مقاله

دلالت تصاویر بر وقایع
و
تأثیر توالی تصاویر بر معنا

قسمت اول

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

داستان‌هایی که درباره حرکت و تغییر هستند، بی‌شک در زمان رخ می‌دهند. در حالی که بیشتر تصاویر، فقط ظاهر چیزی را در یک لحظه، خارج از گذر زمان، نشان می‌دهند. یک تصویر می‌تواند خرگوشی را در زیر یک آبکش نشان دهد که با دست انسان نگه داشته شده است، اما این امر نیازمند متنی هم‌سوست که عنصر زمان را به آن لحظه ثابت شده ضمیمه کند: متنی که به عنوان مثال به ما بگوید که آن دست‌ها متعلق به آقای مک گرگور است و این‌که او با عجله در حال انداختن یک آبکش روی سرِ پیترخرگوشه است و پیترخرگوشه درست سرِ موقع از زیر آن در می‌رود. چنان‌چه بعدها با این متن آشنایی پیدا نکنیم، نمی‌توانیم تأویل دقیقی از تمام اطلاعات مربوط به موقعیتی که به شکل تصویری در صفحه‌بندی نشان داده شده و نیز سبک تصاویر داشته باشیم؛ یعنی آن دسته اطلاعاتی که در متون بعدی، موضوع بحث‌مان خواهد بود.

رولان بارت در اظهار نظری صریح، در کتاب «مسئولیت اشکال» می‌گوید: «یک عکس مجرد بسیار به ندرت و با سختی بسیار می‌تواند خنده‌آور باشد و خلاف یک طراحی و یک فکاهی مصور، نیازمند حرکت است؛ برای نمونه، تکرار (که سینما بی‌معطلی به آن دست یافت) یا تیپ‌سازی (که در طراحی میسر شده است). این هر دو «دلالت ضمنی»، در عکس نفی می‌شوند.» (ص ۱۴)

و این تنها فکاهی مصور نیست که احتیاج به حرکت یا تیپ‌سازی دارد. در واقع همان‌طور که در بحث‌های پیشین درباره کاریکاتور اشاره کرده‌ام، هر داستان تصویری چنین نیازی دارد و این برای عموم کاریکاتورها در هنر کتاب تصویری، دارای اهمیت است؛ حتی در کتاب‌هایی که فکاهی نیستند.

با وجود این که تصاویر به تنهایی در یک کتاب تصویری، خلاف بیشتر عکس‌ها، می‌توانند بار روایی را به کمک کج‌نمایی‌های بیان‌گر و تیپ‌سازی‌های کاریکاتوری انتقال دهند، هیچ‌یک از آن‌ها به تنهایی نمی‌تواند حرکت واقعی را نشان دهد. هم‌چنین نمی‌تواند تکراری را که بارت به منزله منشأ فکاهی از آن سخن می‌گوید یا مجموعه متغیر کنش‌هایی که یک طرح داستان روایی را می‌سازند، آشکار سازد.

با این حال، کتاب‌های مصور گویای حرکت هستند. توالی تصاویر به اندازه کافی تکرار را عرضه می‌کند- تصاویری از همان شخصیت‌ها در حالات متفاوت یا از همان ترکیب تحت شرایط متفاوت- تا احساس کنشی پیوسته را انتقال دهد.

حتی تصویری مجرد هم می‌تواند هیجان و گذر زمان را نشان دهد؛ با اشاره به چیزی که حقیقتاً نمی‌تواند نمایش دهد.

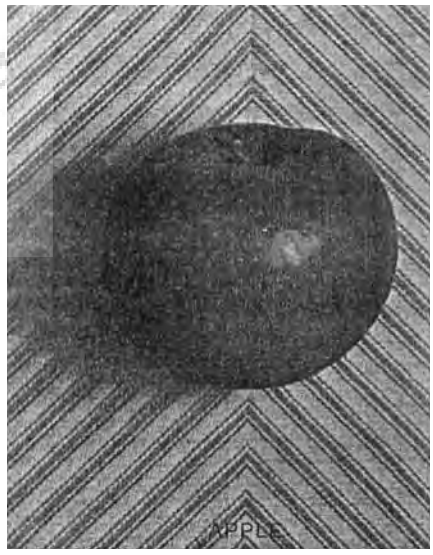
همان‌طور که «رُلاند پنرُز»[1] می‌گوید: «هنر کیفیت بی‌نظیر توانایی متوقف کردن سیر زمان را دارد. در حالی که هم‌چنان توهم و حرکت را در ما ایجاد می‌کند.» (ص ۲۶۵) و این همان قدر حقیقی است که تصویر پیترخرگوشه و آبکش، اثر پاتر و نقاشی «زن از پلکان پایین می‌آید»، اثر مارسل دوشان. بی‌شک چنین تصاویری گذر زمان را به کمک نمایش واقعی انتقال نمی‌دهد؛ بلکه با بهره گرفتن از قراردادهای تثبیت شده– یعنی تیپ‌سازی‌هایی که نشان‌دهنده حرکت هستند– به این امر دست می‌یابند. محدودیت‌های همانندسازی واقعی را ثبت حرکت در عکس نمایندگی می‌کند که می‌تواند به ما نشان دهد چگونه اشیای در حال حرکت، واقعی به نظر می‌رسند و در نتیجه، حرکت را باید بهتر از هر نوع تصویر دیگری منتقل کنند. با وجود این، تصاویر اسب‌های تازان یا مردمی که در حال پریدن هستند، اغلب اوقات بدون حرکت به نظر می‌رسد؛ گویی پیکرها به طرزی ناشیانه متوقف و در میان آسمان نگه‌داشته شده‌اند. در حقیقت، حتی عکس هم باید به قراردادهای بازنمایی تصویری روی بیاورد تا بتواند قاعدتاً حرکات مخصوص اشیا را بیان کند؛ قراردادهایی که در تمام انواع تصاویر مشترک است. هم‌چنین عکاسی برای بازنمایی باید در بطن خود، قراردادهایی مانند کاربرد محو کردن تصاویر را داشته باشد. دهه‌ها پس از اختراع عکاسی، اشیای محو شده، نشان‌دهنده کیفیت پایین اثر بود؛ زیرا در واقعیت، فعالیت سریع را به شکل یک محوشدگی نمی‌بینیم و مردم این محوشدگی‌ها را در عکس نمی‌فهمیدند. اما اکنون از عکس‌ها آموخته‌ایم که محوشدگی را به اشیای در حال حرکت، تعبیر کنیم و قراردادی بودن قراردادها با این واقعیت تأیید می‌شود که حتی تصویرگران، در حال حاضر گاهی سرعت را با یک طراحی محو نشان می‌دهند.

«اولین کتاب بازکن و بگو»

از صریح‌ترین ابزارهایی که تصویر برای اشاره کردن به حرکت از آن سود می‌برد، دستکاری کردن تصویر بیننده درباره زمینه است. تصاویر به دلیل متوقف کردن زمان، به زندگی شباهتی ندارند، می‌توانیم این دو را از منظر این‌که در تصاویر چه چیزی پیش و پس از آن‌چه در واقعیت می‌بینیم، حضور می‌یابد، پیوند بدهیم.

تصور می‌کنیم آبکشی که در میان آسمان با دو دست نگه داشته شده، اگرچه بالا و پایین می‌رود، ثابت نشان داده می‌شود. به این علت که پاهای عقب خرگوش زیر آبکش، در تصاویر پاتر در داستان «پیترخرگوشه»، در هوا معلقند و با در نظر گرفتن این‌که جاذبه زمین نمی‌تواند آن‌ها را نگه دارد، تصور می‌کنیم که آن‌ها هم باید به طرف پایین بروند و از آن‌جا که پاهای خرگوش بالا هستند و دارند پایین می‌روند، آبکش نمی‌تواند بالا برود. مورد دیگر؛ چه‌طور خرگوش می‌تواند با پاهایی که در وسط هوا هستند، زیر آبکش برود؟ آبکش را در حال سقوط و نه سقوط کرده می‌بینیم و در خلال تصورِ توالی اجتناب‌ناپذیر چیزی که در واقعیت می‌بینیم، ما خود، حرکت را می‌سازیم.

«دنیای بچه‌ها»



کتب مصور با تصاویری انباشته می‌شوند که کنشی را درست پیش از رسیدن به نقطه اوج خود نشان می‌دهند.

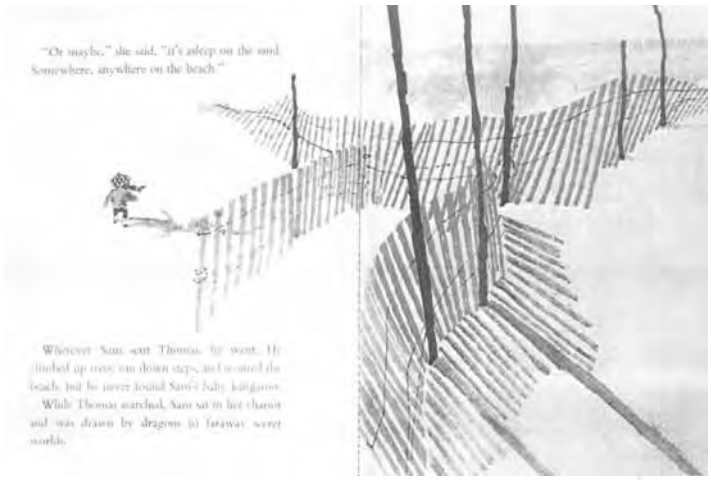
در کتاب «آن‌جا که وحوش هستند»[2]، چکشِ مکس را می‌بینیم که نزدیک است روی میخ کوبیده شود. هم‌چنین، مکس را می‌بینیم که در هوا دارد به سگ برخورد می‌کند و پای مکس که در هوا است و می‌خواهد به زمین بکوبد. بعضی تصاویر که مکس را با هر دو پایی که قرص و محکم روی زمین قرار گرفته، نشان می‌دهند، از کم‌جان‌ترین تصاویر کتاب محسوب می‌شوند. آن‌ها یا می‌خواهند بگویند که مکس در حال استراحت است یا به او حالت اقتدارِ ثابت و محکم بدهند.

در کتاب «کمانی به سوی خورشید»[3]، «مک درِمُت»[4] به هندسه زیباشناسانه پیکر پسر، با نشان دادن او به شکل باوقار، اما در حالتی متزلزل و در حالی که روی یک پا ایستاده و از نردبان‌های «پوبلو» و «کیواس» بالا می‌رود و هم‌چنین در حالی که تبدیل به کمان می‌شود، حرکت می‌بخشد. در صحنه رقص در انتهای کتاب، همه نُه پیکر روی یک پا ایستاده‌اند. در واقع، نگاهی گذرا به هریک از انواع کتاب‌های مصور معمولی، نشان می‌دهد که تمام جمعیتِ جهانِ شناخته شده در داستان آن‌ها، بیشتر وقت خود را با یک پا در هوا می‌گذرانند. در این رسانه داستان‌گو، تجسم حرکت امری ماهوی است. طبق نظر «گئورگی کپز»[5] «توالی خطی توجه را به دام می‌اندازد و چشم را به سوی حرکت بعدی هدایت می‌کند. چشم در حالی که خط را دنبال می‌کند، گویی در مسیر چیزی جنبنده قرار دارد و معطوف به خط و کیفیت حرکت است» (ص ۱۷۴). این امر به معنای واقعی کلمه، حقیقت ندارد. با وجود نظریه «منحنی دید»، نظم واقعی که آن را در نگاه به بخش‌های یک تصویر به کار می‌بریم، همان نظم کنش‌ها و حوادثی نیست که

تصاویر به آن اشاره می‌کنند.

در حقیقت «گای تامس‌باس»[۶]، در آزمایشاتش گزارش می‌دهد که در کتابِ «مردم در تصاویر چگونه به نظر می‌آیند»[۷]، توالی حرکات چشم واقعی که مردم با آن تصاویر را می‌کاوند، ارتباط کمی با دینامیک ترکیب‌بندی‌های تصویر دارد. می‌توانیم به تصویری نگاه کنیم که حرکتی دوار را نشان می‌دهد بدون این‌که حدقه چشم‌مان واقعاً به دورِ شکل‌های حلقوی بچرخد و سپس می‌توانیم به درستی بگوییم که اشکال حلقوی، چشم ما را به سوی درک تصویر به روشی خاص، هدایت می‌کند. دینامیکی که به وسیله آن تصاویر روابط میان اجزای خود را منتقل می‌کنند، نیازمند فعالیت ذهنی است، نه چشم فیزیکی. باید اشیای گوناگون را صرف نظر از این‌که چه نگاهی باید به آن‌ها داشت و با نظر به توالی های زمانی که بر آن دلالت می‌کنند، مرتبط کنیم.

«سم، بنگ و درخشش ماه»

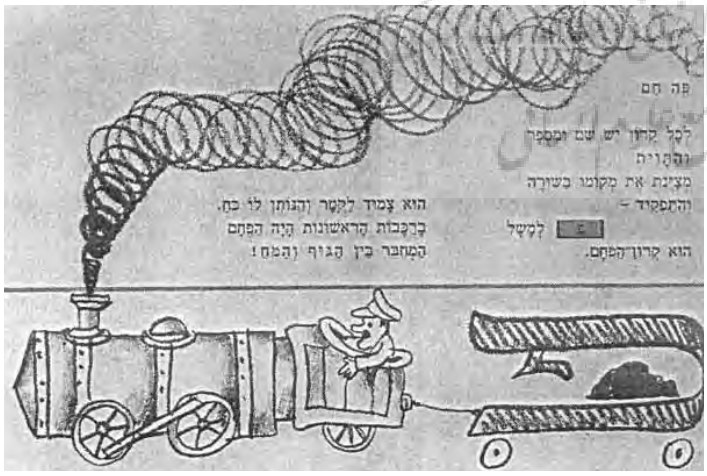


با در نظر گرفتن این موضوع، می‌توانیم کاربردهای توالی خطی در کتاب‌های مصور را بیابیم که بر کنش دلالت دارند. در کتاب «کمانی به سوی خورشید»، سرهای کمانی واقعی، چشم‌ها را به سمت جلو می‌کشاند و دست هفت تیر مانند پسر، به جهت حرکتِ مدلول اشاره دارد. «خطوط کنشی» موازی کاریکاتوریست‌ها کاربرد دیگری از این قرارداد است و تصویرگران، استفاده ظریفی از این کاربرد، در تصاویر می‌کنند؛ جایی که خطوط عملکرد اشیای دیگر را به مثابه خطوطِ کُنشی، بازنمایی می‌کنند. در تصویر پیترخرگوشه و آبکش، به‌طور مثال، خطوط توری آبکش، طوری در پس‌زمینه چیده شده‌اند که به آسانی، به عنوان خطوط کنشی بازنمایاننده حرکت پیتر باشند. خطوط، سبیل پیتر و پرواز سه گنجشک را که در کنار او در حال پرواز هستند، نشان می‌دهند. هنگامی که پسر و آدم‌برفی، در تصاویر کتاب «آدم‌برفی»[۸]، اثر «ریموند بریجز»[۹] پرواز می‌کنند، خطوط سایه روشن که تاریکی آسمان را نشان می‌دهد، به سمتی متمایل شده که پرواز شخصیت‌ها را نشان بدهد. پیش از این اشاره کردم که چنین به نظر می‌رسد تصاویری که در آن‌ها خطوط منقطع و استحکام اشکال را پُررنگ می‌کنند، بر کمبود نظم دلالت دارند. آن‌ها بدین ترتیب، بر نیرو و فعالیت بیشتر دلالت می‌کنند. چنین خطوطی کاربردی متفاوت از اصل توالی خطی را نشان می‌دهند. آن‌ها چشم را ناگهان به جهاتی مختلف می‌کشانند و بنابراین، حسی از هرج و مرج به سامان نرسیده را خلق می‌کنند. «جو چک»[۱۰] در توصیف دفترهای طراحی «راندلف کالدکات»[۱۱] می‌گوید، نیروی ذاتی در خطوط شکسته، با اشکال ثابت ضدیت دارد:

الکساندر و یک روز خیلی وحشتناک بد

«این طراحی‌ها همه جا با جوهر سفید چرک شده‌اند تا جزییات را از بین ببرند و نیرو و انرژی نهفته اثر را آزاد کنند.» (ص ۱۱۳)

در کتاب «موجودات وحشی»[۱۲]، «سنداک»[۱۳] به سطوح متنوع انرژی، با استفاده از دو نوع سایه‌پردازی متفاوت اشاره می‌کند. در آغاز کتاب، در تصاویری که مکس شیطنت می‌کند، سایه‌زنی پیکر مکس، ترکیبی از هاشور و خطوط منقطع است که همگی در یک جهت هستند، اما باقی تصاویر با هاشور متقاطع سایه‌پردازی شده و مربع‌های ثابت و بسته کوچک و بی‌شماری را پدید آورده است. هاشور متقاطع اشیا را پایین نگه می‌دارد. مکس به وضوح در حرکت است. در حالی که هیچ چیز دیگری حرکت ندارد. همان‌طور که جنگل در اتاق مکس رشد می‌کند و مکس آرام می‌شود، هاشورهای متقاطع در سایه‌پردازی او شروع به افزایش می‌کنند. بعدها در کتاب، طی سر و صدای وحشیانه، تمام سایه- روشن‌ها به جز آن‌که روی مکس زده شده، هاشور متقاطع هم هستند و وقتی توالی ادامه می‌یابد، او با این هاشورها انباشته‌تر می‌شود. این امر به خلق سکون رویاگونه و کنجکاوانه، به جای کنش پُرحرارت، در این تصاویر کمک می‌کند.



سفر به سرزمین کلمات

کج‌نمایی پیکره‌ها و حتی اشیا، ابزار قراردادی دیگری است که حرکت را انتقال می‌دهد. هنگامی که پیتر از دست آقای مک گرگور، در تصویر دیگری در داستان پیترخرگوشه فرار می‌کند، کلاهش مثل گلوله تفنگ به نظر می‌رسد. گوش‌هایش

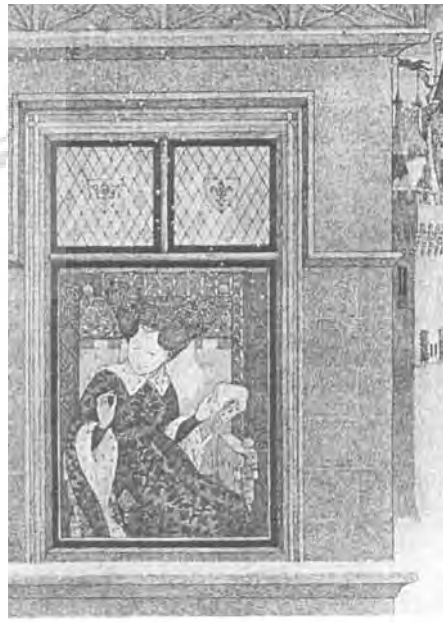
ظاهراً به خاطر مقاومت هوا پایین نگه داشته شده‌اند و بدنش به گونه‌ای ناممکن کج شده که نشان‌دهنده سرعت زیاد است. وقتی خرگوش از پنجره طویله به بیرون می‌پَرَد، هشدار چکمه در حال فرود آمدنِ آقای مک گرگور، با اندازه بزرگ بی‌تناسبش، نشان داده می‌شود. قراردادی که با آن حرکت قطرات آب، به وسیله گسترش دادن آن‌ها به شکلی که هرگز در دنیای واقعی ندارند، نشان داده می‌شود، در تصویر پریدن پیتر در یک آبپاش ظاهر می‌شود. اگرچه این شکل قطره اشکی، شبیه کمانی است که به سمت عقب باشد، می‌دانیم که حرکت دور از موضوع است. ما از قرارداد آگاهی داریم؛ پیتر خودش آن شکل قطره اشک است، اما تصور می‌کنیم که او در حال وارد شدن به آبپاش است، نه بیرون آمدن از آن. در واقع، او در جهتی حرکت می‌کند که بدنش به سوی آن در حرکت است.

چهل تکه

«جان برجر»[۱۴]، در کتاب «شیوه‌های نگریستن»[۱۵]، در توصیفش از نقاشی «این فورمان در کُت خز»[۱۶]، اثر روبنس، از نوع دیگری از کج‌نمایی سخن می‌گوید. او مطرح می‌کند که کُت خزِ زن در این نقاشی، این حقیقت را که پاهای زن دورتر از آن هستند که در سمت چپ به بدن او وصل شوند، پنهان می‌کند. برجر اشاره می‌کند که این انفصال، آفریننده حسی است که گویی این زن در حرکتی سریع گرفته شده است و بی‌شباهت به زنان سست و کِرِخت سنت غالب اروپایی است (صص ۶۱-۶۰). سنداک از چنین کج‌نمایی‌هایی اغلب در «بیرون از آن‌جا»[۱۷] استفاده می‌کند. همان‌طور که آیدا در آسمان شناور است، پیراهن زردش تاب می‌خورد و جهت پاهایش خلاف جهت نیم‌تنه بالای اوست. همان‌طور که با شوریدگی برای غول‌ها بالا و پایین می‌پَرَد، پایش از زیر پیراهنش طوری به نظر می‌رسد که نمی‌تواند به بدنش وصل شده باشد. یا آیدا بندباز است یا سنداک استفاده هوشمندانه‌ای از کج‌نمایی برای نشان دادن حرکت کرده است. از آن روی که مایل هستیم تصاویر را با حرکت نگاه‌مان از چپ به راست «بخوانیم»، معمولاً تصور می‌کنیم که پیکره‌های شخصیت‌هایی که به سمت راست متمایل هستند؛ به جلو حرکت می‌کنند.

سفیدبرفی

سفیدبرفی



رزی، در کتاب «رزی به گردش می‌رود»[۱۸]، اثر «پَت هاچینز»[۱۹]، به سوی راست روانه می‌شود. در حالی که بُزی که در چند تصویر ظاهر می‌شود، به سمت چپ می‌چرخد و در هیچ جا حرکتی ندارد. به واقع در کتب مصور، معمولاً حرکت از چپ به راست است. اگر دو تصویر در صفحات روبه‌روی هم یک کتاب وجود داشته باشد، باید تصور کنیم که تصویر سمت چپ نشان‌دهنده حرکتی است که اول می‌آید و حتی یک تصویر، گاهی حوادثی را در سمت چپ نشان می‌دهد که باید منطقاً پیش از حوادث نشان داده شده در سمت راست همان تصویر، اتفاق افتاده باشد. تصویرسازی «آدرین آدامز»[۲۰]، از کلماتِ «جنی از پنجره پرید تو و در حالی که باران شیشه‌خُرده رو سرش می‌ریخت، فریاد زد: اسکوینیک برو زیر تخت قایم شو!» در کتاب «ماه کلم‌پیچ»[۲۱]، اثر «یان وال»[۲۲]، خانه اسکوینیک را به عنوان ترکیبی پیوسته در طول دو صفحه نشان می‌دهد. اما جنی و همین‌طور شیشه‌خُرده‌های زیادی در میان آسمان در سمت چپ قرار دارد و اسکوینیک قبلاً زیر تخت و در سمت راست قایم شده یا با سرعت و شگفت‌زدگی حرکت می‌کند یا تصویر دو لحظه پیاپی را به جای یکی نشان می‌دهد.

حتی وقتی تصاویر یک لحظه را نشان می‌دهند، شخصیت‌ها (و زمانی که حوادث در بستر آن روی می‌دهند) از چپ به راست در سراسر کتاب حرکت می‌کنند. در ماه کلم‌پیچ، دوچرخه اسکوینیک به طرف راست می‌رود؛ همان‌طور که به سمت خانه هجوم می‌آورد و شاهزاده آدلگیتا، او را در همان جهت دنبال می‌کند. شخصیت پسر در کتاب کمانی به سوی خورشید، در سمت راست حرکت می‌کند و هم‌چنین وقتی به خانه پیش پوبلو

می‌رود و سپس دوباره به سمت راست می‌رود و وقتی دوباره خانه را به جست‌وجوی کمک ترک می‌کند. او به سمت راست پرتاب می‌شود تا به خورشید برسد؛ اگرچه جرقه زندگی‌اش ابتدا از سمت چپ، از خورشید به زمین رسیده و خورشید هم به سمت راست حرکت می‌کرده است.

پسر نمونه‌های متنوعی از شخصیت کیواس را در سمت راست ترک می‌کند و بالاخره وقتی به زمین برمی‌گردد، دوباره به سمت راست پرتاب می‌شود. در کتاب «میلیون‌ها گربه»[۲۳]، اثر «واندا گگ»[۲۴]، مرد پیر به سمت راست متمایل است؛ هم وقتی به دنبال گربه می‌گردد و هم وقتی به خانه برمی‌گردد. «آنو» همیشه به راست سفر می‌کند؛ چه به بریتانیا یا ایتالیا یا آمریکا. در کتاب «راه را برای جوجه‌اردک‌ها باز کنید»[۲۵]، اثر «مک کلاسکی»[۲۶]، اردک‌ها متمایل به راست هستند.

سفیدبرفی

در کتاب آن‌جا که وحوش هستند، مکس به سمت راست حرکت می‌کند. شخصیت قهرمان بلر، در کتاب «زن کوچک بامزه»[۲۷]، اثر «لنت»[۲۸]، به سمت راست حرکت می‌کند تا به خانه اونیس شرور برسد و آدم‌برفی ریموند بریجز، پسر در حال پرواز را در سمت راست گرفته است.

اما در این سه موردِ آخر، سفر برگشت در سمت چپ قرار دارد. در این‌جا قراردادی متفاوت در حال عمل کردن است؛ نه تنها یکی همیشه به طرف راست حرکت می‌کند، بلکه آن شخص از خانه به سمت راست سفر می‌کند و به سمت چپ برمی‌گردد. برای تنوع، جالب است بدانیم که فیلم‌سازهای اولیه، از قراردادی متفاوت استفاده می‌کردند که بر اساس نقشه‌کشی بود: طبق نظر «هانس»[۲۹] و «سیلوراستاین»[۳۰]؛ «یک شخص از شرق به غرب، با حرکت از راست به چپِ صفحه، سفر می‌کند.» (صفحه ۶۳)

اگرچه در کتب مصور، قراردادی که حرکت از چپ به راست را دنبال می‌کند، آن‌قدر قوی است که در زنجیره‌ای از تصاویر، در کتاب «قطار بادی»[۳۱]، اثر «دانلد کروز»[۳۲]، ابتدا هر یک از ماشین‌ها جداگانه نشانه داده می‌شود و سپس قطار به‌طور کلی نشان داده می‌شود و آشپزخانه کشتی هم که اول از همه آشکار می‌گردد. احتمالاً او می‌خواهد قطار را در نظمی قراردادی نشان دهد؛ یعنی از چپ به راست، اما هم‌چنین می‌خواهد به سوی راست در حرکت باشد. منطقی‌تر این بود که با موتور جلوی قطار شروع کند، اما بعد از آن یا قطار یا جهت حرکت تصویرگر از میان آن باید از راست به چپ می‌بود.

هزارتوی متغیر

کتاب "swimmy"، اثر «لئو لیونی»[۳۳]، تضادی دیگر از قرارداد چپ- راست را به نمایش می‌گذارد. وقتی swimmy ماهی دیگری را خطاب قرار می‌دهد، در سمت چپ قرارداد و آن‌ها در سمت راست هستند. همان‌طور که بر اساس نظریه منحنی دید، انتظار داریم، ما از کنش حرکت می‌کنیم تا به جواب برسیم، اما وقتی swimmy رهبر ماهی‌های دیگر می‌شود، او در سمت راست آن‌هاست. به نظر می‌رسد این مسئله آسان اتفاق می‌افتد؛ زیرا ماهی‌ها در حال حاضر در حال حرکتند و بنابراین، باید به طرف راست حرکت کنند تا swimmy آن‌ها را به طرفی دیگر هدایت کند و این نشان می‌دهد که او یک راهنمای موفق نیست. در واقع شخصیت‌ها متناوباً به سمت چپ حرکت می‌کنند؛ وقتی در داستان مطرح می‌شود که راه پیشرفت‌شان سد شده است. برای مثال، سیلوستر به طرف چپ حرکت می‌کند؛ وقتی یک شیر او را متوقف می‌کند، در کتاب «سیلوستر و سنگریزه جادویی»[۳۴]، اثر «استژ»[۳۵]. روباه در داستان رزی به گردش می‌رود، به سمت چپ می‌چرخد؛ اگرچه واگنی که او در آن می‌ایستد، به سمت راست حرکت می‌کند و به شکل ناهنجاری داخل چند کندوی عسل می‌شود.

پیترخرگوشه که از سمت راست وارد باغ و از سمت چپ آن خارج می‌شود، همیشه در سمت چپِ آقای مک گرگور است. در حالی که مک گرگور دارد او را تعقیب می‌کند. به علاوه، شخصیت‌ها اغلب در شرایط آرامی که زمان آن گویی کِش می‌آید، به سمت چپ می‌چرخند. در کتاب «آقای خرگوش و هدیه دوست‌داشتنی»[۳۶]، آقای خرگوش و دختر پی‌درپی

همین‌طور عمل می‌کنند. در کتاب «باغ عبدالقزازی»[۳۷]، هر وقت که تصاویر فعالیت سریعی را نشان می‌دهند، الن مشرف به سمت چپ است؛ موقع پایین افتادن از پله‌ها و دست دراز کردن به طرف اردکی که کلاهش را در دست دارد. در این تصاویر، احساس رازآلود، از طریق ارتباط متناقض‌نمای حرکت سریع و زمان معلق، قوی‌تر شده است. مشابه این مسئله، وقتی اتفاق می‌افتد که آیدا در سمت چپ به بیرون پرت می‌شود؛ اگرچه حرکت رو به بالای او به سمت این نقطه، از سمت راست بوده است.

کاربرد پیچیده‌تر قراردادهای جهت‌دار، تلفیق حرکتِ چپ به راست و راست به چپ است که می‌خواهند به نوعی تشویش تب‌دار- فقدان جهت- اشاره داشته باشد. جو چک با اشاره به «سه شکارچی شنگول»[۳۸]، اثر کالدکات، می‌گوید که کالدکات قانون حرکت چپ به راست را می‌شکند:

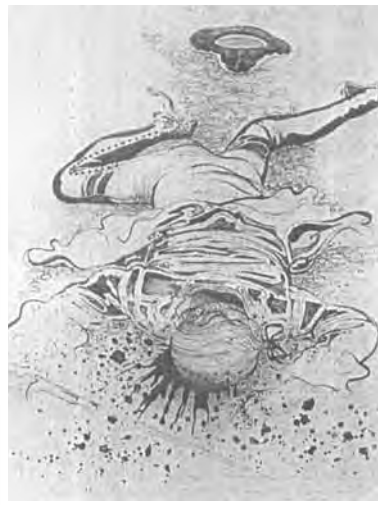
«تصاویر و کنش بصری کتاب، چندسویه‌اند؛ مانند یک شکار. صید به دور خود می‌چرخد و به نظر می‌رسد که چشم خواننده را به حاشیه چپ برمی‌گرداند؛ جایی که خواندن را آغاز کرده است.» (ص ۱۱۸)

پیچیدگی دیگر وقتی اتفاق می‌افتد که جهت یک حرکت، موازی لبه‌های بالا و پایین تصویر نیست. قرارداد جهت‌دار در ذهن ما، با تصوراتی که درباره جاذبه زمین داریم، آمیخته می‌شود. دوست داریم تصور کنیم که خطوط قطری که قسمت چپ پایین و بالای راست یک تصویر را به هم می‌پیوندد، به طرف بالا حرکت کنند. در همین کتاب، پیش‌تر پسر به طبقه بالا، به سوی قسمت راست بالا می‌رود و در صفحه بعدی، به سمت طبقه پایین و قسمت راست پایین می‌رود. در حالی که منطقی‌تر می‌بود اگر از همان طبقه که بالا رفته بود، پایین می‌آمد. این حرکت به نظر گیج‌کننده و ناجور می‌رسد.

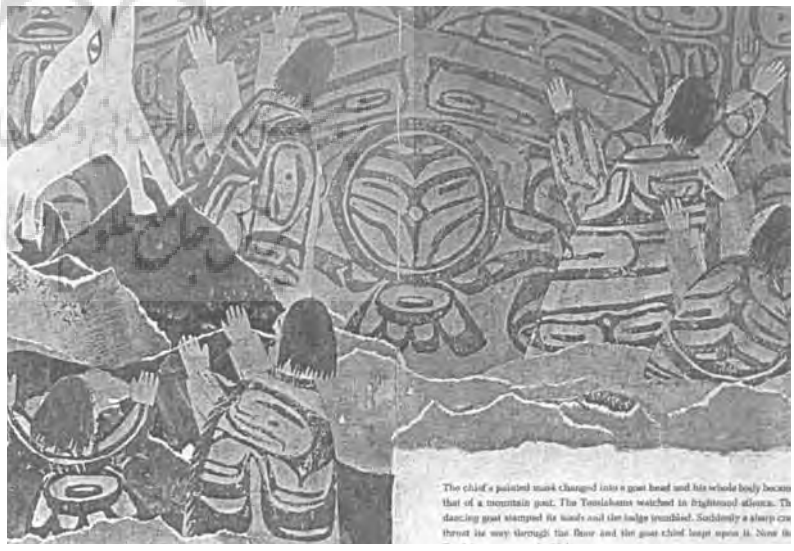
نوح در کتاب «اسپایر»[۳۹]، به قُمری اجازه می‌دهد به پایین سمت چپ یا به سوی شکل ضربدری که بازوانش و خط کنشی پشت پرنده در سمت راست بالا ساخته اند، حرکت کند. پرنده به قسمت چپ بالای فرم ضربدری که بازوان نوح ساخته، برمی‌گردد. از این نظر که این تمایزات چپ- راستی قراردادی‌اند، کسانی که با این قراردادها ناآشنا هستند، احتمالاً از معانی آن‌ها سر در نخواهند آورد. یک بار یکی از فرزندان خودم (نویسنده)، به عنوان یک کودک ۳ ساله، به طرف راست یک دو صفحه‌ای در کتاب واندا گگ، «میلیون‌ها گربه» اشاره کرد و گفت: «برکه خالی است». سپس به سمت چپ صفحه اشاره کرد و گفت: «حالا یک نفر آن را پُر کرد.» متن به ما می‌گوید که اکثر ما حدس زده‌ایم که برکه پیش از این‌که پُر باشد، خالی بوده است، اما از آن‌جا که پسر من اول به صورت اتفاقی به صفحه سمت راست نگاه کرد، به سادگی فکر کرد که اول برکه خالی بوده است. یک سال بعد، با یادگیری از طریق نگاه کردن به شمار زیادی از کتاب‌های تصویری که در آن‌ها، زمان به‌طور قراردادی از چپ به راست حرکت می‌کند، پسر من درک کرد که قصد گگ چه بوده است. او مهارتی را که لازم داشت، آموخته بود؛ اگرچه از روند انجام آن آگاهی نداشت. به همین شکل، دانش‌آموزی که بیشتر زندگی‌اش را در لبنان گذرانده بود، یک بار به من گفت که هیچ‌وقت نفهمیده چرا بسیاری از تصاویر در کتاب‌های مصور، او را ناراحت می‌کرده است تا وقتی که در کلاس درباره حرکت از چپ به راست صحبت کردیم. او کتاب‌های مصوری را که در لبنان چاپ شده، به من نشان داد که در آن‌ها اشیای متحرک به سمت چپ متمایل بودند. همان‌طور که «جوزف شوارکز»[۴۰]، در کتاب «شیوه‌های تصویرگری»[۴۱] می‌گوید، باید جهت تصویری را در ارتباط با جهت زبانی که بهتر بلدیم، یاد بگیریم (ص ۳۰). هنگامی که پسرم صفحات راست و چپ کتاب را برعکس می‌کرد، جواب او به تصاویر واندا گگ برای جمله «هر روز به او یک عالم شیر می‌دادند و به زودی خوب رشد کرد و چاق و چله شد» این بود، «بگذار من همه گربه‌ها را بشمرم». در واقع تصویر گگ، ده گربه متفاوت را نشان می‌دهد، اما اگر قرارداد مناسب را درک کنیم، می‌فهمیم که در واقع این تصویر، یک گربه را در زنجیره‌ای از لحظات که از چپ به راست حرکت می‌کنند، نشان داده است. گربه چاق در سمت راست، همان گربه استخوانی در سمت چپ است که در نقطه دیگری از زمان قرار دارد.

«خانه کوچک»

«مرد بزرگراه»

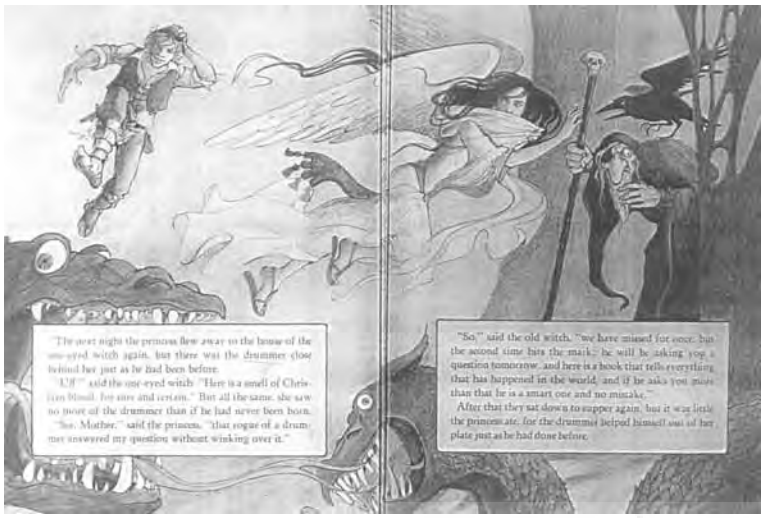


«بزهای کوستانیِ تمالاها»



بسیاری از کتاب‌های تصویری از این قرارداد بهره می‌برند و همان شخصیت‌ها را بیش از یک بار در همان تصویر نشان می‌دهند. جوزوف شوارکز، این پدیده را روایت متوالی می‌نامد (شیوه‌های تصویرگر، ص ۲۴).

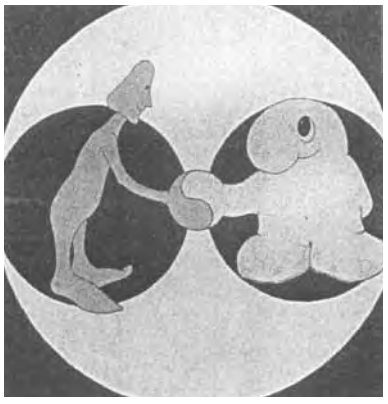
کتاب «کمانی به سوی خورشید» و «چرا پشه‌ها در گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند»[۴۲]، هر دو از روایت متوالی بهره می‌گیرند. نقاشی‌های زمینه متوالی‌اند. اما اگر تصاویر را از چپ به راست بخوانیم، همان شخصیت‌ها را در زنجیره کنش‌های پیاپی کشف می‌کنیم. ما شخصیت پسر را در داستان مک درمت می‌بینیم که ابتدا در طرف چپ از دوستانش می‌گریزد و سپس مادرش در سمت راست او را دلداری می‌دهد. سپس او تبدیل به کمانی می‌شود که در مجموعه تصاویر در همان صفحه قرار دارد. در داستان چرا پشه‌ها در گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند، هم‌چنین همان شخصیت‌ها را دوباره در موقعیت‌های مختلف می‌بینیم و باید درک کنیم که تصویر چپ برای فهم داستان، اول می‌آید. اما این‌جا پیکرها گاهی ناگهان در کنار یکدیگر و گاهی حتی تقریباً روی هم قرار می‌گیرند. خرگوش در یک چاله، وقتی مار وارد می‌شود یا گودال را ترک می‌کند، دیده می‌شود. این دو تصویر در یک لبه تصویر با هم می‌آیند. قارقار کلاغ به شکل مجموعه‌ای از کلاغ‌های روی هم افتاده نشان داده می‌شود که هر یک بزرگ‌تر و روشن‌تر از دیگری در سمت چپش می‌شود. سپس، هوهوی جغد در دو تصویر، طوری روی هم می‌افتد که بال چپ یکی از قسمت‌های فرم‌ها، روی بال راست دیگری قرار می‌گیرد.



همیشه خوشبخت

«دیلن‌ها»[۴۳]، این نوع روی هم افتادن را در تصاویرشان برای کتاب «آردما»[۴۴]، «چه کسی در خانه خرگوش است»[۴۵]، فراوان به کار می‌برند. ما یک شخصیت را گاهی سه یا چهار بار و در نقطه‌ای حتی چهارده بار، در یک تصویر درست و زنجیره‌ای از کنش‌ها می‌بینیم که حرکتی بزرگ را می‌سازد.

هیچ دلیل روایی برای احتیاج ما به دیدنِ سه لحظه از تلاش خرگوش، با هدف وارد شدن به خانه‌اَش، سه لحظه از پریدن پلنگ روی شیروانی، هفت لحظه از پرواز شفیره پروانه، کنش‌هایی که می‌توانند به یک فیگور مرتبط شوند، وجود ندارد.



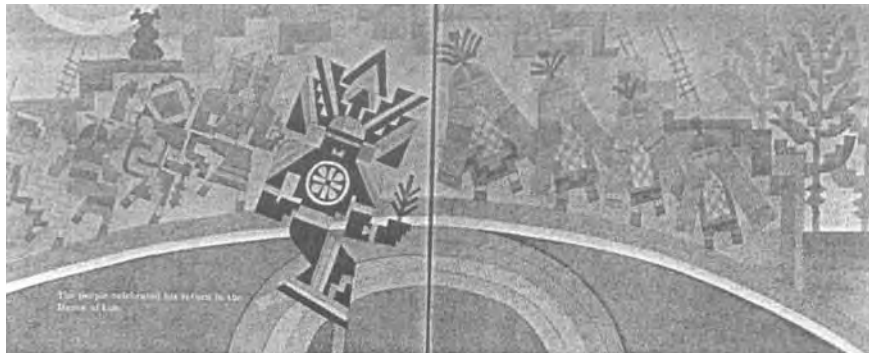
داستان خودشما

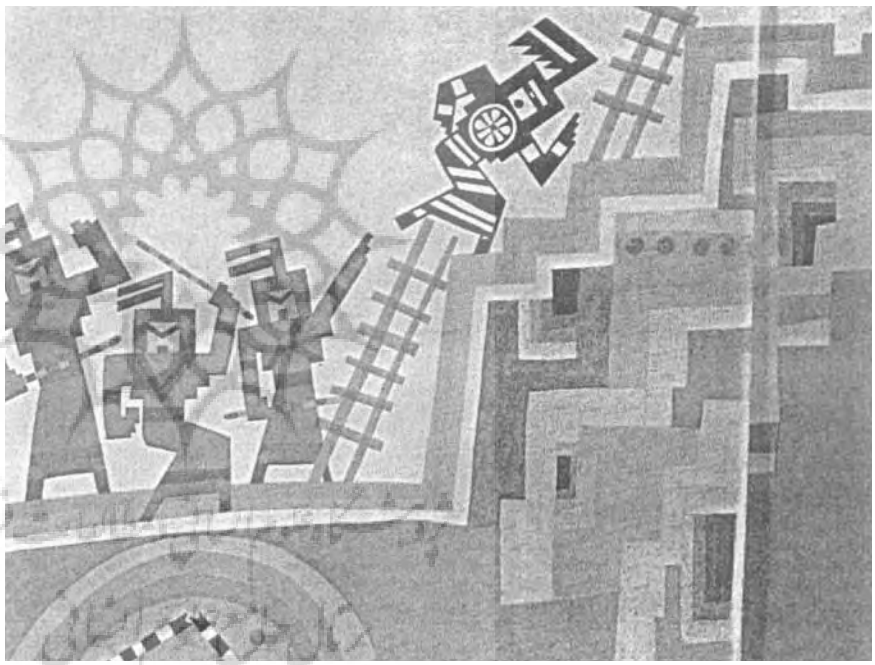
اما دیلن‌ها بیش از آن‌چه این‌جا از دست می‌دهند، به دست می‌آورند؛ زیرا این تصاویر، جذبه سیال شگفت‌انگیزی دارند. بازوها و پاهای سیاه شخصیت‌هایی که نقش حیوانات داستان را بازی می‌کنند، چندین بار تکرار شده و ریتم بصری ظریفی به وجود آورده‌اند؛ به گونه‌ای که این تصاویر که به طرز متناقض‌نمایی بسیاری از کنش‌های متوقف شده را نشان می‌دهند، انباشته از انرژی‌اند. این تصاویر، شبیه فریم‌های فیلمی است که همگی روی هم افتاده‌اند و به یک‌باره نمایش داده می‌شوند. آن‌ها به درجه‌ای از تأثیر حرکت باوقار دست می‌یابند که ماتیس، در یکی از پرده‌های نقاشی‌اش به نام «رقص»، به آن رسیده است که در آن دایره‌ای را می‌بینیم که چیزهایی شبیه به پیکره‌های انسانی، در زنجیره‌ای از حرکات پیاپی، آن را تشکیل داده‌اند. با این حال و به رغم انرژی‌شان، نه نقاشی رقص ماتیس و نه تصاویر کتاب چه کسی در خانه خرگوش است، هیچ حسی از زمان در خود ندارند. در عوض، حاوی حسی از نمونه اعلای زمان هستند؛ زمانی که به تصویر کشیده شده است. آن‌ها حرکت و ریتم این دنیا را به حرکت و ریتم بصری و فعالیت واقعی را به اشکال روی زمینه دوبُعدی تبدیل می‌کنند. این تصاویر، حاوی تأثیر حرکت با بهره‌گیری از یافتن معادلی برای آن در تصویر بدون حرکت بصری‌اند؛ یعنی در قراردادهایی از رسانه‌ای بدون حرکت.

این‌که این قراردادها تصویری‌اند که حامل انرژی یا فعالیت در هنر کتاب مصور است، به ویژه از طریق مقایسه دو

کتاب مصور روشن می‌شود که حاوی تصاویر زیادی از انسان بی‌حرکت است. در تصاویر قاطعانه و آرام آقای خرگوش و هدیه دوست‌داشتنی، شخصیت‌ها، پاهای‌شان را محکم روی زمین نگه می‌دارند؛ حتی وقتی در حال راه رفتن هستند و تنها خطوط واقعی در میان آشفتگیِ رنگمالی شده رنگ‌های گوناگون، خطوط کناره‌نمای محکم هستند که شخصیت‌ها را به پس‌زمینه سنجاق می‌کنند. اما در کتاب «سم، بنگ و درخشش ماه»[۴۶]، اثر «اولین نِس»[۴۷]، با وجود این‌که سم به شکل پیوسته در حالتی دراز کشیده یا نشسته، با حالتی مأیوسانه نشان داده شده، در واقع تصاویر حامل آشفتگی شرایط هستند؛ زیرا به هر شکلی به نظر می‌رسند مگر آرام. نِس از تنوع وسیع تکنیکی استفاده کرده که از نظر من دال بر حرکت است. خطوط موازی بی‌شماری چشم ما را به پشت و درون پیکر سم می‌کشانند؛ از جمله خطوط جعبه‌ها در پس‌زمینه، هنگامی که سم احساس بدی درباره صدای بنگ دارد و خطوط باران روی پنجره روبه‌روی وی؛ وقتی به آرامی و با دقت از میان آن نگاه می‌کند و در حالی که سم نشسته است و تصور می‌کند که یک کانگرو در بغل دارد، نِس چکمه‌های پدرش را درست روی سرش قرار می‌دهد؛ طوری که انگار نزدیک است بر سر او فرود آیند و لهش کنند. چنین به نظر می‌رسد که عصبانیت پدرش، تخیلات او را له می‌کند.

کمانی به‌سوی خورشید



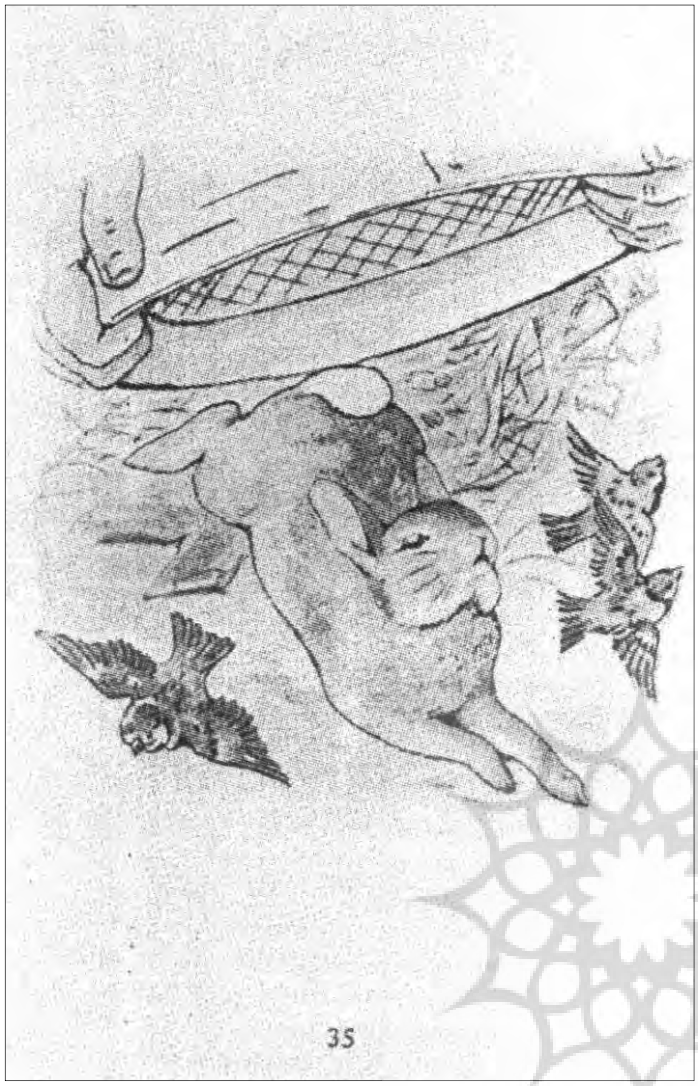


کمانی به‌سوی خورشید

نمایش پیکره‌های بی‌حرکت در این کتاب که حامل فعالیت هیجانی قوی است، آن را از بسیاری کتاب‌های به یاد ماندنی دیگر متمایز می‌کند. این موضوع، بیانگر فعالیت شدید است، اما در واقع حس سکون را به ما انتقال می‌دهد. تصاویر دیلن‌ها، به خاطر تمام هیجان و انرژی بصری‌شان در کتاب چرا پشه‌ها در گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند و کتاب چه کسی در خانه خرگوش است، هر دو تقویت‌کننده حس توقف زمان، به دلیل نشان دادن تعداد بسیاری تصویر از فعالیت‌های ثابت به ما هستند. تصاویر «اِد امبرلی»[۴۸]، برای کتاب «هافِ طبل‌زن»[۴۹] ساخته شده و تصاویر «پَت هاچینز»، برای کتاب رزی به گردش می‌رود، دارای سکون از نوع دیگری هستند، اما آثاری چون آثار «نیکلا بیلی»[۵۰]، «نانسی اکهلم‌برکرت»[۵۱] و «اِرُل لُکن»[۵۲] و آثار «سنداک»، از جمله «آن‌جا که وحوش هستند» و نیز «باغ عبدالقزازی» و «جومانجی»[۵۳] و «کشتی صبا»[۵۴] از آثار «ون السبورگ»[۵۵]، همین سکون را به تصویر می‌کشند.

دیلن‌ها، امبرلی و هاچینز همه از رنگ‌های روشن به وفور استفاده می‌کنند و نیز بخش‌های بدون سایه که توجه را به اشکال، بیش از خطوط و به سطوح دوبُعدی تصاویر، بیش از عملی که در فضای سه‌بُعدی بر آن دلالت دارند، جلب می‌کنند. این تصاویر بدون انرژی نیستند. ترکیب‌بندی‌های‌شان صریح و کوبنده است. آن‌ها حاوی هیجان هستند؛ حتی اگر حرکت را متوقف کرده باشند. این تصاویر از انرژی هنر انتزاعی برخوردارند و این به سبب حرکتِ نشان داده شده نیست، بلکه مسئله دینامیک ترکیبی است و نه اطلاعات روایی درباره حوادث به تصویر کشیده شده.

همه تصاویر دیگر، شکل‌گیری دارند. این تصاویر، به شدت و آشکارا پُر جزئیات و دارای عمق و حس استحکام هستند. با وجود این، حرکت ندارند و حتی گاهی به شکلی رازآمیز بی‌حرکت به نظر می‌رسند. الن در تصاویر السبورگ، مجسمه‌وار بالای پله‌های باغ قزازی ثابت شده است؛ به جای این‌که حس کنیم دارد روی آن‌ها می‌افتد و وقتی مکس در



پیتر خرگوش

تصاویر سنداک، از یک درخت تاب می‌خورد، او و موجودات وحشی طوری به نظر می‌رسند که گویی در همان وضعیت برای مدتی معلق بوده‌اند؛ به جای این‌که فعالانه درگیر عمل حرکت کردن از یک شاخه به شاخه دیگر باشند، این تصاویر، سکونی رویاگونه را منتقل می‌کنند؛ چیزی شبیه نتیجه منطقی آن توالی‌ها در تصاویر متحرک که حرکات اسب‌ها یا ورزشکاران را آهسته می‌کنند تا موجب شود آن‌ها طوری به نظر برسند که انگار هوا در برابر حرکت‌شان مقاومت می‌کند. در این کتاب‌های مصور، هوایی که آن‌ها را باز می‌دارد، آن‌قدر سنگین به نظر می‌آید که انگار حرکت‌شان را متوقف کرده است.

سنداک و السبورگ، به این تأثیر از طریق سرکوب و مخالفت با فعالیت شدیدی که نشان می‌دهند، دست یافته و برای رسیدن به این هدف، از هر امکانی استفاده کرده‌اند. در هر دو مورد، چشمان قهرمان داستان تقریباً همیشه بسته نشان داده شده است؛ گویی آرام خوابیده، به جای آن‌که حرکت کند. در هر دو مورد، منابع نوری قوی، تضاد شدیدی میان نور و سایه ایجاد کرده است. سایه‌پردازی عمیق، هم به اشیا و هم به انسان‌ها استحکام فوق‌العاده‌ای بخشیده است؛ به گونه‌ای که سنگین، مجسمه‌وار و سخت به نظر می‌آیند (درست مثل اشیا) و انسان‌ها در نقاشی‌های دوره کلاسیک پیکاسو که مثل سکون ثابت این پیکره‌های مکس و الن هستند. ون‌السبورگ نیز سطوح اشیای خود را با بافت‌های متراکم می‌پوشاند و سنداک بیشترین استفاده را از هاشور متقاطع می‌کند. این هر دو به بهره‌گیری از خط منتهی می‌شود؛ به عملکردی مثل شبکه‌بندی کردن. شخصیت‌ها را پایین نگه می‌دارند و باعث می‌شوند آن‌ها ساکن به نظر برسند؛ حتی وقتی در حال حرکت نشان داده شده‌اند. در حالی که تصاویر هر دو هنرمند، تا حدی از حس ساده شده کاریکاتوری برخوردارند، کاریکاتورهایی هستند که با رنگ و سایه‌پردازی غنی شده‌اند؛ به شیوه‌ای که با کاربرد پُر قدرت خط تضاد دارند. او هم‌چنین از خطوط کنشی، در جایی که انتظار آن را داریم، یعنی در کاریکاتورها استفاده نمی‌کند.

نتیجه این همه، احساس رازی رویاگون است که با دیدن یک تصویر در هر کتاب برمی‌خیزد. تصویرسازی مکس و موجودات وحشی، در برابر آسمان آبی تیره و زیر ماه کامل، جار و جنجال آن‌ها را مانند شوریدگی فعالیتی نشان می‌دهد که کاملاً ساکن به نظر می‌آید. یکی از موجودات وحشی که پاهایش روی زمین نیست، انگار در هوا معلق مانده و تا ابد با هیچ چیز به تعادل نمی‌رسد و در تئوری در حال افتادن است، اما جوری به نظر می‌رسد که انگار در زمانِ معلق در بالای راه‌پله مانده است. هم‌چنین، سنداک دقیقاً حس زمان معلق را در تصاویرش از دیوید که روی منظره شناور است، در کتاب «با شب پرواز کن»[۵۶]، اثر «جرل»[۵۷] و آیدا که بر فراز منظره «بیرون از آن‌جا» شناور شده، القا می‌کند.

تمام این تصاویر، مقداری از رازگونگی رئالیسم جادویی را دارند؛ حال و هوایی مناسب برای موقعیت‌های رویاگونه‌ای که نمایش می‌دهند.

داستان‌های پریانی که برکرت و لُکن و بسیاری از تصویرگران دیگر تصویرسازی کرده‌اند و در آن‌ها از رنگ‌های غنی و اشکال و بافت‌هایی بهره برده‌اند که توجه را از اعمالی که نمایش می‌دهند، دور می‌کند، احساس مشترکی با تصاویر نام برده دارند. چنین تصاویری بسیار در جهت سنت تصویرسازی‌های پُر جزئیات و غنی داستان‌های پریان حرکت می‌کنند که هنرمندانی مانند «ادموند دولاک»[۵۸] و «کی نایلسن»[۵۹] تصویرگری کرده‌اند. آن‌ها تمرکز زیادی روی اشیای درخشان دارند و این امر، حتی دیده شدن شخصیت‌های انسان را دشوار می‌کند. «اسوتلانا الپرز»[۶۰]، به تأثیر چنین تصاویری اشاره می‌کند: «به نظر می‌رسد تناسبی وارونه بین توصیف دقیق و کنش وجود داشته باشد: توجه به سطح دنیای به تصویر کشیده شده، به بهای بازنمایی کنش روایی قابل دستیابی است» (ص ۲۱). این تصویرگران، بیشتر به لحاظ ویژگی‌شان از طریق بهره گرفتن از جزئیات سطح و نه نمایش کنش، معنی را انتقال می‌دهند.

پیکره‌هایی که هنرمندانی چون دولاک و نایلسن و بسیاری دیگر از تصویرگران معاصر، به دنبال این سنت فاخر طراحی کرده‌اند، اغلب هم‌چون اشیایی زیبا، قابل تحسین هستند و حالات‌شان بیشتر آرام و منفعل، مانند مدل‌های عکس‌های به دیوار آویخته است. اما چنین چیزی در پیکره‌های انسانی که برکرت تصویر کرده و یا حتی در آن‌ها که لُکن نشان داده، قابل مشاهده نیست. آن‌ها در حال انجام اعمال جالبی هستند و کارکردی بیش از کارکرد تزئیینی دارند. برکرت و لُکن، مثل سنداک و ون السبورگ، تأثیراتی را نشان می‌دهند که حرکت را از طریق نمایش فعالیت، متوقف می‌کند و بنابراین، به گونه‌ای متناقض‌نما سکونی ناآرام و بی‌قرار می‌آفرینند که ویژگی بسیاری از بهترین کتاب‌های تصویری است.

پی‌نوشت:

1- Roland penrose
2- "Where the wild things are"
3- "Arrow to the sun"
4- McDermott
5- Gyorgy kepes
6- Guy Thomas Bus
7- How people look at pictures
8- The snowman
9- Raymond Briggs
10- Joh cech
11- Randolph Caldecott
12- Wild things
13- Sendak
14- John Berger
15- Ways of seeing
16- Heĺén Fourment in a furcoat
17- Out side over there
18- "Rosie's walk"
19- Pat Hutchin
20- Adrienne Adams
21- Cabbage Moon
22- Jan wahl
23- Millions of cats
24- Wanda Gag
25- Make way for ducklings
26- Mccloskey
27- Funny little woman
28- Lent
29- Huss
30- Silv erstein
31- Freight train
32- Donald crews
33- Leo lionni
34- Sylvester and the magic pebble
35- steig
36- Mr. Rabbit and the lovely present
37- The Garden of Abdul Gasazi
38- Three Jovial Huntsmen
39- Spier
40- Joseph schwarcs
41- Ways of Illustrator
42- Why Mosquitoes Buzz in people's Ears
43- Dillo Ns
44- Aarde ma
45- Who's in Rabbit's house
46- Sam, Bangs, and Moon shine
47- Evaline Ness
48- Ed Emberly
49- Drummer Hoff
50- Nicola Bayley
51- Nancy Ekholm Burkert
52- Errol Lecain
53- Jumanji
54- Wreck of the zephyr
55- Van Allsburg
56- Fly by night
57- Jarrel
58- Edmund Dulac
59- Kay Nielsen
60- Svetlana Alpers

منبع:

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