مقاله

قطع، طراحی و ویژگی‌های بصری غالب:
مفاهیم هدفمند، کیفیات کلی کتب و تصاویر

قسمت دوم

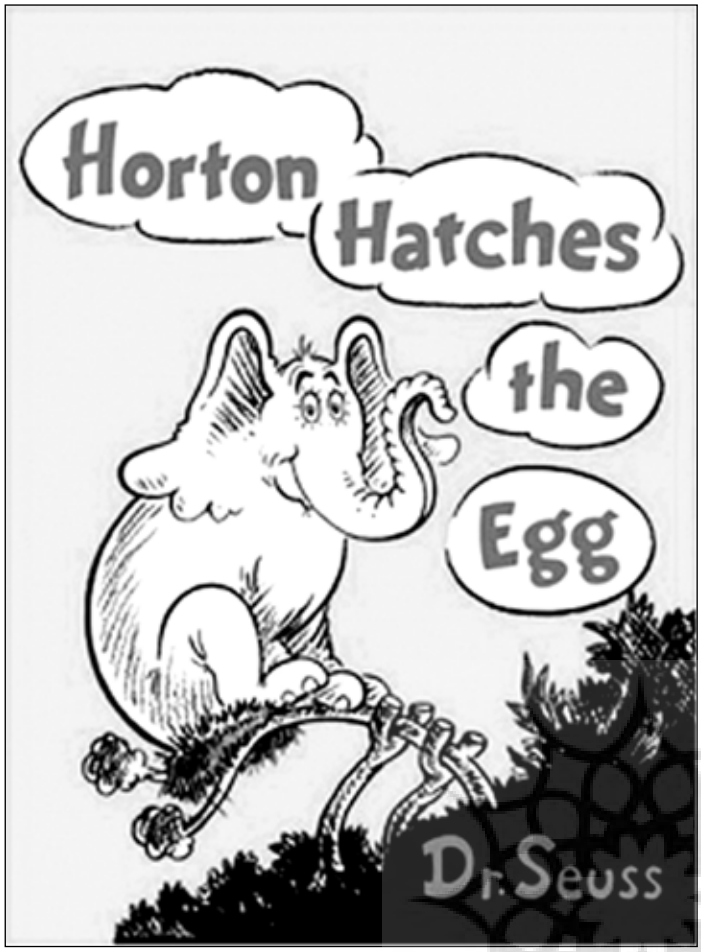
پری نولدمن
بنفشه عرفانیان

در کتاب‌های باریک‌تر یا در کتاب‌هایی که تصویرگران‌شان، قرار گرفتن تصویر در یک صفحه از فرم دوصفحه‌ای را برگزیده‌اند، مجال کم‌تری برای به نمایش گذاشتن جزئیات پیرامونی شخصیت‌ها فراهم می‌گردد و در نتیجه، فرصت تمرکز و حس نزدیکی بیشتری با شخصیت‌های داستان به وجود می‌آید. البته تمام تصویرگران از این فرصت استفاده نمی‌کنند. برای مثال، تصویرسازی‌های «*کریس ون‌السبورگ*»[1] برای کتاب **در باغ عبدالقزازی**[2] که تصاویر یک صفحه‌ای را نشان می‌دهد، بیشتر افقی و به اندازه کافی کشیده انتخاب شده‌اند تا بر کوچکی قهرمان داستان، «آلن» نسبت به اشیای پیرامونش تأکید داشته باشند، در حالی که «بئاتریکس پاتر»، به شخصیت‌های داستانش اجازه می‌دهد تصاویر باریک کتاب‌های کوچکش را پُر کنند، به ویژه در لحظاتی که دستخوش احساسات شدیدی می‌شوند.

بسیاری از کتب مصوری که از کاریکاتور به عنوان رسانه تصویری بهره می‌برند، باریک هستند و بیشتر روی حرکت و حالت‌های صورت تأکید دارند تا فضای پیرامونی. به‌طور مثال کتاب **هُرتُن روی تخم‌مرغ‌ها می‌خوابد**[3]، اثر «*دکتر زیوس*»[4] از دسته چنین کتاب‌هایی به شمار می‌آید که در آن تصاویر پی در پی به شکل تک‌صفحه‌ای در کتاب ظاهر می‌شوند و به ندرت اشیای پیرامون را به نمایش درمی‌آورند. درباره شخصیت یک فیل در داستان، به نام «هُرتُن»، بیشتر با بهره‌گیری از تکنیک‌های اغراق در حالت کاریکاتوری، کسب آگاهی می‌کنیم تا از طریق ارتباط هُرتُن با دنیای پیرامونش. جالب آن‌که هُرتُن با کشمکشی درونی دست به گریبان است: آیا باید روی تخم‌های «میزی» بخوابد یا نه؟

در تصاویر کاریکاتورگونه مجموعه کتاب‌های **فُری و تُد**[5]، اثر «*آرنلد لبل*»[6] هم بیشتر درگیر تعارضات حسی می‌شویم تا مسائل فیزیکی یا حتی جدل کردن شخصیت‌ها با یکدیگر. شخصیت‌ها بیشتر در اندازه باریک نمایش داده می‌شوند و تصاویر عریض‌تری که حاوی حالت‌ها و بیان‌های اغراق شده هستند و بر فضا و ارتباطات فیزیکی تکیه دارند، کم‌تر به چشم می‌خورند.

در تأیید این مطلب، تعارض درونی شدید «مکس»، در کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند**[7]، اثر «*سنداک*»[8] دست کم در بخش‌هایی، در تصاویر عریض‌تری رخ می‌دهند که ترکیب‌بندی‌های پیچیده آن‌ها کانون توجه ما می‌شود. این تصاویر با هوشمندی، احساسات مکس درباره ارتباطش با محیط پیرامون را نشان می‌دهند که به شکل بیان تجسمی و ملموس شرایط ذهنی او کارکرد پیدا می‌کنند. جالب است بدانیم که عنوان این کتاب، به یک مکان اشاره دارد؛ همان‌طور که عناوین کتاب‌های دیگر



سنداک این‌گونه‌اند و روی چیدمان عناصر و بیان تعارض درونی شخصیت‌های داستان بر مبنای تخیلات متکی هستند. باوجود این، در کتاب‌های **در آشپزخانه شبانه**[۹] و **بیرون از آن‌جا**[۱۰]، بیشتر به مکان‌های بیرونی توجه شده است.

انتخاب کاغذهای مات و چاپ تصاویر روی آن‌ها، جنبه فیزیکی دیگری از کتاب‌هاست که کشش ما نسبت به حوادث به تصویر کشیده در داستان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. کاغذ براق، به رنگ‌ها وضوحی درخشان می‌دهد. این درخشش که ناشی از جنس کاغذ است، در سرتاسر رنگ‌ها حضور دارد که توجه بیننده را به سطح تصویر جلب می‌کند و در نتیجه، تمرکز روی عنصری خاص در تصویر را دشوار می‌سازد. این سطح براق، عملکردی مشابه آن‌چه «*آرنهایم*»[۱۱]، درباره ورنی‌زدن به رنگ‌های نقاشی رنگ روغن سنتی می‌گوید، دارد:

> «*این ترکیب‌بندی رنگی مبتنی بر چیزی نیست؛ مگر بر آیندی که جهانی از آرامش مطلق را توصیف می‌کند و عاری از هر گونه کنش و زیبایی‌شناسی حسی است و همان سکوت مرگباری را بازمی‌نمایاند که گویی در آن، وام‌گیری از زبان پزشکی آنتروپی، به حد اعلای خود نزدیک می‌شود.*»
> (هنر و درک و دریافت بصری، صفحه ۳۴۸)[۱۲]

جالب به نظر می‌رسد که گاهی کتب مصوری که بر سطح براق به چاپ رسیده‌اند، القاکننده نوعی سکوت یا دست کم نوعی سکون هستند، اما در نمونه‌هایی مانند **بیرون از آن‌جا**، اثر «*سنداک*» و **سپید برفی**، اثر «*هایمن*»، این سکوت مرگبار به هیچ‌وجه دیده نمی‌شود؛ زیرا در آن کشش‌های پیچیده و تضادهای رنگی و نامتعادل بودن شکل تصاویر و ارتباط متناقض‌نمای آن‌ها با سطح صاف و یک‌نواخت تصاویر به چشم می‌آید. در حقیقت، این کتاب‌ها در سایه این کشش متناقض‌نما، فضایی جادویی و باورپذیر خلق می‌کنند. این کشش، در کتاب **کشتی شکسته زفیر**[۱۳]، اثر «*السبورگ*» به حداعلای خود می‌رسد. در این اثر، شگفتی و دور از ذهن بودن قایقی که در آسمان پیش می‌رود، نه تنها با ویژگی صاف بودن و درخشان بودن سطح درهم می‌آمیزد، بلکه با تأثیر عادی و ساکن پالت رنگی محدود که یادآور تأثیر همان ورنی است که روی رنگ روغنی زده می‌شود نیز ترکیب می‌شود.

کتاب‌های پُرتزئین‌تر، با اطلاعات روایی تصویری منسجم‌تر، مانند کتاب **کمانی به سوی خورشید**[۱۴]، اثر «*مک درمت*»[۱۵]، از سطح براق فقط برای روح دادن به رنگ‌هایی استفاده می‌کنند که به خودی خود شاد و درخشان بوده‌اند. در این‌جا سکون کمی وجود

دارد؛ زیرا کنتراست رنگ‌های درخشان، سکون و صافی سطح را برهم می‌زند. کاغذهای بافت‌دار و خشن‌تر، ما را به لمس کردن خود دعوت می‌کنند و به این شکل، زمینه درگیری و نزدیکی با اثر را فراهم می‌آورند. گاهی حتی بیماری[۱۶] ترس از فضاهای بسته، تأثیر مسلم کتاب‌های سیاه و سفید با کاغذ خشن و بافت‌دار «ون‌السبورگ» را در پی دارند که خلاف جهان بازتر و منسجم‌تری است که السبورگ با استفاده از تصاویر رنگی بر زمینه براق خلق می‌کند؛ یعنی شبیه آن‌چه در **کشتی شکسته زفیر** و **قطار سریع‌السیر قطبی**[۱۷] شاهد هستیم. وقتی سطوح خشن، به شکل سطوح تاریک- روشن متنوع در بیایند، تصویرگرانی که می‌خواهند روی اشیای خاص در تصاویرشان تأکید کنند، از این خاصیت با سهولت بیشتری بر کاغذهای خشن‌تر و بافت‌دارتر بهره می‌گیرند. مانند پرسپکتیو اغراق شده و حس پراکندگی و فاصله اشیا از یکدیگر که حاصل این پرسپکتیو است، در کتاب‌های سیاه و سفید السبورگ که نمونه خوبی از این دست محسوب می‌شود.

به این ترتیب است که نوع گرایش ما به داستان‌ها شروع می‌کند به شکل‌گیری؛ حتی پیش از آن‌که حقیقتاً به تصاویر نگاه کرده یا حتی کلمه‌ای از کتاب را خوانده باشیم و هنگامی که واقعاً به تصاویر دقیق‌تر نگاه می‌کنیم، این عمل را به لطف اطلاعاتی انجام می‌دهیم که از پیش اندوخته‌ایم، نه فقط با اتکا بر دانش عمومی‌مان درباره کتاب‌ها، بلکه با تکیه بر درک ابتدایی‌مان از چیستی خودِ تصاویر.

اغلب این امر را نادیده می‌گیریم که خلاف کاغذ دیواری یا آسمان، یک تصویر به شکلی ویژه، ارزش نگاه کردن دارد که ممکن است یک معنای خاص یا علاقه‌ای ویژه را برای‌مان تداعی کند و این به سادگی از آن‌روست که هنرمند تصمیم گرفته این آگاهی بصری ویژه را به ما ارائه بدهد که حتماً برای آن دلیل خوبی هم داشته است. هم‌چنین، نادیده می‌گیریم که برای نگاه کردن به اشیا در تصاویر، مختار هستیم و در حقیقت، وجود تصاویر صرفاً به این معناست که ما برای دیدن این تصاویر فرا خوانده شده‌ایم و می‌توانیم به آن‌ها بدون هیچ پیش‌داوری نگاه کنیم. به علاوه، هر تصویری که توجه ما را به خود جلب می‌کند، به ویژه تصویری که همراه با متن یک کتاب آمده باشد، به این مطلب اشاره دارد که تصویری که نمایش می‌دهد، بسیار هدفمند است و ارزش توجه ما را دارد.

اصولاً دلیل وجودیِ داستان‌های مصور، این است که بپذیریم تفاوت‌های مکانی و زمانی، هم بر شخصیت افراد و هم بر معانی حوادث مؤثر واقع می‌شوند. بنابراین، ظاهر و سطح تصاویر کمک می‌کند مردم و حوادث را همان‌گونه که هستند، با بهره‌گیری از همین تفاوت‌هایی بسازیم که از اهمیت بسیار و نیز ارزش و اعتبار کافی برای ثبت‌شان برخوردارند. نه فقط به این دلیل که تفاوت‌های ظاهری در سطوحی که تصویرگری روی آن‌ها انجام می‌گیرد، خود توانایی خلق احساسات و گرایشات بصری دارند، بلکه چون منعکس‌کننده احساسات و تمایلات درونی هستند و بر این اساس، ظاهر اشیا در راستای هدفی که در پسِ آن‌هاست، عمل می‌کند. کتب مصور با همین ماهیت‌شان، درک ما از روابط استعاری میان فرم و محتوا (ظاهر و معنا) را بیان می‌کنند. به همین علت هم می‌توانیم کتاب‌ها را از روی جلدشان ارزیابی کنیم و می‌کنیم. ما از اطلاعات بصری که از روی جلد به دست می‌آوریم، به عنوان مبنایی برای واکنش نشان دادن به دیگر بخش‌های کتاب استفاده می‌کنیم.

تصویرگران اغلب با تصاویری که روی جلد کتاب خلق می‌کنند، انتظارات بالایی به وجود می‌آورند که در هیچ جای دیگر کتاب به چشم نمی‌خورد. در صورتی که جلد در واقع جمع‌بندی طبیعت ماهوی داستان است.

تصاویر کتاب **سپید برفی**، اثر «برکرت»[۱۸] که در داخل قاب‌بندی منظم و مرتب قرار گرفته‌اند، نمونه گویایی از تصاویر بی‌روح است که با دقت موشکافانه و به تصویر درآوردن بسیار خشک قهرمانِ زنِ داستان روی جلد، کامل می‌شود.

شور و شوقِ هرج و مرج‌طلبانه کتاب **کشتی نوح**[۱۹]، اثر «*اسپایر*»[۲۰]، در ظاهرِ تمام موجودات درون این تصاویر که همه در کنار هم، روی جلد قرار گرفته‌اند و در سرتاسر کتاب هم دیده می‌شوند، قابل شناسایی است.

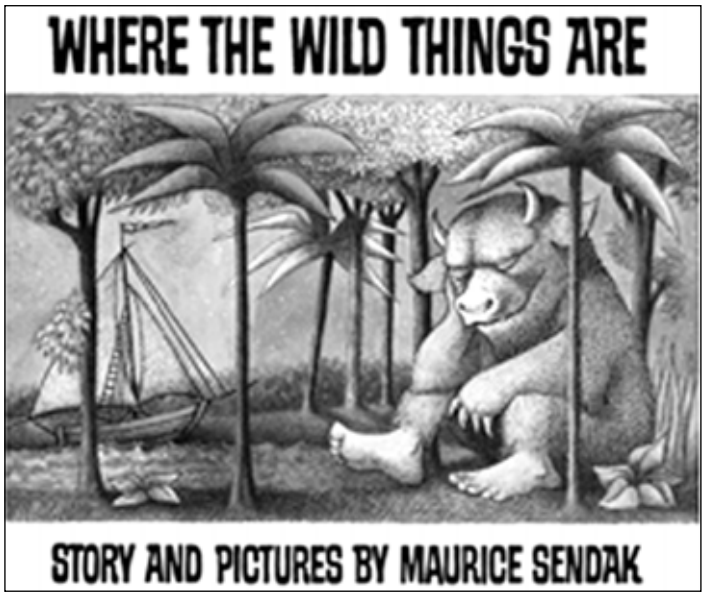
ملال تزیینی کتاب **دوازده شهبانوی رقصان**[۲۱]، اثر «*ارل لُکن*[۲۲]»، با جلدی به نمایش درمی‌آید که شهبانوان را در یک مرز متقارن با کلماتِ عنوان کتاب قرار می‌دهد. جلد کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند**، نشان می‌دهد تا چه اندازه کتاب، ویژگی‌های درونی را با بهره‌گیری از خصوصیات بیرونی بیان می‌کند.

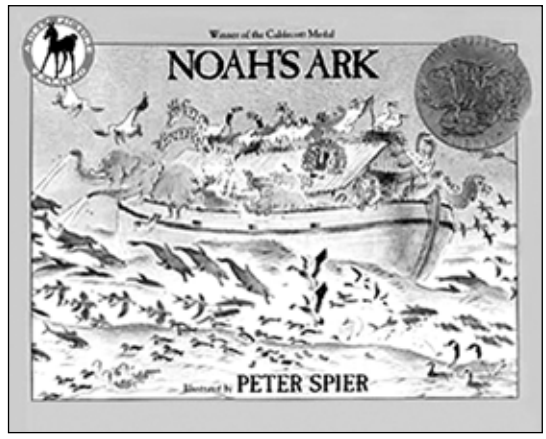
کتاب، خودِ «مکس» را نشان نمی‌دهد، اما قایق او و وحوش خفته (تخیلات مکس) را نشان می‌دهد. این جلد باید به هر حال غافلگیری بصری را که در طرح داستانی این کتاب نهفته است، برای اشاره به علاقه «سنداک» (نویسنده کتاب) به تعلیق و پی‌افکنی فضایی رؤیاگونه، افشا کند.

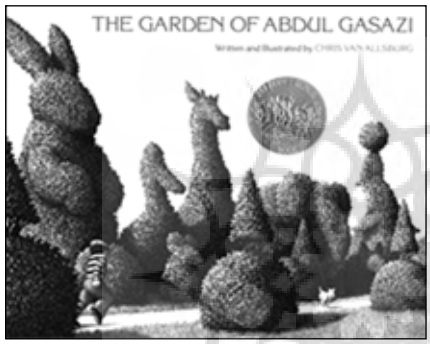
تمام این تصاویر روی جلد، کمک می‌کنند فضایی بنا شود که مابقی کتاب می‌خواهد انتقال دهد. نمونه دیگر، شخصیت «پرل»، در کتاب **ویلیام استژ**[۲۳] است که غافل از روباهی موذی که قرار است با او مواجه شود، سرخوشانه از جنگل لذت می‌برد. این تصویر برای تأکید کتاب **استخوان شگفت‌انگیز**[۲۴]، بر عواقب اعتماد کردن به ظواهر، انتخاب شده است.

در کتاب **باغ عبدالقزازی**، شخصیت آلن را می‌بینیم که سگش را در لابه‌لای گیاهانی که به شکل حیوانات هرس شده‌اند، تقیباً در بخشی از باغ قزازی که دیده هم نمی‌شود، دنبال می‌کند. تصویر در راستای تأکید کتاب بر تناقض‌های واقعیت و خیال حرکت کرده است.

اصولاً دلیل وجودیِ داستان‌های مصور، این است که بپذیریم تفاوت‌های مکانی و زمانی، هم بر شخصیت افراد و هم بر معانی حوادث مؤثر واقع می‌شوند. بنابراین، ظاهر و سطح تصاویر کمک می‌کند مردم و حوادث را همان‌گونه که هستند، با بهره‌گیری از همین تفاوت‌هایی بسازیم که از اهمیت بسیار و نیز ارزش و اعتبار کافی برای ثبت‌شان برخوردارند. نه فقط به این دلیل که تفاوت‌های ظاهری در سطوحی که تصویرگری روی آن‌ها انجام می‌گیرد، خود توانایی خلق احساسات و گرایشات بصری دارند، بلکه چون منعکس‌کننده احساسات و تمایلات درونی هستند و بر این اساس، ظاهر اشیا در راستای هدفی که در پسِ آن‌هاست، عمل می‌کند







اغلب برای این انتخاب شده‌اند که ماهیت مطالب داخل کتاب را انتقال دهند و بنابراین، برای ایجاد کردن انتظارات مناسب با آن‌ها انتخاب شده‌اند

در کتاب **خانه کوچک**[۲۵]، اثر «*برتن*»[۲۶]، خانه کوچک را درون دایره‌ای نمادین می‌بینیم که نشان‌دهنده تکیه کتاب روی اشکال و الگوهای دوار و تمامیت است. خلاف این کتاب‌ها، بسیاری از کتب مصور، جلدهایی دارند که تکرار همان تصاویری است که در داخل کتاب هم یافت می‌شود. به نظر می‌رسد آن تصاویر [روی جلد]، اغلب برای این انتخاب شده‌اند که ماهیت مطالب داخل کتاب را انتقال دهند و بنابراین، برای ایجاد کردن انتظارات مناسب با آن‌ها انتخاب شده‌اند.

پس از جلد، توجه‌مان را کاملاً به کیفیات خاصی از تصاویر معطوف می‌گردانیم. برای شروع، قابل دور تصویر آن را منظم‌تر و تمیزتر و منفعل‌تر می‌کند. کاریکاتورها در کتب مصور، معمولاً روی حرکات بدنی تأکید دارند و به ندرت دارای کادر دور تصویر هستند؛ مگر این‌که به شکل نوارهای کاغذی باشند که به تصاویر گوناگون بر یک کاغذ نیاز دارند تا از یکدیگر قابل تشخیص باشند.

به علاوه، از نظر گذراندن وقایع داستان، با بهره‌گیری از مرزهای تعریف شده مشخص، به عینیت‌گرایی و نوعی تمایز اشاره دارد؛ دنیایی که از درون یک قاب دیده شود، منفک از دنیای خودمان است و این باعث می‌شود که به آن توجه کنیم.

جالب است بدانیم، بسیاری از کتب مصور، اشیایی را نشان می‌دهند که مثل قاب برای صفحات عنوان خود عمل می‌کنند؛ درست مثل درهای ورودی که بینندگان را به سوی جهان متفاوت دیگری دعوت می‌کنند. به عنوان مثال دروازه باغ، در داستان **در باغ عبدالقزازی**، چنین کارکردی پیدا می‌کند. «*هایمن*» عنوان داستان **زیبای خفته‌اش** را در داخل یک طاق به ما ارائه می‌دهد و «*برکرت*» عنوان **سپید برفی** را داخل یک قاب واقعی آینه.

در کتاب‌هایی که زاویه دیدی عینی و غیرحسی برای توصیف اتفاقات دارند، در بیشتر مواقع قابی به دور تمام تصاویر به چشم می‌خورد و گاهی حتی دور کلمات متن. در **دوازده شهبانوی رقصان**، حواشی فاخر دور کلمات متن، تصاویر دوصفحه‌ای را به تعادل بصری می‌رساند. به این ترتیب که مقداری سنگینی بصری به قسمت‌های دیگر سفید صفحه می‌دهد. در نتیجه، هر دو طرف تصویر دوصفحه‌ای و صفحه‌ای که فضای سفید بیشتری دارد و آن دیگری که به شکل غنی تصویرسازی شده، با یکدیگر همسان‌تر به نظر می‌رسند. این تقارن، نه تنها خالق حسی از نوعی نظم و پاکیزگی است، بلکه بر فضای تزیینی کتاب به عنوان یک کلِ واحد می‌افزاید. در این‌جا تأکید بیشتر نه روی شخصیت، بلکه بر اتفاقاتی است که برای او پیش می‌آید و نیز بر زیبایی کلی مجموعه. در واقع بیشتر باید تسلیم احساسات‌مان باشیم و کم‌تر به شخصیت‌های داستان اهمیت بدهیم. جای تعجب نیست که، هم تصاویر و هم

حاشیه دور متن، خطوط سنگین و سیاهی به دور خود دارند و با مرزهای باریکی از فضای سفید احاطه شده‌اند.

در باغ عبدالقزازی، کتاب دیگری است که در آن هر فرم دوصفحه‌ای، تقریباً شامل یک صفحه سفید متن و یک صفحه مصور می‌شود. هم‌چنین، خطوطی مرزی دور کلمات متن وجود دارند که باعث به وجود آمدن تعادل می‌شوند. البته فضای سفیدی که تصاویر را دربر می‌گیرد، تأثیری متفاوت در این کتاب می‌گذارد؛ زیرا تصاویر خودشان هم متفاوت هستند و فعالیت شدیدی را نمایش می‌دهندکه به گونه‌ای رمزآلود منفعل به نظر می‌رسد؛ نظم و ترتیب قاب‌ها بر طبیعت متناقض‌نمای آن‌ها می‌افزاید و بر رمز و رازگونگی اثر تأکید می‌کند. چندان شگفت نیست که کتاب‌هایی که به شکل متمرکزتری بر کنش و حس تأکید دارند، به ندرت قابی از فضای سفید به دور خود دارند. به‌طور مثال، تصاویر ملودراماتیک کتاب **سپید برفی**، اثر «*تیریناشارت هایمن*» تا لبه صفحات ادامه پیدا می‌کنند [لب– بُر می‌شوند].

هم‌چنان‌که از اثر «*هایمن*» برمی‌آید، به هر صورت، قابِ دور تصویر، تأثیر متفاوتی نسبت به قابِ درون تصویر دارد. اگرچه او به ندرت تصاویرش را داخل یک کادر قرار می‌دهد، اغلب از لوازم ایجاد قاب درون تصاویر استفاده می‌کند؛ مانند پنجره‌های بازی که مادر سپید برفی روبه‌روی آن می‌ایستد، درختانی که سپید برفی را دربر می‌گیرند، طاق‌های گوناگونی که از شاخه‌های درهم‌رفته درختان به وجود آمده‌اند و نمونه‌های آن‌ها روی هر صفحه از کتاب **زیبای خفته**، هم قابل مشاهده است. گذشته از افزودن عینیت یا منفک کردن تصاویر، این مسائل باعث تشدید تمرکز نمایشی هم می‌شوند. آن‌ها توجه ما را به بخش‌های مشخصی از تصاویر جلب می‌کنند. داخل کادر قرار دادن، معمولاً در سرتاسر کتاب شکل منسجم دارد: تصاویر یا در داخل کادر قرار می‌گیرند یا نمی‌گیرند. در کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند** و **بیرون از آن‌جا**، اگرچه «*سنداک*» گاهی تصاویر را داخل قابی از فضای سفید قرار می‌دهد و گاهی هم این کار را انجام نمی‌دهد، این امر دقیقاً بستگی به حسی دارد که قصد انتقال آن را دارد. به گفته «*ویلیام مُبیوس*»[۲۷]:

«تصاویر کادربندی شده، روزنی کوچک و محدود به جهان است. در حالی که تصاویر بدون کادر، تجربه‌ای فراگیر است.» (نظرگاهی از درون، صفحه ۱۵۰)

کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند**، نمونه‌هایی از هر دو نوع را پیش‌رو می‌نهد. همان‌گونه که ابتدا به شیطنت‌های «مکس» در تصاویر داخل کادر خیره می‌شویم که ما را پس می‌زنند، لذتی را تجربه می‌کنیم که حاصل تصاویر بدون کاری است که همدلی، با شور و هیجان «مکس» در مواجهه با وحوش را برمی‌انگیزد. در حقیقت، همان‌طور که بسیاری از صاحب‌نظران اشاره کرده‌اند، کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند**، بهره‌گیری محتاطانه و سازمان‌یافته‌ای از عنصر قاب، در مقایسه با هر کتاب مصور دیگری داشته است.

به نظر می‌رسد نمایش فضای سفید دور تصاویر «مکس»، درحالی که شیطنت می‌کند، او را داخل تصویر نگه می‌دارد و نقشی بازدارنده برای نشان دادن حالت او بر عهده می‌گیرد. تصاویر به تدریج بزرگ‌تر می‌شوند و در پی آن، حاشیه تصاویر کوچک‌تر می‌شوند؛ مثل تصویری که «مکس» به اتاقش فرستاده می‌شود. زمانی که تصاویر سمت راست یک تصویر دوصفحه‌ای را پُر می‌کنند، چنین اجباری کم‌تر می‌شود. سپس هنگامی که «مکس» سفرش را به مقصدی که وحوش زندگی می‌کنند، آغاز می‌کند، تصاویر به سمت چپ دوصفحه‌ای راه می‌یابند. وقتی «مکس» به مقصد می‌رسد، تصاویر قسمت بالای هر دو صفحه و وقتی کلمات در شور و هیجان سر و صدای «مکس» گم می‌شوند، تصاویر تمام صفحه را پُر می‌کنند. پس از آن، روال کار وارونه می‌شود و وقتی کتاب به پایانِ خود نزدیک می‌شود، روی یک دوصفحه‌ای سفید کامل که هیچ تصویری ندارد و فقط چهار کلمه روی آن نوشته شده، نمود پیدا می‌کند. تماشای مجموعه اسلایدهایی از این کتاب که به سرعت از برابر چشمان‌مان می‌گذرند، به نحو شگفت‌انگیزی روابط ممکن میان نیروهای بصری و حسی یا میان قالب و محتوا را آشکار می‌سازد.

تصاویر کتاب **بیرون از آن‌جا**، صفحه را پُر می‌کنند– به غیر از لبه سفیدی که روی آن کلمات ظاهر می‌شوند– این روند در چهار تصویری که در آن‌ها آیدا، بچه دیگری را اشتباهی به جای خواهرش در آغوش می‌گیرد، تکرار نمی‌شود. آیدا سپس متوجه موضوع می‌شود و شنل– بارانی مادرش– را به تن می‌کند.

به نظر می‌آید هیچ دلیل مشخصی برای این‌که چرا این تصاویر خاص باید حاشیه‌ای سفید دور تا دورشان داشته باشند، وجود ندارد؛ مگر این‌که بپذیریم نکته‌ای از کتاب را بازنمایی می‌کنند که در آن آیدا قادر نیست باور کند که تسلط امور را به دست گرفته است.

در این‌جا مانند کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند**، «*سنداک*» باید از فضای سفید دور تصاویر استفاده کرده باشد تا حس تحت نظارت بودن را القا کند، اما وقتی فضای سفید دور تصویر می‌تواند عملکرد کادر دور تصویر را داشته باشد، حس تنگی و فشار و جداافتادگی را القا می‌کند. این مسئله می‌تواند عملکردی درست برعکس داشته باشد؛ می‌تواند کانونی فراهم آورد که توجه ما را طلب می‌کند. این مسئله هنگامی محقق می‌شود که تصویر، در لبه‌های انتهایی اشیای تصاویر به پایان می‌رسد. با جدا کردن شخصیت‌ها در برابر یک فضای سفید، شکل بدن عناصر تصویر، توجه را به سوی خودشان جلب می‌کنند. در تصویر اول کتاب **خرگوش پیتر**[۲۸]،

زبان نوشتاری از جنبه‌ای مهم شبیه تصاویر است؛ هر دو پدیده‌ای دیداری‌اند. وقتی کتابی مصور را می‌گشاییم، هم تصاویر و هم واژگان در مقابل چشمان‌مان قرار می‌گیرند و در پی آن، ارتباط عین به عین با یکدیگر ایجاد می‌کنند؛ درست مثل یک نماد. واژگان یک متن فقط نمادهایی از آواهای به زبان‌آمده نیستند، بلکه بخشی از الگوی بصری روی کاغذ هستند؛ بدون ارجاع به معنای حقیقی‌شان

«*بئاتریکس پاتر*»[۲۹] خرگوش‌ها را مثل حیوانات به ما نشان می‌دهد؛ یعنی آنها چیزی به تن ندارند و دور از نظر، در چشم‌اندازی که با حاشیه‌ای سفید قاب‌شده دیده می‌شوند، در حالی که در تصویر دوم، خرگوش‌ها با به تن کردن لباس، انسان‌نمایی شده و در مقابل فضایی سفید ایستاده‌اند که حالا شکل نامنظم بدن‌های خودشان را دارد. ما هیچ انتخابی نداریم؛ جز این‌که با شخصیت‌ها بیشتر ارتباط برقرار کنیم. درست به همان میزان که باید بعداً به «پیتر» در کتاب، در لحظاتی از رنج و اندوه توجه کنیم؛ وقتی پاتر او را روبه‌روی پس‌زمینه‌ای سفید نشان داده است.

ارتباط میان تصاویر و فضای سفید، نیازمند نظارت بر این امر است که واژگان یک متن در کجا می‌توانند قرار داده شوند. از این روی، اغلب ارتباط فیزیکی متن و تصویر، کم‌اهمیت‌تر از همان ارتباط میان فضای سفید و تصویر است.

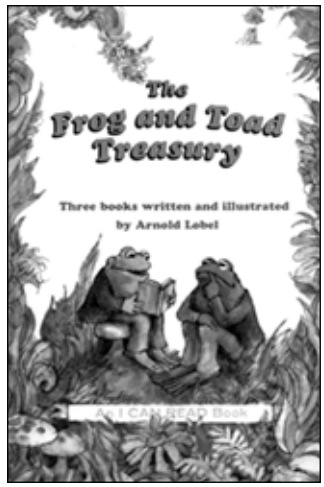
با این وجود، این طراحان کتاب می‌توانند طوری عمل کنند که بر تمایلات ما نسبت به کتاب تأثیر بگذارند. به این ترتیب که با انتخاب محل فضای سفید داخلِ متن، کشش ما نسبت به مجموعه متن و تصویر را هدایت می‌کنند. اگرچه کلمات متن به گونه‌ای متفاوت به برقراری ارتباط می‌پردازند و نیازمند انواعی از واکنش‌های متفاوت از سوی تصاویر هستند، زبان نوشتاری از جنبه‌ای مهم شبیه تصاویر است؛ هر دو پدیده‌ای دیداری‌اند. وقتی کتابی مصور را می‌گشاییم، هم تصاویر و هم واژگان در مقابل چشمان‌مان قرار می‌گیرند و در پی آن، ارتباط عین به عین با یکدیگر ایجاد می‌کنند؛ درست مثل یک نماد. واژگان یک متن فقط نمادهایی از آواهای به زبان‌آمده نیستند، بلکه بخشی از الگوی بصری روی کاغذ هستند؛ بدون ارجاع به معنای حقیقی‌شان.

و دیگر آن‌که، آن‌ها با اطلاعاتی فراتر از معانی منحصر به خودشان مرتبط هستند: به ویژه اندازه واژگان، حاوی اطلاعاتی درباره مخاطب مورد نظر است. این یک قرارداد است که در کتاب‌های مربوط به خوانندگان جوان‌تر، از اندازه حروف بزرگ‌تری استفاده کنند. در کتاب **آموختن از تصویرگری**[۳۰]، «*اولین گداسمیت*»[۳۱] می‌گوید:

«تا آن‌جا که من می‌دانم، شش‌ساله‌ها معمولاً نیازی به تندی و شدت بصری ندارند. بنابراین، تصور می‌کنم این مسئله زمانی اتفاق می‌افتد که فصول متن کوتاه باشند و یا در صورتی که به دلیل بی‌اهمیت بودن‌شان، به اندازه کوچکی چاپ شده باشند.» (ص ۱۱۴)

چه دلیل عملی وجود داشته باشد و چه نداشته باشد، قراردادها بر درک ما از کتاب‌هایی که از این قراردادها پیروی می‌کنند،

طراحان کتاب می‌توانند طوری عمل کنند که بر تمایلات ما نسبت به کتاب تأثیر بگذارند. به این ترتیب که با انتخاب محل فضای سفید داخلِ متن، کشش ما نسبت به مجموعه متن و تصویر را هدایت می‌کنند



تأثیر خواهند گذاشت.

قرارگیری مرتبط واژگان و تصاویر در کنار یکدیگر نیز بر خوانش ما از یک صفحه به‌طور کلی و بر مجموعه خودِ کتاب نیز اثر خواهد داشت. یکی از این روش‌های تأثیرگذاری، خلق یا از بین بردن تعادل بصری هر فرم دوصفحه‌ای در کتاب است. در کتاب **در باغ عبدالقزازی**، واژگان در هر قسمت سمت چپ دوصفحه‌ای تصاویر، با سمت راست به تعادل می‌رسند و این نه فقط به سبب مرزهایی است که آن‌ها را احاطه می‌کنند، بلکه به این دلیل است که سنگین هستند و ردیف‌های چاپی منظمی ساخته‌اند. با وجود این، وقتی بسیاری از دوصفحه‌ای‌ها در کتاب **آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند**، شامل یک صفحه کامل از واژگان و یک تمام‌صفحه تصویرگری می‌شوند، واژگان تقریباً همیشه فضای کمی را اشغال می‌کنند و بنابراین، در بسیاری از صفحات فضای خالی داریم و این به کشش دراماتیک داستان کمک می‌کند. عدم تعادل و فقدان تقارن صفحه‌ای پُر از رنگ و صفحه‌ای دیگر که چیزی جز نشانه‌هایی سیاه روی آن نیست، وقتی «مکس» روشی خیالی برای تخلیه فشار عصبی‌اش پیدا می‌کند و وقتی تصاویر تمام فضا را پُر می‌کنند، به تدریج ناپدید می‌شود. فقط صفحاتی که در هر دو، هم واژه و هم تصویر وجود دارد و به نظر متعادل می‌آیند، آن‌هایی هستند که درست قبل و بعد از سر و صدای وحشیانه آمده‌اند و ردیف‌های همسانی از واژگان زیر تصاویر در دو طرف فرم دوصفحه‌ای کتاب را تشکیل داده‌اند. در این روش، مثل دیگر روش‌ها، این کتاب هم، در راستای یک روال و نظم متمرکز حرکت کرده است و هم در خلاف جهت آن.

قرارگیری مرتبط واژگان و تصاویر در کنار یکدیگر نیز بر خوانش ما از یک صفحه به‌طور کلی و بر مجموعه خودِ کتاب نیز اثر خواهد داشت. یکی از این روش‌های تأثیرگذاری، خلق یا از بین بردن تعادل بصری هر فرم دوصفحه‌ای در کتاب است

پی‌نوشت:

1- Chris Van Allsburg
2- In the Garden of AbdulGasazi
3- Horton Hatches the egg
4- Dr. Seuss
5- Froy and Toad
6- Arnold Lobel
7- Where the wild things are
8- Sendak
9- In the night kitchen
10- Out side over there
11- Arnheim
12- Art and visual perception
13- Wreck of the zephyr
14- Arrow to the sun
15- Mc Dermott
16- Claustrophobia
17- Polar Express
18- Burkert
19- Noah's Ark
20- Spier
21- Twelve Dancing Princesses
22- Errol le cain
23- William Steig
24- The Amazing bone
25- The little house
26- Burton
27- William Moebius
28- Peter Rabbit
29- Beatrix Potter
30- Learning from Illustration
31- Evelyn Goldsmith

منبع:

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