مقاله

قطع، طراحی و ویژگی‌های بصری غالب:

مفاهیم هدفمند، کیفیات کلی کتب و تصاویر

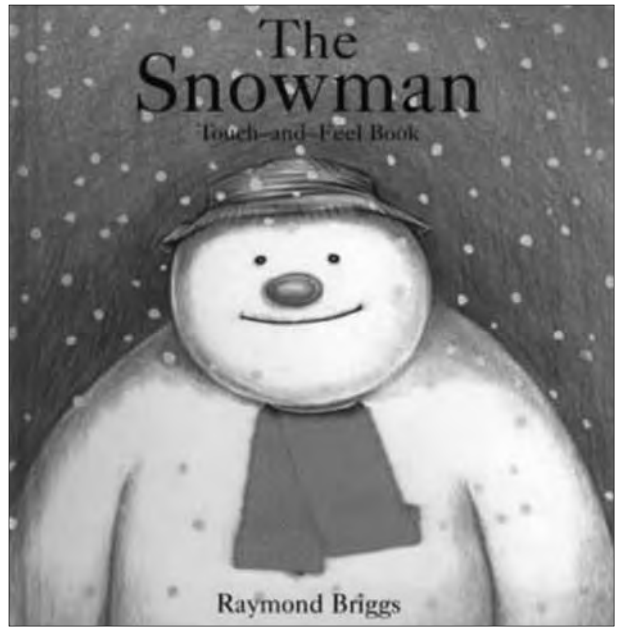
قسمت چهارم

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

درک و دریافت رنگ، از جاذبهٔ حسیِ بلاواسطه‌ای برخوردار است. «جولیا کریستوا»[1] معتقد است رنگ در هنرهای تجسمی، نه تنها بیان‌گر معانی قراردادی است ـ یعنی به‌طور مثال، رنگ آبی نمایندهٔ آبی آسمان است ـ بلکه نمودار ناخودآگاهی نیز هست؛ همان جنبه‌ای از وجود که قلمرو آن خارج از مرزهای جهانی قرار دارد که می‌توانیم آن را زبان بنامیم و دربارهٔ آن بیندیشیم.

«در مجموع، رنگ از سانسور می‌گریزد و ناخودآگاه به پراکندگی تصویریِ رمزگذاری شدهٔ فرهنگی هجوم می‌برد» (ص ۲۲۰)، بنابراین، قاعدتاً تمام تصاویر رنگی، هم باعث شکل‌گیری رمزینهٔ دلالت‌گری ضمنی می‌شوند و هم مسائلی فراسوی معنا یا هدف را نشانه می‌گیرند؛ خواه از دریچه‌ای خوشایند یا ناخوشایند.

معانی قراردادی رنگ‌ها را می‌توان در دو دسته قرار دارد. نخست، مانند رنگِ قرمز چراغ راهنمایی که انتخاب آن، به دلیل خصیصه‌های فرهنگی و صرفاً تصادفی است. دستهٔ دوم، معناهایی که رنگ‌های به خصوصی را با احساساتی خاص مرتبط می‌کنند. همان‌طور که بعداً نشان خواهم داد، رمزینه‌های خاص فرهنگی، تمایل دارند تا بیشتر از نظر توانایی‌شان در زمینهٔ معنابخشی و وزن دادن به اشیای درون تصاویر دلالت‌گر باشند، اما این دلالت‌های ضمنیِ حسی هستند که بیشترین تأثیر را بر فضای کتب مصور می‌گذارند. برای مثال، دلالت‌های ضمنی میان رنگ آبی و حس اندوه و بین رنگ



زرد و حس شادمانی و قرمز و گرمی، در واقع مستقیماً از ادراکات ابتدایی ما از آب، آفتاب و آتش سرچشمه می‌گیرند. از آن‌جا که چنین تداعی‌هایی یقیناً وجود دارند، هنرمندان می‌توانند با استفاده از رنگ‌های مناسب، فضاهای منحصر به فردی بیافرینند. حتی گاهی از این راه، می‌توانند در اثر هنری قوام و یکپارچگی به وجود بیاورند: اتاق مکس، در کتاب «آن‌جا که وحوش هستند»، وقتی برای نخستین‌بار مکس به داخل آن فرستاده می‌شود، به رنگ آبی است و پس از ملاقات او با وحوش، رنگ بسیار شادتری دارد و رنگ تختخواب او، از بنفش متمایل به آبی، به رنگ صورتی شاد در حال تغییر است. اشارات ضمنی و حسی رنگ‌ها، به ویژه در کتاب‌های مصوری خود را نشان می‌دهند که در آن‌ها یک رنگ غالب داریم. ارتباط رنگ آبی با حس اندوه، بیشتر بخشی از سنت فرهنگی ماست. برتری یا غلبهٔ طیف آبی‌ها در اندوه موجود در کتاب «سَم، صدای دنگ و دنگ و نور ماه»[۲]، اثر «ایولین نِس»[۳]، فضای داستان را قوی‌تر به تصویر می‌کشد و آبی غالب در کتاب «آموووبوری»[۴]، اثر «استژ»، به نظر می‌رسد بیانگر دو تداعی همزمان باشد؛ یعنی، هم افسردگی و هم آرامش.

در حقیقت، کریستوا این موضوع را به این دلیل مطرح می‌کند که به نظر می‌آید ما از رنگ آبی، تداعی رگه‌های پیرامون شبکیه چشم را داشته باشیم. «مفهوم رنگ آبی نه فقط به اشیا هویت می‌بخشد، بلکه آبی به وضوح فراتر از شکل ثابت اشیا عمل می‌کند. بنابراین رنگ آبی، بستری است که هویت پدیداری در آن محو می‌شود» (ص ۲۲۵). این مسئله ممکن است به حساب سکونی منفعلانه و آرامش‌بخش گذاشته شود که اغلب، رنگ آبی آن را القا می‌کند. پس جای تعجب نیست که رمزینه‌های فرهنگی، رنگ آبی را با مریم باکره بشناسند.

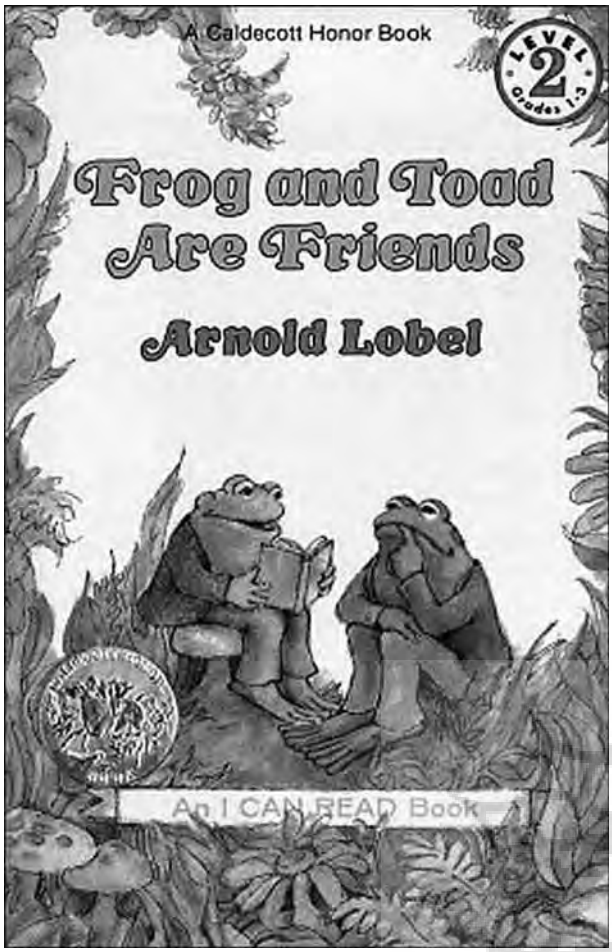
رنگ قرمز آتش به‌طور قراردادی، هم به شدت و هم به گرمی اشاره دارد. با این حساب، گرچه قرمز تنها رنگ در کتاب «چگونه گرینچ کریسمس را دزدید»[۵]، اثر دکتر «سوز»[۶] است، این رنگ در چشم‌های گرینچ آشکارا به عصبانیت او اشاره دارد. در حالی که قرمز آسمان بالای سر روستاییانی که با شادمانی سرودهای کریسمس می‌خوانند، حاکی از گرمی و عشق است.

زرد، رنگ قراردادی حس شادمانی، در بسیاری از کتاب‌های شاد کودکان، رنگ غالب است و در ترکیب با دیگر رنگ‌ها، در کتاب‌های مصوری که مشخص‌کنندهٔ نوعی خاص از احساس شادمانی هستند نیز یافت می‌شود. رنگ زرد در ترکیب با نارنجی‌های گرم و قرمزها در کتاب «رُزی به گردش می‌رود»، به وجودآورندهٔ تعادل برای داستانی است که شاید ترسناک و دارای ترکیب رنگی متفاوتی باشد. رنگ زرد شاد که با آبی آرام ترکیب شده، در تصاویر «کرت وایز»[۷]، برای داستان «قصهٔ پینگ»[۸] و در کتاب «آموووبوری» اثر «استژ»، به شیوه‌ای آرام‌بخش‌تر، سرزنده و آرام است.

سبز که در سنت، رنگ بالندگی و حاصل‌خیزی است، در جهان روستایی و پرجنب و جوش تصاویر «سنداک»، برای کتاب «آقای خرگوش و هدیهٔ دوست‌داشتنی»[۹]، رنگ غالب است.

قهوه‌ای گرم و تک رنگ کتاب «راه را برای جوجه اردک‌ها باز کنید»[۱۰]، اثر «مک کلاسکی»[۱۱]، گرمای موجود در داستان را پررنگ می‌کند. ترکیب قهوه‌ای و سبز، یعنی رنگ‌های زمین و شاخ و برگ، اغلب خلق‌کنندهٔ فضایی از یک غنای ارگانیک یا حاصل‌خیزی طبیعی است. این رنگ‌ها در جهان دم کرده، اما قطعاً حاصل‌خیز کتاب «لولو قارچ»[۱۲]، اثر «ریموند بریجز»[۱۳] و رنگ‌های خاموش‌تر کتاب «کتاب‌های قورباغه و وزغ»[۱۴]، اثر «لوبل»[۱۵]، در جایی که رنگ‌ها به مادیتی پست با شدتی کم‌تر و فرمی پویاتر اشاره دارند، ظاهر می‌شوند، و این رنگ، دوباره و دوباره با شدتی کم‌تر در کتاب «سفر آنو»[۱۶] ظاهر می‌شود و اروپای تخیلی را مکانی حاصل‌خیز، بی‌خطر و بی‌همتا نشان می‌دهد.

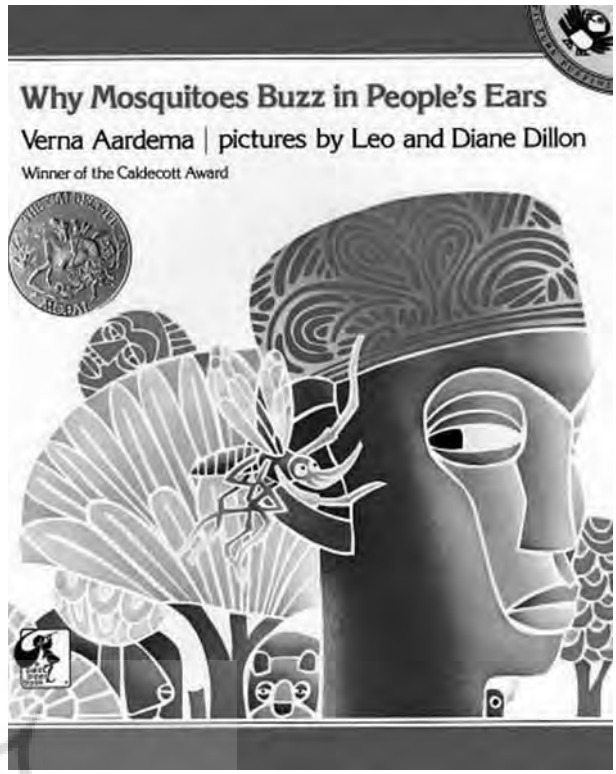
این سه کتاب، هم‌چنین گسترده‌ای از زردمایگیِ سبزها و قهوه‌ای‌ها را به نمایش می‌گذارند. چندش‌آورترین قارچ، زردترین است و خوشایندترین عنصر در کتاب «سفر آنو»، کم‌ترین میزان رنگ زرد را دارد. سبز ـ زردها و قهوه‌ای‌هایی که در غارهای «آنیسِ» شرور ظاهر می‌شوند، در تصاویر «بلرِلنت»[۱۷]، برای کتاب «زن کوچک با مزهٔ موزل»[۱۸]،

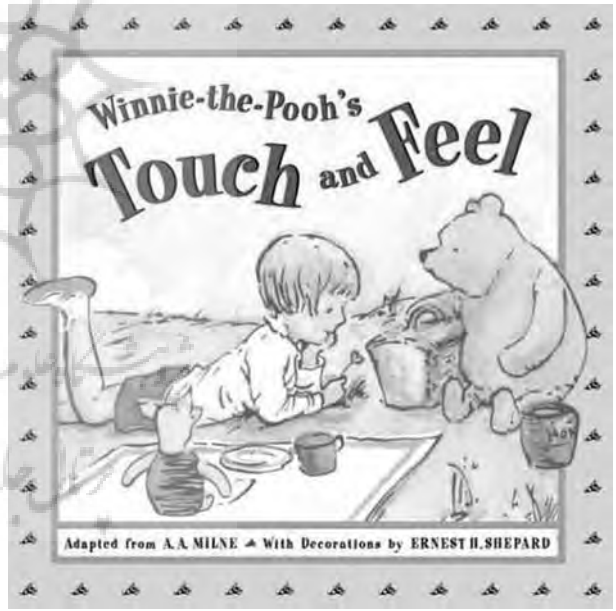


باعث می‌شوند تصاویر نفرت‌انگیز به نظر برسند. در حالی که دنیای بهاری و خوشایندی که زن در آخر کتاب به آن فرار می‌کند، دارای سبزی خالص‌تر است و سبز ـ زردها و قهوه‌ای‌های خاموش اما آرام تصاویر «میکولایچک»[۱۹]، برای کتاب «هزار توی متغیر»، به صورتی غمگنانه‌تر، به گونه‌ای مشابه از خطر دم‌کردگی رازآلود، از همان نوعی اشاره دارد که در غار آنیس دیده می‌شود.

خاکستری، رنگی که به مردم منفعل نسبت می‌دهیم، بیشتر مبین تیرگی، عدم شدت و تجردی سرد است. غلبهٔ تحمل‌ناپذیر رنگ خاکستری دیوارهای سنگی که مادرِ سپیدبرفی را در تصاویر «برکرت» احاطه کرده، ما را به سوی جدایی از او دعوت می‌کند و هم‌چنین، با رنگ‌های پرحرارت اشکال منظمی که او را در بر گرفته، تضاد دارد و ما او را از میان پنجره‌اش و در داخل اتاقش می‌بینیم. شاید این مسئله، در حکم مقدمه‌چینی برای اشاره به تقدیر دختر اوست و او مانند لکه‌ای کوچک از زیبایی زنده، در دنیایی سرد و بی‌روح و ممنوعه است. در کتاب «قطار بین‌شهری»[۲۰]، داستان بدون کلمهٔ سفری با قطار، «چارلز کیپینگ»[۲۱]، ارتباطی مشابه میان چیزی که می‌توان در پیرامون یک پنجره دید و چیزی که از میان پنجره می‌توان دید، برقرار می‌کند. احساس جدایی ملال‌آور در تصاویر مسافران قطار که در آن‌ها رنگ خاکستری متمایل به قهوه‌ای غالب است، در تضاد با رنگ‌های سرزنده دنیای بیرون پنجره‌های قطار قرار می‌گیرد؛ دنیایی که مسافران به آن توجهی ندارند. تضاد میان تک رنگی تصاویر مسافران و رنگ‌های غنی تصاویر پنجره، درون مایهٔ اصلی کتاب را تقویت می‌کند. ما مسافران را همان‌طور که خود آن‌ها دنیا را می‌بینند، مشاهده می‌کنیم و غنای جهانی را می‌بینیم که آن‌ها از دست می‌دهند؛ زیرا آنان به خود زحمت نگاه کردن به آن را نمی‌دهند.

همان‌گونه که «کیپینگ» در این‌جا عمل کرده است، بسیاری از تصویرگران به رنگ غالب در تصاویر متفاوت، تنوع می‌بخشند تا فضاهای متفاوتی را به بخش‌های گوناگون داستان‌ها انتقال دهند. به‌طور مثال، در تصاویر «آدرین آدامز»[۲۲]، برای کتاب «ماه کَلَم‌پیچ»[۲۳]، پس زمینه‌های تک رنگ، نه برای هماهنگی با فضای واژگانی داستان، بلکه بیشتر برای هماهنگی با وقایعی که در آن‌ها اتفاق می‌افتند، تغییر می‌کنند. «اسکوینیک» شرور، ماه را که در آسمان آبیِ اندوهگین قرار دارد، می‌دزدد و از آن در اتاقی به رنگ سبز ـ زردِ ابریشمی، سالاد درست می‌کند که وقتی سگ عصبانی سروقت او می رود، رنگ به قرمز عصبی تبدیل می‌شود. بعداً شاه و شاهزاده، در زمینه‌ای به رنگ قرمز متمایل به صورتی که رمانتیک‌تر است، به یکدیگر ابراز علاقه می‌کنند. در کتاب «رابین وحشی»[۲۴]، اثر «سوزان جفرز»[۲۵]، تصاویر زندگی روزمرهٔ ملال‌آور رابین، بیشتر به رنگ‌های سبز و قهوه‌ای است. هم‌چنان که سرزمین اسرارآمیز داستان‌های پریان که سرشار از رنگ بنفش است، «رابین» را با خود می‌برد؛ رنگی که اغلب در کتاب‌های مصور، تداعی خیال و تخیل می‌کند (بنفش). در تصاویر کتاب «کشتی باد صبا»[۲۶]، اثر «ون السبورگ»[۲۷]، خیال‌پردازی دربارهٔ کشتی پرنده، رنگ بنفش غالب است. در جنگلی که در اتاق «مکس»، در کتاب «آن‌جا که وحوش هستند»، رشد می‌کند، آبی‌های متمایل به بنفش و صورتی‌های متمایل به بنفش دیده می‌شوند. دیوهای کتاب «بیرون از آن‌جا»، ردای بنفش می‌پوشند و در غاری بنفش مایه، سکونت دارند. در کتاب «آدم برفی»[۲۸]، اثر «ریموند بریجز»[۲۹]، روتختی و پرده‌های صورتی اتاقِ پسر، در نور شب بنفش می‌شوند؛ یعنی هنگامی که از خواب بر می‌خیزد تا آدم برفی‌اش را که جان گرفته، پیدا کند. پیراهن متمایل به صورتی او هم تبدیل به بنفش می‌شود و هنگامی که سپیده‌دم فرا می‌رسد و آدم برفی دوباره بی‌حرکت می‌شود، پیراهن و پرده‌ها و اشیای پیرامون آن، صورتی می‌شوند. در پژوهشی روان‌شناختی که «لویی وکسنر»[۳۰] انجام داده است،



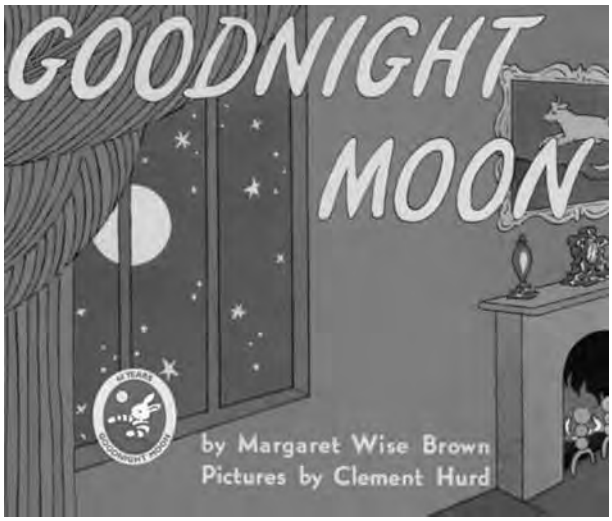


رنگ بنفش برای بیشتر مردم تداعی شکوه و وقار می‌کند. من (نویسنده) گمان می‌کنم این موضوع، به دلیل اشارات ضمنی و فرهنگی این رنگ به سلطنت باشد، اما در کتب مصور، این رنگ بیشتر تداعی‌گر تأثیرات نور ماه، تاریکی و رمز و راز است. اگر تصویری که در آن یک رنگ به شدت غالب است، فضایی ویژه می‌سازد، پس تصویری هم که فاقد رنگ خاصی است، دارای همین خاصیت است. تصاویر کتاب «رُزی به گردش می‌رود»، بسیار آرامش‌بخش و بی‌تنش به نظر می‌آیند؛ نه فقط به سبب سَبک‌شان، بلکه هم‌چنین به این دلیل که دارای رنگ‌های زرد و قرمز و حتی سبز هستند، اما هیچ نوع رنگ آبی در آن‌ها دیده نمی‌شود. چه این غیبت رنگ آبی، برای ما تداعی اندوه بکند یا نکند، تصاویر کتاب « رزی به گردش می‌رود »، فضایی صریح می‌سازند؛ فضایی متفاوت تر از فضای تصاویر «کرت وایز» که بر آبی‌ها و زردها تأکید دارند و از قرمز کم‌تر استفاده می‌کنند.

در آزمایشی که «لویی وکسنر» انجام داده و پیشتر به آن اشاره کردم، آمده: «آزمایشگر سخنی از اسامی رنگ‌ها به میان نیاورده و این برای اجتناب از تداعی‌های کلیشه‌ای رنگ بوده است» (ص ۴۳۲). با این حال، جمع‌بندی‌های وکسنر، به ارتباط قوی میان رنگ‌های خاص و احساسات خاص اشاره دارند. بسیاری از آن‌ها به مسائلی که پیشتر ذکر کردم، قطعیت می‌بخشند. آبی، آرام و ساکن و قرمز، هم مهیج و هم جنگ‌طلبانه است. زرد شادی‌آور است. شاید، به هر صورت «وکسنر» هم شک کرده باشد که رنگ‌های متفاوت، تداعی‌گر همان احساسات با موضوعات متفاوت باشند. به عنوان مثال، پژوهش او نشان می‌دهد که برای بسیاری از مردم، زرد تداعی‌گر شادی است. برای تعداد کم‌تری از مردم، قرمز و برای تعداد باز هم کم‌تری، نارنجی و سبز چنین تداعی را ایجاد می‌کند. بر اساس این مطالعه، باید در کتابی که شادی ویژه‌ای در آن به چشم می‌خورد، انتظار داشته باشیم رنگ زرد، رنگ غالب و رنگ قرمز زیادی در آن به کار رفته باشد و همین‌طور مقداری نارنجی و سبز که این دقیقاً شِمای رنگی در کتاب «رُزی به گردش می‌رود» است. کتاب‌های مصور دیگر هم از این شمای رنگی که در واکنش‌های متنوع سوژه‌های وکسنر به آن اشاره شده، پیروی می‌کنند. آن‌ها رنگ‌های قرمز، نارنجی و سیاه را تقریباً به‌طور مساوی انتخاب کرده‌اند تا به مبارزه‌طلبی و جنگ اشاره کنند. این‌ها رنگ‌های غالب داستان محکم دشمنی، در کتاب «کمانی به سوی خورشید» است و گونه‌ای قرمز متمایل به نارنجی و سیاه، تنها رنگ‌های به کار رفته در داستان یک میمون جسور، در کتاب «جرج کنجکاو»[۳۱]، اثر «اچ. ای. ری»[۳۲] هستند.

بسیاری از آبی‌های انتخابی و تقریباً به همان تعداد سبز، برای بازنمایی کردن آرامش و سکون و تعداد کم‌تری زرد انتخابی و سبز، در تصاویر آرام «سنداک»، برای کتاب «آقای خرگوش و هدیهٔ دوست‌داشتنی» غالب هستند. البته آبی و زرد در کتاب «آموبوری»، اثر «استژ» که توصیف‌کنندهٔ وقایع پرهیجان هستند، هم‌چنان تأثیری فوق‌العاده آرامش‌بخش دارند. عنصر امنیت، بیش از همه با رنگ آبی تداعی می‌شود و مقداری هم با قهوه‌ای و سبز. جالب آن‌جاست که آبی، قهوه‌ای و سبز، رنگ‌های غالب سرزمین وحوش، از لحاظ نظری ترسناک هستند، اما نادیده نمی‌توان گرفت که مکانی امن برای مکس به وجود آورده‌اند. برای سوژه‌های آزمایش وکسنر، رنگ آبی تداعی‌گر مهربانی و عطوفت و برای بعضی هم سبز این‌چنین بوده است. این دو رنگ، بخش زیادی از پس‌زمینه‌های فوق‌العاده به نمایش در آمدهٔ کتاب «آدم برفی» اثر «بریجز» را شکل می‌دهند.

قرمز و قهوه‌ای تقریباً به یک اندازه، تداعی‌گر حس حمایت هستند. این رنگ در تصاویر سپید برفیِ «برکرت»، در خانهٔ کوتوله‌ها، رنگ‌های غالب هستند. رنگ آبی در کنار قهوه‌ای، اشاره به امنیت دارد. به نظر می‌رسد تصویرگران کتب مصور، اغلب از تداعی ترکیب رنگ‌هایی سود می‌برند که خودشان حتی از آن‌ها آگاه نیستند.



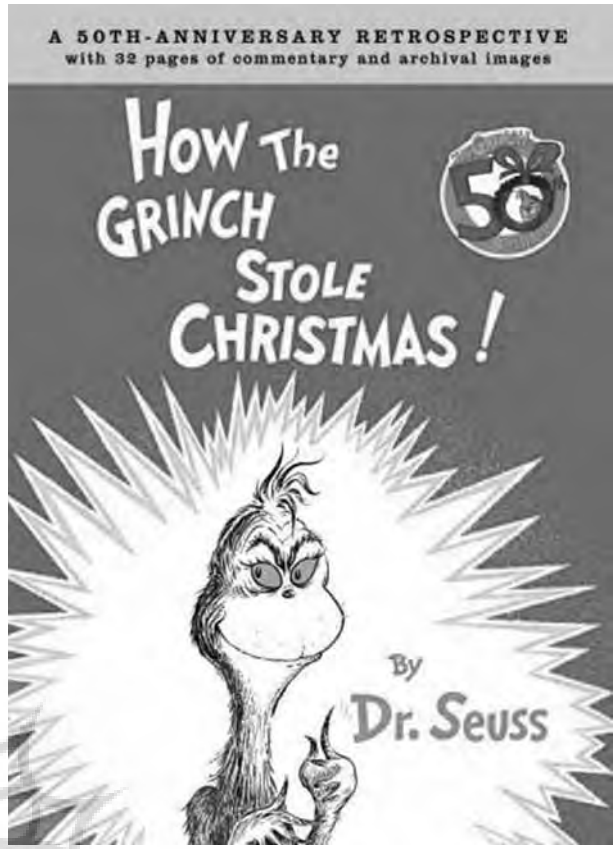
دیگر کیفیات رنگ‌ها، می‌توانند انتقال‌دهندهٔ محتوای حسی تصاویر باشند. با توجه به دو تصویر از مکس در تختخوابش، در کتاب «آن‌جا که وحوش هستند»، نه تنها رنگ‌های دیوار و تخت تغییر می‌کنند، بلکه این تغییر، تأثیر تصاویر را در مجموع تغییر می‌دهد. در اولین تصویر، صورتیِ روتختی با بنفشِ تخت تفاوت می‌کند و هر دو با فرش زردِ متمایل به سبز ناسازگار هستند. در تصویر دیگر، همه چیز از رنگ زرد گرم که به همه چیز اتاق وحدت می‌دهد، پر شده است. تخت با روتختی و کاسهٔ روی میز هماهنگی دارد. آرامش به وحدت رسیده این تصویر، با ناهماهنگی تصویر اول در تضاد قرار دارد. هنرمندان به‌طور مکرر از رنگ‌های هم خانواده، برای به وجود آوردن آرامش و از رنگ‌های متضاد، برای نشان دادن نیرو یا هیجان تکان‌دهنده استفاده می‌کنند.

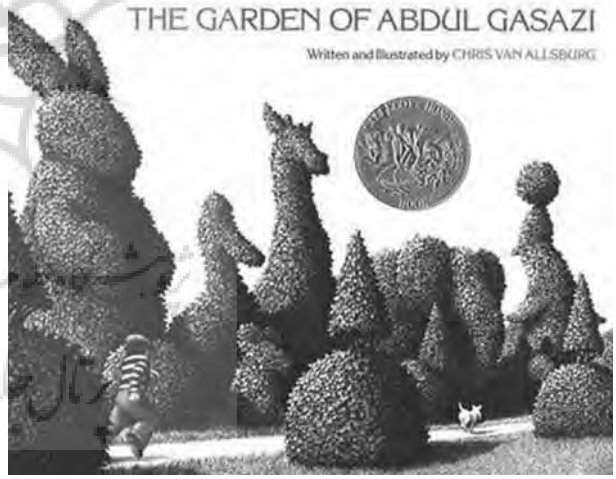
رنگ غالب در کتاب «آقای خرگوش و هدیهٔ دوست‌داشتنی»، سبز است؛ سبزی آرامش‌بخش از دنیای رشد و فراوانی. اما این سبز در هر تصویر، کمی متفاوت است و بررسی دقیق‌تر این را نشان می‌هد؛ همان‌طور که آقای خرگوش و دختر دربارهٔ رنگ‌های مختلف بحث می‌کنند، سبز منظرهٔ اطراف‌شان از نور رنگی که آن‌ها درباره‌اش بحث می‌کنند، پر می‌شود. وقتی دربارهٔ قرمز بحث می‌کنند، بیشهٔ پشت سرشان شاخ و برگ‌های قرمز دارد، روی زمین زیر پای‌شان لکه‌های صورتی دیده می‌شود که قاعدتا باید گل‌ها باشند، اما وقتی راجع به زرد بحث می‌کنند، بیشه‌ها با نور زرد ـ نارنجی روشن می‌شوند و آن‌ها به سوی جاده‌ای که به رنگ زرد متمایل به قهوه‌ای است، گام بر می‌دارند.

به نظر نمی‌رسد هیچ یک از این تصاویر، از رنگ به شکل نمادین استفاده کرده باشند. سبز متمایل به زرد، لزوماً شادتر از سبز متمایل به صورتی نیست. همهٔ آن‌ها به گونه‌ای سکون آرام دلالت دارند و فکر می‌کنم این‌طور عمل می‌کنند؛ زیرا هماهنگی وحدت یافته‌شان را از آکندگی رنگمایه‌های یک رنگ ثانوی به دست آورده‌اند.

از سوی دیگر در کتاب «رُزی به گردش می‌رود»، مناطق رنگی بزرگی از رنگ خالص وجود دارد که همه با یکدیگر تفاوت دارند. تأثیر این مسئله کمی آزاردهنده، اما پرنشاط و سرزنده است. کتاب‌هایی که به اندازه‌کتاب «شب‌بخیر ماه»[۳۳]، اثر «کلمنت هرد»[۳۴] و کتاب «چرا پشه‌ها توی گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند»[۳۵]، اثر «دایان دیلن»[۳۶]، از رنگ‌های ناهم‌خانواده در ترکیبات تکان‌دهنده، استفاده کرده‌اند، همگی در ایجاد کیفیتی سرشار از نیرو و هیجان سهیم هستند؛ به ویژه در آن‌جا که تصاویر، به اندازه صحنه‌های پشت پنجره، رنگین و سرزنده‌اند. کتاب «قطار بین‌شهری»، اثر «کیپینگ»، که بیان‌گر آرامش اشعار شبانی است، حداقل به سبب در آمیختگیِ سایه‌های گوناگون تصاویر، به تناسب و هماهنگی چشمگیری دست می‌یابیم. «باربارا بیدر»[۳۷]، از جذابیت تصادفی و بی‌رمقی سخن می‌گوید که از روی هم قرار گرفتن خطوط کناره نما و رنگ‌ها ناشی شده است (کتب مصور آمریکایی، ص ۳۳۷)[۳۸]. در تصاویرِ تصادفی‌ای که هنرمندانی چون «رُژه دو ووازَن»[۳۹] خلق کرده‌اند و یا در آثاری که خطوط کناره نمای رنگ‌ها به دقت ترسیم شده، مانند آثار «سنداک» یا «پیتر اسپایر»[۴۰] یا لِئو ودایان دیلن، قطعاً حال و هوایی متفاوت وجود دارد.

در حقیقت، تصاویری که از رنگ‌های گوناگون بسیاری استفاده می‌کنند، لزوماً پرنشاط و سرزنده نیستند. در مقایسه با تباین‌های زنده و شگفت‌انگیز کتاب «چرا پشه‌ها توی گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند»، قطعاً تصاویر اسپایر برای کتاب «کشتی نوح»، آرام به نظر می‌رسند؛ حتی تصاویری که توفان را نشان می‌دهند. بخشی از دلیل این حالت، فقدانِ رنگ قرمز در تصاویر اسپایر است و قسمتی هم به سبب اشباع رنگ‌های هم خانواده‌ای است که به کار گرفته شده. ما رنگ‌ها را به چند روش تشخیص می‌دهیم. به وسیلهٔ رنگینگی یا فام که رده‌بندی‌هایی چون قرمز یا آبی را در بر می‌گیرد که به بخش‌های



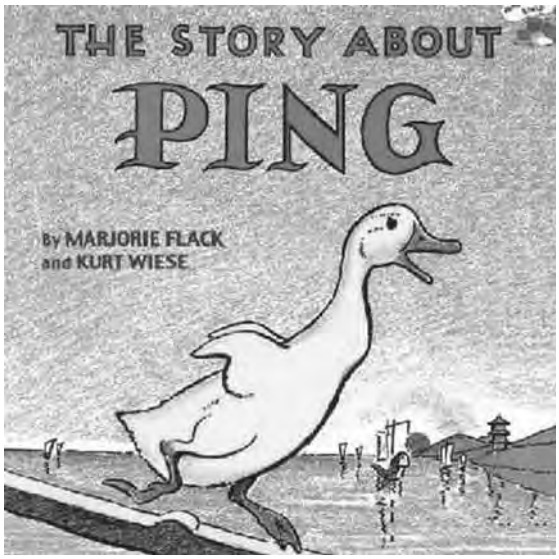


مختلف طیف رنگ اشاره دارد. منظور از سایه، درجهٔ تاریکی یا روشنی رنگ‌های هم‌خانواده است؛ مانند زمانی که از قرمز روشن یا تیره صحبت می‌کنیم و منظور از اشباع رنگی، شدت رنگ‌های هم‌خانواده است؛ یعنی مثل وقتی که از قرمز روشن یا قرمز رنگ‌پریده صحبت می‌کنیم. رنگ‌ها در کتاب «چرا پشه‌ها توی گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند» بیشتر اشباع شده هستند و بنابراین، شدت رنگی‌شان از رنگ‌های کتاب کشتی نوح بیشتر است. رنگ‌هایی که اشباع رنگی کم‌تری دارند، در کشتی نوح، آرام و کم جرأت‌تر به نظر می‌آیند. از سوی دیگر، تفاوت‌های سایه، اختلاف در سطح انرژی را که از واژهٔ «شدت» می‌گیریم، نشان نمی‌دهد، بلکه تفاوت‌های نمادینی را که معمولاً از طریق تاریکی و روشنی دریافت می‌کنیم، نشان می‌دهند؛ یعنی سایه و آفتاب. تصاویری که از سایه‌های تیره استفاده می‌کنند، هم تاریک‌تر و هم آرام‌تر از تصاویرِ روشن‌تر به نظر می‌رسند. با در نظر گرفتن تفاوت میان صفحات پرزرق و برق و رنگین آغازین کتاب و صفحات آرامش‌بخش پایانی کتاب «شب‌بخیر ماه»، اتاقی که کم‌کم در حال تاریک شدن است، تحت‌تأثیر سایه‌های به تدریج تاریک‌شوندهٔ رنگی قرار گرفته است. تصاویر همیشه روشن، در کتاب «رُزی به گردش می‌رود»، نه تهاجمی و نه آرامش‌بخش هستند، بلکه فضایی غیرجدی می‌آفرینند که ما را یا از ترسیدن از روباه بازمی‌دارد یا از لذت بردن از بی‌خبری رُزی از حضور روباه. مایه‌های رنگی تیره‌تر کتاب «آن‌جا که وحوش هستند»، هم به ترس و هم به آرامش اشاره دارند؛ تاریکی، هم می‌تواند بترساند و هم می‌تواند القاکنندهٔ راحتی فضاهای روشن‌تر باشد که در تضاد با آن قرار گرفته است. به همین دلیل، فکر می‌کنم، در کتاب‌هایی مانند آن‌جا که وحوش هستند و سپیدبرفی اثر هایمن، انتظار احساسات شدید، از تضادهای قوی میان مناطق نور و سایه و انتظار جدایی بیشتری از تن‌های یک دست‌تر تصاویری مانند تصاویر پرنور «آقای خرگوش و هدیهٔ دوست‌داشتنی» یا تصاویر عموماً غمگین با ته‌مایه رنگی تیره کتاب «کشتی باد صبا»، داشته باشیم.

اما روان‌شناسانی چون «بنیامین رایت»[۴۱] و «لی رین واتر»[۴۲]، معتقدند که این رنگ و سایه نیستند که بیشترین روابط مهم و سودمند را با دلالت‌های ضمنی حسی برقرار می‌کنند: «این اشباع رنگی است که خود را در تحلیل روابط میان دلالت‌های ضمنی و درک و دریافت هنری، قوی‌تر نشان می‌دهد» (ص ۹۸). پژوهش آن‌ها نشان می‌دهد که فضایی شاد در یک تصویر، بر روشنی و اشباع رنگی، بیش از خود رنگ مبتنی است.

زرق و برق رنگی، تقریباً و منحصراً وابسته به اشباع رنگی است و استحکام اثر، بستگی به تیرگی رنگ دارد و زیبایی اثر، هم به اشباع رنگی و هم به خود رنگ مرتبط است. رنگ آبی به خصوص، رنگی با وقار است. آرامش در اثر، وابسته به تیرگی است که به میزان کاربرد رنگ آبی مربوط می‌شود. در میان کیفیاتی که روان‌شناسان بررسی کرده‌اند، گرمی فقط بستگی به رنگ دارد؛ مانند رنگ قرمز.

حقیقتِ این یافته‌ها، شاید با نگاهی دوباره و گذرا به کتاب‌هایی که پیش از این دربارهٔ آن‌ها، تنها از منظر رنگ بحث کردم، قطعیت پیدا کند. علت شاد بودنِ کتاب رزی به گردش می‌رود، حضور نور در میان سایه است و «سپید برفیِ» هایمن که حسی اندوهگینانه دارد، تقریباً همیشه به رنگ تیره است. کتاب کمانی به سوی خورشید، بسیار جدی و به‌طور قطع پرزرق و برق است. در حالی که در تصاویر زیبا و دارای سبک کتاب «اسم، صدای دنگ ـ دنگ و نور ماه»، هم رنگ غالب، آبی است و هم اشباع رنگی بالاست. به علاوه، می‌توان کتب مصور را وسیله‌ای برای بیان ترکیبات جالب کیفیاتی دانست که «رایت» و «رین واتر» از آن سخن گفته‌اند. کتاب «چرا پشه‌ها توی گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند»، کتابی رنگارنگ (اشباع رنگی بالا)، مستحکم (سایه‌های به رنگ‌های قرمز، سبز و نارنجی‌های تیره) و زیبا (پس‌زمینه‌های به شدت سیاه) است. پیتر خرگوش خوشحال است (روشنی رنگ)، خیلی رنگارنگ نیست (رنگ‌های غیراشباع)، خیلی قوی



و سنگین نیست (سایه‌های کم‌رمق) و بسیار با سلیقه و زیبا (به ویژه با به کارگیری غالب آبی‌ها و قهوه‌ای‌ها) به نظر می‌رسد. کتاب آن‌جا که وحوش هستند، خیلی شاد نیست (کاملاً تیره)، رنگارنگ نیست (رنگ‌ها خاموش‌اند)، سنگین و مستحکم (سایه‌ها تیره‌اند)، در آن‌ها مکرراً گرمی دیده می‌شود (به ویژه در زیر طلوع خورشید صورتی رنگ)، زیبا (بسیاری از رنگ‌ها در کتاب، ته‌مایه‌ای از رنگ آبی روی خود دارند) و شاید بیشتر از نظر اَعمال پرشوری که نشان داده شده، آرام (رنگ‌های سیاه و آبی) است. موارد استفاده از رنگ که برشمردم، به خلق فضای اثر کمک می‌کنند و بدون شک، به کار نبردن رنگ هم در مواردی می‌تواند فضایی متفاوت خلق کند.

رنگ در کتاب‌های مصور، مانند سینما، یک هنجار است. به نظر می‌رسد استفاده از سیاه و سفید، در حال حاضر، مختص به فیلم‌هایی است که به دنبال واکنش‌های ویژه‌ای از سوی مخاطبان‌شان هستند؛ یعنی فیلم‌هایی که می‌خواهند به نوستالژیِ فیلم‌هایی در یک مقطع زمانی خاص بپردازند و یا فیلم‌هایی که بسیار جدی یا متفاوت هستند و اهمیتی مستندگونه دارند. اگرچه برخی کتاب‌های مصور، به دلایل اقتصادی، به شکل سیاه و سفید تصویرگری می‌شوند، هنرمندان کتاب‌های مصور جدی که از به کارگیری رنگ خودداری می‌کنند، دلیل این انتخاب‌شان را وجود موضوعات خاصی می‌دانند که مشابه موضوعات فیلم‌های سیاه و سفید است. نمونهٔ آشکار چنین مواردی، اثر «کریس ون السبورگ» است. تصاویر سیاه و سفید، هم در کتاب «باغ عبدالقزازی» و هم در کتاب «جومانجی»[۴۳]، تداعی‌کنندهٔ حس عکس‌های ساکن سیاه و سفید هستند که بیش از حد، در چاپ به آن‌ها نور خورده تا روی تضادها تأکید داشته باشد. این تصاویر به شکلی متباین، عینی و مجرد هستند و خلاف دنیایی که ما به شکل ذهنی، به سادگی می‌بینیم؛ زیرا بسیار شبیه عکس هستند. سیاه و سفید معمولاً به گونه‌ای متناقض نما، حقیقتی صریح را برای‌مان تداعی می‌کند. فقدان محض رنگ‌آمیزی ذهنی، یعنی مستندسازی. تصاویر سیاه و سفید دارای کیفیت مستند و نگرشی مجرد هستند که دقیقاً نشانگر چیزی است که قرار است بدون مداخلات سطحی رنگ، دیده شود و این تصاویر حس نگرانی را در ما بر می‌انگیزند؛ زیرا چیزی که می‌بینیم، دارای صراحت زیاد، جادویی و غیرممکن است.

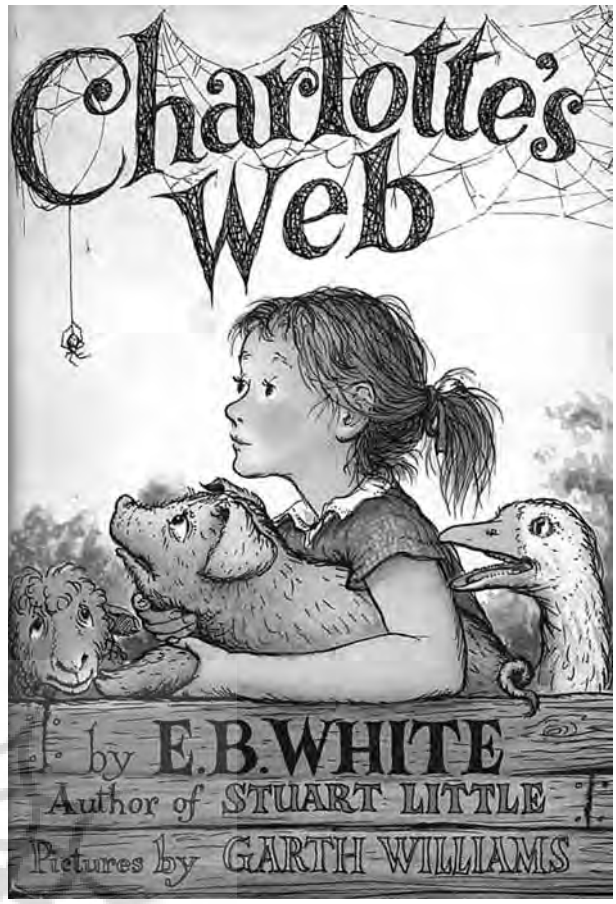
از این گذشته، تضادهای قوی این تصاویر، روی الگوهایی که با شکل‌های گوناگون خلق شده، تأکید می‌کنند؛ همان‌طور که خطوط سیاهی که هر شکلی را احاطه می‌کنند، چنین تأکیدی دارند، به گونه‌ای که رابطهٔ این شکل‌ها بر سطح صاف صفحه، به همان اندازه مهم است که ارتباط فیگورهایی که شکل‌ها در فضای سه‌بعدی تصویر بازنمایی می‌کنند. در نتیجه، همان‌گونه که در عکس‌های با کنتراست بالا اتفاق می‌افتد، کنش شدیدی که اغلب تصاویر نشان می‌دهند، فرو می‌نشیند که عامل آن پترن‌ها هستند. تصاویر درست مانند تصاویر ساکن مردم که در لحظه‌ای از حرکتی سریع عکاسی می‌شود، ثابت می‌شوند؛ گویی مردم، حیوانات و درختان تبدیل به سنگ شده‌اند. جادوی این تصاویر، به میزان زیاد مبتنی بر این ارتباطات متناقض میان آن‌چه به نمایش در می‌آید و تکنیک‌های عکاسانه‌ای است که برای نشان دادن آن‌ها به کار رفته؛ تناقض میان انتظارات ما از حقیقت مستند و درک ما از جادو و میان فعالیت و زمان بی‌حرکت شدن.

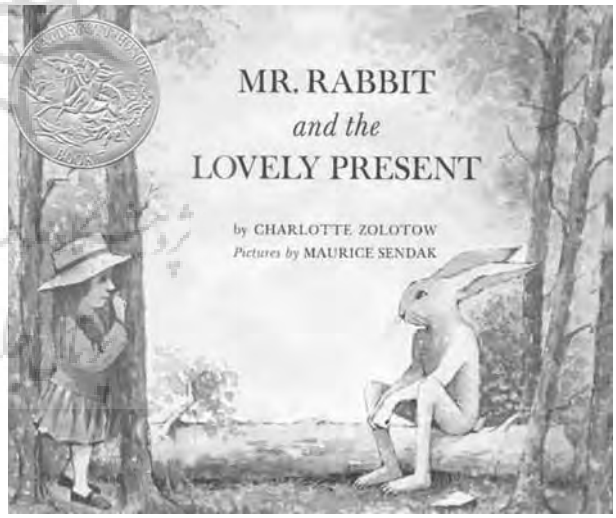
کیفیت مستندِ گونه‌های آفرینشی سیاه و سفید نمایش تصاویر، یعنی ایمان ما به این‌که آن‌ها واقعیت را با ما نشان می‌دهند، یعنی حقیقت دست نخورده، برای کار «دیوید مَکلی»[۴۴]، در کتاب‌های مصور سیاه و سفیدش و به ویژه برای ساختار ساختمان‌های متنوع و خرابه‌هایش در تصاویر کتاب، سودمند واقع شده‌اند. این کتاب واقعه‌ای را با جزئیات مستند نشان می‌دهد که هنوز اتفاق نیفتاده؛ یعنی برچیده شدن ساختمان ایالت حکومتی. طراحی‌های مرکبی بسیار دقیق و با دقت که کاملاً نزدیک به نمودارهای مهندسان و معماران است، به کار گرفته شده تا سندیت تصویر را القا کنند.

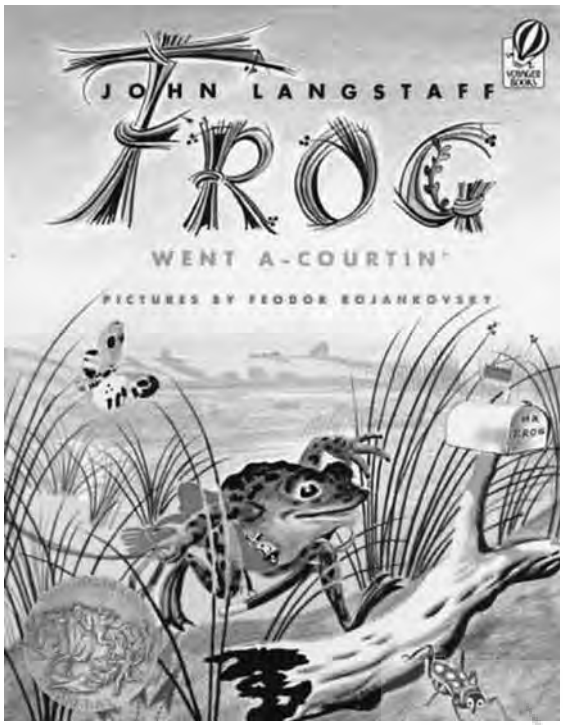
اگر خرابه‌های ساختمان ایالت حکومتی رنگی بودند، تخیلی فریبنده و شوخ‌طبعانه می‌آفریدند. شاید شبه حسی را به وجود می‌آوردند که طراحی‌های رنگی معماران، از ساختمان‌هایی که هنوز ساخته نشده‌اند، در ما بر می‌انگیزند. اما سیاه و

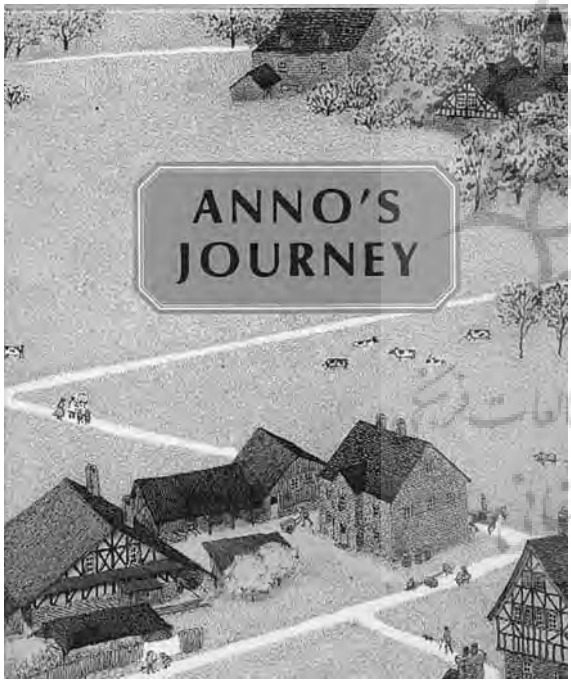
سفید بودن آن‌ها، شوخ‌طبعی شبه قصه‌های پریان را در پی دارد که به لحاظ خصوصیتی در حقیقت، گزارشی کاملاً غیرواقعی از وقایع به دست می‌دهد.

ون السبورگ و مکلی هر دو، به حسی از واقعیت رسیده‌اند که از رهگذر محاکات به دست آمده و بنابراین، به انتظارات قراردادی تصاویر دامن می‌زنند که به شکل قراردادی، واقع‌نمایی شده‌اند؛ با نظیر عکس‌ها یا طرح‌های اولیهٔ معماران، اما در شرایط دیگر، طراحی‌های سیاه و سفید، لزوماً ابزار خوبی برای نمایش بازنمایانه جهانی که می‌بینیم، نیست. این ابزار، در مقایسه با چشمان‌مان، بخش کوچک‌تری از جهان تجسمی را نشان می‌دهد ـ یعنی سایه‌ها را نشان می‌دهد، نه رنگ‌ها ـ و ما را وا می‌دارد وقت‌مان را برای چیزی بگذرانیم که حقیقتاً نشان داده نشده است. شاید این مسئله، توضیح آن باشد که چرا فیلم مستند سیاه و سفید، آن‌قدر صادقانه و جدی به نظر می‌رسد. این نوع فیلم، فعالیت ذهنی ما را می‌طلبد؛ طوری که نمی‌توانیم فقط لم بدهیم و در آن غرق شویم. اما از آن‌جا که تصاویر سیاه و سفید در حقیقت به اندازه تصاویر رنگی کامل نیستند، پس سطح کم‌تری از اشیای فیزیکی و خصوصیات مربوط به صورت انسان را نمایش می‌دهند. افزون بر این، رنگی که میان خطوطی که اشیا را بازنمایی می‌کنند، قرار داده شده، شکل‌ها را پر می‌کند و به اشیا استحکام می‌بخشد. پس بدون رنگ، خطوط واضح‌تر می‌شوند و بدون کیفیات استحکام‌بخش، سنگینی و حجم آن‌ها می‌توانند با قدرت بیشتری حرکت را نشان دهند. بیشتر طراحی‌های سیاه و سفید، خلاف آثار ون السبورگ و مکلی، کاریکاتوری هستند و بیشتر روی حرکت تأکید دارند تا بر ظاهر؛ یعنی بر این تأکید ندارند که اشیا چه‌گونه به نظر می‌رسند. بلکه به این اهمیت می‌دهند که در حال انجام دادن چه کاری هستند. این دقت نظر، روشن می‌کند که چرا تصویرسازی‌های سیاه و سفید، این قدر برای کتاب‌های طولانی‌تر مناسب به نظر می‌رسند تا برای کتاب‌های مصور کوتاه. کتب مصور، روی نمایش دادن و روایت کردن به یک اندازه تأکید دارند و تصاویرشان، اغلب شرح‌دهندهٔ جزئیات حسی و ترکیبی است که کلمات کتاب از قلم انداخته‌اند و هم‌چنین، روی ترکیب رنگی تکیه می‌کنند که برای انتقال چیزی که کلمات کم دارند، مناسب به نظر می‌رسد. اما در کتاب‌های طولانی‌تر، کلمات می‌توانند حداقل بعضی از این جزئیات را منتقل کنند و تصاویر رنگی، وقتی فقط اطلاعات داستان را تکرار می‌کنند که خود متن آن را انتقال می‌دهد، عنصری زائد به نظر می‌آیند. از سوی دیگر، تصاویر سیاه و سفید خوبی که خط را بر شکل ترجیح داده‌اند، می‌توانند بر قدرت کتاب‌های طولانی که در آن‌ها جزئیات حسی و ترکیب عناصر، ممکن است حرکت کُند، بیفزاید. در این‌جا سه گونه‌ها ستوده تصویرگری رمان‌های کودکان، شایستهٔ بذل توجه هستند؛ به ویژه از آن نظر که به مسائلی در خصوص استفاده از طرح سیاه و سفید، در مقایسه با طرح رنگی می‌پردازند و نیز تا حدی به این علت که به تفاوت‌های مهمی میان تصویرگری کتاب مصور و دیگر گونه‌ای تصویرسازی کتاب کودک اشاره دارند: آثاری که «تانیل»[۴۵]، برای کتاب «کتاب‌های آلیس»[۴۶] اثر «کارل»[۴۷] خلق کرده، آثار «ارنست شفرد»[۴۸]، برای «کتاب‌های پو»[۴۹]، از «میلن»[۵۰] و تصاویر «گارث ویلیامز»[۵۱]، برای کتاب «تار عنکبوت شارلوت»[۵۲]، از «ای. بی وایت»[۵۳]. هر سه کتاب، بر خط بیشتر از شکل تأکید کرده‌اند. در هیچ یک از این تصاویر، هیچ سطحی کاملاً سیاه نیست. حتی سیاه‌ترین فضاها، وضوح هاشورهای متقاطع در قطعات کوچک سفیدی را که طراحی مرکبی در آن‌ها وجود ندارد، حفظ می‌کنند؛ به گونه‌ای که حتی قسمت‌های داخلی شومینه‌ها در تصویر فاقد استحکام می‌شوند. علاوه بر این، حتی تصاویری که انفعال را نمایش می‌دهند ـ شاه خفته در داستان «از میان آینه»[۵۴]، شخصیت «ایور»[۵۵] در داستان «وینی‌پو» که خود را در داخل یک جویبار نگاه می‌کند یا شخصیت فوق‌العاده خوشحال تمپلتُن، پس از جشن مفصلش در بازار مکاره، در کتاب «تار عنکبوت









شارلوت» این تصاویر پیچیدگی‌های متعدد خطی دارند که یا به فعالیت در محیط و یا چیز دیگری اشاره می‌کنند که باعث می‌شود چشم را به طرف فعالیت در جهت عمل درک و دریافت هنری جلب کند.

با این حال، بیشتر تصاویر در این کتاب‌ها، روی حرکات واقعی تأکید دارند. تصاویر تانیل برای کتاب «از میان آینه»، لحظات بی‌شماری از جذابیت را نمایش می‌دهد.

تصاویر عموماً کم‌جان او برای کتاب «آلیس در سرزمین عجایب»، لحظاتی پیش یا پس از حرکتی جدی را نشان می‌دهند و با نشان دادن این حرکت، ایجاد کشش می‌کند. ما آلیس را می‌بینیم که در شرف باز کردن درِ داخل دیوار است، می‌خواهد چیزی بنوشد، می‌خواهد خرگوش را بگیرد و چیزهای دیگر. هر دو کتاب، شامل تعدادی تصویر است که تغییر فرم‌های فیزیکی را نشان می‌دهند؛ از جمله ناپدید شدن گربهٔ عجیب و غریب. به علاوه، هر دو در نشان دادن حرکات پرشور و هیجان، به نقطهٔ اوج می‌رسند: کارت‌هایی که در هوا پرواز می‌کنند، در کتاب «آلیس در سرزمین عجایب» و شمع‌هایی که به طرف سقف رشد می‌کنند، در کتاب «از میان آینه». این تصاویر فعال، متنِ کُند «کارل» را به تعادل می‌رسانند، اما همیشه با شور و هیجان دل مشغول بازی‌های زبانی و بحث‌های نظری نیست، اما در جریان است.

طراحی‌های شفرد، کاریکاتوری‌تر و پرانرژی‌تراز طراحی‌های تانیل هستند. او از خط‌های پرحرکت، برای نشان دادن سقوط «پو» از درخت و برای آن‌که نشان دهد حیوانات کجا بوده‌اند، از ردپاها استفاده کرده و از سلسله تصاویری که تقریباً شبیه کمیک استریپ به نظر می‌آیند، تا نشان دهد «پو» در حال تمرین پرش است یا «ایور» به دمش می‌نازد. تصاویر اغلب هیچ پس‌زمینه‌ای ندارند. با این حال، صورت حیوانات بدون احساس به نظر می‌رسد. بنابراین، باید روی کاری که انجام می‌دهند، تمرکز کنیم.

با توجه به آرام بودن داستان‌های «میلن»، این طراحی‌ها به شکل شگفت‌انگیزی پرحرارت و نیرو هستند. مانند آثار تانیل، این تصاویر هم تعادل لازم برای متن را تأمین می‌کنند.

اگرچه خطوط تصاویر ویلیامز سنگین‌تر از خطوط شفرد است، او این مسئله را با به کارگیری پیچیدگی‌های هاشورهای متقاطع و بافت‌های سایه‌دار و با تمرکز بر نمایش حرکات شدید، جبران می‌کند. او در کتاب «تار عنکبوت شارلوت»، وقتی که اشخاص یا حیوانات اختیار خود را از دست می‌دهند، مواردی از این دست را به نمایش می‌گذارد؛ یعنی وقتی «لروی» روی «ویلبر» می‌افتد، وقتی ویلبر در هواست و در همان حال تلاش می‌کند تاری بتند، وقتی «آوری» می‌چرخد و در بازار مکاره بالانس می‌زند. حتی در لحظات کم‌جوش و خروش‌تر، ویلیامز به کشش عضلانی در بدن شخصیت‌هایش اشاره می‌کند؛ به خصوص دست‌های‌شان. در آرامش مطب دکتر، خانم «آرابل» کیف پولش را با حالتی عصبی محکم به خود می‌فشارد. در آرامش انبار علوفه، دستان «فرن» همیشه به نظر می‌آید به چنگ انداختن یا سفت چسبیدن بیش فعالانه اشاره دارد؛ یعنی نیروی سرزندهٔ جوانی. کتاب «تار عنکبوت شارلوت»، رمانی بسیار بی‌تحرک است. در حقیقت، رمان دربارهٔ این است که چطور جلوی حرکات خشن گرفته می‌شود. هم‌چنین، سرشار از توصیفات شاعرانه است که باعث کند شدن حرکت می‌شود. بنابراین، خطوط قدرتمند و پرتوان طراحی‌ها، آهنگ بسیار رویایی متن را متعادل می‌کند.

این سه دسته از تصاویر، نشان می‌دهند که بهترین تصویرسازی‌ها چه عملکردی در کتاب‌های طولانی‌تر می‌توانند داشته باشند؛ اگر تصاویر همسانِ مشخص و اندکی در کتاب‌ها وجود دارند که از شیوه‌های کاریکاتوری سیاه و سفید استفاده کرده‌اند، گمان می‌کنم به این دلیل است که تعادل میان واژگان و تصاویر در کتب مصور، بسیار با آن‌چه در داستان‌های بلندتر وجود دارد، فرق دارد. در کتب مصور، واژگان معمولاً اصرار دارند به ما بگویند چه چیزی اتفاق می‌افتد

و ما از تصاویر انتظار داریم چیزی را به کلمات اضافه کنند که کلمات به ما نگفته‌اند.

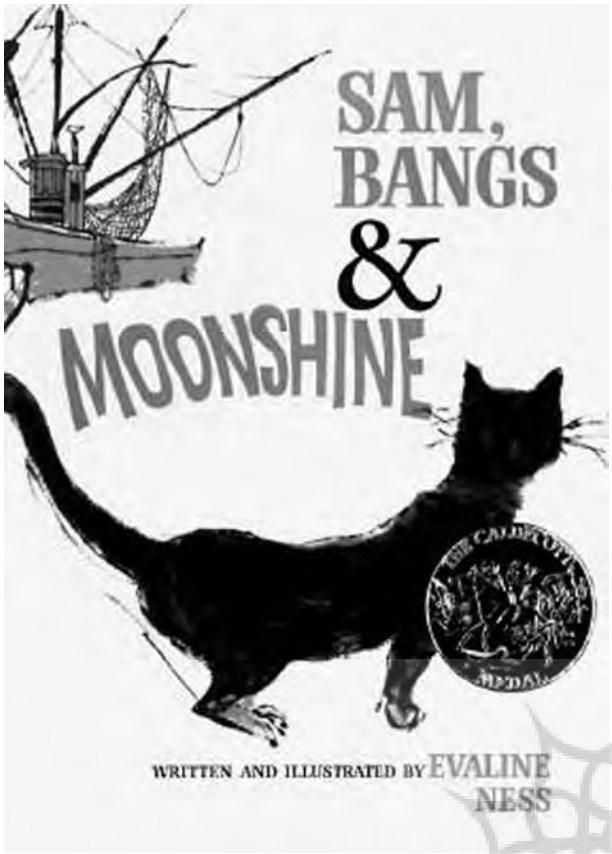
کاریکاتورهای سیاه و سفید، به بهترین نحو این کار را انجام می‌دهند؛ یعنی کاری که کلمات متن یک کتاب مصور خوب، پیش از این انجام داده‌اند.

این تفاوت‌ها در مقایسه اثر سیاه و سفید با رنگی، در یک کتاب مصور خود را نشان می‌دهند. استفاده از خطوط موازی و متمرکز برای ایجاد بافت‌ها، ویژه‌ترین خصیصهٔ آثار «چارلز کیپینگ» است. اما حتی فعالیت شدید و هجوم دیوانه‌وار اسب‌ها در کتاب «از میان پنجره‌ها»، حالت خشک و رسمی و مرده و رازآلود و اضطراب‌آور و سنگین این کتاب را از بین نمی‌برد. سایه‌های تاریک این تصاویر، نیروی خطوط تصاویر را پایین نگه می‌دارد. جای شگفتی است که مشابه چنین چیزی، در تصاویر پر از نور و متفاوت کتاب «قطار بین‌شهری» هم اتفاق می‌افتد و دلیل آن تقریباً این است که لایه‌های رقیق رنگ، خطوط پرنیرو را مهار می‌کند و هم‌چنین تکرار آهنگین و موازی خطوط، حس کل اشکال منظم را تولید می‌کند که توجه ما را به سطح ساختار هر یک از تصاویر، به همان اندازهٔ موضوع تصاویر، جلب می‌کند و مسئله همان‌طور است که باید باشد؛ زیرا کیپینگ قصد دارد ما را وا دارد به صحنه‌هایی که با پنجرهٔ قطار قاب شده، همان‌طور نگاه کنیم که در یک گالری، به نقاشی‌ها به چشم اشیایی نگاه می‌کنیم که حاوی لذت زیباشناسانه هستند و ما به آن‌ها اهمیت بیشتری می‌دهیم تا به اشیایی که به شکل بازنمایانه در نقاشی‌ها به نمایش در آمده‌اند.

اما وقتی کیپینگ از همان خطوط موازی و تکرارشونده، در تصاویر سیاه و سفید استفاده می‌کند، مانند خطوط در کتاب‌های «خدا در زیر دریا»[۵۶] و «سایهٔ طلایی»[۵۷]، اثر «گارفیلد»[۵۸] و «بلیشن»[۵۹]، این تأثیر به شکلی گیج‌کننده، پرنیرو و حرارت است؛ حتی دربارهٔ لایه‌های رقیق خاکستری در بسیاری از تصاویر.

هیچ رنگی خطوط را کند نمی‌کند، خطوط دلالت‌گرتر از اشکالی می‌شوند که می‌سازند و کیپینگ با استفاده از شبکهٔ خطوط تکرارشوندهٔ متفاوت در همان تصویر، از این موضوع بهره‌برداری می‌کند؛ به گونه‌ای که سطوح از سلسله‌ای از خطوط و لکه‌های متضاد و پرقدرت و درخشان و موازی، پر می‌شوند. در این تصاویر، همان‌طور که همیشه انتظار می‌رود، وقتی خط بر شکل غلبه پیدا می‌کند، انرژی و فعالیت بر استحکام و طرح غلبه می‌یابد. این بدان معناست که بگوییم تمام هنرمندانی که سیاه و سفید کار می‌کنند، بر انرژی و خط تأکید دارند. بعضی مانند «وندا گگ»[۶۰]، از ظرفیت تصویر سیاه و سفید، در حکم یک تضاد سنگین استفاده می‌کنند تا تأثیرات آرام تزیینی بیافرینند. در آثار گگ، در کتاب «میلیون‌ها گربه»[۶۱]، اگرچه برای به وجود آوردن سایه استفادهٔ زیادی از خط کرده، تضادهای سنگین میان مناطق روشن و تاریک، تصویر را بیشتر از حرکت، به سوی طرح می‌کشاند. در اسلوب‌هایی مانند چاپ با کلیشه که در آن جوهر روی کاغذ، از طریق خط خودنویس گذاشته نمی‌شود، کلیشه‌های رنگ سیاه و سفید بیشتر تمایل دارند مثل رنگ عمل کنند؛ یعنی بیشتر اشکال محکم بیافرینند تا خطوط پرانرژی علاوه بر این، استفاده از چنین اسلوبی در تصاویر، باعث می‌شود این تصاویر تداعی‌گر قراردادهای ایستای هنر عامه باشند که گرایش بیشتر به سوی طرح دارد تا حرکت. تعجبی ندارد که داستان «گگ» هم بیشتر بر طرح تمرکز دارد تا روی حرکت و بیشتر روی تکرار تأکید دارد تا حرکت رو به جلو. با وجود اتفاقات بی‌شمار در داستان «میلیون‌ها گربه»، داستان قصد دارد لذت بیشتری به کسانی بدهد که قبلاً آن را خوانده‌اند تا آن‌ها که برای اولین بار آن را می‌شنوند. این مسئله، بیشتر از آن‌که نگران‌کننده یا بسیار هیجان‌انگیز باشد، قابل پیش‌بینی است.

اما اگر کتاب «میلیون‌ها گربه»، به شکلی دلگرمی‌دهنده امن است، فقط به این دلیل نیست که تأکید او بیشتر بر



شکل است تا خط یا بیشتر از انرژی بر طرح تأکید دارد، بلکه به این دلیل است که اشکال عموماً مدور و گرد هستند؛ دسته‌ای از اشکال که برای ما تداعی نرمی و انعطاف‌پذیری می‌کنند.

چنین تداعی‌هایی تأثیری روشن بر جهت‌گیری‌های ما نسبت به تصاویر می‌گذارند. داستان غمگین به نظر نمی‌رسد؛ زیرا منحنی‌های پیچان چشم‌اندازهای کشور اصلی، به این دلیل که تقریباً هیچ چیز در کتاب حقیقتاً زاویه‌دار یا لبه تیز نیست، از درون ادامه پیدا می‌کند.

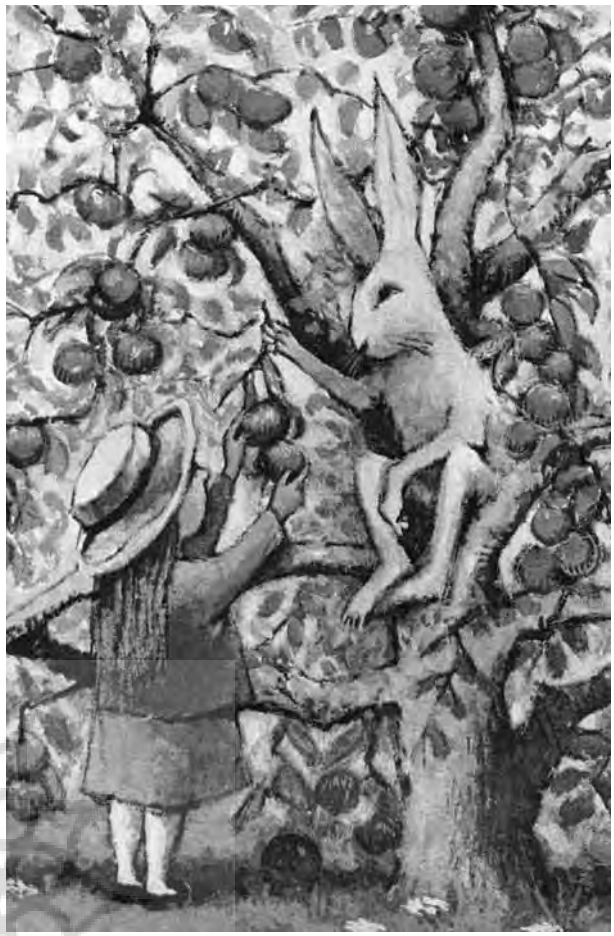
خانه، دیوارهایی با انحنای نرم دارد؛ مانند بعضی از آسمان‌خراش‌ها که عاقبت خانه را در تصاویر بعدی احاطه می‌کنند و این آسمان‌خراش‌ها که دارای خطوط مستقیم هستند، در میان جاده‌های منحنی و روبه‌روی ابرهای انحنادار قرار می‌گیرند.

اشکال ریش‌گونه و سیخ‌شدهٔ پرها و لکه‌های خون در کتاب «خدای زیر دریا»، در مقایسه با این تصاویر، بسیار مغشوش و نابه‌سامان هستند.

چشمان ما به تمام این نقاط تیز، همان‌گونه پاسخ می‌دهد که اگر روی این اشکال بنشینیم، بدن‌مان واکنش نشان می‌دهد. در همین حین، مربع و مثلث‌های کوچک بی‌شمار که بخش‌هایی از سطح بسیاری از تصاویر را در کتاب‌های «وایلد اسمیت» می‌پوشانند ـ تصویر شیرها در صفحهٔ عنوان کتاب «سیرک»، نمونهٔ خوبی است ـ آفرینشگر حسی از رخوت و ملال است که ما را مجبور می‌کند این تصاویر را به عنوان ترکیب‌هایی خوشایند و تزیینی، تحسین کنیم؛ البته اگر اصولاً آن‌ها را تحسین بکنیم. بیشتر کتب مصور، مشخصاً اشکال بصری غالبی در خود ندارند و همان‌طور که بعداً نشان خواهم داد، اشکال گوناگون در آن‌ها، به روابط متفاوت میان اشیا اشاره دارند. با وجود این، دست کم یک کتاب، نه یک شکل، اما دو شکل غالب در خود دارد: تقریباً همه چیز در کتاب «کمانی به سوی خورشید»، یا زاویه‌دار است یا انحنادار. پسر در این داستان، با اشکال زاویه‌دار ترسیم شده؛ هم‌چنین کمانی که پسر به آن تبدیل می‌شود و همین‌طور دهکدهٔ سرخ‌پوستان. زنان دارای فرم‌های منحنی هستند؛ همان‌گونه که گلدان‌ها، زمین و ماری که دمش در دهانش قرار گرفته است. این حقیقت که همه چیز یا دارای یک شکل مشخص است یا شکلی دیگر، کششی جالب در تصاویر می‌آفریند که ممکن است تزیینی یا کم‌رمق به نظر برسد.

اشکال مشابه، به شکل گروهی، به وجودآورندهٔ طرح‌های منظم هستند؛ همان‌طور که کتاب «کمانی به سوی خورشید» به وضوح نشان می‌دهد، یک طرح غالب یا گروهی از طرح‌ها هم، کشش ما به سوی تصاویر را تحت تأثیر قرار می‌دهند.

ردیف‌های فراوان و مرتب برگ‌ها و پرها و گلابی‌ها که بسیاری از اشیای کتاب «رزی به گردش می‌رود» را پر می‌کنند، بر مناطق تصویری که این اشیا اشغال می‌کنند، تسلط دارند و بنابراین، توجه را به مناطقی که طرح‌دار نیستند، جلب می‌کنند؛ یعنی جاهایی که تصادفی در تصویر آبی پاشیده شده یا یونجهٔ خشک در هوا پرواز می‌کند. هم‌چنین، تأثیری سراسری از آرامشی وحدت یافته می‌آفرینند. از سوی دیگر، طرح‌های متنوع و پیچیده، مانند طرح‌هایی که در آثار کیپینگ وجود دارند، کشش‌هایی نسبت به هم ایجاد می‌کنند که فعال و مغشوش‌کننده‌اند. به گونه‌ای متناقض نمایانه، شاید هر دو سطوح طرح‌دار و به لحاظ بصری، به شدت مغشوش‌کننده و حامل اطلاعات روایی منسجم کم‌تری هستند. اگر کتاب‌هایی چون «میلیون‌ها گربه» و «رزی به گردش می‌رود»، گاهی به آثار تزیینی صرف شباهت پیدا می‌کنند، اثر به شدت پرانرژی هنرمندی چون «بورلی برادسکای»[۶۲]، به سوی نمایش احساسات ساخته و پرداختهٔ شدیدی حرکت می‌کند که با شگفتی از اشیای بصری خاصی جدا شده‌اند؛ به گونه‌ای که حامل نوعی جهت‌گیری هستند، اما هیچ عامل مشخصی ندارند که این جهت‌گیری را به سوی آن اعمال کنند. در حقیقت، برادسکای، با هوشمندی فقط از این جنبهٔ اثرش، در کتاب «داستان



ایوب»[۶۳] استفاده می‌کند تا گرمی و قدرت خداوند را از طریق طرح‌های جالب خطوطِ چرخان وشره‌های نامنظم رنگ القا کند. تصاویر او چندان قادر نیستند اطلاعات روایی را هنگامی که به عنوان یک ترکیب حسی برای روایت متن عمل می‌کنند، منتقل سازند؛ مثل یک موسیقی پس‌زمینهٔ خاطره‌انگیز. عاقبت، طرح اضافی و کمبود بیش از حد طرح به برابری و تعادل می‌رسند و از مرز میان بازنمایی و انتزاع می‌گذرند. تصویری که مدام تکرار می‌شود، نمی‌تواند بازگوکنندهٔ یک داستان باشد؛ زیرا در این صورت، هیچ چیز خراب نمی‌شود و در نتیجه هیچ نقطهٔ بزنگاهی در داستان به نمایش در نمی‌آید و طرح داستانی هم نداریم و تصاویری که به هیچ وجه تکرار شونده نیست و فاقد طرح است، نمی‌تواند نظم کافی برای تمرکز توجه ما بر مناطق بی‌نظمی که کشش‌های روایی را در خود دارند، برانگیزد. در نتیجه، هنر روایتگر همیشه ترکیبی از طرح و الگو و فقدان نقشه و طرح، نظم و بی‌نظمی است. ممکن است کسی بگوید، هنر روایتگر ترکیبی از تجرید و بازنمایی است؛ زیرا هر روایتگر همیشه هر دو مورد را مد نظر قرار می‌دهد؛ تصویری از شیء به نمایش در آمده و کژنمایی هدفمند از آن تصویر که تداعی‌کنندهٔ رمزینه‌های دلالت‌گری است که حامل اطلاعاتی دربارهٔ شیء در تصویر است.

کیفیت نهایی و کلی تصاویر، بیشتر اوقات به عنوان آفرینشگر مهم فضا، از بقیه متمایز می‌شود: یعنی ابزار متنوعی که تصویرگران با آن کار می‌کنند. صاحب‌نظران حوزهٔ کتاب‌های مصور، همواره اشاره می‌کنند که ویژگی‌های ابزار گوناگون، طیف موضوعاتی را محدود می‌سازد که هر ابزاری می‌تواند در خود داشته باشد یا این‌که فضاهای خاصی را بر تصاویری که در آن‌ها ساخته می‌شوند، تحمیل می‌کند. به عنوان مثال، گلیزر و ویلیامز می‌گویند: «تصویر کردن داستانی که دربارهٔ هوای مه گرفته است، با استفاده از تکنیک چاپ چوب که فرم‌های لبه تیز به وجود می‌آورد، دشوار خواهد بود» (ص ۸۷).

هم‌چنین، معتقدند که در کتاب "Frog Went A-Courtin" ، اثر «فیودر رژانکفسکی»[۶۴] «ابزار مورد استفاده در کار، حالت آرام ناصافی به تصاویر می‌دهد؛ گویی یک بچه به ساخته شدن آن‌ها کمک کرده باشد. تلفیق مداد شمعی و قلم و مرکب، به گونه‌ای خوشایند با نوای سادهٔ یک کودک جور در می‌آید.» (ص ۶۵)

در حقیقت، تفاوت‌های تصاویر سیاه و سفید و رنگی که پیش‌تر به آن پرداختم، تقریباً مبتنی بر تفاوت‌های ابزار هستند. هم‌چنین، بر پایهٔ تفاوت‌های طراحی‌های خطی و کلیشه‌های چاپی واقع شده‌اند. همان‌طور که «ای. اچ. گامبریچ»، در کتاب «معیارهای حقیقت»[۶۵] می‌گوید: «تصویر نمی‌تواند اطلاعاتی بیش از آن‌چه ابزار در خود دارند، به ما بدهد» (ص ۲۴۸). خطوط سیاه بر کاغذ سفید، نمی‌توانند رنگ اشیا را در جهان واقع نشان دهند و کلیشه‌های چاپی، بافت را زبر نشان می‌دهند. کلاژ مانع خلق عمق می‌شود و آبرنگ با شفافیت خود، حس نور را خیلی راحت‌تر از تمپرا نمایش می‌دهد.»

اما با وجود این که ممکن است تصویرگری داستانی دربارهٔ مه گرفتگی، با چاپ چوبِ خشن دشوار باشد، لزوماً غیرممکن هم نیست. تصاویر کتاب "Lionni's swimmy"، در استفاده از تکنیک چاپ سیلک، برای القا کردن حس سیالی زیر آب، موفق عمل کرده است. هم‌چنین، دربارهٔ کیفیت کودکانه مداد شمعی، با توجه به تصاویر کتاب «آدم برفی»، می‌توان گفت ریموند بریجز از کیفیت دانه‌دانگی مداد شمعی استفاده کرده که بیشتر یادآور نقاشی امپرسیونیستی است تا هنر کودکان.

اگرچه، ویژگی‌های ابزار قطعاً بر چگونگی استفاده از آن‌ها تأثیر می‌گذارد، این ابزار لزوماً هنرمندان را به تأثیرات خاصی محدود نمی‌کنند.

هنرمندان قطعاً ابزار را به سبب تأثیراتی که می‌خواهند خلق کنند، برمی‌گزینند، اما باورشان این است که ابزاری خاص، برای تأثیراتی خاص مناسب‌ترند که امکان خلق چنین تأثیراتی را برای آن‌ها فراهم می‌آورند و نفس ابزار چنین اهمیتی ندارد.

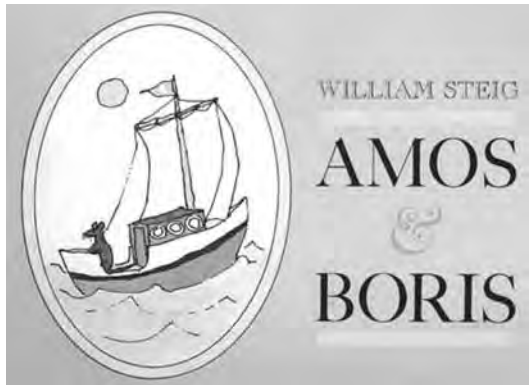
هنرمندی که معتقد است چاپ چوب ، برای القای جسارت و قدرت تکنیکی ایده‌آل است، چاپ چوب را انتخاب می‌کند تا بیانگر جسارت و قدرت باشد و هنرمندی که معتقد است چاپ چوب، جذابیت، سادگی و بی‌پیرایگی را القا می‌کند، آن را بر می‌گزیند که همین خصوصیات را منتقل کند. به علاوه، مخاطبان هم ممکن است نتوانند قدرت جسارت و جذابیت و سادگی را از هم تشخیص دهند. اگر خوب نگاه کنیم، در این دو گروه چاپ چوب، خواهیم دید که هنرمندان‌شان باعث القای چنین احساساتی شده‌اند.

در کتاب «چاپ و ارتباط بصری»[۶۶]، «ویلیام آیونیز»[۶۷] نشان می‌دهد که چگونه نگرش‌های قراردادی، ابزار گوناگون را احاطه کرده‌اند تا آن‌جا که افرادی که پذیرفته‌اند «یک اثر با تکنیک چاپ چوب، باید شبیه چاپ چوب و تماماً تمیز و مرتب و دارای خطوط واضح باشد» (ص ۱۰۵)، به ویلیام بلیک برای آثار گراووری که شبیه گراوور نبوده، حمله کرده‌اند. آیونیز به درستی نتیجه می‌گیرد: «چیزی که ابزار را دارای اهمیت هنری می‌کند، کیفیت خود ابزار نیست، بلکه کیفیات ذهن و دست است که کار برندهٔ ابزار به آن می‌بخشد» (ص ۱۱۴). این بدان معنا نیست که بگوییم انتظارات قراردادی ما از ابزار، بر نگرش ما به تصاویر گوناگون بی‌تأثیر است. گاهی چنین نگرش‌هایی، از محدودیت‌های ذاتی ابزار سرچشمه می‌گیرد؛ وقتی هنرمندی با جدیت از چنین محدودیت‌هایی بهره می‌برد، آن‌چنان که ون السبورگ در استفاده‌اش از رنگ محدود و سایه‌های شگفت‌انگیز امکانات مداد روی کاغذ سفید، در کتاب «باغ عبدالقزازی» استفاده کرده است. اما در اغلب موارد، انتخاب یک ابزار، منتقل‌کنندهٔ نوعی نگرش به موضوع یک تصویر است؛ زیرا هنرمند از انتظارات قراردادی ما نسبت به تصاویری که با آن ابزار خلق شده، استفاده کرده است. همان‌طور که از نظرات گلیزر و ویلیامز بر می‌آید، حس کودکانه‌ای که مداد شمعی در ما بر می‌انگیزد، ما را به خوبی به این سوی هدایت می‌کند که از اثری که با مداد شمعی اجرا شده، انتظارات کیفیات کودکانه داشته باشیم. با سهیم شدن در چنین تداعی‌هایی، هنرمندی چون «رژانکفسکی»، احتمالاً از چنین ابزاری به منظور خلق طراحی‌های کودکانه استفاده خواهد کرد. به همین ترتیب، هنرمندان بسیاری آثار آبرنگی آرام و چاپ چوب‌های شدیداً «پریمیتیو» می‌سازند.

در کتاب «شیوه‌های نگریستن»[۶۸]، اثر «جان برجر»[۶۹]، اشاره شده است که غنای اطلاعات جزئی دربارهٔ سطوح فیزیکی در نقاشی‌های رنگ روغن، رنگ روغن را به ابزاری ایده‌آل برای انتقال قدرت تبدیل کرده است. از دوران رنسانس به بعد، تعداد زیادی از نقاشی‌های رنگ روغن، به هنرمندان سفارش داده شد تا نشان‌دهندهٔ دارایی‌های گران‌قیمت باشد (خانه‌ها، جواهرات و وسایل خانه) که مردان متمول می‌توانستند از عهدهٔ خرید آن‌ها برآیند. این سنت غنای حاصل از پرداخت جزئیات پیرامون، بیشتر در تصاویری یافت می‌شود که تصویرگرِ تخیلات و به خصوص داستان‌های پریان هستند. این مسئله، در آثار فاخر هنرمندانی چون «آرتور رکهام»[۷۰] و «کی نیلسون»[۷۱] و «ادموند دولاک»[۷۲] که تصاویری برای مجموعه کتاب‌های گران‌قیمت داستان‌های پریان در سال‌های اولیه قرن بیستم ساخته‌اند، آغاز می‌شود و در آثار هنرمندانی مانند برکرت و هایمن و «لُکَن»[۷۳] ادامه یافته است.

تمامی این هنرمندان، آفرینندهٔ حسی از واقعیت و شگفتی سرزمین‌های خیالی هستند که با پر کردن این تصاویر، از اشیا و جزئیات و بافت‌ها و سطوح تزیین شدهٔ فوق‌العاده، نمایش داده شده‌اند.

هر چه‌قدر این تصاویر بیشتر شبیه نقاشی‌های رنگ و روغن سنتی باشند، شباهت واقعی و مستحکم‌تری با مکان‌های خیالی و اشیایی که نشان می‌دهند، دارند و به صورتی قوی‌تر، ارتباط قراردادی ما را با ثروت و چیزهای پرداختنی، برقرار



می‌سازند. اما شگفت آن است که این هنرمندان، همیشه با رنگ روغن کار نمی‌کنند: تصاویر آن‌ها معمولاً با تکنیک آبرنگ ساخته شده و از نگاهی ساده، دارای غلظت، جزئیات و پرداخت به سطح غنی بافت برخوردار است که ما این خصوصیت را از آثار رنگ و روغن سنتی انتظار داریم. با پدید آوردن تأثیرات خاصِ یک ابزار، با استفاده از ابزار دیگر، این هنرمندان نشان می‌دهند که چگونه انتظارات ما از ابزار، بر مبنای قرار داد شکل گرفته است. در حقیقت، خود ابزار پیام اثر را در بر ندارد. ابزار هرگز پیام نیست. وقتی هنرمندان، ابزاری را برای نیل به نگرش مورد نظرشان انتخاب می‌کنند که می‌خواهند در ارتباط با سوژه قرار بگیرد، باید از دانش خود دربارهٔ اسلوب‌های گوناگون علم دینامیک و جوّیات استفاده کنند که من (نویسنده) در این کتاب، به منظور ساختن ابزاری که الهام‌بخش چنین نگرشی است، آن را توصیف می‌کنم.

پی‌نوشت:

1- Julia Kristeva
2- "Sam, Bangs, and Moonshine"
3- E valine Ness
4- "Amos and Boris"
5- "How the Grinch stole Christmas"
6- Dr. Seuss
7- Kurt wiese
8- "The Story about Ping"
9- "Mr. Rabbit and the lovely present"
10- "Make way for Ducklings"
11- Mccloskey
12- "Fungus the Bogeyman"
13- Raymond Briggs
14- "Frog and Toad books"
15- Lobel
16- "Anno's Journey"
17- Blair Lent
18- "Mosel's The Funny Little woman"
19- Mikolaycak
20- "Intercity"
21- Charles Keeping
22- Adrienne Adams
23- "Cabbage Moon"
24- "Wild Robin"
25- Susan Jeffers
26- "Wreck of Zephyr"
27- Van Allsburg
28- "Snow man"
29- Raymond Briggs
30- Lois Wexner
31- "Curious George"
32- H. A. Rey
33- "Goodnight Moon"
34- Clement Hurd
35- "Why Mosquitos Buzzin people's Ears"
36- Diane Dillon
37- BarBara Bader
38- "American Picture books"
39- Roger Du Voisin
40- Peter spier
41- Benjamin wright
42- Lee Rain water
43- "Jumanji"
44- David Ma caulay
45- Tenniel
46- "Alice Books"
47- Carroll
48- Ernest Shepherd
49- "Pooh Books"
50- Milne
51- Garth Williams
52- "Charlotte's web"
53- E. B. White
54- "Through the Looking Glass"
55- E eyore
56- "The God beneathe thesea"
57- "The Golden Shadow"
58- Garfield
59- Blishen
60- Wanda Gag
61- "Millions of Cats"
62- Beverly Brodsky
63- "Story of Job"
64- Feodor Rojankovsky
65- "Standards of truth"
66- "Prints and visual communicatin"
67- William Ivins
68- "Ways of Seeing"
69- John Berger
70- Arthur Rackham
71- Kay Nielsen
72- Edmund Dulac
73- Le Cain

منبع:

Nodelman, Perry
Words about pictures…
The Narrative Art of children's Picture Books
1988 by the University of Georgiapress