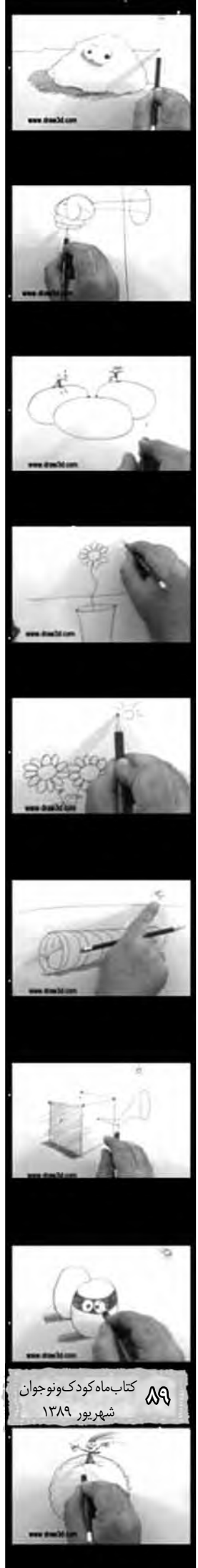


مقاله

پیوند واژگان و تصاویر

(قسمت اول)

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

هنگامی که با کتب مصور روبه‌رو می‌شویم، واژگانِ متون به‌گونه‌ای بر تجربه‌ی ما از تصاویر سایه می‌افکنند که به نظر می‌رسد این هر دو آیینه‌ی یکدیگر هستند. اما در حقیقت چنین نیست- به محض این‌که آن‌ها را از یکدیگر جدا کنیم این امر روشن می‌شود.

از صدها تن- چه کودکان و چه دانشجویان بالغ ادبیات کودکان درخواست کردم تا داستان‌هایی که برایشان پیش می‌آید را همان‌گونه ثبت کنند که تصاویر کتاب‌های تصویری که دارای متن هستند این داستان‌ها را تجربه می‌کنند؛ آن‌ها همواره اظهار ناکامی می‌کنند و به تنوع شگفت‌انگیزی از داستان‌های گوناگون می‌رسند. با وجودی که هنگامی که روند معکوس را اجرا می‌کنم، مخاطب من کم‌ـر دچار سرخوردگی می‌شود، و متن داستان‌های کتاب تصویری را بدون آن‌که تصویری به همراه داشته باشند می‌خوانند، در اغلب موارد در درک اشارات ضمنی واژگانی که می‌شنوند دچار کج‌فهمی می‌شوند. این تجربیات شیوه‌هایی را نشان می‌دهند که کلمات و تصاویر در تأثیر نهایی روایت یک کتاب مصور، نقش ایفا می‌کنند.

در کتاب «هنرِ هنر برای کتاب‌های کودکان» [1]، «دایانا کلمین» [2] تأکید می‌کند که تصایر «سِلِستینو پیاتی» [3] برای کتاب «جغدهای شاد» [4]: «توهم قدرتمند داستان‌گویی را پایه‌ریزی می‌کند» (ص ۶۴).

این‌که تأثیر روایی، حقیقتاً امری خیالی است در داستان‌هایی خود را نشان می‌دهد که ساخته‌ی دست کسانی است که این تصاویر را بدون شنیدن کلمات می‌بینند. کتاب جغدهای شاد بر حسب تصادف، کتابی آرمانی برای این روند است، زیرا تصاویر در همان صفحاتی که کلمات قرار گرفته‌اند، قرار ندارند و به آسانی می‌توانند از آن‌ها جدا شوند. برای اجتناب از آشفتگی که محصول آگاهی نداشتن از آن است که رویدادهای پیشین، داستان را به کدام سو هدایت می‌کنند، من تمام تصاویر را به توالی یک‌بار نشان می‌دهم و سپس از مردم می‌خواهم داستان‌ها را در حالی بنویسند که تصاویر را برای دومین بار می‌بینند.

نتیجه، تنوع وسیعی از داستان‌هاست: توصیفاتی از یک روز معمولی در زندگی دو جغد، گزارشاتی مبنی بر این‌که چگونه دو جغد اطلاعات مهم را انتقال دادند و کوشش‌هایی برای حل مسئله کمبود غذا در حیاط یک طویله، بحث‌هایی درباره‌ی این‌که کدام پرنده زیباترین است- و داستان‌هایی درباره‌ی جغدهایی که سردرگمی یا ناکامی‌شان ناشی از سردرگمی داستان‌گویان است.

اما تصاویر در کتاب جغدهای شاد چه از نظر ترکیب‌بندی و چه از نظر موضوع بی‌شباهت با یکدیگر هستند. تأکید در جایی بر دو جغد قرار می‌گیرد و جایی دیگر بر گروهی از پرندگان، در جایی بر چشم‌اندازهای جنگل قرار می‌گیرد، و یک تصویر غای نزدیکی از گل آفتاب‌گردان با صورت انسان نشان داده می‌شود.

از آن‌جا که امکان دارد این کمبود یکپارچگی، کتاب را به گزینه‌ای ناعادلانه برای این آزمایش تبدیل کند، همین روند را با مجموعه‌ی منجسم‌تری از تصاویر ادامه داده‌ام. تصاویر «موریس سنداک» [5] برای کتاب «آقا خرگوشه و هدیه‌ی دوست‌داشتنی» [6]، در صفحاتی مجزا از متن ظاهر می‌شوند و به میزان کافی در سبک، موضوع و شرایط با یکدیگر شباهت دارند تا متضمن این امر باشند که در حقیقت در حال روایت یک داستان هستند. و در واقع، با وجودی که جزئیات گوناگونی در تصاویر وجود دارند، مردم مجموعه‌ای از حوادث را به‌طور قطع در این تصاویر می‌یابند که به یکدیگر شباهت دارند- همین‌طور است در داستان «کارلوت زُلوتو» درباره‌ی سفری از میان بیشه در جست‌وجوی چیزی.

با وجود این، تعجبی ندارد که هیچ‌گاه کسی حدس نمی‌زند که موضوع مورد جست‌وجو یک هدیه‌ی تولد باشد: کسی که هدیه برای او در نظر گرفته شده در متن مشخص شده اما هرگز در تصاویر به چشم نمی‌آید. این جزء کوچک تفاوتی بزرگ به وجود می‌آورد: حرکاتی که بیش‌تر مردم در این تصاویر می‌یابند، بی‌انگیزه‌ی ویژه‌ای برای جست‌وجو، حقیقتاً داستان نیستند؛ آن‌ها بیش‌تر شبیه به سفرنامه‌های بدون طرح داستانی هستند که در آن خرگوش، مناظرِ بی‌ربطی را فقط به دلیل جالب یا زیبا بودن‌شان به دختر نشان می‌دهد.

این امر واکنشی عادلانه به تصاویر سنداک به نظر می‌رسد: همان‌طور که «باربارا بیدر» به درستی اشاره می‌کند، «دختر و خرگوش در این نقاشیِ لکه‌لکه ظاهر می‌شوند که... بدون وجود کوچک‌ترین حسی از این طرف و آن طرف رفتن‌شان، در حقیقت بدون احساس ما درباره‌ی این‌که در کجا قرار گرفته‌اند یا به کجا می‌روند.»

(کتاب‌های مصور آمریکایی، ص ۴۹۸). این تصاویر باعث می‌شوند، بیشه بسیار جذاب به نظر بیاید و اشاره‌ی کمی به خطر یا عملی می‌کنند که منطقی است به این نتیجه برسیم که زیبایی‌شان عاملی کلیدی در داستان است.

به هر روی، داستان‌هایی که مردم در تصاویر کتاب «جغدهای شاد» می‌یابند به طرز جالبی اغلب بر عمل دیدن تأکید می‌کند و طرح‌های داستانی را در اطراف جغدهایی می‌ساد که در حال تماشای پرندگان یا جنگل هستند. داستان‌های حقیقی کتاب‌های جغدهای شاد و آقا خرگوشه، به تعبیری درباره‌ی دیدن چیزها هستند؛ اما جغدها جنگل خود را توصیف می‌کنند و خرگوش و دختر جنگل خود را جست‌وجو می‌کنند، به دلایلی که به شکل جانبی فقط به کشش یا زیبایی ظواهر مربوط می‌شوند. تصاویر به خودی خود و به روشنی فقط اندیشه‌ی کلی‌نگری و نگاه کردن به مناظر زیبا یا جالب را دربردارند، همان‌طور که شاید تمام تصاویر چنین می‌کنند. اما آن‌ها هیچ‌گونه پیشنهاد تأکید بر چیزی یا اندیشه‌ی خاصی درباره‌ی این‌که چرا یکی از این مناظر باید دیده شود ارائه نمی‌کنند. در نتیجه، مردمی که از آن‌ها خواسته شده داستان‌هایی در این تصاویر پیدا کنند، تمایل به تبدیل علاقه‌ی خود در نگاه کردن به تصاویر به علاقه به شخصیت‌های درون تصاویر پیدا می‌کنند.

تأثیر بصری تصاویر به عنوان منابع حسی بدون زمینه‌ی کلماتی که تصاویر را همراهی می‌کنند، اهمیت بیش‌تری از هر گونه اطلاعات روایی دارد که احتمالاً این تصاویر در خود دارند.

میزان وابستگی معنیِ تصاویر به بسترهای بیرونی را داستان‌هایی که مردم می‌سازند و در این دو مجموعه‌ی تصاویر یافت نمی‌شود، تأیید می‌کنند. داستان‌هایی که مردم می‌گویند در اکثر اوقات گرایش به نمونه‌هایی از رسمی‌ترین انواع روایت‌های کودکان، و توصیفات سفرهایی دارند که با جمله‌ی «هیچ‌جا خانه‌ی آدم نمی‌شود»، یا بحث‌هایی درباره‌زیبایی یا مهارتی پایان می‌پذیرند که با این درک تحقق می‌پذیرند که همه ما به اندازه‌ی خودمان زیبا هستیم.

این‌که مردم معنی این تصاویر را با استفاده از دانش برتر خود از دیگر متن‌ها، کامل می‌کنند، نشان می‌دهد که خود تصاویر می‌توانند اشاره به اطلاعات روایی داشته باشند که فقط به زمینه‌ای شفاهی مربوط است؛ که اگر هیچ‌یک فراهم نشود دوست داریم در خاطرات‌مان به دنبال آن بگردیم. از سوی دیگر، وقتی اولین تصویر دختر کوچک و خرگوش عظیمِ سنداک را به بزرگ‌سالان نشان می‌دهم، همیشه یک نفر هست که آگاهانه در حال نخودی خندیدن است، با این وجود هیچ‌کس تا به حال داستان خنده‌داری درباره‌ی دختری که از زیبایی به مثال عروسک است و خرگوشی که در حال پول درآوردن است، نساخته است، جمع‌بندی که می‌گوید این داستانی برای کودکان است، که محدوده‌ی تفاسیر قابل قبول را باریک می‌کند.

گذشته از این، بدون حضور متن کامل‌کننده‌ی تصاویر، مردم حتی گرایش به سوءتعبیر اطلاعات بصری موجود در تصاویر به شیوه‌هایی دارند که آشکار می‌سازند که این اطلاعات تا چه حد پراکنده هستند. برخی از مردم برداشتی اندوهگینانه و غم‌بار از تصاویرِ گرفته‌ی سنداک دارند و شماری از مردم تصاویر قدرتمند پیاتی از غروب سرخ خورشید بر فراز بیشه‌ای پوشیده از برف را مانند تصویری از آتش تعبیر کرده‌اند. کاملاً روشن است که بسیاری از مردم داستان‌هایی درباره‌ی تصاویر سنداک خلق می‌کنند که در آن یک خانه به شکلی بارز نشان داده می‌شود و داستان‌هایی درباره تصاویر پیاپی می‌سازند که در آن روباهی به روشنی نشان داده شده است. با وجودی که در یکی از تصاویر سنداک خانه‌ای وجود دارد، متن فقط می‌گوید، طاقچه‌های قرمز و حتی از خانه نامی به میان نمی‌آورد و در حالی که روباهی در یکی از تصاویر پیاتی وجود دارد، متنِ همراه تصویر نه تنها از روباه چیزی نمی‌گوید بلکه در واقع اشاره می‌کند که جنگلی که او در آن ظاهر می‌شود، مکان آرامی است. چیزی که به سادگی برای هنرمند، پس‌زمینه محسوب می‌شود، حقیقتی مهم برای توضیح به کسانی می‌شود که از تأکیدات مشخصی که کلمات فراهم می‌آورند، آگاهی ندارند.

با این حال، وقتی اصل داستان‌ها را پس از آزمایش برای مردم روایت می‌کنم، چیزهایی که از نظرشان دور مانده آن‌ها را شگفت‌زده می‌کنند. با در نظر گرفتن تأکید کلمات، نادیده گرفتن این امر که تصاویر «پیاتی» تغییرات فصول را نشان می‌دهند، دشوار خواهد بود. یعنی چیزی که احتمالاً توجه مخاطبین را در ابتدا به خود جلب نمی‌کند، زیرا آن‌ها انتظار زمانی طولانی که بین یک تصویر و تصویر پس از آن گذشته، ندارند. منظور از زمان معمولاً دقیقه و ساعت است نه ماه. و با وجود کلمات، تشخیص ندادن تمرکز مرکزی بر تفاوت‌های رنگیِ تصاویرِ سنداک سخت خواهد بود، واقعیتی که هیچ‌کس در

ابتدا نظری روی آن ندارد. با وجود کلماتی که تأویل ما را هدایت می‌کنند، این دو مجموعه‌ی تصاویر، هر دو توهم قدرتمند داستان‌گویی را خلق می‌کنند. کلمات می‌توانند تصاویر را تبدیل به منابع غنی روایی کنند- اما فقط از آن روی که آن‌ها به روشی آن‌چنان متفاوت با تصاویری ارتباط برقرار می‌کنند که معانی تصاویر را تغییر می‌دهند.

هم‌چنین به دلیلی مشابه، تصاویر می‌توانند ضربه‌ی روایی واژگان را تغییر دهند. در واقع تصاویر معنای متون را در روند پشتیبانی از آن‌ها تغییر می‌دهند و این در صورتی کاملاً روشن می‌شود که آزمایش درباره‌ی آن‌ها را به شکل معکوس انجام دهیم و تأثیراتی که روی شنوندگان داستان می‌گذارند را بدون تصاویر همراه آن‌ها کشف کنیم. وقتی متن کتاب «آن‌جا که موجودات وحشی زندگی می‌کنند»، اثر سنداک را بدون نشان دادن تصاویر برای بزرگ‌سالانی خواندم که پیش از این آن را نشنیده بودند، بسیاری احساس کردند، با داستانی ترسناک مواجه هستند، که برای کودکان خردسال بیش از حد وحشت‌آور است. صرف‌نظر از نگاه به موجودات وحشی و خاص سنداک، آن‌ها موجودات وحشیی را بیرون از کابوس‌های خودشان مجسم می‌کنند و حقیقتاً آن‌ها را ترسناک می‌بینند. سپس وقتی داستان را همراه با تصاویر برای‌شان روایت می‌کنم، همیشه نظرشان را عوض می‌کنند. هیولاهای سنداک به گونه‌ای متناسب بیش از آن‌که ترسناک باشند، اطمینان‌بخش و دوست‌داشتنی هستند، و مکس بیش از آن‌که آن‌ها تصورش را می‌کردند، گستاخ و خودپسند است.

در واقع، این تصاویر و نه واژگان هستند که به ما می‌گویند جای نگرانی نیست که بر خلاف تصورات‌مان درباره‌ی ضعف کودکان و خشونت هیولاها، این کودک خاص می‌تواند از خودش در برابر این هیولاها محافظت کند.

تصویرسازی‌های کتاب «وحشی‌ها» اطلاعاتی را انتقال می‌دهد که تأثیر و معنی داستان را به عنوان یک کل تغییر می‌دهد، درست همان‌طور که واژگان کتابِ جغدهای شاد و آقا خرگوشه، اطلاعاتی را می‌دهند که تأثیر و معنی داستان را به عنوان یک کل تغییر می‌دهد.

آن تغییرات می‌توانند به این دلیل اتفاق بیفتند که واژگان و تصاویر به شیوه‌هایی بسیار متفاوت مرتبط می‌شوند که صاحب‌نظران دوست دارند این تفاوت‌ها را بزرگ‌نمایی کنند. در سال‌های اخیر براساس تحقیقاتی که بر فعالیت مغز انسان انجام شده، امر عادی آن است که هم واژگان و هم تصاویر احتیاج به درکی داشته باشد که دو بخش بر عهده می‌گیرند. مغز انسان متشکل از دو نیم‌کره است که فقط به وسیله‌ی یک دسته از تارهای عصبی که ارتباطی درونی با یکدیگر دارند پیوند دارند. مطالعات پزشکان درباره‌ی آسیب‌ها در مناطق مختلف یک نیمه‌ی مغز یا نیمه‌ی دیگر اشاره می‌کند که هر دو نیمه مسؤولیت اشکال گوناگون تفکر را بر عهده دارند. به بیان ساده، به نظر می‌رسد، نیم‌کره‌ی چپ، تفکر تحلیلی و زنجیره‌ای را بر عهده دارد و بنابراین بر عملکرد زبان نظارت دارند؛ نیم‌کره‌ی راست تفکر کلی‌نگر اعمال هم‌زمان بیش از اعمال زنجیره‌ای را بر عهده دارد و بنابراین نظارتگر ظرفیت‌های بصری و مکانی هستند.

روان‌شناس «رابرت آرنشتاین» در مجموعه‌ای که «دو شیوه‌ی هوشیاری: دوپارگی آزمایشی» می‌نامد، کیفیات دو نیم‌کره را به عنوان دو دیدگاه کاملاً متفاوت به واقعیت مشخص می‌کند؛ در میان دیگر چیزها، او اشاره می‌کند که هوشیاری نیم‌کره‌ی چپ، خطی، زنجیره‌ای، سببی، کانونی، مشخص و شفاهی است- یعنی نمونه‌ی رایج اندیشه‌ی «عقلایی» غربی- و این‌که هوشیاری نیم‌کره‌ی راست، غیرخطی، هم‌زمان، غیرسببی، تلویحی و مکانی است- نمونه‌ی رایج اندیشه‌ی شهودی جوامع ابتدایی (ص ۸۳).

برخی از صاحب‌نظران با نظر به این دسته‌بندی‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که واژگان به شیوه‌هایی ارتباط برقرار می‌کنند که مربوط به این اعمال نیم‌کره‌ی چپ می‌شود و این‌که تصاویر به روش‌هایی ارتباط برقرار می‌کنند که مربوط به فعالیت‌های نیم‌کره‌ی راست است. داستان‌ها به روشنی زمان صرف می‌کنند و تصاویر فضا اشغال می‌کنند.

داستان‌هایی که واژگان نقل می‌کنند به شکلی متمرکز، خطی، زنجیروار و سببی هستند، طرح داستانی که توالی وحدت‌یافته‌ی علت‌ها و معلول‌ها هستند و این نظم است که حوادث در آن مرتبط می‌شوند و نسبت‌های زمانی‌شان با یکدیگر است که آن‌ها را تبدیل به داستان می‌کند. به علاوه واژگان به سادگی توجه ما را به خود جلب می‌کنند. اگر شکل بینی یک زن در معنای داستان اهمیت دارد، بنابراین، واژه‌های داستان درباره‌ی او بیانگر شکل بینی او هستند؛ با نگاه به تصویری از او، ممکن است به پرده‌های پنجره‌ی پشت سر و آن‌قدر علاقه‌مند شویم که حتی متوجه بینی‌اش نشویم. بدین صورت، تصاویر گرایش به انتشار یافتن و واژگان تمایل به صراحت دارند. در ابتدا ناگهان با تصویری روبه‌رو می‌شویم، نگاهی گذرا به کل تصویر، می‌اندازیم و قاعدتاً هیچ راهی برای یقین حاصل کردن درباره‌ی این‌که چه چیزی دلیل چیزی دیگر در تصویر می‌تواند باشد، نداریم. توجهات بعدی نشان می‌دهد که واژگان و تصاویر در واقع کاملاً جدایی‌پذیر نیستند. همان‌طور که نارسایی بیماران از آسیب‌ها به وضوح نشان می‌دهد، کارکرد مناسب مغز به هر دو نیم‌کره نیازمند است.

در کتاب «ذهن متلاشی»[۷]، «هاوارد گاردنر»[۸] می‌گوید: «تقریباً غیرقابل تصور است که ذهن عادی ما نباید در طی فعالیت بیدار شدن از هر دو نیمه‌ی مغز استفاده کند» (ص ۳۷۶). در واقع آن‌چه تحقیقات درباره‌ی فعالیت نیم‌کروی در کتاب‌های مصور نشان می‌دهند چیزی است که آزمایشات من در مجزا کردن واژگان از تصاویر آشکار می‌کند- نه تنها آن

واژگان و تصاویر کاملاً جدا از یکدیگر هستند بلکه جای‌گذاری آنان در ارتباط با یکدیگر به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر، معنای هر دو را تغییر می‌دهد، به گونه‌ای که کتاب‌های مصور موفق به عنوان یک کل تجربه‌ای غنی‌تر از یک جمع‌بندیِ فقط ساده از اجزای آن‌هاست.

این تصور که واژگان صرفاً خطی و تصاویر فقط فضایی هستند بی‌نهایت ساده‌انگارانه است. اگر بتوانیم نمادهای بصری که روی کاغذ، واژگان را نمایندگی می‌کنند تفسیر کنیم نمی‌توانیم واژه‌ها را بخوانیم. علاوه بر این، درک ما از زبان ایجاب می‌کند که اَشکالِ کل نگرانه‌ای در توالی واژگان بیابیم. یک جمله وقتی در حال به پایان رسیدن است دلالت منفی پایان پذیرفتن را خلق می‌کند که نه تنها به فهم ما از واژگان بلکه به هوشیاری هم‌زمان ما از هر چیزی نیازمند است که تا پیش از این پی در پی به وقوع پیوسته است، به گونه‌ای که بتوانیم شکل کل را درک کنیم.

داستان‌ها قدرت شکل‌دهی هر جمله را گسترش می‌دهند. تا هنگامی که چه آگاهانه و چه ناآگاهانه درک نکنیم که یک داستان به راستی دربردارنده‌ی طرح‌های سازمان‌یافته است که آن را تبدیل به یک داستان می‌کند نه «بُرشی از زندگی»، از داستان احساس رضایت نخواهیم داشت: بیش‌تر انتقادهای ادبی درباره‌ی چنین طرح‌هایی است، درباره‌ی این‌که چگونه نویسندگان نظام‌های فضایی تضاد و تنوع را تبدیل به ساختارهای خطی یک طرح داستانی می‌کنند به گونه‌ای که داستان‌ها بتوانند زمان را شکل دهند و بنابراین پایان‌یافتگی نامحدود و باز زمان را مغلوب کنند.

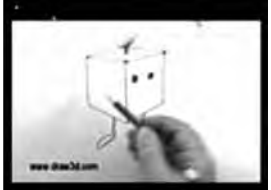
در عین حال، تصاویر یک کتاب مصور زنجیره‌ای را شکل می‌دهند- آن‌ها می‌توانند در عملِ داستان‌گویی سهیم شوند زیرا آن‌ها به روابط علت و معلولیِ زمان اشاره می‌کنند. و همان‌طور که در بحث‌های پیشین‌ام درباره‌ی این‌که چگونه تصاویر به معنا اشاره می‌کنند مطرح کردم حتی یک تصویر به خودی خود می‌تواند فضا را به شیوه‌هایی سازمان دهد که اشاره به بخشی از نظم زمانی پیاپی باشد و بخشی از تمرکز آن را تأمین کند. بنابراین، درک زبان نیاز به فعالیت هر دو نیم‌کره‌ی مغز دارد، و در واقع، به وجود آمدن واژگان یقیناً طرح‌های کل‌نگرانه را بر طرح‌های خطی تحمیل می‌کند؛ و هم‌چنین درک جهان مرئی نیازمند فعالیت در هر دو نیم‌کره‌ی مغز است و تصاویر تراوش کرده قطعاً نیازمند تأویل‌های خطی و خاصِ کلیت بصری است. با توصیف این‌که چگونه واژگان را تقریباً با وارونه کردن روند خطی و به یاد آوردن هم‌زمان آن‌چه خوانده‌ایم درک می‌کنیم و با توجه به این‌که چگونگی فهم تصاویر «مرحله‌ای در زمان» است، «جزف شوارکز» [۹] نتیجه می‌گیرد که، «پی‌گیری متنی مصور، فعالیتی پیچیده است.» (شیوه‌های تصویرگر) [۱۰] (ص ۹).

تفاوت‌های موجود در فعالیت‌های دو نیمه‌ی مغز، به ما می‌گوید چگونه این فعالیت چه‌قدر پیچیده است: هنگامی که ما به واژگان و تصاویری که درباره‌ی رویدادهای یکسان، اما به شیوه‌های متفاوت با ما سخن می‌گویند، واکنش نشان می‌دهیم، باید دو گونه‌ی متفاوت اطلاعات درباره‌ی حوادث یکسان را در هم بیامیزیم. باید اطلاعات فضا را هم از تصاویر و هم از واژگان گرد هم بیاوریم؛ به‌طور مثال در کتاب آقاخرگوشه، تصاویر وسایل را به ما نشان می‌دهند، اما واژگان متن به ما می‌گویند چه‌طور آن‌ها را ببینیم- یعنی رنگ‌هایی که در آن‌ها حائز اهمیت هستند. هم‌چنین باید اطلاعات زمانی را هم از تصاویر و هم از واژگان جمع‌آوری کنیم؛ در کتاب آقاخرگوشه، واژگان فقط به زمانی خاص که حرف کلمات یک گفت‌وگو شده اشاره دارند- نمایش تصویری دختر و خرگوش در مکان‌های مختلف برای اشاره کردن به گذر بیشتر زمان که در پی آن، آن‌ها از یک بخش جنگل به دیگری، در حین قسمت‌های مختلف گفت‌وگوی‌شان حرکت می‌کنند.

مانند آقاخرگوشه، اطلاعات زمانی در تصاویر، اغلب متفاوت با چیزی است که واژگان پیش روی می‌نهند، و اطلاعات مربوط به فضا در واژگان متفاوت با چیزی است که در تصاویر وجود دارد؛ باید زمان و فضا و دو نمونه‌ی متفاوت آن‌ها را در هم ادغام کنیم پیش از آن‌که کل آن را بتوانیم درک کنیم.

بنابراین کل مجموعه، بیش از مجموع بخش‌های آن است. رولان بارت با صحبت درباره‌ی کاریکاتور و طراحی داستان‌های دنباله‌دار تأثیری را برجسته می‌کند که آن را بازسازی می‌نامد: توصیف او از آن می‌تواند به آسانی درباره‌ی کتب مصور هم به کار برده شود؛ «در این‌جا زبان... و تصویر رابطه‌ای تکمیل دارند؛ واژگان اجزایی از یک سیستم نحوی عمومی‌تر هستند همان‌طور که تصاویر این‌گونه‌اند، و وحدت پیام در سطحی بالاتر در یک داستان اتفاق می‌افتد؛» (مسئولیت اشکال- ص ۳۰)

گذشته از این، به نظر می‌رسد موفق‌ترین کتاب‌های تصویری آن‌ها باشند که در وحدتی در سطحی بالاتر از تصاویر و متونی سر برمی‌آورند که به شکل قابل توجهی ناپیوسته هستند- که تفاوت‌های‌شان از یکدیگر بخش مهمی از تأثیر و معنای کل مجموعه است. در کتاب «مسائل هنری» [۱۱]، «سوزان لنگر» [۱۲] می‌گوید: اگرچه هنرها با یکدیگر تفاوت دارند، «این حقیقت که آن‌ها متمایز هستند، چیزی است که به آن‌ها توان داشتن تمام انواع روابط خاص و جالب با یکدیگر را می‌دهد» (ص ۸۲). همان‌طور که یک هنر بسیار تخصصی شده، تلفیقی از هنرهای گوناگون است، شیوه‌هایی که از چنین روابط تخصصی شده‌ای سود می‌برند، کتاب مصور را برجسته می‌سازند. چیزی که باقی است، بحث درباره‌ی این است که قدرت‌های متناسب و ضعف‌های واژگان و تصاویر چگونه بر روابط‌شان در کتاب‌های مصور تأثیر می‌گذارند.



طبق نظر «ویلیام آیوین» این ارتباط بین اطلاعات بصری و اندیشه‌هاست که در طی چهار قرن گذشته، عملکرد اولیه‌ی بیانیه‌ی دقیق و مکرر تصویری بوده است» (ص ۲۴). او اشاره می‌کند که پیش از ابداع شیوه‌های تولید تصاویر، علم نتوانسته بود پیشرفتی حاصل کند، زیرا مردم نمی‌توانستند حقیقتاً ببینند که چیزها چه‌طور کار می‌کنند. در حقیقت، واژگان نمی‌توانند با اطلاعات توصیفی به آن سادگی که تصاویر رابطه برقرار می‌کنند، ارتباط داشته باشند.

«اسامی عام و صفت‌ها وسیله‌ای هستند که باعث توصیف فعل می‌شوند. با این همه فقط نام‌های رده‌های توصیف‌شده‌ی مبهم چیزهایی از مشخص‌ترین نوع و بدون معانی، ملموس و مشخص هستند» (ص ۱۵). هنرمندی که دغدغه‌ی واژه دارد، می‌تواند به زیبایی واژه‌ها را تداعی‌گر، سازد، اما آن‌ها صرفاً تداعی چزی را می‌کنند، به جای آن‌که اطلاعات خاص تصویری را عرضه بدارند، به گونه‌ای که توصیف یک رمان‌نویس از چهره‌ی قهرمان زنش ممکن است با چگونگی واکنش ما به ظاهر قهرمان کاملاً مربوط باشد، بدون دادن هیچ‌گونه تصور خاصی به ما درباره‌ی این‌که او به چه شکلی است، و حتی در آن هنگام، طبیعت زبان ما را مجبور به دنبال کردن منطق نویسنده در هنگامی می‌کند که مرد یا زن نویسنده ما را به کمک ابزار خود راهنمایی می‌کند؛ رمان‌نویس می‌تواند بین قهرمان زن را مهم‌ترین جنبه‌ی چهره‌اش با آوردن آن در انتهای توصیف خود قرار دهد و بنابراین آن را در نقطه‌ی اوج قرار دهد، اما این بدان معنا است که ما جزئیات چهره‌ی او را بیش از یک کل بصری به عنوان توالی واژگانی «می‌بینیم». از آن‌جا که واژگان بخش‌های مجزا شدنی جمله‌های معنادار هستند، می‌توانیم ابتدا زبان را فقط با درک این بخش‌ها بفهمیم، و سپس با ساختن آن تا رسیدن به یک کل که در حقیقت ممکن است تلفیقی دقیق در تمام بخش‌ها باشد. اما در ابتدای امر بدون هیچ مقدمه‌ای تصاویر را می‌بینیم و فقط در این هنگام شروع به توجه کردن به روابط ظرفیت بخش‌های گوناگون آن‌ها می‌کنیم. درک ما از زبان با جزئیاتی آغاز می‌شود و به سوی کلیات می‌رود؛ درک ما از تصاویر با کلیات شروع می‌شد و به جزئیات بخش می‌شود. «جِرِمی کمپبل» درباره‌ی نیمه‌های مغز می‌گوید: «طرف راست گرایش به استفاده از عملکرد سطح به عمق، پردازش اطلاعات به صرت یک کل، درک کل معنی آن بیش از رویکرد عمق به سطح، با استفاده از بخش‌هایی برای ساختن یک کل است که اغلب بیش از مجموع بخش‌های آن است» (صص ۴۰-۲۳۹). برای نزدیک شدن به واژگان مجبوریم از عمق به سطح حرکت کنیم- یک واژه در یک زمان در زنجیره‌ای که در اختیار ما قرار دارد. در نتیجه، واژگان برای توصیف روابط جزئیات و تصاویر برای انتقال احساس کلیت، بهترین هستند. اما دست آخر، هر یک می‌توانند هر دو را انجام دهند و قطعاً می‌توانند برای انجام این کار به یکدیگر کمک کنند.

با این وجود، آثار هنرمندان کتاب مصور، تقریباً همیشه حاوی اطلاعاتی درباره‌ی شیوه‌هایی است که تصاویر اشیاء را نمایش می‌دهند. در حالی که این امر ممکن است آن‌قدر واضح به نظر برسد که احتیاجی به بیان کردن نداشته باشد، عمده‌ترین مشکل پیش روی نویسندگان تازه‌کار متن‌های کتاب‌های مصور، درک این مطلب است که آن‌ها باید این اطلاعات بصری را به دستان تصویرگران بسپارند. متنِ یک کتاب تصویری خوب، به ما نمی‌گوید که دختری چشم‌های قهوه‌ای داشت یا اتاقی اندوهگین بود- با این وجود، کسانی که در حوزه‌ی هنر ادبیات کار می‌کنند دقیقاً از چنین جزئیات بصری برای پایه‌ریزی شخصیت، حالت، و فضا استفاده می‌کنند. نویسندگان کتاب‌های مصور باید به شخصیت و حالت بدون تکیه بر چنین جزئیاتی اشاره کنند- و امیدواریم که تصویرگران حساس به داستان‌های‌شان جزئیات بصری درستی را برای بیان اطلاعات مناسب ابداع کنند.

دو گونه اطلاعات وجود دارد که تصاویر می‌توانند آسان‌تر از واژگان در خود جای دهند. چه نوع شیئی مورد اشاره‌ی واژگان است و چه نوع خاصی از آن مورد ارجاع قرار می‌گیرد. تصاویر کتاب‌های لغت و تلخیص‌هایی مانند کتاب «بهترین کتاب لغت تا به امروز» [۳]، اثر «ریچارد اسکری» [۴] قرار است نمونه‌ها را نشان دهند؛ اگر واژه‌های روی صفحه می‌گویند حرف «گاف برای گربه است» پس موجودی که در آن صفحه نشان داده شده است قرار است به‌طور کلی گربه‌ها را بازنمایی کند- برای نشان دادن این‌که واژه‌ی «گربه» به چه برمی‌گردد. هر بار از آن در استناد به بسیاری از موجودات متفاوت با رنگ‌ها، اشکال و اندازه‌های گوناگون استفاده می‌شود. این امر با فراهم کردن چنین انواع بصری که با کمک آن، کتاب‌های تصویری بتوانند درباره‌ی جهانی که در آن زندگی می‌کنیم به ما آگاهی بدهند، میسر خواهد بود؛ آن‌ها گونه‌ای از کتاب لغت درباره‌ی افکار تصویری را پیش روی ما می‌نهند، مجموعه‌ای از تصاویر نام‌گذاری شده که با آن‌ها می‌توانیم اشیایی را که در واقعیت می‌بینیم تشخیص بدهیم. به‌علاوه، طراحی‌های کلی می‌توانند امکان درک کارکرد چیزها را به ما بدهند، مانند درون بدن انسان یا ساختار یک کلیسای جامع قرون وسطایی.

«دیوید مک‌کالی» در پیش‌گفتار کتاب خود درباره‌ی ساختار یک کلیسای جامع سده‌های میانه می‌گوید: «کلیسای جامع شوترو» تخیلی است، اما شیوه‌های ساخت آن از ساختار حقیقی یک کلیسای جامع گوتیک به شکل بسیار نزدیک پیروی می‌کند... اگرچه مردم شوترو خیالی هستند، اما ذهنیت مجرد آن‌ها، روحیات آن‌ها، و شجاعت باور نکردنی آن‌ها نمونه‌ای رایج از مردم قرن دوازده، سیزده و چهارده اروپاست.»

برای فراهم آوردن اطلاعات سودمند، مک کالی مجبور بود دست به عادی‌سازی بزند و شرایطی عادی خلق کند بیش از آن‌که شرایط غیر معمولی بپردازد که ساختمان این کلیساها هیچ چیز مگر یک کلیسای عادی نیستند؛ زیرا آن‌ها مالک هیچ چیز جز ویژگی‌هایی نیستند که شماری از چیزها هم دارای آن هستند، نمونه‌های معمول به شکل اثربخش در جهانِ واقع وجود ندارند. شاید به این دلیل که تصویرسازی کتاب لغات بیش از عکاسی از اشیاء گرایش به طراحی دارند. راه‌حلِ مک کالی برای این شکل نشان دادن ساختمان یک کلیسای جامع رایج است گویی آن نمونه‌ای حقیقی باشد؛ او نام‌های خاص انتخاب می‌کند و تاریخ‌های خاص ابداع می‌کند.

در واقع، یک هنرمند نمی‌تواند انتخابی داشته باشد، اما می‌تواند به یک امر عادی با نشان دادن آن به مثال یک امر واقع، هویتی ببخشد؛ واژه‌ی «چهره» با خود تصویری از یک چهره‌ی خاص ندارد، اما می‌توانیم فکر چهره را در یک تصویر فقط با نشان دادن یک چهره‌ی خاص انتقال دهیم. گربه‌ای که در کنار واژه‌های «حرف گاف برای گربه به کار می‌رود»، نشان داده می‌شود، شاید قرار باشد تمام گربه‌ها را بازنمایی کند؛ اما حقیقتاً ممکن است اگر شبیه یک گربه‌ی واقعی، قابل تصور و بی‌نظیر نباشد، طراحی بدی باشد- زیرا این دقیقاً شکلی است که یک گربه به نظر می‌رسد که چنین تصویری تلاش می‌کند آن را در خود داشته باشد.

از سوی دیگر، شاید طراحی اگر ویژگی‌های بارز و کافی برای جلوگیری از عادی بودن آن نداشته باشد، هنوز به هدفش دست نیافته باشد. یک گربه‌ی یک‌پا که عینک‌زده در تصویرگری «حرف گاف برای گربه» موفق نخواهد بود، زیرا کسانی که بیش از این به اندازه‌ی کافی درباره‌ی ظاهر گربه‌ها آگاهی نداشته باشند، نمی‌توانند چیز غیر معمول درباره‌ی این گربه را درک کنند. کسانی که احتمالاً به غلط تصور می‌کنند که «برایان وایلداسمیت» [۱۵] واقعاً خواسته اطلاعات را در کتاب ABC هیجان‌برانگیز، تصویری اما آموزنده و به خلاصه‌ترین شکل خود انتقال دهد، به درستی با فهمیدن این حقیقت که اسب‌های او پا ندارند و تصویر اسب تک‌شاخ او به پشت ایستاده، ناامید خواهند شد.

تعادلی که برای به دست آوردن نمونه‌ی رایج ساختن نمونه‌ی رایج مورد نیاز است و حقیقی به نظر می‌رسد منبع مشکلات بسیاری است که بزرگ‌سالان در پذیرفتن کتاب‌های تصویری دارند. کسانی که معتقدند هدف اصلی تصاویر دادن اطلاعات عادی است، هر گاه اشیاءنشان داده شده در تصاویر از نمونه‌های عادی شده و آرمانی آن‌ها فاصله بگیرند، ناراحت می‌شوند- وقتی وایلد اسمیت در کتاب ABC خود از چند رنگ سبز برای نشان دادن موش استفاده می‌کند و این افراد قانع شده‌اند که موش‌ها خز سبزرنگ ندارند، یا هنگامی که کودکان سنداک به اندازه‌ی کودکان معمولی بور و رنگ صورت‌شان صورتی و بی‌آلایش به نظر نرسند. با این تصور که هر تصویر در یک کتاب مصور باید بازنمایی‌کننده‌ی یک گونه باشد، به هر ترتیب ماناگزیریم نوع دیگر اطلاعاتی را که تصاویر می‌توانند به همان شکل انتقال دهند را نادیده بگیریم- اطلاعاتی درباره‌ی بی‌همتایی اشیاء مجزا؛ زیرا تصویر ی گربه همیشه به صورت آرمانی، یقیناً می‌تواند به ما نشان بدهد که نه تنها گربه‌های معمولی چه شکلی دارند بلکه این گربه‌ی به‌خصوص چه شکلی دارد.

«باربارا بیدر» [۱۶] در بحث خوبی که درباره‌ی سبک خانه‌ای که در مجموعه‌ی «کتاب‌های طلایی» [۱۷] گسترش یافته‌اند می‌کند- با تأکید بر کاریکاتور، تخت کردن فضا، و غیره- به مطلب مهمی اشاره می‌کند: «همانند مطالب فوق‌الذکر هدف، مطرح کردن یک نظر یا بخشی از اطلاعات، بیش از برانگیختن احساسات مردم در لحظه‌ای خاص است... [تفاوت‌های بین این دو سبک] عموماً چه به حق یا ناحق، با تمایز بین تصویرگریی به مثابه برقراری ارتباط و تصویرگری به مثابه هنر معنا می‌گردد.» (کتب مصور آمریکایی، صص ۸۹-۲۸۸).

برای طرح نظرات، تصویرگران کتاب طلایی و بسیاری دیگر، جزئیات را برای تمرکز بر رایج‌سازی قربانی می‌کنند، با این تصور که هدف تصاویر در تمام کتاب‌های کودکان طرح نظر است، می‌خواهیم جزئیات را یا نادیده بگیریم یا بد فهم کنیم. با این کار کیفیات بی‌نظیر تصاویر را از دست می‌دهیم و این تنها چیزی نیست که به آن‌ها ارزش توجه به عنوان اثر هنری می‌دهد، بلکه منبع مهم اطلاعات از نوعی کاملاً متفاوت است.

ما به تصویر یک زن جوان نگاه می‌کنیم. او کنار پنجره نشسته است و لبخند می‌زند و ما درباره‌ی او بسیار می‌دانیم- که به سختی می‌توانیم آن‌ها را به واژه دربیاوریم- گیسوانش به شیوه‌ای خاص آراسته شده، کلاهی به سر دارد که از ماده‌ای بافته شده درست شده و لباسی که طرحی از شاخ و برگ دارد و یقیه و سر آستین‌هایش خز دارد. او در اتاقی نشسته که مملو از دست‌بافته‌ها است؛ ما داخل اتاق را از بیرون تماشا می‌کنیم، و هم‌چنین، بیرون را در حالی که برف می‌بارد می‌بینیم و ساختمانی که او در آن نشسته به نوعی قصر شباهت دارد. او یک انگشتش را بالا نگه داشته است. این تصویر تصویرسازی «نانشی اکلهلم برکرت» [۱۸] برای این کلمات است:

«در کنار پنجره‌ای با قابی از چوب درخت آبنوس ملکه‌ای نشست و چیزی دوخت»، این آغاز داستان سپید برفی است و این حداقل شش گونه‌ی متفاوت اطلاعات را که واژگان فراهم کرده‌اند، اضافه می‌کند. اولین گونه این است که این به راستی ملکه‌ای خاص است که کلمات به آن اشاره می‌کنند- ارتباط ابتدایی بین تصویرسازی و متن که در آن تصویر، پیامِ

واژگان را تأیید می‌کند.

گونه‌ی دوم این است که این یک ملکه است، نوعی انسان؛ و این‌که این عملِ دوختن است. بعد از خواندن واژگان و شاید فکر کردن در این باره که «ملکه» یا «دوختن» چیست، ما می‌توانیم به تصویر نگاه کنیم و ببینیم چگونه به نظر می‌رسند.

تا بدین‌جا، تصویر صرفاً معادل بصری واژگان را ارائه می‌دهد. اما آن سوی این جنبه‌های ابتدایی تصویرگری، تصویر، اطلاعات دیگری اضافه می‌کند.

سومین گونه، و شاید مهم‌ترین آن است که چیزی را انتقال می‌دهد که واژگان هرگز در خود ندارند، مهم نیست چه‌طور یک نفر از بسیاری از آن‌ها استفاده می‌کند. این انتقال به شیوه‌ای ظریف صورت می‌گیرد که نشان می‌دهد این زن خاص و دنیای اطراف چه شکلی دارد. می‌توانیم مجموعه‌ای لغوی از جزئیاتی که تصاویر نشان می‌دهند دست و پا کنیم، و می‌توانیم صفت‌ها را برای مدت طولانی پیش از آن‌که کاتالوگی خسته‌کننده از تمام اطلاعات متفاوتی که این تصویر به آسانی درباره‌ی چگونگی شکل ظاهر چیزها در خود دارد، ذخیره کنیم.

اما طولانی بودن این کاتالوگ بستگی به توانایی‌های گوناگون ما برای تشخیص اشیایی دارد که قابلیت داشتن اسم خاص دارند، و برای قطعیت بخشیدن به فیگورها با جدا کردن آن‌ها از زمینه به کار می‌روند– این مجموعه‌ای از عوامل مجزا بی از یک تمامیت کلی است. حتی طولانی‌ترین کاتالوگ هم تمام اطلاعات بصری که تصویر بدون هیچ زحمتی در خود دارد، را شامل نمی‌شود، و این تأثیری کاملاً متفاوت دارد: این مجموعه به اطلاعات بصری بیش از برجسته کردن آن اشاره دارد.

در چهارمین نوع تصویر ظواهر اشیائی که حتی اسمی از آن‌ها نداریم را انتقال می‌دهد. و بنابراین، قادر به توصیف دقیق در کاتالوگ‌ها، نبوده است. شاید ندانیم «گل سوسن» fleur-de-lis؛ [واژه‌ی فرانسوی. م.] چیست اما می‌توانیم درک کنیم یکی از آن‌ها چه شکلی دارد زیرا چندتایی از آن‌ها روی بافته‌ی پشت سر زن قرار دارد. ممکن است ندانیم اسم آن‌ها گل سوسن است، اما این باعث نمی‌شود نتوانیم آن‌ها را ببینیم و حتی تحسین‌شان نکنیم. به همین شکل، ممکن است ندانیم اسم تکنیکی کلاه عجیب زن چیست، اما می‌توانیم کلاه را ببینیم؛ و می‌توانیم حدس بزنیم که نه تنها این زن کلاه بر سر دارد بلکه این نوعی از کلاه است که یک زن در این شرایط احتمالاً به سر می‌گذارد. در واقع ممکن است کلاه مشابهی در تصویر دیگر در آینده ببینیم و از این شباهت نتیجه بگیریم که چنین کلاه‌هایی را یک‌باره یک زن خاص بر سر گذاشته؛ بنابراین می‌توانیم از تصویر چیزهایی بفهمیم که حتی واژه‌های بسیار دقیق هم نمی‌توانند به ما بگویند.

پنجمین گونه‌ی اطلاعات: اگر دانش خود از قراردادهای ظاهر و حالت را به کار بگیریم، می‌توانیم درباره‌ی شخصیت این زن که کنار پنجره نشسته حدس بزنیم– حدسی که واژه‌های زیادی را باید برای بیان آن صرف کرد. پوشش زن و محیط اطراف او نشان می‌دهند که او پولدار است. می‌توانیم از ظرافت حالت او و همان طبیعت رفتارش حدس بزنیم که او یک بانو است. ظاهر آرام او نشان می‌دهد که او یک زن با شخصیت است، شاید آدمی دوست‌داشتنی، و قطعاً آرام. تصویر به سادگی اطلاعاتی درباره‌ی شخصیتی که نویسندگان برای بیان آن با واژه باید سخت کار کنند، انتقال می‌دهد.

پی‌نوشت:

1- The Art of Art for Children's Books
2- Diana Klemin
3- Celestino Piatti
4- The happy owls
5- Maurice Sendak
6- Mr. Rabbit and The Lovely Present
7- Shatt ered Mind
8- Howard Gardner
9- Joseph Schwar cz
10- Ways of The Illustrator
11- Problems of Art
12- Susanne Langer
13- The Best Word Book Ever
14- Richard Scarry
15- Brian Wildsmith
16- Barbara Bader
17- Golden Books
18- Nancy Ekholm Burkert