کیفیت تأثیر کتاب‌های مصوّر

پری‌نادلمَن
ترجمه: عباس نادری‌قطب‌الدین

تصاویر کتاب‌های کودکان باید ساده، خوش‌رنگ و بی‌ابهام باشند مثل نقاشی‌های هنر انتزاعی، پیچیدگی نداشته باشند. اعداد را باید بزرگ و درشت نقاشی کرد؛ به گونه‌ای که تحت الشعاع پس زمینه نباشند.

جمله‌های فوق را بارها و بارها، هنگام تدریس ادبیات کودکان، از دانشجویان شنیده‌ام. این اظهار نظرها بیش از آنکه گویای درک دانشجویان از هنر باشد، نشان‌دهندهٔ عقیده‌های آنها درباره کودکان است. به باور آنها، تصاویر کتاب‌های کودکان باید ساده باشند؛ زیرا کودکان به واسطه بی‌تجربگی خود، ساده‌لوح‌اند. بی‌ابهام باشند؛ زیرا چشمان کودک برای ادراک ظرافت‌ها و دقایق تربیت نشده است. خوش‌رنگ باشند؛ زیر روح کودک فی نفسه به شادی و درخشندگی متمایل است و ظرفیت تیرگی و تاریکی را ندارند. به عقیده دانشجویان من، همواره فهم کلمات برای کودک دشوار است، امّا درک تصاویر مناسب ـ یعنی تصاویر ساده، غیر انتزاعی و بی‌ابهام ـ نیازی به تلاش ذهنی ندارد. در حقیقت، به باور آنها، «علّت» وجود تصویر در کتاب‌های کودکان نیز همین است؛ یعنی تصاویر حاوی اطلاعاتی هستند که به کودک، امکان فهم کلمات را می‌دهد. آنان فکر می‌کنند اگر به کودک بگوییم: «زنی پشت پنجره نشسته بود» تا زمانی که تصویری از زن و پنجره نباشد، کودک منظور جمله را نمی‌فهمد؛ و با اطمینان می‌گویند که ترسیم پیچیده زنی غیر واقعی که پشت پنجره‌ای آبستره نشسته، کمکی به کودک نمی‌کند.

امّا کودکان، ساده‌لوح نیستند، هرچند همیشه هم شاد و خندان نیستند. تصویرهای کودکان به ندرت تصاویری ساده‌اند و لازم نیست خوش رنگ یا غیر انتزاعی باشند. فهم کلمات از درک تصاویر سخت‌تر نیست، هرچند نحوهٔ خواندن کلمات سخت است. امّا کودکان سخن گفتن را پیش از دیدن و فهمیدن تصاویر درک می‌کنند. و از آن گذشته، تصاویر کتاب‌های کودکان، صرفاً برای فهماندن اطلاعات مبتنی بر واقعیات نیست.

تصاویر به خودی خود، پیام رسان‌های قابلی نیستند. همان طور که فهم زبانی ما متکی به میزان دانش ما از دستور زبان است، درک تصاویر نیز به میزان اطلاعات ما از قراردادهای تصویری بستگی دارد. حتّی درک یک عکس نیز نیازمند همان دانش

آنان فکر می‌کنند اگر به کودک بگوییم: «زنی پشت پنجره نشسته بود» تا زمانی که تصویری از زن و پنجره نباشد، کودک منظور جمله را نمی‌فهمد.

است. مثلاً باید بدانیم قد و قامت شخصی که در یک عکس می‌بینیم، واقعاً به کوچکی همان عکس نیست؛ دارای ابعاد است و درون کادر عکس محصور نشده است. مکانی که در عکس سیاه و سفید می‌بینیم، در دنیای واقعی، مکانی پر از رنگ است و اگر آن فرد دستش را در عکس بلند کرده است، اکنون در دنیای واقعی، دستش را پایین آورده است.

کتاب‌های مصور، علاوه بر تبعیت از قراردادهای تصویری معمول، خود نیز قراردادهای خاصی را وضع می‌کنند. وقتی پسر سه سالهٔ من به تصویر داستان «میلیون‌ها گربه» اثر «وانداگگ» نگاه می‌کند، نمی‌تواند بفهمد چرا حوض صفحه سمت راست، خالی از گربه است، ولی همان حوض در صفحه سمت چپ، دوباره پر از گربه شده است. او هنوز یاد نگرفته که زمان در کتاب‌های مصور، به طور قراردادی، از چپ به راست، جلو می‌رود. او حتی نمی‌فهمد ده گربه‌ای که روی یک صفحه پهن دو تکه نقاشی شده‌اند، در واقع، همان گربه‌هایی هستند که آنها را به لحاظ تسلسل زمانی، در لحظات متفاوتی که از چپ به راست می‌گذرد، کشیده‌اند.

با این اوصاف، اذعان می‌کنیم که رساندن بسیاری از پیام‌ها، از عهده تصاویر خارج‌اند. تصویر زنی که پشت پنجره نشسته است، گویای مدت و زمان آغاز نشستن او نیست. معلوم نیست که مقصود تصویر، زیبایی زن است؟ یا لباسش؟ یا اعمالی که هنگام نشستن انجام می‌دهد؟ آیا در حال مرور خاطرات است؟ یا طرحی می‌ریزد؟ یا فقط در انتظار کسی است؟ در اینجابرای فهم تصویر، به کلمات نیازمندیم.

در مواردی پیش می‌آید که تصاویر عملاً مانع القای پیام شوند. یک‌بار دانشجویی برای اثبات این فرض که کودکان بدون دیدن تصاویر قادر به درک داستان نیستند، آزمایشی را اجرا کرد. او کودکان کودکستانی را به دو گروه تقسیم کرد. برای گروه اول، قصّه‌ای را بدون تصویر خواند و برای گروه دوم، همان قصه را به همراه تصاویر خواند. او با تمام توان کوشید تا آزمایش درست از آب درآید. کتاب انتخابی او، مخصوص خوانندگان مبتدی بود و تصاویرش از متن ساده، ناموزون و یکنواختش جالب‌تر و ظریف‌تر بودند. در کمال ناباوری، گروهی که قصه را با تصاویر شنیده بودند، در طول شنیده قصه، گیج و مبهوت ماندند و پس از اتمام قصه، اندکی از آن را به یاد می‌آوردند. ولی گروهی که قصه را شنیده بودند، با دقّت گوش داده و تمام داستان را به یاد می‌آوردند.

گرچه کلمات قبل از تصاویر کتاب‌های مصور، می‌توانند اطلاعات را منتقل کنند، امّا تصاویر، گویای چیزی هستند که کلمات به طور غیر دقیق به ما می‌فهمانند؛ یعنی ظاهر و صورت چیزها. توانایی تصاویر در ارایه اطلاعاتی دقیق از ظواهر اشکال، در کتاب‌های کودکان، اهمیت خاصی می‌یابد، زیرا تجربهٔ زبان شناختی اندک مخاطبان کم سن و سال، خود مانعی در راه فهم پیچیدگی زبان است. کودکان با واژه‌های فنی توصیف‌کننده لباس آشنا نیستند، اما می‌توانند مقنعه، شال‌گردن و آستین بارانی را که در تصویر کشیده شده، درک کنند. در واقع، مشخصهٔ کتاب‌های مصور دوران ما، وجود متن‌های ساده و اغلب بی‌قواره، ولی تصاویر بسیار پیشرفته و ماهرانه است.

امّا علاوه بر ظاهر و صورت هر شیء،

همان طور که فهم زبانی ما متکی به میزان دانش ما از دستور زبان است، درک تصاویر نیز به میزان اطلاعات ما از قراردادهای تصویری بستگی دارد.

تصاویر، نمایش دهندهٔ چیزهایی هستند که کلمات قادر به القای آنها نیستند. مثلاً دو تصویر یکسان از یک موضوع را مقایسه کنید. برای توصیف تفاوت نقاشی‌هایی که در «ترنیا اسکارت» و «نانسی اکولم بورکرت» از شخصیت «سفید برفی» کشیده‌اند، به فردی کاملاً تیزبین و خوش بیان نیازمندیم. خطوط صورت سفید برفی در دو نقاشی، به طرزی باور نکردنی شبیه‌اند؛ حتی آرایش موی آنها نیز یکسان است. با تمام این شباهت‌ها، این دو تصویر، با هم کاملاً متفاوت‌اند و در همان نگاه اول می‌توان به این تفاوت پی برد.

مانند اکثر داستان‌های پریان، کلماتی که قصه سفید برفی را روایت می‌کنند، تقریباً بی‌روح‌اند. آنها به طور ضمنی واقعیتی باور نکردنی را در دل حوادثی عجیب و غریب عرضه می‌کنند. در نتیجه، ما نیز به جملهٔ «او دختری داشت به سرخی خون و به سفیدی برف»، حداقل تا زمانی که در متن اصلی و بدون تصویر هستند، واکنشی خنثی نشان می‌دهیم. امّا در مورد آن دو تصویر نمی‌توانیم بدون عکس‌العمل باشیم. در واقع، هر تصویری از آن دختر سرخ و سفید، پای احساس ما را به میان می‌کشد. به عقیده «ای اچ گامبریچ»: «تصویر بصری، ظرفیت برانگیزندگی فوق‌العاده‌ای دارد.»

هایمن و بورکرت با ارایه تصویر سفید برفی به دو شیوه متفاوت، دو دیدگاه مختلف را آشکار می‌کنند و احساسات متفاوتی را نیز از مخاطب خود انتظار دارند. هرچند در هر دو تصویر، سفید برفی موهای مواج دارد، اما موج موی سفید برفی در نقاشی هایمن، مثل موج شاخه‌های درختان است که به دست باد درهم گره می‌خورند. در تصویر بورکرت، موج مو به اندازه‌ای است که تفاوت چهرهٔ صاحبش را از شاخ و برگ‌های پر پشت و تزیینی پشت سرش نشان دهد.

علت اینکه احساس متفاوتی از دیدن هر یک از آن دو تصویر به ما دست می‌دهد، نه به خاطر تصویر، بلکه به خاطر سبک تصویرگری است. ترنیا اسکارت هایمن، تصویر مادر سفید برفی را از پشت سر نشان می‌دهد. ما همراه او در اتاق هستیم و از پنجره نگاه می‌کنیم و آن چه را او می‌بیند، ما نیز می‌بینیم. ما حتی خدمتکاری را که برایش چای می‌ریزد می‌بینیم، همچنین شمع‌هایی را که در مقابل یک نقاش کوچک سه لته روشن می‌کند و تاریکی آرامش‌بخشی که او را فرا گرفته است.

نانسی اکولوم بورکرت، زن را از بیرون پنجره به ما نشان می‌دهد. بیننده به او نگاه می‌کند و نمی‌داند او به چه خیره شده است. از منظر بیننده، او جزیی از تصویر بزرگ‌تری است که شامل سایر بخش‌های قلعه می‌شود. از آن گذشته، در اتاق او، طرح‌های پرزرق و برق زیر نور واحدی نقاشی شده است و از ژرفانمایی (پرسپکتیو) برای نشان دادن اشیا و طرح‌ها خبری نیست. این زن، شیئی است در میان سایر اشیا و فقط زیبایی‌اش قابل تحسین است. او حالتی انسانی ندارد و بیننده به احساس و زاویهٔ نگاه او توجه نمی‌کند. بورکرت حتی قطره خونی را که روی برف می‌افتد، نقاشی نکرده است، ولی هایمن ما را به درون می‌کشاند موضوع قصه را که مردم هستند، نشان می‌دهد. بورکرت ما را به بیرون می‌کشاند و ما را در فاصله‌ای دور نگاه می‌دارد و اشیا و اجسام را درون پرسپکتیو قرار می‌دهد؛ مانند زن کوچکی که در کام

گرچه کلمات قبل از تصاویر کتاب‌های مصور، می‌توانند اطلاعات را منتقل کنند، امّا تصاویر، گویای چیزی هستند که کلمات به طور غیر دقیق به ما می‌فهمانند.

قلعه بزرگ فرو رفته است. به عبارت دیگر، شیوه ارایه اطلاعات مشابه، متفاوت است و در حقیقت، اطلاعات را نیز تغییر می‌دهد. سبک، محتوا را به اندازه‌ای عوض می‌کند که خود محتوا می‌شود.

این آگاهی که «زنی پشت پنجره نشسته» یا «کودکی به سرخی خون و سفیدی برف» است، تفسیر متفاوتی به دنبال دارد؛ مثلاً زن در حال راندن اتوبوس است و یا پوست کودک قرمز و لباس‌هایش سفید است؛ یا چهره‌ای سرخ و سفید دارد. امّا این تخیل ما تا زمانی که نقاشی هایمن و بورکرت را ندیده باشیم، ادامه دارد.

درحقیقت، چون واژگان کتاب‌های مصور، اغلب از سادگی زیاد، مفهومی دو پهلو می‌یابند؛ هدف اصلی تصاویر این کتاب‌ها، اغلب محدود کردن دامنه معانی است. پس از شنیدن قصهٔ «جایی که وحشی‌ها هستند» اثر «سنداک» و بدون دیدن تصاویر، دانشجویان این کتاب را برای کودکان، داستانی وحشتناک توصیف کردند، ولی به محض دیدن تصاویر، نظر خود را عوض کردند. وحشی‌هایی که آنها در ذهن خود مجسم کرده بودند، وحشتناک‌تر از نقاشی سنداک بود. دانشجویان می‌گویند که وحشی‌های قصهٔ سنداک، جالب‌تر از موجودات تخیلی آنها هستند. عده‌ای عقیده دارند که تصویر محدودکنندهٔ تخیل است؛ در حالی که وحشی‌های قصه سنداک و سفید برفی بورکرت گرچه واکنش خواننده را نسبت به کلمات محدود می‌کنند، اما گسترهٔ تجربه‌اش را وسیع‌تر می‌سازند. من خود هیچ‌گاه نمی‌توانستم وحشی‌های غیر معمولی سنداک را تجسم کنم و تخیل من از سفید برفی، کم ابهام‌تر از کلمات قصه نبود. اگر تصاویر، قید و بندی برای تخیل ایجاد کند، پس کلمات نیز همین‌گونه‌اند. و تنها جایگزین بی‌خطر، سفید گذاشتن صفحات است! در واقع، تصاویر و کلمات، با ارایه چیزی جدید و روشن برای اندیشیدن، تخیل ما را ورزیده می‌کنند.

متن داستان «پیاده‌روی رُزی» اثر «هاچینز» فقط ۳۰ کلمه ساده دارد: «رزی مرغه رفت پیاده‌روی؛ از این طرف به آن طرف حیاط؛ دور حوض؛ روی خرمن کاه، آن طرف آسیاب؛ از وسط پرچین؛ زیر کندوها. بعدش سر شام برگشت تو لونه‌اش.» این قصه ساده‌تر از این است که جلب توجه کند و از صفحه‌های سفید پیچیده‌تر نیست؛ تصاویر هاچینز با ترسیم خاص صحنه‌ها، آن را تبدیل به قصه می‌کند و تخیل ما را به کار وامی‌دارد. در تصاویر قصه، رزی غافل از روباهی که دنبالش می‌کند، به گردش می‌رود و روباه نیز در این تعقیب، به هرجا که می‌رسد، بلایی سرش می‌آید.

در این کتاب، تأثیر تصویرها بسیار زیاد است؛ البته به ظرافت تصویرگری سفید برفی نیست. قصه در کنار تصاویرش، صرفاً توصیف عینی وقایع کسل‌کننده نیست؛ راوی داستان در این موقعیت، یا باید مثل رزی بی‌خیال باشد و یا برای مزاح عمداً روباه را نادیده بگیرد. در هر دو صورت، تصاویر، عدم کفایت متن را ثابت کرده و در واقع لذت قصه را نیز دو چندان می‌کنند. فاصله بیان قصه از طریق کلمات با بیان قصه از طریق تصاویر، به کتاب جذابیت می‌بخشد. این فاصله اجتناب‌ناپذیر است. همیشه تصاویر، معنی و تفسیر کلمات را به روشی خاص تغییر می‌دهند، یعنی همیشه داستان دیگری را نقل می‌کنند. بیشتر

تصاویر، قدرت ترسیم گذشت زمان را ندارند. آنها به جای اینکه نحوه ارتباط لحظه‌ای با لحظه دیگر را نشان دهند، توجه ما را به شکل مکانی خاص در لحظه‌ای خاص و خارج از زمان، جلب می‌کنند.

تصویرگران، همانند هاچینز، از این روش برای سرگرمی استفاده می‌کنند؛ به گونه‌ای که لذت خواننده قصه، از آگاهی او از فاصله متن و تصاویر، به وجود می‌آید. یکی از نسخه‌های این نوع بازی و سرگرمی، بسط شعرهای ساده در قالب قصه‌های طولانی است؛ سنتی که پایه‌گذارش «کالدیکوت» بود افرادی همچون «والاس تریپ» و «موریس سنداک» ادامه‌اش دادند. در قصه «هکتور حامی» نوشتهٔ سنداک، شعر چهار خطی ساده‌ای درباره رفتن هکتور نزد ملکه و بازگشتش، تبدیل به قصه‌ای بلند می‌شوند و شخصیت‌هایی مثل مار، شیر و کبک را در آن می‌گنجاند. لذت قصه در کشف این حقیقت است که قصه با تصور ما، متفاوت است.

نباید از یاد ببریم که قصه هکتور حامی، بدون کلمات خالی از لطف است. در این کتاب، تصاویر، کلمات را به بازی می‌گیرند. تصاویر، چیزی ورای آنچه کلمات بیان می‌کنند، ارایه می‌دهند و این امر، حساسیت خوانندگان را برمی‌انگیزد. ما در جستجوی جزییات جالب به تصاویر توجه می‌کنیم؛ با علم به اینکه این جزییات، از آن چه کلمات بیان می‌کنند، جالب‌ترند. اکثر کتابهای مصور، نیازمند چنین توجهی هستند. هنرمندانی از قبیل «ریچارد اسکاری» و «میتسو ماسا آنو» در این نوع کار، حرفه‌ای شده‌اند. صفحات شلوغ کتابهای آنها، نیازمند دقت زیادی است و هرچند سبک کار این دو متفاوت است، ولی لذتِ یافتنِ «سوسک‌طلایی» اسکاری یا «کلاه‌قرمز سوارکاریِ» آنو، در میان انبوهی از جزییات به یک اندازه است. در تصاویر بسیاری از کتاب‌ها، حیوانات گوناگونی لابه‌لای شاخ و برگ درختان پنهان هستند؛ مانند سفید برفی بورکرت، سه شکارچی خوشحال سوزان جفرز و حیوانات آنو. در حقیقت، این معمای تصویری، کلیشه شده است. اخیراً، این شیوه حتی در آگهی‌های «سیراکلوپ» (Sierra Club) نیز که زمین را تنها بهشت مورد نیاز بشر می‌داند، به کار گرفته شده است. نکته اصلی این تصاویر در استفاده از چشم و لذت بردن از کشف‌های حاصل از نگاه است.

در داستان «دیگر اتفاقی در خانه‌ام نمی‌افتد»، «الن اسکین» با استفادهٔ منطقی از این روش، خواننده را با داستان درگیر کرده است. «چستر فیلبرت» می‌گوید اتفاقی در خانه‌اش نمی‌افتد، اما ذهن خواننده آنقدر مشغول کشف حوادث جالب پشت سر اوست، که به خود او، توجهی نمی‌کند. ما بیش از آنچه او می‌گوید، می‌بینیم و لذت می‌بریم، پس می‌دانیم که وی اشتباه می‌کند. اسکین، زیرکانه از فاصله تصویر و کلام استفاده می‌کند، تا به حرف‌های راوی قصه، طعنه بزند.

در این نوع کتاب‌ها، رابطهٔ تصویر و کلام، در عمل رابطه‌ای ضد و نقیض است، اما برخوردی تند بین آن دو اجتناب‌ناپذیر است؛ زیرا پیام‌های متفاوتی را با شیوه‌ها متفاوت می‌رسانند. در قصه جایی که وحشی‌ها هستند، سنداک ظاهراً تعمّدی در ایجاد فاصله بین کلام و تصویر ندارد. داستان این‌گونه آغاز می‌شود: «شبی که مَکس لباس گرگی‌اش را پوشیده و شروع به شرارت کرد، مادرش او را «وحشی» نامید!»

کسی که برای اولین‌بار این جمله را می‌خواند،

فاصله بیان قصه از طریق کلمات با بیان قصه از طریق تصاویر، به کتاب جذابیت می‌بخشد. این فاصله اجتناب‌ناپذیر است. همیشه تصاویر، معنی و تفسیر کلمات را به روشی خاص تغییر می‌دهند، یعنی همیشه داستان دیگری را نقل می‌کنند.

از مکث کردن در وسط جمله و ناتمام گذاشتن معنای آن، احساس رضایت نمی‌کند؛ امّا سنداک این کلمات را در سه صفحه بیان می‌کند و سه تصویر مختلف برای آنها ارایه می‌دهد؛ و خواننده نیز می‌خواهد به تصاویر نگاه کند. بنابراین، خواننده از طریق کلمات پیش می‌رود تا معنای کامل آنها را درک کند؛ حال آنکه تصاویر او را به عقب برمی‌گرداند تا جزییات صفحه‌هایی را که ترسیم شده، کشف کند. پس بین کلام و تصویر تنش خود به خود پدید می‌آید.

تنش در کتاب‌های مصور داستانی، بسیار قوی است. داستان‌ها ضرورتاً گذر زمان را توصیف می‌کنند. در داستان‌های خوب، حوادث به گونه‌ای روان و سلیس به هم پیوند می‌خورند و خواننده را وادار می‌کنند صفحات را ورق بزند تا از آخر داستان سر در بیاورد. اما به استثنای قراردادهای ساختگی ـ مثل قراردادی که «وانداگگ» برای نشان دادن چاق شدن گربه به کار برده است ـ تصاویر، قدرت ترسیم گذشت زمان را ندارند. آنها به جای اینکه نحوه ارتباط لحظه‌ای با لحظه دیگر را نشان دهند، توجه ما را به شکل مکانی خاص در لحظه‌ای خاص و خارج از زمان، جلب می‌کنند. حتی زنجیره‌ای از تصاویر نیز فقط می‌توانند تناوب لحظات مجزا را نشان دهند و از نمایش ارتباط آن لحظات، عاجزند. قصه‌ها زمان و فضا، و تصاویر فقط فضا را توصیف می‌کنند. اگر ما برای نگاهی دقیق به شرارت مَکس یا جنگل پر از حیوان بورکرت درنگ کنیم، حرکت در امتداد زمان داستان را از دست می‌دهیم.

واضح است که تصاویر خود نیز می‌توانند دافعه داشته باشند و داستان خوب را ضایع کنند، امّا تصویرگران هوشمند، کشش دو سویهٔ کلمات و تصاویر را به خوبی درک می‌کنند و آن را به کار می‌بندند.

تصویرهای داستان جایی‌که وحشی‌ها هستند، چگونگی شروع اتفاقات را نشان می‌دهند. کلمات به تنهایی، اطلاعات خوبی ارایه نمی‌دهند و مضحک به نظر می‌رسند. ضرباهنگ جملات در گروه مکث‌هایی است که سنداک با قرار دادن تصاویر در جای خود، ایجاد می‌کند. تصاویر با ایجاد تعلیق، نثر ساده و خشک را تبدیل به نثری زیبا می‌کنند.

آن‌چه تصاویر نقش می‌کنند، به فرض ما، لحظاتی است که تسلسلی را شکل می‌دهند؛ اما داستانی که روایت می‌کنند، بریده‌بریده است. پسری در لباس گرگ، میخی را به دیوار می‌کوبد تا چادری برپا کند. همان پسر، سگی را با چنگال تعقیب می‌کند و نیمه شب در اتاقی می‌ایستد و به در خیره می‌شود؛ در حالی که کلمات سنداک لحظات قصه را به گونه‌ای پیوند می‌دهد که ما ارتباط آنها در درک کنیم. تصاویر همچنان توجه ما را به لحظات خاصی که از گذر زمان استخراج شده، معطوف می‌کند. ما لحظه‌ای از قصه را به وضوح و با جزییات می‌بینیم، مفصل‌تر از آن چه که از کلمات خشک و خالی می‌توان فهمید سپس به لحظه‌ای دیگر با همان وضوح و تفصیل می‌رویم.

کتاب‌های مصور مثل داستان‌های پریان هستند. به گفته «مکس لوسی»، در داستان‌های پریان، اپیزودهای قصه از یکدیگر جدا می‌شوند. هر

وقتی تصویرگران، کیفیت ایستایِ تصاویر را پذیرفته و از آن برای تأثیرگذاری متقابل بر حرکت پیشروندهٔ داستان استفاده کنند، کتاب‌هایی ارزشمند و تحسین برانگیز خلق می‌شود.

اپیزود فی نفسه کامل است و نیازی به برقراری رابطه با اپیزود قبلی نیست. مثلاً داستان سفید برفی به طور مفصل شرح حال ملکه پیری را که پشت پنجره نشسته تعریف می‌کند، سپس در چند جمله، سال‌ها به جلو می‌رود و ملکهٔ جدید را روبه‌روی آینه‌اش می‌بینیم. کتاب‌های مصور خوب، همین گونه داستان را پیش می‌برند. آنها توجه خواننده را به مجموعه‌ای از لحظات معطوف می‌کنند؛ مانند مراحل شیطنت داستان مکس. با این وجود، لوسی می‌افزاید: «اپیزودهای قصه‌های پریان، به طور کامل از هم منفک نیستند. گرایش، به خود بسندگی هر صفحه و یکپارچگی ساختار، در تضاد با هم قرار می‌گیرند.» در واقع، «پیرنگ» (Plot) داستان‌های پریان، انسجام لحظه‌هایی به ظاهر نامنسجم است. زیبایی سفید برفی جوان، بلافاصله، ارتباط مرموز پیشین زنی پشت پنجره را با زنی روبه‌روی آینه برقرار می‌کند. تفاوت پنجره و آینه نیز، تضاد نگاهی با محبّت و نگاهی خودبینانه و خطرناک را نشان می‌دهد.

برای اینکه به نحوهٔ برخوردهای متفاوت تصویرگران با ضرباهنگ پی ببریم، می‌توان دو تصویر از یک داستان را با هم مقایسه کرد. نیازی به اثبات نیست که داستان‌هایی که ترنیا اسکارت هایمن و نانسی اکولوم بورکرت نقاشی کرده‌اند، داستان پریان است.

بورکرت با افزودن تصویری بر روکش کتاب، زرق و برق دادن صفحه اوّل و آراستن حرفی که متن را آغاز می‌کند، تنها ۱۰ تصویر برای قصه سفید برفی کشیده است. هایمن ۲۵ تصویر ترسیم کرده است، که فقط دو تای آنها روی صفحه پهن دولا است. بنابراین، دو ضرباهنگ کاملاً متفاوت پدید می‌آید. نقاشی‌های هایمن، لحظات بیشتری را جدا می‌سازد، اما تأثیر آن مانند فیلم است؛ یعنی مجموعه‌ای از تصاویر ثابت پشت سر هم، برای ایجاد تأثیر حرکت. تصاویر به گونه‌ای با هم حرکت می‌کنند، که ضرباهنگ پرشی روایت کتاب مصور را کم اهمیت می‌کند. در واقع، تصاویر هایمن، بر کلمات سایه می‌اندازند؛ و حتی از نظر ظاهری نیز فضاهای کوچک سفید رنگی را که کلمات در میان آنها چاپ شده‌اند، احاطه می‌کنند.

نقاشی‌های بورکرت، لابه‌لای صفحات پهن دولا ـ که حاوی کلمات هستند ـ پراکنده شده‌اند. فاصله فیزیکی تصاویر بورکرت با کلمات، نه تنها حرکت پیشروندهٔ کلمات و حرکت معکوس نقاشی‌ها را مخفی نمی‌کند، بلکه تقویت نیز می‌کند. ضرباهنگی که از طریق حرکت مابین تصاویر و کلمات ایجاد می‌شود، در نقاشی‌های بورکرت، آشکار و در نقاشی‌های هایمن، سست است.

کثرت نقاشی‌های هایمن، بر واکنش ما نسبت به تک‌تک تصاویر، تأثیر منفی می‌گذارد. دیدن همان اتاق‌ها و همان اشیا در صفحاتی پشت سر هم، موجب عدم توجه دقیق ما به آنها می‌شود. یعنی ما ناخودآگاه تحت تأثیر آنها هستیم، همان طور که زمینه تصاویر فیلم‌ها به یادمان می‌ماند در واقع، هایمن، در بدو امر از اشیا برای خلق فضا استفاده می‌کند. آن همه شمع در مجاورت آینهٔ ملکه، یا کنده‌کاری‌های اساطیری بر روی اثاثیهٔ کوچک، توجه چندانی را به خود جلب نمی‌کند؛ اما اگر همه آنها را با هم در نظر بگیریم، احساس «ملودراماتیک» کتاب را می‌فهمیم.

واضح است که تصاویر خود نیز می‌توانند دافعه داشته باشند و داستان‌خوب‌را ضایع‌کنند،امّاتصویرگران‌هوشمند، کشش‌دو سویهٔ کلمات و تصاویر را به خوبی درک می‌کنند و آن‌را به‌کار می‌بندند.

تعداد نقاشی‌های بورکرت کم‌تر است و به همین دلیل، از نظر موضوع و ترکیب نیز با تصویرهای هایمن، تفاوت دارند. این امر که با نگاه به این نقاشی‌ها، زمان بیشتری از داستان دور می‌شویم، درگیری ما را با حوادثی که توصیف می‌کند، کاهش می‌دهد؛ امّا توجه دقیق ما به جزییات تصویری، با درک عمیق‌تر و عینی‌تر از وقایع، جبران می‌شود. در واقع، تأثیر تصاویر، به اندازه تأثیر نورپردازی قرون وسطایی آن است؛ در جزییات آنها، معنای وقایع و شخصیت‌ها، پنهان است.

جستجو برای یافتن حیوانات مخفی در جنگل، ما را از چیزهای زیادی آگاه می‌کند: سفید برفی علی‌رغم زیبایی‌اش در خطر است. او ساده‌لوح‌تر از این است که خطر را دریابد و ما که از خطر آگاهیم، از او فاصله داریم. تمامی تصاویر بورکرت، این نوع واکنش را در مخاطب، به وجود می‌آورند. اتاق کار ملکه، پر از نمادهای سنتی مرگ است؛ به طوری که ما اهمیّت خاص سیب اغواکننده ولی مرگباری را که در دست دارد، احساس می‌کنیم. ملکه در پایان داستان، از پلکانی که در بالای آن مجسمهٔ عدالت قرار دارد، همزمان با بالا رفتن سفید برفی و شاهزاده از پلکان نورانی، پایین می‌آید و سفید برفی و شاهزاده، از کنار باغی سرسبز و نمادین عبور می‌کنند.

تصویر سفید برفی مرده و ملکه نیز به دقت متوازن می‌شوند؛ سفید برفی و ملکه در صفحهٔ سمت چپ، با اژدهایی که خرگوش بی دفاعی را در چنگال خود دارد ـ در صفحه سمت راست ـ معنا می شود و چشم‌انداز پشت سر آنها شامل داسی تیره رنگ، خورشیدی در حال افول و ابرهایی است که روی قلعه ملکه باران می‌بارند؛ و کولوته‌ها نیز از تپه‌ها پایین می‌آیند.

قصه سفید برفی، نیازی به تصویرگری ندارد؛ این قصه قرن‌هاست که سینه به سینه نقل شده‌است، اما زمانی که پای نقاشی وسط می‌آید، داستان ضرورتاً عوض می‌شود و الزاماً باید به این توجه کرد که کدام یک از این دو قصه تازه، تأثیرگذارتر است؛ قصه‌ای که هایمن نقاشی کرده یا قصهٔ بورکرت.

تصاویر بورکرت، مثل اصل داستان، توجه را به عواطف، اندیشه یا حتی شخصیت‌های فردی بازیگران قصه، معطوف نمی‌کند. نقاشی بورکرت، مانند عکس «پرتره» است؛ یعنی هرچند اطلاعات دقیقی از ظاهر سفید برفی نشان می‌دهد، ولی چیزی از خصوصیات فردی او نمی‌گوید. فقط می‌گوید که او جوان، معصوم و زیباست، که همه می‌دانیم. ما تصویر او را طوری نگاه می‌کنیم که گویی به عکس غریبه‌ای نگاه انداخته‌ایم. ما در مقام بیننده بی‌طرف، فقط تحسین کننده‌ایم؛ در نتیجه، خود را هم‌تراز با ارزش‌های اصل داستان می‌یابیم. به جای اینکه با شخصیت‌ها رابطه عاطفی برقرار کنیم، فقط به ارزش‌های اخلاقی توجه می‌کنیم و داستان به ما نشان می‌دهد که اعتماد به عواطف ـ آن گونه که ملکه عمل می‌کند ـ در حقیقت، از روی خودخواهی و لذت‌جویی است.

فضای تیره و تار نقاشی‌های هایمن، بر عواطف شخصیت‌ها تأکید می‌کند؛ شکل ترسیم اتاق‌ها به مخاطب، درباره خلق و خوی شخصیت‌ها آگاهی می‌دهد. در حقیقت، نقاشی‌های هایمن، در

تصویرهای کودکان به ندرت تصاویری ساده‌اند و لازم نیست خوش رنگ یا غیر انتزاعی باشند. فهم کلمات از درک تصاویر سخت‌تر نیست.

ضدّیت با روح داستان‌های پریان است. این داستان‌ها، سالیان سال پیش از آنکه فردّیت، محور علاقه و توجه بشر شود، خلق شدند. هایمن با نشان دادن وقایع به زبان احساس، ما را با شخصی که در قصه تسلیم احساس خود می‌شود ـ ملکه ـ همسو می‌کند.

در حقیقت، نقاشی‌های هایمن، ملکه را ضد قهرمان نشان می‌دهد؛ زنی آزاد که احساسی عمیق دارد. می‌کوشد سرنوشتش را به میل خود شکل دهد و سرانجام بر اثر شرایط خلاف میلش، گرفتار عاقبتی غم‌انگیز می‌شود. البته او لایق مجازات سختی که نصیبش می‌شود نیست؛ و تعجب نمی‌کنیم که هایمن نیز از تصویر این عاقبت تلخ، اجتناب می‌کند. او حتی سرانجام خوش سفید برفی را ترسیم نمی‌کند، امّا حالت نقاشی بیان می‌کند که سفید برفی، دختری منفعل و کودن است، که شایسته پاداش نیست. او هیچ‌کاری نمی‌کند، جز اینکه زیبایی محترمانه‌ای دارد؛ پخت و پز و شست و شو می‌کند و بارها و بارها به خواب می‌رود. نقاشی‌های احساسی هایمن، با ارزش‌های اصلی داستان، در تضادّند. تصاویر سرد و خالی از احساس بورکرت، از آن ارزش‌ها حمایت می‌کنند.

صرف‌نظر از همهٔ مسایلی که مطرح شد، موضوع ضرباهنگ نیز مطرح است. لحظات مجزایی که مشخصهٔ داستان‌های پریان است ـ ولوسی از آنها صحبت می‌کند ـ به راحتی از داستان سفید برفی استخراج می‌شوند:

۱. ملکه پیر پشت پنجره نشسته و به انگشتش سوزن می‌زند.

۲. ملکه تازه، روبه‌روی آینه نشسته، و از زیبایی سفید برفی باخبر می‌شود.

۳. شکارچی قصد جان سفید برفی را می‌کند، ولی ناکام می‌ماند.

۴. کوتوله‌ها در منزل خود سفید برفی را می‌یابند.

۵ و ۶ و ۷. مکله به سفید برفی، نور، شانه و سیب، تعارف می‌کند.

۸. کوتوله‌ها، سفید برفی را در تابوت شیشه‌ای می‌گذارند.

۹. شاهزاده، سفید برفی را می‌بیند و دلباخته‌اش می‌شود.

۱۰. سفید برفی بیدار می‌شود.

من پیش از تماشای نقاشی‌های بورکرت و هایمن، این فهرست را تهیه کردم. اینها همان لحظاتی هستند که داستان، خود، جدا کرده و در حافظه‌های ما ثبت کرده است، لحظه‌هایی که لابه‌لای جزییات متعدد دیگر، در هربار روایت، تکرار می‌شوند. هریک از آن لحظه‌ها، خود تصویر هستند، لحظه‌ای کامل که از جریان وقایع، بیرون آمده‌اند.

هایمن، تمامی این لحظات را به استثنای آخرین لحظهٔ به یاد ماندنی، نقاشی می‌کند. او در این کار تنها نیست؛ «وانداگگ» در آثار خود شش تصویر کشید؛ «جک کنت» هفت نقاشی، و «فریتس وگنر» و «اوتو اسونداس» ۹ تصویر کشیدند. امّا تأکید بر لحظاتی که خود داستان بر آنها تأکید می‌کند، به ظاهر غلط می‌نماید. در حقیقت نیز به دیدن لحظاتی که داستان قبلاً به دقت برای ما جدا کرده است، نیازی نداریم. نتیجه این اصرار، تأکید بیش از حد و ملودرامی بی‌قواره است.

اگر تصاویر، قید و بندی برای تخیل ایجاد کند، پس کلمات نیز همین‌گونه‌اند. و تنها جایگزین بی‌خطر، سفید گذاشتن صفحات است.

لحظاتی که هایمن در میان لحظه‌های اصلی ترسیم می‌کند، فقط تأکید بیشتری بر احساسات دارد. او ملکه را غرق تفکر دربارهٔ زیبایی سفید برفی، ایستاده با نگاهی پر از حسادت در برابر آینه و تنها و غمزده در اتاقش، نقاشی کرده است. گگ، کنت، وگنر و اوتو اسونداس، همگی با نشان دادن علاقه‌ای بی‌معنا به شیطنت کوتوله‌ها، دستاوردهای خود را ضایع می‌کنند. هایمن نیز لحظات اصلی داستان را درون انبوهی از احساسات گم می‌کند؛ اما باز هم توجه ما از معنای اساسی داستان، به حال‌وهوای اغراق شده‌ای که هایمن ترسیم می‌کند، معطوف می‌شود.

بورکرت، فقط یکی از لحظه‌های اصلی را نشان می‌دهد، یعنی لحظه‌ای که سفید برفی در تابوتش دراز کشیده و شاهزاده به او نگاه می‌کند. به سایر لحظات ـ مثل وقتی که او در تابوت قرار می‌گیرد یا از آن خارج می‌شود ـ بی‌اعتنایی شده است. بورکرت، ملکهٔ پیر را پیش از آنکه به انگشتش سوزن بزند، نشان می‌دهد. حتی از کشیدن قطره خون نیز غفلت می‌کند. هر چند ما سفیدبرفی را در جنگل می‌بینیم، اما این تصویر، زمانی را نشان می‌دهد. که شکارچی او را ترک کرده است و سفید برفی، خانه کوتولوها را می‌بیند. به جای نقاشی لحظهٔ هیجان‌انگیز روبرو شدن کوتولوها با سفید برفی، بورکرت صحنه‌ای معمولی را نشان می‌دهد؛ نشستن کوتولوها پشت میز غذا، برای خوردن غذایی که سفید برفی پخته است.

در تصویری دیگر، بورکرت، سفید برفی را بعد از اینکه در دام افتاده و غش کرده است، نشان می‌دهد و لحظهٔ در دام افتادنش را نقاشی نکرده است. سرانجام، آخرین تصویر، لحظاتی پس از رقص مرگ ملکه را نشان می‌دهد و از صحنه ازدواج سفید برفی و شاهزاده خبری نیست. در حقیقت، بورکرت اصلاً داستان سفید برفی را نقاشی نکرده است. در نقاشی‌های او اتفاق خاصی نمی‌افتد، چه رسد به وقایع اصلی داستان.

بورکرت با انتخاب این روش تصویرگری ـ که در تناقض با تأکید اولیه داستان است ـ به دو هدف دست می‌یابد: ۱. اطمینان می‌یابد که تصویرهایش زاید نیستند. او چیزهایی را نشان می‌دهد که در خود داستان از آنها خبری نیست؛ بنابراین، داستان او، از اصل داستان جداست. ۲. او روش ضد و نقیض قصه‌های پریان در جداسازی و پیوند وقایع را یک گام به جلو می‌برد. داستان، بین لحظه‌های اصلی و پیرنگ آن، تنش ایجاد می‌کند. در حقیقت، پیرنگ، پیونددهندهٔ لحظه‌هاست. بورکرت، بین لحظاتی که خود برای جلب توجه ما جدا می‌سازد و لحظاتی که داستان برای جلب توجه ما انتخاب می‌کند، تنش ایجاد می‌کند.

لحظاتی که بورکرت، نقاشی کرده است، نسبتاً بی‌اهمیت و بی‌اثرند؛ آدم‌هایی که نشسته‌اند؛ آدمی که غش کرده؛ کسانی که در یک میهمانی حاضر شده‌اند و منتظر اتفاقی هستند؛ یعنی لحظاتی قبل و بعد از وقایع اصلی. این تصاویر، بی‌احساس و بی‌حرکت‌اند. ترکیب به شدّت متوازن، توجه وسواسی به جزییات، و نور ثابت آنها نیز به عدم تحرّک آنها می‌افزاید و ما را وامی‌دارد همه چیز را به یک اندازه و با دقت، مورد توجه قرار دهیم. تصاویر بورکرت مثل همه تصاویر، حرکت را متوقف می‌کند. تناقض اینجاست که کیفیت ایستایِ این

اما تصاویر هایمن، چنان در بازنمایی انرژی داستان پیش می‌روند، که خود و یا داستان را زاید می‌کنند. نگاه به آنها حین خواندن داستان، مثل خوردن شکلات و نان‌قندی با هم است. نان‌قندی، مثل شکلات نیست؛ و تصاویر، عملاً قادر به نمایش حرکت یا انرژی نیستند. تلاش برای نشان دادن حرکت در تصویر، به تصاویر، ظاهری احمقانه می‌بخشد.

تصاویر، آنها را نسبت به حرکت تند قصه مهیج‌تر می‌کند. اما تصاویر هایمن، چنان در بازنمایی انرژی داستان پیش می‌روند، که خود و یا داستان را زاید می‌کنند. نگاه به آنها حین خواندن داستان، مثل خوردن شکلات و نان‌قندی با هم است. نان‌قندی، مثل شکلات نیست؛ و تصاویر، عملاً قادر به نمایش حرکت یا انرژی نیستند. تلاش برای نشان دادن حرکت در تصویر، به تصاویر، ظاهری احمقانه می‌بخشد؛ یا مانند صدای ضربه‌های مشت و کتک‌کاری در داستان‌های فکاهی مصور، مضحک می‌شوند و یا مانند نقاشی‌های هایمن، ملودرام و افراطی، به نظر می‌آیند.

اما وقتی تصویرگران، کیفیت ایستای تصاویر را پذیرفته و از آن برای تأثیرگذاری متقابل بر حرکت پیشروندهٔ داستان استفاده کنند، کتاب‌هایی ارزشمند و تحسین برانگیز خلق می‌شود؛ کتاب‌هایی مانند «تیری به سوی خورشید» اثر «مک درمو» یا «چرا پشه‌ها در گوش آدم وزوز می‌کنند» اثر «لئو ودایان دیلیون»، پیاده‌روی رُزی و جایی که وحشی‌ها هستند؛ و تصاویر سفید برفی اثر بورکرت. تمامی این کتاب‌ها روایتگر داستان‌هایی پرتحرک و پرشور هستند و این فعالیت را با تصاویری کاملاً ساکن و ثابت ـ که زمان را متوقف کرده و توجه خواننده را به کشف جزئیات فضا، بافت، شکل و رنگ معطوف می‌کند ـ نشان می‌دهد. همگی آنها متن‌های کوتاه و ناچیز و تصاویری باشکوه دارند و همگی، ضرباهنگی مهیج ایجاد می‌کنند و از تفاوتهای اجتناب‌ناپذیر دو ابزار ارتباطی متفاوت بهره می‌گیرند.

مشخصهٔ کتاب‌های مصور دوران ما، وجود متن‌های ساده و اغلب بی‌قواره، ولی تصاویر بسیار پیشرفته و ماهرانه است.

سبک، محتوا را به اندازه‌ای عوض می‌کند که خود محتوا می‌شود.