مجله‌ی *مطالعات ادبیات کودک* دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال سیزدهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ (پیاپی ۲۶)، صص ۵۵-۸۰
DOI: 10.22099/JCLS.2022.41803.1895

مطالعه‌ی تحلیلی تأثیر شعر موج نو بر تصویرگری کتاب کودک در ایران با تاکید بر آثار احمدرضا احمدی

سیدرضا حسینی
نفیسه میرزاپور
نیما رمضانی

چکیده

موج نو با مجموعه شعر «طرح» از احمدرضا احمدی در سال ۱۳۴۱ در ایران پا به عرصه‌ی وجود گذاشت. این جریان به‌طور خلاصه، عبارت بود از فراروی از سلطه‌ی پدرسالارانه‌ی سمبولیسم و رمانتیسم و ساختارگرایی در شعر نیمایی و گرایش به‌نوعی نگرش سوررئالیستی و ساختارزدایانه به پدیده‌های هستی و انسانی. تبدیل شعر به نثری ساده و روان، استفاده گسترده از قوه‌ی تخیل، تجسم برای عینیت‌بخشی به واقعیت‌های شعری و دستیابی به تصاویر ناب و کمیاب از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر موج نو است. تصاویر موج نو، هیچ‌کدام در پی اثبات چیزی نیستند؛ بلکه خود اتفاقی تازه و یگانه‌اند. هدف از این پژوهش بررسی تأثیر شعر موج نو بر تصویرگری کتاب کودک در ایران، برای دستیابی به ساختار جدید تصویر و رویکرد تصویرگران در مصورسازی کتاب‌های کودکان است. بر این اساس، پژوهش حاضر درصدد پاسخ به این پرسش است که:

استادیار گروه نقاشی دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران rz.hosseini@shahed.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی تطبیقی هنر اسلامی، دانشکده هنر دانشگاه شاهد تهران n.mirzapour63@gmail.com
استادیار زبان و ادبیات فارسی واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل، ایران n.ramezani59@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۷/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۱/۲۳

جریان موج نو و مؤلفه‌های تأثیرگذار آن چه روندی بر سبک تصویرگری کتاب کودک در ایران داشته است؟ ارتباط میان متن و تصویر در تصویرگری کتاب‌های شعر موج نو چگونه است؟ روش پژوهش حاضر بر مبنای هدف، بنیادی نظری و بر مبنای روش، از نوع توصیفی‌تحلیلی است که در آن از تحلیل و تطبیق در تبیین بهره گرفته می‌شود. جامعه‌ی پژوهش، شامل نُه داستان از آثار کودکانه‌ی احمدرضا احمدی است که با عنوان «مجموعه رنگ عشق» تصویرسازی شده است. همچنین شیوه‌ی تحلیل آثار کیفی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که جریان موج نو در شعر معاصر و به تبع آن تأثیرش در ساختارشکنی در تصویرگری کتاب‌های کودکان به‌نوعی گرایش مسلط تبدیل گشت؛ به طوری که از دهه‌ی هشتاد به بعد شاهد ظهور هنرمندانه‌ی آثاری هستیم که در تصاویر داستانی، مرز خیال و واقعیت برداشته شده است. همچنین تصویرگران متأثر از جریان موج نو، ورای متن، خواستار دگرگونی‌هایی در تصویر بوده اند.

واژه‌های کلیدی: احمدرضا احمدی، تصویرگری، سوررئالیسم، مجموعه‌ی رنگ عشق، موج نو.

۱. مقدمه

از نیمه‌ی نخست دهه‌ی چهل و به‌طور مشخص از سال ۱۳۴۱ (انتشار مجموعه‌ی *طرح* از احمدرضا احمدی) شیوه‌ای نو در شعر معاصر درانداخته شد که به «موج نو» مشهور شد. «با جریان موج نو در شعر معاصر و به‌تبع آن تأثیر آن در تصویرگری، اشعار «طرح» پس از انتشار از طرف فریدون رهنما... با وام از نام سینمای موج نوی فرانسه که در آن سال‌ها هواداران فراوانی در ایران داشت، موج نو نام گرفت» (شمس‌لنگرودی، ۱۳۷۷: ۳۶). اساس این جریانِ عصیانی و افراطی، تغییر و تخریب تمام شالوده‌های ساختاری و معنایی شعر سنتی و حتی شعر نیمایی پیش از خود بود. این جریان در مقایسه با جریان شعر کلاسیک، شعری بود سنت‌گریز و حتی سنت‌ستیز و در مقایسه با جریان «شعر نیمایی»، مدرن می‌نمود، چنان‌که شعر «نو»ی نیمایی پیش از خود را نیز کهنه می‌انگاشت (رک. حسین‌پور، ۱۳۸۲).

موج نو دربرگیرنده‌ی تمرکز بر تصویر، نگاه تجسّمی به اشیاء و امور روزمرّه و برداشته شدن مرز خیال و واقعیت میان اشیاء، تجسّدبخشیدن به مفاهیم انتزاعی، خلق تصاویر سوررئالیسم و فانتزی و... است (رک. عبدی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۲).

این جریان با استقبال بسیاری از جوانان سنّت‌گریز و تجدّدطلب همراه شد. چیزی نگذشت که فوجی از شاعران جوان، به این موج پیوستند. این جریان رفته‌رفته کودکان را نیز مخاطب خود قرار داد که پرچم‌دار این امر احمدرضا احمدی است. «احمدرضا احمدی «با کتاب *من حرفی دارم که فقط شما بچه‌ها باور می‌کنید* به عرصه‌ی ادبیات کودکان و نوجوانان قدم گذاشت و همچون شعرهایش (موج نو) روش یگانه‌ای دنبال کرد» (محمدی و روزبهانی، ۱۳۹۱: ۹۵). و کوشید آثار مربوط به کودکان و نوجوانان را در قالب و صورتی تازه، یعنی «فانتزی» منعکس کند. به همین دلیل بعد از جریان موج نو، تصویرگری کتاب کودک در آغاز دهه‌ی هشتاد راه تازه‌ای را در پیش گرفت و باعث فاصله‌ی جدّی آثار مصوّران این دوره از گذشته‌ی تصویرگری ایران شد. از این‌رو به موازات جریان موج نو در شعر فارسی، در تصویرگری کتاب کودک، نوگرایی و استفاده از تکنیک‌های متنوع دیده می‌شود. چنان‌که آثار تصویرگران ایرانی، در هیچ زمان دیگری به اندازه‌ی این دوره در ایران دراین‌حد جسورانه نبوده‌اند. هرجا سخن از تصویرسازی برای اشعار احمدرضا احمدی است، بحث از نوگرایی و تجربه‌ی جدید و متفاوت به میان می‌آید که متأثر از آثار هنرمندان سوررئالیسم بوده است. هدف این پژوهش بررسی تأثیر شعر موج نو بر تصویرگری معاصر کتاب کودک در ایران برای دستیابی به ساختار جدید تصویر و رویکرد تصویرگران در مصورسازی کتاب‌های کودکان است. ضمن تبیین و تفکیک آراء و نظریات شاعران موج نو در باب تصویر، به بررسی و تحلیل تأثیرات آن‌ها بر هنر تصویرگری کتاب کودکان پرداخته می‌شود.

۱. ۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی مقایسه‌ی تحلیلی و تطبیقی اشعار کودکانه‌ی احمدرضا احمدی و تصویرسازی کتاب‌های کودکان، پژوهش مستقلی صورت نگرفته است؛ اما درباره‌ی آثار داستانی کودکانه‌ی احمدرضا احمدی و ویژگی شعری او و تصویرگری کتاب‌های کودکان به صورت جداگانه پژوهش‌هایی صورت گرفته است. علی محمدی (۱۳۹۱) در مقاله‌ی «فانتزی در کودکانه‌های احمدرضا احمدی»، پیوند موج نو و اثر داستانی احمدرضا احمدی با عنوان *هفت روز هفته دارم* را بررسی کرده و معتقد است که تصاویر شعری در این اثر آشنایی‌زدایانه و ساختارشکنانه است. از وجوه تمایز مقاله‌ی حاضر با پژوهش علی محمدی این است که این نویسنده فقط به خود اثر پرداخته و به تصویرگری تصویرگران از این اثر هیچ توجه‌ی نکرده است؛ ضمن اینکه قلمرو پژوهشی مقاله‌ی نگارندگان، منحصر به کتاب‌های مجموعه‌ی *به رنگ عشق* است.

قهرمان شیری (۱۳۸۶) در مقاله‌ی «از جیغ بنفش تا موج نو»، مراحل شکل‌گیری جریان موج نو را به‌طور مفصل توضیح داده است؛ این مقاله عوامل تاریخی شکل‌گیری موج نو را بررسی می‌کند و کمتر به ویژگی تصویر موج نو می‌پردازد. محمود فتوحی‌رودمعجنی (۱۳۸۵) در کتاب *بلاغت تصویر*، تصویر را بر اساس مکاتب ادبی در یک اثر بررسی می‌کند. در این کتاب از تصاویر سوررئالیسم و جریان موج نو بحث می‌شود. پیشینه‌های گفته‌شده اهمیت رویکرد و هدف این مقاله را که در پژوهش‌های پیشین مد نظر نبوده است؛ بیشتر نشان می‌دهد.

۱. ۲. روش تحقیق

روش پژوهش حاضر بر مبنای هدف، بنیادی نظری و بر مبنای روش، از نوع توصیفی تحلیلی است که در آن از تحلیل و تطبیق در تبیین بهره گرفته می‌شود. این مطالعه در رویکرد کیفی و با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. همچنین از ابزار فیش، مشاهده و ابزار پویش‌گری نوین استفاده شده است. باتوجه‌به تعداد فراوان

آثار احمدی، آخرین آثار او که در نیمه‌ی نخست سال ۱۳۹۰ و از سوی چاپ و نشر نظر (کتاب خروس) با عنوان مجموعه‌ی *به رنگ عشق* انتشار یافته‌اند، به‌عنوان جامعه‌ی پژوهش که از این میان ده تصویر برای تجزیه‌وتحلیل به روش غیراحتمالی انتخاب شده است. همچنین شیوه‌ی تحلیل آثار کیفی است.

۱. ۳. تأثیر شعر موج نو بر تصویرگری کتاب کودک

ادبیات از دیرباز تاکنون یکی از منابع مهم تصویرگری بوده است و به‌طور کلی می‌تواند برای تصویرگر، هم از نظر آموزش و هم منابعِ الهام، عامل مؤثر باشد؛ مشروط به آنکه تصویرگر بتواند قواعد حاکم بر ساختار اثر ادبی را شناسایی کند و به شیوه‌ای پی ببرد که نویسنده یا شاعر کوشیده است پیام خود را مطرح کند. «ممکن است هدف کلی تصویرگر قابل فهم کردن یا جذاب‌نمودن موضوعی از یک متن باشد؛ هرچند الزامی نیست که تصویر منضم به متن باشد» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۵۳۲). با وجود این، تصاویر نباید هذیان‌وارگی و با اتّکای بر تداعی آزاد باشد یا بی‌ربط‌بودن تصاویر و مفاهیم به یکدیگر را نشان دهد. تصویرگری کتاب کودک قبل از جریان موج نو، در خدمت تولید تصاویری مشخص و درعینِ‌حال همگام با متن و مخاطب کتاب بود و دنیای واقعی را به نمایش می‌گذاشت و به عناصر بومی و سنتی توجه می‌شد. به‌عنوان نمونه در تصویرگری *افسانه‌های کهن*، تصویرگر، تمایل به هنر نگارگری قدیم ایران دارد (رک. سلماسی، ۱۳۹۶: ۴۲) (تصویر۱)، یا تصویرگر از اصول کلی نقاشی همچون طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ آگاه است و درک درستی از سبک‌های واقع‌گرا و طبیعت‌گرا دارد (رک. قایینی، ۱۳۹۰: ۵۷) که می‌توان برای نمونه، به تصویرگری کتاب *موش و گربه* عبیدزاکانی اشاره کرد (تصویر۲). بنابراین استفاده از سایه‌روشن‌های خطی و هاشورهای ساده، وفاداری به عناصر بومی، سادگی، واقع‌گرایی کودکانه و نقش‌مایه‌های ایرانی از ویژگی‌های تصویرگری گذشته است.

تصویر۱. تقی‌پور، ۱۳۲۸.

تصویر۲. جوادی‌پور، ۱۳۲۸.

تصویر۳. کلانتری، ۱۳۸۸.

حتی با ظهور تمایلات سورئالیستی و شکوفایی نسبی آن در نیمه‌ی دوم دهه‌ی چهل، با اینکه هنرمند برای فرار از واقعیت‌های ملموس جاری در جامعه، به دنیایی بیگانه و سراسر خیال‌پردازانه سوق می‌یابد، ولی بااین‌حال، در تصویرکردن شخصیت‌ها از شیوه‌ی سنتی پیروی کرده است، به‌طوری که می‌توان سنت نقاشی ایرانی را با همه‌ی جزئیات در آن تماشا کرد (رک. قایینی، ۱۳۹۰: ۹۸)(تصویر۳). به‌طور کلی قبل از جریان موج نو، هرچند تصویرگران کتاب کودک، «از فضاها و عناصر به‌کاررفته در نگارگری یا تکنیک و رنگ‌گذاری از دوره‌های مختلف مکتب‌ها الهام گرفته‌اند و با سبک‌های اروپایی تلفیق کرده‌اند» (فتحعلی زاده و کامرانی، ۱۳۹۷: ۶۲) و مرز بین هنرها را شکسته‌اند و از فضای نقاشی وارد دنیای تصویرسازی شده‌اند، اما شالوده‌شکنی در ساختار تصاویر دیده نمی‌شود؛ به‌طوری که بسیاری از آثار تصویرگران بدون متن نیز معنادار است.

۲. مبانی نظری پژوهش و جریان موج نو

اما با جریان موج نو در شعر معاصر نه‌تنها با هذیان‌وارگی و بی‌ربطی تصاویر مواجهیم؛ بلکه تصویرگر نیز به متن وفادار نیست و «ساختارشکنی در نشان‌دادن تصاویر روایی و خیال‌انگیز، در کتب تصویری کودکانه به نوعی گرایش مسلط تبدیل می‌شود؛ به‌طوری که از دهه‌ی چهل، شاهد ظهور آثاری ساختارشکن و مبهم در حیطه‌ی تصویرسازی هستیم» (سلماسی، ۱۳۹۶: ۵۴) جریان موج نو در تصویرگری کتاب کودکان تأثیرگذار بود. «احمدرضا احمدی با شعر موج نو، همراه با گروهی از روشنفکران و هنرمندان دهه‌ی چهل، با مدرنیته همراهی کرد و درعینِ‌حال در آثار کودکانه‌اش ضمن توجه به ویژگی عواطف و احساس ملی و بومی، قصه‌هایی خلق کرد که به فرم و قالب سوررئالیستی بسیار نزدیک شد» (محمدی و روزبهانی،۱۳۹۱: ۱۰۵). این نوع اشعار و قصه‌ها در تصویرگری دوره‌ی معاصر تأثیر اساسی داشت و باعث به‌وجودآمدن تصاویر با ویژگی‌های خاص شد که در نمونه‌های زیر چنین ویژگی‌هایی را از احمدرضا احمدی می‌بینیم؛ «مثل گرایش به ساختارشکنی، آفرینش واقعیت‌های کاملاً خیالی و فراواقع‌گرایانه، ازمیان‌برداشتن مرز خیال و واقعیت و مرز جان‌دار و بی‌جان به‌دلیل استفاده‌ی گسترده از قوه‌ی تخیّل و تشخیص، استفاده از جلوه‌های بصری برای تجسم‌بخشی به تصویرها و تصوّرات دیداری و شنیداری، آشنایی‌زدایی، نسبی‌گرایی در تضاد با مطلق‌گرایی، تعلیق و ناباوری» (محمدی، روزبهانی، ۱۳۹۱: ۱۰۵). این ویژگی‌ها بر تصویرگری شعر معاصر نیز تأثیر گذاشت و تصویرگر، دنیای واقعی را تصویر کرد که عناصر غیرواقعی را در خود جای داده است و حتی این تأثیرگذاری تا آنجا پیش رفت که تصویرگر به متن وفادار نماند و در ساختارشکنی، تصویر فراتر از متن عمل کرد. در اینجا به برخی از این ویژگی‌ها اشاره می‌شود.

۳. تحلیل و بررسی آثار

۳. ۱. ازمیان‌برداشتن مرز خیال و واقعیت

از مهم‌ترین ویژگی شعر موج نو کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیاء و ایجاد تصاویر مبهم است. این دسته از شاعران معتقدند که تصویر به خودیِ خود اهمیت

دارد، بدون اینکه مبلّغ اندیشه‌ای باشد. «شاعران موج نو بر این باورند که شاعر، نقاشی است که به مدد واژگان، طرحی از طبیعت می‌کشد یا عکاسی که تنها لحظه‌ای از یک حادثه‌ی طبیعی را ثبت می‌کند. پس آفرینش یک تصویر، بدون توجه به انتقال پیام، یا حتی در بعضی مواقع بدون توجه به زیبابودن آن، صرفاً اتفاقی ارزشمند است که در زبان رخ می‌دهد» (حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۶۷).

ازاین‌رو در اشعار شاعران«موج نو به ترکیبات و تصاویری از این‌دست بسیار برمی‌خوریم: گل یخ، چاقوی پرنده، پرنده‌ی شیشه‌ای، پرنده‌ی کاغذی، باغ‌های فلزی، انسان شیشه‌ای، روزنامه‌ی شیشه‌ای، باغ‌های شیشه‌ای، آینه‌های غمگین، کاغذ سنگی، زمان گچی، گل ساعت، نیمکت‌های علفی، شیپورهای متأسّف، میزهای سفالی، مرد بنفش، مرد قرمز و... مخصوصاً وقتی این ترکیب‌ها و تصاویر در ساختار و بافت جمله‌ها قرار می‌گیرند، پیچیده‌تر می‌شوند و تصاویری غریب‌تر و تجریدی‌تر ایجاد می‌کنند» (همان: ۱۶۸).

و مرز خیال و واقعیت برداشته می‌شود. چنان‌که در داستان *پروانه روی بالش من به خواب رفته بود* با چنین تصاویری روبه‌رو هستیم:

«با ذره‌بین پروانه را که روی بالش من نشسته بود نگاه کردم. پروانه بزرگ شد. یک هواپیما شد. در فرودگاه مسافران سوار هواپیما شدند. هواپیما از روی دریا گذشت. در ساحل نشست. زنان و مردان و مرد لباس سفید در انتظار مسافران بودند... ذره‌بین را شستم. پروانه روی بالش من به خواب رفته بود» (احمدی، ۱۳۹۲: ۵).

«مطمئناً از منظر دنیای واقع، بین اجزای بسیاری از این ترکیب‌ها ارتباط منطقی و معنایی روشن برقرار نیست. پس شاعر از منظر دیگری به اشیای پیرامون خود نگریسته است» (حسین‌پور، ۱۳۸۲: ۱۶۸). در این منظر جدید است که «پروانه» به «هواپیما» تبدیل می‌شود؛ آن هم هواپیمایی که انسان‌های زیادی سوار آن شده‌اند. تصویرگر نیز به‌خوبی توانسته است این صیرورت و تغییر اشیاء را نشان دهد. او برای پروانه، عینک خلبانی و شال‌گردن سفیدی کشیده است که در امواج باد در حرکت است. فضایی که پروانه و مسافرانش در آن هستند، فضای واقعی آسمان نیست؛ بلکه فضایی با حباب‌های آبی و صورتی و لیمویی است که آرامش و خیال را تداعی می‌کند و با واقعیت فاصله دارد.

همچنین استفاده از فرم‌های منحنی و دایره در کل تصویر، به خیال‌انگیزی تصویر کمک کرده است (تصویر۴).

تصویر۴. پروانه روی بالش من، تصویرگر لیدا طاهری. (احمدی، ۱۳۹۲: ۷ و ۸)

بنابراین تصویرگر به همراه «شاعر، از منظر جهان فراواقع یا واقعیت برتر به این اشیا و واژه‌ها نگریسته و بین پروانه و هواپیما تناسب و ارتباطی کشف کرده است» (حسین پور، ۱۳۸۲: ۱۶۸).. تصویرگر با استفاده از عناصر بصری هماهنگ و مرتبط با پرواز و شاعر با کلمات، قدم به فضای خیالی گذاشته‌اند. از همین‌جاست که شاعر موج نو خواسته یا ناخواسته به مکتب سوررئالیسم قدم نهاده و تصویرگر آن‌ها را به‌خوبی به تصویرکشیده و با لویی آراگون هم‌صدا شده‌اند که معتقد بود: «در ورای دنیای واقع، روابط دیگری هست که ذهن می‌تواند دریافت کند و همان اهمیت درجه‌ی اول را دارد؛ مانند تصادف، پندار، وهم و رؤیا. این گونه‌های مختلف در یک نوع ادبی که همان سوررئالیته باشد، تجمع و تجانس پیدا کردند» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۸۲۳). (رک. حسین‌پور، ۱۳۸۲).

در تصویر دیگری از داستانِ *پروانه روی بالش من به خواب رفته بود* نیز احمدرضا احمدی برای روی‌گردانی از واقعیت مرئی و محسوس و کوشش برای جایگزین‌کردن واقعیت برتر به کمک یک ذره‌بین چنین می‌نویسد:

«یک قایق از کاغذ ساخته بودم. قایق کاغذی را روی آب حوض گذاشتم. با ذره‌بین قایق کاغذی و حوض را نگاه کردم. قایق کاغذی بزرگ شد. یک دریا شد. در کشتی، زنان را

با چترهای سفید تابستانی دیدم که روی صندلی حصیری نشسته بودند با بادبزن‌های حصیری کبوترهای گرمازده را باد می‌زدند. مردی که در باغ قدیمی سوار بر اسب سفید بود به کبوتران دانه می‌داد و به زنان سیب‌ها و انارها را تعارف می‌کرد. ذره‌بین را شستم، حوض آب را نگاه کردم و حوض پر از سیب و انار بود» (احمدی، ۱۳۹۲: ۷)

تصویر۵. پروانه روی بالش من، تصویرگر لیدا طاهری. (احمدی، ۱۳۹۲: ۳ و ۴)

این تصویرهای ناب و نوآورانه محصول پرواز آزادانه‌ی خیال و نگرش متفاوت یک کودک است. راوی داستان از پدیده‌های معمولی و روزمره‌ی محیط اطرافش، غبار عادت را زدوده و با واژه‌هایی ساده، آن‌ها را در قالب تصویرهایی دلنشین پیش چشم مخاطبان قرار داده است. از این‌رو احمدرضا احمدی می‌کوشد «با تغییر آگاهانه‌ای که در قوانین واقعی جهان پیرامون خویش می‌دهد، به ذهن و زبان کودکان نزدیک‌تر شود و دریچه‌های دیگری برابر چشمان آنان بگشاید» (رک. محمدی و روزبهانی،۱۳۹۱). در این اثر، راوی با دادن «ذره‌بین» به کودک، او را به بهتردیدن، پرورش تخیل و به نوعی کشف و شهود کودکانه و رسیدن به شناختی متفاوت فرامی‌خواند. تصویرگر نیز در راستای متن، تصویری می‌آفریند که شیء بیرونی (قایق کاغذی، حوض) با دگردیسی از ویژگی معمول خود جدا می‌شود و به کشف واقعیتی برتر (کشتی بزرگ، دریا) می‌رسند. او دنیای بزرگ‌شده‌ی پشت ذره‌بین را با خیال کودکانه تصویر کرده است. آب حوض، مانند آسمانی است که پرندگان در آن در حال پروازند، اما در لبه‌ی همین آسمان آبی، گلدانی با گل‌های شمعدانی

دیده می‌شود که خیال انسان را به واقعیت پیوند می‌دهد. در اینجا می‌بینیم که شاعر تلاش می‌کند با کلمات، تصاویر خیالی و واقعی در ذهن مخاطب تداعی کند و تصویرگر نیز با ترکیب تصاویر خیالی و واقعی این فضا را تداعی کرده است؛ حتی تصاویر و عناصری که در متن شعر از آن‌ها استفاده نشده است؛ ولی تصویرگر بر اساس فرهنگ مخاطب از آن‌ها بهره برده است (مانند گل شمعدانی). در واقع تصویرگر واقعیتی کهن را دگرگون می‌سازد تا واقعیتی تازه از آن پدید آید (تصویر۵).

جدول۱. ویژگی ازمیان‌برداشتن مرز خیال و واقعیت

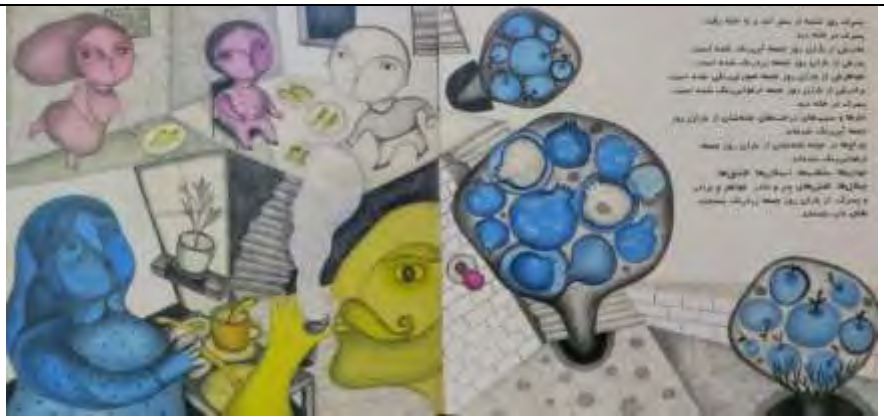
مؤلفه‌ی کشف روابط و مناسبات جدید و تجریدی میان اشیاء	دگرگونی در معنای ضمنی اثر	مؤلفه‌ی ایجاد تصاویر مبهم	مؤلفه‌ی اهمیت ذاتی تصویر بدون توجه به انتقال پیام و اندیشه خاص
تأثیر مؤلفه‌ها در تصویرسازی داستان *پروانه روی بالش من به خواب رفته بود*			
صیرورت و تغییر اشیاء	توجه‌نکردن به به ارتباط منطقی و معنایی روشن بر مبنای جهان واقعی		فضاسازی خیال‌انگیز
نحوه‌ی انعکاس و عناصر به‌کاررفته و چگونگی توجه تصویرگر			
تصویر۴. عینک خلبانی، شال گردن سفید، جریان باد، فضاسازی غیرواقعی، تداعی خیال‌انگیز با استفاده از عناصر تصویری دایره و منحنی. تصویر ۵. حوض آب مانند آسمان، قایق کاغذی، پرندگان درحال پرواز، گل شمعدانی، اغراق در اندازه‌ی عناصر صفحه، چترهای سفید، جریان باد، سیب‌های قرمز و صندلی حصیری.			

۳. ۲. زاویه دید هم‌زمان

زاویه دید، موقعیت نگاه هنرمند به فضا و موضوع مرئی را نشان می‌دهد و همین‌طور گزینش وضعیتی است تا مخاطب از آن زاویه موضوع را ببیند. به این ترتیب زاویه دید تعیین‌کننده‌ی نقطه‌ی دید مخاطب است و هر تغییری در زاویه دید، مخاطب را در وضع تازه‌ای قرار می‌دهد و می‌تواند موضوع تصویر را از نقطه‌ی جدیدتری نشان دهد (رک.

بصیر، ۱۳۸۷: ۷۸). در شعر، تغییر زاویه دید می‌تواند موجب افشای اطلاعات داستانی یا به‌تعویق‌انداختن آن، ایجاد تنوع بصری، معرفی محل یا حال‌وهوایی خاص شود. در واقع هر تغییری در زاویه دید، تغییرات ظریفی در حال و هوا، ریتم و حتی وقایع داستانی فضا به وجود می‌آورد (رک. استیون داگالس، ۱۳۸۴: ۲۶۸) و ویژگی‌های احساسی و بصری تصویر را دچار دگرگونی می‌کند. با این تغییرات، معنای ضمنی اثر هم دستخوش تغییر می‌شود. تولیدکننده‌ی تصویر با ارائه‌ی هم‌زمان چند زاویه‌ی دید در یک تصویر، به بیننده اجازه می‌دهد آزادانه از زاویه‌های متفاوت به موضوع نگاه کند. شبکه‌ی ناپایدار و پیچیده‌ی نقاط دید در این حالت دیدگاهی چندجانبه پدید می‌آورد که دامنه‌ی وسیع‌تری از گوشه‌ها و اشکال درون تصویر را دربرمی‌گیرد (رک. شارف، ۱۳۸۲: ۱۳۱). هم‌زمانی زاویه‌های دید گوناگون، «نگاه متحرک» را تداعی می‌کند که پی‌درپی بر نقاط گوناگون متمرکز می‌شود. جریان موج نو به‌منظور تشدید «حس غرابت»، شیوه‌ی نظام‌مندِ ترسیمِ فضای تصویر را دست‌کاری می‌کند و نظام‌های فضایی ناهمخوان و غیرمنطقی را طوری ترکیب می‌کند که همچنان برای بیننده کلیتی غیرواقعی، یکپارچه و ظاهراً قابل اعتماد داشته باشد. در داستان *باران دیگر نمی‌بارید* احمدرضا احمدی نیز این ویژگی‌ها دیده می‌شود:

«ناگهان در روز جمعه، بارانی آبی‌رنگ بر شهر بارید. ناگهان در روز جمعه بارانی صورتی رنگ بر شهر بارید. ناگهان در روز جمعه بارانی زردرنگ بر شهر بارید. ناگهان در روز جمعه، بارانی ارغوانی‌رنگ بر شهر بارید. برگ‌های درخت‌ها آبی‌رنگ شدند... پسرک روز شنبه از سفر آمد و به خانه رفت. پسرک در خانه دید: مادرش از باران روز جمعه آبی‌رنگ شده است. پدرش از باران روز جمعه زردرنگ شده است. خواهرش از باران روز جمعه صورتی‌رنگ شده است. برادرش از باران روز جمعه ارغوانی‌رنگ شده است. پسرک در خانه دید انارها و سیب‌های درخت‌های خانه‌شان از باران روز جمعه آبی‌رنگ شده‌اند. لیوان‌ها، بشقاب‌ها، استکان‌ها، قاشق‌ها، چنگال‌ها، کفش‌های پدر و مادر، خواهر و برادر و پسرک، از باران روز جمعه زردرنگ شده‌اند. طلای ناب شده‌اند» (احمدی، ۱۳۹۲: ۷ و ۸)



تصویر۶. باران دیگر نمی بارید، تصویرگر: ماهنی تذهیبی. (احمدی، ۱۳۹۲: ۷ و ۸)

در اینجا تصویرگر معنی هم‌زمانی در داستان را با معنی هم‌زمانی در تصویر پیوند داده و هر دو را در کنار هم به کار برده است. او از نظر رنگ وفادار به متن بوده تا هم‌زمانی در داستان را نشان دهد و آن را از زوایای دید گوناگون در یک فریم تصویر کرده تا معنی هم‌زمانی را همان‌طور که در هنرهای تجسمی تعریف شده و به نوعی در سبک کوبیسم وجود دارد، به نمایش بگذارد. تصویرگر زاویه دید متفاوت از نظر تغییر رنگ را با تغییر رنگ اعضای خانواده و اشیاء نشان داده که در متن داستان به آن اشاره شده است. چنان که نشان‌دادن عناصر بصری فضایی واحد از زوایای دید متفاوت از ویژگی‌های اختصاصی قالب هنری کوبیسم است. تصویر پیوند هم‌زمانی در داستان و هم‌زمانی در تصویر به خوبی دیده می‌شود (تصویر ۶). از این‌رو تصویرگر در تصویرگری داستان *باران دیگر نمی‌بارید* با استفاده از زاویه دید هم‌زمان، فضایی جادویی و روابطی غیرممکن را باز می‌نمایاند و در فضای تصویر، پیوند متزلزل و پرتنشی را ایجاد می‌کند.

جدول ۲. ویژگی زاویه دید هم‌زمان		
تداعی‌کننده‌ی نگاه متحرک به اشیاء	تغییرات ظریف در وقایع داستانی و فضای آن	دگرگونی در ویژگی‌های احساسی و بصری تصویر
تأثیر مؤلفه‌ها در تصویرسازی داستان *باران دیگر نمی‌بارید*		
حضور عناصر بصری فضایی واحد از زوایای دید متفاوت		دگرگونی در رنگ عناصر بصری و ایجاد فضایی جادویی و متزلزل
نحوه‌ی انعکاس و عناصر به‌کاررفته و چگونگی توجه تصویرگر		
تصویر۶. خطوط مورب، نداشتن پرسپکتیو مشخص، قرارگیری عناصر صفحه در سطوح جداگانه و به‌وجودآمدن فضاهای مجزا، درختان خاکستری با میوه‌های آبی، نشان‌دادن فضای بیرونی و داخلی خانه به‌طور هم‌زمان		

۳. ۳. تصاویر سوررئالیستی و فانتزی

ازآنجاکه دنیای ایماژیست‌ها[1] دنیایی فرا واقعی است، همه‌چیز تشبیه شدنی به همه‌چیز است؛ از این‌رو درهم‌ریختگی ابعاد زمان و مکان و عناصر هستی به‌شدت در این‌گونه تصاویر احساس می‌شود که حالتی خیالی و «فانتزی» به خود می‌گیرد (رک. فتوحی رود معجنی، ۱۳۸۶: ۳۹۹). به نظر سوررئالیست‌ها، تصاویر به خودی خود اهمیت دارند و در خدمت توضیح ایده‌ای نیستند. هرچه اجزاء تصویر دورتر وبی‌ربط‌تر باشد، تصاویر مؤثرتر و اصیل‌ترند. تصویر سوررئالیستی حاصل آزادی ذهن است و امری که لزوماً باید فهمیده شود، نیست؛ بلکه ترکیب متضادهایی است که ربطی به جهان معمولی و متعارف ندارند. منطق این تصویرها در ناخودآگاه است (رک. شمیسا، ۱۳۹۱: ۱۷۵). بنابراین در تصاویر موج نو، تصاویر عجیب و غریبِ ذهنی، عینی می‌شود و چیزهایی به وجود می‌آید که در عالم واقع نیست. مانند کتابی که صفحات آن از پشم زبر سیاه بود و آندره برتون آن را در خواب دید و به آن عینیت داد (همان: ۱۷۷). در داستان *این همه بادکنک‌های رنگی*

[1] .Imagists.

احمدرضا احمدی، به این نوع تصاویر و ترکیبات که رها، آزاد و بی‌منطق بر زبان شاعر جاری می‌شود، بسیار برمی‌خوریم. اهمیت ویژه‌ی این اثر آنجاست که تصاویر در اثر، با دنیای فانتزی در کودکانه‌ها، بسیار نزدیک است.

این فضا که بادکنک‌های آبی، کفش‌های قرمز را با خود به هوا می‌برند، فقط در دنیای ذهن لمس‌شدنی است. تصویرگر با رنگ‌های جوهری و لغزان و فرم‌هایی که هنوز کامل نشده‌اند یا در حال شکل‌گیری هستند، فضایی فانتزی خلق کرده است. بادکنک‌های آبی در حالی به سمت بالا می‌روند که حامل کودکانی هستند که آن‌ها را به آسمان فرستاده‌اند و این بیشتر به رؤیا شبیه است. در این تصویر استفاده از رنگ‌های جوهری و شفافیت تصاویر و نشان‌دادن تصویری از پس تصویر دیگر، روش‌هایی است که تصویرگر برای نشان‌دادن فضای سوررئالیستی و فانتزی بهره برده است (تصویر۷).

تصویر۷. این همه بادکنک‌های رنگی، احمدرضا احمدی، تصویرگر: سحر حقگو. (احمدی، ۱۳۹۳: ۵ و ۶)

یا در داستان *دخترک، ماهی، تنهایی* شاعر از تصاویری فانتزی و غریب استفاده می‌کند. احمدرضا احمدی در این داستان، با بهره‌گیری از تخیل قوی، تصویر فراواقعی ماهی، انتزاعی‌بودن روییدن گل و شنیده‌شدن صدای سازهای موسیقی از انگشتان دست دخترک و پایان‌یافتن داستان با خواب دخترک، این داستان را به فضایی سوررئالیستی تبدیل کرده است. همان‌طور که در تصویر (۸) دیده می‌شود، دخترکی در کنار یک ماهی غول‌آسا که

در خشکی و بیرون از دریاست به خواب رفته است. تلفیق امور معقول و غیرمعقول در کنار یکدیگر از ویژگی‌های آثار هنرمندان سوررئالیست بوده و تصویرگر این موضوع را در این تصویر با بزرگ‌کردن اندازه ماهی و قراردادنش در خشکی به‌خوبی نشان داده است.

تصویر۸. دخترک، ماهی، تنهایی، تصویرگر: نازنین عباسی. (احمدی، ۱۳۹۲: رو جلد کتاب)

در داستان *پسرک و دوازده ماه سال* نیز تصاویر به چیزی دلالت ندارند و رابطه‌ی دال و مدلول به هم می‌ریزد:

تصویر۹. پسرک و دوازده ماه سال، تصویرگر: ملیکا سعیدا. (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۵ و ۱۶)

«ماه آبان بود پسرک در ماه آبان به مغازه‌ای رفت که در آن مغازه دریا می‌فروختند. پسرک دریا خرید. به خانه بازگشت. مادرش پرتقال‌ها، نارنگی‌ها، سیب‌ها و انارها را در دریا ریخت. پسرک دید پرتقال‌ها، نارنگی‌ها، سیب‌ها و انارها به رنگ دریا درآمدند؛ آبی رنگ شدند و گاهی صدای موج می‌دادند» (احمدی، ۱۳۹۵: ۱۵و ۱۶)

تصویرگر برای ایجاد فضای سوررئالیستی، از خطوط منحنی و ریتم برای نشان‌دادن صدای موج دریا بهره برده است. همچنین، تصویر اشیائی چون ماهی‌ها، سیب، پرتقال و انار در فضا و در حال حرکت که عقل قادر نیست کنار هم بودن آن‌ها را درک کند. از این‌رو رابطه‌ای نو و غریب بین آن‌ها برقرار می‌شود که از واقعیت گریزان است. افزون‌بر این، تصویرگر برای نشان‌دادن پیوند خیال کودک با دریا، کل پس‌زمینه‌ی تصویر و پسرک را به رنگ آبی نشان داده است (تصویر۹). بتلهایم معتقد است: «داستان‌هایی که نزدیک به زندگی روزمره و واقعی کودک هست، بیشتر ممکن است او را نسبت‌به اینکه چه چیزی واقعی است و چه چیز نیست، دچار سردرگمی کند. ارزش فانتزی در این است که کودکان خیلی سریع تفاوت آن را با دنیای واقعی تشخیص می‌دهند» (خویی، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

جدول ۳. ویژگی تصاویر سوررئالیستی و فانتزی

درهم‌ریختگی ابعاد زمان و مکان	بی‌ربطی اجزاء تصاویر نسبت به هم	عینیت‌یافتن تصاویر عجیب ذهنی
تأثیر مؤلفه‌ها در تصویرسازی داستان‌های *بادکنک‌های رنگی*، *دخترک، ماهی*، *تنهایی* و *پسرک و دوازده ماه سال*		
نشان‌دادن تصویری از پس تصویر دیگر	اغراق در اندازه‌ی کاراکترها و قراردادنشان در فضایی که قادر به زندگی نیستند	قراردادن عناصر بصری نامرتبط در کنار هم
نحوه‌ی انعکاس و عناصر به‌کاررفته و چگونگی توجه تصویرگر		

تصویر ۷. بادکنک‌های آبی با فرم‌های نامنظم، کفش‌هایی از دل لکه‌های رنگی قرمز، رنگ‌های جوهری و لغزان، فرم‌هایی شفاف از کودکان در دل بادکنک‌های درحال رفتن به آسمان، ادغام رنگ‌ها در یکدیگر.
تصویر ۸. ماه‌ی غول‌آسا، دخترک خوابیده در کنار ماهی، قراردادن آن‌ها در خشکی و در کنار هم.
تصویر۹. خطوط منحنی، ریتم، قراردادن میوه‌ها و ماهی‌ها در کنار هم، قراردادن پسرک در کنار ماهی‌ها در زیر آب.

۳. ۴. گسست در متن وآفرینش واقعیت‌های خیالی در تصویر

از آنجاکه حوادث داستان‌های به سبک موج نو در خواب و رؤیا اتفاق می‌افتد، نداشتن انسجام و هماهنگی در متن دیده می‌شود. در واقع این متون به‌دلیل تصویرهای سوررئالیستی مانند رؤیا از هم گسسته و پراکنده‌اند و ساختار داستان‌ها پیرنگ منظمی ندارد (رک. موسوی‌شیرازی، ۱۳۸۷: ۱۵۱). اگر بخواهیم با منطقی که درباره‌ی داستان‌های سنتی به کار می‌بریم به کشف شناخت داستان‌های به سبک موج نو دست بزنیم، راه به جایی نمی‌بریم.

تصویر۱۰. عمر هفت چوب کبریت .تصویرگر: حسام الدین طباطبایی. (احمدی، ۱۳۹۲: ۶ و ۷)

داستان *عمر هفت چوب کبریت* از ساختاری نامتعارف تشکیل شده است؛ نه حرکتی روبه‌جلو و نه شفافیت دارد. «در این داستان، نام، سن و جنسیت راوی نامعلوم است؛ البته تصویرگر با ترسیم راوی به شکل پسرکی کوچک، بخشی از ابهام مربوط به این بخش را پُر کرده است، بااین‌حال فرصت مشارکت خواننده برای نام‌گذاری راوی و سهیم‌شدن در بخشی کوچک از اثر همچنان باقی است» (حسام‌پور و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۲۱). خواننده از همان بند آغازینِ داستان با ابهام‌های بسیار روبه‌رو می‌شود؛ ابهام‌هایی در علت به سفررفتن پدر، سفارش او به راوی برای رفتن به باغ قدیمی و چیدن انارها و همچنین فاصله‌ی زمانی میان مسافرت پدر و رفتن راوی به باغ (همان: ۱۱۷). حضور اسب و همچنین چگونگی از پیش آماده بودن سبدها در باغ قدیمی (تصویر۱۰) و روشن‌نبودن

دلایل حضور مرد قایق‌ران برای بردن راوی در نیمه‌شب (تصویر۱۱)، از دیگر ابهام‌های چالش‌برانگیز این داستان است.

«پدرم روزی که به سفر می‌رفت نشانی و کلید یک باغ قدیمی و یک قوطی کبریت که هفت چوب کبریت داشت را به من داد. این باغ قدیمی پر از درخت انار بود... در آن تاکستان یک اسب بود. می‌خواستم برای چیدن انار به باغ قدیمی بروم» (احمدی، ۱۳۹۲: ۲)

نکته‌ی دیگر، «ابهام در چگونگی برخورد مادر با راوی پس از بازگشت او به خانه است؛ مادر درباره‌ی سبدهای انار، غیبت شبانه‌ی کودک و ترک خانه در نیمه‌شب هیچ پرسشی نمی‌کند. این بخش از روایت، مخاطب را به این گمان و تردید می‌اندازد که شاید میان مادر و راوی از قبل، هماهنگی صورت گرفته است. اگر پاسخ را مثبت بینگاریم، این پرسش به ذهن می‌آید که پس چرا راوی تصمیم می‌گیرد هنگامی که مادر خواب است، نقشه‌ی رفتن به باغ را عملی کند؟ اگر پاسخ را منفی فرض کنیم، باز هم باید پرسید چرا راوی به‌دلیل ترک شبانه‌ی خانه و آن هم بدون هماهنگی، بازخواست و سرزنش نمی‌شود؟ سکوت راوی در این موقعیت‌ها، فرصتی است برای مخاطب تا برای پُرکردن شکاف‌های متن تلاش کند» (همان، ۱۱۸).

علاوه‌بر این، حضور درختان تاک و پرندگان در تصویرسازی این صفحات از کتاب که در متن داستان اشاره‌ای به آن‌ها نشده است، دامنه‌ی فضای خیال و رویا را برای مخاطب کودک، گسترده‌تر کرده است. کودک در این تصویر که گویی درحال پرواز است، داستان را به یک خواب شبیه کرده است. همچنین تصویرگر در پس‌زمینه از بافت‌هایی استفاده کرده که فضا را به رؤیا تبدیل می‌کند. استفاده از رنگ‌های تیره، پیچش و حرکت خط‌ها، نور و تاریکی غیرطبیعی از ویژگی‌های به‌وجودآوردن ابهام در تصویرگری است که در این تصاویر هم دیده می‌شود.

تصویر۱۱. عمر هفت چوب کبریت ، احمدرضا احمدی، تصویرگر: حسام‌الدین طباطبایی.(احمدی، ۱۳۹۲: ۸ و ۹)

تصویر۱۲. (همان: ۱۰ و ۱۱)

تصویر۱۳. (همان: ۱۲ و ۱۳)

در تمام صفحه‌های کتاب (جز صفحه‌ی آخر، تصویر۱۳)، استفاده از رنگ‌های تیره و خطوط پیچان و حالت چهره‌ی راوی داستان، مبنی بر این است که تصویرگر می‌خواهد نشان بدهد که تمامی ماجرا در خواب کودک اتفاق افتاده است و شاید به همین دلیل است که مادر راوی او را سرزنش نمی‌کند. تنها در فریم پایانی کتاب (تصویر ۱۳)، فضای داستان بیشتر از صفحه‌های قبل به واقعیت نزدیک می‌شود. این موضوع را در رنگ‌های طبیعی، نور طبیعی و مادر راوی می‌بینیم که در حال انجام‌دادن کارهای روزمره است. نکته‌ی درخور توجه این است که تصویرگر در فریم پایانی کتاب، تمامی متن داستان را به تصویر نکشیده است و به مخاطب اجازه داده تا از خیال‌پردازی‌های خود در به تصویرکشیدن متن بهره ببرد.

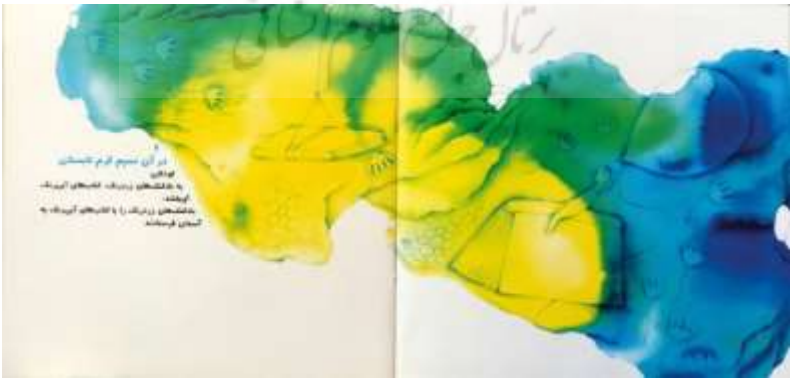
جدول ۴. ویژگی گسست در متن و آفرینش واقعیت‌های خیالی در تصویر	
نداشتن انسجام و هماهنگی در ساختار تصویر	دوربودن فضای داستان از واقعیت
تأثیر مؤلفه‌ها در تصویرسازی داستان *عمر هفت چوب کبریت*	
نداشتن پیوستگی در فریم‌های داستان	نور و تاریکی غیرطبیعی	به تصویرنکشیدن همه‌ی داستان و بهره‌بردن مخاطب از خیال‌پردازی‌های خود در رابطه با داستان
نحوه‌ی انعکاس و عناصر به‌کاررفته و چگونگی توجه تصویرگر		
تصاویر ۱۰ و ۱۱. بافت تیره و خیال‌انگیز پس‌زمینه، پیچش و حرکت خط‌ها، کودک با پاهای خمیده و حالت پرواز، نبود مرز بین زمین و آسمان (در بعضی از فریم‌ها)، باغ، حوض آب، سبدهای میوه معلق در زمین و هوا، طاووس، اسب و قایق.		

۳. ۵. ناهمگونگی متن با تصویر

یکی از تأثیرات مهمی که جریان موج نو در تصویرگری کتاب کودک برجای گذاشت، نبود همگونی متن با تصویر است. قبل از جریان موج نو لزوم وفاداری تصویرگر به متن مرسوم بود که می‌بایست در عین وفاداری به متن، باتوجه‌به خلاقیت و تکنیک و نوآوری خود در ایده‌پردازی، متن را کامل کند. پاتریشا سیان، منتقد ادبیات کودک بر این باور است که «تصویرگری کتاب کودک نباید خارج از متن حرکت کند؛ زیرا این کار، هدف اصلی کتاب را که خوانده‌شدن آن است، ناکام می‌گذارد. بنابراین، تصاویر باید به شیوه‌ی مناسبی کمک کند تا پیام نویسنده بهتر رسانده شود» (اکرمی، ۱۳۸۷: ۶۹). ارتباط با متن، ویژگی پایداری است تا تصویرگر را از آزادی عمل یک نقاش دور کند؛ از این‌رو ارتباط میان متن و تصویر،آشکارترین تفاوت میان هنر نقاشی و تصویرگری است؛ اما این ارتباط با جریان موج نو گسسته می‌شود. تصویرگران این دسته از آثار معتقدند که اگر قرار باشد که تصویر ترجمه‌ی موبه‌موی متن باشد، تصویرگر کار خاصی نکرده است. چون تصویرگر ابزاری در دست دارد که می‌تواند به تخیّل برود، می‌تواند جهان دیگری برای کودکان باز کند» (خسروی، ۱۳۸۰: ۷۰).

تصویر۱۴. عروس و داماد در باران ، احمدرضا احمدی، تصویرگر: نگین احتسابیان. (احمدی، ۱۳۹۲: ۶ و ۷)

داستان *عروس و داماد در باران* از این‌گونه است. خیال تصویرگر، برگردان و ترجمان خیال نویسنده نیست و تصویرگر در بازسازی خیال نویسنده آزاد است. نویسنده در این اثر عروس و دامادی را روایت می‌کند که در روز بارانی چتر سفید بر سر دارند. اما تصویرگر هوا را آفتابی نشان می‌دهد و حتی سایه‌ی عروس و داماد را نیز ترسیم می‌کند (تصویر۱۴). در واقع تصویرگر متأثر از شعر موج نو، به ابهام متن بیشتر دامن می‌زند و میان آفتاب و چتر و سایه تصاویر متناقض‌نما ایجاد می‌کند. همین ویژگی تصویرگر یعنی وفادارنبودن به متن را در داستان همه *این همه بادکنک‌های رنگی* نیز می‌بینیم که با بازی کردن با رنگ‌ها بر خلاف متن عمل می‌کند: در آن نسیم گرم تابستان، کودکان به بادکنک‌های زرد رنگ، کتاب‌های آبی رنگ آویختند. بادکنک‌های زرد رنگ را با کتاب‌های آبی رنگ به آسمان فرستادند (احمدی، ۱۳۹۳: ۱۰).



تصویر۱۵. این همه بادکنک‌های رنگی، احمدرضا احمدی، تصویرگر: سحر حقگو. (احمدی، ۱۳۹۲: ۶).

تصویرگر داستان، درست برخلاف متن داستان عمل می‌کند و بادکنک را آبی و کتاب را زرد نشان می‌دهد (تصویر۱۵). در واقع «چنین برداشت تصویری را در متن نمی‌توان یافت و تنها حس و دریافت شخصی تصویرگر از حال‌وهوای داستان، او را به چنین رفتاری وامی‌دارد؛ رفتاری که بدون شک متأثر از احساس درونی متن است؛ بدون آنکه گزاره‌های متن اشاره‌ی آشکاری به آن داشته باشد.» (اکرمی، ۱۳۸۷: ۷۸). گویی تصاویری به‌صورت نامرئی وجود داشته‌اند؛ اما پنهان بوده و با حضور این رنگ‌ها، مرئی و دیده شده‌اند. ناهماهنگی دیگری که در این تصویر وجود دارد این است که به هیچ‌وجه گرمی تابستان در تصویر دیده نمی‌شود و تصویرگر با نشان‌دادن رنگ‌های زرد و سبز و آبی شادی را بیشتر از گرمی فضا، مدّنظر داشته است.

جدول۵. ویژگی ناهمگونی متن با تصویر

آزادی شاعر در بازسازی خیال	به‌کارگیری واژگان متناقض‌نما
تأثیر مؤلفه‌ها در تصویرسازی داستان *عروس و داماد در باران* و *این همه بادکنک‌های رنگی*	
نداشتن ارتباط و هماهنگی میان متن و تصویر	تخیّل آزاد تصویرگر از متن
وفادارنبودن به متن	ایجاد تصاویر پارادوکسی
نحوه‌ی انعکاس و عناصر به‌کاررفته و چگونگی توجه تصویرگر	
تصویر۱۴: آفتاب، چتر، سایه، خطوط مورب و منحنی، خانه‌ها و بازار، کودکان در حال بازی، درختان و پرندگان.	
تصویر ۱۵: کتاب، بادکنک، کودک، گل‌های پراکنده در هوا، لکه‌های رنگی بزرگ که گویی موجب پیداشدن تصاویر پنهان در صفحه شده‌اند و آن‌ها را مرئی و دیدنی کرده‌اند.	

۴. نتیجه‌گیری

جریان موج نو در تصویرگری، واقعیت اشیاء و ساختار آن‌ها را نقد کرد و جزمیت در آن‌ها را متزلزل ساخت. همچنین جریان موج نو باعث شد تا هرچیزی با هرچیزی ارتباط برقرار کند و اشیاء را از مفاهیم رایج و هویت ساختگی‌شان جدا کرد. در تصویر شاعرانه‌ی

موج نو، نوعی نیروی گسستن است که این نیرو، دگردیسی ناگهانی در شیوه‌ی احساس کردن و اندیشیدن ایجاد کرد. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که احمدرضا احمدی با جریان موج نو در مجموعه‌ی *به رنگ عشق* دگرگونی اساسی در سبک تصویرسازی به وجود آورد و شالوده‌ی تصویر را با قراردادن اشیاء در جاهای غیرعادی و تغییر شکل اشیای آشنا در هم شکست. از ویژگی‌های مهم موج نو در مجموعه‌ی *به رنگ عشق* می‌توان به دگردیسی اشیاء، کشف تصاویر سوررئالیستی و غیرواقعی، بهره‌بردن از زاویه دید هم‌زمان، گسست و تعلیق در متن اشاره کرد. افزون‌بر این مشخص شد که موج نو نه‌تنها در تصویرگری تأثیر زیادی داشت، بلکه حتی در تصویرگران نیز تحول زیادی ایجاد کرد؛ بدین معنی که تصویرگران نه‌تنها به متن وفادار نیستند، بلکه تصاویری به وجود می‌آورند که واگویی متن و ترجمان آن نیست و نقطه‌ی مقابل آن است و خواننده را بیش‌ازپیش دچار ابهام می‌کند. از دیگر نتایج پژوهش می‌توان به این نکته اشاره کرد که از تأثیرات مهم جریان موج نو در تصویرگری کتاب کودک نداشتن هم‌گونگی متن با تصویر است. تصویرگر متأثر از جریان موج نو، ورای متن، خواستار دگرگونی‌هایی در تصویر است. تصویرگرانِ موج نو در تصویرگری حتی فراتر از متن ویژگی‌هایی انتزاع را مورد توجه قرار می‌دهند و این مغایر با تصویرگری است که حتی خیالی‌ترین متن‌ها را با تصویرهای واقع‌گرایانه در دهه‌های گذشته تجسم می‌بخشیدند.

منابع

احمدی، احمدرضا. (۱۳۴۱). *طرح*. تهران: بی‌نا.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). *پروانه روی بالش من به خواب رفته بود*. از مجموعه‌ی به رنگ عشق. تصویرگر: لیدا طاهری، تهران: نظر

ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). *باران دیگر نمی‌بارید*. از مجموعه‌ی به رنگ عشق. تصویرگر: ماهنی تذهیبی، تهران: نظر.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). *دخترک، ماهی، تنهایی*. از مجموعه‌ی به رنگ عشق. تصویرگر: نازنین عباسی، تهران: نظر.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). *عمر هفت چوب کبریت*. از مجموعه‌ی به رنگ عشق. تصویرگر: حسام‌الدین طباطبایی، تهران: نظر.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۳). *این‌همه بادکنک‌های رنگی*. از مجموعه‌ی به رنگ عشق. تصویرگر: سحر حقگو، تهران: نظر.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۵). *پسرک و دوازده ماه سال*. از مجموعه‌ی به رنگ عشق. تصویرگر: ملیکا سعیدا، تهران: نظر.

استیون داگالس، کتس. (۱۳۸۴). *نمابه‌نما*. ترجمه‌ی محمد گذر آبادی، تهران: بنیاد فارابی.

اکرمی، جمال‌الدین. (۱۳۸۷). «سازه‌های روایتی تصویر». *کتاب ماه هنر*، شماره‌ی ۱۳۴، صص ۶۹-۸۰.

امین سلماسی، مهرداد. (۱۳۹۶). *تصویرسازی تاریخچه، اصول و مبانی، تکنیک‌ها*. تهران: فخراکیا.

بصیر، آذر. (۱۳۸۷). *راهنمای فیلمساز جوان*. تهران: امیرکبیر.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). «هنر ایرانی در نگاه‌ی دیگر». *هنرفردا*، شماره‌ی ۲۸.

حسام‌پور، سعید؛ پیرصوفی املشی، زهرا؛ اسدی، سمانه. (۱۳۹۲). «بررسی دو داستان کودک از احمدرضا احمدی بر پایه نظریه خواننده درون متن». *ادب‌پژوهی*، شماره‌ی ۲۳، صص۹۷-۱۲۱.

حسین‌پور، علی. (۱۳۸۲). «شعر موج نو و شعر حجم‌گرای فارسی معاصر». *مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، شماره‌ی ۴۶، صص ۱۵۷-۱۷۷.

خسروی، نسرین. (۱۳۸۰). «نقد آثار تصویری». *کتاب ماه*، شماره‌ی ۳۴، صص ۶۳-۷۰.

خویی، شیوا. (۱۳۸۵). «فانتزی و واقعیت داستان کودکان». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، صص۹۹-۱۱۴.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.

شارف، استفان. (۱۳۸۲). *عناصر سینما*. ترجمه‌ی محمد شهبا و فریدون خامنه‌پور، تهران: هرمس.

شمس‌لنگرودی، محمد. (۱۳۷۷) *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج۴، تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۱). *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره.

عبدی، زهرا و همکاران. (۱۳۹۴). «ایماژیسم در شعر احمدرضا احمدی». *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز*، شماره‌ی ۲۳۱، صص ۵۹-۷۵.

فتحعلی‌زاده کلخوران،فرشته، کامرانی، بهنام. (۱۳۹۷). «مطالعه تاثیر نگاه نقاشانه در آثار تصویرسازی هنرمندان نقاش ایرانی». *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، شماره‌ی ۱۴، صص ۵۱-۶۴.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

قایینی، زهره. (۱۳۹۰). *تصویرگری کتاب‌های کودکان تعریف تاریخ و گونه‌ها*. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری و پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان.

محمدی، علی؛ روزبهانی، علیرضا. (۱۳۹۱). «فانتزی، در هفت روز هفته دارم، یکی از کودکانه‌های احمدرضا احمدی». *مطالعات ادبیات کودک*، شماره‌ی۵، صص۸۷-۱۰۹.

موسوی شیرازی، سیدجمال. (۱۳۸۷). «تأثیر سوررئالیسم بر تفکر معاصر». *پژوهش زبان‌های خارجی*، شماره‌ی ۵۰، صص ۱۴۷-۱۵۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی