مقاله

دلالت تصاویر بر حوادث و تأثیر توالی تصاویر بر معنا

(قسمت دوم)

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

تصویر ۱

تصویر ۲

اگر تصویری با ابزار متنوع قراردادها بتواند، حرکت و گذر زمان را انتقال دهد، (**یا ما را با کمبود فاحش آن کیفیات تعجب‌زده کند**)، بنابراین می‌تواند آشکارا به وقایع سازمان‌یافته داستان اشاره کند– رابطه دوطرفه علت و معلول را **یک طرح داستانی** می‌سازد، تصویر هم می‌تواند این کار را انجام دهد، زیرا تداعی حرکت آن و گذر زمان متضمن روابط علت و معلولی میان اشیایی است که نمایش می‌دهد. در کتاب «رُزی به گردش می‌رود» می‌فهمیم که حرکت مورد نظر در تصویر متمایل به راست رُزی، باعث می‌شود تا روباه او را دنبال کند؛ در «کمانی به سوی خورشید» شکل کمان که به ما می‌گوید پسر در حال پرواز به سوی خورشید است، هم‌چنان متضمن رابطه علت و معلولی میان پسر و کمان است، علاوه بر این، بسیاری از اشارات روایی متنوع از اندازه، فضا، رنگ و غیره که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، بستگی به روشی دارد که تداعی روابط علت و معلولی می‌کنند؛ مثالی روشن از این مسئله، سایه‌های شخصیت‌هایی است که پیکره‌های شخصیت‌های دیگر را می‌پوشاند که به چگونگی تأثیر آن شخصیت‌ها روی یکدیگر دلالت می‌کند.

ممکن است حتی تصویری از مجموعه اشیاء تجسمی که هیچ رابط زمانی روشنی با یکدیگر ندارند، تداعی‌کننده یک داستان باشند؛ تا جایی که تصور می‌کنیم پیکره‌هایی که در آن می‌بینیم معلول علت‌هایی هستند که در تصویر نشان داده نشده است. به عنوان مثال، اگرچه تصویر مادر پیتر خرگوشه که در حال پایین آمدن یک مسیر است، تنها او را در حالی که سبدی در دست دارد و در حال راه‌رفتن در جنگل است، نشان می‌دهد. جزئیات آن‌قدر جالب هستند که حتی به نظر می‌رسد ناظری که در تصویر از طریق زمینه اثر در کتاب کشف می‌شود، در حال پرسشگری درباره آن‌هاست که تداعی‌گر یک گذشته و یک آینده است و بر این اساس نیاز به یک روایت دارد. چه چیزی باعث شده این خرگوش لباس بر تن کند و آن هم این لباس خاص را؟ چه چیزی او را هدایت کرده تا سبد و یک چتر حمل کند؟ او به کجا می‌رود؟ بازمی‌گردد یا عازم رفتن است؟ سیری که او را در آن می‌بینیم به کجا ختم می‌شود؟ شاید دانش روابط معمول میان اشیاء هم‌سان و انسان در زندگی واقعی، ما را در پاسخ به چنین پرسش‌هایی یاری دهد، همان‌طور که دانش قراردادها که به تصاویر معنا می‌بخشند می‌تواند

به ما کمک کند. چتر خرگوش خانم اشاره می‌کند که او حتماً بارش باران را در نظر گرفته است و خطوط کناره‌نمای مبهم و رنگ‌های ضعیف پس‌زمینه پشت او باعث می‌شود خطوط محیطی درخشان و عناصر ذاتاً معنی‌دار موجود در تصویر را تحسین کنیم.

همین عوامل روی رابطه علت و معلولی‌ای که درون تصویر می‌خوانیم، از نظر تصویری تأثیر می‌گذارد که با وضوح بیشتری به حرکت اشاره می‌کند. هم‌چنان که پیش از این آمد، دانش ما درباره این‌که خرگوش‌ها معمولاً توی آبکش نمی‌پَرند، به ما کمک می‌کند تا تصویر پیتر خرگوشه و آبکش را تفسیر کنیم.

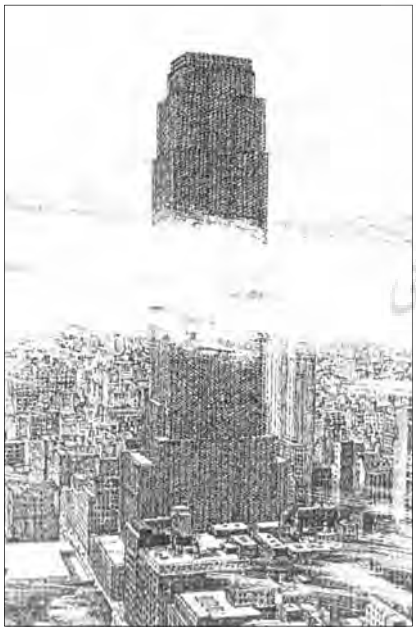
هم‌چنین درک خواهیم کرد که جاذبه تصویری که اشیاء را به سمت بالای تصاویر نزدیک می‌کند، معمولاً به طرف پایین اشیایی که زیر آن‌ها هستند، حرکت می‌کنند. بنابراین تصور خواهیم کرد که آبکش به سمت پایین، به طرف پیتر حرکت می‌کند؛ در حالی که آبکش بالا می‌رود. البته در کتاب‌های مصور، چنین حدس‌هایی را بر اساس آن‌چه تا به حال درباره داستان فرا گرفته‌ایم، قرار می‌دهیم، حتی پیش از آن‌که کلماتی که تصویر خرگوش و آبکش را همراهی می‌کنند، بخوانیم، فرض را بر اساس اطلاعات صفحات قبل قرار می‌دهیم که این تصویر به خصوص از خرگوش که هنوز بازنمایی‌کننده پیتر است و دست‌های روی آبکش که متعلق به آقای مک گرگور است. اگرچه ممکن است حقایق مستقیم داستان را درک نکنیم، حداقل ممکن است آن‌ها را به همان طریقی که کلمات درباره شان به ما می‌گویند، درک نکنیم. به‌طور مثال، از تصویر پیتر و آبکش شاید حدس بزنیم که باید چیزی درباره پرندگانی که در تصویر می‌بینیم گفته شود. با این همه این حقایق به نحو بارزی در صفحات قبل بیان شده بودند؛ یعنی هنگامی که پیتر را مجبور به تقلا می‌کردند. اما در واقع متن در این‌جا چیزی درباره این حقایق نمی‌گوید و بنابراین، ما را آماده می‌کند تا بگوید آن‌ها در این لحظه اهمیت زیادی ندارند و به همین دلیل به ما می‌فهمانند که این حقایق چندان مهم نیستند. شاید بر اساس دانش‌مان از داستان تا بدین‌جا مبنی بر این‌که پیتر بیش از آن مأیوس است که توان فرار کردن پیدا کند، تصویر این امکان رامردود نداند، زیرا نمی‌دانیم آبکش کجا فرود خواهد آمد و آن‌گونه به نظر می‌رسد که شاید روی پیتر بیفتد. در واقع برای فهم این‌که پیتر جرأت تازه‌ای پیدا کرده و فرار خواهد کرد، نیاز به متن همراهی‌کننده تصویر داریم. هر دو تفاوت‌ها برای آگاهی بخشیدن است. در یک مورد تصویر جزئیاتی را نشان می‌دهد که متن را پُررنگ‌تر می‌کند و موقعیت را خاص‌تر می‌کند؛ یعنی کاری که معمولاً تصاویر انجام می‌دهند؛ اما آن جزئیات برای ضربه روایی آن‌قدر اهمیت ندارند که تصویر به تنهایی دارد. در مثالی دیگر، تصویر، عملی متوقف شده را نشان می‌دهد، اما بارِ نتیجه و اهمیت حسی‌اش ارتباط برقرار نمی‌کند. در این مورد، شجاعت به جای ترس نشسته است. تصاویر به راحتی چنین اطلاعات حسی را انتقال نمی‌دهند؛ به ویژه وقتی صورت‌های کم‌ارتباط موجوداتی مانند خرگوش را نشان می‌دهند.

با این حال می‌توانیم از ذخیره دانش پیشین‌مان برای خلق رابطه علت و معلولی بین بخش‌های گوناگون تصویر که فرض مسلم وجود زمان در درون آن قرار دارد و به ما امکان حدس زدن داستانی را می‌دهد که احتمالاً در آن وجود دارد. می‌توانیم تصور کنیم که ظواهر از کنش‌ها و هیجانات سخن می‌گویند- در حقیقت آن‌ها معلول‌هایی هستند که علت‌های‌شان می‌تواند حدس زده شود- و آن‌گاه می‌توانیم تصاویر را در جهت معنایی که افاده می‌کنند، «بخوانیم».

«چارلز لمب[1]» وقتی از هوگارث صحبت می‌کرد روی طبیعت زبان‌شناسانه این نوع از خوانش تأکید می‌کرد، «بازنمایی‌های گرافیکی هوگارث کتاب‌های واقعی هستند: آن‌ها معناهای پُرثمر، سرشار و القاکننده‌ای از واژه‌ها ارائه می‌دهند. به تصاویر دیگرش که نگاه می‌کنیم چاپ‌هایش را در آن‌ها می‌بینیم.» (ص ۴۴۹).

توصیفات «ریموند لیستر[2]» از نوع مشابهی از هنر تصویرگری، نقاشی روایی عصر ویکتوریایی، اشاره زیادی به طبیعت و محدودیت‌های چنین خوانشی دارد. او اثر «تامس وبستر[3]» به نام

تصویر ۳ / قصه پیتر خرگوشه



تصویر ۴ / ویرانه

«همسرایان دهکده» را به عنوان تصویری از یک لحظه می‌بیند، گویی با نزدیک دوربین ثبت شده باشد... اما دعوت واضح نقاش از ما برای تأمل بر عناصر متنوع صحنه آن را یک تصویر روایی می‌کند. چرا نوازنده ویولنسل آن قدر عبوس به نظر می‌رسد؟ برای چه کلارینت‌نواز کارگر مزرعه را پرسشگرانه نگاه می‌کند؟ این‌ها و بسیاری پرسش‌های دیگر همان‌طور که به تصویر نگاه می‌کنیم ازذهن‌مان می‌گذرد و فقط می‌توانیم پاسخ‌ها را حدس بزنیم.» (ص ۴۴). این جمله آخر به خصوص روشن‌گر است. تصویر می‌تواند نگاه خیره‌ای را به ما نشان دهد که علاقه ما را بیدار کند و باعث شود سؤال کنیم، اما این مسئله نمی‌تواند با تاریخی که به این نگاه خیره ختم شده یا احساس پشت آن تأمین شود. نقاشی‌های روایی عصر ویکتوریا که متن پُر جزئیاتی همراه‌شان نبود، آن‌قدر که به بینندگان‌شان مجال تکمیل کردن می‌دهند، قصه‌گو نیستند.

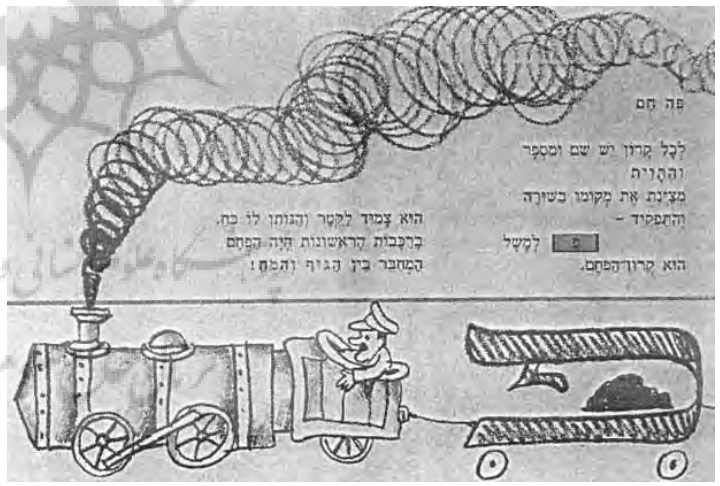
همان‌طور که لیستر اشاره می‌کند، در صحبت کردن از کتاب «ریچارد ردگریو[۴]» به نام «معلم فقیر[۵]» در واقع ناظر می‌تواند سر از یک دوجین تفاسیر متفاوت بسیاری از این جزئیات دربیاورد.» (ص ۲۲).

لمب خاطرنشان می‌کند که این فقط کیفیتی بود که او آن را بسیار در هوگارث تحسین می‌کرد: اطمینان نبوغ بالا برای اعتماد کردن به خوانندگان یا تماشاگران، عجیب به نظر می‌آید.» (ص ۴۵).

از آن‌جا که به‌طور معمول متنی وجود دارد که در روند خوانش‌مان از تصاویر، راهنمای‌مان قرار بگیرد، تصویرگران کتاب‌های تصویری چندان به مخاطبین‌شان اعتماد نمی‌کنند، اما آن‌ها در حقیقت باید به ما اعتماد داشته باشند و دانش ما چه درباره قراردادهای اجتماعی و چه تصویری را در نظر داشته باشند. پاتر باید به ما اعتماد کند تا درک نماید که چرا یک مؤنث شنل بر تن می‌کند و چتر به دست می‌گیرد و «ویرجینیا لی‌برتن[۶]» از صفحات کتاب «خانه کوچک» نشان می‌دهد بازنمایی‌های نمادین گذر فصول هستند و نه تصویری واقع‌گرایانه از آب و هوای بسیار ناآرام.

تصویر ۶/ الکساندر و روز بد و وحشتناک و خیلی بد

گاهی تصویرگران با تیزهوشی، از این نیاز به اعتماد، به وسیله نمایش عامدانه اشیاء در بسترهای شگفت‌انگیز، استفاده می‌کنند. در حقیقت لذت چنین تصاویری آن است که می‌توانیم یک دوجین تفسیر متفاوت را کشف کنیم و احتمالاً از هیچ‌یک از آن‌ها احساس رضایت نداشته باشیم. به‌طور مثال، در کتاب «ترانه‌های مهدکودک[۷]» اثر «نیکلا بیلی[۸]» تک‌تصویر غاز ماده، غاز نر، اتاق بانوان پُر زرق و برق که در آن یک غاز ماده با بال‌های گشوده در کنار گرد ریخته روی زمین و یک جفت کفش زنانه ایستاده است، نشان می‌دهد. روی دیوار تصویری از یک زن در لباس قرن هجدهمی و در حال خمیازه کشیدن دیده می‌شود. از میان راهروی پهن اتاق، پاهای مرد را در دمپایی‌های روفرشی می‌بینیم که بر فراز پلکان‌ها معلق است.

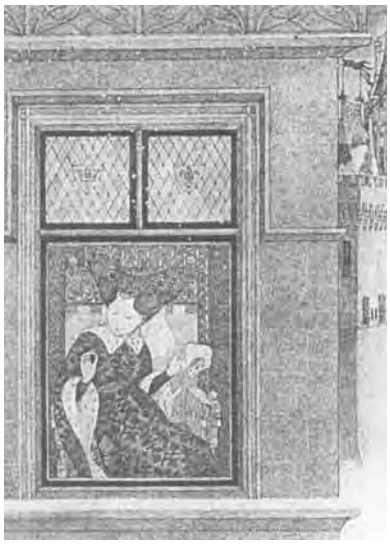


تصویر ۷/ سفر به سرزمین واژه‌ها

بدون متن راهنما، ممکن است هر گونه توضیحی برای این تصویر را تصور کنیم؛ حتی ممکن بود خیال کنیم که مرد به جای افتادن از پلکان‌ها در حال شناور شدن در بالای پلکان است. اما حتی با وجود متن، هنوز باید جزئیات بسیاری اعمال شود. نمی‌دانیم آن گَرد چرا ریخته و یا چه‌طور ریخته وآیا ربطی به کفش‌ها یا غاز ماده دارد یا نه؟ باید توجه کنیم که چیز عجیبی درباره پُرتره زنی که خمیازه می‌کشد و به دیوار آویخته شده وجود دارد و باید با ظاهر غازمانند و بی‌ربط غاز ماده کنار بیاییم. باید درباره دو جنبه مهم این تصویر حدس بزنیم: چیزی که این تصویر نشان می‌دهد، فکر کردن و احساس شخصیت‌هاست و لحظه‌ای خاص که آن را می‌بینیم به سیر حوادث دلالت می‌کند. چه چیزی پیش از آن‌که گَردها بریزند، اتفاق افتاده و چه چیزی قرار است بعد از آن به وقوع بپیوندد و چندان عجیب نیست که این‌ها جنبه‌هایی از داستان هستند که متن‌های اکثر کتاب‌های تصویری به ما انتقال می‌دهند؛ بیلی با شکستن قاعده بازی و خلق تصویری که نیازمند اطلاعاتی که متن فاقد آن است، بازی خوشایندی خلق می‌کند.

از سوی دیگر، تصویر بیلی با اطلاعات صریحی مرتبط می‌شود. این تصویر بر توجه ما به چیزی

که به شکل خاص نیازمند توجیه ماست، تأکید می‌کند؛ خانه‌ای بسیار تجملی است که این حوادث در آن اتفاق می‌افتند، و هر نوع تفسیری باید پاسخ‌گوی این وسایل زیبا باشد. هر تفسیر درباره زنی که خمیازه می‌کشد باید با احساسات سنتی که ما با آن دهان باز مرتبط می‌کنیم منطبق باشد- خستگی یا بی‌حوصلگی. گَرد روی زمین ریخته است، جایی که نباید باشد؛ هر گونه تفسیری مجبور خواهد بود این تضاد با واقعیت را مد نظر قرار دهد و همین‌طور در موارد دیگر. چیزی که این تصویر به شکلی موجز آشکار می‌کند، ظرفیت تأمین تخیلات این تصویر است که نیازمند توضیح بیشتر و در نتیجه درگیر ساختن مهارت ما برای ساختن داستان است.



تصویر ۹/سفیدبرفی

همان‌طور که بعد نشان خواهم داد، توان تصاویر برای دلالت و نیاز به اطلاعات بیرونی برای خودشان روابط به خصوص تصاویر و متون را در کتاب‌های تصویری توجیه می‌کند. نوع خاصی از تصاویر، انتظارات روایی را بیش از انواع دیگر برآورده می‌کنند. می‌توانیم با موفقیت، در تصاویری مانند تصویر نیکلا بیلی که در بالا به آن اشاره شد و سپیدبرفی برکرت در خانه کوتوله‌ها، داستان‌های بسیاری پیدا کنیم که هر دو، اثرات بسیاری در خود دارند که دلایل آن‌ها را می‌توانیم تصور کنیم، جزئیات بسیاری برای جلب توجه ما که احتیاج به توجیه دارند. از آن‌رو که پیش از آن‌که موقعیتی را تفسیر کنیم به اطلاعات احتیاج داریم، به تصاویر انسان در وسایل اتاق و آن هم به شکل گروهی نیاز داریم. تصویر سپیدبرفی برکرت روی جلد خاک‌گرفته کتابش و تصویر ما در سپیدبرفی در کنار پنجره، جزئیات کم‌تری دارند و ظرفیت کم‌تری برای خوانش مخاطب از روابط و مفهوم روایی کم‌تری دارند. هم‌چنین تصویری از شرایط مشابه قبل از آن‌ها وجود ندارد و هیچ تصویری قبل و بعد از تک‌تصویر غاز ماده در آثار بیلی نیامده است. از آن‌جا که رشته‌ای از تصاویر به روابط علت و معلولی که معرف زمان بین لحظات ثابتی است که در واقعیت می‌بینیم، اشاره می‌کنند، توالی تصاویر، توان بیشتری برای دلالت بر داستان نسبت به یک تصویر مجرد دارد. هر تصویر از یک شیئی، متضمن یک لحظه خاص در زمان است، لحظه‌ای که در آن این شیئی آن‌گونه به نظر می‌رسیده است. حتی درون یک تصویر مجزا، پیکره‌های مشابه زمانی را نشان می‌دهند که بین آن‌ها در حال گذر است:

تصویر ۱۰/ سفیدبرفی

وقتی یکی از شخصیت‌ها را بیش از یک بار در هر تصویر کتاب «چه کسی در خانه خرگوش است؟» می‌بینیم، وجود زمانی را تصور می‌کنیم که برای رفتن از موقعیتی به موقعیت دیگر طول می‌کشد و بنابراین فکر می‌کنیم که شخصیتی که تعداد بی‌نهایت موقعیت‌های قاعدتاً قابل تفکیک و بنابراین قابل نمایش را به خود اختصاص داده، امادر واقع بین آن‌ها که واقعاً می‌بینیم، نمایش داده نشده است.

تصویر هم دلالت بر زمان‌ها و هم افعالی می‌کنند که واقعاً نشان نمی‌دهد. به همین شکل، هم وجود حرکت زمانی و هم مجموعه‌های کاملی از افعالی که در واقع آن‌ها را نمی‌بینیم، اما منطقاً آن زمان متصور در توالی تصاویر متفاوت را حس می‌کنیم؛ به‌طور مثال چنین افعالی از لحاظ منطقی شخصیت مکس سنداک را به سوی مجموعه‌ای از لحظات نمایش داده نشده‌ای هدایت می‌کند که او از آن‌ها در حالِ کوبیدن یک میخ به دیوار، در یکی از تصاویر کتاب «وحوش» به طرف پروازی به سوی یک سگ و در تصویر بعدی به سوی یک مُرده پیش می‌رود و پشت درِ اتاقش در تصویر بعدی می‌ایستد.

تصویر ۱۱/ هزارتوی متغیر

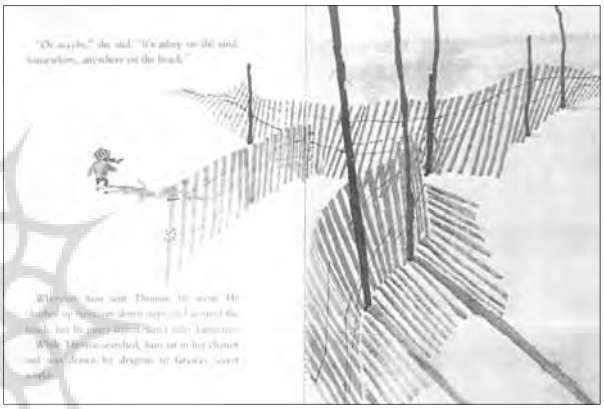
همان‌طور که حرکت‌های بین حوادث که در حقیقت در توالی تصاویر نشان داده شده‌اند، تصور می‌کنیم، می‌خواهیم هر یک از تصاویر را متفاوت از شیوه‌ای که اگر آن را به تنهایی دیده بودیم، تفسیر کنیم. بنابراین هر تصویر در کتاب خانه کوچک، اثر برتن، یک چشم‌انداز است و به تنهایی هر یک نشان‌دهنده شماری از تغییراتی است که اثر روایی قدرتمندی دارند، حتی بدون کلماتی که آن‌ها را همراهی می‌کنند. همان‌طور که عملکرد روان‌شناسان شناختنگر نشان می‌دهد، ما تجربیات جدید را بر حسب تجربیات قبلی درک می‌کنیم. همان‌گونه که نشان خواهیم داد، کلمات در کتاب‌های تصویری بخشی جدا نشدنی از آن تجربه هستند. اگر حتی به کلمات توجهی نکنیم، همان‌طور که در نگاه اول به یک کتاب تازه توجه نمی‌کنیم، هر تصویر در کتاب تصویری، زمینه‌ای برای تصویرِ پس از خودش، بنا می‌گذارد و این چهارچوب کلی‌ای می‌شود که تعیین می‌کند چگونه تصویر بعدی را

تصویر ۱۲/ لحاف پنبه‌دوزی شده

درک کنیم. این امر توقعاتی به‌خصوص می‌سازد، و داستانی که حدس می‌زنیم با رشته‌ای از تصاویر مرتبط باشد، به این‌که چه‌طور داستان و تصویر، هر دو انتظارات‌مان را تحقق می‌بخشد و یا مانع آن‌ها می‌شود.

همان‌طور که اولریک نیزر[۱۰] می‌گوید: «نمی‌توانیم مسئله‌ای را درک کنیم مگر آن‌که پیش‌بینی داشته باشیم، اما نباید فقط چیزی را ببینیم که پیش‌بینی می‌کنیم.» (ص ۴۳). تصویری از خانه‌ای که با چشم‌انداز روستایی احاطه شده، زمینه‌ای برای تصویری از همان خانه، در همان چشم‌انداز، اما با جاده‌ای که در حال ساخته شدن در میان آن است، به دست می‌دهد؛ این تفاوت میان دو تصویر است، یعنی جاده، چیزی که پس از کاربست چهارچوب کلی به تعویق می‌افتد و توجه ما را به خود جلب می‌کند و ما را وادار به ابداع داستانی می‌کند که تغییر را توضیح می‌دهد. دانش ما درک ما را حتی از ساده‌ترین تصاویر، تغییر می‌دهد:

یک فرد ناآگاه از ماهیت یک سیب ممکن است در تمیز دادن شکل سیب از پس‌زمینه پیچیده‌اش دچار دردسر شود؛ اما فردی با دانش تخصصی‌تر آن را به منزله یک مکینتاش تشخیص می‌دهد. برای سازگاری با فرم‌های کلیشه‌ای سیب، باید آن را با شاخه‌اش بالای درخت دید. اما از آن‌جا که تصویر، عکسی از یک سیبِ واقعی است، ممکن است تصورمان را به واقعیت برگردانیم و فکر کنیم چرا سیب قِل نمی‌خورد. **(تصویر ش ۱- از کتاب دنیای بچه‌ها).**



تصویر ۱۳/ سم، بنگ و درخشش ماه

تصاویر کلیشه‌ای مانند تصویر این توله‌سگ **(تصویر ش ۲)** در مقایسه با مجموعه ویژگی‌هایی از نظر عقلی تعریف شده کم‌تر بازنمایی‌های ظواهر واقعی، هستند و متعاقباً، تفسیر آن‌ها عملی واژگانی است و نه مهارتی بصری، مسئله نام‌گذاری برای افکار عمومیت یافته‌ای که بازنمایی شده‌اند: نقطه‌هایی که دلالت بر چشم‌ها می‌کنند و توده جامد یک رنگ که خز خالدار را نشان می‌دهد. **(از کتب اولین کتاب باز کن و بگو،** ۱۹۷۸). بئاتریکس پاتر، با استفاده هوشمندانه از دینامیک تصویری به مخاطب امکان خلق حسی می‌دهد که در واقع نمی‌تواند نشان دهد. خطوط کنشی تصاویر که به آن‌ها اشاره شده است، تصورات درباره حرکت منطقی، و زمینه‌های قبلی به ما می‌گوید که آبکش به طرف پایین و روی پیتر خرگوشه حرکت می‌کند. **(تصویر ۳، از کتاب قصه پیتر خرگوشه،** اثر بئاتریکس پاتر، ۱۹۹۲).

این یک روز معمولی ابری در منهتن است به استثنای ساختمان ایالتی که قسمت بالایش را از دست داده است. شیوه مستندگونه و دقیق این تصویر، حالتی واقعی خلق می‌کند که احتمال چیزی که هنوز اتفاق نیافتاده، قطعی می‌کند **(تصویر ش ۴**، از کتاب **ویرانه**[۱۱]، اثر «دیوید مکالی[۱۲]، ۱۹۰۸۰)

در میان صحنه پُر هیاهوی فعالیت کودکانه، یک کودک مؤنث، حالت مدل‌های نقاشی را گرفته است و انحنای پشتش که به طرف بیننده است این را نشان می‌دهد. **(تصویر ش ۵،** تصویرگری از «راندلف کالدکات[۱۳]» برای کتاب **پسر کشاورز**[۱۴]**)**

تصویر ۱۴/ خانه کوچک

هراس‌های روز وحشتناک الکساندر با تصاویری تقویت می‌شوند که گزارشگر حقیقت خود هستند. تصاویر نه فقط موقعیت را نشان می‌دهند که او در روایت اول شخصش، بسیار ذهنی بیان کرده، بلکه خودِ الکساندر در آن موقعیت‌ها در فاصله‌ای شیئی دیده شده است. تصاویر اشاره به دیدگاه متفاوت کلمات دارند؛ سبک طنز آن‌ها، جدیت گزارش الکساندر را شوخی جلوه می‌دهد و از اهمیت آن می‌کاهد. (از کتاب **الکساندر و روز بد و وحشتناک و خیلی بد**[۱۵]، اثر «جودیت و ایرست[۱۶]»، با تصویرگری «ری کروز[۱۷]» ۱۹۷۲- **تصویر شماره ۶)**

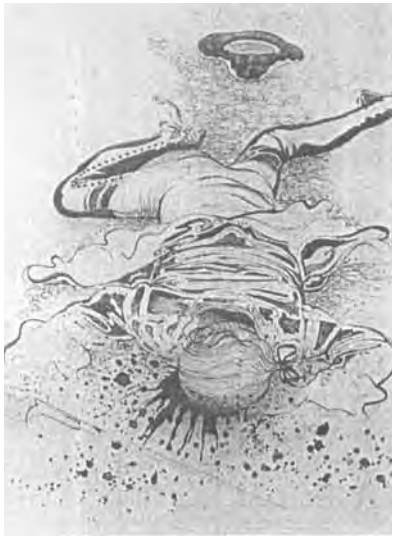
در این کتاب تصویری **(تصویر ش ۷)**، جهت حرکت قطار همان جهت حروف متن است یعنی از راست به چپ. (از کتاب **سفر به سرزمین واژه‌ها**[۱۸]، اثر «آبا کونِر[۱۹]»، به تصویرگری «دنی کرمن[۲۰]».

در کتاب «سپید برفی» هر دو تصویر **(تصویر ش ۸ و ۹)** لحظه‌ای را تصویرسازی می‌کنند که مادر سپید برفی کنار پنجره‌ای نشسته و در حال گلدوزی، سوزن به دستش فرو رفته و دلش یک دختر می‌خواهد. اما هر تصویر اطلاعات بیشتری را به موقعیت اضافه می‌کند؛ بنابراین هر یک داستانی

متفاوت می‌گویند و باعث می‌شوند همان واژه‌ها، داستان متفاوتی تعریف کنند. ملکه نانسی اکهلم برکرت (تصویر ش ۹) در قاب‌بندیی مانند یک نقاشی قرار گرفته که تحسین زیباشناختی از شیئی است. ملکه ترینا شارت‌هایمن، (تصویر ش ۸) از زاویه‌ای بسیار متفاوت دیده می‌شود. بنابراین، خواننده ملکه را از طریق دارایی‌ها و همدردی کردن با او بهتر می‌شناسند. (تصویرگری برکرت از کتاب سپید برفی و هفت کوتوله ۱۹۷۲) نوشته «برادرز گریم[۲۱]»، ترجمه پل هاینز، تجدید چاپ از نشر (Company & Brown, Little).

بخشی از متن **تصویر ش ۱۰:** ملکه پرسید: «آینه، آینه روی دیوار، با فرض این‌که «زیباتر از همه» ملکه «سپید برفی» شیطان است، قراردادها می‌گویند که فرد شیطانی باید زشت باشد (یا حداقل زن‌های شیطانی ظاهر سنتی مردانه دارند.) (از کتاب «حالا می‌توانی سپید برفی و هفت کوتوله را بخوانی، اثر «اریک کینکاید[۲۲]»، به کوشش «لوسی کینکاید»، ۱۹۸۰- ناشر: (Lta, Brimax Book)

این تصویر **(تصویر ش ۱۱)** از تکیه‌گاهی بالقوه برای پشتیبانی از درون‌مایه داستان استفاده می‌کند. کادر سفیدی که کلمات روی آن ظاهر می‌شوند، نقطه تأکید مرکزی سمت راست این دو صفحه‌ای است که امکان عمل کردن آن بخش از تصویر را پنهان کرده، درست مانند نثر که قافیه‌های شعر درون خود را پنهان می‌کند. آیا مجسمه‌ها واقعاً پسر را دنبال می‌کنند؟ استفاده محتاطانه از پرسپکتیو که با پس‌زمینه‌ها در تضاد قرار می‌گیرد و دستان اشاره‌کننده مجسمه‌ها توجه را بر پیکره کوچک پسر متمرکز می‌کنند و جاذبه‌ای را با استفاده از میل طبیعی ما به ابتدا نگاه کردن به اشیاء بزرگ‌تری مانند همان کادر سفید متن به وجود می‌آورند.



تصویر ۱۵/ راهزن

تصویر ۱۶/ بزهای کوهی تملاهام

از کتاب **هزارتوی متغیر**[۲۳]، اثر «زیلفاکتیلی اسنایدر[۲۴]»، به تصویرگری «چارلز میکولایکاک[۲۵]»(تجدید چاپ با اجازه نشر Macmillan) در حالی که متن همراه **تصویر شماره ۱۲** رویاها را مانند حقایق شفاهی شرح می‌دهد، تصویر با آشکار کردن ملاقات ویژه واقعیت و رویا، موقعیتی حقیقی را نشان می‌دهد. در این‌جا لحظه‌ای را می‌بینیم که یک لحاف پینه‌دوزی شده تبدیل به یک رویا می‌شود. (از کتاب **لحاف پینه‌دوزی شده**[۲۶]، اثر «ان جناس[۲۷]» ۱۹۸۴- ناشر: «گرین ویلن- ویلیام مورو[۲۸]»)

ترکیب‌بندی دلالت بر حس و حال اثر می‌کند. کودک کوچک **(تصویر ش ۱۳)** که تنهاست و دنبال چیزی می‌گردد که نمی‌تواند پیدا کند از فضای سفید زمینه جدا افتاده، اما سایه‌اش او را به فضای ناموزون صفحه روبه‌رویش مرتبط می‌کند. (از کتاب **سم، بنگ و درخشش ماه**[۲۹]، نوشته و تصویرگری «اولین نس[۳۰]» ۱۹۶۶- ناشر: «هانوی هالت[۳۱]»)

تصویر ۱۷

بخشی از متن تصویر ش ۱۳: او گفت: «یا شاید روی شن‌ها خوابش برده باشد، یک جایی روی ساحل.» هر وقت سام، توماس را دنبال کاری می‌فرستاد، می‌رفت. او از درخت‌ها بالا رفت؛ از پله‌ها، و ساحل را گشت، سام توی ارابه‌اش نشست و اژدهایان او را به دنیاهای دوردست پُر رمز و راز کشاندند.

در **تصویر شماره ۱۴**، دیوارهای صاف خانه به بزمی انحنا یافته‌اند تقریباً مانند تمام خطوط تصویر. شکل غالب در تصویر فضایی امن به وجود می‌آورد و اگر دقت کنیم، پنجره‌های خانه مثل چشم به نظر می‌رسند و فضای منحنی جلو خانه مثل یک لبخند شادمانه به نظر می‌آید: اما تصویر از لحاظ بصری دووجهی است: اگر آن‌ها به عنوان کلمات درک شوند، کلمات هیچ عمق بصری ندارند، اما اگر به منزله بخشی از تصویر شناخته شدند، اشاره به راهی که به پرسپکتیو رفته می‌کنند که هر چه به ما نزدیک‌تر می‌شود، عریض‌تر می‌گردد (از کتاب **خانه کوچک**[۳۲] اثر «ویرجینیا برتن»- ناشر «هوگتن مفلین[۳۳]»-)

شخصیت راهزن شجاع چارلز کیپینگ حتی در مرگ هم بیانگر انرژی شدید است. خطوط منفجر

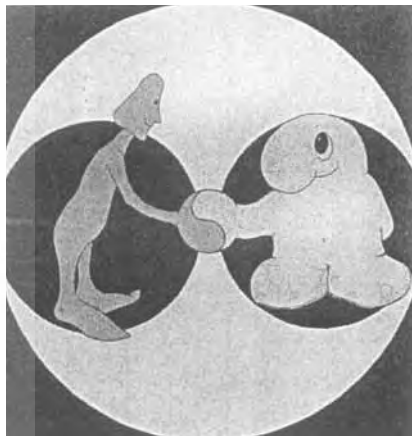
شده با نیرویی شدید که از خون و اعضای بدن به وجود آمده، فیگور را طوری نشان می‌دهد که گویی از صفحه محدودکننده تصویر، به بیرون منفجر شده است؛ و زاویه خاصی که از او می‌بینیم انگار دارد به طرف ما می‌افتد، ضرباهنگ‌های پُر انرژی تصویر، ضربان‌های منظم متن را متعادل می‌کند **(تصویر ش ۱۵**، از کتاب **راهزن**[۳۴]، اثر «آلفرد نایز[۳۵]»، به تصویرگری «چارلز کیپینگ[۳۶]» ناشر: دانشگاه آکسفورد- ۱۹۸۱).

در کتاب «بُزهای کوهی تملاهام[۳۷]، «الیزابت کلیور[۳۸]» پیکره‌ها و اشیایی را به سبک بازنمایی قراردادی اروپایی نشان می‌دهد؛ بُز او خطوط محیطی یک بُز را دارد، و خطوط فرمی حدقه چشم، سنت محلی را در خود ندارد. کلیور از فرم‌های چکیده‌نگاری شده سنتی شمال‌غربی هنر محلی اقیانوس آرام، فقط در جایی استفاده می‌کند که به‌طور سنتی یافت می‌شوند- یعنی روی صنایع دستیِ محلی. اگرچه این روش اصیل نیست، تصویر قرابتی با آثار هنرمندانی مانند ماتیس دارد که به آن احساس هنر پریمیتیو را می‌دهد. **تصویر ش ۱۶** از کتاب **بُزهای کوهی تملاهام**، اثر «ویلیام تُی[۳۹]» به تصویرگری «الیزابت کلیور» ۱۹۶۹- ناشر: دانشگاه آکسفورد کانادا)

در تصویر **شماره ۱۷**، اژدهایان واقع‌گرایانه آزاردهنده و جادوگرانی مانند این‌ها، به ما اجازه کنار گذاشتن چنین موجوداتی را به عنوان تخیلات دوست‌داشتنی و هوشمندانه نمی‌دهند؛ باید با ترس گرافیکی آن‌ها روبه‌رو شویم. در همین حال، قهرمان انسانی شکل ما را دعوت به دیدن اشارات ضمنی حوادث می‌کند که داستان با احتساب آشنایی ما با آن و با خودمان، توصیف می‌کند. بخشی از متن این تصویر را مرور می‌کنیم: «شب بعد شاهزاده‌خانم دوباره به طرف خانه جادوگر یک‌چشم پرواز کرد، اما درست پشت سرش فروشنده دوره‌گرد مثل قبل ایستاده بود. جادوگر یک‌چشم گفت: «اوف!! بوی خونِ یک مسیحی می‌آید، حتماً درست فهمیدم!»

تصویر ۱۸/ خوشبت پس از این

تصویر ۱۹/ داستان خودِ شما



اما باز هم مثل سابق، اگر آن دوره‌گرد متولد نشده بود، شاهزاده‌خانم هیچ چیز دیگری به جز او نمی‌دید. شاهزاده‌خانم گفت: «بله مادر، آن ولگرد سؤال مرا بدون پلک زدن جواب داد.»

جادوگر پیر گفت: «خب! یک بار شکست خوردیم، اما دفعه دوم به هدف می‌زنیم. او فردا از تو یک سؤال خواهد پرسید. بیا این یک کتاب است که تمام اتفاقاتی که تا به حال در دنیا افتاده را تعریف می‌کند و اگر بیشتر از یک سؤال از تو بپرسد آدم باهوشی است. اشتباهی نکن.»

بعد دوباره شروع به شام خوردن کردند، اما شاهزاده‌خانم کم خورد چون دوره‌گرد از بشقاب او غذا برمی‌داشت و از خودش پذیرایی می‌کرد درست مثل سابق. (از کتاب **لک‌لک‌شاه**[۴۰]، اثر «هاوارد پایل[۴۱]»، به تصویرگری «ترینا شارت‌هایمن[۴۲]»- ۱۹۷۳- تجدید چاپ و نشر: «لیتل براون[۴۳]»)

این تصمیم «جک کنت[۴۴]» برای نمایش دادن لحظه‌ای است که قاعدتاً، سپید برفی مُرده از تابوت، زیر باران شیشه‌خورده به بیرون سُر می‌خورد و این نمونه‌ای از قصه طنز پریان را نشان می‌دهد **(تصویر ش ۱۸**، از کتاب **خوشبت پس از این**[۴۵]، اثر «جک کنت»، ۱۹۷۶- ناشر «خانه راندم[۴۶]»)

سمبلیسم قراردادی، معنی تصویری که کلمه‌ای همراه خود ندارد را تعیین می‌کند. دو فیگور ساکن دایره‌های جداگانه‌ای را اشغال کرده‌اند که آن‌ها را از یکدیگر و از تصویر قبلی جدا کرده است؛ اما حالا آن دایره‌ها داخل دایره‌ای بزرگ‌تر هستند که هر دو را در بر گرفته است و ماندالایی که از لمس کردن دست این دو به وجود آمده بر اهمیت آشتی تضادها تأکید می‌کند.(**تصویر ش ۱۹**، از کتاب **داستان خودِ شما**[۴۷]، اثر «باربارا سالزبرگ[۴۸]» ۱۹۷۷، ناشر: Annick press)

در بسیاری از کتاب‌های تصویری، تصویر آخر به نظمی هماهنگ اشاره دارد. در این‌جا **(تصویر ش ۲۰)** خط مایل فیگور مرکزی همراه با چهار فیگور دیگر در سمت چپ منعکس می‌شود. چهار فیگور سمت راست هم همه در همان جهت محدود شده‌اند و یک نمونه‌ای ضعیف از دیگران است. سرپوششان آن‌ها را در عمق مرکز تصویر منعکس می‌کند. (از کتاب **کمانی به سوی خورشید**، اثر جرالد مک‌درمت- ۱۹۷۴، ناشر: Viking penguin)

اشکال هندسی زیباشناسانه در تصویر **شماره ۲۱**، نمایش مک درمت از یک پسر، القاکننده

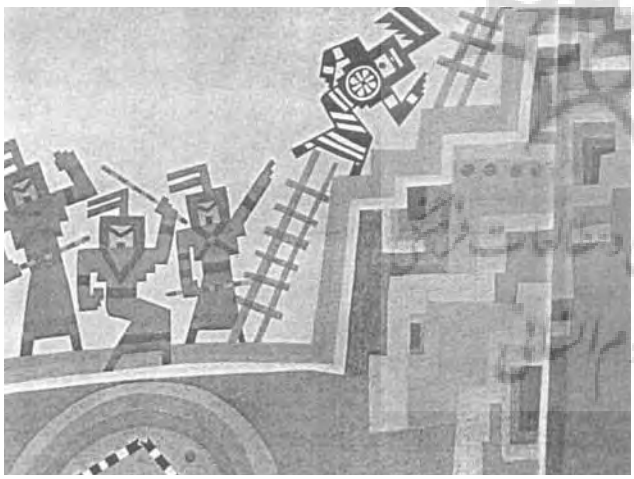
انرژی است، زیرا فیگور با حالت متزلزلی روی یک پا تعادلش را حفظ کرده است.

همان‌طور که پیش از این گفتم، این مسئله فقط به این دلیل اتفاق می‌افتد که ما رابطه‌ای زمانی را تصور می‌کنیم که متضمن علت و معلول است؛ نه تنها تصویر الف پیش از تصویر ب اتفاق می‌افتد، بلکه چیزی که در تصویر الف می‌بینیم (یا درباره حوادثی فکر می‌کنیم که تصور می‌کنیم بین تصویر الف و ب اتفاق افتاده باشد.) منتهی به آن‌چه در تصویر ب می‌بینیم می‌شود. یک حماسه تصویری موجود در کتاب «آموزش و پرورش و مغز[۴۹]»، اثر «گریدی ولوک[۵۰]» نشان می‌دهد که این تصور چه‌قدر قوی ساخته می‌شود. تصویر، یک کاریکاتور است که دو استخوان را در سمت چپ نشان می‌دهد و بعد یک کمان که به سمت راست اشاره می‌کند، و سپس سگی با استخوانی در دهان و کمان دیگری که به راست اشاره دارد و به دنبال آن یک علامت سؤال می‌آید. گریدی و لوک «جمله» را به عنوان نمونه‌ای از این‌که چه‌طور آموزگاران از گرایش دانش‌آموزان‌شان برای «تفکر بصری» استفاده می‌کنند، پیشنهاد می‌دهند، درست بر خلاف تفکر واژگانیِ قراردادی که اعتقاد دارد باید با فشار به خورد تعلیم و تربیت داد.

تصویر ۲۰/ کمانی به سوی خورشید

قرار است پرسشی درباره عمل تفریق بازنمایی شود: اگر دو استخوان داشته باشیم و یک سگ بیاید و یکی بخورد، آن‌وقت چند تا استخوان باقی می‌ماند؟ در حالی که گریدی و لوک به غلط تصور می‌کنند که کمان و علامت سؤال بازنمایی‌های بصری هستند و نه نمادپردازی قراردادی و تصور واضح ناخودآگاه در این باره است که مخاطبین به‌طور خودکار تصاویر متنوع را در یک توالی مشخص مورد خوانش قرار می‌دهند و میان آن‌ها یک رابطه علت و معلولی متصور می‌شوند: با این‌حال، اگرچه هم‌توالی و هم‌رابطه به شکل خالص قراردادی هستند، به نظر می‌رسد که گریدی و لوک در این تصور دومی اشتباه نکرده باشند. تلقی تصاویر بدون کلمات برای توضیح دادن آن‌ها نمی‌تواند با چنین معنای مشخصی مرتبط باشد، من این جمله تصویری را به صد نفر یا بیشتر از تمام سنین، از ۳ تا ۷۰ سال نشان دادم و فقط پرسیدم، «پاسخ چیست؟» در حالی که این مخاطبین اغلب به همان اندازه گیج و خسته از آموزش‌های بدون توقف من بداند که انتظار داشتم آن‌ها در اکثر اوقات همیشه یک جواب می‌دادند، تمام جواب‌ها رابطه علت و معلولی بین تصاویر را پیش‌فرض قرار می‌دادند، و تقریباً تمام آن‌ها به داستانی اشاره می‌کردند که مربوط به دو تصویر در یک توالی چپ به راست قراردادی و ختم شدن به صفحه سوم بود. یک نفر گفت: «اگر دو استخوان داشته باشید و یک سگ بیاید، آن‌وقت سه استخوان و یک سگ دارید.» تعدادی از مردم که با تأثیر استخوان‌ها روی سگ آشنا بودند، تصاویری از بقایای سگ بعد از کمان کشیدند. یک شخص از ذهنی با شفقت برخوردار بود نوشت: «اگر شما دو استخوان داشته باشید و بعد یک سگ و یک استخوان، آن‌وقت مجبورید دو سگ داشته باشید.»

تصویر ۲۱/ کمانی به سوی خورشید



عادت خوانش روابط علت و معلولی میان تصاویر در یک توالی، ریشه‌دار و عمیق است. برای پیش‌فرض قرار دادن چنین روابطی، باید درک کنیم که معنای هر تصویر جانشین در حقیقت معنای تصاویر پیش از آن را تغییر می‌دهد. ابتدا دو استخوان می‌بینیم، فقط همین؛ اما پس از این‌که سگ را می‌بینیم باید به استخوان‌ها به منزله روابط استخوان با سگ فکر کنیم.

«استفار اکسبورگ[۵۱]» در تحلیل ساختاری‌اش از کتاب «حساب آنو[۵۲]» می‌گوید اولین تصویر کتاب هیچ معنی ندارد: «دست آخر، به سادگی به اندازه کافی اطلاعاتی نداریم.» (ص ۴۹)

اما همین‌که صفحه را ورق می‌زنیم... قیامتی به‌پا می‌شود»، در حقیقت، تفاوت بین این تصویر و تصویر قبل از آن معنای اولی را تغییر می‌دهد. همان غیبت فعالیت در آن، آن را لزوماً از تصویری که به دنبال آن می‌آید، متفاوت می‌کند که انسان‌ها و اشیای بی‌شماری را نشان می‌دهد. در بازنگری قاعدتاً و به شکل قابل توجهی خالی به نظر می‌رسد، تصویری سزاوار از هیچ که قبل از درجه اول قرار می‌گیرد. همین امر به شکل مشابه در کتاب خانه کوچک اتفاق می‌افتد. همان‌طور که ضایعات شهری در تصاویر جایگزین از آرامش اشعار شبانی اصیل، بسیار دور می‌شود، تنها مرغزار خوشایند اولین تصویر در حافظه

مخاطب به منزله یک بهشت گمشده توصیف می‌شود، مکانی به ویژه لذت‌بخش، زیرا دیگر دست یافتنی نیست. با اندک ظرافت بیشتری، اشارات ضعفی بی‌نظمی لذت مکس در اولین تصاویر کتاب آن‌جا که وحوش هستند را درک می‌کنیم که کامل‌تر هستند، اما تنها وقتی که تصاویر او را تنها در اتاقش نشان می‌دهند. حالا بی‌نظمی فقط تفریح نیست، بلکه اشارات اجتماعی مهمی در خود دارد.

به‌علاوه، خیلی طول نمی‌کشد که در کتاب، تصویری که در مکس کشیده و بر دیوار پلکان آویخته شده را در تصاویر قبلی به یاد بیاوریم و اشاراتش را درک کنیم: می‌آموزیم که مکس نه فقط یک هیولا کشیده، بلکه موجودی که ممکن است در خیال‌هایش دیده باشد و می‌فهمیم که چه‌قدر زیاد مکانی که موجودات وحشی در آن هستند محصولات تخیل مکس است. هواپیمایی که بالای تخت مکس آویزان است در اولین تصاویر «در آشپزخانه شبانه» عملکردی مشابه دارد. چنین نمونه‌هایی نشان می‌دهد که چگونه تصاویر متأخر در یک کتاب زمینه‌ای برای قبلی‌ها در بازخوانی‌شان می‌شوند. بازخوانی یک کتاب برای بار اول و تجربه اول، غیرممکن است. در کنار هم قرار دادن مجموعه‌ای از تصاویر به منظور اشاره به توالی یک داستان، هنرمندان کتاب تصویری بسیار شبیه به فیلمسازان عمل می‌کنند. «آندره بازن» اشاره می‌کند که تدوین که در نظر بسیاری ماهیت هنر فیلم است، «خلق حس معنایی است که سازگار با خودِ تصاویر نیست. اما منحصراً از در کنار هم قرار دادن آن‌ها، سرچشمه گرفته است.» (ص ۹۰)

در فیلم، ترتیب جایگزینی نماها، حوادث نشان داده شده را با اهمیتی که دارند ارائه می‌دهیم؛ و خیلی عجیب نیست که فیلمسازان، اغلب خود را برای فیلمبرداری با استفاده از استوری برد، طراحی‌های دنباله‌دار نماهای گوناگونی که قصد دارند از صحنه‌هایی که تبدیل به فیلم می‌کنند، و بسیار شبیه به کتاب‌های تصویری است، آماده می‌کنند.

پی‌نوشت:

1- Charles Lamb
2- Raymond Lister
3- Thomas Webster
4- Richard Redgrave
5- The poor Teacher
6- Virginia Lee Burton
7- Nursery Rhymes
8- Nicola Bayley
9- Who's in Rabbit's house
10- Ulric Neisser
11- Unbuilding
12- David Macaulay
13- Randolph Caldecott
14- The farmer's Boy
15- Alexander and the terrible, Horrible, No Good, very Bod Day
16- Judith Viorst
17- Ray Cruz
18- Journey to the land of words
19- Abba Kovner
20- Dani Kerman
21- Brothers Grimm
22- Eric Kincaid
23- Changing Mazr
24- Zilpha Keatley Snyder
25- Charles Mikolay Cak
26- The Quilt
27- Ann Jonas
28- Green Willow-William Morrow
29- Sam, Bangs & Moon Shine
30- Evalin Ness
31- Henry Holt
32- Virginia Lee Burton
33- Houghtor Mifflin
34- High way Man
35- Alfred Noyes
36- Charles Keepin
37- The mountain Goats of tenlahma
38- Elizabeth Cleaver
39- William Toye
40- King Stork
41- Howard Pyle
42- Trina Schart Hyman
43- Little Brown
44- Jack Kent
45- The Happy Ever After
46- Random House
47- Your own Story
48- Barbara Salsberg
49- Education and the Brain
50- Grady and Luecree
51- Stepaen Roxburgh
52- Anna's Counting Book