ضرباهنگ روایت در کتاب مصور

پری نودلمن
برگردان: بنفشه عرفانیان

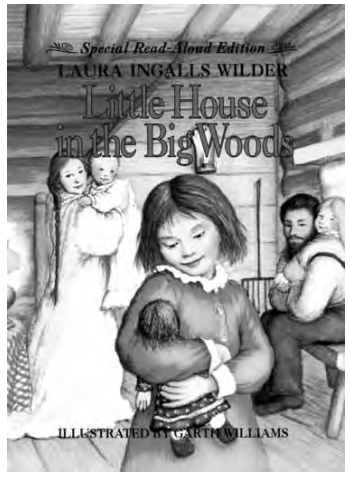
پری نودلمن

خواندن یک رمان فراگیری مجموعه‌ای از واژگان است که به دقت انسجام یافته‌اند، فعالیتی که به شدت خوانندگان را درگیر خود می‌سازد به نحوی که وقتی در حال خواندن هستند توجه خود نسبت به اطراف را از دست می‌دهند. هنگامی که به کلماتی که می‌شنویم و تصاویری که می‌بینیم پاسخ می‌دهیم گویی در حال تماشای یک فیلم یا نمایش هستیم و هر دو عمل را در یک زمان انجام می‌دهیم. اما وقتی کتاب مصوری می‌خوانیم باید با دقت به کلمات نگاه کنیم تا آن‌ها را درک کنیم و بنابراین نمی‌توانیم هم‌زمان به تصاویر هم نگاه کنیم، و هنگامی که به تصاویر نگاه می‌کنیم نمی‌توانیم با دقت کافی به کلمات نگاه کنیم تا بتوانیم از آن‌ها رمزگشایی کنیم. یکی در میان آمدن واژگان و تصاویر نیازمند تغییر وضعیت مداوم بین دو شیوه‌ی متفاوت نگریستن است– یعنی تغییر الگوی ثبت تصویر از چپ به راست و بالا به پایین با نگاهی کل‌نگرانه و مرور دوباره‌ی تصاویر.

این دو شیوه‌ی نگرش نیازمند دو اندیشه‌ی متفاوت است. با پرداختن به این‌که چگونه اطلاعات این دو منبع متفاوت را در کنار یکدیگر قرار می‌دهیم، فرضیاتی درباره‌ی مناسب‌ـرین شرایطی که خوانندگان داستان را درک می‌کنند، به ذهن من می‌رسد.

با این‌که تصاویر در جلب توجه بسیار موفق عمل می‌کنند، شک دارم که بسیاری به تصاویر دو صفحه‌ای پیش از خواندن کلمات نگاه کنند. حتی اگر چنین نباشد، دید کروی چشم حس رنگ، تراکم، سبک، و بنابراین حالت کلی را در ما برمی‌انگیزد، به شکلی که با این حس به سراغ کلمات می‌رویم که چگونه کلمات را با در نظر گرفتن تصاویر باید درک کنیم. سپس، از آن‌جا که می‌دانیم می‌توانیم از اطلاعات متن برای تأویلِ بهترِ تصاویر استفاده کنیم، به احتمال زیاد تصاویر را بار دیگر با دقت بیش‌تری پس از خواندن متن نگاه می‌کنیم. در بسیاری از کتاب‌های مصور، تصاویر در سمت راست هر دو صفحه‌ای و کلمات در سمت چپ آن قرار می‌گیرند، در نتیجه درک ما از این‌که حرکت زمان به شکل قراردادی از چپ به راست است، ما را وامی‌دارد پیش از ورق زدن، بار دیگر پس از خواندن متن به تصاویر نگاه کنیم.

کریستین متز



واژگان و تصاویر هر یک به تنهایی شماری از روایت‌های متفاوت را برمی‌تابند؛ و وقتی در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند هر یک دیگری را مشخص‌تر می‌سازد. بنابراین هنگامی که نگاه ما از یکی به دیگری عبور می‌کند رفته رفته، داستان شکل مشخص‌تری به خود می‌گیرد. اما این امر محصول پیش روی تدریجی داستان نیست– شرح تدریجی پی‌رنگ داستان که در پایان همه چیز را روشن خواهد کرد– بلکه محصول تصحیح دوسویه‌ی واژگان و تصاویر است: از آن‌جا که واژگان و تصاویر بینش‌های متفاوتی از حوادث واحد به ما می‌دهند، ما براساس متن از تصویری به تصویر دیگر حرکت می‌کنیم و تصاویر را باز تأویل می‌کنیم و این تصویر باز تأویل شده ما را وادار می‌کند که به متن باز گردیم و بار دیگر آن را تأویل کنیم– اما فراموش نکنیم که تصویر و متن متفاوت و جدا از یکدیگر هستند.

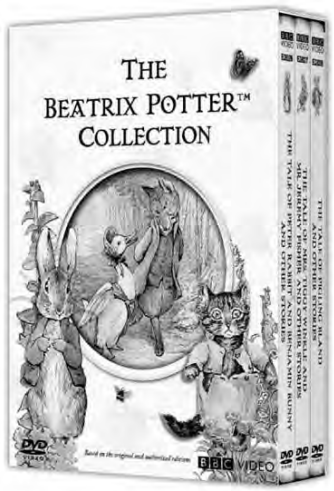
اشاره کردم که فضاهای تجسمی که در تصاویر نمایش داده می‌شوند متضمن زمان هستند و توالی زمانی که واژگان نشان می‌دهند فضا را تداعی می‌کنند. در نتیجه، الگوی رایج حرکت از تصاویر به واژگان نیازمند حرکت از یک فضای بافت‌دار و متراکم به دیگری است که با استفاده از توالی زمانی صورت می‌گیرد که فقط اطلاعات مبهم مربوط به فضا را در اختیار ما قرار می‌دهد. با مرور و باز تأویل فضای تجسمی می‌توانیم تداوم روایی را با توجه به ارتباط میان نمایش فضا در متن و تصویر، فقط تخمین بزنیم.

طبق نظر «کریستین متز»[1]، «رمزینه‌هایی که شایسته‌ی نام آهنگین (نه استعاری) هستند، با استفاده از ابزار گوناگون بیان، نشان داده می‌شوند که همه دارای ویژگی زمانی هستند» (ص ۲۲۲). واژگان و تصاویر هر دو دارای این خاصیت هستند– هر دو می‌توانند به گذر زمان اشاره داشته باشند، واژگان به خاطر همین طبیعت خود و تصاویر به خاطر پشت سر هم آمدن‌شان. در نتیجه، هر دو توانایی داشتن ضرباهنگ در خود دارند و در کنار هم ضرباهنگ سومی خلق می‌کنند: ضرباهنگ روایت کتاب مصور.

هنگامی که مجموعه‌ای از تصاویر را از نظر می‌گذرانیم، مجبور هستیم اتفاق بین لحظات متوقف شده را خودمان تصور کنیم. بسیاری از کتاب‌های مصور فقط تعداد کمی از این لحظات را نشان می‌دهند، اگرچه زمان بسیاری صرف این اتفاقات شده باشد: تصاویر کتاب[2] «آن‌جا که موجودات وحشی هستند» فقط هجده لحظه از مجموعه‌ی اتفاقات را نشان می‌دهد که طی زمانی بیش از دو سال و دو روز به وقوع پیوسته‌اند. بیست و یک تصویر در کتاب[3] «خانه‌ی کوچک» گذشت دهه‌های بسیاری را نشان می‌دهند، اما در حقیقت فقط بیست و یک لحظه را نشان داده‌اند. این لحظاتِ مورد تأکید در واقع بیش‌ترین توجه را به خود جلب می‌کنند، پس اهمیت بیش‌تری نسبت به بقیه‌ی لحظات داستان دارند.

به‌طور مثال در کتاب «پیتر خرگوشه»[4] شاید خیال کنیم مابین دو تصویر اول، خرگوش‌ها به داخل خانه رفتند و لباس پوشیدند، اما تأکید بر دو لحظه‌ای قرار دارد که می‌بینیم و بنابراین تأکید بر تضاد شدید بین این دو لحظه است.

انتخاب تصویرگر در خلق این ضرباهنگ ویژه نقش مهمی دارد که ویژگی پشت سر هم قرار گرفتن تصاویر و تضادهای سنگین میان حضور و عدم حضور تصویر را می‌سازد.

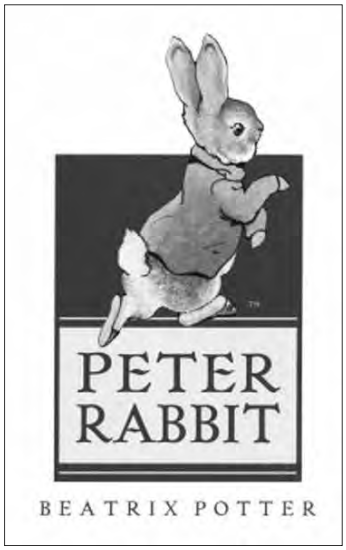


ضرباهنگ متن روایی مقوله‌ای متفاوت است، واژگان برای تبدیل شدن به داستان باید به شکلی درهم گره بخورند که آغاز، میانه و پایانی داشته باشند؛ به بیان دیگر آن‌ها باید ارتباط لحظات را نشان دهند به نحوی که مجموعه‌ی لحظات حس راضی‌کننده‌ی یک کل منسجم را دربرداشته باشند.

این پیوستگی حوادث داستان وقتی راضی‌کننده‌تر می‌شود که تعلیق و نقطه‌ای اوج را در داستان به وجود بیاورند؛ یعنی هر یک از حوادثی که می‌شنویم باید آن‌قدر ناقص به نظر برسند که به دنبال چگونگی کامل کردن آن برویم. مجموعه‌ای از حوادث که سازماندهی خوبی دارند، باعث می‌شوند به‌طور مداوم بپرسیم چه اتفاقی در داستان افتاد؟ و آخر کار به کجا ختم می‌شود؟ و هنگامی که این لحظاتِ به هم پیوسته شتاب می‌گیرند، عاقبت به نقطه‌ی اوج می‌رسند.

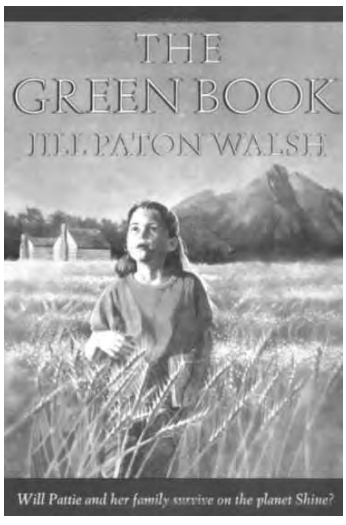
ضرباهنگ، مجموعه‌ی تصاویر منظم است: یک ضربه‌ی قوی در پی ضربه‌ی قوی دیگر. ضرباهنگ روایت واژگانی ضرباهنگی اوج گیرنده است. عامل تقویت‌کننده‌ای که نشان دادن به هم پیوستن لحظات و سر برآوردن هر یک از دیگری، به آن‌ها وحدت می‌بخشد. در کتاب تصویری این دو ضرباهنگ با یکدیگر مغایرت دارند.

اگر داستانی بخوانیم که فقط با واژه تعریف شده باشد، در ذهن‌مان همیشه فقط یک پرسش وجود خواهد داشت: بعد چه شد؟ به دیگر سخن، توجه ما همیشه معطوف به آینده است؛ می‌خواهیم صفحه را ورق بزنیم و به خواندن ادامه دهیم. اما اگر صفحه تصویر داشته باشد، آن‌گاه تصویر، ما را متوقف می‌سازد. تصویر نیازمند توجه ماست؛ تصویر در طبیعت ذاتیش می‌گوید درگیر این‌که بعد چه اتفاقی می‌افتد نشوید، به چیزی فکر کنید که در حال و در لحظه اتفاق می‌افتد. نگران آن‌چه بعد از رشد کردن جنگل در اتاق مکس اتفاق می‌افتد نباشید، به این فکر کنید که وقتی رشد می‌کند چه شکلی دارد؟ نگران این نباشید که آیا آقای مک گرگور پیتر خرگوشه را می‌گیرد یا نه. پیتر را وقتی در حال افتادن در گلدان گل است نگاه کنید.



البته در همین حال واژگان هم نیازی متضاد دارند: لذت بردن از آن تصویر را ادامه ندهید، با اشتیاق به آن نگاه نکنید– به خواندن ادامه دهید، کشف کنید که بعد چه اتفاقی می‌افتد. حتی پس از این‌که بدانیم اتفاق بعدی چه بود– حتی پس از یک‌بار خواندن داستان– لذت ما در وحدتی نهفته است که در داستان قرار دارد، در شیوه‌ای که یک لحظه به‌طور طبیعی و اجتناب‌ناپذیر به دیگری ختم می‌شود. لذت تصویر در لذت ما از این انسجام وقفه ایجاد می‌کند و نیاز ما برای ادامه دادن و کامل کردن داستان و لذت ما از آن تصاویر را متوقف می‌کند. تضاد این دو نیازِ واژگان و تصاویر منجر به ناکامی می‌شود. این نیازها در درون تفاوت‌های بنیادین این دو ابزار متفاوت ارتباطی قرار دارند.

از آن‌جا که این ناکامی امری گریزناپذیر است، هنرمندان کتاب‌های مصور موفق باید بدانند چه‌طور با آن‌ها روبه‌رو شوند. بهترین این هنرمندان این کار را با استفاده کردن از هیمن ویژگی انجام می‌دهند– با تقویت دوباره‌ی نیازهای متضاد واژگان و تصاویر به گونه‌ای تبدیل به ویژگی اصل داستان کتاب‌های مصور شوند– یعنی ویژگی اصلی شکل خاصی از وحدت در این‌گونه‌ی هنری.



این‌که هنرمندان چگونه این کار را انجام می‌دهند با توجه به روشی که رمان‌نویسان در رویارویی با انتقال دادن اطلاعات بصری، برمی‌گزینند، روشن می‌شود. تصاویر مانند بخش‌های توصیفی رمان عمل می‌کنند، آن‌ها طوری عمل را متوقف می‌کنند که خوانندگان از شکل اشیاء و انسان‌ها آگاهی پیدا کنند.

«سیمور چتمن»[۵] می‌گوید از آن‌جا که بخش‌های توصیفی رمان جریان زمان را که حوادث داستان در آن رخ می‌دهند متوقف می‌کند، در حقیقت نوع دومی از زمان را خلق می‌کنند. زمانی که داستان در آن تعریف می‌شود که شامل زمانی که خوانندگان صرف درک آن بخش‌های توصیفی می‌کنند نیز می‌شود: «آن‌چه در توصیف رخ می‌دهد این است سیر زمان داستان متوقف و منجمد می‌شود. حوادث متوقف می‌شوند اگرچه خوانش ما و زمان گفتمان ادامه می‌یابد، و ما به شخصیت‌ها و عناصر چیدمانی به عنوان یک تابلوی زنده نگاه می‌کنیم.»[۶] («کارکرد رمان»[۷]، ص ۱۲۳).

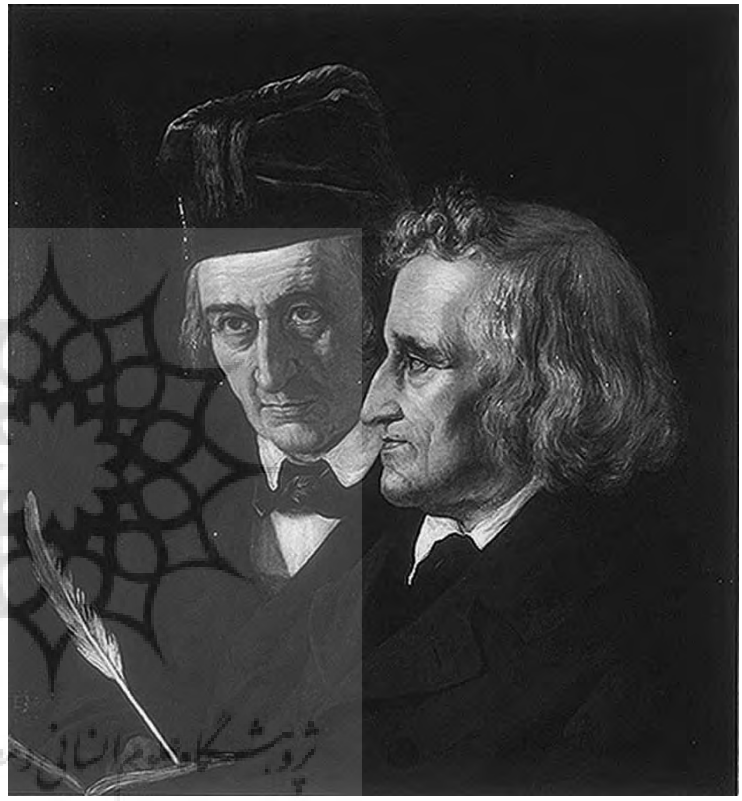
پاسخ ما به تصاویر در کتاب‌های تصویری مشابه این امر است: ما به شخصیت‌ها و چیدمان‌ها به عنوان یک تابلوی زنده نگاه می‌کنیم و حتی اگر ما داستان را در روند خود درک کنیم، حوادث باز هم متوقف می‌شوند.

رمان‌نویس کودکان «جیل پیتن‌والش»[۸] از «خط سیر» یک رمان سخن می‌گوید: «خط سیر یک کتاب ریشه‌ای است که مؤلف با استفاده از ابزار خود برمی‌گزیند. این عملکرد یک کتاب است که به عنوان حرکت حوادث قابل

تعبیر در آن کتاب در نظر گرفته نمی‌شود اما به عنوان حرکت تفسیر هنرمند و تجربه‌ی خواننده از آن مورد توجه قرار می‌گیرد» (صص ۸۸-۱۸۷).

به بیان دیگر، خط سیر داستان در زمانِ تجربه‌ی خوانشِ ما رخ می‌دهد نه فقط در زمان حوادث توصیف شده؛ خط سیر شامل بخش‌های توصیفی است که زمان را مانند حوادثی که در زمان رخ می‌دهند، متوقف می‌کند. پیتن‌والش می‌گوید: «و یک خط سیر خوب مناسب‌ترین و معنی‌دارترین راه پرواز میان موضوع و پایانِ به تصویر کشیده شده است. ما از توصیف خسته نمی‌شویم و با اتفاقات سرگرم می‌شویم. در عوض، از هر گونه نوشته در کتاب خسته می‌شویم چه وقتی مؤلف از خط سیر داستان خارج می‌شود چه هنگامی که ضعفِ ما یا مؤلف موجب می‌شود خط سیری که در آن قرار داریم را بدفهم کنیم» (صص ۸۹-۱۸۷).

در کتاب‌های تصویری موفق، تصاویر همیشه روی خط سیر داستان حرکت می‌کنند. آن‌ها باید همان جایی باشند که هستند و چیزی را نشان بدهند که دقیقاً در لحظه اتفاق افتاده است؛ گرچه آن‌ها عملی را متوقف می‌کنند، باید بخش درونی حس ما به‌طور کلی نسبت به داستان در حال خواندن باشد.



برادران گریم

از آن روی که تصاویر ذاتاً جذب‌کننده هستند، و به این دلیل که به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر توجه را به خود جلب می‌کنند، حضور محض آن‌ها متن را دگرگون می‌کند.

مزاحمت آن‌ها تأثیر شدیدی بر روایت صرف‌نظر از موضوع یا حال و هوای آن‌ها دارد. در واقع تصاویر می‌توانند و باید مانند نقطه‌گذاری عمل کنند: آن‌ها نیازمند درنگ کردن ما بیش از خواندن کلمات صفحه‌ی بعدی هستند. همه‌ی تصویرگران و نویسندگان از وقفه‌های صفحات و حضور وقفه‌های تصاویر به خوبی بهره نمی‌برند. یک نویسنده‌ی توانای متون کتاب مصور طوری متن را طراحی می‌کند که توقف‌های گریزناپذیر مثبت‌تری بر ضرباهنگ و شکل کلمات داشته باشد.

حضور تصاویر به خاطر تعدادشان تنفس‌های بیش‌تری در متن به وجود می‌آورند که در داستان کم‌تر سراغ داریم. کتاب‌های تصویری معمولاً کم‌تر از هزار کلمه دارند و بیش‌تر آن‌ها کم‌تر از پنج هزار کلمه دارند؛ این تعداد اندک کلمات به‌طور یک‌نواخت کم و بیش در صفحات بسیاری پخش می‌شوند. در نتیجه، هر صفحه مقدار نسبتاً کمی از متن را اشغال می‌کند و داستان‌ها گرایش به پیش‌روی و گسترش یافتن یک‌نواخت دارند. متن یک کتاب تصویری بیش از نثر روایی شبیه شعری با طرح منظم است: متن یک کتاب تصویری از بخش‌های یکسانی تشکیل شده که مانند قطعات یک شعر همگی به روشنی از یکدیگر مجزا هستند.

به این دلیل، نثر کتاب تصویری بریده بریده است؛ ما از یک جزء کوتاه به جزء دیگری به همان درازا حرکت می‌کنیم؛ و زمانی که صرف نگاه کردن به تصاویر در خلال تجربیات‌مان درباره‌ی آن دو جزء نثر می‌کنیم، آن‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند.

یک متن موفق نه تنها جملاتی با تنوع وسیع‌تر دارد بلکه از توقف‌هایی که تصاویر به وجود آورده‌اند، با خلاقیت بیش‌تری استفاده می‌کند.

طبق نظر «پاتریک گراف»[۹]، «متن یک کتاب داستانی تصویری بخش برجسته‌ی هنر زبان‌شناسی است حتی بدون تصاویر. این حضور یا غیبت تصاویر لزوماً به نشانه‌ی موفقیت یا افول آن نیست» (ص ۳۰۰). اما کلمات چنین متنی که پشت سر هم نوشته شده‌اند اگر حتی تصویری همراه‌شان نبود، در بیش‌تر موارد یک‌نواخت و معمولی به نظر می‌رسند، این توقف‌های طولانی بین بخش‌هاست که محصول چاپ شدن بر صفحات گوناگون و حضور صفحات تصاویر است که نیازمند توجه است و ضرباهنگ آن‌ها را تأمین می‌کند و هم‌چنین سیال بودن آن‌ها را به شکلی متناقض‌نما فراهم می‌آورد.

«لینکن اف- جانسن»[۱۰] درباری تدوین فیلم می‌گوید: «افت و خیز میزان تقطیع، پویایی فیلم و طبیعت تجربه‌ی تماشاگر

را ارتقا می‌بخشد» (ص ۶۶). این گفته درباره‌ی کتاب تصویری «موجودات وحشی»[۱۱] هم صدق می‌کند. «سنداک»[۱۲] کلماتی بیش و کم در صفحه قرار داده و تصویری کوچک یا بزرگ که به دلیل تأکید آهنگین و کاستن توجه ساختار سرتاسری و معنای داستان را پشتیبانی می‌کند.

سنداک در طرح‌های آهنگین و ظریف این کتاب، از پس خلق ضربه‌ای بر تعلیق و راضی‌کننده که داستان را پیش می‌برد، برمی‌آید و طرح تکرارشونده‌ای را تقویت می‌کند که تأکید را بر تشابه اپیزودها به یکدیگر و نه بر این‌که چگونه به سوی پایان خود در حرکت است می‌گذارد. کتاب موجودات وحشی هم داستانی است که شکل واژه‌هایش مانند شعر است که با این وجود در شکل داستانی خود با مجموعه‌ای از تصاویر داستانی باقی می‌ماند در حالی که ضربه‌ی آهنگین قدرتمندی دارد که از چنین مجموعه‌هایی انتظار می‌رود. «بل آراکلین»[۱۳] معنای داستان را در طرح‌هایی می‌بیند که از درون با یکدیگر پیوند دارند. «هنگامی که پسر بر موجودات وحشی تسلط می‌یابد، متن و طراحی‌های کتاب موجودات وحشی به نقطه‌ی اوج مهارت ظریفی یاری می‌رساند و هنگامی که به اتاقش باز می‌گردد شاهد فرود داستان هستیم. هنگامی که اندازه‌ی طراحی‌ها بزرگ و سپس کوچک می‌شود، استعارات زمان و مکان و عناوین تصویرسازی‌ها، سبک تلفیقی متن و طراحی هم گسترش می‌یابد.

بئاتریکس پاتر

کل اثر- متن، طراحی‌ها، چاپ، داستان- استعاره‌ای برای رفت و آمد مکس می‌شود» (ص ۱۲۶).

کتاب «آن‌جا که موجودات وحشی هستند» نظر مفسرین بسیاری را به خود جلب کرده است و به شیوه‌های گوناگون بسیاری تأویل شده است؛ همان‌طور که آراکلین اشاره می‌کند، معنادار بودن غنی این اثر بر الگوهای آهنگین، متفاوت و سنجیده اما پیچیده‌ی آن مبتنی است.

یکی از دلایلی که نمونه‌ای مصور اشعاره به ویژه اشعاری که دارای الگوهای منظم و تکرارشونده هستند، راضی‌کننده نیستند تشابه میان الگوی واژگانی تکرارشونده و قطعات قوی تصاویر پشت سر هم است که «برتن»[۱۴] از آن در کتاب «خانه‌ی کوچک» استفاده می‌کند. بر حذر بودن از تأثیر فلج‌کننده‌ی نثر تکرارشونده به انضمام تصاویر تکرارشونده «برتن» دشوار است. تصویرگران شعر باید با جدیت کار کنند تا به تصاویرشان نیروی پیش‌برنده‌ای بدهند که همیشه قطعات منظم متن و مجموعه‌ی تصاویر آن را به تعویق می‌اندازد.

هنگامی که حضور تصاویر به تنهایی در یک کتاب مصور مداقه‌ی ما در متن را قطع می‌کند، وقفه‌ی بین یک بخش از متن و بخش بعدی هیچ‌گاه خالی نیست، به گونه‌ای که حضور تصاویر در یک روایت بیش از نقطه‌گذاری در متن عمل می‌کند.

«ادوارد هادنت»[۱۵] اشاره می‌کند که تصمیم مهم هر تصویرگر درباره‌ی داستان از لحاظ معنایی، آن است که: «کدام یک از لحظات ممکن یک انتخاب همان‌هایی هستند که از لحاظ کمک به درک خواننده‌ی متن و تقویت تأثیر حسیِ مورد نظر مؤلف، اهمیت بیش‌تری دارند» (ص ۸).

اگر مکس را در حالی می‌دیدیم که چنگال را در بدن سگ فرو می‌کند به جای آن‌که فقط قصد انجام این کار را داشته باشد، شیطنت او متفاوت به نظر می‌رسید و آن وقت بیش‌تر بینندگان خیلی کم‌تر مکس را دوست می‌داشتند و احساس جادویی کتاب باغ عبدالقزازی را تصویر آلن در پایین پله‌ها که با انگشت شصت دستش فرود می‌آید خراب می‌کند در حالی که تصویر او در حالی بالای پله‌ها شناور شده صدمه‌ای به کتاب نمی‌زند.

به علاوه چیزی که نشان داده نمی‌شود می‌تواند به اندازه‌ی آن‌چه نشان داده می‌شود دارای اهمیت باشد.

«بئاتریکس پاتر»«ا»[۱۶] اطلاعات مربوط به گم شدن یکی از کفش‌های پیتر خرگوشه را نه با تصویر او بدون کفش بلکه تصویر کفش بدون او، نشان می‌دهد.

در اولین مجموعه‌ی تصاویر کتاب موجودات وحشی، در حالی که متن جدال او با مادرش را توصیف می‌کند، تصاویر مادر را هیچ‌گاه نشان نمی‌دهند. حضور مادر جداً به حس درونی و خصوصی کل کتاب صدمه می‌زند- در واقع داستان به هیچ وجه درباره‌ی جدال نیست بلکه درباره‌ی نقش مکس و واکنش او به جدال است.

تقریباً هر تصویر کتاب پیتر خرگوشه لحظه‌ای را نشان می‌دهد که به سوی پایان اعمالی پیش می‌رود که متن به آن اشاره کرده است، اما نه در همان پایان. پیتر می‌خواهد تربچه بخورد اما هنوز نخورده است. این امر الگویی آهنگین روابط میان واژگان و تصاویر بنا می‌نهد. اولین نگاه، ما را از لحظه‌ای مجزا که در هر تصویر می‌بینیم آگاه می‌کند. سپس وقتی

متن را می‌خوانیم، به عقب باز می‌گردیم تا بدانیم قبل از آن لحظه چه اتفاقی افتاده است و وقتی متن فراتر از آن حرکت می‌کند چه چیزی رخ داده است؛ و بعد دوباره به آن لحظه وقتی باز می‌گردیم که تصویر را مرور کرده باشیم.

در کتاب «باغ عبدالقزازی»[۱۷] چنین حرکت به پیش و پس حتی واضح‌تر دیده می‌شود. مثل وقتی که آلن از پله‌ها می‌افتد. در متن این صحنه در وسط جمله‌ای از یک بخش طولانی آمده که به اولین ورود او به باغ ختم می‌شود. از افتادن او از پله‌ها می‌گذرد و به دنبال یک سگ دویدن می‌رسد. «ون السبورگ»[۱۸] دقیقاً از همین حقه در دو صفحه‌ای بعدی استفاده می‌کند آن‌جا که آلن را بی‌حرکت در جنگل می‌بینیم اگرچه متن او را بالای دیوار آجری خانه می‌کشد و سپس آلن به خانه خیره می‌شود اگرچه متن او را در حال بالا رفتن از پله‌ها نشان می‌دهد.

در کتاب «استخوان شگفت‌انگیز»[۱۹] محتوای تصاویر انطباق تصاویر با متن را از بین می‌برد- متن ما را فقط تا جایی می‌برد که تصویر نشان می‌دهد نه بیش‌تر- که این امر تمرکز بر پیرنگ داستان را به وجود می‌آورد نه تمرکز بر شخصیت داستان؛ این مسئله اشتیاق ما برای آگاهی یافتن از اتفاق بعدی را تقویت می‌کند نه طلب کردن توجه و درک بهتر ما، چیزی که خیلی وقت است اتفاق افتاده. در کتاب «پیتر خرگوشه» حرکت به سوی لحظات نشان داده شده در تصاویر و سپس دور شدن از آن بر گرایش به شخصیت و معنی بیش‌تری در پیرنگ تأکید می‌کند. گرچه می‌خواهیم از رویداد بعدی خبردار شویم باید باز گردیم وقت‌مان را صرف دقت به جزئیاتی کنیم که لحظه‌ای پیش شنیده‌ایم، معمولاً لحظه‌ای که پیتر رنج را تجربه می‌کند و دلسوزی ما را برمی‌انگیزد.

متن داستان در روند شکل‌گیری یک پیرنگ داستانی، مجموعه‌ای از حوادثی که هنوز پایان نگرفته‌اند، ما را به جلو هدایت می‌کنند اما تصاویر با نشان دادن ظاهر چیزها در یک لحظه و به چالش طلبیدن، ما را عقب نگاه می‌دارند.

ضرباهنگ داستان‌های کتاب‌های تصویری حرکت مداوم به پیش، سپس توقف و دوباره به پیش و بعد درنگ کردن است.

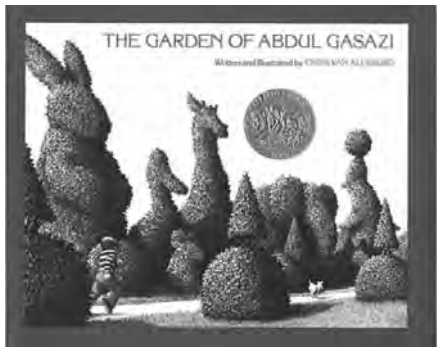
هنرمندانی مانند «پاتر» و «وان السبورگ» گرایش به اغراق کردن در این تناوب حرکتی دارند. کتاب آن‌جا که موجودات وحشی هستند به اندازه‌ی هر کتاب تصویری دیگری، ویژگی هنر کتاب مصور را آشکار می‌سازد.

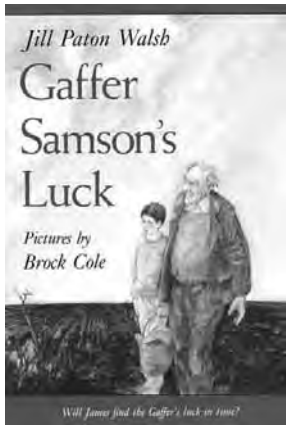
داستانی که نقطه‌ی اوجش در وسط داستان است نه در پایان و پیرنگش مبتنی بر ضرباهنگ است نه تعلیق، با انتظار ما از داستان فاصله دارد، اما در حقیقت این داستان روایت رایج کتاب‌های مصور است. وقتی یک داستان بلند برای مخاطب خوانده می‌شود، کنایات و ضرباهنگ‌ها شاید به اندازه‌ی زمانی که مخاطب در خلوت برای خود داستان را می‌خوتند قابل اعتنا نباشد. با شنیدن داستان از زبان کس دیگر می‌توانیم در تمام مدت به تصاویر نگاه کنیم. به علاوه شنیدن واژگان به صدای بلند، باعث می‌شود بر آن‌ها به شکل یک مجموعه تمرکز داشته باشیم- یعنی بخواهیم از اتفاق بعدی آگاه شویم نه این‌که به تصویر نگاه کنیم و مکث کنیم.

به هر روی، کودکانی که توانایی خواندن ندارند به ندرت به نشستن و گوش دادن به متن یک کتاب تصویری راضی می‌شوند: آن‌ها دوست دارند خواننده‌ی داستان درنگ کند تا به توانایی تصاویر میدان داده شود. آن‌ها به جزئیات تصویری اشاره می‌کنند و درباره‌ی آن‌ها می‌پرسند. در این صورت ناتوانی در خواندن را پنهان می‌کنند. یا توجه کوتاهی به آن می‌کنند یعنی همان چیزی که هر کتاب تصویری از خوانندگان هوشیارش می‌خواهد.

متون کتاب‌هایی که تاکنون درباره‌ی آن‌ها سخن گفتیم همگی با این ذهنیت نوشته شده‌اند که باید مصور شوند، طبیعتاً انتخاب تصویرگر از لحظاتی که گونه‌های مختلفی از کنایات را خلق می‌کند که بله تعادل رساندن دو گونه منبع اطلاعات یکداستان را کامل می‌کنند که پاسخ به سکوت‌هایی است که در متن وجود دارد. اما نمونه‌های مصور داستان‌هایی که از پیش وجود داشته‌اند مانند داستان‌های پریان بحث دیگری دارد. در حقیقت، تصویرگران باید این سکوت‌ها را پیش از پُر کردن آن‌ها، خلق کنند. آزادی تصویرگران در تأویل چنین متن‌هایی بسیار وسیع است؛ همان‌گونه که «جزف شوارکز»[۲۰] درباره‌ی چنین کتاب‌هایی می‌گوید: «این توانایی تصویرگر است که تأکیدها را تغییر می‌دهد و عقایدش را در طراحی‌اش و آن‌چه در طراحی حذف می‌کند، ابزار می‌کند» [۲۱] (شیوه‌های تصویرگر، ص ۱۰۰).

به همین علت، کشف لحظات برگزیده‌ی نمونه‌های مصور داستان‌های پریان راه خوبی برای نتیجه‌گیری این بحث است، هیچ چیز باعث نمی‌شود قدرت تصاویر شکل و معنی متن را تغییر دهد مگر توجه به این‌که چگونه مجموعه‌ای متفاوت از تصاویر می‌تواند دقیقاً همان کلمات را به داستانی متفاوت تبدیل کند.





داستان‌های سنت هنر عامه که آن‌ها را داستان‌های پریان می‌نامیم کیفیتی دارند که آن‌ها را به ویژه برای تصویرگری باز می‌گذارد: ماهیت آن‌ها حتی اگر به شیوه‌های متفاوت تعریف شوند تفاوتی نمی‌کند. همه‌ی غربی‌ها «سپیدبرفی و هفت‌کوتوله» را می‌شناسند- اما آشنایی هر کس کمی با دیگری تفاوت دارد. چیزی که همه می‌دانند- یعنی داستان اصلی که شالوده‌ی تمام نمونه‌های مختلف را می‌سازد- مجموعه‌ای از حوادث مشخص با نظمی خاص که همیشه به یک سرانجام می‌رسند. آن‌چه تفاوت دارد، شخصیت کسانی است که این حوادث برایشان رخ می‌دهد و دلیل این حوادث و میزان نسبی اطلاعاتی است که درباره‌ی محل این حوادث و معنی آن‌ها در اختیار ما قرار می‌گیرد. تصویرسازی‌هایی که در کنار این داستان‌های پریان می‌آیند می‌توانند این اطلاعات را درست به اندازه‌ی توصیفات واژگانی به اثر اضافه کنند. پیش‌تر نشان دادم که چگونه انتخاب لباس و چیدمان خاص می‌تواند همان مجموعه‌ی حوادث و داستان‌های سپیدبرفی یا سیندرلا و هر تداعی شبه نوستالگیکی از گذشته را به اسناد دقیق و دردآوری در یک زمان و مکان خاص در تاریخ تبدیل کنند؛ و چگونه انتخاب‌های دیگر می‌توانند شخصیتی مانند سپیدبرفی به کودکی به گناه یا یک دختر زیبا تبدیل کنند و چگونه انتخاب سبک می‌تواند برگشت سپیدبرفی به زندگی و ملودرام رمانتیک «تریناشارت هایمن»[۲۲] را به یک نمایش کمدیِ «جک کنت»[۲۳] تبدیل کند.

«دیوید بلند»[۲۴] در کتاب «تصویرگری کتاب‌ها»[۲۵] می‌گوید: «سازندگان باسمه‌های چوبی اولیه در بیش‌تر موارد لحظات تعیین‌کننده‌ی داستان را انتخاب می‌کردند؛ و این گرایش طبیعی تا به حال ادامه پیدا کرده است» (ص ۱۶۴). اما در نظر گرفتن قابلیت روایت شدن به شیوه‌های گوناگون در داستان‌های پریان، هنرمندانی که آن‌ها را تصویر می‌کنند می‌توانند لحظه‌های متفاوتی را به عنوان لحظات تعیین‌کننده در نظر بگیرند. یکی از این انتخاب‌ها لحظه‌ای است که سپیدبرفی از داخل تابوت سُر می‌خورد زیر باران شیشه خورده قرار می‌گیرد که باعث می‌شود نمونه‌ی «کِنت» نمونه‌ای کمیک باشد.

برکرت و هایمن به روشنی از این احتمالات کمیک پرهیز می‌کنند.

هایمن تمرکز داستان را با نشان دادن او در حالی که حداقل در مرکز شش تصویر به ما خیره شده بر هراس ملکه‌ی شریر تأکید می‌کند. برکرت ملکه را فقط دو بار نشان می‌دهد که هر دو بار او پشت به ما قرار گرفته است. تمرکز برکرت بر ملکه کم‌تر از دیگر شخصیت‌هاست. تصاویر همیشه شخصیت‌ها را با اشیای سمبلیک و جالبی احاطه کرده‌اند که تعاملات اجتماعی و روابط اخلاقی آن‌ها را پُررنگ‌تر از احساسات شخصی‌شان می‌سازد. تعداد و جای متفاوت تصاویر تأثیر عمیقی بر ضرباهنگ داستان می‌گذارند. بررسی این سه ضرباهنگ روایت داستان و دانستن این‌که کدام یک مناسب‌تر است خالی از لطف نیست. ساختار داستان‌های پریان بی‌شباهت به پیرنگ‌های انواع دیگر داستان به نظر می‌رسد و شبیه برخی از الگوهای روایت کتاب‌های مصوری است که پیش‌تر درباره‌ی آن به بحث پرداختیم. حرکت بیش‌تر داستان‌های از طریق مجموعه‌ای از اعمال منسجم و وحدت یافته میسر می‌شود. که هر یک جزئی اجتناب‌ناپذیر از یک کل است اما واقعیت این است که آن داستان پریان که به شیوه‌های مختلف روایت می‌شود به ساختاری متفاوت اشاره دارد. «شنل قرمزی» باید درباره‌ی مادربزرگش به گرگ بگوید؛ اما بعد از آن شاید گل بچیند، شاید آرام راه برود و از هوا لذت ببرد یا شاید هیچ کاری انجام ندهد که قبل از این‌که به اتفاق بعدی برسیم برای ما توضیح داده خواهد شد. گرگ به خانه‌ی مادربزرگ می‌رسد.

اگر به دنبال نمونه‌های «معتبر» داستان‌های پریان بگردیم به ویژه در مجموعه‌های «برادران گریم»[۲۶] کشف خواهیم کرد که تأکید ویژه‌ای بر اپیزودهای مرکزی دارند که شیرازه‌ی داستان را شکل می‌دهند و با جزئیاتی بیش‌تر آن را توصیف می‌کنند.

در داستان «کلاه‌قرمزی کوچولو» درباره‌ی گفت‌وگوی دختر کوچولو با گرگ بسیار گفته می‌شود اما فقط یک خلاصه‌ی شتاب‌زده درباره‌ی گل چیدن او گفته می‌شود. توجه بعدی روی اپیزودهای اصلی قرار می‌گیرد زیرا بسیاری از آن‌ها یکدیگر را تکرار می‌کنند. ملکه چهار بار تلاش می‌کند سپیدبرفی را بکشد و شنل قرمزی از گرگ درباره‌ی ویژگی‌های جسمی‌اش می‌پرسد، بعلاوه، به تشابهات و تضادهایی که اپیزودهای اصلی را که مستقیماً تکرارشونده نیستند به یکدیگر پیوند می‌دهند گرایش نشان داده می‌شود.

هنگامی که یک داستان پریان را می‌خوانیم یا می‌شنویم، هنگامی که از اپیزودهای مرکزی به اپیزود فرعی‌تر حرکت می‌کنیم و باز می‌گردیم، این الگوها به تقویت یا کاهش ضرباهنگین جذابیت اثر می‌انجامند. این تأثیر با تأییدی که تدریجاً به سوی نقطه‌ی اوج داستان رهنمون می‌شود تفاوت دارد که در داستان‌های دیگر شاهد هستیم.

و برای کسانی که از پیش داستان‌های پریان محبوب را می‌شناسند- که در کودکی با آن آشنا شده‌اند- باید لذت‌شان از تکرار الگوی ضرباهنگین بیش از تعلیق در داستان سرچشمه گرفته باشد. وقتی داستان را از پیش می‌دانیم تعلیق معنایی ندارد.

تصویرگران «سپیدبرفی» در بیش موارد بسیاری از لحظات مهم را به خاطر تمرکز تک‌بعدی بر کوتوله‌ها نادیده

می‌گیرند. «کنت»، «اسوند آتراس»[۲۷]، «فریتز وگنر»[۲۸] و حتی «وناگگ»[۲۹] به غیر از نشان دادن کوتوله‌های دوست‌داشتنی تعدادی تصویر بزرگ را بدون هیچ هدف خاصی به وجود آورده‌اند.

مثال آخر این داستان که بر جذابیت این موجودات کوچک تأکید می‌کند نمونه‌ی سینمایی والت دیزنی است. کتاب مصوری از این فیلم را نشر «گلدن پرس» به چاپ رسانده که شامل تصویرهای بسیاری از سپیدبرفی است که در حال جست و خیز کردن با حیوانات جنگل و کوتوله‌هاست که هیچ فضایی برای ملکه باقی نگذاشته است.

نمونه‌ی دیگری از همین داستان را از زاویه‌ی دید کوتوله‌ها تعریف می‌کند- این داستان به ما می‌گوید که کوتوله‌ها چه‌قدر تنها هستند آن وقت سپیدبرفی از راه می‌رسد و بعد داستان پایان می‌یابد. دردسری که با این نوع داستان‌ها داریم بیش‌تر مربوط به ضعف داستانی آن‌هاست نه معتبر نبودن آن‌ها.

نگاهی به سپیدبرفیِ «سوزان جفرز»[۳۰] تأیید می‌کند که پیروی از شکل ضرباهنگین و تمرکز داستان اصلی بهترین روش برای پرداختن به تصویرگری داستان‌های پریان نیست. نمونه‌های این داستان ضرباهنگ و تمرکز بر داستان اصلی را دوچندان می‌کنند.

جفرز دوازده لحظه‌ی کلیدی را نشان می‌دهد- همه‌ی لحظات به جز تکه‌تکه شدن تابوت. اما سپیدبرفی برکرت به شکلی متناقض‌نما تأثیرگذارتر است زیر بی‌طرفی و شیئیت این تصاویر با احساسات پیچیده به تعادل نمی‌رسند. جفرز و برکرت، هر دو سپیدبرفی را در بیشه در حالی نشان می‌دهند که حیوانات لای شاخ و برگ‌ها احاطه‌اش کرده‌اند. اما سپیدبرفی برکرت واکنش متفاوتی نشان می‌دهد؛ گویی متوجه حضور هیچ‌یک از حیوانات مگر یک آهوی بی‌آزار، نشده است و تصویر هیچ تأکیدی بر ترس او ندارد و ما مشاهده‌گرانی بی‌طرف باقی می‌مانیم.

سپیدبرفی‌های هایمن و برکرت از جمله موفق‌ترین کتاب‌های تصویری هستند نه فقط به این خاطر که پیچیده‌ـرین و اقناع‌کننده‌ترین تصاویر را در خود جای داده‌اند؛ بلکه چون هر دو ضرباهنگ‌هایی روایی دارند که ما از همه‌ی داستان‌های پریان و کتاب‌های تصویری خوب انتظار داریم. هایمن و برکرت با تغییر شکل و نه دو برابر کردن تأثیر مقصود متن اصلی داستان‌های کتاب تصویری معتبری خلق کرده‌اند. جهات این تغییر شکل‌ها داستان‌های متمایزی با سبک‌های تعریف شده به وجود می‌آورند به شکلی که آن‌ها کار راویان داستان را به خوبی انجام می‌دهند: آن‌ها نمونه‌های شخصی خود را از داستان‌های آشنا به شکل اقناع‌کننده‌ای تعریف می‌کنند. چنین نمونه‌هایی شاید فقط داستان‌های پریان «معتبر» باشند. لحظاتی که این تصویرگران برای نمایش دادن انتخاب می‌کنند چه معتبر باشند یا نباشند. ضرباهنگ‌هایی که نتیجه‌ی تلفیق این لحظات با واژگان متن هستند کیفیاتی هستند که معنا و رنگ و بوی این نمونه‌ها را ارتقاء می‌دهند. هم‌چنین این‌ها ویژگی‌هایی هستند که به روشن‌ترین شکل از ویژگی‌های بارز کتاب‌های تصویری مانند واسطه‌ی انتقال روایی استفاده می‌کنند. همه‌ی گونه‌های تصاویر می‌توانند اطلاعات بصری را در خود داشته باشند و آفریننده‌ی فضا و حال و هوای اثر باشند؛ همه‌ی تصویرگری‌ها می‌توانند معنای متن را تقویت کنند. اما این ضرباهنگ بی‌همتای تصاویر و واژگان است که در کنار هم مؤثر واقع می‌شود و کتاب‌های تصویری را از دیگر اشکال هنر بصری، و واژگانی، متمایز می‌سازد.

پی‌نوشت:

1-Christian Metz
2-Where The Wild Things Are
3-The Little House
4-Peter Rabbit
5-Seymour Chatman
6-Tableau Vivant
7-What Novels Can Do
8-Jill Patonwalsh
9-Patrick Groff
10-Lincoln F. Johnson
11-Wild Things
12-Sendak
13-Paul Arakelian
14-Burton
15-Edward Hodnett
16-Beatrix Potter
17-The Garden of Abdul Gasazi
18-Van Allsburg
19-Amazing Bone
20-Joseph Shuark
21-Ways of Illustrator
22-Trina Sohart Hyman
23-Jack Kent
24-David Bland
25-The Illustration of Books
26-Grimm Brothers
27-Sved ottos
28-Fritz wegner
29-Wanda Gag
30-Susan Jeffers