترجمه سپهر سهیل، به اوج و فرود در خط داستانی و محور روایت قصه نزدیک‌تر شده است. در این مقایسه، این پرسش به وجود می‌آید: «آیا تصویرساز با همان عروسک‌هایی که برای قصه سیندرلا ساخته بود، با تغییر فضاسازی و زاویه عکاسی و... تصاویر جدیدی آفریده است؟» اما پدیدآورندگان (مترجم و قصه‌پرداز و ناشر) با بی‌توجهی به شناسنامه کتاب و هم‌چنین تحریف اثر در ترجمه (حذف تصاویر)، به هویت کتاب آسیب رسانده‌اند. از این رو، نمی‌توان نگاه کاملی به این اثر داشت.

سیندرلا به روایت چ. پرالت

در این اثر، سیندرلا دختری به نام اِلاست. ترکیب‌بندی پویا در بیان تصویری شخصیت‌های قصه، یعنی سیندرلا، نامادری، خواهران ناتنی سیندرلا، پری، وزیر و شاهزاده، تیپ‌های قدرتمندی آفریده است.

تکنیک انتخابی تصویرگر، مدادرنگی و آبرنگ است. در سبک شخصی این تصویرگر، وجه طنز نیز مشاهده می‌شود. این ویژگی سبکی، سبب آفرینش حرکت و سرعت (ریتم) هماهنگ با ریتم درونی هستی، یعنی دگرگونی و تغییر ذاتی، شده است. این ریتم خلاق، با مضمون اثر و تیپ شخصیتی سیندرلا در این روایت هماهنگ است. وحدت تصویری، با وفاداری تصویرگر به تکنیک و سبک خود، در سراسر کتاب به چشم می‌خورد. از سویی، با بهره‌گیری از رنگ نارنجی در سراسر خط داستانی که در هنگامه جشن با رسیدن سیندرلا به شاهزاده به بیشترین وسعت می‌رسد، پایه‌های این وحدت تصویری مستحکم‌تر می‌شود.

الا دختری مهربان و ساده است و حالت چشم‌های او، افکار و احساساتش را کاملاً آشکار می‌کنند. او با سیندرلاهای دیگر، بسیار متفاوت است. روایتگر سیندرلا در این بیان تصویری، با انتخاب نشانه‌های پوششی و آرایه موی شخصیت‌های داستانی و فیگور متفاوت پری با دیگر روایت‌های سیندرلا، توانسته است قصه سیندرلا را امروزی و ملموس‌تر کند. به عبارت دیگر، بیان تصویری دراین اثر، با تصور موجود در ذهن مخاطب از سیندرلا، بسیار متفاوت است. این بیان آشنایی‌زدایی شده از سیندرلا، کارکردهای ویژه‌ای خواهد داشت. به عنوان مثال، «سیندرلا مطمئن بود که روزی نامادری و خواهران ناتنی او، از کارهای‌شان پشیمان می‌شوند و همان‌طور که او به آن‌ها محبت کرده، آن‌ها هم به او محبت خواهند کرد.» روایتگر با تیپی که از سیندرلا ارایه می‌کند، به شخصیت‌شناسی در افسانه‌های کهن پای‌بند نیست. او باور به تحول شخصیت را در روایت خویش دنبال می‌کند و در سرانجام روایت، چنین می‌خوانیم: «نامادری و دخترهایش آمدند و از سیندرلا معذرت‌خواهی کردند و از او خواستند تا آن‌ها را ببخشد. سیندرلا مثل همیشه با مهربانی به آن‌ها خوشامد گفت و با آغوش باز از آن‌ها استقبال کرد. آن‌ها سال‌های زیادی با خوبی و خوشی در کنار هم زندگی می‌کردند. روایتگر بر این باور است که سیندرلا سرانجام پیروز می‌شود؛ زیرا سرانجام محبت و مهربانی، پیروزی است. تصویرگر هماهنگ با این مضمون، تصویر سیندرلا را در پایدارترین فرم، یعنی سه گوش (مثلث) قرارداده است. سیندرلا با وجود ظاهر آشفته و نگران، در این فرم پایدار، به مخاطب القا می‌کند که اگرچه موقعیت او بسیار عذاب‌آور است، او با هویت پایدار که حاصل منش درونی اوست، به زندگی ادامه می‌دهد و به سعادت می‌رسد. این فرم هماهنگ با هستی سیندرلا در متن (ظاهرپاره و مندرس و متزلزل و درونی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که بر محبت انسانی بنا شده است)، کودک را به باور پیروزی سیندرلا می‌رساند. تصویرگر، در تصویر روی جلد نیز سیندرلا را در این فرم پایدار (مثلث) قرار داده است و در تصویر «آشنایی شاهزاده و سیندرلا در جشن» پیوند سیندرلا و شاهزاده، در هم‌آغوشی فرم آن‌ها (دو مثلث) و تبدیل آن به شکل یک فرم (مثلث) معنا می‌یابد.

سیندرلای ایرانی به روایتگری شرلی کلیمو و تصویرگری رابرت فلورچاک

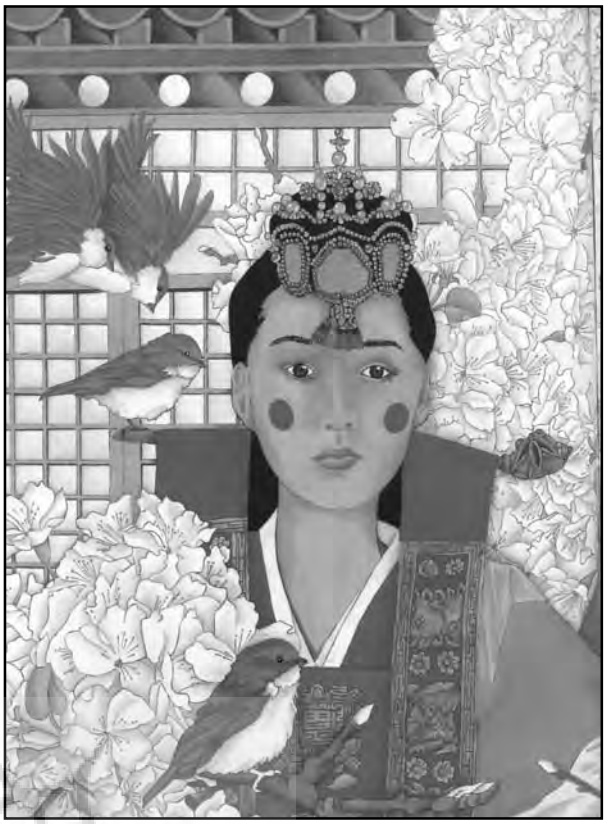
«سیندرلای ایرانی» دختری به نام ستاره است. هنگامی که او به دنیا آمد، مادرش مرد. پس از چندی، پدرش زن دیگری گرفت. ستاره در اندرونی خانه با نامادری، دو خواهرناتنی، سه عمه و چهار دخترعمویش زندگی می‌کند و به ندرت پدرش را می‌بیند. نامادری و عمه‌هایش به او اعتنایی نمی‌کنند. لباس‌های کهنه خواهران ناتنی‌اش را می‌پوشد و ته‌مانده غذای‌شان را می‌خورد. با این همه، ستاره سال به سال زیباتر می‌شود. اما زیبایی‌اش فقط غصه‌هایش را بیشتر می‌کند؛ زیرا سبب حسادت خواهرهایش می‌شود. در این قصه نیز رقابت «خواهر و برادری»، محور روایت است.

تصویرگر، با تکنیک عکس و نقاشی، این روایت را تجسم می‌بخشد. او کوشیده است با شناخت فرهنگ ایرانی و شرقی در نشانه‌های مکانی، زمانی و شخصیتی، قصه را تصویر کند. عناصری چون پوشش شخصیت‌های قصه، پوشش گیاهی مناسب با سرزمین ایران (انار، نارنج، سرو و...)، نشانه‌های مکانی خاص چون رشته کوه البرز با قله دماوند، معماری اندرونی و بیرونی خانه فرادستان تا قصر سلطنتی، معماری بخش بیرونی خانه فرودستان تا بازار، نشانه‌هایی از باور مردمان و نشانه هایی از وسایل خانه و ابزار موسیقی، همه و همه رنگ و بوی فرهنگ و هویت ایرانی در دوران اشکانیان و ساسانیان را دارند. اگرچه بخشی از این هویت به دوران پس از ساسانیان و هنر ایرانی - اسلامی بازمی‌گردد، در جست و جوی ریشه‌های آن، باز هم به دوران باستانی می‌رسیم. این نشانه‌های تصویری مربوط به دوره‌های گوناگون تاریخی سرزمین ایران، در متن وجود دارد؛ زیرا در متن از سویی، به برگزاری جشن نوروز در کاخ سلطنتی شاهزاده مهرداد اشاره می‌شود و از سوی دیگر، به اندرونی خانه‌ها و جدایی دنیای زنان و مردان و هم‌چنین «چادر سر کردن زنان، به طوری که صورت‌شان را نامحرم نبیند»، اشاره شده است. دو نشانه مذکور در متن، به دو دوره تاریخی متفاوت در سرزمین ایران مربوط می‌شود. تصویر، متن و کادرهایی با حاشیه‌های تزیینی، هر یک در موقعیتی مشخص و در ترکیبی هدفمند، در صفحه جای گرفته‌اند. ترکیب‌بندی تصویر و متن در صفحه کتاب، رنگ کاغذ پس‌زمینه و حاشیه‌های تزیینی، هماهنگ با فضای قصه، نشان از فرهنگ ایرانی دارد. رابرت فلورچاک تصویرگر، با هنر تزیینی به عنوان بخشی از هنر ایرانی، آشنایی دارد. حاشیه‌پردازی‌ها متشکل از نوارهای مواج که در کادربندهای صفحه به کار رفته است، با نقش گل تزیین شده‌اند. این تزیین‌ها و آرایه‌های گیاهی، در هنر مانوی، به عنوان بخشی از هنری دوره ساسانی، ریشه دارند.

در تمامی تصاویر، به جز تصویر «گشتار شخصیتی ستاره به قُمری»، فیگورهای انسانی بیشترین فضا را به خود اختصاص داده است و در برخی از تصاویر، فضاسازی وجود ندارد و فقط فیگور انسانی دیده می‌شود. نمونه (۱)، تصویر ستاره و پدرش، نمونه (۲)، تصویر ستاره و مرد فروشنده خمره. در برخی از تصاویر، فضاسازی خلاصه شده است. نمونه، تصویر ستاره با درخت نارنج، از این رو، می‌توان گفت که تصویرگر، از فضاسازی مینیاتوری متأثر است. البته این فضاسازی، برخلاف مینیاتور، به مکان کنش‌های انسانی بدل شده است.

دراولین تصویر هماهنگ با متن، خانه‌ای مجلل، فرورفته در تنالیته رنگ رویایی و سرد آبی قرار دارد. نگاه مخاطب در امتداد این تصویر، با راهنمایی خطوط کادرها، به اندرونی خانه می‌رسد که شخصیت اصلی قصه، ستاره در میان نشانه‌های پوششی و زمانی و مکانی و نقش‌مایه‌های تزیینی ایرانی قرار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



گرفته است. در این تصویر، فضاسازی با درخت انار که از زمان‌های قدیم در فلات ایران و بعضی از سرزمین‌های آسیایی می‌روییده و از این مکان به سرزمین‌های دیگر جهان راه یافته، صورت گرفته است.

تصویر بعدی، اندرونی خانه و رابطه خواهران ناتنی ستاره با او را نشان می‌دهد. صبح یک روز زمستان، پدر ستاره به دیدار زن‌های اندرونی آمد. آزمون قهرمان قصه آغاز می‌شود. پدرآورندهٔ خبر دعوت شاهزاده مهرداد از همه، به مناسبت عید نوروز است. پدر به هر یک از زنان اندرونی سکه‌ای می‌دهد تا به بازار پارچه بروند و برای جشن لباس نو تهیه کنند. پدر وقتی سکه را به ستاره می‌داد، با مهربانی روی دستش زد و گفت: «دخترم، عاقلانه انتخاب کن»، رابطه ستاره با پدر، در این تصویر دیده می‌شود. تصویر ستاره و پدرش در درازای سمت راستِ صفحه کتاب قرار دارد. متن نیز در یک کادر عمودی و با حاشیه تزیینی، به موازات کادر پنهان تصویر ستاره و پدرش قراردارد. این تصویر و کادر متن، دردو سوی محور مرکزی صفحه قرار دارند. بدین سان، این ترکیب‌بندی، هماهنگی موزونی در صفحه به وجود آورده است. گفتنی است که ترکیب‌بندی متن و تصویر در این کتاب، همواره این حس تعادل را به مخاطب می‌دهد. تصویرگر با حذف فضاسازی در تصویر مورد بحث، به ارتباط ویژه ستاره با پدرش نیز تأکید کرده است. در این تصویر، نمادی تزیینی از دایره‌های متحدالمرکز، به سوی ستاره اشاره دارد.

در تصویر بعدی، فضای بازار پارچه مجسم می‌شود. در این تصویر، پیرزن فقیر با پوشش مردمان حاشیه کویر نشان داده می‌شود. ستاره مقدار اندکی از پول خرید پارچه را به دلیل شدت گرسنگی، آجیل می‌خرد و می‌خورد، بیشترین مقدار را به پیرزن فقیر می‌دهد و باقی مانده پول را برای خرید خمره کوچک و خاک گرفته که هم‌چون آبگینه‌ای به رنگ آسمان آبی و روشن است، می‌دهد. آیا تصمیم ستاره عاقلانه بود؟ آیا در این کشمکش، او پیرو «اصل لذت» یا «اصل واقعیت» شد؟ او به کدام یک از گرایش‌های متضاد درونش باید واکنش نشان می‌داد؟ اولین روز بهار است. ساکنین اندرونی، همه در تکاپوی تهیه لباس برای جشن هستند، اما ستاره تک و تنها در باغ نشسته و خمره کوچک آبی‌اش را در دست دارد و به آواز قمری روی درخت انار گوش می‌دهد. ستاره خمره را نوازش و آرزویش را زمزمه می‌کرد. ناگهان خمره شروع کرد به لرزیدن و نوک انگشتان ستاره سوخت. هوا پر از عطر خوش یاسمن شد. ستاره نفسش بند آمد و با خود گفت، این معجزه است! شاید داخل خمره یک پری باشد؟ سبد پر از خوراکی شد. شال کرکی گرم و نرمی ستاره را پوشاند. قمری از درخت پایین آمد و روی شانه ستاره نشست‌و در گوش او آواز خواند. پری درون خمره، رازی بود که ستاره می‌خواست فقط مال خودش باشد. در این بخش از روایت سیندرلای ایرانی، تأثیرگذر زمان بر روایت مشاهده می‌شود؛ زیرا پری در هاله ابهام فرورفته است. چنان‌که ستاره می‌گوید، شاید داخل خمره یک پری باشد!

ستاره با کمک خمره جادویی، به جشن می‌رود. هنگام بازگشت از جشن نوروز، یکی از خلخال‌هایش از مچ پایش باز و گم می‌شود. شاهزاده مهرداد می‌خواهد بداند که این خلخال، از آن کیست؟ مادر شاهزاده مهرداد، با ورود به دنیای زنان، ستاره را می‌یابد.

نجات‌دهنده سیندرلا، به دلیل زیبایی این دختر که نمایشگر کمال اوست، به او دل می‌بازد و چون عاشق شده، باید بکوشد تا ثابت کند که لیاقت زنی را که دلباخته‌اش است، دارد. از این رو، در جست‌وجوی دخترک، همه جا را زیرورو می‌کند.[10] در سیندرلای ایرانی، به دلیل جدایی دنیای زنانه و مردانه (اندرونی و بیرونی خانه)، انجام کنش جست‌وجو[11] به عهده مادر شاهزاده مهرداد قرار داده می‌شود. به همین دلیل، بخش جست‌وجوی فردی نجات‌دهنده (شاهزاده مهرداد) حذف می‌شود. با وجود این، آزمون دیگری در برابر شاهزاده مهرداد گشوده می‌شود. در ادامه قصه، با دسیسه و فریب خواهران ناتنی، ستاره به قمری بدل می‌شود و فقط زمانی این طلسم باطل می‌شود که شاهزاده مهرداد، بر اثر این رنج، به مرحله‌ای می‌رسد که علاوه بر خود بودن، توانایی زندگی در کنار

دیگری را نیز دارد. به بیانی دیگر، در سیندرلای ایرانی، به رشد شخصیتی ستاره و شاهزاده مهرداد اهمیت داده شده که لازمه وحدت دو عاشق است.

بدین سان و برخلاف سیندرلاهای مورد بحث در این مجموعه، سیندرلای ایرانی، نه تنها قهرمان را تا آستانه عشق راستین راهنمایی می‌کند، بلکه چگونگی راه رشد شخصیتی را به او می‌آموزد.

«سیندرلای روسی» به روایت الیزابت وینتروپ و تصویرگری الکساندر کوشکین

«سیندرلای روسی»، دختری به نام واسیلیساست. هنگامی که کودک بود، مادرش مرد. مادر به هنگام مرگ، به او عروسکی داد و از او خواست به او غذا بدهد و مشکل خود را به او بگوید تا عروسک، او را راهنمایی کند. پس از مدتی، پدر واسیلیسا با بیوه زنی که دو دختر داشت، ازدواج کرد. زن و دخترهایش، با واسیلیسا بسیار نامهربان بودند و او را آزار می‌دادند. سرانجام، واسیلیسا به یاری عروسک، این دعای خیر مادر، این حضور «مادر نیک» بر فریب‌های نامادری و خواهران ناتنی‌اش چیره می‌شود. نامادری و دخترانش می‌سوزند و خاکستر می‌شوند و واسیلیسا در نزدیکی دروازه شهر، در خانه پیرزنی مهربان، به انتظار پدر می‌ماند. واسیلیسا در مدتی که نزد پیرزن است، پارچه‌های گرانبها می‌بافد؛ پارچه‌هایی که سبب راه یافتن او به قصر پادشاه و ازدواج با او می‌شود.

در این قصه، موضوع رقابت «خواهر و برادری»، در مرکز روایت قرار دارد، اما عنصر اصلی قصه سیندرلا، کفش راحت، کوچک و زیبا که سازنده سرنوشت قهرمان است، نقشی ندارد. در این قصه، واسیلیسا چون دیگر قهرمان‌های قصه‌های کهن، برای رسیدن به سعادت، بایستی مراحل دشواری را از سر بگذراند. اما واسیلیسا به مراتب از سیندرلای روایت برادران گریم، فعال‌تر است؛ زیرا در این راه دشوار، یاری‌گر واسیلیسا، عروسکی است که مادرش به او داده است. رابطه واسیلیسا و عروسک، رابطه‌ای دوسویه است. عروسک، همان «مادر نیک» است که برخلاف دیگر سیندرلاهای مورد بحث، از ابتدا تا انتهای قصه، با واسیلیسا همراه است و او را به صبر و بردباری فرا می‌خواند. قهرمان برای دستیابی به کمال شخصیت خویش، به «مادر نیک» که در وجود عروسک تجلی می‌یابد، گوش فرا می‌دهد. واسیلیسا هنگامی می‌تواند با عروسک ارتباط بگیرد که غذای او را مهیا کند. کوشش واسیلیسا برای تهیه خوراک، نقش «خوراک‌دهنده» «مادر نیک»، این کهن الگوی باستانی را در وجود واسیلیسا قرار می‌دهد. از سوی دیگر، نخستین تجربه‌های تغذیه‌ای انسان را که در سراسر زندگی به او احساس امنیت می‌بخشد،[۱۲] بازمی‌تاباند. بدین‌سان، ارتباط دوسویه قهرمان با عروسک، سبب / شد «اعتماد بنیانی»[۱۳] می‌شود و همین رشد اعتماد به نفس، سبب می‌شود قهرمان در سراسر خط قصه، به شخصیتی کنش‌گر بدل شود.

سیندرلای روسی، به یاری «مادر نیک»، به مقابله با جادوگر می‌رود. جادوگر «بابا یاگا»، در برابر دعای خیر مادر که همراه واسیلیساست، درمانده می‌شود و در حالی که به او آتش می‌دهد، او را از خانه خود می‌راند. دعای خیر همراه واسیلیسا چیست؟ آیا این دعا، همان اعتماد به نفس و جسارتِ عمل کردن نیست که با هستی «مادرنیک»، در وجود او شکل گرفته است؟ واسیلیسا از خانه جادوگر می‌گریزد و جمجمه‌ای را که چشم‌هایش از آتش شعله‌ور است، به کلبه می‌برد. نامادری و دخترانش که در تاریکی به‌سر می‌بردند، آتش را با خوشحالی در کلبه قرار می‌دهند. چشم‌های شعله‌ور جمجمه، به مادر و دخترانش خیره شده است و آن‌ها را از این نگاه گریزی نیست. حرص و آز نامادری سبب می‌شود که آنان را از این شعله که نمادی از مادیات است، گریزی نباشد. سرانجام، قبل از رسیدن صبح، هر سه آن‌ها سوخته و خاکستر می‌شوند. واسیلیسا جمجمه را دفن می‌کند و درِ کلبه را می‌بندد و آن جا را ترک می‌کند. او به همه آن چه نامادری و خواهران ناتنی‌اش دل بسته بودند، پشت می‌کند و در انتظار پدر می‌ماند. واسیلیسا با کوشش و مهارت در بافتن پارچه‌های گران‌بها

و دوختن لباس برای پادشاه، به سعادت می‌رسد. او جایگاه شایسته خویش را در عالم واقع، با یاری کهن الگوی «مادر نیک»، به دست می‌آورد.

بدین سان، می‌توان گفت که مهم‌ترین عنصر در سیندرلای روسی «عروسک» است که در باور مقدسِ ساخت پیکرهای جادویی زنانه، ریشه دارد. واسیلیسا راز عروسک را تنها هنگامی که به کمال شخصیت خویش می‌رسد، آشکار می‌کند. در آخرین تصویر، تصویر واسیلیسا، پادشاه و عروسک، در رئوس سه گوشه‌ای (مثلثی) قرار گرفته‌اند. از سویی، عروسک بر محور صفحه واقع شده است و به این ترتیب، ارتباط درونی این جان‌های نیک، در این ترکیب‌بندی و در فرم پایدار سه گوش، به ثبت می‌رسد.

در تصویرسازی قصه زیبای واسیلیسا، تصویرگر با انتخاب سبک تصویرسازیِ سده هفدهم روسیه، به سیندرلا هویتی منطبق با فرهنگ این دوره در روسیه داده است.

عناصر تصویری در سبک تصویرسازی قرن هفدهم روسیه، با پوشش شخصیتهای داستانی و خانه دهقان روسی و توجه به جزییات در فضاسازی و حتی در بافت و تزیین پارچه لباس و استفاده از رنگ‌های گرم و توجه ویژه به اندازه فیگورهای انسانی نسبت به کادر و آفرینش عمق و بعد در تصویر، با شیوه روی هم قرار دادن سطوح رنگی، پدیدار می‌شود. نمونه موفق، آخرین تصویر «واسیلیسا، پادشاه و عروسک» است. در این تصویر، نوع پوشش و هم‌چنین تزیین پارچه لباس واسیلیسا و بافت پارچه لباس پادشاه و توجه ویژه به جزییات تصویر و انتخاب رنگ‌های گرم، کپی کاملی از سبک تصویرسازی دوره موردبحث است. تصویرگر برای ساخت زبان بدن (Body Language)، از تضاد رنگی تیره و روشن نیز استفاده کرده است. ترکیب‌بندی در این تصویر، به گونه‌ای است که بزرگی و عظمت پادشاه معنا می‌شود؛ زیرا پادشاه در مدخل ورود به تصویر قرار دارد و تمامی عناصر تصویری، حتی واسیلیسا جذب قدرت اوست. توجه تصویرگر به قدرت پادشاه، نگاه به اقتدار تزار در سده هفدهم روسیه است.

اما با قرار گرفتن عروسک روی خط محوری صفحه، جایگاه ویژه «مادر نیک» در زندگی انسان، نمایش داده می‌شود.

با وجود این، دربعضی تصاویر، تصویرگر از سبک خود عدول می‌کند. نمونه۱، فضاسازی در تصویر «سوار سیاه پوش»، با فضاسازی انتخابی تصویرگر متفاوت است. به دلیل این دوگانگی سبکی، می‌توان گفت که تصویرگر، در بیان یک واحد بصری منسجم ناتوان بوده است. نمونه ۲، تصویر «واسیلیسا هنگام گریز از خانه بابا یاگای جادوگر» و نمونه ۳، بخشی از فضاسازی «سوار سفیدپوش» است. شایسته یادآوری است که این دوگانگی سبکی را نباید با تفاوت در تکنیک اشتباه کرد. زیرا این دوگانگی سبکی، از عدم هماهنگی بیان شخصی تصویرگر، با روش تصویرسازی سده هفدهم روسیه نشان دارد. اگرچه تصویرگر، آگاهانه کوشیده با شیوه رنگ‌گذاری و رعایت تنالیته رنگ در مجموعه تصاویر، سبک مورد بحث را حفظ کند، تا حدودی موفق نبوده است. زیرا در این شیوه تصویرسازی، برای نمایش بُعد و عمق (فضاسازی) از شیوه روی هم قرار گرفتن سطوح (Over Lapping) استفاده می‌شود. بنابراین، هرگاه تصویرگر این شیوه را برای فضاسازی از یاد برده، فضاسازی از شیوه انتخابی فاصله گرفته است. نمونه در تصویر «گریز واسیلیسا از خانه جادوگر»، از شیوه پرسپکتیو و در تصویر «سوار سیاه پوش»، از تیره و روشن ایجاد شده توسط بافت فعال کتاب، استفاده شده است. در حالی که این شیوه‌ها با شیوه تصویرسازی مورد بحث متفاوت است.

تصویرگر در بیان هیجان و وحشت موجود در مضمون افسانه، موفقیت کم‌تری دارد، برای نمونه، در تصویر ص ۱۶ و ۱۷ «فرود ناگهانی بابایاگای جادوگر و روبه‌رو شدن با واسیلیسا». در این تصویر دو شخصیت داستانی واسیلیسا و جادوگر، به دلیل وسعت یکسان آنها در ترکیب‌بندی و بی‌توجهی به کنتراست‌های اندازه، تیره و روشن و...، هم‌ارزش هستند. از سویی در ترکیب‌بندی تصویری، واسیلیسا در خط عمود، بدون هیچ‌گونه وحشتی، در پشت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جادوگر و در سمت چپ کادر، جادوگر در خط مایلی که از کادر خارج می‌شود، قرار گرفته‌اند. به سبب این ترکیب‌بندی، به نظر می‌آید که جادوگر، واسیلیسا را پشت سر می‌گذارد و برای او تهدیدی به حساب نمی‌آید. از سویی، رنگ‌های نارنجی و سبز در تصویر جادوگر و خط مایلی که او بر آن قرار دارد، سبب خلق هارمونی در تصویر می‌شود. این هارمونی از آن چنان قدرتی برخوردار است که تیزی دندان و ناخن و شاخ و گوش جادوگر، وحشت‌آفرینی نمی‌کند و در مجموع، فضایی صلح‌آمیز ایجاد شده است. در حالی که تصویر با کنتراست عناصر گوناگونی چون تیره و روشن، اندازه، جهت و.... می‌تواند خط تعادل و صلح را درهم بریزد.

در این سبک تصویرسازی، فیگورها نسبت به کادر، از اندازه بزرگی برخوردارند و تمام کادر را پر می‌کنند. بنابراین، توجه به حالت فیگورها، به ویژه حالت چهره و دست، از اهمیت برخوردار است. در تصویر ورود واسیلیسا به دربار پادشاه، به این مهم توجه شده، در حالی که در تصویر سوار سفیدپوش و روبه‌رو شدن واسیلیسا با جادوگر، کم‌تر به این موضوع پرداخته شده است.

«سیندرلای کره‌ای» به روایتگری شرلی کلیمو و تصویرگری روت هلر

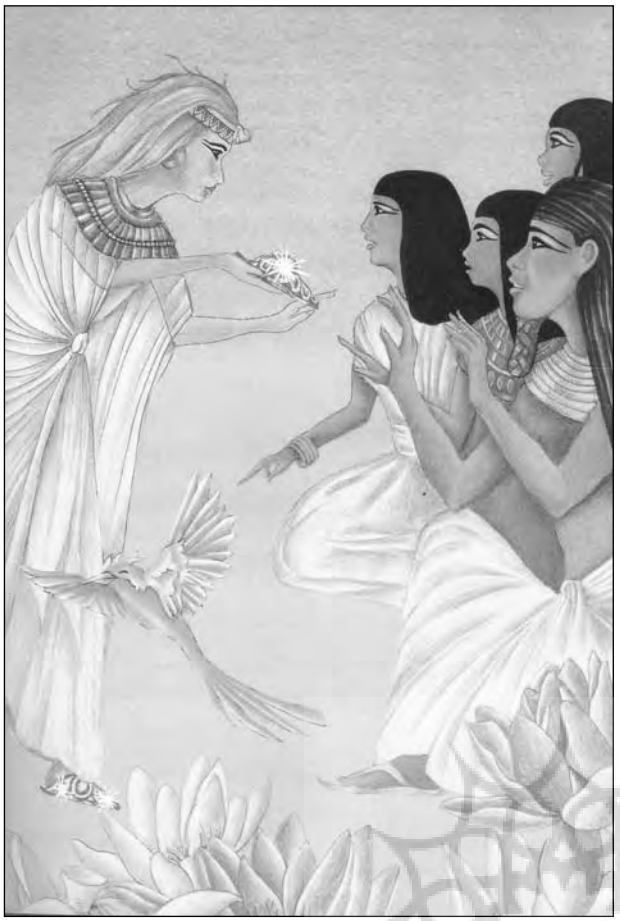
سیندرلای کره‌ای، دختری به نام «شکوفه گلابی» است. او آرزوی پیرمرد و پیرزنی است که فرزندی نداشتند. آنها پس از گذشت سالیان، سرانجام صاحب دختری شدند. پیرمرد به دلیل تولد فرزندش، یک درخت گلابی در حیاط کاشت و اسم دختر را شکوفه گلابی گذاشتند.

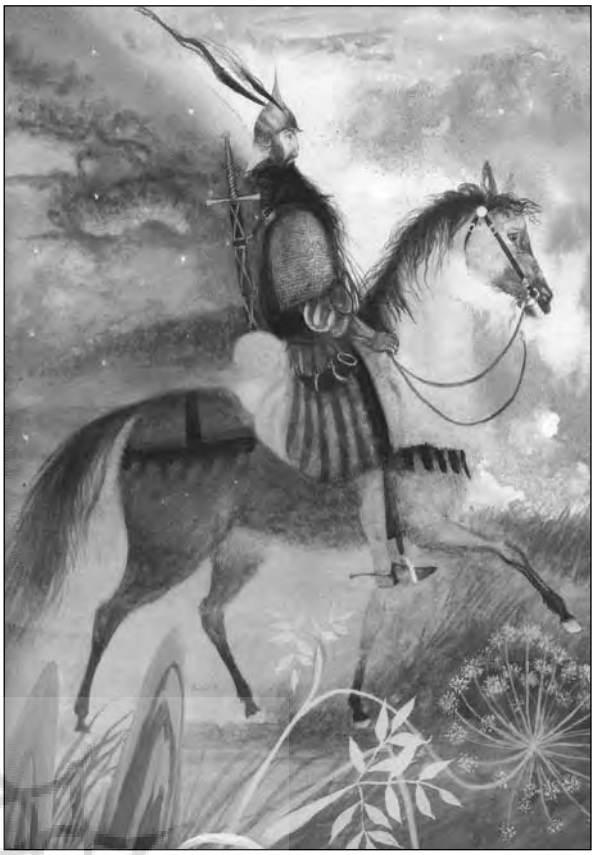
فصل‌ها گذشت و دخترک بزرگ‌تر و زیباتر شد. در یک زمستان مادر مرد. پس از چندی پیرمرد با زنی ازدواج کرد. نامادری و دخترش با شکوفه گلابی نامهربان بودند وشرایط عذاب‌آوری برای او ایجاد کردند. بدین سان، مادر ایده‌آلِ دوران کودکی از میان می‌رود و یک نامادری و دخترش جای او را می‌گیرند. دخترک در هنگام دشواری‌ها و ناملایمات، بازوانش را دور درخت گلابی حلقه می‌کرد و می‌پرسید: «یعنی هیچ کس در این دنیا نیست که به من کمک کند؟» آن گاه درخت گلابی، به یاری دخترک می‌شتافت. درخت گلابی، از زمان تولد دخترک، با او رشد کرده است. این ارتباط، در باور به توتم گیاهی ریشه دارد. درخت، نگهدارنده و حافظ دخترک است. او چون نیای توتمی انسان باستانی، از شکوفه گلابی مراقبت می‌کند و سرانجام، به یاری او است که دخترک به سعادت می‌رسد.

در این سیندرلا نیز رقابت «خواهر و برادری» و «شیء سرنوشت‌ساز قهرمان، یعنی کفش، محور روایت است. در این روایت، فرمانروا در اولین برخورد با سیندرلا (شکوفه گلابی)، او را برخلاف سیندرلای روایت برادران گریم، با همان ظاهر همیشگی می‌بیند و افسون زیبایی او می‌شود. آن گاه به دنبال او به دهکده می‌رود و از دخترک می‌خواهد تاعروس او شود. هنگامی که شکوفه گلابی به سعادت می‌رسد، صندل‌های حصیری او به کفش‌های ابریشمی و ظاهر او دگرگون می‌شود. در این روایت، از عاقبت نامادری و دخترش سخنی نیست.

تصویرگر در ترکیب‌بندی عناصر تصویری، از کادرهای پنهان عمودی و افقی، باتوجه به مضمون قصه استفاده کرده است. این کادرهای پنهان، توسط نقوش تزیینی ایجاد شده‌اند. تصویرگر نقوش تزیینی و رنگ‌های تند را که از هویت و فرهنگ کره نشان دارد، به کار گرفته است. از سویی، نقوش تزیینی در هر تصویر، مضمون اصلی را در تصویر پشتیبانی می‌کند و در کل کتاب، وحدت تصویری به وجود می‌آورد.

در نگاه اول، تزیینات پرانرژی و شاد، به نظر می‌رسد، اما استفاده از شگردهای هنرمندانه در ترکیب‌بندی، سبب رنگ باختن تزیینات می‌شود. بهترین نمونه، تصویر چهارم، یعنی «تحکم و اقتدار نامادری و شقایق به شکوفه گلابی» است. در این تصویر، دو کادر عمودی با وسعت متفاوت، در حاشیه راست و چپ صفحه (دو صفحه مقابل کتاب) از نقوش تزیینی و لباس





شخصیت‌های داستانی با رنگ‌های تند دیده می‌شود. اما ترکیب‌بندی در تصویر به گونه‌ای است که تحکم نامادری نسبت به سیندرلا استنباط می‌شود. در این تصویر، نامادری و شقایق، در گوشه بالا و سیندرلا در گوشه پایین ترسیم شده‌اند.

در تصویر دوم، «گذران فصل‌ها و رشد دخترک و درخت»، ترکیب‌بندی عمودیِ همراستا با درخت، گذشت فصل‌ها و رشد دخترک و ریزش شکوفه (فصل بهار)، ریزش میوه (فصل تابستان)، ریزش برگ (فصل پاییز) و ریزش اندوه (فصل زمستان) تأکید دارد. محل جاگیری دخترک در انتهای هر کادر عمودی که با نقوش تزیینی از هم جدا شده‌اند، کادر افقی پنهانی ایجاد کرده است. از سویی، محل جاگیری کادر متن در صفحه و فشرده کردن دو کادر پاییز و زمستان توسط این کادر، اندوه مرگ مادر در زمستان را معنا می‌بخشد.

در تصویر سوم: «ازدواج مرد با بیوه زن»، ترکیب‌بندی از بالا به پایین، از سه کادر افقی و نقوش تزیینی - کادر افقی روایت متن و تصویر - شکل گرفته است. این ترکیب‌بندی افقی (ساکن)، چون متن روایتگر است.

در تصویرِ جشن، حرکت و سکون، چون صدا و سکوت در موسیقی عمل می‌کند و سبب ایجاد ریتم در تصویر می‌شود. بخشی از این ریتم با کنتراست‌های گرم و سرد، تیره و روشن، کوچک و بزرگ، جهت‌های مختلف فیگورهای انسانی و بخشی با ریتم درونی خط‌های افقی و منحنی و آرایه‌های تزیینی و برخی توسط ریتم رنگ (با استفاده از تفاوت ارتفاع رنگی) ایجاد می‌شود.

ترکیب ریتم‌های گوناگون در این تصویر، چون چرخ فلکی است که مخاطب را در عین پایین و بالا بردن، می‌چرخاند و فضای دل‌انگیزی برای او ایجاد می‌کند. و با همین چرخش و ضرباهنگ تصویر، چشم مخاطب بر صفحه حرکت می‌کند و می‌چرخد که فضای جشن را معنا می‌بخشد.

در مجموع، تصویرگر جرأت بیشتری در ساخت و ساز تصویر حیوانات و طبیعت و آرایه‌های تزیینی، نسبت به چهره‌ها، داشته است. در نتیجه، تصویرسازی چهره‌ها نسبت به عناصر تصویری دیگر، از قدرت کم‌تری برخوردار است. از سویی، کار تصویرگر در بیان تصویری جادو، ضعف جدی دارد. به عنوان نمونه تصویر اول، «تولد دخترک»، تصویرگر در این ترکیب‌بندی به شخصیت‌های قصه پیرمرد، پیرزن، فرزندشان، گاو، قورباغه و پرنده‌ها و آرایه‌های تزیینی ارزش همسان داده است. به بیانی دیگر، مدخل ورود به تصویر، یعنی تصویر دخترک (هماهنگ با مضمون قصه) را با همسان جلوه دادن تمامی عناصر تصویری در ترکیب‌بندی، بسته است. هم‌چنین، در بیان تصویری جادو موفق نبوده است.

«سیندرلای مصری» به روایتگری شرلی کلیمو و تصویرگری روت هلر

سیندرلای مصری، قدیمی‌ترین روایت سیندرلا در جهان است که نخستین بار استرابو، تاریخ نگار رومی، در سده اول پیش از میلاد آن را مکتوب کرده است. از سویی، در روایت‌های تاریخی می‌خوانیم کنیزی یونانی به نام رودوپیس با فرعون آماسیس (۵۷۰-۵۲۶ ق.م) ازدواج می‌کند و ملکه مصر می‌شود.[۱۴]

سیندرلای مصری، دختری به نام رودوپیس است. دزدان دریایی او را در کودکی، از خانه‌اش در یونان ربوده و در مصر به کنیزی فروخته‌اند. او در خانه ارباب مهربانی به خدمتگزاری روزگار سخت و عذاب‌آوری را می‌گذراند؛ زیرا خدمتکاران مصری، به او حسادت می‌کنند. رودوپیس که بسیار تنها بود، با حیوانات دوست می‌شود. به آن‌ها غذا می‌دهد و برای آنها آواز می‌خواند و گاه برای آنان می‌رقصد. یک روز ارباب رقص رودوپیس را دید و گفت: «حتی الهه‌ها هم به این زیبایی نمی‌رقصند.» ارباب برای او سرپایی از چرم با رویه قرمز و طلایی سفارش داد. اکنون وقتی رودوپیس می‌رقصید، پاهایش مثل کرم شب تاب می‌درخشید. اما این سرپایی‌ها سبب شد او تنهاتر از همیشه شود. در این قصه کهن، رقابت و کفش، شیء سرنوشت‌ساز قهرمان، محور روایت است.

روزی فرعون آماسیس، جشنی برگزار کرد که همه می‌توانستند در آن

شرکت کنند. اما خدمتکاران مصری، با دادن کارهای بسیار به رودوپیس، اجازه شرکت در جشن را به او ندادند. رودوپیس با اندوه فراوان، مشغول به کار شد. در این هنگام شاهین بزرگی، نشانه ایزدهوروس، به پایین آمد و در حالی که رودوپیس به احترام او سرش را خم کرده بود، یکی از سرپایی‌ها را برداشت و پرواز کنان دور شد. شاهین سرپایی را به میدانی که جشن در آن جا برگزار می‌شد، برد و سرپایی را در دامن فرعون انداخت. فرعون فریاد برآورد: «ایزد نور برای من نشانه‌ای فرستاده است. همه دختران مصر باید این سرپایی را امتحان کنند.» آماسیس به جست‌وجوی رودوپیس، سراسر سرزمین مصر را زیر پا گذاشت تا عاقبت او را یافت و به کاخ خویش برد. بدین‌سان، گره‌گشای سیندرلای مصری، توتم قبیله، یعنی شاهین (در اصل عقاب بوده که روایتگر، آن را به شاهین تغییر داده) است.

در تصویرگری سیندرلای مصری «روت هلر» با وجود استفاده از نشانه‌هایی چون نیلوفر، اسب آبی (ایزدست)، پرنده‌ها، میمون (توث)، شاهین (ایزد هوروس)، زورق و فیگورهای انسانی (نمای نیم رخ سر، نمای تمام رخ شانه و دست‌ها و تنه و پاها و آرایش یک‌نواخت چشم که شبیه الهه چشم (نگهدارنده و مراقب چشم‌های مردم باستانی مصر در برابر خورشید است) متعلق به مصر باستان، نتوانسته هویت هنر مصری را با قدرت نشان دهد. سیندرلای مصری، برخلاف سیندرلاهای دیگر، از فضای اسطوره‌ای، یعنی همدلی و یکی بودن انسان با طبیعت دور نیست، اما تصویرگر نتوانسته این معنا را بیان کند. زیرا بخشی از بیان اسطوره‌ای، در هنر مصر باستان، با روش پرداختن به جزییات در تصویر، برای ایجاد شگفتی در بیننده به وجود آمده است. اما بی‌توجهی تصویرگر به این ویژگی هنر مصر باستان، سبب فاصله بیان تصویری او از فضای اسطوره‌ای قصه شده است. اگرچه به نظر می‌آید که روت هلر، در تصویرسازی «سیندرلای کره‌ای» تا حدودی موفق است، مقایسه تصاویر در سیندرلای مصری با هنر شگفت‌آور مصر باستان، نشانگر ضعف تکنیک تصویرگر در ارایه این هنر است. به عنوان مثال، سه تصویر اول و تا حدودی تصویر چهارم، از ضعف جدی برای بیان فضای مصر باستانی برخوردار هستند؛ زیرا در این سه تصویر، از کلیدهای هنر مصر باستان یعنی ترکیب‌بندی، ریتم، رنگ و تناسبات ویژه و پرداختن به جزییات، فاصله گرفته است. از سویی، رنگ سرد و یکنواخت پس زمینه، قدمت فضای باستانی قصه را نشان نمی‌دهد.

تصویر رودوپیس، با موقعیت او در قصه، هماهنگی ندارد. رودوپیس، کنیز خانه ارباب مصری است با وظایف مشخص خانگی. در حالی که بیان تصویری او با وظایفش در قصه، فاصله بسیار زیادی دارد و بیشتر از آن که به تصوری از یک کنیز خانگی نزدیک باشد، به تصوری از همسر فرعون نزدیک است.[۱۵] از سویی، تصویر ارباب بیانگر جایگاه و مرتبه او نیست و بیشتر شبیه یونانی‌ها است تا مصری‌ها!

در تصویر پنجم، «عزیمت خدمتکاران به جشن»، ترکیب‌بندی در تصویر هماهنگ با ریتم زورق، تا حدودی بیانی نزدیک به هنر مصر باستان دارد. در این تصویر گل‌های نیلوفر، پرنده و به ویژه اسب آبی، این نمادهای زندگی مردمان مصر باستان، نتوانسته فضاسازی مناسب با فیگورهای انسانی ایجاد کند و این عناصر از پراکندگی و سرگردانی در تصویر رنج می‌برند.

تصویرگر در ترکیب‌بندی برخی تصاویر، از بیان حس شخصیت‌های قصه، هماهنگ با متن ناتوان است. نمونه ۱، در تصویر «هراس رودوپیس از گریز شاهین با کفش»، به نظر می‌آید که رودوپیس، به جای آشفتگی و هراس، هم‌چنان با آرامش، شاهین را به ستایش می‌خواند. نمونه ۲، در تصویر «ربودن کفش توسط شاهین»، کمتر حالت پرواز شاهین به مخاطب منتقل می‌شود. زیرا فضای مثبت (فضای تصویر) و فضای منفی (فضای خالی) از یک وسعت برخوردارند. از سویی، فضای مثبت، یعنی تصویر عقاب روی یک خط افقی نسبت به کادر صفحه قرار دارد. و هم‌چنین، اندازه بزرگ و بی‌دلیل شاهین، بیان

غیرقابل دسترس بودن او را در متن و فریاد رودوپیس برای کفش ربوده شده را معنا نمی‌کند. در حالی که تصویرگر می‌توانست این تصویر را با تصویر بعدی، یعنی «هراس رودوپیس از گریز شاهین با کفش»، در یک ترکیب‌بندی مناسب قرار دهد تا مفهوم غیر قابل دسترس بودن شاهین را معنا ببخشد.

در تصویر هشتم، یعنی «میدان محل برگزاری جشن»، باتوجه به تناسبات در ترکیب‌بندی، نیم‌رخ فرعون در جلوی تصویر، روی محور عمودی صفحه قرار گرفته و در صفحه روبه‌روی این تصویر، مهمانان در کادر کوچک‌تری نسبت به کادر صفحه فرعون جای داده شده‌اند. از سویی، جاگیری متن در این صفحه، به گونه‌ای است که بر کادر مهمانان فشار می‌آورد. در ضمن، در این تصویر تا حدودی به جزییات چون آرایه‌های گیاهی (درخت خرما، درخت سرزمین مصر) و تاج فرعون و نقش افعی بر آن (بیانگر رمز حکمت و زندگی و بخشنده نیروی جاودیی پتاح)[۶]، توجه شده است. در این ترکیب‌بندی، بزرگی فرعون آماسیس، معنا می‌یابد.

تصویر نهم «فرود کفش بر روی دامن فرعون»، زاویه انتخابی برای بیان تصویر فرعون، سبب شده است که فیگور فرعون، از فیگور هنر باستانی مصر فاصله بگیرد. زیرا در این فیگور، شانه و دست‌ها و تنه فرعون، از فرم تمام رخ بیرون آمده است. از سویی، پرواز شاهینِ پیام‌آور، با مانع روبه‌رو شده و فیگور برخی از میهمان‌ها نیز از فرم تمام رخ خارج شده است.

در تصویر دهم، یعنی «خدمتکاران و میدان خالی جشن»، صندلی نماد فرعون است و چون دو تصویر پیشین، برای بیان قدرت و جایگاه فرعون، در یک صفحه جای گرفته است. دختران خدمتکار، اگرچه در کلام قصه ناراحت هستند، بیان تصویری آنان، چون تصویر آنان در تصاویر پیشین است.

تصویر یازده «فرعون در جست‌وجوی صاحب کفش»، محور روایت در این بخش از کلام، جست‌وجوی فرعون است، اما در بیان تصویری، ترکیب‌بندی به گونه‌ای است که عظمت و بزرگی فرعون و اهرام مصر در گوشه سمت چپ تصویر، فروخفته است و به جای این که مدخل ورودی تصویر فرعون باشد، بیش از هر عنصر تصویری، آرایش کنگره مانند موی دختری است که در جلوی تصویر، در گوشه پایینی سمت راست تصویر نشسته است. در ضمن، در این تصویر فیگوری‌های انسانی به جز فرعون، بدون توجه به فیگور انسانی در هنر مصر، طراحی شده‌اند.

در تصویر دوازدهم، یعنی «فرعون در ساحل نیل در جست‌وجوی صاحب کفش»، ترکیب‌بندی به گونه‌ای است که ریتمِ هنر مصر باستان به مخاطب منتقل می‌شود.

تصویر سیزدهم و چهاردهم «یافتن دخترک صاحب کفش»، این دو تصویر نیز چون چهار تصویر اول بسیار ضعیف است. چهره رودوپیس، همسان با چهره او در سه تصویر اولیه کتاب است.

باید گفت که نشر آفرینگان، با تزیینات بی‌هدف و اضافه‌ای که به جلد کتاب و آستر بدرقه افزوده، به بیان تصویری قصه آسیب رسانده است.

پانوشت‌ها:

۱. بتلهایم، برونو: کاربرد افسون، مترجم کاظم شیوا، رضوی، (تهران: کاظم شیوا رضوی، بی‌تا)، ص ۳۱۸.

۲. همان، نقل به معنی از مقاله سیندرلا.

۳. برادران گریم در اوایل سده نوزدهم میلادی، در آلمان به گردآوری افسانه‌های آلمانی پرداختند.

۴. سرشناس‌ترین گردآورنده افسانه‌های کهن، شارل پرو، نویسنده فرانسوی است. او در اواخر قرن هفدهم میلادی، مجموعه افسانه‌های زمان‌های گذشته را گردآوری کرد.

۵. دوبوکو، مونیک: رمزهای زنده جان، مترجم جلال ستاری، (تهران: مرکز، ۱۳۷۳)، ص ۷۷.

۶. همان، ص ۱۲۱.

۷. تحلیل کامل سیندرلا روایت لاواته، در شماره بعدی «کتاب ماه کودک و نوجوان» منتشر خواهد شد.

۸. روایتگر؟، سیندرلا، تصویرگر؟، ترجمه سپهر - سهیل، تهران: پدیده، ۱۳۵۲.

۹. روایتگر؟ سیندرلا، تصویرگر؟، قصه پرداز حمید عاملی، تهران: دادجو، ۱۳۸۱.

۱۰. بتلهایم، برونو: کاربردهای...، ص ۳۷۴.

۱۱. کنش جست‌وجوی سیندرلا از سوی شاهزاده، در تمامی سیندرلاهای موردبحث، به جز سیندرلای روسی وجود دارد.

۱۲. بتلهایم، برونو: کاربردهای... ، ص ۳۴۷.

۱۳. اریکسون، دانشمند روان‌کاو آمریکایی، مرحله اول در «الگوی دوران عمر آدمی» را «اعتماد بنیانی» می‌نامد. تجربه سیندرلا در کنار مادر خوب اصلی و آن چه این تجربه در شخصیت او به ودیعه گذاشته، نماینده این مرحله است. روایت از کتاب کاربردهای افسون، ص ۳۷۰.

۱۴. کلیمو، شرلی: سیندرلای مصری، تصویرگر روت هلر، ترجمه زهره حسین‌زادگان، (تهران: آفرینگان، ۱۳۸۰). نقل به معنی از یادداشت نویسنده روایتگر.

۱۵. در روایت استرابو، تاریخ نگار سده اول پیش از میلاد از قصه سیندرلا، می‌خوانیم که عقابی کفش صندل روسپی زیبا و مجللی را به نام Rhodope به منقار می‌گیرد و می‌گریزد. اما کفش در کاخ فرعون و در برابر او به زمین می‌افتد و چنان او را فریفته می‌سازد که دستور می‌دهد سراسر مصر را برای یافتن صاحب آن زیر و رو کنند و او را همسر خویش می‌سازد، (نقل از کتاب کاربردهای افسون، ص ۳۶۱). چنان که ملاحظه می‌شود، در روایت استرابو، دخترک روسپی زیبا و مجللی بوده است، در حالی در روایت شرلی کلیمو چنین چیزی وجود ندارد. شاید تصویرگر با این تصویرسازی مجلل از رودوپیس، زیر تأثیر روایت استرابو بوده است که روایتگر شرلی کلیمو، آن را تغییر داده است. و شاید شرلی کلیمو در روایت خود، به روایت استرابو متعهد بوده و مترجم این دگرگونی را با حذف «روسپی زیبا و مجلل»، از متن اصلی ایجاد کرده است.

۱۶. دورانت، ویل: تاریخ تمدن، ج ۱، تاریخ مشرق زمین، مترجمان احمد آرام، ع. پاشایی و امیرحسین آریان‌پور، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.

منابع:

۱. بتلهایم، برونو: کاربردهای افسون. مترجم کاظم شیوا رضوی. تهران: کاظم شیوا رضوی، (بی‌تا).

۲. گادرنر، هلن: هنر در گذر زمان. مترجم محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه، ۱۳۷۰.

۳. هامبی، لویی و دیگران: تاریخ هنر ایران، ج ۳: هنر مانوی و زردشتی. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی، ۱۳۷۶.

۴. گیرشمن، رومان: تاریخ هنر ایران، ج ۱: فرهنگ‌های هنری ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی، ۱۳۷۶.

۵. هارت، جرج: اسطوره‌های مصری، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز، ۱۳۷۴.

۶. لاواته وارژا. سیندرلا، ۱۹۷۶.

۷. برونا دیک، سیندرلا، ترجمه سپیده، تهران: پدیده، ۱۳۵۲.

۸. ؟. سیندرلا، ترجمه سپهر سهیل. تهران: پدیده، ۱۳۵۲.

۹. قصه‌پرداز عاملی حمید: سیندرلا، تصویرگر؟. تهران: دادجو، ۱۳۸۱.

۱۰. پرالت، چ: سیندرلا، تصویرگر؟، ترجمه مژده خسروان، بازنویس و ویراستار علی جلیلی، تهران: اردیبهشت، ۱۳۸۱.

۱۱. وینتروپ الیزابت: سیندرلای روسی. تصویرگر الکساندر کوشکین، ترجمه نسرین وکیلی، تهران: نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

۱۲. کلمیو،شرلی: سیندرلای ایرانی، تصویرگر رابرت فلور چاک، مترجم زهره حسین‌زادگان، تهران: نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

۱۳. کلمیو،شرلی: سیندرلای کره‌ای، تصویرگر روت هلر، مترجم زهره حسین‌زادگان، تهران، نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

۱۴. کلمیو،شرلی: سیندرلای مصری، تصویرگر روت هلر، مترجم زهره حسین‌زادگان، تهران، نشر آفرینگان (کتاب‌های نوآفرین)، ۱۳۸۱.

۱۵. دورانت، ویل: تاریخ تمدن، ج ۱، تاریخ مشرق زمین، مترجمان احمد آرام، ع. پاشایی و امیرحسین آریان‌پور. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.

* با تشکر از همکاری صمیمانه خانم شهلا افتخاری، مسئول کتابخانه تحقیقاتی شورای کتاب کودک و همکار ایشان خانم لیلا ترکاشوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی