مقاله

وزن بصری و تنش هدایت شده: روابط بصری

(قسمت دوم)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پری نولدمن
ترجمه‌ی: بنفشه عرفانیان

خطوط پیچان و به هم پیوسته‌ی جاده‌ها و دره‌ها در کتاب «خانه‌ی کوچک»، اثر «برتُن»، تأثیری کاملاً دوگانه ایجاد می‌کند و یکپارچگی و تداوم زندگی را نمادینه می‌سازد. تمامی این خطوط پیچان درهریک از تصاویر مانند هم و انعکاس یکدیگر هستند. حس خوبی که ایجاد می‌کنند به دلیل تکرار آن‌هاست که تأثیر بصری آن مانند کیفیت موسیقی و شعر است که ما آن را ضرباهنگ می‌نامیم.

چنین اشکال بصری تکرارشونده‌ای هم می‌توانند حفظ و هم می‌توانند شکسته شوند و درست به دلایلی که در شعر و موسیقی وجود دارند.

فضای کتاب «رُزی به گردش می‌رود»، علی‌رغم خشونت تهدیدآمیز موقعیت، دستِ کم برای این‌که بسیاری از اشیایی که نشان داده می‌شود، از اشکال یکسان و تکرارشونده تشکیل شده است، چندان خطرناک نیست: درخت گلابی که دایره‌ای سبز است که به دقت از ردیف گلابی‌های یکسان پُر شده و حتی خَزِ تنِ روباه از همان اشکال که به شکل الگووار تکرار شده، تشکیل شده است. این تصاویر که تکرارشونده و آیینی هستند، مثلِ کاغذ دیواری چندان هیجانی در خود ندارند. در چنین فضایی آرام و تزئینی‌ای، هیچ خطر حقیقی نمی‌تواند در راه باشد. هم‌چنین در فضای تزئینی کتاب «دوازده شهبانوی

رقصان[1]»، اثر «لوکَن[2]»، عناصر گوناگون صحنه که در یک سوی دوصفحه‌ای نشان داده شده، به عناصر تکرارشونده و آیینی مرز اطراف متن سوی دیگر فریم دوصفحه‌ای کتاب تبدیل می‌شود. هنگامی که شاه به کفش پای دخترش نگاه می‌اندازد به ما گفته می‌شود که او این کار را در شرایطی انجام می‌دهد که کلمات درشبکه‌ای متعادل از همان کفش‌ها محصور شده‌اند؛ مرز اطراف توصیف لباس پوشیدن شهبانوها در متن، نمونه‌ی ساده شده‌ی فرم‌های شبکه‌ای یکسان یکی از لباس‌های خودِ آن‌ها در تصویر مقابل آن است.

کتاب «جومانجی[3]»، اثر «ون اسبورگ[4]»، دارای فضای تهدیدآمیزی است که در بسیاری از تصاویر این کتاب دیده می‌شود، یعنی چیزی زنده که طرحی شبکه‌ای را دو شیئی مصنوعی انعکاس می‌دهد. یک مار دارای طرحی همانند یک صندلی دسته‌دار است؛ یک گلدان گل همان طرحی را نشان می‌دهد که لباس مادر دارد. این تلفیق موضوعات زنده و طرح‌های مُرده، فضای خوفناک و وهم‌آور این کتاب را تشدید می‌کند.

ضرباهنگ‌های منقطع بیانگر عدم سکون و ایستایی هستند. در کتاب «کمانی به سوی خورشید»، تفاوت حسی پسر با پسرهای دیگر در تصویر اول که او را بالغ نشان می‌دهد این‌گونه بیان می‌شود که بدنش به طرف راست خم شده و در حال شکستن طرح بدن سه پسر است، همین روند در سمت چپ هم دیده می‌شود. اما در پایان کتاب، خم شدن بدن پسر به سمت چپ خود و همان طرف که چهار نفر دیگری که شبیه او هستند، خم شده‌اند، بیانگر نظمی هماهنگ است. هم‌چنین زنانی به سمت راست پسر چرخیده‌اند در حالی که هر یک در همان جهت نسبت به هم قرار گرفته‌اند و در حال تقلیل یافتن هستند و روی سرهای‌شان اشیایی دارند که در دست راست پسر منعکس می‌شود.

شاید وقتی وحشی‌ها مکس را به عنوان شاه خود انتخاب می‌کنند، شکل هلالی ماه را پشت‌های خمیده و شاخ‌های وحشی‌های کنار مکس انعکاس می‌دهد. به علاوه منحنی‌های تاج مکس سر خود را هلالی‌تر می‌کنند مثل آن‌جا که شکل پاها و بازوهای وحشی‌ها تبدیل به اشکال هلالی برگ درختان پشت سر مکس می‌شوند و زمین ناگهان شکل نیم‌دایره‌ای پیدا می‌کند و خطی که از وصل شدن نوک سر وحشی‌ها، در سمت راست به وجود آمده، تشکیل یک قوس می‌دهد. وحدت آهنگین این تصویر تداعی‌کننده‌ی لحظه‌ای آرام‌تر از تصاویر قبل و بعد از خود است که به نظر می‌رسد هر دو تأکیدشان بر نقاط هلالی بیش از گِردی آن‌هاست.

نوع خاصی از ضرباهنگ تکرارشونده اهمیت ویژه‌ای در کتاب‌های تصویری دارد. اگر هنرمند یک کتاب مصور، فریم دوصفحه‌ای را برای نمایش تصویر انتخاب بکند، تصویر به‌طور خودکار به دو قسمت متفاوت تقسیم می‌شود؛ یک عنصر مهم مثل شیروانی نمی‌تواند در وسط صفحه قرار بگیرد، زیرا در مرحله‌ی صحافی دیده نمی‌شود و از بین می‌رود. در نتیجه، هنرمندان کتاب‌های تصویری در به هم وصل کردن دو قسمت صفحه دچار مشکل هستند، به‌گونه‌ای که مجبورند، تصویری وحدت یافته و منجسم را به وجود بیاورند. برکرت در کتاب «سپید برفی» در تصویری که ملکه در اتاق کارش است، به این وحدت دست یافته است. او مثلثی از مراکز توجه به وجود می‌آورد که دو قسمت جدای تصویر را به هم وصل می‌کند؛ ماه و کتاب در سمت چپ و ملکه در سمت راست قرار دارد. اما اگرچه کل تصویر شکلی ضربدری از قسمت بالای چپ تا پایین راست به وجود می‌آورند، در نیمه‌ی چپ فرم ضربدری را پنجره و لبه‌ی کتاب و در نیمه‌ی راست خطوط بدن ملکه و لبه‌ی میز ایجاد می‌کنند. علاوه بر این، نوعی تقارن دوجانبه در این تصویر وجود دارد: پنجره‌ها در قسمت بالای چپ و راست تصویر، ابزار مدور در قسمت پایین و راست تصویر، ابزار شیشه‌ای در سمت راست و چپ شیروانی، و حتی بال‌های خفاش در سمت چپ، نقاب ملکه را در سمت راست منعکس می‌کند. انسجام این نمایش پیچیده‌ی اشیاء متعدد و گوناگون که محصول روابط آهنگین دو نیمه‌ی تصویر است قابل تردید است. همان‌طور که «استفان سی‌پیر[5]» مطرح می‌کند، چنین تصاویری مانند لکه‌های جوهر مخلوط شده هستند:

«لکه به تنهایی قطره‌ای مخدوش بود، اما لکه‌های دوتایی متقارن که حالا داریم، طرحی منظم و واضح است.» (ص۷۸)

اما رابطه‌ی بین خفاش و سرِ ملکه نشان می‌دهد که چنین تقارن دوسویه‌ای می‌تواند در رابطه‌ای معنایی سهیم باشد. آن‌ها به‌طور مشابهی دلالت‌های صنفی و نمادین آخرین صفحه در این کتاب هستند. درِ قوسی‌شکل و سیاه در سمت چپ با پله‌هایی که به سمت پایین می‌روند، در تضاد با درِ روشن در سمت راست و پله‌هایی که به سمت بالا می‌روند قرار می‌گیرد. پیکر عدالت در یک میدان تاریک روی پله‌های تاریک در تضاد با میدان روشن قرار می‌گیرد که فضایی پُر از زندگی در سمت راست را نشان می‌دهد. شاهزاده‌ی پیروز و سپید برفی فضایی در سمت راست اشغال می‌کنند که برابر فضایی است که سگ کِزکرده در سمت چپ اشغال کرده است؛ و کفش‌های آهنی در سمت چپ که نماد شکست ملکه هستند، در تضاد با کوتوله‌ی نوازنده‌ی خوشحال در سمت راست قرار می‌گیرد که نماد پیروزی لذت‌بخش است.

گاهی حتی هنرمندانی که در مقایسه با برکرت علاقه‌ی کم‌تری به نمادپردازی بصری دارند، از تقارن‌های دوصفحه‌ای استفاده می‌کنند تا شخصیت‌های‌شان را شرح دهند. به عنوان مثال، در کتاب «استخوان شگفت‌انگیز»، «استژ پرل» را در حال بازگشت به خانه با استخوان تازه یافته‌اش، در یک فریم دوصفحه‌ای نشان می‌دهد که در آن پروانه‌ای عظیم در پیش‌زمینه در موقعیتی یکسان در سمت چپ قرار گرفته و فضایی کم‌تر یا بیشتر از پرل که در سمت راست و وسط قرار گرفته، اشغال می‌کند.

تمام تصاویری که تقارن دوسویه را نشان می‌دهند، نمادین نیستند. اما اگر آن‌ها در زمینه‌ی دیگر انواع نمادین معنا دچار کمبود باشند، تقریباً همیشه در حالت آرامش و استراحت به نظر می‌رسند. در کتاب «بیرون از آن‌جا»، متقارن‌ترین بخش تصاویر زمانی ظاهر می‌شود که مهم‌ترین کشمکش داستان اتفاق می‌افتد: یعنی وقتی آیدا خود را درون عروسی یک غول می‌اندازد و کشف می‌کند که غول‌ها فقط کودک هستند. هر دو طرف این تصویر دارای رابطه‌ی مثلثی سه نفر است. هر طرف فیگوری در یک دهانه‌ی دودکش گِرد در بالا (آیدا در چپ و یک کودک در سمت راست) قرار دارد و یک کودک در یک دهانه‌ی دودکش نوک تیز هم در سمت راست و هم چپ وجود دارد. ایستایی یک‌دستی که این ترکیب‌بندی تکرارشونده خلق کرده، شاید صرفاً نشان‌دهنده‌ی پایان سفر پُر تشویش آیدا باشد، اما میزان بسیاری از ضرباهنگ داستان را به صورت یک کل واحد و به عنوان لحظه‌ای ایستا و مرتبط، توقفی پُر کشمکش بین عمل عنان‌گسیخته‌ای که در تصاویر قبل و بعد از این تصاویر که دارای تعادل کم‌تری هستند، بنا می‌گذارد.

در میان تمام گونه‌گونگی‌هایی که در طر ح تصاویر وجود دارند، آن‌ها که رنگی هستند بلافاصله بیشترین توجه را به خود جلب می‌کنند و رنگ‌ها هم مانند اشکال دارای دلالت‌های معنایی حسی هستند که به آن‌ها امکان عمل کردن به عنوان دلالت‌گران شرایط ذهنی می‌دهند. رنگ قرمز گرم و تهدیدآمیز و رنگ آبی برای بیشتر ما رنگی آرام به نظر می‌رسد. گاهی هنرمندان کتاب‌های تصویری به اشیایی خاص رنگ‌هایی با انعکاسی حسی می‌دهند. خانه‌ی کوچک برتن به‌طرز معصومانه‌ای صورتی است و خواهران پیتر خرگوشه لباس صورتی می‌پوشند اگرچه، احتمالاً فقط به این دلیل که آن‌ها دختر هستند؛ خودِ پیتر لباس آبی به تن دارد. جادوگران همیشه سیاه می‌پوشند. همان‌طور که روبان سپید برفیِ هایمن به رنگ آبیِ معصومانه است و ملکه‌ی شرور گرایش به رنگ بنفش متفرعنانه و شاهانه دارد.

اما معمولاً رنگ‌های ویژه‌ی اشیاء به‌خصوص در درون تصاویر اهمیت کم‌تری از ترکیب رنگی سرتاسر یک تصویر به صورت یک کل واحد دارند، در حقیقت، با توجه به طبیعت رنگ، در بیشتر موارد، رنگ یک شیئی خاص تنها به این دلیل اهمیت می‌یابد که به هر حال، رنگ حضور دارد.

رنگ با دیگر جنبه‌های واقعیت قابل درک که نظام‌های معنایی را در خود حفظ می‌کنند، تفاوت دارد، در حالی که رنگ‌ها و ترکیب‌های مختلف آن، می‌تواند به مثابه نشانه‌های درون یک نظام قراردادی دلالت بصری عمل کند، هم‌چنین رنگ‌ها با ماهیت اصلی‌شان به‌طور مستقیم با چشم ارتباط برقرار می‌کنند، هم‌چنان که شنیدن چیزهای بی‌معنی در صداهایی که آموخته‌ایم آن‌ها را برای مضامین خاصی به کار ببریم، مشکل به نظر می‌رسد، یا دیدن دو چوب ضربدری که یادآور یک صلیب است یا یک چراغ قرمز که هم می‌تواند به ما فرمان ایست بدهد و هم پیشنهاد یک برانگیختگی حسی ابتدایی در درک محض ما از آن بدهد که فراسو و جدا از معنایی قرار دارد که ما به آن الصاق می‌کنیم.

هنرمندانی که به دلیل ظرفیت برانگیختن رنگ، به شکل معنادارتری از رنگ استفاده می‌کنند؛ مانند «جولیا کریستوا» که رنگ را به عنوان رمزینه‌ای دلالت‌گر و طغیان آزادکننده‌ی ناخودآگاه به درون رمزینه‌های محدودکننده و قراردادی هنر می‌بیند، از نیاز ماتیس به رنگ‌ها نقل قول می‌کند که:

«می‌توانند اعماق حسی درون انسان‌ها را بیدار کنند.» (ص ۲۲۱).

به هر روی، این حقیقت که رنگ احساسات ما را بدون ارجاع به معنا به شدت درگیر می‌کند، به شکلی متناقض‌نما، می‌تواند در معنی تصاویر سهیم باشد.

بسیار محتمل است که صرفاً حضور یک رنگ زنده به اشیاء بصری که تصویرگران آن‌ها را برای عمل کردن درون محدودیت‌های یک یا دو نقاشی رنگی به کار می‌گیرند، معنا بدهد. تقریباً همیشه از این رنگ برای تمرکز بر جزئیات مهم تصاویر بدون رنگ استفاده می‌شود. تخم‌مرغی که هر تُن در کتاب «هر تن روی تخم‌مرغ می‌خوابد» روی آن می‌خوابد، در اکثر اوقات تنها شیئ قرمز روی صفحه‌ی سیاه یا سفید است؛ تنها رنگ دیگر در کتاب، یک سبز- آبی است که معمولاً برای پس‌زمینه به کار برده می‌شود. در این موقعیت‌ها میزان کمی قرمز، آن‌قدر جذاب است که حتی دکتر سوز از آن برای وزن دادن به اشیایی که احتمالاً قرمز هم نمی‌توانند باشند استفاده می‌کند؛ به‌طور مثال، برای تأکید کردن روی رعد و برق در زمان طوفان. تصویرگران در بیشتر موارد، اشیاء مهم را با نشان دادن آن‌ها به رنگ‌هایی بی‌شباهت با باقی اشیاء در تصویر مورد توجه قرار می‌دهند. به عنوان مثال: فیگور کوچک کلاه قرمزی کوچولو، به عنوان دختر قرمزپوش در کتاب «سفر آنو[۶]» با درختان سبز احاطه شده است. از سوی دیگر فضاهای خالی و سفید وقتی در پالت رنگ‌های درهم آمیخته محصورند، تمایل دارند به عنوان فضاهای رنگی خالص برجسته شوند و این امر شاید توضیح دهد چرا سنداک لباس گرگیِ مکس را تنها فضای خالی مربوطه در تصاویر وحشی‌ها قرار می‌دهد.

هم‌چنین رنگ می‌تواند روابط مهم میان بخش‌های مختلف یک تصویر را خلق کند. در کتاب وحشی‌ها، سنداک به روابط بین اشیایی که آن‌ها را با قرار دادن نقاط سفید روی صفحه‌ی رنگین، نشان می‌دهد، اشاره می‌کند. وقتی مکس شیطنت می‌کند، لباس سفیدش او را با سگ سفید مرتبط می‌کند؛ چرا که آن‌ها هر دو هیولا هستند. رنگ سفید ماه هم آن را با لباس گرگی مکس ارتباط می‌دهد، این رابطه نه فقط به این دلیل که به ارتباط عناصری کمک می‌کند که ترکیب‌بندی اولیه‌ی تصویر را خلق می‌کنند مناسب است بلکه به دلیل شهرت سنتی ماه به عنوان نماد رفتاری فراسوی رنگ‌پریدگی عادی، این تناسب را ایجاد می‌کند. مکس وقتی تنها شیئی سفید روی صحنه می‌شود منزوی‌تر هم می‌شود و وقتی این اتفاق می‌افتد که او تنها در چادرش می‌نشیند و دلتنگ خانه می‌شود.

استژ، در کتاب «استخوان شگفت‌انگیز» ترکیب رنگ صورتی و صورتی و بنفش لباس پرل را با شکوفه‌های صورتی و بنفش جنگل بهاری ارتباط می‌دهد. به نظر می‌رسد پرل بیش از شهر زرد و قهوه‌ای به آن مکان تعلق دارد؛ روباه پیراهنی زرد به تن کرده، خز تن او قهوه‌ای است و خانه‌ای قهوه‌ای و زرد دارد. کاربرد ظریف‌تر رنگ برای برقرار کردن ارتباط، در نگاه وسیع اثر برکرت وجود دارد که سپید برفی را در حالت بیهوشی ناشی از کتک خوردن از ملکه‌ی شرور نشان می‌دهد. تصویر اژدها با یک خرگوش در دهان در سمت راست، آشکارا فضای کوچک سمت چپ را متعادل می‌کند که سپید برفی بیهوش را در حالی که ملکه در حال پا به فرار گذاشتن است، نشان می‌دهد: در واقع، با در نظر گرفتن کیفیت نمادین این تصویر کامل، اژدها و خرگوش به سختی می‌توانند به عنوان هر چیزی مگر تفسیر نمادین ملکه و سپید برفی، تأویل گردند. اما رنگ اژدها مانند لباس سپید برفی قرمز- نارنجی است. بنابراین این‌جا چه کسی اسیر چه کسی است؟ در این نقطه‌ی داستان، ملکه برنده به نظر می‌رسد و کینه‌توزی او را شبیه به اژدها کرده است. اما کلیت داستان به ما می‌گوید که سپید برفی واقعاً در معرض خطر قرار ندارد، زیرا بی‌گناه و ضعیف و خوب است. خوبی منفعل او عاقبت بر خودپسندی و خودکامگی ملکه پیروز خواهد شد و این لحظه‌ی پیروزی محض برای ملکه صرفاً مرحله‌ای از پیشروی اجتناب‌ناپذیر او به سوی مرگی دردناک و حرکت سپید برفی به سوی پایانی خوش است.

رنگ‌های گرم؛ قرمزها، نارنجی‌ها، زردها، پیش‌آینده و رنگ‌های سرد؛ آبی‌ها و سبز- آبی‌ها پس‌رونده به نظر می‌رسند، در نتیجه قرمزها وزن بیشتری از آبی‌ها دارند و این شاید به این دلیل باشد که وقتی دکتر سوز در کتاب هرتن روی تخم‌مرغ می‌خوابد، فقط محدود به قرمز و سبز- آبی می‌شود، از قرمز برای پُررنگ کردن اشیاء و از سبز- آبی برای پس‌زمینه‌ها

استفاده می‌کند. برکرت هنگامی که سپید برفی در خانه‌ی کوتوله‌ها بر شام نظارت دارد و بعدها وقتی از کتک سختی که از ملکه خورده بیهوش می‌شود، لباس آبی بر تن او می‌نشاند. رنگ‌های آبی باعث می‌شود سپید برفی متناسب به نظر بیاید چه به این دلیل باشد که جنگل بر او غلبه کرده باشد، چه به دلیل بی‌پناهی‌اش در لحظه‌ی شادی او. رنگ‌های قرمز انزوای او از پس‌زمینه را تقویت می‌کنند، همان‌طور که رنگ قرمز لباس ملکه وقتی وسیله‌ی مرگ‌اش را در اتاق کارش آماده می‌کند. در واقع، رنگ قرمز رنگ مورد علاقه برای لباس قهرمان‌های کتاب تصویری است؛ این رنگ آن‌ها را بارز و برجسته می‌کند.

شاید بهینه‌ترین استفاده برای اشاره به معنای داستان یک کتاب تصویری، کمانی به سوی خورشید اثر مک درمت باشد. کتاب استفاده‌ی چندانی از دلالت‌های ضمنی قراردادهای رنگ‌ها در خلق و نگهداری دلالت‌های معنی نظام رنگی و درونی خود نمی‌کند. تصاویر این کتاب به میزان قابل ملاحظه‌ای دارای رنگ‌مایه‌های خاکی و قهوه‌ای و زرد و نارنجی هستند که هنر قبیله‌ی پوبلوی سرخپوستان را تداعی می‌کنند.

عناصر متمرکز گوناگونی که درباره‌ی آن‌ها بحث کردیم، درگیر رابطه‌ی میان تناسبات دوبُعدی است؛ یعنی سطح یک تصویر. اما آن طرح دوبُعدی به عنوان یک بازنمایی بصری اشاره به فضایی سه‌بُعدی دارد: فضای صحنه‌ای که نشان داده می‌شود. هم‌چنین تکنیک‌هایی که به نشان داده شدن فضای سه‌بُعدی کمک می‌کنند می‌توانند وزن و اهمیت متفاوتی به بخش‌های مختلف تصاویر بدهند. این تکنیک‌ها مانند عناصر معادل در هنر نمایش و فیلم‌سازی هستند: شیوه‌ی استفاده‌ی کارگردانان از نور، بازیگران‌شان را متوقف می‌کند یا زوایای دوربین را متنوع می‌کند تا توجه را به جنبه‌های خاصی از چیزی که تماشاگر در صحنه می‌بیند، جلب کنند. اشیایی که در پرسپکتیو تصاویر دورتر از ما به نظر می‌رسند تعادل متفاوتی خلق می‌کنند که اغلب توجه ما را بیش از آن‌ها که نزدیک‌تر هستند، به خود جلب می‌کنند؛ اگرچه آن‌ها که دورترند کوچک‌تر از اشیاء پیش‌زمینه‌اند (البته، در علم مناظر و مرایا، اشیاء کوچک‌تر، دورتر تلقی می‌شوند.)

خطوط قطری که به دوری و نزدیکی اشاره دارند گویی اشکال کمانی‌شکلی به وجود می‌آورند که توجه ما را بر اشیایی که به آن ختم می‌شوند، متمرکز می‌کنند؛ اشیایی که روبه‌روی نقطه‌ای گریز قرار دارند.

نمونه‌ای بارز در این‌باره، تصویر آلن در کتاب باغ عبدالقزازی است که به سوی باغ قزازی روانه می‌شود و دوری و نزدیکی خطوط که پایه‌های مجسمه‌ها به وجود آورده‌اند، پله‌ها و دروازه همه به نقطه‌ی گریز اشاره دارند، و در همین حال تنه‌های پیچان درخت‌هایی که از دروازه‌ی باغ به آن‌ها نگاه می‌کنیم، طرحی از دوایر کوچک‌شونده به دور حفره‌ی نور متمرکز بیضی‌شکل، در مرکز می‌سازد. این خطوط با یکدیگر تونلی مانند مخزن یک تفنگ می‌سازند که به حفره‌ی کوچک اما جذب‌کننده‌ی نور اشاره دارد و این حفره، خود نقطه‌ی گریز است.

استفان سی. پیر می‌گوید، این نوع مناظر و مرایای خطی به ندرت در نقاشی مورد استفاده قرار می‌گیرند زیرا خطوطی که آن را خلق می‌کنند سوراخی در تصویر به وجود می‌آورند و چون هنرمند هیچ انتخابی به جز حداکثر استفاده از خطوط تصویر که به سوی آن فضای بی‌اهمیت و خالی می‌روند، ندارد. (ص ۲۱۹). تصویر ون السبورگ نشان می‌دهد که یک نقطه چه‌طور می‌تواند ظرفیتی روایی داشته باشد: در این‌جا همه چیز ما را به میان دروازه و به سوی راز باغ قزازی می‌کشاند.

اما این استفاده‌ی آشکار از علم مناظر و مرایا همان‌قدر در کتاب‌های تصویری نادر است که در انواع دیگر هنر. به‌طور معمول استفاده از علم مرایا برای خلق تمرکز امری ظریف‌تر است. به‌طور مثال، در کتاب «آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند»، سندا‌ک از خطوط مناظر و مرایا برای تمرکز توجه ما روی ماه سود می‌برد که به تدریج وزن بیشتری را در رشته‌ای از تصاویری گسترش می‌دهد که در آن‌ها تخت به یک جنگل تبدیل می‌شود. در اولین تصاویر، ماه نقطه‌ای نزدیک به نقطه‌ی گریز را اشغال می‌کند اما مه‌گرفته است، و مثلث‌وارونه و ناایستایی که مکس، در، و تخت ساخته‌اند توجه ما را بر مکس و عصبانیتش متمرکز می‌کند.

در تصویر بعدی، ماه بیشتر از پس‌زمینه متمایز می‌شود، در حالی که درختانی که با خطوط سنگین قلم‌گیری شده‌اند، باعث می‌شوند تخت و پنجره کم‌اهمیت جلوه کنند.

مثلث اصلی کم‌رنگ شده است، اما هیچ تمرکز خاصی جای آن را نمی‌گیرد و تصویر نیاز به توجه به عناصر بسیاری در خود دارد: یعنی ماهِ برجسته‌تر و درختان جدید و به شکل خودجوش جالب و ساکن، و مکس فقط به این خاطر که انسان است.

در تصویر سوم، تخت محو می‌شود و درختان خطوط محیطی خشن خود را از دست می‌دهند؛ و فقط مکس شاخص می‌شود. اما حالا ماه دقیقاً در مقابل نقطه‌ی گریز قرار دارد، که نیاز به میزانی از توجه دارد و مضاف بر این، سپیدی او سپیدی مکس را منعکس می‌کند به‌گونه‌ای که به رابطه‌ای بین هر دو اشاره می‌کند. آخرین تصویر رابطه را توضیح می‌دهد. مکس که پشت به ما قرار دارد، در سایه است و ماه در نقطه‌ی گریز از مرکز قرار گفته که واقعاً تنها شیئ روشن باقی‌مانده است. هنگامی که تمرکز توجه ما و مکس با معنی کلیدی تصویر ارتباط برقرار می‌کند، نور ماه امر غیر واقع رمزآلود را به شکل سنتی تداعی می‌کند؛ این امر فضای رهایی از محدودیتی را خلق می‌کند که به هرج و مرج چیزهای فوق‌العاده اما

ذاتاً خطرناک اشاره می‌کند. به‌طور کلی این توالی تصاویر نشان می‌دهد چگونه تغییرات ظریف در تمرکز می‌تواند چیزی را بسازد که اساساً همان ترکیب‌بندی است که مبین معانی متفاوت است.

تصاویر بسیار صرفه‌جویانه توجه ما را از شرایط ذهنی مکس به سوی هیجان ذاتی جنگل غرق در نور ماه منتقل می‌کنند. برکرت به‌گونه‌ای مشابه از ماه در پنجره در تصویر ملکه که سیبی زهرآلود را برای سپید برفی آماده می‌کند، استفاده می‌کند؛ پنجره آن‌قدر عمیق است که خط طولانی به پرسپکتیو رفته‌ای که گوشه‌ی داخل آن را بازنمایی می‌کند، توجه ما را روی ماه متمرکز می‌کند. اما این تصویر دو نقطه‌ی گریز دارد، و نقطه‌ای که در سمت راست قرار دارد هم پنجره‌ای در برابر خود دارد. خطوط مناظر و مرایای آن توجه ما را به سمت ملکه جلب می‌کنند که دورتر از میز و اشیاء جالب روی آن در پیش‌زمینه پشت به ما ایستاده است. در همین حال، روشن‌ترین شیئی در این تصویر عموماً تاریک، نه ملکه است نه ماه، بلکه کتابی در پیش‌زمینه است که باز است و تصویر یک سیب در آن دیده می‌شود و وزن کافی برای شکل دادن گوشه‌ی سوم مثلث روابط را دارد؛ عملی شیطانی که شخصی شیطانی در زیر نور رمزآمیز ماه انجام داده است. سیبی که در کتاب نشان داده شده به طرز جالبی نیمی قرمز است مثل همان سیبی که ملکه در هوا نگه داشته و نیمه‌ی دیگر مثل ماه سپید است. برکرت با هوشمندی از علم مناظر و مرایا برای یکی کردن دو نیمه‌ی یک تصویر عریض استفاده کرده که مانند بسیاری از دو صفحه‌ای‌ها در کتاب‌های تصویری چیزی در وسط خود ندارند. به‌علاوه، نقاط مثلثی در این‌جا بخش‌های مهمی از تقارن دوسویه در همین تصویری است که پیش‌تر درباره‌ی آن بحث شد. به‌گونه‌ای تصویر هم به عنوان دو نیمه‌ی مجزا معنا دارد هم به شکل یک کل واحد.

بیشتر کتاب‌های تصویری کودکان قصد دارند علم مناظر و مرایا را بی‌اهمیت جلوه دهند یا فقط مثل یک قرارداد از آن استفاده کنند؛ صرفاً یک نمونه از مجموعه‌ی حقه‌های پیش پا افتاده‌ی نمایش دادن. همان‌طور که در حین بحث تصاویر در کتاب‌های کودکان مطرح کردم، علم مناظر و مرایایی که به این روش استفاده می‌شود، فقط یکی دیگر به شمارگان ویژگی‌هایی که به دادن مشخصات بصری یک شیئی کمک می‌کند، اضافه می‌کند و تصویری کلیشه‌ای از آن به وجود می‌آورد. تصویرگر، به به دام انداختن یک بازنمایی از واقعیت کم‌تر از تداعی یک شیئی به‌وسیله‌ی نوعی مختصرنگاری بصری علاقه‌مند است. در نتیجه، با تنوع دادن به این مجموعه‌ی ویژگی‌های پیش پا افتاده، نظرات گوناگون درباره‌ی اشیاء می‌تواند تداعی شوند و به همین دلیل، اغلب تصاویر در کتاب‌های تصویری، برخی از اشیاء را در پرسپکتیو نشان می‌دهند و بعضی را نه. روباه و رُزی در کتاب «رُزی به گردش می‌رود»، تصاویر دوبُعدی هستند، اما در حیاط طویله که نوعی پرسپکتیو قراردادی دارد که عمق چندانی به وجود نمی‌آورد، راه می‌روند در حالی که تفکر قراردادی ما درباره‌ی این‌که انبار علوفه و گاری‌ها چه شکلی دارند تحقق می‌یابد.

مانند اکثریت وسیع کتاب‌های تصویری، کتاب رُزی به گردش می‌رود، تأکید بیشتری را بر عمل در مقایسه با فضا می‌گذارد. کمبود مناظر و مرایای پُر جزئیات نشان می‌دهد که تصاویر هاچینگز قرار است به سرعت برای دادن اطلاعات روایی ثبت شوند و به دنبال دلالت‌های چیدمان آن‌ها نیستند.

به دیگر سخن، فضاهای پیچیده و سه‌بُعدی کتاب‌هایی مثل سپید برفی بر کرت یا باغ عبدالقزازی ون السبورگ مخاطب را به از نظر گذراندن و توجه کردن به دلالت‌های چیدمان تصاویر دعوت می‌کنند. تفاوت میان این نیاز متفاوت به توجه مخاطب، توضیح می‌دهد که چرا تصاویری مثل تصاویر بر کرت و ون السبورگ آن‌قدر متفاوت از تصاویری به نظر می‌رسند که به شکل رایج در کتاب‌های تصویری معمول‌تر یافت می‌شوند.

با این وجود، حتی کتاب‌هایی که استفاده‌ی کمی از علم مناظر و مرایا می‌کنند، از تکنیک‌های مناظر و مرایا برای هدف روایی تمرکز توجه استفاده می‌کنند. در کتاب کمانی به سوی خورشید که عموماً آن‌قدر غیر بازنمایانه است که غیر واقع‌گرا به نظر بیاید، مک درمت خداوند خورشید را در پیش‌زمینه‌ی تصویر قرار می‌دهد. به‌طوری که کوچک‌ترین فیگور پسر را کوتوله نشان می‌دهد که در فضای مورد نظر دورتر و پشت به ما ایستاده است. حتی کاریکاتوریست‌ها گاه به گاه از علم مرایا برای تمرکز استفاده می‌کنند؛ در کتاب هر تن روی تخم‌مرغ می‌خوابد، دکتر سوز از خطوط مناظر و مرایا برای

تمرکز توجه روی هر تن در سرتاسر کتاب استفاده می‌کند؛ به ویژه وقتی هرتن در پس‌زمینه قرار دارد و چیزهای جالبی در پیش‌زمینه برای دیدن وجود دارد.

طراحی علم مرایا نشان می‌دهد که چه چیزی را از زاویه‌ی دید ثابت می‌توان دید. انتخاب یک زاویه‌ی دید مشخص می‌تواند به میزان زیادی بر شیوه‌ی درک ما از شرایطی که تصویر نشان می‌دهد، تأثیر داشته باشد. ناشران کتاب باغ عبدالقزازی، بر جلد کتاب ادعا می‌کنند که هنرمند موقعیت مخاطب را برای خلق تصویری دراماتیک‌تر دستکاری کرده است. ون السبورگ در سرتاسر کتاب زاویه‌ی دید را برای تمرکز توجه، تغییر می‌دهد. ما آلن را روی مبل راحتی در تصویری تهی از تمرکز دراماتیک و بنابراین تهی از تنش در حالی که خوابیده می‌بینیم. اما به سمت پایین حرکت می‌کنیم و وقتی آلن از پله‌ها می‌افتد به بالا نگاه می‌کنیم و به نظر می‌رسد این مسئله باعث می‌شود او به سوی ما به شکلی تهدیدکننده سقوط کند. وقتی آلن در لبه‌ی تصویر و با حضور تحمیلی قزازی می‌ایستد، ما در پایین و گوشه هستیم و هر گاه قزازی ظاهر می‌شود، از این حضور تحمیلی احساس کوچک شمرده شدن می‌کنیم و در پایین قرار می‌گیریم.

فیگورهایی که از زیر دیده می‌شوند و روی پس‌زمینه‌هایی که طرح‌های کم‌تری دارند قرار می‌گیرند، برجسته می‌شوند و از محیط‌شان جدا می‌شوند و در تسلط آن قرار می‌گیرند. فیگورهایی که از بالا دیده می‌شوند، بخشی از یک محیط می‌شوند چه در آن محافظت شوند و چه به آن محدود شوند. تصویرگران که استفاده‌ی مهمی از زوایای متغیر، در عُرف می‌کنند مایل هستند جزو دسته‌ای باشند که بر ماجرای قوی داستان تأکید دارند؛ ون السبورگ و ترینا شارت‌هایمن هر دو تمایل دارند هیجانات بالای داستان را نشان دهند و از زوایای دید قوی بالا و پایین در کتاب‌های‌شان استفاده می‌کنند.

هنگامی که آلن وارد باغ القزازی می‌شود، پشت به ما قرار گرفته؛ تمرکز ما بیشتر روی چیزی است که او با آن مواجه می‌شود نه خودِ او. بنابراین تصویر پیش‌آگاهی به وجود می‌آورد. وقتی آلن به خانه‌ی عظیم قزازی خیره می‌شود و دوباره وقتی به قزازی خیره می‌شود، پشت به ما قرار دارد؛ در هر سه مورد، چیزی که او می‌بیند مهم‌تر از هر چیز دیگری است.

در سراسر کتاب پیتر خرگوشه، وقتی پیتر احساس تسلط می‌کند او را از پایین و روبه‌رو می‌بینیم؛ اما وقتی در خوردن زیاده‌روی می‌کند، او را دراز کشیده روی زمین و از بالا می‌بینیم و همین اتفاق وقتی می‌افتد که او در تور گرفتار شده و دارد تسلیم می‌شود.

«لئو و دیان‌دیلن[۷]» در کتاب «چه کسی در خانه‌ی خرگوش است[۸]»، نقطه‌ای کنایی در کتاب می‌سازند. در سرتاسر کتاب گروهی شیر در پس‌زمینه می‌بینیم که به نمایشی که اجرا می‌کنند و نقش حیوانات را در آن بازی می‌کنند، نگاه می‌کنند و در آخرین تصویر بازیگران به سمت پس‌زمینه حرکت می‌کنند و حیوانات واقعی در پیش‌زمینه در حالت سردرگمی محض به یکدیگر نگاه می‌کنند و می‌پرسند آدم‌ها چه می‌کرده‌اند؟ هنرمندان کتاب مصور علاوه بر دیدن شخصیت‌ها از زوایای گوناگون می‌توانند آن‌ها را روی زمینه‌هایی با اندازه‌های مختلف قرار دهند. همان‌طور که کارگردانان سینما این کار را برای تمرکز توجه ما بر جنبه‌های خاص رفتارشان، انجام می‌دهند. نماهای دور که شخصیت‌ها را در حالی که پس‌زمینه‌های بسیاری احاطه‌شان کرده نشان می‌دهند، اشاره به شیئیت و فاصله دارند؛ آن‌ها به ما می‌گویند که چه‌طور اعمال یک شخصیت بر محیط او تأثیر می‌گذارند یا بالعکس. نماهایی با فاصله‌ی بینابین، که شخصیت‌هایی را نشان می‌دهند که بیشتر فضای از بالا تا پایین تصویر را پُر کرده‌اند، تمایل دارند بر روابط بین شخصیت‌ها تأکید کنند. نماهای نزدیک درگیری شخصیت‌ها را با نشان دادن بیان احساسات صورت‌های‌شان نشان می‌دهند. نماهای نزدیک در کتاب‌های مصور به ندرت دیده می‌شوند؛ به این دلیل که عرضی که بیشتر کتاب‌های مصور دارند، نشان دادن یک صورت فلاقد پس‌زمینه را مشکل می‌سازد. در هر صورت، این یک ادبیات عملکرد است و نه شخصیت و تأکید روی حوادث و روابط است نه روی ظرایف احساس. اگر نماهای نزدیک در تمام کتاب‌های مصور بی‌چون و چرا استفاده شوند، باید روی جلد یا روکش آن قرار بگیرند و به عنوان یک مقدمه برای ظاهر شخصیت بیش از شیوه‌ای برای پرده برداشتن از شخصیت عمل کنند. نمای نزدیک برکرت از سپید برفی روی روکش جلد در نمونه‌ی خود مثل یک عکس پرتره است؛ که به ما نشان می‌دهد سپید برفی چه شکلی دارد؛ اگرچه سپید برفی از گوشه‌ی چشمش به بیرون تصویر نگاه می‌کند حالت صورت او هیچ حسی از واکنش او به چیزی که می‌بیند در بر ندارد. همین احساس درباره‌ی یک عکس از صورت را نمای نزدیکی از «هانسل و گرتل[۹]» در روکش جلد نمونه‌ی مصوری اثر «سوزان جفرز[۱۰]» انتقال می‌دهد؛ شمار شگفت‌آوری از شخصیت‌های کتاب تصویری روی جلد یا روکش آن در حالی که تمام صورت‌ها در عکس لبخند می‌زنند ظاهر می‌شود، بیانی از احساسات و رفتار که در آثار برکرت و جفرز کم‌تر با آن روبه‌رو می‌شویم اگرچه این بیان ارتباط کمی با داستانی که چنین تصاویری پیش رو می‌نهند برقرار می‌کند.

نماهای متوسط و نماهای دور در کتاب‌های تصویری غالب هستند؛ و بیشتر کتاب‌های مصور اعمالی را نشان می‌دهند که در رشته‌ای از تصاویر توصیف شده که همگی همان فاصله را از صحنه دارند؛ وقتی درباره‌ی توالی سخن می‌گوییم، تأثیرات ویژه‌ای از آن زاویه‌ی دید ثابتی از تصویری به تصویر دیگر یعنی جنبه‌ای مهم از روایت کتاب تصویری به منزله‌ی یک کل واحد را مد نظر داریم. با این وجود، تغییرات گاه به گاه به نماهای بسیار دور اغلب به تغییر در موقعیت روایت شده دارد؛ همان‌طور که در سپید برفی برکرت شاهدیم، در تفاوت میان یک نمای دور از سپید برفی که در معرض خطر قرار دارد و در جنگلی گیر افتاده و یک نمای متوسط از سپید برفی در حال لذت بردن از کانون خانوادگی خانه‌ی کوتوله‌ها قابل مشاهده است.

در کتاب «آه! آن‌ها تا ابد خوشبخت بودند[11]»، «پیتر اسپایر[12]» با تیزهوشی بچه‌ها را در حال رنگ کردن خانه‌شان به هر یک از رنگ‌های رنگین‌کمان در نماهای متوسط نشان داده است، او نمای دوری را که در آن ما عاقبت تأثیرات سرتاسری و مبهوت‌کننده‌ی تلاش بچه‌ها را می‌بینیم، تا به انتهای کار حفظ می‌کند. در طراحی‌های به پرسپکتیو رفته فضاهایی که تصاویر اشیاء روی صفحه اشغال می‌کنند، به‌طور غیر قابل اجتنابی در یکدیگر تداخل دارند؛ چیزی که تصور می‌گردد روبه‌روی چیزی دیگر قرار دارد، مانع از دیدن بخشی از شیئی پشت آن می‌شود. هنرمندان می‌توانند از روش روی هم افتادن اشیاء برای اشاره به روابط آن‌ها استفاده کنند. در کتاب «درک و دریافت بصری» آرنهایم اشاره می‌کند که «ایجاد کردن مانع همیشه تنش بصری تولید می‌کند. ما تلاش فیگوری را که راهش سد شده برای رهایی از بر هم خوردن یکپارچگی خود می‌بینیم.» (ص ۲۵۲). این دقیقاً نکته‌ی اثر پاتراست وقتی پیتر را در حال جدال با تیرک حصار مقابل خود در حال عبور از باغ نشان می‌دهد.

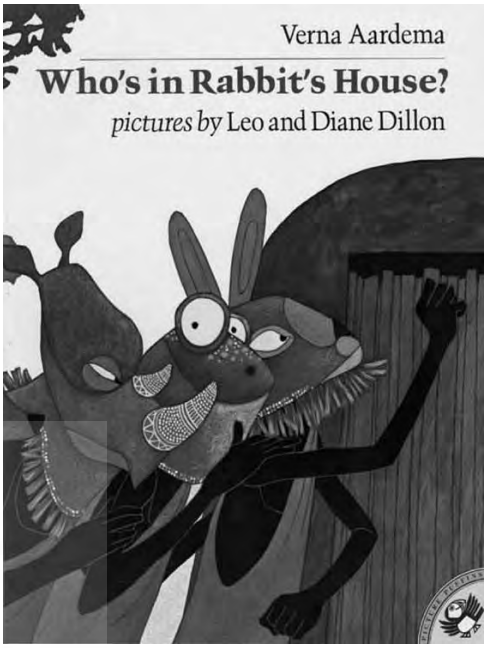
در خانه‌ی کوتوله‌ها، گاهی میزها و صندلی‌ها جلوی سپید برفی قرار گرفته‌اند، دقیقاً همان‌طور که مادرش پشت پنجره قرار گرفته بود، در هر دو مورد، این زنان به این روش محافظت شده‌اند؛ روی هم افتادن‌ها، به امنیت بیش از زندانی شدن اشاره می‌کند.

به شکلی نمادین‌تر، ابزار شیطانی روی میز کار جلوی ملکه را گرفته است، و دنائت او را خفاشی که نور خالص و سفید ماه را می‌پوشاند، نمادین می‌سازد.

سایه‌هایی که روی هم می‌افتند، می‌خواهند اشاره به قدرت اشیایی داشته باشند که روی آن‌ها سایه افتاده است و اشیاء دیگری را پوشانده است.

«اِرُل موگن» با هوشمندی به ترس پدر دلبر از دیو در کتاب «دیو و دلبر[۱۳]» با نشان دادن سایه‌ی عجیب و غریبی که روی پاهای پدر افتاده اشاره می‌کند. کمی بعد در کتاب، پدر پشتش به پنجره‌ای قرار گرفته که نور از آن گذر کرده، اما پدر سایه‌ای ندارد در حالی که باید سایه‌اش روی دلبر که روی دو پایش نشسته افتاده باشد، زیرا در این صورت این سایه معانی نمادین نادرستی را تداعی می‌کرد. سایه‌ها آن‌قدر به طرز آشکارا نمادین هستند که تصویرگران هنگامی از آن‌ها استفاده می‌کنند که بخواهند چیزی را نمادین کنند.

این‌که سایه‌ها می‌توانند تأثیر روی هم قرار گرفتن اشیاء را نمایش دهند، اهمیت منابع نوری برای خلق وزن و تمرکز متناسب را نشان می‌دهد. اما تمام تصاویر را به یک منبع نوری که چه داخل یا خارج صحنه‌ی تصویر را روشن می‌کند اشاره می‌کنند. کتاب‌هایی مانند رُزی به گردش می‌رود به وضوح از آوردن هر نشانه‌ای از تاریکی و هر چیزی که غرق در چیزی ضد آن یعنی نور شادی‌آور باشد، اجتناب می‌کنند. اما تصاویر منبع نوری را که توجه ما را بر اشیایی که در نور قرار دارند، متمرکز می‌کنند، نشان می‌دهند؛ یعنی چنان‌چه خودِ منبع نور را در تصویر ببینیم. به‌طور مثال در تصویری که نوح همراه با نور شمع ایستاده، اثر «پیتر اسپایر»، دایره‌ی کوچک نوری که شمع آن را ساخته و نوری که روی صورت نوح انداخته فقط اشیایی هستند که سر از تاریکی غالب برمی‌آورند. تصویر میان انزوای نوح و ناامیدی ارتباط برقرار می‌کند.



در سرتاسر کتاب «موجودات وحشی» تصاویر ماه هم توجه را به خود و هم به اشیایی که از نور ماه روشن شده‌اند، جلب می‌کند. معمولاً توجه به سوی مکس که نور ماه به او تابیده جلب می‌شود. اما باعث شگفتی است که در بسیاری از تصاویر، ماه تنها منبع نور نیست؛ سنداک دیگر منابع نوری نامرئی را ابداع می‌کند تا اشیایی را که می‌خواهد تمرکز توجه ما روی آن‌ها بیشتر باشد برجسته سازد.

«استفان راکسبورگ[۱۴]» در کتاب «یک تصویر معادل چند واژه است؟[۱۵]» می‌گوید: این روش سنداک برای آن است که به ما بگوید تمام چیزی که این‌جا اتفاق می‌افتد، خواب و خیالی است که فقط یک لحظه‌ی کوتاه زمان می‌برد. هم‌چنین ناهماهنگی‌هایی نشان می‌دهد که منابع نوری هم مانند سایه‌ها به شکل قابل ملاحظه‌ای معنادارتر از تصویر هستند. در حقیقت، آن‌ها به شکلی نمادین استفاده می‌شوند. بر کرت سپید برفی را در تقابل با تاریکی جنگلی که او منطقاً در آن گم شده، غرق در نور نشان می‌دهد، و وقتی او و شاهزاده عاقبت با یکدیگر ازدواج می‌کنند، به سوی نوری شادی‌بخش به صورت نمادین به طرف بالا راه می‌روند. همان‌جا که ملکه پله‌های دیگری را به سمت پایین و درون تاریکی نمادین یکسانی طی کرده است. ترینا شارت‌هایمن در سرتاسر کتاب زیبای خفته، نوری را که در پس‌زمینه می‌تابد، نشان می‌دهد، به‌طوری که شخصیت‌هایی که در پس‌زمینه ایستاده‌اند، در مقابل آن برجسته به نظر می‌آیند. به‌طور مثال هنگامی که شاهزاده وارد قصر می‌شود، او به عنوان یک فیگور تیره روی پس‌زمینه‌ای به رنگ زرد شاد با قدرت به چشم می‌آید و به شکل تحمیل‌آمیزی از زاویه‌ی پایین دیده می‌شود. در استفاده‌ای ناگریز از همان تکنیک، در کتاب «Apt.۳»، اثر «ازراجک کیتس[۱۶]» سایه‌هایی در برابر نور ضعیف و اندک لامپ‌ها، شخصیت‌ها را به درون تاریکی پرتاب کرده‌اند. اما وقتی یک مرد کور ساز دهنی‌اش را می‌زند و متن می‌گوید: «تمام چشم‌اندازها و آواها و رنگ‌ها از بیرون به درون اتاق آمده بودند.» مرد کور سرشار از نوری زرد می‌شود که از بالا می‌تابد؛ نوری که از منبعی نادیدنی که منطقاً هیچ وجود واقعی ندارد می‌تابد. در نقاشی سنتی، در حقیقت نور از بالا و یک منبع نادیدنی می‌تابد که اغلب اشاره به تابشی بهشتی دارد. «گیورگی کپس[۱۷]» می‌گوید: «ما از نور انتظار داریم از بالا بتابد، بنابراین، هر تغییر در این معیار، موقعیت نور را به عنوان اغراق در ابعاد فضا، ثبت و تأویل می‌کند.» (ص ۱۴۵). این امر به توضیح کیفیت جادویی کتاب باغ عبدالقزازی کمک می‌کند که ون السبورگ در آن منبع نور را از تصویری به تصویر دیگر تغییر می‌دهد. هنگامی که آلن از پله‌ها پایین می‌افتد، با نوری شدید و درخشنده از بالا و در جلوی تصویر روشن شده است؛ نه تنها حالت شگفتی در صورتش با نور موضعی مشخص شده، بلکه به نظر می‌رسد در سایه‌ی خودش شناور شده و در این کنجکاوی هنوز نمایش سریع حرکت دیده می‌شود. اما تصویرگران اغلب از شیوه‌هایی مشابه کارگردانان که فضای صحنه‌ی سه‌بُعدی را دستکاری می‌کنند، سود می‌برند. شخصیت‌های کتاب‌های مصور در بیشتر مواقع چیزی را فرم می‌دهند که کارگردانان صحنه «تصاویر صحنه» می‌نامند که با محدود کردن بازیگران به روی صحنه به دست می‌آید؛ آن‌ها موقعیت‌هایی را در ارتباط با یکدیگر می‌گیرند که تصویری راضی‌کننده و آگاهی‌رساننده خلق می‌کند نه آن‌که انعکاس

شیوه‌هایی باشد که مردم را در واقعیت به یکدیگر جلب می‌کند. به عنوان مثال، شخصیت‌ها در کتاب‌های مصور اغلب در حالی با هم مکالمه می‌کنند که ایستاده‌اند و صورت‌های‌شان در زاویه‌ی نود درجه نسبت به هم قرار گرفته تا هم تصویری متعادل به وجود بیاورند و هم ما بتوانیم حالت‌های صورت‌شان را ببینیم و تفسیر کنیم- مثل وقتی که در سپید برفی هایمن، وقتی ملکه سپید برفی را متقاعد می‌کند تا شانه‌ی جادویی او را به سر بزند و آن‌ها در اکثر اوقات سرِ میزی شام می‌خورند که هیچ‌کس در طرفی که به بیننده نزدیک است نمی‌نشیند یا طرح‌های دور از ذهن دیگری را برای احتراز از سد کردن راه اشیاء مهم شکل نمی‌دهد- همان‌طور که باز هم در سپید برفی هایمن، وقتی او روی زمین دراز کشیده و ظاهراً مُرده است، کوتوله‌ها همگی پشت سر سپید برفی می‌ایستند و نه دور او. در خیال‌پردازی بصری که همیشه هدفی روایی دارد، آگاهی دادن روایی به مخاطب اهمیت بیشتری از دقت بصری دارد. در نمایش، چنین «تصاویر صحنه»ای در بیشتر موارد هدف اشاره کردن به چیزی درباره‌ی رابطه‌ی شخصیت‌ها با یکدیگر را دنبال می‌کنند؛ همان‌طور که در اولین تصویر خانواده‌ی خرگوش در پیتر خرگوشه می‌بینیم که به‌طور مثال گروه‌های تنگاتنگ بیانگر ارتباط و فیگورهای تنها نشان‌دهنده‌ی انزوا هستند. به بیان دیگر، هم کارگردانان صحنه و هم تصویرگران کتاب مصور به روابط شخصیت‌های‌شان با قرار دادن آن‌ها به اشکالی که از تنش‌های هدایت شده‌ی تخیل بصری استفاده می‌شود، اشاره می‌کنند. در واقع، وقتی یک‌بار فضای سه‌بُعدی تصویر خلق شد، موقعیت‌های مرتبط شخصیت در درون آن می‌تواند با استفاده از تمام لوازم تنش هدایت شده، معنا بیابند. اشخاص مهم می‌توانند در نقاط کلیدی ظاهر شوند یا لباس‌هایی به رنگ روشن بپوشند یا با خطوط سنگین دورگیری شوند؛ اشخاص کم‌اهمیت می‌توانند در لبه‌های تصاویر قرار بگیرند یا پشت به ما و یا در سایه قرار بگیرند و روابط میان شخصیت‌ها می‌تواند به وسیله‌ی سهیم شدن آن‌ها در اشکال یا رنگ‌ها یا خطوط مناظر و مرایا القا شود.

هایمن استفاده‌ی نمایشی ویژه‌ای از تنش هدایت شده برای خلق تصاویر صحنه در صحنه‌هایی می‌کند که در آن‌ها سپید برفی را آرمیده در تابوت نشان می‌دهد. در ابتدای این تصاویر، سپید برفی نزدیک مرکز تصویر تک افتاده است. دو کوتوله‌ای که در ناامیدی نشسته‌اند و جدا از هم پشت به سپید برفی ایستاده‌اند، یکی به بیرون و به طرف لبه‌ی چپ تصویر و دیگری به بیرون و به طرف پایین لبه‌ی تصویر نگاه می‌کند. تمام این تمرکز توجه‌ها به خارج از مرکز تصویر سپید برفی را حتی بیشتر مجزا می‌کند و احساس ناامیدی غم‌بار شدیدی را به وجود می‌آورد. در پایان، هنگامی که سپید برفی از خواب برمی‌خیزد و بلند می‌شود و می‌نشیند، چهار مرد و یک اسب دور او می‌ایستند و همگی به طرف او خم شده‌اند تا تصویری نمایشی خلق کنند که هم به غافلگیر شدن و هم به پایان تنش اشاره داشته باشند.

همان‌طور که این مثال‌ها نشان می‌دهند، هنر کتاب مصور، تلفیقی غنی از شیوه‌های تنوع اشکال و اطلاعات بصری است؛ نه تنها تنش‌های هنر تجسمی و تصاویر صحنه‌های نمایشی بلکه زوایای دوربین فیلم، عملکرد قراردادی شده‌ی خطوط کاریکاتور، و انواع پیش پا افتاده‌ی نمودارهای کلیشه‌ای است و این بدان جهت است که این شیوه‌ها با تمامی اشکال متفاوت، اطلاعات را پیش رو می‌نهند که در هم‌آمیزی‌شان در تصویرسازی‌های کتاب مصور می‌تواند به میزان بسیاری در روایت داستان‌ها سهیم باشد.

پی‌نوشت:

1- The Twelve Dancing Princesses
2- Errol Le Cain
3- Jumanji
4-Van Allsburg
5- Stephen C. Pepper
6- Anro's Journey
7- Leo & Diane Dillon
8 -Who's in Rabbit's House
9- Hansel & Gretel
10- Susan Jeffers
11- Oh! Were They Ever Happy
12- Peter Spier
13- Beauty and The Beast
14- Stephen Roxburgl
15- A Picture Equals How Many Words?
16- Ezra Jack Keats
17- Gyorgy Kepes

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی