وزن بصری و تنش هدایت شده: روابط میان عناصر بصری

قسمت نخست

پری نولدمن
ترجمه‌ی: بنفشه عرفانیان

اشاره‌ی مترجم

مطلبی که از نظر می‌گذرانید در پی مقالات سلسله‌واری می‌آید که از فصول کتاب «واژگان و تصاویر»، نوشته‌ی «پری نولدمن» انتخاب و در شماره‌های پیشین ماهنامه، ترجمه شده است. به دلیل وقفه‌ی چند ماهه‌ای که در روند ترجمه‌ی این کتاب افتاد، خوانندگان محترم می‌توانند برای پی گرفتن مطلب جدید و یادآوری مباحث پیشین به شماره‌های قبل مراجعه فرمایند.

عناصر بصری بخش بسیاری از معنی خود را از زمینه‌هایی خارج از تصویر و بخش مهمی را از نظر کیفیت‌های بصری، ازعناصر و ارزش‌هایی که در ارتباط با هم به آن دست می‌یابند، به دست می‌آورند. ردلف آرنهایم [1] در کتاب «هنر درک و دریافت بصری [2]»، می‌گوید: «تجربه‌ی بصری، تجربه‌ای پویا است... چیزی که شخص یا حیوان درک می‌کند، فقط چیدمان اشیاء، رنگ‌ها و اشکال نیست، بلکه این چیدمان در حرکت و اندازه هم دیده می‌شود. شاید این امر پیش از هر چیز، تأثیر متقابل تنش‌های هدایت شده میان این عناصر باشد و این تنش‌ها چیزی نیستند که مشاهده‌گر به دلایل شخصی به تصاویر ثابت، اضافه کرده باشد. با این وجود، این تنش‌ها در قواعد اندازه، شکل، مکان قرارگیری یا رنگ از خصوصیت ذاتی همانندی برخوردار هستند.» (ص ۱۱).

این جمله‌ی آخر آرنهایم محل تردید قرار می‌گیرد چرا که هم تئوری‌های نشانه‌شناسان و هم یافته‌های روان‌شناسان شناخت‌نگر به ما می‌گوید که هیچ دلیلی برای پذیرفتن این‌که درک ما از «تنش هدایت‌شده» صرفاً رمزینه‌ی دیگری از دلالت معنایی نیست که مانند دیگر این رمزینه‌ها از راه آموزش یا فقط تجربه فرا گرفته می‌شود. با این حال آن‌چه قطعی است، این است که تصاویر بیانگر چنین تنش‌هایی هستند و تصویرگران از آن‌ها سود می‌برند تا اطلاعات مربوط به شخصیت‌ها و موقعیت‌های داستان را انتقال دهند.

بحث دینامیک در هنر تجسمی معمولاً بر شیوه‌هایی تمرکز دارد که در آن‌ها کیفیات و روابط عناصر گوناگونِ نقاشی و طراحی خالق ترکیب‌بندی‌های وحدت یافته هستند و بنابراین خشنودی زیباشناسانه‌ی به وحدت رسیدنِ عناصر را تأمین

می‌کنند. اما تصاویر در طبیعت خود و به تنهایی مالک چنین وحدتی در کتاب تصویری نیستند، چرا که هر تصویر به عنوان بخشی از یک کلِ بزرگ‌تر تصور می‌گردد که شامل متن و دیگر تصاویر هم می‌شود؛ و همان‌طور که ویلیام مبیوس[۳] به درستی اشاره می‌کند: «بر خلاف چیدمان‌های قاب‌بندی شده‌ی یک متن انجیلی، اثر رافائل یاربرانت، تصاویر کتاب تصویری نمی‌توانند قائم به ذات باشند.» (ص ۱۴۱).

در حقیقت، از آن روی که هیچ تصویری به خودی خود در کتاب‌های تصویری کامل نیست، بیش‌تر چنین تصاویری اصول رایج ترکیب‌بندی تجسمیِ وحدت یافته را نقض می‌کنند. هدف آن‌ها، نشان دادن فقط یک قسمت از عملی دنباله‌دار است. لحظه‌ای از تنش و عدم تعادل؛ و تصاویر می‌توانند چنین اطلاعاتی را با فاصله گرفتن از الگوهای متعادل بصری، با موفقیت و به گونه‌ای انتقال دهند که توجه را به بخش‌های نامتعادل خود جلب کنند. به این دلیل داستان‌ها به‌خصوص فقط در پایان خود به شرایط متعادل می‌رسند و تنها با حرکت کردن در فراسوی بی‌نظمی و تنش که در برگیرنده‌ی طرح داستانی آن‌هاست به این شرایط دست پیدا می‌کنند و در اکثر موارد این تصویر آخر و تصویری که نتیجه‌ی داستان را نشان می‌دهد است که نظریات سنتی درباره‌ی ترکیب‌بندی وحدت یافته را تأمین می‌کند.

لین اِلن لیسی[۴] دور شدن هنر کتاب‌های تصویری از نظریات قراردادیِ وحدت‌یافتگی زیباشناختی را در بحث خود درباره‌ی یکی از تصاویر کتاب «راه را برای بچه اردک‌ها باز کنید[۵]»، اثر مک کلاسکی[۶] نشان می‌دهد. او سعی می‌کند در این باب نشان دهد که نمایش فعالیت شدید و پر سر و صدا به تعادل بصری ختم می‌شود. در حقیقت تحلیل او نشان می‌دهد که تصویر مورد بحث به وضوح، اصول قراردادی تعادل را در راستای تمرکز توجه بر نیروی پویای فعالیتِ موجود در تصویر، نقض کرده است به گونه‌ای که در پایان مجبور است به‌طرز غیرقابل درکی اصرار بورزد که: «و در این‌جا تعادل به روشنی در تصویر هنرمند است، زیرا به رغم جنب و جوش موجود در فعالیت‌ها سر و صدا را تجسم کنید، همه در جای خود در یک لحظه منجمد شده‌اند، زیرا این پرتره‌ی جذاب خانوادگی در داخل یک بشکه قاب‌بندی شده است.» (ص ۴۴).

منجمد شدن به خودی خود تعادل به وجود نمی‌آورد، به ویژه وقتی که چیزی که منجمد شده دچار بی‌تعادلی باشد. شاید از آن‌جا که اشکال خاص برای ما تداعی احساسات خاصی می‌کنند، اشکالِ اشیاء بصری هنگامی که با پس‌زمینه‌ی خود و با اشیاء دیگر مرتبط می‌شوند، می‌توانند تنش‌های خاصی به وجود بیاورند و در نتیجه به معنی درون خود دلالت کنند. اشکال مربع شکل تصور خشکی و ایستایی و اشکال مدور احساس انعطاف‌پذیری را برای ما تداعی می‌کنند و «برتن» به همین دلیل مربع خانه‌ی کوچک خود را مدور می‌کشد. از سوی دیگر، برکرت مادر سپیدبرفی را در داخل رشته‌ای از جعبه‌های مستطیل شکل قرار می‌دهد و سنداک، مکس را داخل اتاق خوابی که از اشکال ضُمخت مستطیلی تشکیل شده قرار می‌دهد. وقتی پیتر خرگوشه در امتداد یک حصار می‌خزد، پاتر بدن منحنی شکل او را که تقریباً زیر مستطیل‌های محکم یک تیرک پنهان شده و در حال فرار از بند و در آغوش گرفتن آزادی است، نشان می‌دهد.

اگرچه موجودات وحشی کتاب سنداک مدور هستند و فقط چنگال و شاخ آن‌ها تیز و ناصاف است اما در واقع آن‌ها اشکالی هلالی هستند که گرد شده‌اند و شکل شاخ‌ها منعکس‌کننده‌ی ماه هلالی شکل و اسرارآمیز در پس‌زمینه است. شکل خود مکس ناصاف است و انگشت‌های پا و دستش، گوش‌هایش، و سبیل‌هایش، قایقش و پرچمش همگی پر از نقطه هستند.

همان‌گونه که ارتباط بین اشکال منحنی موجودات وحشی و خطوط پُرِ مکس نشان می‌دهد، تأثیر خطوط ممتد و ناپیوسته که برای محصور کردن یک شکل به کار می‌روند با هم تفاوت دارند. خطوطی که به فضاهای شکل‌دار می‌پیوندند حس استحکام بیش‌تری دارند و خطوطی که به هم وصل نمی‌شوند هیچ فضایی نمی‌سازند و انرژی بیش‌تری برای تولید بی‌نظمی در خود دارند. بنابراین، شخصیت هرتن «دکتر سوز[۷]» در کتاب «هرتن روی تخم می‌خوابد[۸]»، یک شهروند متین است که همیشه با استواری در یک خط محیطی سیاه محصور شده است؛ اما شخصیتِ میزی با خطوط به هم ناپیوسته تعریف می‌شود که اشاره به عدم ایستایی دارند. در کتاب «بیرون از آن‌جا[۹]»، «سنداک[۱۰]» به‌طور مستمر از خطوط درهم که متشکل از تاخوردگی‌های لباس است استفاده کرده تا بی‌نظمی را نشان دهد. شخصیت دلسرد شده‌ی «ماما» و غول‌های ترسناک در خطوط شکسته‌ی لباس چین‌خورده‌شان محصور هستند

و بارانی زرد ماما پر از خط است. در همین حال پس‌زمینه‌ها بیش و کم فاقد خطوط هستند و تمایل به ابهام پوانتیلیستی سورا گونه پیدا می‌کنند که توجه ما را بر فعالیت شدید مناطق خطدار متمرکز می‌کنند.

اشکال و بافت‌های اشیاء، علاوه بر جلب توجه ما به سوی خود، می‌توانند توجه را به اشیاء دیگر تصویر هم جلب کنند. در سرتاسر کتاب «کمانی به سوی خورشید[۱۱]»، اثر مک درمت[۱۲] شکل هفت‌تیرگونه‌ی دست پسر جلب توجه می‌کند. لئو و دایان دیلن[۱۳] از این جنبه‌ی دینامیک تصویری برای امتیازی خاص در کتاب «چرا پشه‌ها در گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند[۱۴]»، استفاده می‌کنند. تصاویر در این کتاب تأثیری خطی و دوسویه دارند؛ آن‌ها پر از مناطق رنگی و طرح‌دار که در مجاورت یکدیگر قرار دارند هستند که تفسیرشان را مشکل می‌سازد. اما دیلن‌ها در هر تصویر، پرنده‌ی قرمز کوچکی با منقار نوک تیز قرار داده‌اند که نقشی در داستان ایفا نمی‌کند اما منقارش همیشه به شیئی مهمی که تمرکز داستان در همان لحظه بر آن قرار دارد، اشاره می‌کند. به‌طور مثال در یک نقطه منقار پرنده به پشه‌ای اشاره می‌کند که با دقت خود را پشت برگ درختی پنهان کرده است. جلب جریان اصلی توجه ما به استخوان کوچک داستان «استژ» نشان می‌دهد که اندازه‌های اشیاء گوناگون وقتی در سطحی دوبعدی ظاهر می‌شوند، بر شیوه‌ی درک ما از روابط آن‌ها در فضای سه‌بعدی تأثیر می‌گذارند.

پیکره‌های بزرگ‌تر، تمایل تسلط بر پیکره‌هایی دارند که فضای کم‌تری اشغال می‌کنند – اگرچه ممکن است پیکره‌های بزرگ‌تر اشیاء کوچکی را بازنمایی کند. به عنوان مثال، ما به اشیاء میز کار ملکه در سپیدبرفی و خود ملکه در پس‌زمینه به یک اندازه توجه می‌کنیم زیرا تصاویرشان به یک اندازه است. این گرایش به تسلط پیکره‌های بزرگ در موقعیت‌هایی از داستان که موجودات کوچک مورد تهدید موجودات بزرگ قرار می‌گیرند، سودمند واقع می‌گردد– همان‌طور که وقتی پیتر خرگوشه‌ی «بئاتریکس پاتر» را آقای مک گرگور تهدید می‌کند. اولین باری که پیتر و ما، مک گرگور را می‌بینیم، حجم قهوه‌ای بزرگی است که روی پیتر و خیارهای کوچکی که می‌چیند سیطره انداخته است.

از آن‌جا که بسیاری از کتاب‌های مصوری چون «پیتر خرگوشه[۱۵]» درباره‌ی حیوانات کوچکی هستند که بر مخلوقات بزرگ‌تر غلبه می‌کنند، وزن اشیاء حجیم می‌تواند برای تصویرگران مسئله‌ساز باشد. در تصاویر موفق، توجه ما بر پیکره‌های کوچک‌تری متمرکز می‌شود که فضای کم‌تری اشغال می‌کنند– همان‌طور که توجه ما به جای موجودات وحشی به مکس و به جای درخت‌های حجیم اطراف استخوان در «استخوان شگفت‌انگیز[۱۶]» به استخوان جلب می‌شود. دیگر جنبه‌های تخیلی و تصویری، در دستانِ یک تصویرگر توانا می‌تواند جبران تأثیرات اندازه را بنماید– یعنی علاقه‌ی ویژه‌ی ما به فیگور انسان، قدرت متمرکز کلمات، یا این واقعیت که یک شیئی تنها، وزن بیش‌تری از چند شیئی شبیه آن دارد. فیگور مکس توجه ویژه‌ای به خود جلب می‌کند نه فقط چون صورت انسانی دارد بلکه به این دلیل که او یکی، و موجودات وحشی چندین هستند و تضاد در اندازه‌های آن‌ها توجه ما را به او جلب می‌کند.

راه دیگر حل مسئله بزرگ کردن فیگور کوچک به اندازه‌ی فیگور بزرگ است؛ در دو تصویر بعدی پیتر خرگوشه، پاتر از تأثیرات پرسپکتیو برای کوچک‌تر کردن آقای مک گرگور از پیتر خرگوشه در پیش‌زمینه استفاده می‌کند.

اندازه‌ی اشیاء در ارتباط با پس‌زمینه‌ی آن‌ها، می‌تواند متضمن روابط بین شخصیت‌ها و محیط باشد. در تصویر «سپیدبرفی[۱۷]» بر کرت[۱۸] در جنگل، پیکر سپیدبرفی فقط نیمه‌ی پایین و وسط چپ تصویر را اشغال می‌کند که هر دو نیمه‌ی کتاب را پوشانده است. موجودات وحشی خطرناک او را احاطه کرده و بر او مسلط شده‌اند. اما وقتی درون امنیت خانه‌ی کوتوله‌ها نشان داده می‌شود، نه تنها، بلند قدتر از کوتوله‌هاست بلکه اندازه‌اش دو برابر وقتی است که در جنگل نشان داده شده و تصویر او تقریباً تمام صفحه را از بالا تا پایینِ پر می‌کند. به همین شکل کشتی‌ای که پیتر اسپایر[۱۹] برای نوح در کتاب «کشتی نوح[۲۰]» در نظر گرفته، بخش زیادی از دو صفحه‌ی کتاب را پر می‌کند و آن را در حال ساخته شدن نشان می‌دهد که اشاره به عظمت کار نوح در ساختن آن دارد. اما وقتی سیل شروع می‌شود، تصویر کشتی کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شود.

نمادین بودن روابط فضا را به وضوح در کتاب «آن‌جا که موجودات وحشی هستند[۲۱]» می‌توانیم ببینیم همچنان‌که تصویر اول اتاق‌خواب مکس پس از این‌که مادر خشمگینش او را به داخل آن فرستاده، انتقال‌دهنده‌ی حس انزوا است و تصویر آخر از همان اتاق جایی گرم و راحت است. بخشی از این تفاوت معلول تفاوت‌های ترکیب‌بندی است: در تصویر اول مکس در

جلو و وسط قرار گرفته و از تعادلی که از خطوط وسایل خانه به وجود آمده جدا شده و خود را بر آن‌ها تحمیل می‌کند، و در تصویر دوم در یک طرف قرار گرفته و به شکل مستقیم‌تری با تخت کنار خود ارتباط دارد. تفاوت دیگر، نتیجه‌ی یک تغییر سایه روشن در رنگ است، که گرم‌تر از تصویر اول است.

همان‌طور که تأثیر موقعیت متنوع مکس در این دو تصویر نشان می‌دهد، موقعیت اشیاء در ارتباط با اشیاءدیگر می‌تواند بر شیوه‌ی درک ما مؤثر باشد. مباحث ترکیب‌بندی در هنر به کرات بر اشکالی که با چیدمان پیکره‌ها در تصاویر به وجود آمده، مرکزیت پیدا می‌کند. از آن‌جا که چنین ترکیباتی خالق تعادل و نظم هستند، بر هم زدن‌شان می‌تواند بیانگر عدم تعادل و بی‌نظمی باشد که این هر دو به معنی تصاویر هم سرایت می‌کنند. تصویر نهایی مکس در اتاق‌خوابش با مکس در نقطه‌ی پایین و سمت راست یک مثلث و ماه و گوشه‌ی اتاقش در نقاط دیگر، با ایستایی مرتبط می‌شود و به آزاد شدن تنش اشاره می‌کند. اما در تصاویر قبلی مکس در اتاق‌خوابش، مکس نه تنها قاعده‌ی مثلث ترکیب‌بندی را به هم می‌زند بلکه خودش نقطه‌ی پایینی مثلث دیگری است– یعنی نقاط بالایی پنجره و تخت؛ تنشی که این ناهماهنگی و چیدمان سنگین و رو به بالا ایجاد می‌کنند به تعریف احساسات مکس کمک می‌کند. در این تصاویر، ترکیب‌بندی هندسی به تعادل رسیده، در آخرین تصویر کتاب تنش بیش‌تر دیده می‌شود و نتیجه‌گیری داستان در آن اتفاق می‌افتد. در تصاویر کشتی نوح حیوانات تصویر را شلوغ کرده‌اند و هیچ یک از دیگری مهم‌تر نیست و ناتوانی ما برای پیدا کردن تمرکز نشانه‌ی هرج و مرج زندگی روی کشتی است. اما وقتی نوع کبوتر را به بیرون می‌فرستد او را تنها روی پس‌زمینه‌ی خالی مشاهده می‌کنیم که تمرکز داستان و تمرکز توجه ما را تأمین می‌کند.

تمایل به این‌که فیگورها حتماً دارای زمینه‌ای هستند حتی اگر هیچ یک از این زمینه‌ها نشان داده نشود، تمایلی ابتدایی است. به‌طور مثال، تصویر بئاتریکس پاتر از پیتر خرگوشه که در یک آبپاش پنهان شده می‌تواند فقط پیتر و آبپاش را بدون آسمان، زمین و طویله نشان دهد؛ ما این پس‌زمینه‌ها را حتی بدون فکر کردن درباره‌ی آن‌ها می‌پذیریم. اگر زمینه‌ی سفید زیر آبپاش وجود داشت می‌گفتیم نماینده‌ی زمین است و بالای آن هم نشان‌دهنده‌ی آسمان.

تصور ابتدایی ما مبنی بر این‌که فواصل تصویری باید با موقعیت‌های دستوری پر شوند مگر این‌که مدرکی وجود داشته باشد و اگر نه این مسئله باعث می‌شود در یک فضای سفید را به منزله‌ی منطقه‌ای متفاوت تصور کنیم. وقتی پرل در کتاب استخوان شگفت‌انگیز به دام می‌افتد، اول پرل و سه سارق را می‌بینیم و بعد پرل و روباه را روی یک پس‌زمینه‌ی خالی و سفید، می‌توانیم تصور کنیم که جنگل سرسبز و بهاری صفحات قبل هنوز آن‌جا قرار دارد. اما غیبت واقعی آن جداً حالت را تغییر می‌دهد.

هنرمندان کتاب‌های مصور از غیبت گه‌گاه پس‌زمینه به این دلیل استفاده می‌کنند که این امر توجه ما را به عمل فیگورها بیش‌تر از ارتباط‌شان با نوع چیدمان آن‌ها طلب می‌کند. بنابراین، ما پیتر خرگوشه را وقتی می‌دود یا پنهان می‌شود یا به دام احساسات شدید می‌افتد، در یک پس‌زمینه می‌بینیم.

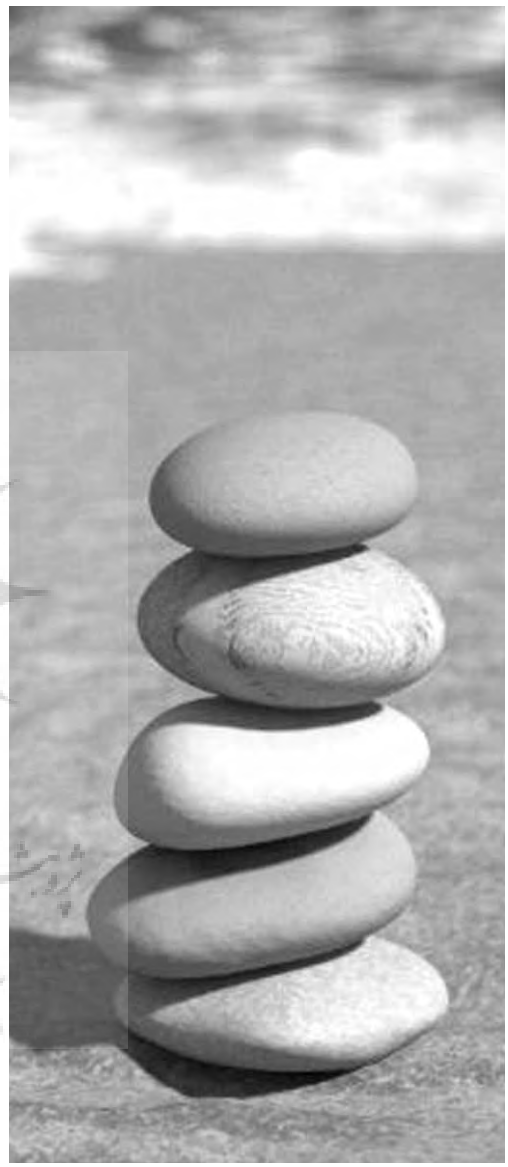
در کتاب چرا پشه‌ها در گوش آدم‌ها وزوز می‌کنند، وقتی کلاغ اعمالش را توصیف می‌کند، حیوانات روی پس‌زمینه‌ای سیاه ظاهر می‌شوند؛ اما در نمایش آن‌چه کلاغ در گوشه‌ی همان تصویر می‌گوید، این زمینه‌ی سیاه تبدیل به فیگورهای درختان روی زمینه‌ای آبی می‌شود. این وقفه بین دو قسمت از یک تصویر نمایش داستان‌گویی را از نمایش داستان گفته شده تفکیک می‌کند؛ این وقفه، اطلاعات اولیه‌ای که برای فهم تصویر پیچیده، به آن نیازمندیم تأمین می‌کند.

صفحات شلوغ کتاب‌های ریچارد اسکری[۲۲]، اغلب حیوانات بی‌شماری را روی پس‌زمینه‌ی سفید نشان می‌دهد که درگیر فعالیت‌های متفاوت بسیاری هستند؛ و معنای پس‌زمینه در جهت فیگورها با آن منطبق می‌شود.

این تصاویر به شکلی متناقض‌نما، هر فیگوری که نشان می‌دهند را مجزا می‌کنند و صرفاً او را یکی از اشیاء مانند اشیاء بی‌شمار دیگر در یک گروه طبقه‌بندی می‌کنند. این امر، انعکاس هدف اسکری است: یعنی نشان دادن اشیاء مجزا یا فعالیت‌هایی که یک نمونه‌ی متفاوت را می‌سازد. هم‌چنین این مسئله به توضیح این‌که چرا تصاویر اسکری بزرگ‌سالان را می‌آزارند کمک می‌کند و به از هم‌گسیختگی و آزاردهندگی پس‌زمینه اشاره می‌کند.

کودکان که تجربه‌ی کم‌تری در تمیز دادن پس‌زمینه از فیگور دارند، ممکن است صرفاً فیگورهای اسکری را جدا جدا از هم تشخیص دهند. اما مجزا بودن اشیاء از پس‌زمینه‌ها در اکثر مواقع دارای معنی است. پیتر خرگوشه روی زمینه‌ی سفید

وقتی قابل تشخیص‌تر می‌شود که مادرش در حال نصیحت کردن اوست. در تصویر بعدی، سه خواهر پیتر خرگوشه در پس‌زمینه‌ای مه‌آلود محو می‌شوند در حالی که پیتر با خطوط سنگین سیاه از زمینه جدا شده است. هر دوی این تصاویر روشن می‌کند که ما قرار است به کدام‌یک از این خرگوش‌ها توجه داشته باشیم. طبق نظر گراهام کلیر[۲۳]، «هر چه وزن یک خط سنگین‌تر باشد، تسلط مستقیم بیش‌تری برای خط و فضایی که در آن محصور است، به وجود می‌آید.» (ص ۳۴). وقتی ماما را در آلاچیقش در ابتدای داستان کتاب بیرون از آن‌جا، آیدا، مادرش و غول‌ها با خط سیاه دورگیری شده و متمایز هستند؛ اما سگی که در مرکز تصویر قرار دارد با خط سیاه دورگیری نشده و فقط بخشی از پس‌زمینه است. ویرجینیا لی‌برتن[۲۴] در کتاب «خانه‌ی کوچک[۲۵]» تغییر شکلی را نشان می‌دهد که داستان با کمک هر یک از تصاویر که خانه‌ی کوچک را از زمینه‌هایش جدا کرده‌اند به آن دست یافته است. در اولین تصویر، فقط خانه با غرور و تنها روی زمینه‌ای سفید قرار دارد. سپس فضای سفید دور خانه وقتی که رابطه‌ی هماهنگ آن با روند طبیعی نشان داده می‌شود، به وسیله‌ی روشی که تغییرات فصلی بر روی مزارع اطراف آن می‌گذارند، کوچک‌تر می‌شود. همان‌طور که شهر در اطراف خانه رشد می‌کند، منطقه‌ی سفید باریک‌تر می‌شود و خانه از نظر رنگی به ساختمان‌های اطرافش نزدیک‌تر می‌شود و دیگر فضایی برای خودش اشغال نمی‌کند و بخشی از یک توده‌ی یکپارچه می‌شود.



خانه در کتاب خانه‌ی کوچک نقطه تمرکز ما در سرتاسر کتاب باقی می‌ماند، اگرچه حضورش گاهی خسته‌کننده است، اما پس‌زمینه‌ها به شکل جالب تغییر می‌کنند؛ طبق قرارداد تجسمی، مرکز یک تصویر، مرکز توجه بصری هم هست؛ موقعیت یک شیئی توجه ما را به درجه‌ای بیش‌تر یا کم‌تر جلب می‌کند که شیئی نزدیک‌تر یا دورتر از مرکز تصویر باشد.

در کتاب‌های تصویری، هنرمندان موقعیت شخصیت‌های‌شان را به منظور مطلع ساختن ما از این‌که آیا باید توجه‌مان به عمل باشد یا به واکنش شخصیت به عمل، تعیین می‌کنند. در کتاب آن‌جا که موجودات وحشی هستند، مکس در حاشیه‌ی تصویر قرار می‌گیرد در حالی که وحشی‌ها را برای اولین بار می‌بیند، زیرا چیزی که مکس در این نقطه می‌بیند، همان است که اهمیت دارد. اما وقتی یک‌بار با آن موجودات وحشی آشنا شویم، عمل مکس مهم‌تر می‌شود، و به سوی مرکز متمایل می‌شود در حالی که به سر و صدای وحشیانه‌ی آن‌ها می‌پیوندد.

پیتر خرگوشه در مرکز تمام تصاویر بئاتریکس پاتر قرار گرفته؛ تمرکز روی آن‌چه پیتر به آن برخورد می‌کند، کم‌تر از نوع واکنشی است که او به آن نشان می‌دهد. اما وقتی گربه‌ای می‌بیند و هر بار که آقای مک گرگور را می‌بیند، به خارج از مرکز حرکت می‌کند؛ وقتی متن به چیزی که پیتر می‌بیند بیش از چیزی که حس می‌کند، ارجاع می‌دهد متن را همراه پیتر می‌بینیم.

استفاده‌ی غیر معمول از تمرکز مرکزی را در تصویری از کتاب وحشی‌ها، می‌بینیم که در آن مکس با ساختن یک چادر، دردسر درست می‌کند. چادر در سمت چپ تصویر قرار دارد و مکس در سمت راست است و مرکز تصویر خالی است. مکس به سمت راست و خارج از تصویر متمایل شده و خرس عروسکی او به سمت چپ و خارج تصویر متمایل شده است، تمرکز دورتر از مرکز تصویر واقع شده و حالت تصویر مانند بدخلقی مکس ناایستا است.

رابطه‌ی یک شیئی با بالا و پایین و لبه‌های چپ و راست یک تصویر دارای اهمیت است. با در نظر گرفتن تجربه‌ی ما درباره‌ی جاذبه زمین در جهان واقع، به نظر می‌رسد شیئی در نیمه بالای یک تصویر سنگین‌تر از نیمه‌ی پایین آن حس می‌شود؛ اسپایر کشتی نوح را معلق روی یک صخره در نیمه‌ی بالای تصویر نشان می‌دهد و این نقض جاذبه با چنین شیئی بزرگی (کشتی) باعث می‌شود همه چیز متزلزل‌تر به نظر برسد. اما وقتی نوح کبوتر را آزاد می‌کند، کشتی در پایین‌ترین قسمت نیمه‌ی تصویر است؛ اینرسی کشتی باعث می‌شود پرنده بدون مانع آزاد شود.

از آن‌جا که جاذبه‌ی زمین اشیاء را همان‌طور که در زندگی واقعی پایین می‌کشد در تصویر هم پایین می‌کشد، نیمه‌های بالایی تصاویر کم‌تر از نیمه‌های پایینی آن انباشته از عناصر می‌شوند؛ و در نتیجه، اشیایی که در نیمه‌ی بالایی قرار می‌گیرند، به اندازه‌ای هستند که توجه ما را بیش‌تر جلب کنند. ملکه در سپید برفی بر کرت نیمه‌ی بالای تصویر اتاق کارش را اشغال می‌کند و توجه ما را جلب می‌کند اگرچه در مقایسه با نور روشن و اشیایی که روی میز در پیش‌زمینه هستند، او در تاریکی قرار دارد. علاوه بر این، ملکه انگار جاذبه‌ی زمین را در حالی که در گردابی از دامن‌های عریض شناور می‌شود، نقض می‌کند، و این امر باعث می‌شود او در برابر جادوگری رازآلود و جادویی تسلیم شود؛ هیچ مدرکی وجود ندارد که نشان دهد او پا دارد

یا زمینی در اتاق وجود دارد که او پاهایش را روی آن گذاشته باشد. آرنهایم در کتاب «هنر و درک و دریافت بصری» نشان می‌دهد که بسیاری از نقاشان مدرن، نیمه‌ی بالای بوم را پُر می‌کنند زیرا «برتری دادن برای غلبه بر کشش به سوی پایین، در جهت حفظ میل هنرمند به رها کردن خود از محاکات واقعیت است.» (ص ۳۱).

از لحاظ اندازه‌ی فیزیکی واقعی، سپید برفی بر کرت بلندتر و باریک‌تر است. بیش‌تر کتاب‌های تصویری عرض بیش‌تری نسبت به طول‌شان دارند و یک دوصفحه‌ای در کتاب‌های تصویری قراردادی تمایل دارد دو برابر عریض‌تر در مقایسه با طول خود باشد. در نتیجه، تمایزات میان بالا و پایین صفحه نسبت به راست و چپ، بسیار کم‌تر اهمیت پیدا می‌کنند. ما تمایل داریم تصاویر را از چپ به راست]البته در صورتی که جهت خواندن خط از چپ به راست باشد. م.[ببینیم، همان‌طور که یاد گرفته‌ایم حروف را این‌گونه ببینیم. وقتی درباره‌ی شیوه‌هایی بحث می‌کنیم که در آن‌ها تصاویر عمل و گذشت زمان را نشان می‌دهند، بدان‌معناست که دوست داریم درون هر تصویر، نظمی زمانی به‌طور جداگانه متصور شویم که تأثیری عمیق بر ظرفیت‌های داستان‌گویی آن‌ها دارد؛ تصور می‌کنیم که زمان همان‌طور که چشم ما از چپ به راست حرکت می‌کند، در حرکت است، به‌گونه‌ای که به‌طور مثال، مکس قایق خود را در سمت چپ فرود می‌آورد و سپس وحشی‌ها را در سمت راست می‌بینید.

مرسدس جفرن[۲۶] در بحث درباره‌ی این‌که اگر از نظر عکاسی تصاویر را بر عکس می‌کردیم و به تصاویر برعکس نگاه می‌کردیم، چگونه به نظر می‌رسیدند، اشاره‌ای می‌کند که «ما به‌طور قراردادی به تصاویر با استفاده از شیوه‌ای ثابت و قطعی که درون فضای تصاویر وجود دارد، نگاه می‌کنیم.» (ص ۳۱۶). جفرن این شیوه را «منحی دید» می‌نامد و اشاره می‌کند که این دید از پشت پیش‌زمینه‌ی چپ دور فضای تصویر به پس‌زمینه‌ی راست حرکت می‌کند. از آن‌جا که ما ابتدا به پیش‌زمینه‌ی چپ نگاه می‌کنیم، دوست داریم خود را در آن حالت قرار دهیم و فیگورها و اشیایی که در آن قرار دارد را در آن محل به رسمیت بشناسیم: «ما نه تنها احساس می‌کنیم که اشیایی که در این‌جا بازنمایی شده به ما نزدیک هستند، بلکه احساس می‌کنیم که اهمیت بیش‌تری برای‌مان دارند. فیگور انسان‌هایی که در این‌جا بازنمایی شده‌اند، از نظر حس فیگوراتیو متعلق به ما هستند، بر خلاف آن‌هایی که در سمت راست قرار گرفته‌اند.» (ص ۳۲۱).

در واقع، ضد قهرمان‌های بسیاری از کتاب‌های تصویری در سمت چپ تصویر ظاهر می‌شوند. در نمونه‌های مصور کتاب "Little Red Riding hood" دختر جوان تقریباً همیشه در سمت چپ مادرش در تصویر اول می‌ایستد؛ حداقل در بسیاری از نمونه‌ها، تصویر اول مادر را نشان می‌دهد که یک انگشتش را در حالی که به دخترش نصیحت می‌کند، بالا گرفته. پسر معمولاً در سرتاسر کتاب کمانی به سوی خورشید در سمت چپ ظاهر می‌شود.

در کتاب «رُزی به گردش می‌رود[۲۷]»، متن نشان می‌دهد که رُزی باید مرکز توجه ما باشد؛ تصاویر به ما می‌گویند که روباه که همیشه در سمت چپ تصویر ظاهر می‌شود؛ ضد قهرمان واقعی است و رُزی فقط شیئی مورد توجه اوست.

نادیده گرفتن یک قرارداد تصویری می‌تواند همان‌قدر معنی‌دار باشد که استفاده کردن از آن. در سرتاسر کتاب وحشی‌ها، مکس معمولاً در سمت چپ قرار دارد، اما وقتی در سمت راست سگش قرار می‌گیرد که در حال شیطنت است و این سگ است که برایش دل می‌سوزانیم؛ مکس در این تصویر شخصیت منفی است؛ ما فقط وقتی با او همدردی می‌کنیم که در سمت چپ تصویر صفحه‌ی بعدی می‌ایستد.

به‌علاوه، جفرن اشاره می‌کند که یک شخصیت در پایین‌ترین جای سمت چپ صفحه در حالی که پشت به ما قرار گرفته، بیشترین همدردی را دریافت می‌کند زیرا موقعیت او بیشترین شباهت را به موقعیت خودِ ما نسبت به تصویر دارد.

از آن‌رو که میل بر این قرار دارد که با یک شخصیت در سمت چپ احساس همدردی داشته باشیم، حرکت از

پیش‌ساخته‌ی یک قهرمان به سمت راست می‌تواند نشان دهد که قهرمان به نوعی دچار مشکل است؛ حالا باید شاهد فیگوری خطرناک باشیم که در سمت چپ قرار گرفته. بنابراین ما مکس را در سمت راست داریم که برای اولین بار به موجود وحشی برخورد می‌کند اما وقتی که تصمیم می‌گیرد مرعوب این هیولای ترسناک نشود، به طرف عقب و چپ حرکت می‌کند. تنشی مشابه و دنباله‌دار در کتاب بیرون از آن‌جا جریان پیدا می‌کند که در آن مکس در سمت چپ تمام تصاویر که نشان می‌دهند چگونه غول‌ها خواهرش را می‌دزدند قرار گرفته، اما بعد وقتی متوجه غیبت خواهرش می‌شود به سمت راست حرکت می‌کند. در این تصاویر باید از منحنی دید (خاصیت کروی چشم) استفاده کنیم و کودک یخی در حال ذوب شدن را در سمت چپ ببینیم. از سوی دیگر وقتی یک واقعه‌ی خطرناک به پایان می‌رسد، مکان قرارگیری یک قهرمان در سمت راست به آرامش اشاره می‌کند نه تنش، به خصوص در آخرین تصویر یک کتاب؛این امر احتمالاً به این دلیل اتفاق می‌افتد که عادت ما برای دیدن از چپ به راست به این معنی است که سمت راست آخرین صفحه آخرین چیزی است که ما به آن نگاه می‌کنیم و بنابراین دلالت بر پایان چیزی دارد.

در کتاب بیرون از آن‌جا، وقتی اولین بار ماما را در آلاچیق می‌بینیم باید به عقب برگردیم و غول‌ها را در منتهاالیه چپ قبل از آیدا در منتهاالیه راست ببینیم و این امر، تنشی گیج‌کننده را به وجود می‌آورد.

در کتاب اِیولین نس[۲۸]، به نام «سَم، بنگ و درخشش ماه[۲۹]»، توماس را می‌بینیم که در ساحلی نزدیک چند حصار راه می‌رود. کودک خردسالی در نیمه‌ی سمت راست تصویر می‌بینیم که روی فضایی خالی و بزرگ به شکل مجزا قرار گرفته اما به وسیله‌ی سایه‌اش با رشته‌ای از خطوط موازی ناموزون و متفاوت در سمت راست که نشان‌دهنده‌ی حصارها و سایه‌های آن‌هاست مرتبط شده و این همه به نظر می‌آید که ما را به سوی حاشیه‌های صفحه و نه مرکز آن هدایت می‌کنند. این حرکت شعاعی به سمت خارج صفحه نوع مرسومی از نمایش احساسات شدید و سردرگمی است؛ و اغلب برای نشان دادن انفجار نشان داده می‌شود و در این‌جا نس از آن برای اشاره کردن به شرایط ذهنی آشفته‌ی کودک استفاده کرده است.

پی‌نوشت:

1-Rudolf Arnheim
2-Art and Visual perception
3-William Mobius
4-Lyn Ellen Lacy
5-Make way for Ducklings
6-McCloskey
7-Dr. Seuss
8-Horton hatches the Egg
9-Outside over there
10-Sendak
11-Arrow to the Sun
12-McDermott
13-Leo & Diane Dillon
14-Why mosquitoes Buzz in people's Ears
15-Peter Rabbit
16-Amazing bone
17-Snow white
18-Burkert
19-Peter Spier
20-Noah's Ark
21-Where the wild things are
22-Richard Scary
23-Graham Collier
24-Virginia Lee Burton
25-Little House
26-Mercedes Gaffron
27-Rosie's Walk
28-Eva line Ness
29-Sam, Bangs, and Moonshine

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی