مقاله

دلالت تصاویر بر حوادث و تأثیر توالی تصاویر بر معنا

قسمت سوم / آخر

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنرمندان کتاب تصویری، تکنیک‌های داستان‌گویی بصری را از فیلم وام می‌گیرند تا جنبه‌های توالی تصاویر معنادار را بسازند. به‌طور مثال، در کتاب TikkiTikk: Tembo تصاویر اول «بلر لنت[1]» بسیار شبیه چیزی است که سینماگران نمای ثابت می‌نامند؛ مانند تصویر صفحه عنوان کتاب رُزی به گردش می‌رود. هر دو این تصاویر کل منطقه‌ای را که داستان در آن اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهند که گویی از دور دیده شده باشد. تصاویر جایگزین مشابه مناطق کوچک نمای ثابت هستند؛ می‌توانیم روابط جغرافیایی میان موقعیت‌های خاصی را که در سراسر این کتاب‌ها می‌بینیم درک کنیم زیرا اول بار آن‌ها را با هم دیده‌ایم. از آن‌جا که تصویر اول روابط جغرافیایی مناطق دیگر را بنا می‌نهد، این تصویرگران برای تمرکز بر نمایش نقاط بسیار حسی داستان و روابط روایی، آزادی بیشتری نسبت به نقاط جغرافیایی دارند. تصویر آخر کتاب «آه! آن‌ها برای همیشه خوشبخت شدند[2]!»، اثر «پیتر اسپایر[3]» خانه‌ای را به‌طور کامل نشان می‌دهد که پیش‌تر فقط در بخش‌های کوچکی آن را دیده‌ایم در حالی که بچه‌ها قسمت‌های مختلفی از آن را با رنگ‌های مختلف رنگ می‌کنند و این تصویر وارونه هوشمندانه‌ای از این تکنیک است؛ ناتوانی ما برای دیدن تأثیر نهایی خانه در تمام رنگ‌های مختلف، جاذبه‌ای پُر تعلیق خلق می‌کند که فقط تصویر نهایی آن را مرتفع می‌سازد.

نوع دیگری از تدوین فیلم، تقطیع فرمی است. طبق نظر هاس و سیلوراستاین، «این شیوه فقط متشکل از فریم‌بندی کردن یک شیئی در یک نمای جایگزین است که شکل یا طرحی شبیه به یک تصویر در نمایی دارد که بلافاصله قبل از آن می‌آید. دو نما با یکدیگر ریتمی به وجود می‌آورند که بر اساس تناسب و تعادل هندسی آن‌ها استوار شده است.» (ص ۶۷).

در کتاب‌های تصویری، ریتم‌های بصری که با تصاویر متوالی شکل‌های مشابه به وجود می‌آید، اغلب تأثیر قوی بر معنای داستان‌ها می‌گذارند: آن‌ها از عمل ورق زدن و دیدن مجموعه‌ی تصاویر برای تقویت معنای افعال در تصاویر است. به‌طور مثال، در کتاب باغ عبدالقزازی، بخش پُشت مبل که گِرد است و آلن روی آن دراز کشیده با تصویر بعدی جایگزین منحنی پل می‌شود. این منحنی در شکلی مدور باریک می‌شود که درختانی که دروازه‌ی میدان را در تصویر بعدی احاطه کرده‌اند، ساخته‌اند و این حالت را پله‌های میدان و نرده‌های منحنی راه‌پله در تصویر بعدی دنبال می‌کنند؛ در همین حال برگ‌هایی که دروازه را می‌پوشانند با منحنی ساحل رودخانه و گذر خیابان جایگزین می‌شوند. کمی جلوتر در کتاب، قزازی در حالی که درون تاق ورودی خانه ایستاده، دیده می‌شود و سپس، در صفحه‌ی بعدی در کنار تاق هلالی شومینه و آلن دستش را به طرف کلاهش دراز می‌کند در حالی که در بالای ردیف پله‌ها ایستاده و در ردیف پله‌ها با موقعیتی مشابه در تصویر بعدی تکرار می‌شوند. تمام این روابط به یگانگی رازآلودی در مجموعه چشم‌اندازهای متنوع اشاره می‌کنند؛ آن‌ها به چیزی مانند منطقی دیوانه‌وار اشاره دارند که توالی رؤیاهای بسیاری را تأمین می‌کند و در نتیجه به بیان حالت حوادث کمک می‌کنند. تاق‌های موجود در موقعیت‌های مشابه در هر صفحه‌ی کتاب زیبای خفته‌ی هایمن؛ به شکلی بازنمایانه‌تر، به عنوان تقطیع فرمی عمل می‌کند که ریتم متوالی زیباشناسانه‌تری خلق می‌کند، آن‌ها نوعی از پیرنگ یا طرح فرعی نظم و ترتیب را به وجود می‌آورند که نقش تضعیف‌کننده دارد برای متعادل کردن نمایش‌هایی از انسان‌هایی که بی‌نهایت احساساتیگرانه‌اند و در مقابل آن‌ها در حالت‌هایی بسیار رمانتیک یا ملودراماتیک ایستاده‌اند، مؤثر واقع شود. خطوط پیچ در پیچ که در همان موقعیت‌ها در هر تصویر کتاب خانه کوچک برتن یافت می‌شوند، هم ریتمی منظم خلق می‌کنند که کتاب را منسجم و پیوسته می‌کند، اما در این مورد، تقطیع فرمی مکرر تأکید سرتاسری روی روند طبیعی تکرارشونده را تقویت می‌کند. هم‌چنین حضور مداوم تقطیع فرمی پشتیبان روایت با ساختن تفاوت‌ها میان هر تصویر واضح است، همان‌طور که مربع استوارشکل صورتی خانه در همان وضعیت در هر یک از صفحات چنین است. کاربرد مشابه وضعیت ثابت برای تثبیت کردن تغییرات دلالت‌گر و روایتگری که آن را در بر می‌گیرند- تکرار مداوم تقطیع فرمی که تمرکز را روی توجه به چیزی که با خودش متفاوت است، قرار می‌دهد- در تصاویر بسیاری از داستان‌های پویا ظاهر می‌شود. برای نمونه، «پت هاچینز[۴]» یک درخت را در همه تصاویر کتاب «شب به‌خیر جغد[۵]» نشان می‌دهد، اما تعدادی پرنده جدید را هر دفعه اضافه می‌کند؛ پرنده‌های پیر همیشه در همان حالت قبلی باقی می‌مانند به‌طوری که برای موضوع داستان، بلندترین و آزاردهنده‌ترین سرو صدای بزرگ‌ترین دسته پرندگان در حال آواز، معادلی بصری داده است و در کتاب «فیل در چاه[۶]»، اثر «مری هال‌اتس[۷]»، این واقعیت که فیل همیشه در یک موقعیت ظاهر می‌شود، اضافه شدن یک حیوان جدید برای بیرون کشیدن فیل از چاه را در هر فریم دوصفحه‌ای واضح‌تر می‌کند. در کتاب آن‌جا که وحوش هستند، سنداک از گونه‌های مختلف یک تکنیک در طی تغییر شکل اتاق مکس به یک جنگل استفاده می‌کند؛ در یک موقعیت در تصویر باقی می‌ماند اگرچه حالتش تغییر می‌کند و تیرک تختش تبدیل به درخت‌هایی می‌شود که موقعیت شکل‌دهنده‌شان را اشغال می‌کنند. به نظر می‌رسد حتی بوته‌های جنگل از گیاهان کاشته شده در گلدان رشد می‌کنند که موقعیت‌شان را در اتاقی اصلی اشغال کرده بودند.

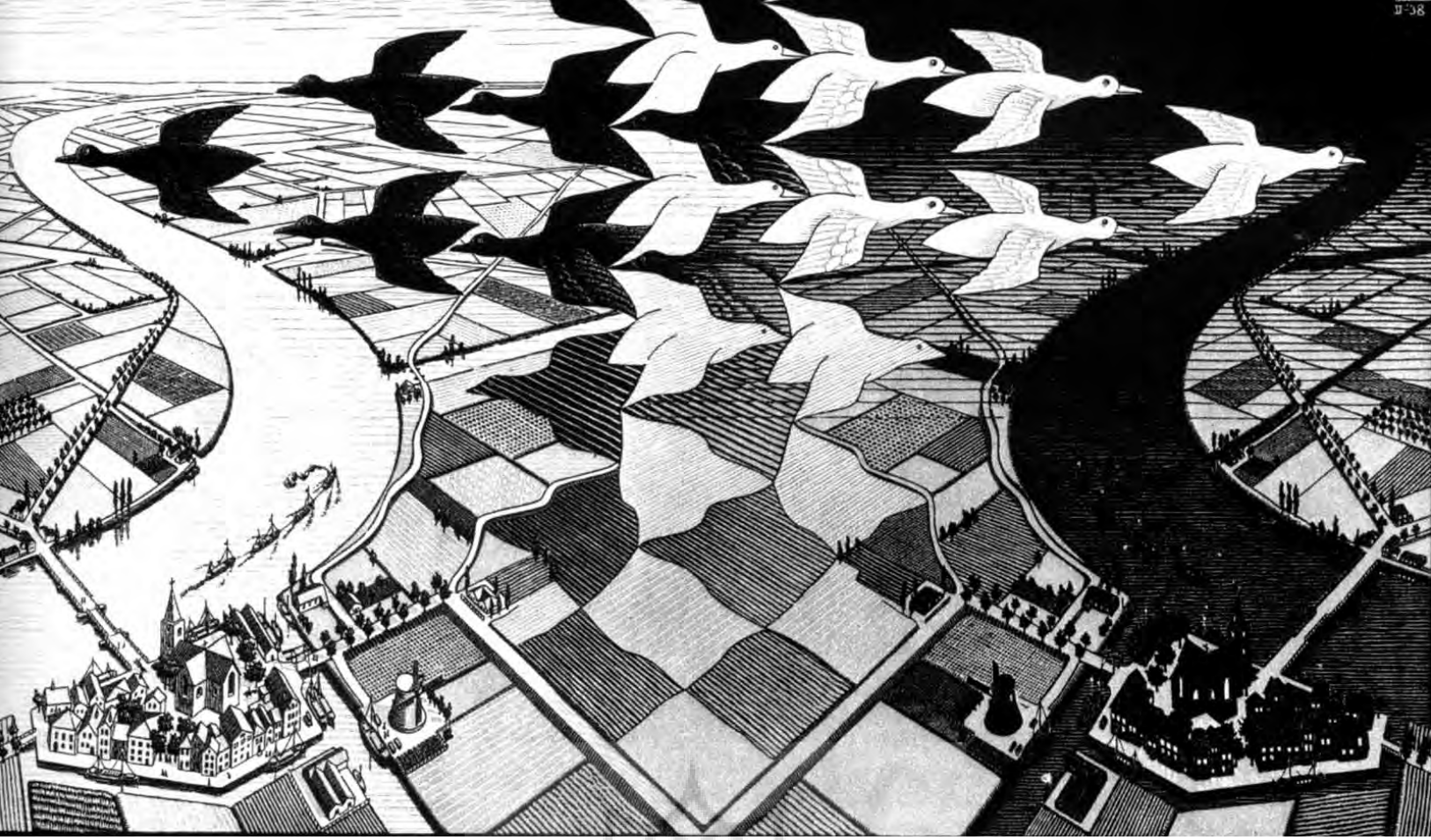
روش دیگر فیلمسازی– قاب دینامیک– در کتاب‌های تصویری رایج‌تر از خودِ فیلم است. فیلمسازانی که از روش قاب دینامیک استفاده می‌کنند، در واقع اندازه و شکل تصویر را بر روی صحنه نمایشگر تغییر می‌دهند. اما این نظارت روشن هنرمند بر پیام در فیلم‌سازی از رونق افتاده است و وقتی روش قاب دینامیک در فیلم‌های معاصر وجود دارد، این کار با فیلمبرداری سراسر راهروها و غیره انجام می‌شود، طوری که منطقه نورانی که می‌بینیم که در حال شکل گرفتن است، اگرچه شکل صفحه نمایشگر تغییر نمی‌کند. هایمن از شیوه‌ای بسیار شبیه چیزی که در بسیاری از چشم‌اندازهای تاق‌های زیبای خفته استفاده کرده است، به کار می‌برد. اما در کتاب‌های تصویری، رشته‌ای از گوناگونی‌های واقعی در اندازه و شکل تصاویر رایج است و اغلب به معنای عمل به نمایش درآمده ضمیمه می‌شود. پیش‌تر مطرح کردم که چگونه تصاویر کم‌کم بزرگ می‌شوند و سپس در طی داستانِ آن‌جا که وحوش هستند، کوچک‌تر می‌شوند. گاهی بسیاری از کتاب‌های تصویری استخوان شگفت‌انگیز اثر استژ، دو تصویر در صفحاتی قرار دارند که فعالیت شدیدی را نشان می‌دهند و در لحظات آرام‌تر فقط یک تصویر وجود دارد. در کشتی نوح اسپایر حداکثر هفت و حداقل یک تصویر در هر سری صفحات روبه‌روی هم قرار دارد. تصاویر هفت‌تایی، تصاویر شلوغ هستند که با هم سردرگمی و فعالیت زندگی را در کشتی شلوغ انتقال می‌دهند، و تک‌تصویر چیزی جز خودکشی را روبه‌روی یک زمینه‌ای یا آبی خالص نشان می‌دهد که غلظت سیال را نشان می‌دهد. این تغییرات را در اندازه فریم‌های گیج‌کننده، آن‌طور که در فیلم می‌بینیم، نداریم. آن‌ها فقط قراردادهای قابل قبول شیوه رایج کتاب تصویری هستند. چیزی که به ندرت در یک رسانه وجود دارد در دیگری قابل قبول است. این امر وقتی برایم روشن شد که تصمیم گرفتم شیوه‌هایی را از تحلیل فیلم وام بگیرم و «تحلیل‌نما»ی تصاویر در برخی کتب مصور مشهور را به کار بگیرم. یک نما توالی مجردی است در یک فیلم؛ یک تحلیل‌نما توصیفی از توالی‌نماهاست. در فیلم نماها می‌توانند از یکدیگر به وسیله شیوه حرکت دوربین متمایز شوند– از چپ به راست، از بالا به پایین، به وسیله شیوه حرکت هنرپیشگان در جلوی دوربین؛ به وسیله زاویه‌ای که دوربین فیلم می‌گیرد– از بالا، از پایین یا افقی؛ و به وسیله فاصله بین سوژه و دوربین– نمای بسیار نزدیک، نمای متوسط و نمای دور.

هنرمندان کتاب تصویری از چنین تنوع‌هایی استفاده می‌کنند، به ویژه تفاوت‌های زاویه و فاصله برای انتقال معنی در تصاویر مجزا؛ مثل ون السبورگ در کتاب باغ عبدالقزازی. آن‌ها تصاویری از زوایای متفاوت ارائه می‌دهند که به تأویل‌های افعال اشاره دارند و مانند برکرت در سپید برفی یا اسپایر در «آن‌ها همیشه خوشبخت بودند!» تحلیل‌های من از نماد در کتاب‌های مصور، تنها روشن کرد که یک کتاب که مداوماً از مجموعه تنوع‌های فاصله نقطه دید در سراسر کتاب استفاده می‌برد: کتاب[۸] «داستان فردیناند»، اثر «رابرت لاوسون[۹]» که شامل نماهای از پایین، و نمای قعر در صفحه اول، نماهای دور و از بالا (گاوهای کوچکی که سرهای‌شان را به هم می‌زنند)، نماهای برعکس (ابتدا فردیناند را در پیش‌زمینه زیر درختش می‌بینیم و سپس در صفحه بعد مادرش را در پیش‌زمینه که به فردیناند در پس‌زمینه نگاه می‌کند، تغییری که با تمرکز متغیر داستان جور می‌شود. نماهای نزدیک (پنج مرد اهل مادرید) حتی نماهایی از جزئیات (زنبوری که فردیناند در حال نشستن روی اوست).

باربارا بیدر می‌گوید فردیناند تنها یکی از کتاب‌های مصوری است که در انتخابش از برتری‌های تقطیع‌های سریع، انعطاف‌پذیری کلیش در برابر تصاویر متحرک غیر قابل تصور است» (سبک مصور آمریکایی صص ۴۶–۱۴۵).

قطعاً او درباره فردیناند به درستی اشاره می‌کند، اما --- موارد تحلیل‌های نمای من دقیقاً همان چیزی را منعکس می‌کنند که در فصل آخر خواهم گفت– نماها، فیگورهای تمام‌تنه را نشان می‌دهند که معمولاً در خط افق قرار دارند، تحلیل‌نمایی من از کتاب آن‌جا که وحوش هستند، این کلمات را هفده بار تکرار می‌کند: «نمای دور و در سطح خط افق»– یک بار برای هر تصویر در کتاب. در حقیقت، توالی‌هایی که توسط هنرمندان کتاب مصور خلق شده است، از تنوع نماهای رایج در فیلم بهره‌ای نمی‌گیرد؛ آن‌ها قصد دارند اهمیت افعالی که نشان می‌دهند با لوازم دیگری بیان کنند و آن‌ها ریتم کاملاً متفاوتی را دنبال می‌کنند.

حتی وقتی تصویرگران کتب مصور از موقعیت خط افق و فاصله متوسط یا نمای دور تغییر می‌کنند، تأثیر این تغییر سینمایی نیست. در فیلم یک صحنه را از زوایای مختلف می‌بینیم؛ در اکثر کتاب‌های تصویری، در حقیقت حتی در کتاب فردیناند، هر تصویر به ویژگی متفاوتی از داستان اشاره می‌کند، در واقع به یک اپیزود متفاوت. کوشش‌های من برای انجام تحلیل نماهای کتب مصور به دلیل نتیجه‌گیری سریع‌ام که تقریباً همه تصاویر در اکثر کتاب‌ها صحنه‌ای متفاوت را بازنمایی می‌کنند، متوقف شدند. تمام اهمیت تدوین فیلم آن است که ما یک عمل را به وسیله شیوه‌های گوناگونی که آن عمل به بخش‌های کوچک تقسیم شده، درک می‌کنیم، اما این امر در کتاب‌های تصویری اتفاق نمی‌افتد. چیزی که به آن معتقدم، تفاوت اصلی میان نمایش عمل در روایت کتاب تصویری و در تمام انواع دیگر رسانه دیداری است. اما فقط چند لحظه محتاطانه انتخاب شده از میان امکان‌های بی‌شماری که وجود داشته می‌بینیم. در حالی که در فیلم، ما نمونه‌های مختلفی از آن احتمالات را می‌بینیم و در سالن سینما در هر یک از صحنه‌های داده شده، تمام‌شان را می‌بینیم. از آن‌جا که



اثر موریس اِشِر

هنرمندان کتاب تصویری در نمایش دادن تعداد لحظات محدود هستند- معمولاً کم‌تر از ۱۵ فریم با در نظر گرفتن صفحه عنوان- باید لحظاتی که می‌خواهند نشان دهند را با دقت انتخاب کنند و تنوع‌شان را بیش از فیلمسازان قرار دهند- اگر زاویه‌ها یکسان بمانند، اعمال نمایش داده شده همیشه متفاوت هستند، مکس ممکن است در دو تصویر متفاوت شر به‌پا کند، اما آن‌ها دو نوعِ مختلف از شر به‌پا کردن‌های او هستند. از آن گذشته، در این چند مورد وقتی همان عمل قبلی را در توالی تصاویر می‌بینیم- برای مثال چهار نما از تغییر شکل اتاق مکس به جنگل- این عمل است که تغییر می‌کند نه زاویه‌ای که از آن عمل را می‌بینیم. زاویه ثابت ما را وادار به تمرکز روی تغییر شکل می‌کند، نه این‌که چه حسی دارد و چه چیز جدیدی حاصل این تغییر است و به خودِ تغییر توجه‌مان جلب می‌شوند نه این‌که کسی که این تغییر را تجربه می‌کند، چه احساسی درباره آن دارد.

جای شگفتی نیست که شاید کتاب‌های تصویری که توالی نماهایی از یک عمل را شامل می‌شوند، میل به به‌وجود آوردن تنوع بیشتری در زاویه دید داشته باشند. با توجه به این موارد، کتاب‌های طنز می‌توانند جایی میان کتاب‌های مصور و فیلم قرار بگیرند. تقریباً آن‌ها همیشه تصاویر زیاد و متنوعی از توالی یک عمل را نشان می‌دهند و می‌خواهند از هر نوع نمای قابل درک و هر زاویه محتملی استفاده کنند. گونه‌گونگی ظریف نماهای بالا و پایین و فاصله‌های متنوع در برخی کتاب‌های طنزِ معاصر بسیار پیچیده است و تفاوت چندانی با فیلم ندارد. وقتی کتب مصور نماهای بیشتری نشان می‌دهند، می‌خواهند خصوصیت قراردادهای کتاب‌های طنز و فیلم را پیدا کنند. مانند بسیاری از کتاب‌های تصویری «کتاب آشپزخانه شبانه» سنداک می‌خواهد عملی را در نماهای دور به ما نشان دهد از نقطه دید دوربین ثابت و در خط افق. اما این کتاب به اندازه کافی شبیه یک کتاب طنز است که برخی از تصویرهای بی‌شمارش به یک نمای کشیده با دوربین شبیه است در حالی که حرکت میکی را از میان پس‌زمینه ثابت دنبال می‌کنیم. آدم برفی ریموند بریجز که تصاویر بیشتری در خود دارد حتی بیشتر شبیه یک کتاب طنز است، و حتی شامل قراردادهای سینمایی بیشتری است.

ده تصویر در صفحه اول این کتاب دارای تصاویر نماهای نزدیک؛ از نماهای متوسط، نماهای دور و زاویه بالا و افقی و زاویه پایین است. روابط میان تصاویر متوالی اشاره می‌کنند که ناظر دوربین بین این تصاویر به داخل و خارج حداقل پنج بار حرکت کرده است. به علاوه این ده تصویر شامل شش نما از یک صحنه هستند. همان‌طور که شش تصویر از ده تصویر در صفحه در صفحه بعدی چنین وضعیتی دارند. گونه‌گونگی‌های بسیاری در سرتاسر کتاب ادامه می‌یابد. همان‌گونه که در بسیاری از کتاب‌های طنز چنین است و در بسیاری از کتاب‌های طنز، کاربرد بسیاری از قاب دینامیک دیده می‌شود: تصاویر گاهی به ده عدد در یک صفحه می‌رسد، و گاهی به یک تصویر، که بستگی به شدت حسی عمل و این موضوع دارد که احساسات یا عمل کدام‌یک دارای اهمیت باشد. کتاب آدم برفی کتابی بدون کلمه است که سیالی سبک آن کمبود کلمه

اثر سالوادور دالی

را جبران می‌کند- این مسئله اشاره به تنوعات در روابط ما با شخصیت‌ها دارد که نوع خاصی از درگیر شدن با فعل نمایش داده شده را می‌آفرینند. بهترین راهی که کتب مصور از طریق آن می‌توانند اطلاعات روایی این نوع رابطه را انتقال دهند، همان راهی است که هنوز درباره آن بحث نکرده‌ام: یعنی استفاده از واژه. اما تعداد بسیاری از کتاب‌های تصویری که هیچ کلمه‌ای در خود ندارند، پرسش‌های مهمی را درباره این‌که تصاویر چگونه نه به خوبی و با تکیه بر خود می‌توانند حوادثی را نشان دهند که می‌توانیم به عنوان داستان قلمداد کنیم، برمی‌انگیزند.

وقتی هورگارث یا بسیاری از نقاشان روایتگر عصر ویکتوریایی توالی تصاویر را خلق می‌کردند، همیشه عناوینی برای‌شان در نظر می‌گرفتند- کلماتی که مشخص کند مخاطب باید در آن‌ها دنبال چه چیزی بگردد. نقاش عصر ویکتوریا اغلب توضیحات پُر جزئیات را در کاتالوگ‌ها در دسترس قرار می‌دادند[۱۰]؛ «فورد مدادکسن‌براون» به مخاطبینش از آخرین بازمانده انگلستان می‌گوید، «نسل شوهرانی با آرزوهای بر باد رفته و جدا مانده از تمام آن‌چه برایش تلاش می‌کرده است.» (ص ۲۷- لیستر)- عناوین کتاب‌های تصویری بدون کلمه معاصر نیز نقش مهمی در شکل‌دهی پاسخ ما به آن‌ها دارند. با خواندن جلد آن‌ها، کتابی را باز کرده‌ایم که نامش «راز ردپاهای بزرگ[۱۱]» است با علم بر این‌که ردپایی که در آن می‌بینیم، رمزآمیز و بنابراین مهم هستند.

بنابراین وقتی شخصیت‌ها در کتاب بدون کلمه «فرناندو کران[۱۲]»، رد پاها را می‌بینند، می‌فهمیم که آن‌ها را برای اولین بار می‌بینند- و این‌که رد پاها اتفاقاتی منظم نیستند و این شخصیت‌ها همان‌قدر رازآلود هستند که از رد پاها می‌ترسند. به همین شکل، عنوان «آقای اندیرو[۱۳]» لقبی برای خری است که تصور می‌شود آن اسم را تحمل می‌کند و در تصاویر بعدی آن را می‌بینیم و احتمال دارد که تکبر شخصیت مخلوق «پائولا وینتر[۱۴]» را بیشتر از هنگامی درک کنیم که فقط به عنوان اندرو شناخته می‌شد یا اصلاً اسمی نداشت. اما مانند داستان راز رد پاهای بزرگ و آقای اندرو، بسیاری کتاب‌ها دارای کلمه نیستند، البته به جز عنوان کتاب. تنها وجود چنین کتاب‌هایی برخی از بزرگسالان را آزار می‌دهند که می‌ترسند این کتاب‌ها بی‌سوادی را تشویق کنند- مانند تلویزیون این کتاب‌ها، گرایشی بصری را در حد و اندازه کتاب کلمه‌ای تشویق می‌کنند.

نقیصه این بحث این است که مقایسه عادلانه‌ای صورت نگرفته است: تلویزیون فقط یک رسانه دیداری نیست. کلمات (و موسیقی و سر و صدای تنها) از دستگاه‌های تلویزیون با همان سرعت و شدت تصاویر به بیرون سرازیر می‌شوند، کلمات چاپی روی صفحه تلویزیون به‌طور مداوم ظاهر می‌شوند، در تبلیغات تجاری، زیرنویس‌ها، عناوین برنامه‌ها. تلویزیون رسانه‌ای به شدت کلمه‌ای است که تصاویرش به خودی خود هیچ ارتباطی برقرار نمی‌کنند- حقیقتی که به راحتی کسی که تجربه نگاه کردن به تلویزیون در حالی که صدایش قطع شده داشته باشد، تشخیص می‌دهد. در حقیقت، تلویزیون شبیه بیشتر کتاب‌های تصویری است. رسانه‌ای که وابسته به ارتباط دوسویه کلمات و تصاویر است. «پتریک گراف[۱۵]» در حالی

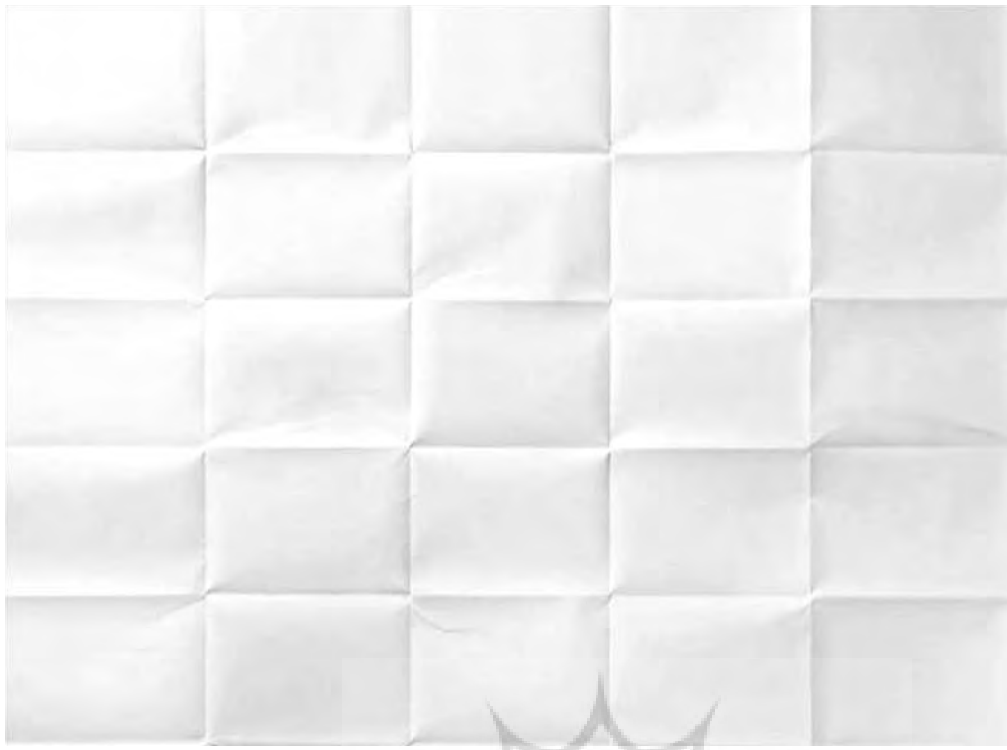
که به کتاب‌های بدون کلمه حمله می‌کند و اشاره می‌کند که با توجه به تسلط تلویزیون بر زندگی کودکان، آن‌ها از دیدن طرح داستانی در تصاویر عصبانی می‌شوند- اما در نوشته این‌طور نیست. (ص ۲۶۹).

با در نظر گرفتن تسلط تلویزیون، من شک دارم که واقعاً از دیدن طرح داستانی در تصاویر همراه با کلمات عصبانی شوند. اگر گراف معتقد است که تصاویر بدون کلمات از یادگیری پاسخ دادن کودکان به نیازهای پیچیده‌تر کلمات به تنهایی جلوگیری می‌کنند، بس حمله‌اش به این جریان باید به کتاب‌های مصور دارای کلمه به‌طور یکسان هم صورت بگیرد.

در واقع، کودکان عصر تلویزیون باید همان‌قدر دردسر یا کمتر با تصاویر بدون کلمه کتاب‌های مصور بدون کلمه مشکل داشته باشند که با کلمات بدون تصویر. داستان‌هایی که به شکل شفاهی برای‌شان تعریف می‌کنیم. این هر دو مشکل نیازمند مقداری تربیت است و اما اگر کلمات به شکل آهنگین جالب یا خوشایند باشند، حتی کودکانِ کم‌سن می‌توانند یاد بگیرند که آن‌ها را بفهمند و از داستان‌هایی که آن‌ها را بفهمند و از داستان‌هایی که با کلماتِ بدون تصویر گفته می‌شود، لذت ببرند؛ و اگر تصاویر جالب یا جذاب باشند حتی کودکان کم‌سن می‌توانند یاد بگیرند که آن را معنا کنند و از داستان‌های تعریف شده با تصاویر بدون کلمات لذت ببرند. به‌علاوه بچه‌ها دوست دارند لذت‌شان از کتاب‌های بدون کلمه را با گفتار بیان کنند. داستان‌هایی که تصاویر به آن‌ها اشاره می‌کنند؛ تجربیات خالص بصری را تبدیل به تجربیات کلمه‌ای می‌کنند. تمرینی که مطمئناً باید به گسترش سواد کمک کند، اما این به این معنی نیست که بگوییم کتاب‌های بدون کلمه چیزی شبیه کتاب‌های تصویری قراردادی هستند. آن‌ها بسیار متفاوت هستند و یکی از تفاوت‌های اصلی آن‌ها این است که مثل تصاویر مجردِ بدون متن، داستان‌ها می‌توانند در آن‌ها توسط بچه‌های مختلفی به روش‌های گوناگون روایت شوند. از آن‌جا که این کتاب‌ها کلمه ندارند که توجه ما را به معنا یا جزئیات مهم روایت جلب کنند، نیازمند توجه نزدیک و دانش وسیع قراردادهای بصری هستند که باید قبل از آن‌که تصاویر بصری بتوانند به داستان‌ها اشاره کنند به آن‌ها توجه کرد. این‌ها قراردادهایی هستند که من چکیده آن‌ها را بیان کرده‌ام: انتخاب‌های رسانه و رنگ و سبک که مرتبط با حالت و فضا است. معانی قراردادی حالت‌ها و بیان‌های صورت و هم‌چنین لباس و وسایل خانه و از این قبیل که با اطلاعات درباره آمارهای اجتماعی و گرایش درونی، مرتبط هستند؛ کاربست‌های گوناگون رنگ، خط، و شکل که به فیگورهای مهم در تصاویر ایشان دارند و به دلالت مربوطه‌شان اشاره دارند؛ تفکرات زیربنایی درباره چپ و راست و علت و معلول که به ما مجال خوانشِ معنا در توالی تصاویر می‌دهد؛ و الی آخر.

از آن‌جا که در این کتاب‌ها کلمه‌ای وجود ندارد که به ما کمک کند، احتیاج ویژه‌ای به این مهارت‌ها داریم، اگر قرار باشد داستان‌ها را از طریق توالی تصاویر متوجه شویم. در حقیقت، پیدا کردن داستان در توالی تصاویر بدون هیچ کمکی مگر چشمان‌مان چیزی شبیه به حل کردن یک پازل است و اگر ندانیم که قرار است صورت بگیرد، میسر نمی‌شود، پس باید ابتدا بفهمیم که حقیقتاً مسئله‌ای برای حل کردن وجود دارد و این مسئله باید مثل یک پازل حل شود؛ باید به دنبال نشانه‌ها بگردیم و قطعات مجزای اطلاعات را کنار هم قرار بدهیم و باید معانیی تأمین کنیم که تصاویر را به وسیله گنجینه اطلاعات خودمان کامل کنیم؛ مانند آن‌چه بیلی در تصویر غاز ماده غاز نر ایجاد می‌کند، تصویرگران کتاب‌های بدون کلمه وابسته به توانایی تصاویر برای اشاره به اطلاعاتی هستند که در واقع آن را ارائه نمی‌کنند.

کتاب‌هایی مانند کتاب «حلزون کجایی[۱۶]؟»، اثر «تامی آنجرز[۱۷]»، در ابتدایی‌ترین سطح، پازل خالص محسوب می‌شوند. تصاویر این کتاب ارتباطی با یکدیگر ندارند و فقط مشکل حلزون در هر صفحه آن‌ها را به هم مرتبط می‌کند. وقتی کلمات مخاطبان را از مسئله آگاه می‌کنند، لذت آنان در جست‌وجوی آن شکل و کشف این‌که این شکل می‌تواند در شاخ‌های یک بُز یا چشم‌های یک جغد پیدا شود. این تصاویر چندان شبیه بُز یا جغد نیستند، اما صرفاً تصاویر یک بُز و یک جغد هستند؛ تمرکزمان باید لزوماً روی این امر باشد که آن‌ها چه‌طور طراحی شده‌اندو نه این‌که چه‌طور نمایش داده شده‌اند. نمونه‌های ظریف‌تر همین بازی می‌تواند در کتاب‌هایی مانند کتاب «حیوانات[۱۸]» آنو[۱۹] یا «سه شکارچی شنگول[۲۰]» جفرز[۲۱] که شامل نمایش حیواناتی است که با دقت در شاخ و برگ پنهان شده‌اند، و در کتاب «بانوی خاکستری و دزد توت‌فرنگی[۲۲]»، اثر «مالی بنگ[۲۳]» که در آن بانوی خاکستری مدام در پس‌زمینه‌های خاکستری ناپدید می‌شود. در کتاب «سفر آنو[۲۴]» و دیگر کتاب‌های سفر در همان مجموعه‌ها، تصویرگر ژاپنی بازی ظریف‌تر ثابتی را از همین نوع بازی انجام می‌دهد: با پنهان کردن داستان‌ها در تصاویر و نه فقط اشیاء بلکه مردم پنهان می‌شوند. واضح‌ترین داستان یکی از داستان‌های خودِ آنو است؛ همان‌طور که او در سرتاسر این محل‌های شلوغ سفر می‌کند باید او را در هر صفحه پیدا کنیم. آن‌وقت باید خود را مانند یک مسافر در مکانی عجیب و اگزوتیک به جای او بگذاریم و همه این شیوه‌های عجیب و غریب را مشاهده کنیم. در بین این عجایب، پیکره‌های گروهی متنوع اشاره به تمامی داستان‌ها دارند. یک چنین گروه پیکره‌ای در سفر آنو مانند پیکره‌هایی تابلوی «خوشه‌چینان[۲۵]» «میه[۲۶]» حالت گرفته‌اند، تداعی کل داستانی را می‌کنند که این نقاشی را به یاد می‌آورد؛ گروه دیگری از پیکره‌ها در صفحه متفاوتی، تعدادی از مردم هستند که شلغم بزرگی را از زمین بیرون می‌کشند که تداعی‌گر کل داستان «گریم[۲۷]» به نام «شلغم غول‌آسا[۲۸]» است.



هم‌چنین داستان‌هایی هستند که در آن‌ها به حقه‌های دوری و نزدیکی اشاره شده است: چگونه است که فردی که در طرف دیگر میدان است و دهنه مجسمه اسبی روی یک سرِ ستون را در این طرف میدان به دست می‌گیرد؟ با این حال داستان‌های بسیاری هستند که توالی تصاویر حاکی از آن‌ها هستند؛ یک بالون که سه کودک آن را از دست می‌دهند بر فراز سه صفحه دیگر در دوردست در آسمان شناور است، اظهار عشق در یک صفحه به یک دوئل در چند صفحه بعدی ختم می‌شود. مسابقه‌ای که در یک صفحه آغاز می‌شود، در صفحه بعد پایان می‌پذیرد.

به نظر می‌رسد شمار داستان‌هایی که مورد اشاره این تصاویر هستند تنها به میزان توانایی بصری مخاطب محدود می‌شود، اما این درک آن‌ها و فهم این امر است که آن‌ها داستان هستند و کسی آن‌ها را کشف کرده تا داستان باشند و کسی آن‌ها را دلپذیر ساخته است– نه خودِ حوادث یا مردمی که این حوادث برای‌شان رخ می‌دهد. از آن‌جا که کتاب‌های تصویری بدون کلمه با همان طبیعت‌شان ما را مجبور به داشتن فاصله از شخصیت‌های‌شان می‌کنند، می‌خواهند آن دسته از داستان‌هایی را تعریف کنند که بستگی به این فاصله دارند نه درگیر شدن با شخصیت‌ها. در واقع بسیاری از داستان‌های بدون کلمه نیازمند برتری به اندازه فاصله هستند و اشاره به دیدگاهی هجوآمیز یا حداقل طنزآمیز هستند. از آن روی که افعال کتاب‌های تصویری باید از نظر خطی واضح باشند و بر این تمرکز داشته باشند که ما آن‌ها را درک کنیم، تصاویر می‌خواهند به سبک کاریکاتوریی باشند که نه تنها اعمال را به خاطر وضوح اغراق می‌کنند، بلکه در ظواهر هم به خاطر شوخ‌طبعی اغراق می‌کنند.

در کتاب «پیک‌نیک غیرمنتظره[۲۹]» اثر «جان اس. گودآل[۳۰]» باید کنار بایستیم و احساس کنیم از خانواده گربه‌ها جدا هستیم، اگر قصد داریم از نمایش‌های کمدی بدبیاری که آن‌ها به آن دچار شده‌اند، لذت ببریم: انتخاب کردن یک صخره برای چیدن ناهار که به جای صخره یک لاک‌پشت از آب درمی‌آید، بالا رفتن با یک چتر در هوای طوفانی و غیره.

این‌که دچار احساسات برای این شخصیت‌ها شویم، اهمیت کتاب را ضایع می‌کند که این احساس، در واقع نمایشی کمدی است و نه دلسوزی. همین مسئله درباره برخی از موفق‌ترین کتاب‌های مصور بدون کلمه، صدق می‌کند: کتاب‌های «مرکرمیر[۳۱]» درباره یک پسر، یک سگ یا قورباغه هستند. انباشته از شوخی‌های بصری‌اند و جای تعجب نیست که «کشتی نوح»، اثر اسپایر که در ابتدای کتاب تمام نوشته را می‌آورد و بعد داستان را با تصاویر بدون کلمات دوباره تعریف می‌کند و باید بر اشارات صفتی طنزآمیز کشتی پُر از حیوانات تمرکز کند. حتی در کتاب از نظر بصری پیچیده‌ای مانند بانوی خاکستری و دزد توت‌فرنگی، تمرکز بر نمایش کمدی است. وقتی خود را درگیر بازی پیدا کردن بانوی خاکستری می‌کنیم، ممکن است توقع دلسوزی کردن برای دزد توت‌فرنگی را داشته باشیم که مشکلی مشابه پیدا می‌کند. اما خود را وارد نوعی به‌هم‌ریختگی کمدی‌وار می‌کند که بیشتر نیازمند خنده است تا دلسوزی. در حالی که این امر تمایل به ظریف‌تر و پیچیده‌تر بودن دارد، هجو نیازمند همان فاصله‌ای است که نمایش کمدی ایجاد می‌کند.

در پسِ کاربست روایت بصری برای هدف هجوآمیز، سنتی طولانی وجود دارد که با تصاویر هوگارث از ناکامی‌های گوناگون جامعه‌اش شروع می‌شود و کمدی‌هایی از عصر صامت سینما را در بر می‌گیرد. تفاوت‌های بین هوگارث و «کیستون کُپس[۳۲]» و آقای اندروی پائولا وینتر بیشتر در وحشی‌گری هم‌سنگ حمله کردن دیده می‌شود تا هر چیز دیگری. خر موسوم به آقای اندرو درگیر مجموعه‌ای از موقعیت‌های کمدی می‌شود زیرا وقت زیادی را صرف انعکاس خودش می‌کند: در کنار یک توستر، در درهای پنجره‌های شیشه‌ای و حتی در آینه‌ها.

وینتر آشکارا از ما انتظار همذات‌پنداری با خود یا التفات ما را ندارد؛ او روشن می‌کند که اندور واقعاً یک خر است. یک بار به یک دوست بزرگسال کتاب «تغییرات، تغییرات[۳۳]» بدون کلمه پُست‌ها چینز را نشان دادم که دو عروسک چوبی و اشیاء مختلفی که از آجر ساخته شده‌اند را نشان می‌دهد؛ او آن را مثل یک تقلید مضحک از ارزش‌های اصول اخلاقی پرتستانی تلقی کرد. اگرچه بلاپشتِ بلا بر سر دو آدمک چوبی که شخصیت‌های اصلی داستان هستند؛ می‌آید، هیچ‌گاه تسلیم ناامیدی نمی‌شوند و لبخندشان نشان می‌دهد که از بلاهایی که برای‌شان کار بیشتری درست می‌کنند، خوشحال هستند. دوست من کتاب تغییراتِ تغییرات را مثل یک هجویه تلقی کرد، شاید به خاطر تداعی‌های قراردادی میان هجو و کاریکاتور، شاید به دلیل عناصری در تاریخ خودش یا شخصیتی که او را مستعد گرفتن چنین نتیجه‌ای کرده است.

کتاب نباید اجباراً این‌گونه دیده شود؛ شاید کتاب، توصیفی خوش‌بینانه و فریبنده از اراده امیدبخش در برابر ناملایمات است. مسئله این است که مخاطبین نمی‌توانند حقیقتاً تعیین کنند که این شخصیت‌ها به چه چیزی فکر می‌کنند یا چه جنبه‌هایی از گذشته آن‌ها باعث شده این‌گونه فکر کنند؛ حتی مجبوریم درباره گوناگونی احساسات مختلفی حدس بزنیم که مجموعه محدود و سه‌گانه و متفاوت بیان‌هایی است که هاچینز به آن‌ها می‌دهد و با صرف نظر از تمرکزی که عنوان کتاب می‌دهد، هیچ راهی برای این‌که بدانیم تصویرگر از ما می‌خواهد چه چیزی را از معنا یا اهمیت حوادثی که نشان می‌دهد، درک کنیم، وجود ندارد.

در حالی که افعال شخصیت‌ها در کتاب «تغییرات، تغییرات» واضح هستند، معنی‌شان به شدت قابل بحث است. کتاب‌های تصویری بدون کلمه به آسانی می‌توانند اعمال را نشان دهند، اما به همان آسانی نمی‌توانند با احساسات یا معانی مرتبط بشوند- و این مسئله‌ای است که آن‌ها را به بالاترین حدی از کتاب‌های تصویری قراردادی متمایز می‌کنند.

بعضی از بزرگسالان اعتقاد دارند که ناکافی بودن کتاب‌های بدون کلمه در حقیقت قدرت آن‌هاست؛ در واقع ابهام آن‌ها به مخاطبین جوان اجازه «خلاقیت» می‌دهد. بنابراین، صفحه عنوان کتاب بدون کلمه سالزبرگ، «داستان خودِ شما» جمع‌بندی انتظاری رایج از این ژانر است هنگامی که می‌گوید، «این کتاب شامل داستان‌های بی‌شماری است، چیزی که درون این صفحات و درون خودِ شما انتظار می‌کشد، همان «داستانِ خودتان» است.

به هر روی، اغلب این نوع خلاقیت به بهای بذل توجه حقیقی به عناصر قابل مشاهده غیر قابل تغییر تصاویر به دست می‌آید. وقتی از پسر ۵ ساله‌ام خواستم داستان آقای اندرو را برایم تعریف کند، این کار را بدون یک‌بار اشاره کردن به نمایش‌های بی‌شمار انعکاس‌های آقای اندرو انجام داد؛ پس وقتی به دقت عملی را توصیف می‌کرد، آن انگیزه‌ای که وینتر برای آن در نظر گرفته بود، از دست داده بود. اگرچه کودکِ این متخصص در ادبیات کودکان، دسترسی بسیار بیشتری به کتاب تصویر در مقایسه با هم‌سن‌های خود داشته است، تعریف کردن قصه‌اش نشان داد که «خلاقیتش» به بهترین وجه مربوط به فقدان پیچیدگی توان ساختن داستان به شکل بصری است.

بدبختانه، بی‌اطلاعی کودکان را در اکثر موارد با تخیل به شدت اشتباه می‌گیریم. اگر کودکان را به استفاده غلط از کتاب‌های بدون کلمه در تلاش‌شان برای پیدا کردن داستان در آن‌ها از طریق نادیده گرفتن جزئیاتی که تصاویر واقعاً نشان می‌دهند، تشویق کنم، آن هنگام این کتاب‌ها حقیقتاً هشداری برای مسئله سواد خواهند بود که برخی از صاحب‌نظران عقیده دارند چنین هستند. اما از دید اهمیت توانایی‌های ارتباطی رمزینه‌های دلالت، کتاب‌های بدون کلمه می‌توانند به قدرتمندی کتاب‌های دارای نوشته، منبع آموزش و پرورش در اساس توجه به سواد باشند. به شکل کنایی، کتابی که با افتخار اعلام می‌کند حاوی داستان‌های بی‌شمار است، اولین نمونه این قدرتمندی است؛ من کتاب «داستانِ خودِ شما» را به صدها دانش‌آموز مختلف ادبیات کودکان در طول سالیان نشان دادم و داستان‌هایی که آن‌ها گفته‌اند، بسیار شبیه به یکدیگر است، حتی از نظر جزئیات کوچک. کتاب داستانِ خودِ شما، موجود زرد بی‌شکلی را نشان می‌دهد؛ از نظر هر کسی که به کتاب نگاه می‌کند، این موجود تنها به نظر می‌آید و از محیط خشن شهری بیزار است تا وقتی که با یک موجود آبی همراه می‌شود و خوشبختی را پیدا می‌کند. سپس هر دو آن‌ها با موجود قرمز عصبانی آشنا می‌شوند و او را آرام می‌کنند، و هر سه در یک هماهنگی بازی می‌کنند تا وقتی که دو تا از آن‌ها باید به شهر برگردند، جایی که به نظر می‌رسد احساس بیزاری کم‌تری دارند، زیرا هر یک کسی را دارند که به او اهمیت بدهد. بر خلاف تصاویر کتابِ تغییرات، تغییرات، تصاویر کتاب داستانِ خودِ شما، به وضوح با احساسات و معانی خاصی مرتبط است. آن‌ها این‌گونه عمل می‌کنند زیرا از رمزینه‌های قراردادی معنای بصری انباشته‌اند.

«داستان خودِ شما» حاوی بالن‌های گفتاری است که در آن شخصیت‌ها احساسات‌شان را به وسیله علامت‌های نقطه‌گذاری بیان می‌کنند. قراردادهای کاریکاتوری مثل خطوط کنشی، خطوط دندانه‌دندانه برای بازنمایی انفجار و غیره وجود دارد. به‌علاوه شخصیت آن‌قدر ساده طراحی شده که صورت‌ها همان ماهیت نمایش دادن‌های قراردادی احساسات مختلف را منتقل می‌کنند: نیم‌دایره‌های به طرف بالا نماینده خوشحالی و نمی‌دایره‌های به سمت پایین نشان‌دهنده عصبانیت هستند. فراتر از این مسئله، کتاب از نظام نمادپردازی رنگی بهره می‌گیرد، به گونه‌ای که وقتی شخصیت‌ها احساس انزوا می‌کنند هر یک روی پس‌زمینه دایره‌ای سیاه ظاهر می‌شوند، و این دوایر به هم می‌پیوندند و قتی دو شخصیت پیش یکدیگر می‌آیند و ناپدید می‌شوند وقتی با هم احساس آزادی می‌کنند. نمونه‌های دیگری از نمادپردازی هم وجود دارد، مثل فرم ماندالایی که از دست دادن دو موجود بی‌شکل به وجود آمده است. تمام این نظام‌های قراردادی معنا در این‌جا جدا از تصاویر بازنمایی‌کننده قرار می‌گیرند که معمولاً حاوی این نظام‌ها هستند. هر چه تصاویر بازنمایانه‌تر شوند، مشخص کردن نشانه‌هایی که در خود دارند دشوارتر می‌شود، و بنابراین فهم داستان‌ها هم سخت‌تر می‌شود؛ این دلیل دیگری برای کاریکاتوری بودن بسیاری از کتاب‌های بدون کلمه است.

کتاب داستانِ خودِ شما، کیفیت دیگری دارد که داستانش را برای رمزگشایی آسان می‌کند. این کتاب دارای چهل و سه تصویر است که از حالت معمول بسیار بیشتر است. با اختصاص دادن لحظات بیشتری برای برقراری ارتباط با این تصاویر می‌توانیم ارتباط‌های مشخص‌تری بگیریم. در واقع «شیلا ایگاف[۳۴]» در کتاب «کودک پنج‌شنبه[۳۵]» اشاره می‌کند که به همین دلیل آدم برفی ریموند بریجز برتر از بیشترِ کتاب‌های تصویری بدون کلمه است: «ایماژهای بصری این کاریکاتورها که شبیه به سکوت‌های انیمشین است و تقریباً عبارت‌های تعجبی تخیل مخاطبان را نفی می‌کند که هواداران کتاب تصویری بدون کلمه بسیار آن را می‌ستایند.» (ص ۲۵۵).

در حقیقت، کتاب آدم برفی در هر یک از جنبه‌هایش به شدت نظارت می‌شود. اگر کتاب آدم برفی برجسته‌تر از دیگر کتاب‌های بدون کلمه باشد، به دلیل انتخاب سوژه و سبک بریجز است که باعث می‌شود استفاده کاملی از ظرفیت این رسانه مشکل بکند فکر یک آدم برفی که زنده می‌شود، سرشار از کنش است و بریجز این موضوع را انتخاب می‌کند تا آدم برفی و پسر را در حال انجام کارهای مختلف نشان دهد. ما متوجه می‌شویم آن‌ها در حال انجام چه کاری هستند، زیرا آن اعمال برای‌مان آشنا است، کارهایی که هر روز در خانه خودمان انجام می‌دهیم. اما گرمایی که این سبک دارد نیازمند همدردی است نه فاصله‌ای که در طنز وجود دارد: ما از آدم برفی فاصله داریم، اما هنوز دوستش داریم. او گزینه آرمانی برای دلسوزی است: او ناتوان است اما به آن دلیل که خودپسند یا از خودراضی است، بلکه به این خاطر که بی‌اطلاع و بی‌آلایش است. ما نسبت به او برتری می‌کنیم زیرا او نمی‌تواند کارهایی را انجام دهد که هر بچه‌ای از عهده آن برمی‌آید، کارهایی که پسر خوب انجام می‌دهد. اما به این دلیل که این کارها، کارهایی هستند که هر بچه‌ای می‌تواند انجام دهد. ما برای آدم برفی احساس نگرانی می‌کنیم. او نیازمند واکنشی مثل «وینی‌پو» از طرف خوانندگان است. این‌که او باید از توانایی پروازی باشکوه در میان آسمان برخوردار باشد. بعد از نمایش دوست داشتنی ناتوانی‌اش یک پاداش مضاعف است.

رونوشت:

1- Blair Lent
2- Oh! Were They Ever Happy!
3- Peter Spier
4- Pat Hutchins
5- Goodnight Owl
6- Elphant in a well
7- Marie Hall Est
8- The Story of Ferdinand
9- Robert Lawson
10- Ford Madox Brown
11- The Mystery of the giant foot prints
12- Fernando Krahn
13- Sir Andrew
14- Paula Winter
15- Patrick Groff
16- Snail, Where are you?
17- Tomi Ungerer
18- Animals
19- Anno
20- Three Jovial huntmen
21- Jeffers
22- The Gray Lady & Stracberry Snatcher
23- Molly Bang
24- Jounry
25- The Gleaners
26- Millet
27- Grimm
28- The EnormousTrunip
29- The surprise Picnic
30- John S. Good all
31- Mercer Mayer
32- Keystone Cops
33- Changes, Changes
34- Sheila Egoff
35- Thursday's Child