لطفاً
متن را رعایت فرمایید

شهناز آزادی

نام کتاب: ماه روی صندلی
نویسنده: عباس تربن
تصویرگر: راشین خیریه
ناشر: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان
نوبت چاپ: اول ۱۳۸۷
شمارگان: ۸ هزار نسخه
تعداد صفحات: ۴۸ صفحه
بهاء: ۱۶۰۰ تومان

نقاشی، گرافیک و مخاطب

آلفرد مانه‌سیه نقاش فرانسوی هدفهای هنر خویش را با این کلمات بیان می‌کند:

«آنچه ما باید دوباره تسخیر کنیم واقعیت گمشده است. ما باید برای خود قلب و روح جدیدی به‌مقیاس انسانی بسازیم. واقعیت راستین نقاش نه در انتزاع کامل است و نه در واقعیت‌گرایی کامل، بلکه در تسخیر مجدد منزلت او به‌عنوان یک موجود انسانی است. در حال حاضر، هنر غیرتصویری به نظر من فرصتی به نقاش عرضه می‌دارد تا به واقعیت درونی خود نزدیک شود و به خودآگاهی «خودِ» جوهری خویش، و حتی وجود خود، دست یابد. به عقیدهٔ من با تسخیر مقام خویش است که نقاش قادر خواهد بود در زمان آینده تدریجاً به خود بازگردد، منزلت خود را دوباره کشف و آن را آن‌قدر تقویت کند که به واقعیت خارجی جهان برسد.[۱]»

ژان بازن منتقد و نقاش فرانسوی با بیان مشابهی چنین می‌گوید:

«نقاش امروز سخت دچار این وسوسه است که به جای نقاشی به فرم واقعی، ندای احساس خود و مخفی‌ترین نبض قلب خویش را مصور سازد. این وسوسه فقط به ریاضیات خشک یا نوعی اکسپرسیونیسم انتزاعی می‌انجامد– نوعی که به یکنواختی و فقر تدریجی فرم منجر می‌شود.... اما فرمی که قادر است انسان را با جهان خویش سازش دهد، «یک هنر ارتباط و آمیزش» است که انسان در هر لحظه می‌تواند با آن قیافهٔ فرم‌نیافتهٔ خود را در جهان تشخیص دهد.[۲]»

از دیدگاه‌های فوق چنین ادراک می‌شود که این صاحبنظران، در جای جایِ اظهارنظر خود، در آثار نقاش، فارغ از متن، از فردیت هنرمند صحبت می‌کنند نه از هنرمند به عنوان کسی که وظیفه دارد احساس خود را از یک متن نوشتاری به یک جمع مخاطب منتقل کند. چنان‌چه پیام‌آور متن نوشتاری به گونه‌ای بصری باشد، ضمن آن که شوق مخاطب را به مطالعه افزایش می‌دهد، وی را به درک بصری زیباشناسانه‌ای از متن می‌رساند.

این نوع نگرش تصویری متن‌گرای مخاطب‌محور، که متفاوت از هنر نقاشی است، عنوان «گرافیک» یافته است.

مقوله گرافیک متأسفانه در محافل هنری مرتبط با ادبیات و هنر کودک و نوجوان گاه به طاق فراموشی سپرده می‌شود و درک از کودک مخاطب را به درک کودک درون تقلیل می‌دهد و آن را از مرزهای هنر گرافیک به جایگاه نقاشی می‌کشاند. این درک آموزش‌ندیده و نامستند به روشهای علمی مخاطب‌شناسانه ــ از جمله پژوهش‌های روانشناختی ــ تا آنجا پیش می‌رود که رسالت هنرمند گرافیست را به عنوان کسی که سفارشی را برعهده دارد فراموش می‌کند و او را در جایگاه نقاشی می‌گذارد که لزوماً چنین انتظاری از او نیست. متأسفانه این مخاطب‌گریزی فاقد پشتوانه علمی و دقت هنری، «هنر ناب» هم خوانده می‌شود.

این نوع نگرش، ناشی از تأثیر گوناگونی سبکها و مکاتب نقاشی غربی در افکار و آثار برخی از هنرمندان ایرانی است و این نوع از فرهنگ وارداتی همچون خیل عظیم واردات دیگر به کشورمان، بعد از گذشت بیش از نیم قرن همچنان ناقص به رشد خود ادامه می‌دهد. این در حالی است که بدون شناخت خاستگاه سبکهای مختلف هنری و بدون بررسی و تجزیه و تحلیل کمی و کیفی و اسباب و علل آنها از نظر اجتماعی و زیباشناختی و شرایط حاکم بر جامعه‌ای که این سبکها در آن زاده شده‌اند، نمی‌توان رویکردی بی قید و شرط به هیچ یک داشت. با وجود این می‌بینیم که این گونه مکتبها و سبکها به فراوانی و به گونه‌ای افسارگسیخته در کتابهای کودک و نوجوان خودنمایی می‌کنند.

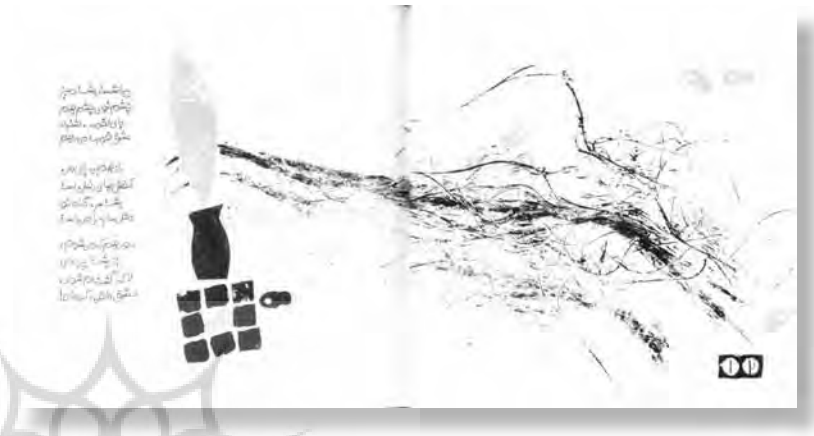
این در حالی است که نه تنها میان نقاشی و تصویرگری به طور عام بلکه میان نقاشی و تصویرگری برای کتاب نیز– که زیرمجموعهٔ مقولهٔ گرافیک به حساب می‌آید– فرق است. نقاشی را تنها می‌شود دید و تماشا کرد حال آن که تصویرگری یا ایلوستراسیون برای کتاب، در خدمت کتاب و متن نوشتاری است چنان که در تاریخ گذشته کشورمان از آثار کهن بر می‌آید. در این حالت کتاب چون مظروفی است که چون در دست گرفته شود، هم کارکرد دیداری و هم بنا به محتوای علمی، آموزشی یا طنز آن، کارکرد آموزشی و یا تفریحی خواهد یافت.

کتاب همچون بنای مسکونی است که چون در آن واقع شدی لاجرم فضایی برای تنفس، مکانی برای آموختن و جایی برای استراحت در آن خواهی یافت. به عبارتی کتاب جزو گروه هنرهای کاربردی است که وظیفه خود می‌داند به میهمان خویش، خوشامدگویی هنرمندانه بگوید و وی را به فضای دلنشین مطالعه دعوت کند. این فضا همانند فضای معمارانه‌ای است که برای ساکنان خود اعم از کودک، نوجوان، جوان، میانسال و کهنسال امکاناتی برابر توقع آنان تدارک دیده است. تصویرگر، تنها نقاش تزیین‌کنندهٔ کتاب نیست که فقط ادراکات حسی خود را چه با حروف و یا تصویر، بدون ربط و ساماندهی میان آنها بر صفحهٔ کتاب نقش دهد. تصویرگر، کتاب مشخصی در دست دارد، که مخاطب سنی مشخصی هم دارد؛ مخاطبی که در عین حال، پیشاپیش آگاهی بسیطی از کتاب و مقولهٔ کتاب و کارکردهای آن دارد. این مخاطب، عنصر بصری متن (فونت) و تصویر را جدا از هم نمی‌شناسد و همزمان با آن، به محتوای کتاب و پیام کتاب هم نگاهی عمیق دارد. این موضوع در جای خود به اثبات رسیده است که شکل کتاب و کاربرد کتاب، هر دو، جنبه‌های اصلی کتاب و وابسته به یکدیگرند. محتوای کتاب و پیام کتاب هر چه می‌خواهد (طنز یا هر مبحث دیگر)، باشد. عناصر بصری کتاب باید پیام کتاب و درونمایهٔ محتوای کتاب را در چهارچوب خود جای دهند و این تلفیق ثمربخش میان عناصر بصری (فونت و تصویر) با محتوا و پیام، جایگاه روشنی در نزد مخاطب دارد و وی را به خود جذب می‌کند.

اساساً قصد ما از ارائه کتاب به مخاطب «ارتباط» با اوست و این ارتباط در کتابهای مصور از طریق متن و تصویر با مخاطب برقرار می‌شود. به‌ویژه در جهان معاصر و امکان تولید بسیار انبوه آثار فرهنگی نوشتاری و دیداری، مردمی‌شدن و مخاطب‌گرایی، حرف اول و آخر را در میزان موفقیت یک اثر می‌زند و گستردگی ارتباطات جمعی، خاص نبودن اکثر مخاطبان و پیشرفت علوم ارتباطات و روانشناسی فردی و اجتماعی، بهانهٔ فردیت هنرمند و تولید هنر برای خواص را ــ جز در مواردی استثنایی ــ موجه جلوه نمی‌دهد.

از آنجا که کتاب هم همانند نشان و پوستر و بروشور و مجله و روزنامه برای رساندن پیام و محتوای درون خویش به دنبال مخاطب است، در واقع یکی از وسایل ارتباط جمعی محسوب می‌شود و این رسالت را سفارش‌دهنده همواره از طراح می‌خواهد که محتوای کتاب را در قالبی قابل درک، حاوی بار معنایی زیباشناسانه و جاذب مخاطب و همگن با مفاهیم بصری مندرج در متن ارائه کند. همچنین در عین این که پیام نویسنده و یا شاعر را معنا می‌کند به آن غنا نیز ببخشد ودر چهارچوب اصول و قواعد گرافیک، بهرهٔ لازم و کافی از عنصر خلاقیت ببرد. این تأکید همهٔ سفارش دهندگان کار کتاب به گرافیست است.

نتیجه آن که: مخاطب شناسی گام اول در این راه است. بعد از آن، قالبی است به نام کتاب که در این قالب، عناصری چند حاوی متن و تصویر جای می‌گیرند. در این میان تصویر، تنها حاوی درک تصویرگر از موضوع برای خویش نیست بلکه وظیفهٔ آن رسیدن به این جوهرهٔ ناب است که من (هنرمند) می‌خواهم درکی چنین از بار معنایی نهفته در موضوع کتاب را هم به مخاطب برسانم. شیوهٔ رساندن این درک به مخاطب گاه صریح و گاه ــ بسته به وسعت آگاهی مخاطب از عناصر نمادین و زبان رمز ــ رمزگونه است.



ادموند بورک فلدمن اهمیت مخاطبگرایی و مردمی و قابل فهم بودن و نقش هنر گرافیک در جهان امروز را بدین گونه بیان می‌کند:

«عموماً چنین تصور می‌شود که هنر را باید در اشیاء گرانبها جُست. لیکن چه بسا که هنر بتواند چون وسیلهٔ ارتباطی ارزان‌قیمت در خدمت عامهٔ مردم قرار گیرد. چاپنقشهای [= آثار گرافیکی] تکثیریافته با بهای اندک و بیانی اطمینان‌بخش، اندیشه‌ها، دانستنیها، اخبار و آگهیها را به اطلاع عموم می‌رسانند؛ و هنگامی که کلماتی [= متنی به عنوان یک نماد بصری] هم بر تصاویر ملحق گردد معنی‌شان کاملاً روشن و به یاد ماندنی می‌شود. در تمدن امروزی که تولید و توزیع به حد اعلای میزانهای خود رسیده‌اند، هنر بصری با گستره‌ای بی‌سابقه برای عرضه داشتن فرآورده‌ها، خدمات اجتماعی و اندیشه‌ها و عقاید، مورد بهره‌برداری قرار گرفته است. طراحی چاپنقش، یا به اصطلاح دیگر ارتباط تصویری [= گرافیک]، خصوصاً برای تدارک آگهیها و شعارهای مصور (پوسترها Posters)، بسته‌بندیها، طرحهای روجلد کتاب و نشریات، نشانه‌ها و نمادها، چون ابزار ضروری ابلاغ و ارتباط در همه جا و همه حال به کار می‌رود. این بخش از هنر نقاشی گاه طراحی تبلیغی و گاهی نیز هنر تجاری خوانده می‌شود. ولی سخن بر سر نامها یا اصطلاحات نیست، بلکه اصل مطلب اهمیت بسزایی است که هنر تصویری در رساندن خبر، یا برقراری ارتباط، از منابع دولتی، تجاری، علمی، صنعتی و فکری به گروههای مردمان دارد.[۳]»

البته بیگمان این سخنان به معنی عدم حضور شخصیت، فردیت، درونیات، استعدادها و ذوق، دریافت و بینش هنرمند در اثر نیست بلکه به این معنی است که همهٔ این ویژگیهای هنرمندانه، با دانشهای مخاطب‌شناسانه پیوند می‌خورند و اثر را در خدمت بهترین، زیباترین، سریعترین و عمیقترین شیوهٔ انتقال مفهوم به مخاطب قرار می‌دهند.

نگاهی به تصویرگری و صفحه‌آرایی

«ماه روی صندلی» دارای صفحاتی از کاغذ کاهی است. تصویرگر در این کتاب از تکنیک چاپ نقوش بهره گرفته است. عناصر بصری موجود در کتاب، گاه انتزاع از عناصر واقعی‌اند، گاه برخاسته از ذهن تصویرگرند و گاه با بعضی از عناصر نمادین، شکل گرفته‌اند.

دو صفحهٔ بعد از بسم‌الله این کتاب تصویری از یک چشم‌بند سیاه شبیه عینک‌اند که بر یکی از آنها تصویر ماه بر روی دستهٔ صندلی و بر دیگری عنوان اصلی کتاب به صورت نگاتیو نقش بسته است. در دو صفحه بعدی تصویر ۵ صندلی را شاهدیم که بر آخری (در صفحهٔ عنوان بلند) عنصر ماه نشسته است و در کنار این صندلی (در پایین)، عنوان کتاب، نام سرایندهٔ شعرها و تصویرگر و گروه سنی مخاطب مشخص شده است. دو صفحه بعد از آن هم اختصاص به اطلاعات فیپا و شناسنامهٔ کتاب دارد. این اطلاعات، در زیر چندین ساعت که حاوی زمانهای مختلف است، آمده‌اند. دو صفحهٔ بعدی هم به فهرست ۱۰ شعر کتاب اختصاص یافته‌اند. در مجموع، شمار صفحات بدرقهٔ این اثر شعری به عدد ۱۰ می‌رسد.

شمارهٔ صفحات این کتاب در قالبی که از سوی طراح آماده شده است، جای گرفته‌اند. نوشتهٔ متن شعرها نیز ابداع تصویرگر کتاب و نوعی از فونت نوشتاری فانتزیک کودکانه است. طراحی جلد آن نیز همانند صفحه‌آرایی به عهده تصویرگر بوده است.

در این مقاله، تصویرگری کتاب «ماه روی صندلی» را در سه بخش بررسی می‌کنیم:

۱. بررسی کلیت عناصر کتاب؛

۲. بررسی ترکیب‌بندی کتاب؛
۳. بررسی عنوان به عنوان کتاب.

۱. کلیت عناصر کتاب

اجزای تشکیل‌دهندهٔ این کتاب، عبارت‌اند از:

عناصر بصری متن (طراحی حروف): متشکل از عناصر حروفنگاری‌شده که ابداع تصویرگر کتاب است؛

تصاویر: که حاصل تجربیات شخصی طراح و ادراکات بصری وی از متن است.

***حروف انتخابی:**

آرایش کتابهای کهن نزد استادان هنر نه تنها وسیله‌ای بود جهت ارتقای دانش زمان به بزرگسالان، که مخاطب کودک را نیز به خویش می‌خواند. رشد و گسترش هنر خوشنویسی در ایران تا آنجا پیش رفت که از هند و دیگر نقاط برای شاگردی این هنر نزد استادان ایرانی می‌شتافتند. هر یک از خطوط ایرانی– مانند تعلیق، نستعلیق یا شکسته– این قابلیت را داشته است و دارد که حامل مضامینی متعدد و متنوع ــ از حماسه تا غزل و از مرثیه تا طنز– باشد. بسیاری از فونتهای جدیدی نیز که برخی از هنرمندان ایرانی برای پاسخگویی به صنعت چاپ، طراحی حروف کردند و رایج شد نیز همین قابلیتها را دارند.

نوجوان، در آستانه تحول و در گذار از مرحله کودکی به نوجوانی، رویکردی دوباره به خط دارد و این دوران از این لحاظ دوران خط دوم وی محسوب می‌شود. او نه تنها خط عادی خود را تغییر می‌دهد که اگر استعداد و علاقه داشته باشد به خوشنویسی و فرا گرفتن هنر خط اشتیاق نشان می‌دهد. او در پایان دورهٔ نوجوانی است که به مدد آموزشها و مشقهای نظری و یا قلمی خوشنویسانهٔ کلاسیک و مشاهدات خطوط فانتزی به علاوهٔ ذوق مبتکرانهٔ خویش دست به تجربه‌هایی در نگارش خطوط فانتزی هم می‌زند.

بنابراین ما با آگاهی از این واقعیتها می‌توانیم نوجوان را یا با خطوط ایرانی آشنا سازیم و نمونه‌های خوبی از خوشنویسی ایرانی پیش روی او بگذاریم و به او آموزشی غیرمستقیم بدهیم، یا برای نگارش متن کتاب، از فونتهای مناسب رایج بهره بگیریم. حالت سومی هم وجود دارد و آن طراحی حروف مناسب جدید برای متن است که در این کتاب جای بحث دارد و در چند سطر بعد به آن خواهیم پرداخت. چرا بگذاریم نوجوان این پشتوانه‌های هنری مناسب و افتخارآمیز را به فراموشی بسپارد و با حالتی خلسه‌وش و بدون بهره گرفتن از اصول خوشنویسی و مبانی زیبایی‌شناسی خط به نوشتن خودش بپردازد؟ ما با این کار چه دستاورد یا پیامی برای او داریم؟ مگر آثار طنز و حتی هزل ما در گذشته با همین خطوط خوش نوشته نمی‌شدند؟ چه اصراری است که کجنویسی و بدنویسی را رواج دهیم؟ به فرض هم که ابداعی بدیع در نوشتار داشته باشیم. آیا همین ابداع ما نباید منطبق با اصول کتاب‌آرایی باشد؟ رهاسازی این حروف در صفحات، فقط و فقط برای نوشتن یک متن در صفحه بدون دادن هویت و نقشی به آنها که معنایی ندارد. با هر فونت دیگری هم این قابلیت و نقش حاصل می‌شد.

اما به چند دلیل خط نوشته‌شده برای نگارش متن این کتاب متناسب با حال و هوای شعری کتاب نیست:

اول. نوجوان هرگز این گونه نمی‌نویسد زیرا ــ به خلاف کودک ــ قادر است اختیار حروف را هنگام نوشتن به دست داشته باشد. دست‌کم حروف گرد را در نهایت دقت می‌نویسد که کودکانه نباشند. بنابراین گردش «م»، «و»، «هـ» و دیگر حروف را نزدیک به شکل واقعی آن می‌نویسد. بر روی نقطه‌ها تأکیدی ناشیانه نمی‌کند. سعی می‌کند از اصول خوشنویسی در نوشتار خویش بهره بگیرد. برای کاریکاتوری و طنزآمیزکردن نوشتارش، تغییر را در تیتر بیشتر از متن پدید می‌آورد مگر این که بخواهد روی متنی خاص از یک نوشتهٔ بلند تأکید بیشتری داشته باشد. دو نقطه را به صورت یک خط کشیده می‌نویسد و سه نقطه را به شکل یک دایرهٔ نسبتاً بزرگ توخالی شبیه بادکنک که خطهای شروع و پایان آن در انتها یکدیگر را قطع می‌کنند و از هم می‌گذرند. فواصل میان لغات را به‌دقت رعایت می‌کند. به هر لغت شخصیت می‌دهد و استقلال آن را در نوشتارش حفظ می‌کند که دو واژهٔ کنار هم به یکدیگر نچسبند و به یک واژه تبدیل نشوند. گاه چند واژه را چسبیده به هم نمی‌نویسد. او با نوشتهٔ طنز به گونه‌ای برخورد می‌کند که جدا از تصویر نیست. هر دو را با هم ــ یعنی به گونهٔ تلفیقی میان واژه و تصویر ــ خواهد دید، که گاه واژگان، برجسته و فایق بر تصویر باشند.

اینها ویژگیها و نیازهای نوشتاری نوجوان در کتابی‌اند که برای وی و با موضوعاتی آمیخته با طنز باشد. در طراحی این

کتاب به این ویژگیها توجه نشده است.

دوم. این نوشته‌ها از گرافیک زیبایی برای موضوع شعر طنز هم برخوردار نیستند. بار معنایی شعرهای این کتاب نوعی طنز اجتماعی ارتقایافته است در حالی که این خط، نیمه بدوی است.

سوم. این نوشته‌ها با تک تک تصاویر کتاب غریبه‌اند و با آنها در یک ترکیب همگن نمی‌گنجند.

چهارم. این حروف به دلیل گردش زیاد و حرکت در خطوط و نیمه‌مبتدی بودن، این امکان را به تصویرگر نمی‌دهند که از همین حروف که به دست خویش طراحی‌کرده است، در ترکیبات بصری به گونه‌ای استفاده کند که بتوانند در یک بافت همریخت با یکدیگر قرار گیرند.

پنجم. این شیوه نوشته‌ها کسالت‌آورند. در نگاه اول به صفحه‌ای از آن، شما دایره‌هایی را می‌بینید که به طور نامنظم در صفحه ریخته‌اند. به دلیل تکرار زیاد حروف در صفحات کتاب و بلند بودن شعرهای مربوط به این نوع کتابها، برای کتاب مناسب نیستند. این نوع فونت و نوشتار کارکرد محدودی دارد و تنها می‌توان از آن در یک پوستر و یا یک بروشور چند صفحه‌ای استفاده کرد.

ششم. امکان نوشتن با این نوع فونت در حالات و شرایط و با جلوه‌های گوناگون کم است. برای نمونه، امکان نوشتن آن در زمینهٔ سیاه به گونهٔ نگاتیو، به دلیل فقدان فرم‌یافتگی منطقی (رعایت نشدن فواصل و مناسبات درست بین واژه‌ها و حروف) در آن به‌ویژه با توجه به امکان دویدن مرکب چاپ در کاغذ، از صفحه‌آرا سلب می‌شود.

هفتم. نوشتار شماره صفحه (چیزی که مخاطب با آن درمی‌یابد که در کدام صفحه است)، ابداعی چاپ‌گونه به شیوهٔ کنده‌کاری در چوب (وودکات) است. این شیوه سنخیتی با تکنیک مطالب نوشتاری ندارد که به شیوهٔ آزاد نوشته شده‌اند. گویا صفحات، از پیش آماده شده‌اند و شماره‌ها مُهرگونه بر صفحه نشسته یا کنده شده‌اند. اما متنها چنین هویتی ندارند و گویی نوشته‌هایی با قلم روی کاغذند. مخاطب احساس همگونی میان مطالب و شمارهٔ صفحات نمی‌کند. بنابراین پاصفحه‌ها، هم تک و تنها هستند و در ترکیب صفحه جایی ندارند و هم بیش از اندازه و جایگاه خود در صفحه خودنمایی می‌کنند.

***تصاویر:**

تصاویر کتاب، گاه بسیار کودکانه‌اند و از زاویهٔ دید کودک به عناصر، پدیده‌ها و ادراکات ذهنی از مفاهیم مندرج در شعر می‌نگرند (صص ۱۸– ۱۹، تصویر شعر «در وقت بی‌خوابی») و گاه تجربیات یک انسان بالغ را به نمایش می‌گذارند (ص ۴۳، تصویر برای شعر «به یاد تو»). این عناصر گاه برداشتی طنزگونه از شعرند و نوعی طنز سیاه را نشانه می‌گیرد (طرح روی جلد و تصویر برای شعر «پدر») و گاه نوعی طنزساده و روایی مرسوم‌اند (ص ۲۵، تصویر برای شعر «ماه روی صندلی»). این نوع گزینش عناصر که یکدستی لازم در آن لحاظ نیست از میزان همگن بودن کادرها در صفحات کتاب کاسته است. نقطهٔ اوج این عدم انسجام، آوردن عنصر بصری متن (متن دستنوشت‌شدهٔ شعرها) با این ویژگی است که تنها در صفحات، به بالا و پایین و چپ و راست صفحه می‌روند و غالباً حضوری خلاق در کادرهای تصویری ندارند. این ضعف تنها در یکی‌ـدو مورد (ص ۴۳، متن شعر «به یاد تو» و ص ۴۴ متن شعر «سکه خورشید») به چشم نمی‌خورد. در این باره به بند ۳ (تجزیه و تحلیل عناصر بصری) و زیرعنوانهای آن مراجعه فرمایید.

به عنوان یک اصل مخاطب‌شناسانه، باید توجه کنیم که هرگاه اثری در حد یک نمایشگاه نقاشی داشتیم، به تعداد دریافتها و یا ادراکات مشترک دیدارکنندگان از طرح و نقاشی خویش، مخاطب خواهیم داشت و وظیفهٔ ما جذب و اقناع آنهاست. حال آن که در کتابی با شمارگان به فرض ۸۰۰۰ نسخه، وظیفه داریم حداقل همین تعداد را جذب و اقناع کنیم.

حال آیا این وظیفه ماست که از مخاطب نوجوان بخواهیم نگاهی تلخ به زندگی داشته باشد و همزمان با آن طنزگونه بیندیشد؟ و یا در مطالعهٔ یک کتاب شعر طنز نگاهی با بار عاطفی به زندگی داشته باشد؟ کدام یک؟ حداقل مضامین شعر بار معنایی تلخی ندارند. نوعی یکدستی و خلوص را به شکل طنز روایت‌گونه در شعرها لمس می‌کنیم که ویژگی نوعی از شعر مردم‌پسند (پاپیولار) است. گمان می‌کنم گذشته از بعضی از ضعفهای شعری که از وظیفهٔ این نوشته خارج است، یکدستی را در همهٔ این شعرها شاهدیم. اما چنین همگونی در تصاویر دیده نمی‌شود. تصاویر گاه در بعضی از صفحات به مفاهیم مندرج در شعر نزدیک می‌شوند (ص ۱۰، شعر «مادر») و گاه به آن زیبایی بیشتر می‌بخشند (ص ۲۴، شعر «ماه روی صندلی»). گاه به ضد معنا تبدیل می‌شوند (ص‌ص ۲۷ و ۲۸، شعر «پدر») و گاه اغلب بی‌ارتباط با شعرند (ص‌ص ۳۶ و ۳۷، شعر «چیلیک»).

۲. ترکیب‌بندی کتاب

آن چه احساس مخاطب را بر می‌انگیزد و او را وادار به شروع مطالعه و ادامهٔ مطالعهٔ یک کتاب مصور می‌کند، جذابیت متن و تصویر، پیوستگی آشکار میان اجزای کتاب و سازماندهی اجزای کتاب در ترکیب و کمپوزیسیونی است که در جهت ایجاد پیامهای بصری آن به کار رفته و به آن معنا و محتوا داده است. همچنین تصاویر و نمادهایی که به فضای متن نزدیک می‌شوند و گاه به آن غنا می‌بخشند. این حق مخاطب نوجوان است که از عناصری همچون متن و تصویر، به عنوان ساختاری یکدست و به هم پیوسته در کتابی که به او تعلق دارد، بهره ببرد. برای نمونه در یک کتاب شعر، بازتابهای اندیشهٔ شاعر، به صورت واژه و نوشتار متن به علاوهٔ تصویرها، نمودی در صفحه‌آرایی یا ترکیب‌بندی متن و تصویر خواهند داشت و این صفحه‌آرایی یا ترکیب‌بندی متن و تصویر، در ذات خود بخشی از تصویرگری است. همهٔ این عناصر (متن + تصویر + ترکیب‌بندی متن و تصویر) در یک کتاب مصور باید به کمک هم آیند و مضمون اصلی را مورد تأیید قرار دهند.

اگر اندکی توجه به عنصر بصری متن که یکی از عناصر ترکیبی در کمپوزیسیون مطرح در این کتاب است داشته باشیم خواهیم دید که انتخاب عنصر بصری متن در این کتاب، انتخابی سهل‌انگارانه است، از این رو که:

شعرهای این کتاب، نوجوانانه، موجز و توأم با کنایه و تشبیه‌اند اما عنصر بصری آنها نگاهی صریح و شتابزده از سوی کودک به متن است. کودک، درگیر خواندن حروف است و باور آموزش‌ندیدهٔ وی تصویر و متن را دو مقولهٔ جدا از هم می‌بیند. او هنوز متن را به عنوان یک عنصر بصری باور ندارد. اما در باور نوجوان این گونه نیست. او نقاشی و کاریکاتور می‌کشد و برای آن توضیح به سبک بزرگسالان می‌نویسد. به تقلید از آثار بزرگسالان به روزنامه‌نگاری در قالب نشریهٔ دیواری مدرسه همت می‌گمارد. تلفیق واژه و تصویر را می‌شناسد. گاه تصویر و گاه واژگان را بزرگنمایی می‌کند. از این جهت ما هرگز این اجازه را نداریم که به مخاطب نوجوان بگوییم از نگاه من به مطالعهٔ متن بپرداز به‌ویژه که خود شاعر هم با این صراحت با مخاطب نوجوان مواجه نیست. شاعر بعضی موضوعها را در جای جای شعر برجسته می‌کند و به رخ مخاطب می‌کشد. در بعضی از تصاویر هم شاهد این برجسته‌سازی هستیم اما در متن نوشتاری هرگز چنین اتفاقی نمی‌افتد.

از دیدگاه دیگر، چنانچه فونت خاصی را که حاصل تجربه ماست، به صفحات یک کتاب تعمیم دهیم و از مخاطب بخواهیم که این گونه ببیند و بخواند، این گزینش، گزینشی آزاردهنده است به‌ویژه که این نوشتار، حضوری یکنواخت و بدون نقشی اکتیو و فعال در ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) صفحات داشته باشد، تنها خاصیت آن نوشتن متن با این عناصر طراحی‌شده باشد و در کادرها، به صورت تک‌نقش و جدا از عناصر ترکیبی آورده شود. در چنین حالتی این تحمیل دو چندان می‌شود، حتی اگر مخاطب آن را ــ به ضرورت مرور و مطالعهٔ متن ــ پذیرفته باشد.

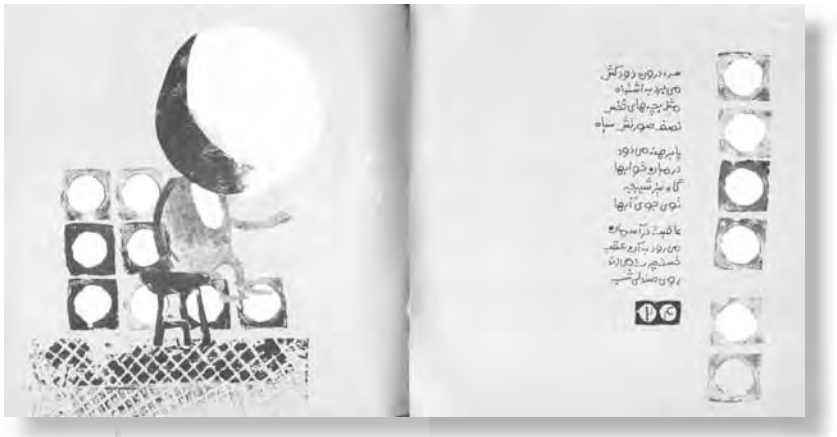
باید توجه کنیم که نوجوان به این مرحله از رشد رسیده است که به متن به عنوان یک لکه یا یک تاش خاکستری (تونالیته) نگاه کند. بنابراین او باید جایگاهی ارزشمند در صفحه برای متن و در خور متن بیابد. نوع چیدمان متن در صفحه، با رغبت مخاطب در مطالعهٔ آن در زمان خوانش، بی‌ارتباط نیست. با یاری جستن از عنصر متن در صفحات کتاب، آن گاه که شیوه متداول چینش را بر هم زنیم و متن را بنا به ضرورت به بالا، پایین یا به میان تصاویر بیاوریم و آن را درگیر با تصاویر کنیم و حتی آن را برجسته سازیم و با مفهوم درک‌شده از متن هماهنگ نماییم، نوعی هیجان در ذهن مخاطب برای مطالعه بهتر متن ایجاد می‌کنیم. او حتی به جست‌وجوی متن در میان عناصر ترکیبی رغبت می‌یابد. این تنش در ذهن مخاطب آنجا به اوج می‌رسد که عناصر بصری انتخابی ــ اعم از تصویر و عنصر متن ــ در کادر ترکیبی، گزینشی همگن در پیوند با یکدیگر داشته باشند. در چنین ابعادی مخاطب با اثری هنرمندانه روبه‌رو خواهد بود. در این صورت است که به مخاطب امکان می‌دهیم که متن را با رغبت ببیند و بخواند.

نادیده گرفتن وزن بصری کلمات و حضور آنها به شکل منفعل (پاسیو) نه تنها رغبتی در جهت مطالعه برنمی‌انگیزد که آزار دهنده هم هست. آن گاه که تصاویر، همگون با نوشتار نباشند، فضای عمومی کتاب به عنوان یک کل واحد در استفاده از عناصر بصری کلمات خدشه‌دار می‌شود و کاری معمولی ــ مانند صفحات ۱۰– ۱۱ (مربوط به شعر «مادر»)، ۳۰ – ۳۱ (مربوط به شعر «وقت بی‌خوابی»)، ۳۴ – ۳۵ و ۳۶ – ۳۷ (مربوط به شعر «چیلیک») و ۱۸ – ۱۹ (مربوط به شعر «برای فصل پر زدن») و... پدید می‌آید که دیگر در ردیف آثاری نیست که حامل پیام بصری برای مخاطب باشد. این سبک و روش همانند هزاران

مجموعه شعری است که به رغم تفاوت درونمایه‌های آنها با هم، در طول تاریخ با یک خط (در نمونه‌های خوشنویسی‌شده) یا فونت مرسوم (در آثار چاپی) نوشته شده یا تکثیر یافته‌اند. مثلاً شاهنامه فردوسی را ــ که یک اثر حماسی است ــ با همان فونت و حروف مطالعه می‌کنیم که یک دیوان از غزلیات حافظ یا طنز عبید زاکانی و یا یک اثر امروزین از شعر سپید را. این شیوهٔ ارائه اگر چه کاری خلاقانه و هنرمندانه نیست، اما ادعایی هم برای آوردن پیام بصری در صفحات ندارد. تنها دریچه‌ای معمول و مرسوم برای مطالعهٔ مخاطب است. مخاطب هم این را به‌خوبی می‌داند و انتظاری بیش از این ندارد.

هرگاه کاری را که با پیام مشخصی و با پذیرش سفارشی برای مخاطبان معینی به عنوان یک طراح گرافیست می‌پذیریم، متفاوت از کاری بدانیم که به عنوان یک نقاش برای دل خود اجرا می‌کنیم، به درکی درست از هنر گرافیک نایل شده‌ایم. زیرا نقاشان، خود را رها از قیدهای کارکردگرایانه می‌دانند. به عکس آنها نیز هنرمندانی هستند که در خلق اثر در پی یافتن کارکردهای مناسب برای آن‌اند و مثلاً به کارکردهای یک تصویر در یک کتاب یا کارکردهای یک فضای معماری هنرمندانه در یک مجموعه شهری و... می‌اندیشند.

به این مطلب از کتاب «تنوع تجارب تجسمی» توجه کنید:



کاربردهای اجتماعی هنر

به اعتباری عموم آثار هنری کاربردی اجتماعی دارند؛ چرا که برای طالبان و تماشاگرانی آفریده شده‌اند. ممکن است هنرمندانی ادعا کنند که تنها به خاطر برآوردن نیاز روحی خود آثاری به وجود می‌آورند؛ لیکن معنی واقعی دعوی ایشان این است که هدف آنها وضع و تثبیت ملاکهای فردیشان است و پس به این امیدند که گروهی از مردم باتمیز یافت می‌شوند که با آن ملاکها سر سازگاری داشته باشند و کارهای ایشان را بپسندند. آثار هنری ممکن است به سبب نیازی پنهانی یا دیدی شخصی آفرینش یابند، ولی در هر حال چشم به راه واکنش اجتماعی‌اند.

افزون بر این اصل کلی، در مورد کاربرد اجتماعی هنر معانی باریک‌تر و اختصاصی‌تر نیز به میان می‌آید. این معانی بستگی دارند به چگونگی واکنش اجتماعی در برابر هر اثر هنری؛ یا بگوییم بستگی دارند به این پرسش که گروههای مختلف مردم بر حسب تجربهٔ هنری خود چه نظری اظهار خواهند داشت؟ نخست باید گفت که هنر در موارد زیر کاربردی مستقیماً اجتماعی می‌یابد: (۱) در کردار دسته‌جمعی افراد تأثیری برجا می‌گذارد؛ (۲) به ظهور می‌رسد تا در موقعیتهای عمومی به تماشا درآید یا مورد استفاده قرار گیرد؛ (۳) جنبه‌های زندگی اجتماعی را به وصف در می‌آورد، نه وجوهی از تجربیات شخصی را. در عموم این موارد تماشاگران با این آگاهی ذهنی که اعضای جامعه‌ای هستند واکنش خود را آشکار می‌سازند.

بسیاری از آثار هنری عمداً به قصد تأثیرگذاری بر طرز فکر گروهی آفریده شده‌اند. ممکن است هنرمندانی بخواهند «ما» را با چیزهایی که مورد شناسایی عمومی است به خنده درآورند؛ یا به پذیرش پاره‌ای مرامهای آرمانی، اقتصادی و اجتماعی وادار سازند؛ یا مسائل وابسته به طبقه یا نژادی خاص را بر اندیشهٔ ما چیره دارند؛ و یا این که موقعیت اجتماعی‌مان را از دیدگاههایی نوین در نظرمان آورند. هنرهای تجسمی توان آن را دارند که کاربرد زبانهای ستایش و بزرگداشت، خشم و اعتراض، هجو و تمسخر، یا ریاضت‌کشی و فروتنی را خود بر عهده گیرند. به بیان دیگر، هنر می‌کوشد که بر بینشها و عواطف عمومی، و در نهایت امر بر کردار آدمیان در شئون مختلف زندگی اثر بگذارد.[۴]»

یکی دیگر از مشکلات ترکیب‌بندی این کتاب که به وظیفهٔ صفحه‌آرایی مربوط می‌شود و به همراه‌سازی مخاطب با متن پیوند می‌خورد، معلوم نبودن ادامه داشتن یا پایان یافتن شعرهاست. اغلب شعرهای این کتاب چهارصفحه‌ای هستند اما نشانه یا شیوه‌ای برای هدایت خواننده به دو صفحهٔ بعد اندیشیده نشده است. در واقع، مشکل پیوستگی میان قبل و بعد نیز در صفحه‌آرایی این کتاب وجود دارد.

۳. تجزیه و تحلیل عناصر بصری

۳-۱. روی جلد: از شوخ‌طبعی تا زشت‌نمایی

تصویر جلد کتاب شعر «ماه روی صندلی» رونگاری‌شدهٔ یک انسان ابتدایی با پیشانی فرورفته و کوتاه، بینی کوتاه، پشت لب بلند، موهای بلند سر و ریش، بدون گوش و با لبهایی شبیه سوسیس است که انگار دارد حرفی می‌زند. اما گویی لبخندی استهزاآمیز بر لب دارد یا مشکلی تکلمی دارد که تنها یک طرف لب او باز می‌شود. در میان لبهای او نام شاعر، نام تصویرگر

و نشان ناشر دیده می‌شود. روی چشمهایش یک تکه چرم سیاه و سخت کشیده شده که شبیه عینک است. بر روی یکی از بخشهای چرم که یک چشم را پوشانده است، عنوان کتاب را می‌خوانیم. بر روی دیگری، تصویری از هلال ماه را می‌بینیم که روی دستهٔ صندلی نشسته است.

در تخیل نقاش و شاید از زاویهٔ دید وی، این تصویر شاید ترکیبی بین عناصر موجود در شعر کتاب و ترکیب جزء جزء مفاهیم نهفته در عناصر متن، به عنوان معرفی کتاب شعر به شکلی بسیار اغراق‌آمیز همراه با لبخندی مبهم باشد که همزمان مخاطب را به مطالعه کتابی دعوت کند که سخت دردناک از ماهی که بر صندلی نشسته است، حکایت می‌کند و از انسانی حرف می‌زند که هیولاوار بر زندگی می‌نگرد و درکی مبهم از هستی دارد نه نگاهی شفاف و کودکانه یا معصوم و نوجوانانه. نوعی طنز سیاه، یا نگاهی تاریک و پر از ابهام به مخاطب است.

این تصویر، نوجوانانه نیست زیرا از همان ابتدا مخاطب نوجوان را دچار اشکال می‌کند که این تصویر کیست؟ این تصویر، مخاطب را به ابله‌ترین و در عین حال مرموزترین وجه شکل‌پذیری هیئت آدمی دعوت می‌کند و تصویرگر نه تنها آن را مسخره نمی‌کند که به تأیید او می‌پردازد و بر سیطرهٔ مخرب او بر زندگی و شکست‌ناپذیری‌اش تأکید می‌ورزد. تعریفی از انسان است. تعریفی از همان آغاز با مُهر و علامتی کوبیده بر تصویر که ارتباط نوجوان را با آن ــ بدون این که درک طنزگونه‌ای از آن دریافت کرده باشد ــ دچار اشکال می‌کند و می‌گسلد.

این تصویر از زاویهٔ دید کودک هم نیست، چرا که کودک به روایت آنا اولیورو فراری ــ نویسندهٔ کتاب «نقاشی کودکان و مفاهیم آن» ــ نگاهی دیگر به انسان دارد:

"تصور کلی از چهره‌نگاری یا پرتره که محدود به سر و صورت می‌شود، برای کودکان نامفهوم، و یک برداشت تجریدی بزرگسالانه است. کودک اصولاً شخص را به طور کامل می‌بیند و تصویر هر فرد مورد نظر را از سر تا پا ترسیم می‌کند ولی به مرور با زیاد شدن سنش موفق به درک پرتره می‌شود. از طرف دیگر این احتمال وجود دارد که نمایش کامل آدمک نشانهٔ آگاهی جدید کودک از بدن انسان باشد و او می‌خواهد بدین وسیله شناخت خود را از واقعیتها به اطلاع اطرافیان برساند.[۵]»

به خاطر دارم که در دوره‌ای محدود هنگام کار با کودکان یک مهد کودک از آنها خواسته بودم یک نقاشی به دلخواه خود و با موضوع آزاد، نقاشی کنند. نتیجه آن که بسیاری گردش در طبیعت و یا یک روز در میهمانی و پسران عموماً بازی فوتبال و... را نقاشی کرده بودند. اما کودکی تصویری از یک انسان با سری بسیار بسیار بزرگ نقاشی کرده بود. وقتی از وی پرسیدم که چه کسی را کشیده است، گفت: "این داره فکر می‌کنه."

پرسیدم: "به چی فکر می‌کنه؟"

گفت: "به این که نقاشیشو چه رنگی بکنه. مگه نمی‌بینی از سرش رنگ بیرون زده؟"

افزون بر همهٔ اینها پشت جلد کتاب، تصویری نیمرخ از این موجود آمده است در حالی که کودک تا سنینی نمی‌تواند تصویر نیمرخ بکشد. در این تصویر او دارد پاسخ سؤال شعر «خارج از ریل بیداری» را با "نیم متر لبخند" می‌دهد.

این اثر بنابراین یک نقاشی کودکانه نیست. انتخابی از سر تصمیم و دارای پیامی است.

نتیجه آن که انتخاب این تصویر ــ که در شعر «پدر» هم از آن به عنوان پدر استفاده شده است ــ به هر دلیل، گزینشی مناسب نیست. توضیح بیشتر دربارهٔ این تصویر را در بند ۳ ـ ۶ (شعر «پدر») بخوانید.

۳-۲. شعر «مادر»

دو صفحهٔ نخست مربوط به شعر «مادر» از ترکیب و کیفیتی متفاوت از دو صفحهٔ بعد در تصویرگری بهره‌مندند. عناصر ترکیبی دو صفحهٔ نخست (صص ۱۰– ۱۱) نوعی آنالیز شدهٔ تصویر فرمالیستی (فرمالیسم انتزاعی) از مادرـفرشته است حال آن که در کادر تصویری دو صفحهٔ دوم (صص۱۲– ۱۳) از عناصر نمادین و جایگزین استفاده شده است. همچنین در دو صفحهٔ دوم، گامهای پراکنده‌ای که تداعی ماهیان رهاشده‌ای هستند، از حوض بیرون‌زده‌اند و در گردشی آزاد قرار دارند. ناظر بر آن، گلدانی به عنوان نماد مادر سایه‌وار ایستاده است. این گلدان، درست در جای قبلی که شکل آنالیزشدهٔ مادرـفرشته قرار دارد، جای گرفته است و بیدرنگ مادر را تداعی می‌کند.

حضور خطوط درهم و برهم رهاشده در دو صفحه مقابل که مسیرهای مواج را در ذهن می‌سازند، می‌تواند پرده‌ای آویخته هم باشد که آنسوها را نیز نشان می‌دهد و گاه به بیرون می‌کشد. این کار اگر چه آگاهانه باشد و بلوغ طراح را تأمین کند، اما عناصر نوشتاری متن به‌شدت به این کادرها صدمه زده‌اند. چنان که در بندهای بالا ذکر شد، گویا این عناصر، در کلیت صفحه یا

کادر تصویری، فقط آمده‌اند که باشند نه این که بخشی از عناصر ترکیبی درون کادر باشند. به عنوان مثال: با وجود این که شعر، طنز نیست، نوشتهٔ عنوان «مادر» ــ همچون دیگر عنوانهای شعرها ــ به شکلی کودکانه و در ابعادی بیش از اندازه بزرگ در بالای شعر آورده شده و فراموش شده است که مخاطب، کودک نیست و نوجوان اندازه‌های نسبی حروف را در صفحه می‌شناسد. در بدترین جای صفحه هم قرار گرفته است. از اینها گذشته اگر قرار است به تصویرگری کتاب همانند یک اثر هنری نگاه کنیم که باید هم این گونه باشد ــ به‌ویژه آن که تصویرگر کتاب، خود صفحه‌آرای آن نیز هست ــ باید بگوییم این صفحه‌آرایی کاری معمولی است. تصویرگر این امکان را داشت که از سه ستون سمت راست صفحهٔ نخست یکی را به عنوان و دو ستون بعدی را به چارپاره‌ها اختصاص دهد.

۳-۳. شعر «خارج از ریل بیداری»

«خارج از ریل بیداری» شعری دربارهٔ خواب دیدن و سفر در خواب است که اشاره‌هایی کوتاه و فرعی هم به سرعت سفر در خواب دارد. شاعر در بندی از آن می‌گوید که می‌تواند در خواب قطاری فارغ و رها از محدودیت ریل باشد. اما مخاطب، ناگهان در نگاه اول به صفحات و تصاویر آن، به‌شدت و بیهوده با ساعت که عنصر زمان است همراه با ریزنقشهای تصویر درگیر می‌شود و خواب بودن و خواب دیدن را که پیام اصلی شعر است از این تصاویر درک نمی‌کند. تصویر، گذر زمان و درگیری سخت شاعر با عقربه‌ها را شدت می‌دهد تا آنجا که حتی ریزنقش، نردبانی را بر ساعت تکیه داده است و از آن بالا می‌رود. حال آن که منظور شاعر چنین نیست و خود را رها از خط و ربط می‌پسندد.

نوشته عنوان و عنصر نوشتاری متن هم کمکی به مخاطب برای رها شدن از مفهوم زمان نمی‌کند چرا که عنوان شعر، محکم بر سر متن نشسته و وارد بر صفحه است و متن در این میان با نوشتار لاغر خود جلوه‌ای ندارد. وارو کردن و مسخره کردن ساعت و از آن بالا رفتن هم به دور از مفهوم مستتر در شعر است. اگر عنصر متنِ را به عنوان تاش یا لکهٔ خاکستری در ترکیب با عناصر دیگر صفحه نبینیم و پیوند و ترکیب‌بندی موفقی را ارگانیک‌وار ــ مثلاً قرار دادن نوشتهٔ متن بر روی بدنه‌های قطار ساعت ــ بین آنها برقرار نکنیم، کاری خنثی انجام داده‌ایم. در اینجا این پیوند و ترکیب میان متن و تصویر برقرار نشده و اثر فاقد بار معنایی است. حتی در صفحه بعدی آنجا که ساعت واژگون شده است از فضای مناسب برای ارائه تصویری ناب، مرکب از متن و تصویر بی‌بهره‌ایم.

دو تقابل مفهومی را در این کادرهای تصویری از عنصر زمان ــ که به طنز از سوی شاعر نزد هر دو قوم خواب و بیدار گویا یکی است و فاقد ارزش ــ به دلیل تأکید تصویر بر عنصر ساعت که به ضد مفهوم تقابل تبدیل شده است، شاهد نیستیم. مخاطب بی‌سواد یا غیرفارسی‌زبان (که بخشی از مخاطبان هنر گرافیک است) اهمیت زمان را از این تصاویر ادراک می‌کند نه نگاه طنزآلود اجتماعی به زمان و بی‌اهمیتی آن را. تقابل خواب و بیداری هم در ترکیب صفحه مشخص نیست. برای رفع این مشکل، آن چه در خواب اتفاق می‌افتد برای نمونه می‌توانست در بدنهٔ سیاه ساعت طراحی‌شده قرار گیرد و آن چه به بیداری بر می‌گردد، در زمینهٔ سفید نوشته شود. نتیجه آن که بهتر است جایگاهِ:

"راستی! توی شهر بیداری
ساعت الان دقیقه‌ای چند است؟"

با تأکید، بالای ساعت باشد چون از مفهوم بیداری کمک می‌گیرد؛ و جایگاه:

"این سو از هر کسی که می‌پرسم
قیمتش نیم متر لبخند است!"

با تأکید بر لبخند و علامت تعجب **(!)** در زیر ساعت که نمایشگر زمان برای دو قوم خواب و بیدار است. این کار به مفاهیم مندرج در شعر به دلیل در میان گرفتن عنصر زمان (ساعت) کمک و پیام آن را دوچندان می‌کند. بخش مربوط به سفر شاعر هم بهتر است در بدنهٔ ساعت نوشته شود مانند:

"روی یک برج، برج صدطبقه"
و....

البته چنان که گفتیم، انتخاب این نوع فونت این اشکال را دارد که امکان نوشتن آن را در زمینهٔ سیاه به گونه نگاتیو از صفحه‌آرا سلب می‌کند. در نتیجه سفر در بُعد زمان در خواب را که برای شاعر اتفاق افتاده است، یا به مخاطب تفهیم نمی‌کند و یا آن را از دسترس وی دور می‌سازد.

۳-۴. شعر «برای فصل پرزدن»

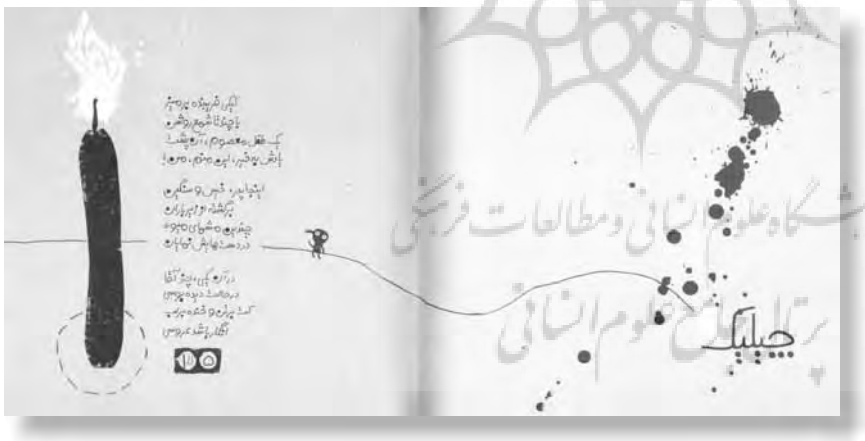
بی‌توجه به فونت نوشتاری متن شعر که بحث آن در بالا گذشت، عناصر تصویر و تکرار نقشهای صورتگرایانهٔ (فرمالیستی) انتزاع‌شده از پرنده در دو صفحهٔ اول شعر، پیام‌آور چرخهٔ تکراری است که اگر چه قفس هم نباشد باز همان قفس است. موقعیت مخاطب در ارتباط با این دو صفحه نیز موقعیتی گنگ است که آیا شعر تمام شده است و یا ادامه دارد ــ که البته ادامه دارد. ترکیب در این دو صفحه اساساً ترکیبی ضعیف است. آوردن متنِ تنها در دو ستون ناهمگن با تصاویر به عنوان یک عنصر بصری در کنار عنوان شعر نه تنها از پیام شعر کاسته است که از آن دور هم می‌شود.

اگر بار سنگینی متن چند پاره می‌شد و بر بالای سر پرنده‌های تصویرشده قرار می‌گرفت و عنوان نیز پایین کادر می‌آمد و بر سطح (پایین صفحه) می‌نشست، احساس نیاز به پرواز از کادر تصویری درک می‌شد. موجوداتی ریزنقش که در بعضی از صفحات نقش بازی می‌کنند، در این دو صفحه حضوری مزاحم دارند. آنها نه تنها نقش همدل و همراه (سمپات) با پرنده ندارند که سواری هم از آن می‌گیرند!

کادر بعدی (صص ۲۰ – ۲۱) با الهام از این معنا طراحی شده است که کسی خواهد آمد و سیب را به تساوی بین همه تقسیم خواهد کرد بی آن که این موضوع در شعر مطرح شده باشد. شعر از شکسته‌بالی و آرزوی فریادرسی و پرواز می‌گوید. با این آگاهیها، در تصویرگری، از عنصر نماد (سیب) ــ اگر نزد مخاطب معنا داشته باشد ــ استفادهٔ درستی نشده است چرا که سیبها در رنگهای متفاوت‌اند. قرار نیست هر قومی به رنگ چهرهٔ خود از سیب بهره ببرد. سیب یک پیام واحد دارد و از معنای کثرت به دور است. این دو صفحه نیز همانند دو صفحهٔ قبل دارای کادر ضعیفی است، از ترکیب مناسب بی‌بهره است و مفاهیم پراکندگی در آن بیشتر موج می‌زند تا وحدت.

۳-۵. شعر «ماه روی صندلی»

نوشتهٔ عنوان این شعر بر سر متن حضوری سنگین دارد، به دور از مفهوم پنهان در شعر است و از انعطاف صفحه کاسته است. اما در خود طرح (صص ۲۲ ــ ۲۳) عبور و گذر ماه از مسیرهای شب بر پشت بامها به شکلی قابل لمس و صریح طراحی شده است. این طرح به‌تنهایی به دور از رمز و مایه‌های مبتنی بر رمز است و ساده می‌نماید. اما در دو صفحهٔ بعد (۲۴ – ۲۵) به پیروی از خط آخر شعر، نماد ماه هویتی انسان‌وش یافته و عنصر شب و آسمان جای خود را به گونه‌ای کنایه آمیز به یک صندلی می‌دهد تا ماه بر آن تکیه کند.



در این تصاویر خبری از عناصر ریزنقش که عموماً حضوری پررنگ در صفحات دارند، نیست و آنها فضا را از شیطنت معمول سبک کرده‌اند. گذشته از اینها عناصر بصری متن در اینجا هم عبور از منازل خود را قوت نمی‌بخشند و تنها و مجرد از دیگر عناصر موجود در صفحه، بر کنار کادر تصویر چسبانده شده‌اند.

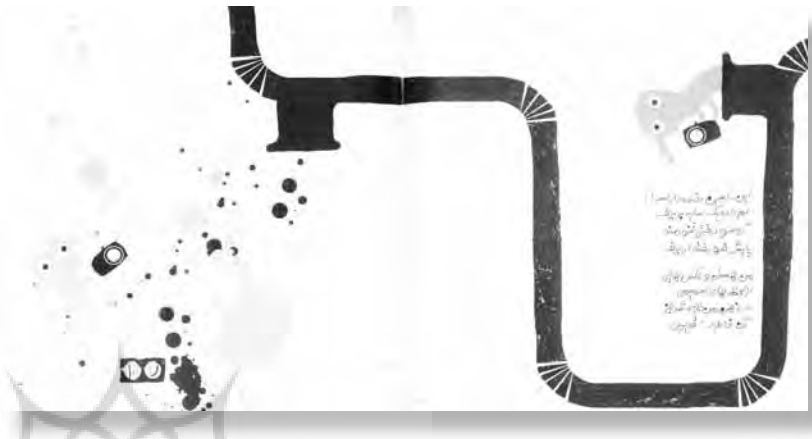
۳-۶. شعر «پدر»

شعر «پدر»، ستایشنامه برای پدری است فرشته‌گونه (بنا به تعریف شاعر از پدر) که حضوری خستگی‌ناپذیر در صحنهٔ زندگی خود و فرزندانش بازی می‌کند. اما چهرهٔ تصویرشدهٔ پدر، کاریکاتوری سیاه با چشم‌بند سیاه از این عنصر ــ در نقطه مقابل متن روایی ــ است که متن را به چالش می‌کشد. حضور مبهم و نیمرخ خشک و بی‌روح و یخزدهٔ او در صفحهٔ مقابل، درک ما را دچار مشکل می‌کند که این چهرهٔ گنگ از کیست؟ و پدر در کجاست؟ این تصویر که شباهتی به فرشته ندارد.

اگر این هیولا همان "مشکلاتی که تا ابد هستند"، "با همان چیزهای تکراری""که در شعر آمده‌اند و پدر می‌رود با آنها دست و پنجه نرم کند، است که به‌یکباره جای پدر را در صفحه پر کرده است و جایی برای حضور وی در صحنهٔ زندگی نمی‌گذارد، پس چرا اینقدر متفاوت از شخصیت مادر است؟ مگر مادر در صحنهٔ زندگی نقشی اینچنین در کنار پدر ندارد؟ این گونه که از معنای شعر استفاده می‌شود، مشکلات همیشگی شباهتی به این هیولا ندارند چرا که مبهم نیستند چون که شناخته شده‌اند، حضوری همیشگی دارند چون که قدیمی‌اند، تا ابد هم هستند و همتی بزرگ می‌خواهد تا واپس زده شوند. پس اگر فرزندِ به‌بلوغ‌رسیده، پدر

را و این مشکلات را درک می‌کند، چرا اینقدر خود را تسلیم احساس می‌کند و چرا در تصویر به این مشکلات چسبیده است؟ اما گویا نه.

این همان تصویر پدر است که در سکوت با فرزند حرف می‌زند. این چهرهٔ کاریکاتور شده، شبیه ماسکی ترسناک است که نه تنها روشنی‌بخش نیست که زندگی را تهدید می‌کند. بسته بودن دهان کج و حالت مرموز خندهٔ پدر، چشمان در پشت عینک تیره نشسته که شباهتی هم به عینک ندارد بلکه شبیه چرمی محکم کشیده بر چشم است، وی را هرگز قادر به گفت‌وگو نخواهد کرد چرا که حتی گوشی هم برای شنیدن ندارد. اما همین هیولا در پشت جلد می‌شنود و جوابی نیم متری با لبخند می‌دهد(!!) از این روست که گرفتاری پدر را در چرخهٔ بستهٔ زندگی شاهد نیستیم، بلکه وی را مسلط و مستبد می‌یابیم. در تصویر مادر با نوعی اکسپرسیونیسم تجسمی + نماد مادر-فرشته مواجهیم، حال آن که در اینجا با اکسپرسیونیسم انتزاعی روبه‌رو هستیم که صریح است و بی‌واسطه ــ و مطرود ــ و نیاز به رمزگشایی هم ندارد. در شعر «مادر» شاهد این نوع اکسپرسیونیسم انتزاعی نیستیم. در آنجا نه فقط با عنصر مادر به گونه‌ای احساسی-عاطفی مواجهیم بلکه آنجا هم که مادر حضوری بصری ندارد، نگاه ما گلدان را به شکل نمادین (سمبلیک) جایگزین این نبود می‌کند. اما در اینجا مخاطب دچار وهم از چهرهٔ پدر می‌شود.



اساساً ما نه در همهٔ تصاویر مربوط به شعر در کتاب که گاه به دلیل متنوع بودن طرحها و استفاده از اشکال گوناگون ــ از انتزاع ساده گرفته تا انتزاع معنایی و ذهنی، از اکسپرسیونیسم انتزاعی تا اکسپرسیونیسم تجسمی و استفاده از نمادها و غیر آنها ــ گاه به‌ناچار مجبوریم به قلمرو روانشناسی بصری کادرها گام بگذاریم چرا که مخاطب نوجوان به شکل ناخودآگاه این کار را در ژرفای ذهن انجام می‌دهد. به این متن دقت کنید:

"پرسش «واقعیت چیست» در سراسر نقاشی عصر جدید مطرح است، و قوانین رشد و تحول این هنر را پی می‌افکند. دقیقاً به همین سبب است که مضمونها و موضوعهایی که در گذشته کارمایهٔ نقاش بودند، اکنون کنار گذارده می‌شوند. اکنون، «نقاشی تاریخی» (مذهبی-اساطیری) از اعتبار می‌افتد، وگونه‌های جدید نقاشی مورد توجه قرار می‌گیرند: منظره‌سازی، یعنی قالبی که انسان غربی در آن با طبیعت می‌آمیزد؛ نقاشی ژانر (مردمنگاری)، که خاستگاهش نقاشی هلندیِ سدهٔ هفدهم است؛ تاریخنگاری، که رویدادهای گذشته را بازنمایی می‌کند؛ نقاشی «طبیعت بیجان»، که از نو و به روشی تازه واقعیت شیء را می‌کاود؛ و بالاخره چهره‌نگاری، که در ابعادی وسیع به روانشناسی فرد می‌پردازد.[۶]»

نوجوان در جایی گاه خاطره‌ای را به سطح می‌راند و با تصویر تطبیق می‌دهد و این تصویر از پدر چون همگون و همساز با عنصری چون مادر نیست، نوجوان به عنوان فردی در کنار خانواده، پدر را بیرون از خانه و غریب حس می‌کند. حتی در شعر «چیلیک» که گذر از خاطرات کودکی است، باز تصویر پدر حذف شده است. هر چند دیگر عناصر مربوط به این ترکیبات بصری مربوط به شعر «چیلیک» همگی آنالیزشده و واقعی‌اند و نوعی ترکیب رئالیستی و روایی را در آن شاهدیم.

این دید وهم‌آمیز ــ به‌ویژه که بر روی جلد هم جای گرفته و در کنار دهان آن جواب نیم متر لبخند آمده است ــ مخاطب را به یقین می‌رساند که این همان چیزی است که ریشهٔ همهٔ این گسیختگیها را باید در وی جست و از میان برد (!!) چرا که نه گوشی برای شنیدن و نه چشمی برای دیدن و نه حرفی منطقی دارد.

ارائه نمادی ابلهانه و احمقانه با موها و پیشانی کوتاه عصر حجری به نام پدر برای نوجوانی که در دوران و آستانهٔ عصیان علیه خویش و خانواده و جامعه و پیرامون خویش است و به دنبال فرایندی برای برونرفت از وضع موجود و رسیدن به جامعه‌ای عاری از زشتی است، انتخابی زشت است. در این دوران که جوان بیش از هر دوره‌ای با ترس و ناراحتیهای روحی دست و پنجه نرم می‌کند، اینچنین فرافکنیها و نادیده گرفتن عناصر آزاردهنده، مشکلی را از او حل نمی‌کند.

بگذریم از این که این همه زشتی را هرگز حتی در رؤیاهای وهم‌آلود شاعر ــ که وی را می‌آزارند و می‌آیند و نمی‌روند (در شعر «در وقت بی‌خوابی») ــ شاهد نیستیم.

به عنوان نتیجه باید توجه داشته باشیم که در فرایند (پروسهٔ) تغییر ماهیت عناصر واقعی به انتزاعی که مرحله‌ای پذیرفتنی هم هست، دگرگون شدن و واژگونی تصویر به شکل اسف‌انگیز در جای غیر خود، شعر را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و متن آن را به چالش می‌کشد و مخاطب را با این پرسش درگیر می‌سازد که یا شاعر در گفتار خود صادق است یا درست همین است که تصویرگر می‌گوید.

بحث بر سر تأیید یا رد این شیوه از بیان نیست بلکه منظور پی بردن به این موضوع است که این نوع ارتباط بصری با مخاطب، چه نسبتی با روابط مخاطب با پیرامونش دارد.

۳-۷. شعر «در وقت بی‌خوابی»

خانه، سکوت، تاریکی، هجوم تاریکی، کابوسها و غلت زدن، اینها عناصری غالب در شعر«در وقت بی‌خوابی» هستند. اما تکرار تصاویر یک شبح در دو کادر روبه‌روی هم، در عین آن که فضا را سنگین می‌کند، بسیار کودکانه است و به فضای شعر چندان نزدیک نمی‌شود. به‌ویژه آنجا که همراه با غلت زدن شاعر، باز کابوس هست، عناصر موجود در کادر صفحه چنین چیزی را به مخاطب نمی‌گویند. اگر شعر را برای کودکی بخوانیم، ابتدایی‌ترین واکنش وی چنین تصاویری خواهد بود اما برای نوجوان استفاده از عناصر دیگری لازم می‌نماید.

حتی اگر با همین عناصر هم بخواهیم دست به ترکیبی بدیع بزنیم، نیاز به طراحی (دیزاین) دیگری است. به عنوان مثال: اگر عنصر بصری متن در لابه‌لای تصاویر قرار بگیرد و در احاطهٔ تصاویری (اشباحی) که در رفت و آمدند باشد، به بار معنایی شعر نزدیک خواهیم شد. البته حضور نقطهٔ سفید در سینهٔ هر سه شبح، زاید و توأم با این ابهام است که اگر این نقطه‌ها منشأ نورند، پس لابد جهل شاعر نسبت به شب منشأ این تصور است که آنها اشباحی ترسناک‌اند.

در دو صفحهٔ بعدی، شاعر آرزوی صبح شدن و رفتن شب همراه با کابوس به طور همزمان را دارد و می‌گوید:

"کاش نوری به شب بتابد آه
گرچه آن نور رشته‌ای باشد
کاشکی جای اژدها این بار
توی خوابم فرشته‌ای باشد"

اما در کادر تصویر، فرشتهٔ موجود، تفاوت چندانی با کابوسهای ترسناک ندارد جز آن که دارای دو بال سفید در ترکیبی ناهمگون است. این در حالی است که اگر کادری طراحی می‌شد که حاوی پیامهایی نظیر ابهام، هجوم تاریکی، پیاپی بودن شب و کابوسهای بی‌مقصد می‌بود، شکستن چنین کادری در دو صفحهٔ بعد، قطعاً بسیار ساده می‌نمود. آرزوی شاعر در این صفحات آن است که رشته‌ای از نور در تاریکی بتابد. تصویرگر می‌توانست در پرتو این تابش به افقهای احساس شاعر نزدیک شود.

عناصری اضافه هم در کادر وجود دارند که یا نامفهوم‌اند یا فقط اضافی و فاقد بار معنایی هستند. عناصر نوشتاری (نظیر شمارهٔ صفحه و متن نوشتاری) نیز به شکلی مبتدی در کنار تصاویر قرار دارند و خود را فارغ از پیام شعر می‌نمایند.

۳-۸. شعر «چیلیک»

دیدن چند عکس قدیمی از جشن تولد در کودکی، عکس پدر، عکس عروسی، سایه‌ای لمیده بر برف و مرور دیگر تصاویر و خاطرات صمیمی که گاه خنده‌دارند، شاعر را به دوران کودکی معصومانه‌اش می‌برد.

تصاویر مربوط به این شعر کمترین ارتباط را با شعر، برای مخاطب نوجوان باقی می‌گذارند. چند لکهٔ رنگ، یک شمع بزرگ، سه ریزنقش، دو دوربین و شبکهٔ لوله‌مانند و بسیار پررنگ که گرافیک بسیار ضعیفی دارند، عناصر تشکیل‌دهندهٔ کادرهای مربوط به این شعرند. گویا آمده‌اند پیامی آمیخته با ابهام را تداعی کنند تا لحظه‌هایی شاد و خنده‌دار را. حداقل این که لکه‌ها در عبور از کادر یا قاب تصویر می‌توانستند نمادی از عبور خاطره باشند نه این که رهاشده در همهٔ تصویر باقی بمانند. تصاویری که هیچ گاه مخاطب را بدون حضور عنصری قدیمی به زمان گذشته نخواهند برد. شبکه لوله‌مانند نیز در نزد مخاطب به لولهٔ دودکش بخاری شباهت دارد تا سایه‌ای لمیده بر برف. بی‌دلیل هم این همه روی این خطوط ضخیم با زانوییهایی منحنی‌شکل تأکید شده است. لکه های رنگی، بی سر و سامان و بدون تعیین کادری انتخابی در صفحه رها شده‌اند، هیچ تداعی عکس از آنها نمی‌شود و در ترکیب با این شبکهٔ خوابیده در صفحه به مفهومی دیگر تبدیل شده‌اند.

دست آخر این که تصویرگریها کودکانه‌اند اما مخاطب کودک مورد نظر شاعر نیست با وجودی که این شعر، عبور از خاطرات زمان کودکی شاعر است.

۳-۹. شعر «از همیشه شاعرانه‌تر»

دفتری سفید و پر از سکوت و عناصری چون حرفهای شاعر و مسافران گمشده و جاده‌ها.

عنوان شعر «از همیشه شاعرانه‌تر» همانند اکثر عنوانهای شعر مورد کم‌لطفی قرارگرفته است و تنها به شیوه‌ای مرسوم در بالای نوشتهٔ متن شعر حضوری سنگین ــ نه شاعرانه ــ در ذهن مخاطب دارد.

در قیاس با شعر «در وقت بی‌خوابی» که آنجا هم تاریکی، عنصر غالب در شعر است، این تصاویر موفق‌ترند، به فضای شعر نزدیک می‌شوند، مرزهای کودکی را پشت سر می‌گذارند و به بلوغ می‌رسند.

تنها در کادر بعدی و در ترکیب‌بندی مربوط به صفحات ۴۰– ۴۱ انتخاب عناصر کمی شتابزده‌اند. انتظار طلوع و به نقطه رساندن روزهای سخت، تناسبی نمی‌یابند با تصویرگری بادکنکهایی چند که سیاه و سفیدند و مجال بیرون رفتن از کادر بسته ندارند. حتی اگر آنها را نقطه‌هایی بزرگ فرض کنیم، باز ضعف ترکیب در عناصر موجود در صفحه همچنان باقی است. کافی بود بعد از نقطهٔ سیاه صفحهٔ ۴۰، متن قرار می‌گرفت و سه نقطه بعدی به صورت سفید، در فضایی بدون سقف، رها می‌شدند.

در ارتباط با عنصر بصری متن، بدون در نظر گرفتن نوع فونت، باید گفت که نوشته‌ها در اینجا ترکیبی منطقی با تصویر یافته‌اند. تنها شمارهٔ صفحه جایگاه بی‌معنایی در کادر دارد.

۳-۱۰. شعر «به یاد تو»

شعر «به یاد تو» با مفهوم غروب قرین شده است. بنابراین نشاندن عنوان شعر بر روی خط افق گزینشی هوشمندانه و درخور است. مضافاً که در نقطهٔ مقابل و کمی بالاتر از خط فرضی افق، در ترکیبی بصری شاهد مفاهیم روشنی با یک دایره روشن و رویشی با برگهای سبز همگن هستیم. همهٔ عناصر این صفحه اعم از عنوان متن و عنصر تصویر در ارتباطی زیبا، به فرایندی دلنشین رسیده‌اند. حضور عنصر دایرهٔ روشن در صفحهٔ مقابل با فشار و تأکید، به برجسته شدن آن کمک کرده است و برگهای کناری‌اش که متمایل‌اند، در ترکیب با آن، به پویاییش می‌افزایند و به حرکت وادارش می‌کنند. این دعوت به فکر کردن و دیدن درهم تنیدهٔ متن و تصویر در ترکیبی ساده و روان به فضاهای شعری بسیار نزدیک است.

اساساً هنر گرافیک خاصیتی جز این ندارد که موجز و روان بر ذهن مخاطب تأثیر بگذارد. مرز رمزهای هر چند پیچیده‌اش ساده و روان و به ادراکات انسانها نزدیکتر است. این رمزها و علایم در نزد انسانهای اولیه تا کنون کاردکردهای همگانی خود را یافته است.

۳-۱۱. شعر «سکه خورشید»

آسمان داغ، غلبهٔ خورشید بر آسمان، هرم هوای ایستاده و خمودگی موجودات در یک روز تابستانی که "با وزش یک نسیم" شکسته می‌شود، مضمون شعر «سکه خورشید» است. در دو صفحهٔ اول، تصویرگر و صفحه‌آرا با آوردن عنصر بصری خورشید در دو صفحه، به صورت روبه‌روی هم و با تکرار این عنصر و قرار دادن عنوان شعر در یکی و متن در دیگری، به مفهوم بصری پنهان در شعر یاری رسانده و آن را کامل کرده است. این کار منطبق بر معنای سهل و ممتنع بودن شعر نیز هست. در اینجا تصویر خورشید و عنصر بصری متن دارای وزن و هماهنگی و همگنی شده‌اند و این ریتم تکرارشده، همان گرمای پی در پی خورشید و داغ داغ بودن را بر پهنهٔ صفحه گسترده است. عنصر بصری عنوان نیز در داخل قرص خورشید و پایین آن قرار گرفته است.

البته بهتر است جای عنصر بصری عنوان در قلب و مرکز خورشید باشد تا در تداوم رفت و بازگشت نگاه از دو کادر روبه‌روی هم این حس تقویت شود. اضافه بر این عناصر، همانند بسیاری از صفحات از عناصر ریزنقشی در این دو کادر استفاده شده است که ترتیب و حضوری منطقی در صفحه ندارند وتنها با سیاه شدنشان احساس داغ بودن آنها را درمی‌یابیم آن هم به این دلیل که در دو صفحهٔ بعدی با وزش نسیم و خنک شدن هوا، ماهیهای درون آب خنک می‌شوند و جای ماهیها را این عناصر ریزنقش در آب پر کرده‌اند.

کادر دو صفحهٔ بعدی مربوط به این شعر هم از همان ضعفها که در گذشته ذکرش رفت بی‌بهره نیست. در این دو صفحه مفهوم شل بودن و رهایی و بی‌حوصلگی به عهده ریزنقشها گذاشته شده است. اما متن به عنوان عنصر بصری از استحکام سود جسته است و حتی اجازهٔ سواری به این ریزنقشها نمی‌دهد.

پی‌نوشت:

۱ – کارل گوستاو یونگ، انسان و سمبلهایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، ص ۴۳۴

۲ – همان، صص ۴۳۴ ــ ۴۳۵

۳ – ادموند بورک فلدمن، تنوع تجارب تجسمی، ترجمه، شرح و نگارش پرویز مرزبان، ص ۷۱

۴ – ادموند بورک فلدمن، تنوع تجارب تجسمی، ترجمه، شرح و نگارش پرویز مرزبان، ص ۴۹

۵ – آنا اولیورو فراری، نقاشی کودکان و مفاهیم آن، چاپ چهارم، زمستان ۷۱، صص ۴۴– ۴۵

۶ – رویین پاکباز، در جستجوی زبان نو: تحلیلی از سیر تحول نقاشی در عصر جدید، ص ۶۲