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

قسمت سوم

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

کنار هم قرار گرفتن تصاویر و واژگان به گونه‌ای متناسب، یقیناً نشانگر یک دلالت روایی است. در کتاب «آموختن از تصویرگری»[1]، «ایولین گلداسمیت»[2] اشاره می‌کند برای اثبات این نظر که: «جای یک تصویر در سمت چپ یا راست و بالا یا پایین متن، می‌تواند بر میزان زمانی که برای خوانش خودِ متن صرف می‌شود، مؤثر باشد»، دلیل و مدرک وجود دارد (ص۱۱۶). همین‌طور وقتی متن، به‌طور معمول همیشه در پایین تصاویر قرار گرفته باشد و ناگهان در بالای یکی از تصاویر قرار داده شود، آهنگ واکنش ما نسبت به وقایع داستان که در حال درک آن هستیم، دستخوش تغییر می‌شود. به عنوان مثال در کتاب «استخوان شگفت‌انگیز»[3]، اثر «استژ»[4]، واژگان به روند معمول، زیر تصاویر می‌آیند؛ به شکلی که از نظر منطقی ابتدا تصاویر را مشاهده می‌کنیم و سپس واژگان را می‌خوانیم، اما در لحظات مهم داستان، در هر صفحه دو تصویر داریم و واژگان یا بالای تصاویر یا پایین و یا به هر دو شکل، قرار گرفته‌اند. به علاوه، در لحظات هیجانات حسی داستان، هنگامی که «پرل» در معرض خطری جدی است یا در انتهای داستان، وقتی پرل با شادمانی به خانه باز می‌گردد، کلمات در بالای تصاویر ظاهر می‌شوند.

معمولاً یک صفحه را از جهت بالا به پایین نگاه می‌کنیم و به دلیل طبیعت ذاتی جذاب تصاویر، تمایل داریم ابتدا به آنها نگاه کنیم و پس از آن واژگان را بخوانیم. وقتی «استژ» کلمات را بالای تصاویر می‌گذارد، ما را در شرایطی مردد قرار می‌دهد: آیا باید ابتدا بخوانیم یا به تصاویر نگاه کنیم؟ این تردید، بر تنش لحظات بحرانی کتاب می‌افزاید.

فصل نهم کتاب «واژگان و تصاویر»، روی واکنش دیگری که به تصاویر و متن نشان می‌دهیم، تأثیر می‌گذارد؛ یعنی وقتی کتابی مصور را می‌خوانیم، به‌ویژه آن دسته از کتاب‌هایی که یکی از دو شیوه رایج چینش متن و تصویر را به کار برده‌اند- یعنی قرار دادن متن در سمت چپ یک فرم دوصفحه‌ای و قرار دادن تصویر در سمت راست آن یا گذاشتن تصویر در بالا و متن در پایین- چگونگی چینش متن و تصاویر، سبب می‌شود به کتابی تمایل نشان دهیم یا آن را کنار بگذاریم.

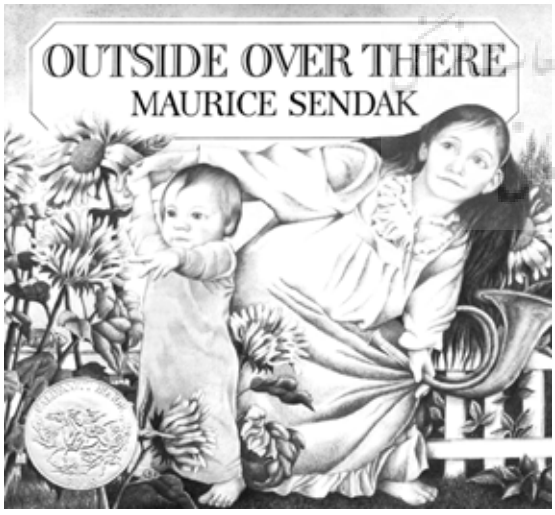
اما چینش‌های غیرمعمول بسیاری نیز قابل تصور است. برخی طراحان، با برهم‌زدن شیوه طراحی رسمی، تأثیرات

روایی قدرتمندی ابداع می‌کنند. به‌طور مثال، در کتاب «سفیدبرفی» اثر «برکرت»، تصاویر و واژگان به شکل فرم دوصفحه‌ای یک‌درمیان، جدا از یکدیگر قرار گرفته‌اند و این در حالی است که هر یک از تصاویر، دقیقاً در جای درست خود در داستان ظاهر می‌شوند. تصاویر و متن به اندازه‌ای جدا از هم قرار گرفته‌اند که هر چند به صورت یک کل واحد دیده می‌شوند، با تجربیاتی جداگانه به این کل هماهنگ دست می‌یابیم و در لحظاتی که «برکرت» محل تصویرسازی‌ها را مشخص می‌سازد، این شکاف عمیق را با قرار دادن تصاویری که ارتباط چندانی با طرح داستان ندارند، پُررنگ‌تر می‌کند. در مجموع این تصاویر قدرتمند، چندان تصویرگر داستان سفیدبرفی نیستند و بیشتر داستان متفاوت خود را بیان می‌کنند. اما در صفحه اول کتاب «خانه کوچک»[۵]، اثر «برتن»[۶]، کلمات و تصاویر هماهنگی بسیار نزدیکی با هم دارند؛ به صورتی که نشانه‌های تصویری زبان، به قسمتی از صحنه نمایشی داده شده، بدل می‌شوند.

واژه‌ها فضای سفید بین دو ردیف، گل‌هایی را که نشان‌دهنده مسیری است که به خانه ختم می‌شود، پُر می‌کنند و به این ترتیب، سنگ‌های مسیر را هم به تصویر می‌کشند؛ درست همان‌طور که نشانه‌های واژگانی، با داستان چنین ارتباطی برقرار می‌کنند.

در بحث جالبی«جوزف شوارسز»[۷]، در کتاب «سبک‌های تصویرگر»[۸]، از این مطلب صحبت می‌کند که چگونه تصویرگران، حروف را در داخل تصاویر، به عنوان بخشی از تصویر تجسمی قرار می‌دهند. او به این مسئله به عنوان یک بازی شیطنت‌آمیز و بانشاط نگاه می‌کند؛ چیزی که بخشی از کشش انسانی نسبت به نظام برقراری ارتباط را خلق کرده است (ص ۶۵). در حقیقت، تصاویری که حروف را به عنوان شخصیت‌ها یا بخشی از یک چشم‌انداز یا منظره معرفی می‌کنند، نقشی مانند جناس دارند. جناس‌های لغوی، بر اهمیت تشابهات تصادفی میان آوای واژگان تأکید می‌کنند و این جناس‌های بصری، ظاهر تصویری حروف و واژه‌ها را به یکدیگر مرتبط می‌سازند که در حقیقت، به خودی خود، فاقد معنایی هستندکه بر آن دلالت دارند.

نمونه خوب آن در کتاب «در آشپزخانه شبانه» یافت می‌شود؛ در جایی که جمله «درست همان پایین!»، از «میکی»، فضایی را به بزرگی فضایی که خود میکی در اتاق خوابش نشان داده، پُر می‌کند. در این‌جا مانند اغلب کتاب‌های مصور، اندازه حروف، درجه‌های مختلف بلندی صدا را بازنمایی کرده است. در استفاده‌ای متفاوت از الگوهای بصری کلمات، کلمات به‌طور کامل در هر صفحه کتاب «خانه کوچک»، اشکالی بر صفحات به وجود آورده‌اند که منحنی‌های پیچان در تصاویر را که آن‌ها را همراهی می‌کنند، دو برابر می‌کند. این تأثیر، فضای عمومی کتاب را به عنوان یک کل واحد، قوی‌تر و پُررنگ‌تر می‌کند.



واژگان می‌توانند هم‌چنین به عنوان اشیای بصری عمل کنند که به‌وجودآورنده ارتباط در درون تصویر هستند. برای نمونه، اشکال بالون‌مانندی که گفت‌وگوهای داستان در آن نوشته می‌شود، در کتاب «در آشپزخانه شبانه»[۹]، پشت نانواها ظاهر می‌شوند؛ یعنی وقتی آن نانواها کاملاً سرگرم آواز خواندن هستند، اما هنگامی که یکی از آن‌ها از به بیرون پرتاب شدن میکی از اجاق، بُهت‌زده می‌شود، این اشکال بالونی که حاوی کلمات هستند، در برابر او ظاهر شده و راه او را سد کرده‌اند.

واژگان در کتاب «کمانی به سوی خورشید»[۱۰]، مستقیماً در بالای تصاویر، بدون هیچ فضای سفید در اطراف‌شان، چاپ شده‌اند و بیشتر با تصاویر هماهنگ هستند. آن‌ها وزن بصری لازم را تأمین می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که اگر وجود نداشتند، سازمان‌دهی تصاویر دشوار می‌شد.

طبق نظر «دیوید بلَند»[۱۱]، تصویرسازی‌های پرسپکتیوی، طراحی کتاب را دچار مشکل می‌کنند: «مسئله این‌جاست که باید مسطح بودن متن را با عمق تصاویر سازگار کرد» (ص۶۵). تصویری در کتاب «خانه کوچک» که در آن کلمات، مسیر رسیدن به خانه را شکل می‌دهند، تنها به یک دلیل از لحاظ بصری ایجاد دوگانگی و تردید می‌کند: اگر واژگان به عنوان کلمات درک شوند، به هیچ عمقی اشاره نخواهند داشت، اما چون فضایی که اشغال می‌کنند، به سمت پایین عریض‌تر می‌شود، به مسیر ختم شونده به خانه، به شکل پرسپکتیوی ارجاع می‌دهد. کلمات به همان شکل کلمات، روبه‌روی تصویر قرار می‌گیرند، اما

در عین حال به عنوان عنصری بازنماینده از مسیر منتهی به خانه محسوب می‌شوند و در درون عمقی قرار دارند که تصویر بیانگر آن است. این موضوع در کتاب «خانه کوچک»، خیلی آزاردهنده نیست؛ زیرا تصاویر بسیار کاریکاتورگونه هستند و پرسپکتیو در آن‌ها بیشتر یک فکر است تا تأثیری حقیقی. اما در کتاب‌های دیگر، ارتباط دادن فضای بدون عمقی که واژگان اشغال می کنند، با عمق مطرح شده تصاویر، حقیقتاً یک معضل است. در واقع، هر چه تصاویر بازنمایانه‌تر شوند، باید بیشتر از بخش‌های دیگر صحنه، به وسیله یک قاب یا مرز، جدا شوند.

تأثیر قطعی دیگری از خطوط دور تصاویر را می‌توان در کتاب «باغ عبدالقزازی» مشاهده کرد. در این کتاب، حس می‌کنیم در حال نگاه کردن به دنیایی ورامرزی هستیم که دور تصاویر کشیده شده است. به شکلی که مسطح بودن صفحه‌ای که کلمات بر آن چاپ شده، حس صاف بودن سطحی را که در مقابل آن قرار گرفته است و صحنه‌ای از داستان را به تصویر کشیده، القا می‌کند.

در صحنه‌های جالبی، تصویرگران پیچیدگی‌های کنجکاوی برانگیز را با قرار دادن کلمات در قاب تصاویر خلق می‌کنند. در سفیدبرفی، اثر هایمن، واژگان یا روی تکه‌ای از کاغذ سفید قرار گرفته‌اند که به نظر می‌آید بر بالای تصاویر چسبانده شده باشند یا روی چیزی هستند که به نظر می‌آید سوراخی باشد که از بین تصاویر بُریده شده است. نتیجه در هر دو مورد، از بین بردن احساس واقع‌گرایانه تصاویر است. این به روشنی، سطح صافی است که ما به آن نگاه می‌کنیم. نمی‌توانیم از یاد ببریم که تصاویر، تنها مالک توهمی از عمق هستند. در این کتابِ بسیار حسی، این مسئله باعث به وجود آمدن هماهنگی در ترکیب اجزا و کاستن مقداری از شور و حرارت آن شده است.

در کتاب «بیرون از آن‌جا»[۱۲]، «سنداک»[۱۳] استفاده متفاوتی از همین تکنیک می‌کند. سنداک کلمات را در داخل ضمائم برچسب‌مانند، در وسط یک صفحه تصویرسازی شده و فقط در ابتدا و انتهای کتاب– یعنی پیش و پس از ماجرای آیدا– و درست در همان وسط صفحه، وقتی آیدا در حال گوش دادن به آواز پدرش است، قرار می‌دهد.

کلمات داخل این برچسب‌ها، همگی ما را به سوی والدین آیدا ارجاع می‌دهند و ایشان را از صفحاتی که روی آن‌ها ظاهر شده‌اند و دیگر صفحات کتاب که در آن آیدا تک و تنها و آزاد است تا خود را تسلیم تخیل خود کند، جدا می‌سازد. صفحات برچسبی، به دلیل تأکید بر عمق خیالی تصویر و پافشاری بر طبیعت خیالی واقعیتی که در برابر چشمان‌مان می‌بینیم، با ظرافت ما را وا می‌دارند تا تفاوت‌های واقعیت و توهمات تخیل را درک کنیم؛ یعنی، هم تخیل آیدا درباره دیوها و هم تخیل سنداک درباره آیدا.

در انتهای داستان «بیرون از آن‌جا»، دیگر برچسبی وجود ندارد و ما آیدا را در حال بازی با خواهرش می‌بینیم؛ در حالی که واژگان در هوای بالای سر او شناورند. آیا واژگان در برابر تصاویر هستند یا در پسِ آن‌ها؟ پاسخ به این پرسش، آسان نیست. در حقیقت، همان فضای سفیدیِ که معرف پس‌زمینه پیکره‌هاست، هم‌زمان جای خالی فضای سفید دور کلمات را هم پُر می‌کند. این شیوه آرایش عناصر، در کتاب‌های مصور، بسیار شایع است و هنگامی که کسی به آن پی ببرد، برایش مغشوش‌کننده خواهد بود. مسئله این پیچیدگی، اگرچه حل نشده به نظر می‌رسد و خلاف نظر «دیوید بلَند» که این پیچیدگی‌ها را کیفیتی از طراحی بد می‌داند، از نظر من (نویسنده) آن‌ها به جذابیت و کشش کتاب‌های مصور می‌افزایند. به‌طور مثال در مورد کتاب «بیرون از آن‌جا»، پیچیدگی‌بصری صفحات، به نوعی پایان خوش داستان را نشان می‌دهند؛ با این همه، هنوز پدر به خانه بازنگشته و «مُما» هم‌چنان ناراحت به نظر می‌رسد.

تصاویر کتاب خانه کوچک، در پیرامون متن به روشنی حرکت می‌کند و این نوع پیچیدگی را در پرسپکتیو به وجود می‌آورد؛ البته فقط در بخش‌های غمگین داستان. در آغاز و پایان، واژگان و تصاویر در صفحات در جهت مخالف، از هم جدا می‌شوند و یا این‌که تصاویر روی صفحه‌ای که کلمات بر آن قرار دارند، ارتباط میان نمادهای بصری را که بر سازنده هیچ‌گونه ضرورت پرسپکتیوی نیست، از بین می‌برند. اما در وسط کتاب، کلمات در جایی ظاهر می‌شوند که تصاویر، به

آسمان یا حتی زمین دلالت می‌کنند و نتیجه، ایجاد تنش است، نه وحدت. در کتاب‌های مصور، اغلب، ویژگی‌های تعادل و نظم و قاعده‌مندی که در حیطه نظری منسوب به طراحی خوب است، حضوری ندارند. حاصل، هنرِ بد نیست، بلکه هنری روایتگر و خوب است. البته چنین اختلاف فاحشی با اصول طراحی خوب، نیازمند طراحی هوشمندانه یک تصویرگر است که بیش از آن که بیانگر عدم تناسب باشند، نشان‌دهنده تنش‌هایی خلاقند.

برای بیشتر روشن شدن مطلب، می‌توان به فضاهای سفید که حاوی متن هستند و توهم عمیق را در تصاویر سفیدبرفی هایمن تضعیف می‌کنند، اشاره کرد که آن‌ها هم به راهکار روایی دیگری نیاز دارند. این ردیف‌های فضای سفید، گاهی برای بسیاری از مخاطبانی که تردید دارند چیز جالبی در پس این فضاهای سفیدی برای نگاه کردن در کتاب وجود داشته باشد، آزاردهنده به نظر می‌آید و هایمن باید کوشش زیادی در جهت تمرکززدایی از خود این فضاهای سفید یا اطراف آن بکند. او بیشتر اوقات، با قرار دادن این فضای سفید در بخشی، از صحنه‌ای از داستان که در سایه فرو رفته یا در آن سرها یا دست و پای فیگورها، به سوی نقطه مرکزی در بخش دیگری از فرم دوصفحه‌ای، چشم را هدایت می‌کنند، این کار را انجام می‌دهند. البته در یک مورد، هایمن با هوشمندی از این فضای سفید، برای تقسیم کردن و یا هماهنگ کردن ترکیب تصویر ملکه‌ای منزوی بهره می‌گیرد که در حال آماده کردن سیب سمی است. برای این کار، او تصویر ملکه را در یک صفحه کامل در سمت چپ گذاشته و تصویر سفید برفی را که با کوتوله‌های دوست‌داشتنی در آیینه ملکه ظاهر شده‌اند، در سمت راست متن، قرار داده است. در این‌جا یک گربه سیاهِ سایه‌وار که در پشت ملکه قرار گرفته و شبیه خودِ اوست، بر رفتار شیطانی ملکه دلالت می‌کند؛ به‌گونه‌ای که گویی آن گربه، سایه خودِ اوست. این در حالی است که از میان تقسیم‌بندی این ردیف فضای سفید متن، سفیدبرفی هم در همان زاویه، اما در جهت مخالف در حرکت است. تصویر سفیدبرفی، در واقع دستی است که به وضوح منعکس‌کننده دست ملکه است که روی میز کار، در بخش دیگر دوصفحه‌ای قرار گرفته. به علاوه، این دست روی بازوی سفیدبرفی، تکمیل‌کننده ترکیب تصویر نیز هست؛ زیرا این دست متعلق به یک کوتوله است که به سفیدبرفی دلگرمی می‌دهد. بنابراین، هایمن هوشمندانه از طریق تمرکززدایی از این بخش‌های سفید و اطراف آن‌ها، به این بخش‌های سفید، کارکرد روایی می‌بخشد.

اما «چارلز میکولایچک»[۱۴] دقیقاً بر خلاف هایمن، در تصاویر غمگین کتابش به نام «هزارتوی متغیر»[۱۵]، اثر «زیلفا کیتلی اشنایدر»[۱۶] عمل کرده است. باغ هزارتوی اسرارآمیز این داستان، حتی بیشتر هم رازآمیز به نظر می‌آید. ترکیب‌بندی تصاویر، توجه ما را به سوی اشیای مهم و جالب آن جلب می‌کند که در حقیقت در پشت قسمت سفیدی قرار دارند که متن روی آن قرار گرفته است: یعنی مجسمه‌های گوناگون، بخش‌هایی از بدن قهرمان داستان و در نقطه اوج داستان، صندوق طلا که طرح داستان بر آن متمرکز است. بی‌شک هایمن و میکولایچک ، هر دو انتخابی ناموفق از صفحه‌آرایی را که باید نوعی اجبار بوده باشد، به منبعی مفید از اطلاعات روایی تبدیل کرده‌اند. هم‌چنین کتاب «هزارتوی متغیر»، به این دلیل اسرارآمیز به نظر می‌رسد که وقایع داستان، با دامنه رنگ‌های ملایم سبز و قهوه‌ای تیره و زرد درخشان و خاکستری به تصویر کشیده شده‌اند که باعث به‌وجود آمدن شرایطی وهمناک و اسرارآمیز شده است.

پی‌نوشت:

1- Learning from Illustration
2- Evelyn Gold Smith
3- The Amazing bone
4- Steig
5- The little House
6- Burton
7- Joseph Schwarcz
8- Waysof Illustrator
9- In the night kitchen
10- Arrow to the sun
11- David Bland
12- Out side over there
13- Sendak
14- Charles Mikolaycak
15- The changing Maze
16- Zilpha Keatly Snyder

منبع:

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