مقاله

رمزینه، نماد، حالت: معانی زمینه‌مند اشیای تجسمی

قسمت اول

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

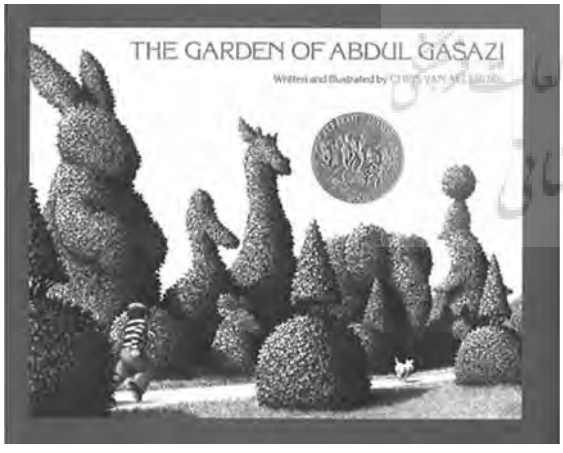
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اگرچه کیفیاتی کلی همانند سبک، حاوی نکات بیشتری درباره حالت و فضای تصویرند، بخش بسیاری از اطلاعات روایی که تصاویر تأمین می‌کنند، از اشیای خاصی که نشان داده می‌شود، سرچشمه می‌گیرد؛ یعنی نه تنها آن‌چه هستند، بلکه چگونگی ارتباط پیدا کردن آن‌ها با یکدیگر. اشیا به خودی خود با زمینه‌هایی که تداعی می‌کنند، معنی‌دار می‌شوند که آن‌ها را به دانش و تجربه عمومی ما از زندگی، ادبیات و هنرهای تجسمی پیوند می‌دهند.

معنادار شدن اشیا در تصاویر، به میزان توجه ما به آن‌ها و گلچین کردن برای توجه بیشتر، بستگی پیدا می‌کند. هر چه بیشتر به آن‌ها توجه کنیم، دارای ارزش بصری بیشتری می‌شوند. به‌طور مثال، تحقیقات نشان می‌دهند که انسان‌ها عموماً تمایل دارند تصاویر انسان را جالب‌تر از چیزهای دیگر بدانند و به آن‌ها توجه بیشتری داشته باشند[1] (گلد اسمیت، پژوهش، ص ۲۸۲). هم‌چنین بسیاری از ما تصور می‌کنیم که نقطه کانونی تصویری که شخصی را به همراه سگی در پلکان نشان می‌دهد، شخص است، نه سگ.

علاوه بر این، علاقه بیشتر، به ادراک دقیق‌تر منتهی می‌شود. از آن‌جا که ما به انسان توجه بیشتری می‌کنیم، در دیدن تمایزات بصری ظریف‌تر در نمایش صورت انسان، نسبت به هر چیز دیگری تواناتر هستیم و در نتیجه، صورت‌ها تقریباً به‌طور خودکار دارای ارزش بصری بیشتری هستند؛ زیرا او انسان است. بنابراین و نیز به آن علت که می‌توانیم بیان مربوط به صورت او را تفسیر کنیم، شخصیت مکس در داستان موریس سنداک، در سرتاسر داستان «آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند»، شخصیت غالب است؛ مانند تصویری که در آن مکس سگی را در پایین پلکان تعقیب می‌کند. اگرچه مکس نسبتاً کوچک است، به نظر می‌رسد تحت نظر هیولاهای بزرگ و پشمالویی است که در بسیاری از تصاویر او را احاطه کرده‌اند و اطلاعاتی که از صورت او به دست می‌آوریم، این امر را قطعیت می‌بخشد. با این حال اگر تصاویر، یک موجود وحشی کوچک را نشان می‌داد که با انسان‌های بسیار بزرگ‌تری احاطه شده بود، ممکن بود تصور کنیم که انسان‌ها بر اوضاع مسلط هستند و دل‌مان برای هیولاها می‌سوخت. با وجود این‌که ابزار زیادی در دست است که با استفاده از آن‌ها اشیای یک تصویر می‌تواند دارای ارزش شود، اطلاعات زمینه‌مند، یکی از مهم‌ترین این ابزار است. فقط کسی که با داستان‌های پریان اروپایی آشنایی دارد، به تصویر کوچک یک دختر کوچک در سایبان یک اتومبیل که با درختان احاطه شده و در گوشه یکی از تصاویر در کتاب سفر آنو مفخی شده است، ارزش زیادی می‌دهد. در عین حال، اعضای برخی از جوامع خیالی که در آن نمایش رنگِ سبز، یک تابو محسوب می‌شود، ممکن است بسیار حیرت‌زده شوند وقتی یک جسم قرمز را می‌بینند که با رنگ‌های سبز وحشت‌آور احاطه شده است.

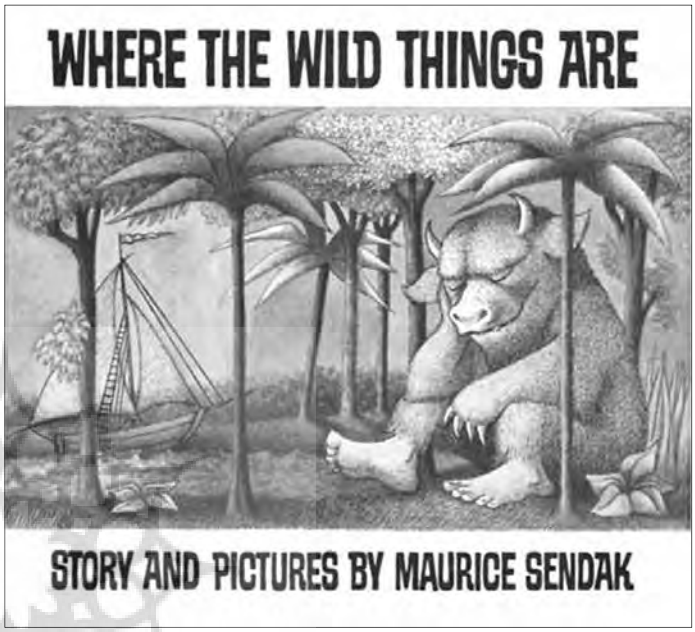
همان‌طور که پیش‌تر درباره کتاب کودک گفتم، حتی توانایی ابتدایی ما در تشخیص اشیا از پس‌زمینه‌های‌شان، تا حد زیادی بستگی به زمینه‌های بیرونی تصاویر دارد. ابتدایی‌ترین این زمینه‌ها، دانش پیشین ما از چنین اشیایی در جهانِ خارج از تصاویر است. ممکن است یک نوزاد، تصویر سیبی را چندان جدا از پس‌زمینه‌اش نبیند و بنابراین، توجه ویژه‌ای هم به آن معطوف نکند، اگر که قبلاً به سیب، به عنوان چیزی جدا از اشیای واقعی نیندیشیده باشد. نه تنها نوزاد نباید فقط سیب را بشناسد، بلکه باید به عنوان چیز مهمی به آن فکر کند. بعید نیست نوزادی که درباره سیب اطلاعاتی دارد، اما این اطلاعات برایش خیلی جالب نیستند، ارزش بیشتری به طرح پیچیده‌ای از نوارهای قرمز بدهد که سیب‌ها در آن نشان داده شده‌اند؛ مثل کتاب «دنیای بچه‌ها».



به همین شکل، روش‌هایی که به یاری آن‌ها ارزش‌های هم‌خانواده اشیا را در یک تصویر، تأویل می‌کنیم، نه تنها منوط به دانش ما از چیزی است که شیء بازنمایی می‌کند، بلکه مبتنی بر میزان دانش یا میل ما برای دانستن درباره شیء بازنمایی شده است. برای به دست آوردن تمام اطلاعاتی که یک تصویر در داستان دنیای بچه‌ها حاوی آن است، نیاز به دانش خاص درباره سیب داریم. شخصی که قادر به خوانش جزئیات خاص از رنگ و شکل سیب است، می‌تواند یک اپل مکینتاش را تشخیص بدهد. به همین شکل، مخاطبانی که در دانش طراحی لباس و دست‌ساخته های قرن پانزدهمی اکهلم برکرت سهیم هستند یا گرایشی قوی نسبت به چنین اطلاعاتی دارند، قطعاً توجه بیشتری به ترسیم دقیق او از این چیزها در تصاویر سپیدبرفی می‌کنند، در مقایسه با افرادی که از این مطلب بی‌اطلاع هستند؛ آن‌ها به جزییاتی که ممکن است برای مخاطبان کم‌اطلاع مبهم بماند، ارزش بیشتری می‌دهند. اما تصاویر، درون بسیاری از زمینه‌های دیگر، در کنار گرایش ذهنی ما به آن‌ها وجود دارند. در کتب مصور، به‌طور یقین، مهم‌ترین زمینه‌ای که برای تصاویر تأمین می‌شود، متن است. میزان تأثیر کلمات بر درک ما از تصاویر، کلید یگانگی کتب مصور به عنوان یک فرم هنری و عملکرد آن بسیار بیش از در نظر گرفتن مراتبِ ارزشی گوناگون برای جزئیات تجسمی خاص است؛ همان‌طور که بعداً به آن خواهیم پرداخت. اما مجموعه راهنمایی‌های زمینه‌مند من (نویسنده) به معانی اشیای تجسمی، بدون حداقل یک مثال از این‌که چگونه یک متن می‌تواند ارزش تجسمی عظیمی، حتی برای یک شیء بی‌نهایت کوچک فراهم

کند، کافی نخواهد بود.

احتمالاً هیچ‌کس برای بار اول نمی‌تواند با نگاه به داستان، استخوان شگفت‌انگیز، اثر ویلیام استژ، استخوانی را که در عنوان کتاب برای اولین بار ظاهر می‌شود، تشخیص بدهد. اما این شیء کوچک که به چشم نمی‌آید، حقیقتاً وجود دارد و با چند خط مبهم که با جنگل بهاری لذت‌بخشی احاطه شده، نشان داده شده است. این استخوان در تصویر ظاهر شده، اما هنوز متن از استخوان چیزی نگفته است. در حالی که تصویر صفحه بعد تقریباً تکرار دقیق همین تصویر است، بیشتر خوانندگان شاید رفتار متفاوتی با صفحه می‌کنند؛ به جای این‌که به سادگی به فضای سرتاسری جنگل واکنش نشان دهند، احتمالاً به دقت برای پیدا کردن استخوان که اکنون، در متن به آن اشاره شده، تصویر را کند و کاو می‌کنند. جلب شدن توجه ما به کمک متن، ارزش بیشتری به این جزئیات کوچک می‌دهد؛ همان‌طور که استژ از ما خواسته است. این قهرمانِ زن، پِرل، ادعا می‌کرده که همه چیز بیشه زیبایی را که در آن ساکن است، دوست دارد. در حالی که او حتی متوجه این استخوان نشده است و وقتی متوجه می‌شود، آگاهی جدید او از این امر، درون‌مایه اصلی داستانی می‌شود که ادامه پیدا می‌کند تا جایی که تمرکزی که متن آن را تأمین می‌کند، موجب می‌شود خواننده تجربه‌ای از تصاویر داشته باشد که در راستای تجربه قهرمان زنِ داستان قرار می‌گیرد. اگرچه متن حقیقی، به نوعی در یک کتاب مصور صرفاً آشناترین و واژگانی‌ترین مجموعه کلمات ناگفته‌ای است که تصاویر به آن اشاره می‌کنند و مبتنی بر آن هستند. هرچند تصاویر، نمایش دقیق زبان نیستند و با استفاده از رمزینه‌های بسیاری از دلالت‌های ضمنی تداوم می‌یابند و بر زبان دلالت می‌کنند؛ یعنی ساختارهای منظم معنا که در حقیقت در متن‌های ناگفته وجود دارند.

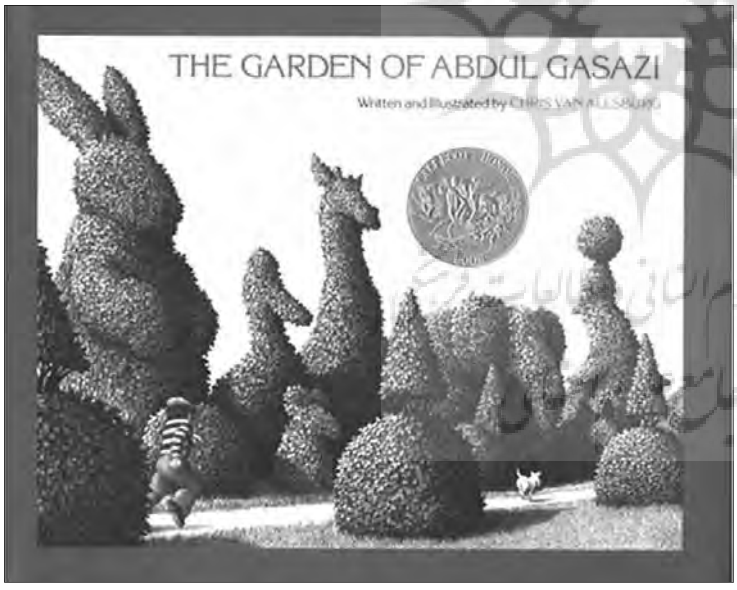


دانش چنین متن‌هایی، مجال درک هر گونه مشارکت تصویر را در آن‌چه نظریه‌پردازان ادبیات «بینامتنیت» می‌نامند، برای ما فراهم می‌آورند؛ یعنی درهم‌تنیدگی تمام شیوه‌های ارتباطی و پیوندهای حاصل آن‌ها با یکدیگر برای معناسازی. این مسئله مشارکتِ ویژه تصاویر در این پیوند دوسویه است که به گونه‌ای بسیار آشکار، به اشیا ارزش می‌دهد و بنابراین معنای اشیا را نیز به آن‌ها می‌بخشد.

به‌طور مثال، حتی آشنایی ما با الگوهای عادی تفکر عقلایی، ما را وا می‌دارد از زمینه‌هایی استفاده کنیم که بر معانی اشیای تجسمی تأثیر می‌گذارند. ما تصاویر را به عنوان زیرمجموعه‌هایی از گروه‌های عام تأویل می‌کنیم که می‌توانیم با آن‌ها ارتباط بگیریم. اگر تصویر یک شخص با سگی روی پلکان، در زندگی‌نامه شخص نشان داده شود، ممکن است تصور کنیم که توصیف زندگی انسان دارای اهمیت است و پلکان را فقط به عنوان پس‌زمینه و سگ را تنها به عنوان یک دارایی تلقی کنیم؛ یعنی شیئی که در درجه دوم اهمیت برای خود شخص قرار داشته است. در حالی که اگر همان تصویر در یک مجله تبلیغاتی، برای ساخت و ساز مسکن در نظر گرفته شده بود، پلکان توجه بیشتر ما را به عنوان زیرمجموعه معماری به خود جلب می‌کرد و در کتابی درباره پرورش سگ، همان تصویر به شکلی غیرقابل اجتناب، لزوماً به منظور نشان داده شدن سگ تلقی می‌شد. در این موارد، فقط عناوین هستند که در ارتباطی که با تصویر برقرار کرده‌اند، زمینه‌ای برای اشیای موجود در آن خلق می‌کنند. اما انتظارات گوناگون ما درباره کارکرد و در پی آن، محتوای دلالت‌گر تصاویر نیز که در بسترهای متفاوت بنا شده است، به عنوان زمینه‌ای برای شیوه‌هایی عمل می‌کند که از رهگذر آن‌ها به تصاویر توجه می‌کنیم. ما به نقاشی‌هایی که در یک گالری نصب شده‌اند، جور دیگری نگاه می‌کنیم تا زمانی که از همین تصاویر، برای آویختن‌شان بر دیوار منزل استفاده می‌بریم. چنین انتظاراتی هنگامی وارد صحنه می‌شوند که به همان تصویر در یک مجله تبلیغاتی و در یک زندگی‌نامه، به شکلی متفاوت نگاه کنیم. از تصاویر موجود در تبلیغات، انتظار داریم که بر اشیایی تأکید داشته باشند که می‌خواهیم آن‌ها را بخریم و از آن‌ها که در زندگی‌نامه هستند، انتظار داریم بر ظواهر مردم متمرکز باشند. هنگامی که تصویر یک شخص و یک سگ بر پلکان، به واقع در کتاب آن‌جا که وحوش زندگی می‌کنند، ظاهر می‌شود، از آن انتظار داریم که نه تنها شیء را نشان دهد، بلکه نشان‌گر عملی هم باشد. از آن‌جا که این امر آشکارترین هدف تصاویر در زمینه یک متن است که داستان را روایت می‌کند، به همان اندازه که می‌کوشیم روابط میان اشیا را بفهمیم، برای پیدا کردن مهم‌ترین

شیء در تصویر تلاش نمی‌کنیم. به عنوان مثال، سعی می‌کنیم بفهمیم سگ با پسر چه کار می‌کند یا برعکس؟ چنین ادراکات زمینه‌مندی درباره عملکرد تصاویر، همیشه اهمیت بسیاری برای معنابخشی به اشیا در تصویرسازی دارند. اگر به اولین تصویر برکرت، برای کتاب سپیدبرفی، با حذف زمینه‌ای که در کتاب ظاهر می‌شود، نگاه می‌کردیم، ممکن بود صرفاً زنی در لباسی از زمان دیگر ببینیم و تصویر را از این دیدگاه می‌دیدیم، چه برای‌مان لذت‌بخش بود و چه نبود. اگر نمی‌دانستیم این زن کیست و به تصویر به عنوان یک تصویرسازی نگاه نمی‌کردیم، هیچ ارزش خاصی به هیچ‌یک از جزئیات نمی‌دادیم؛ به جز صورت انسان، به این دلیل که طبیعت انسانی و صورت‌های انسانی همیشه توجه ما را به خود جلب می‌کنند. شاید همان‌قدر هم نسبت به جزئیات بی‌تفاوت می‌بودیم اگر به این تصویر به عنوان یک تصویرسازی نگاه می‌کردیم. اما با این باور که تصویرسازی‌ها فقط به اطلاعات تأمین شده از سوی واژگانی که تصویر می‌کنند، قطعیت می‌بخشند، ما، مادر سپیدبرفی را فقط در حال نگاه کردن به بیرون از پنجره، درست همان‌طور که انتظار داشته‌ایم، خواهیم دید؛ اگر انتظار ما از تصاویری که داستان‌ها را تصویرسازی می‌کنند، آشکار کردن چیزی درباره شخصیت‌های داستانی باشد که تصاویر نشان‌دهنده آن‌ها هستند. با وجود این، ممکن است به همان تصویر با دقت بیشتری نسبت به جزئیات بیان مربوط به چهره بنگریم. هم‌چنین، با در نظر گرفتن انتظاری فراتر و حرفه‌ای‌تر که تصاویر از تمام جنبه‌های تخیل بصری استفاده می‌کنند تا اطلاعات روایی مربوط به شخصیت‌هایی را که نشان می‌دهند، آشکار می‌کنند، شاید نه تنها به چهره زن ارزش بدهیم، بلکه به اشکال جعبه‌مانند خاکستری که او را احاطه کرده است نیز توجه کنیم. ممکن است آن‌ها را به عنوان شرحی بر این‌که او چگونه زندانی زندگی سلطنتی خود شده، یا این‌که چه‌طور زیبایی او، او را از زندگی مصیبت‌بارش جدا کرده است، تأویل کنیم.

همان‌گونه که برکرت، در تأمین جزئیات لباس شخصیت‌هایش و وسایل خانه عمل می‌کند، تصویرگران اغلب اطلاعاتی بیش از آن‌چه به گونه‌ای مینی‌مالیستی برای انتقال معنی یک متن همراهی‌کننده تصویر لازم است، پیشنهاد می‌کنند. اما در واقع این اطلاعات تجسمی اضافه، تقریباً هیچ‌گاه غیر ضروری نیست. حتی حقیقت وجود این اطلاعات، به یک گرایش خاص اشاره دارد؛ گرایش به جزئیات، هم در درون خود و هم برای توانایی دلالت‌گرشان. دقت وسواس‌گونه برکرت، در بافت و ظرافت اشیای تجسمی، به تصویرسازی‌های سپیدبرفی او، نوعی تمرکز کاملاً متفاوت از آن‌چه که در تصویرسازی‌های «جک کنت» وجود دارد می‌دهد؛ آن‌جا که کمبود چنین اطلاعات پر جزییاتی به شکل متضاد اشاره می‌کند که چنین ویژگی‌هایی اهمیت ندارد. به این معنا که معنای داستان، ارتباط کمی با فضای خاص داستان در گذشته دارد.



گذشته از این، اطلاعات تصویری زائد، می‌تواند آشکارا به اشیای خاصی، ارزشی ورای آن‌چه متن در نظر گرفته بدهد و تصویرگران می‌توانند از این تفاوت با تأثیر زیادی استفاده کنند.

پسری که برای بازی به بیرون می‌رود، در کتاب «اِزراچک کیت»[۲] به نام «روز برفی»[۳] سیاه‌پوست است، به بی‌تفاوتی مداراگونه متنی اشاره دارد که هرگز به رنگ پوست پسر اشاره نکرده است. در حالی که اطلاعات اضافی و واضح در تصویر، به متن معنایی می‌دهد که متن به تنهایی فاقد آن است. نانواهای سنداک، در کتاب «در آشپزخانه شبانه» با ظرافتی بیشتر، همه شبیه به الیور هاردی هستند که در متن هیچ دلیلی برای آن توضیح داده نشده است. اما مخاطبانی که این شباهت را تشخیص می‌دهند، به نانواها توجه بیشتری می‌کنند و با لذت، در پی تشخیص دادن آن‌ها از هم برمی‌آیند. با تشخیص آن‌ها، این مخاطبان مطلع می‌توانند درک کنند که این نانواهای به ظاهر تهدیدآمیز، در حقیقت مضحک و تقریباً بی‌خطر هستند؛ مانند «اُلی» اصلی. کسی که نانواها را تشخیص نداده، قطعاً آن‌ها را متفاوت می‌بیند و مسلماً تصور می‌کند که تصویر علی‌الظاهر ترسناک الیور هاردی، ذاتاً مضحک نیست. همان‌طور که می‌توانیم هر جنبه‌ای از وجود انسان را درک کنیم، می‌توانیم تصاویر را فقط از جنبه عمق و ظرافت زمینه‌هایی که قادر به استفاده از آن‌ها هستیم، بفهمیم. همان‌گونه که «برایسون»[۴] می‌گوید: «نشانه فقط در بازشناسی خود، وجود می‌یابد؛ همراه با دیالوگ به عنوان تعامل میان دلالت‌گرها یا هم‌آیی دلالت‌گرها که از طریق آرایش پراکنده با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند، هیچ‌گاه به صحنه نمی‌رسند و هرگز از آستانه تشخیص گذر

نمی‌کنند و به هیچ‌وجه قابلیت درک را به دست نمی‌آوردند» (ص ۱۵۱). هر چه دانش بصری بیشتری داشته باشیم، حتی تصاویر بسیار ساده، غنی‌تر و پیچیده‌تر در نظرمان جلوه می‌کنند.

میزان دانش ما از موضوعات خارج از تصاویر که موجب می‌شود درجات ارزشی متنوعی به همان اشیای تجسمی بدهیم، به ویژه با در نظر گرفتن ارزش‌های نمادین اشیای تجسمی، روشن می‌شود. نمادپردازی عادت ذهن است که به وسیله آن، اشیای مادی می‌توانند به جای نفس حقیقی‌شان، ذهنیت‌های انتزاعی را بازنمایی کنند. از آن رو که اشیا در واقع، تفکراتی نیستند که بازنمایی می‌کنند، نمادها همیشه با سنت‌هایی خاص پیوند داده می‌شوند؛ نمادها متون ناگفته خاصی را به ذهن متبادر می‌کنند. بنابراین، وقتی سایه یک صلیب روی سر پسر، در داستان از میان پنجره کیپینگ ظاهر می‌شود، کسانی که با تخیل مسیحیت آشنا هستند، موقعیت او را به‌گونه‌ای متفاوت از کسانی که با این تخیل آشنا نیستند، درک خواهند کرد.

همچنان که بسیاری از پژوهش‌های شمایل‌نگاری تجسمی نشان داده‌اند، هنر تجسمی سنتی مملو از چنین نمادهایی است. بنابراین، شاید کتاب‌های مصور هم به شکلی غافلگیرکننده، این‌گونه باشند. به‌طور مثال تصاویر برکرت، در نمونه‌ای که از سپیدبرفی کار کرده، شامل نمایش اشیایی است که به شکل سنتی دارای ارزش نمادین است و می‌تواند برای کسانی که با متنِ ناگفته‌ای که این تصاویر به آن اشاره دارند، مرتبط باشند، حاوی اطلاعاتی درباره شخصیت‌ها باشد. وقتی سپیدبرفی، زیر پارچه توری ملکه، به شکلی خفقان‌آور دراز کشیده است، چیزی را می‌بینیم که ممکن است نشانگر مرگ در پس‌زمینه باشد. وقتی ملکه سیب مرگ‌آور سپیدبرفی را آماده می‌کند، نیمکت کار او پُر از نمادهای باورپذیر شر و مرگ است. سایه مرگ‌بار شب، یک جمجمه، عنکبوتی بر تاری که تنیده، خفاشی که در برابر ماه تمام پرواز می‌کند. دیدگاه ترینا شارت‌هایمن به‌گونه‌ای یکسان، آکنده از نماد است. می‌توانیم تفاوت میان مادر سپیدبرفی و ملکه جدید را تشخیص دهیم؛ زیرا ملکه اول گل‌های سرزنده و مقدس را در گلدان نگه می‌دارد و دومی فقط گل‌های خشکیده را در گلدان می‌گذارد. به علاوه، ملکه خوب در کنار پرنده‌ای ظریف می‌نشیند. در حالی که ملکه بد، گربه‌ای سیاه را نوازش می‌کند و وسوسه خطرناک اهمیت دادن بیش از حد به ظاهر یک شخص، به وسیله مارهایی نشان داده شده است که در قاب آینه حلقه زده‌اند. این‌که در این کتاب‌ها باید نمادپردازی زیادی وجود داشته باشد، فقط از این جهت حیرت‌انگیز است که مخاطبان مورد نظر آن‌ها جوان و قاعدتاً غیر حرفه‌ای‌اند. تمام نمادها ذاتاً اسرارآمیزند. تنها کسانی که از این نمادها آگاهی دارند، می‌توانند آن‌ها را تأویل کنند. مثلاً یک صلیب برای کسانی که با اشارات ضمنی آن آشنا نیستند، فقط دو تکه چوب است. دانش و تجربه می‌تواند این آشنایی را تأمین کند.

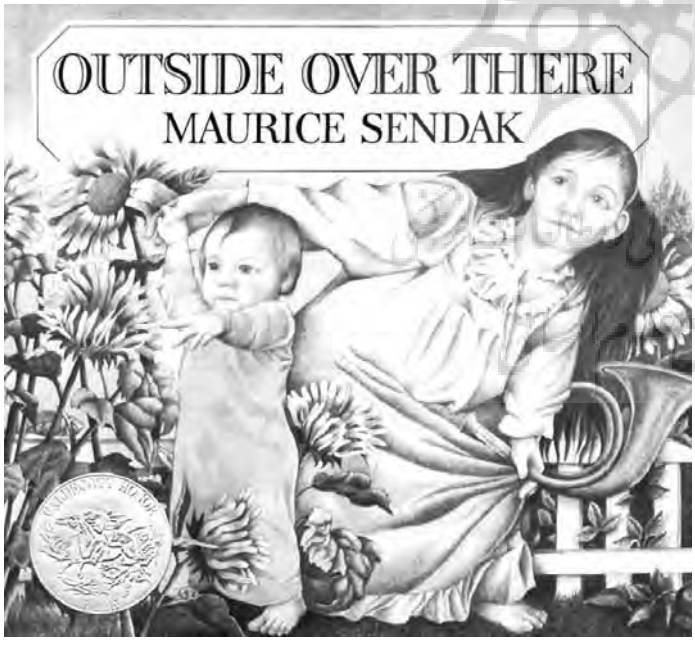
کودکانی که، هم از نظر اطلاعات عمومی، درباره نمادها و هم از لحاظ اطلاعات خاص درباره معانی نمادهای تجسمی خاص تأمین می‌شوند، ابزار درک ظرایف بسیاری از کتب مصور را در اختیار خواهند داشت؛ حتی ابزار درک ظرایف کتاب‌های ساده. زیرا همان‌طور که «ویلیام مبیوس»[۵] می‌گوید: «تصاویر پی‌در پی دروازه‌ها، درها، پنجره‌ها و طبقات و تصاویر جاده‌ها و راه‌های آبی و بازنمایی‌های متغیر نور مصنوعی و طبیعی، برای تطبیق پیدا کردن با درجات مختلف درک شخصیت، در کتاب‌های مصور، پدیده‌هایی تصادفی یا پیش‌بینی نشده نیستند، بلکه اساس مستقیم و سرراست توان نمادین داستان محسوب می‌شوند» (ص ۱۴۶). معمولی‌ترین کتب مصور، از سفری می‌گویند که تقریباً به شکلی اجتناب‌ناپذیر، رشد و تعالی در ادراک را نمادین می‌کنند. در کتاب آن‌جایی که وحوش زندگی می‌کنند و بیرون از آن‌جای و در کتاب پیتر خرگوش و باغ عبدالقزازی، درها و پنجره‌ها، درگاه‌ها و ورودی‌هایی نمادین و جاده‌ها و جویبارها، راه‌هایی نمادین به سوی خرد هستند.

اما دانش نمادپردازی سنتی، تمام معانی نمادین اشیا را در تصاویر نمی‌شکافد. برخی از این معانی، تماماً شخصی و فردی هستند. هم‌چنان‌که سنداک برای تعدادی از مصاحبه‌گران توضیح داده است، کتاب‌هایش مملو از ارجاعات

تجسمی به اشیایی هستند که برای خودِ او به روش‌هایی معنادارند که از دیگران انتظار نمی‌رود در آن سهیم شوند. به‌طور مثال، او به «جاناتان کات»[۶] می‌گوید: «تصویر باران یکی از قدرتمندترین تصاویر کتاب جدید م [بیرون از آن‌جا]... شده است. باران یکی از مهم‌ترین اجزا در این کار جدید است و هیچ‌گاه نفهمیده‌ام چه معنایی دارد. وقتی بچه بودم، یک چیزی بین من و باران وجود داشت» (ص۶۶-۶۵). هم‌چنین می‌گوید، کتاب بیرون از آن‌جا بر اساس تصویر دختری که بارانی زرد پوشیده، شکل گرفته است؛ تصویری که او در هنگام کودکی دیده بود. حضور پوسته‌های تخم‌مرغ در این داستان، با افسانه «برادران گریم»[۷]، به نام «دیوها»[۸] پیوند می‌خورد که در آن زنی در پوسته تخم‌مرغ آب می‌جوشاند تا از دست بچه اشتباهی خلاص شود و بچه خودش را بازگرداند. در این‌جا شاید پنج دیو وجود دارد که یادآور تولد پنج‌قلوی «دیون»[۹] است و هم‌چنین از نظر تئوری، این نوع نمادپردازی شخصی می‌تواند بر معنی تصاویر فقط برای خالق آن تأثیر داشته باشد، اما اشتیاق هنرمند برای توضیح دادن آن، زمینه‌های مشارکت دیگران در این امر را فراهم می‌سازد.

از سوی دیگر، سنداک به کات می‌گوید: «اطمینان دارم چیزهایی که من می‌کشم- پسرهای کوچکی که در حال پرواز کردن و افتادن هستند- بیان‌گر چیزی هستند. این موضوع به یک معنا و بسیار روشن، فرویدی به نظر می‌رسد؛ گویی از تحلیل شخصی من نشأت گرفته است» (ص ۵۳).

بسیاری از کتب مصور موفق، از عهده تسخیر صداقت کودکانه برمی‌آیند، نوعی خیال‌پردازی درباره بی‌دفاعی و آسیب‌پذیری که بسیار نزدیک به رویا می‌شود. کتاب‌های این‌چنینِ سنداک و کریس ون‌السبورگ، قادر به تأثیرگذاری قوی بر مخاطبان‌شان هستند؛ بیش از آن‌چه داستان‌های ساده آن‌ها دارند و من (نویسنده) می‌توانم تنها این‌طور نتیجه‌گیری کنم که آن‌ها به دلیل مخاطب قرار دادن قوه ادارک نمادین انسانی که پایین‌تر از خودآگاهی است، چنین عملکردی دارند یا حداقل پایین‌تر از خودآگاهی بالغ، والدین اغلب گزارش می‌دهند که کودکان به کتاب‌هایی مانند باغ عبدالقزازی و بیرون از آن‌جا، در سنین بسیار اولیه، با شور و شوق وافری واکنش نشان می‌دهند. دختر من پیش از دو سالگی، اصرار داشت که برایش کتاب بیرون از آن‌جا را بارها و بارها بخوانیم. او همان هیجان آشکار را برای کتاب‌های دیگر نشان نمی‌داد و نمی‌توانست با بحثی درباره کتاب یا واکنش خودش به کتاب اقناع شود، اما همیشه به داستان با توجه و جدیت زیاد گوش می‌داد و کتاب را تا چند هفته هر جا که می‌رفت، با خود همراه می‌برد. با وجود این که بسیاری از بزرگسالان چنین کتاب‌هایی را به طرز آزاردهنده‌ای مشکل می‌یابند، به نظر می‌رسد این کتاب‌ها به‌طور مستقیم کودکان را مورد خطاب قرار می‌دهند و قاعدتاً تعدادی از آن‌ها از این تجربه عاقبت حیرت‌زده می‌شوند که این مسئله ممکن است در بزرگسالان، فقط در زیر سطح خودآگاهی وجود داشته باشد.



ارائه تحلیل‌های دقیق و قانع‌کننده از تصاویر چنین کتاب‌هایی، از لحاظ روان‌شناختی- تحلیلی محتمل است.

اما از سویی دیگر، اگر شخصی بخواهد روی مسائل میکی در فهم چگونگی پیدایش از بدن مادرش تمرکز داشته باشد، هم شیر و هم بچه از بدن زن‌ها تولید می‌شود و نانواها کورمالانه، میکی را با شیر گیج می‌کنند و او را در داخل یک اجاق «میکی» می‌گذارند- که برای ما یادآور عبارت محاوره‌ای است که مشخص می‌کند که حاملگی مانند داشتن چیزی در اجاق است- جای تعجب نیست که سپس، میکی درون آشپزخانه شبانه می‌افتد، درست بعد از بیدار شدن و مطلع شدن از روابط خصوصی والدینش و در داخل آشپزخانه قوطی‌های کنسرو غذای بچه‌ای وجود دارد که برچسب‌های‌شان تصاویر نوزاد روی خود دارند و بالاخره میکی، موجودیت مستقل خود را با بیرون آمدن از اجاق اعلام می‌کند و نمی‌خواهد شیر باشد و تبدیل به شیر بشود؛ تبدیل به «راه شیری».

ممکن است من (نویسنده) نظام معناسازی متفاوتی برای اشیایی که این تصاویر نشان می‌دهند، در نظر بگیرم. شاید اجاق میکی را با فکر کیمیاگری ارتباط بدهم که در این صورت، دیگ نماد تن می‌شود و لباس، همان اجاقِ نان پوشیده. در این‌جا ایده‌های اجتماعی زندانی بودن در روان‌شناسی ویلهلم رایش را می‌یابیم؛ پرواز او با ایکاروسِ اسطوره یونانی و بالطبع نماینده آرمان انسانی است. بطری شیر او با برج انجیلی بابل، نمادی از پوچی انسان و ستاره‌های

آسمان در پشت سر او، مانند نورهای درخشنده در تاریکی است که نماد روح است. با تلفیق کردن نمادپردازی‌های متنوع از منابع متنوع، به این نتیجه می‌رسم که این داستان می‌گوید چگونه میکی قهرمان وش، از کوشش‌های انسان‌های صرفاً معمولی می‌گریزد تا روحش را در پایین، در واقعیت مادی نگه دارد. او آرزوی چنین چیزی را دارد و چیزی که به دست می‌آورد، بیش از معنویت انسان است؛ زیرا او به خودش ایمان دارد.

این‌که چنین برداشت‌هایی از همان اشیای تجسمی ممکن هستند، این تأویل‌ها را جالب، اما مشکوک می‌کند؛ روش‌هایی که از طریق آن‌ها می‌کوشیم جنبه‌هایی از تصاویرکه بیشترین اهمیت را برای ناخودآگاهی دارند، برای ذهن‌های خودآگاه‌تان عقلایی کنیم. «والاس مارتین»[10]، درباره ادعاهایی که داستان سیندرلا را به سادگی، رونوشتی از داستان اصلی یک رشد روان‌شناختی- جنسی یا تمثیلی از رستگاری مسیحی می‌دانند، می‌گوید: «اعتراض منتقدان ساختارگرا به این نتایج، به این معنی نیست که این نتایج اشتباه هستند، بلکه آن است که هیچ راهی برای تشخیص درستی یا نادرستی آن‌ها وجود ندارد و برای اشاره به این است که آن‌ها می‌توانند برای همیشه بدون امید به نتیجه‌ای روشن و قطعی به وجود بیایند. شکایتی مشابه می‌تواند درباره دیگرگونه‌های تأویل‌های کهن‌الگووار، نمادین و روان‌شناختی- تحلیلی وجود داشته باشد» (ص ۹۱). به عبارت دیگر، تمامی چنین خوانش‌هایی به دلیل قابل قبول بودن‌شان، مبتنی بر وجود اعتقاد یک فرد، به حقیقتِ تصور آن‌هاست.

بنابراین، آن‌ها از این پس به خوبی و درستی در آثار تصویرگرانی کشف خواهند شد که به شکل عمومی اعتقاد خود را به مجموعه‌های ویژه و مخصوص این تصورات ابراز و بنابراین، منطقاً ارائه اطلاعات روایی از طریق نظام خاص نمادها را انتخاب کرده‌اند.

این موضوع منطقی است؛ به‌طور مثال، در مورد پذیرش دلالت‌های ضمنی رایشیِ، اثر ویلیام استژ که مصاحبه‌گران از علاقه عمیق او نسبت به شخصیت رایش گفته‌اند. اما تلاش برای پیدا کردن آن‌ها در جای دیگر، فقط برای کسانی قانع‌کننده خواهد بود که در آن عقیده سهیم می‌شوند یا می‌توانند برای سهیم شدن متقاعد شوند. اما جنبه‌های معنادار دیگری از تصاویر وجود دارند که شاید به‌طور خودآگاه از آن‌ها مطلع نباشیم و به توافق ما بر آن نوع عقیده نیاز نداشته باشند. کسانی که ادعا می‌کنند هیچ دستور زبانی بلد نیستند و با این حال، اغلب می‌توانند به روش دستور زبانی صحبت کنند. آن‌ها الگوها و روابط زبانی را که استفاده می‌کنند، بدون آگاهی از آن‌ها جذب کرده‌اند.

الگوها و نظام‌های مشابه ارتباطی، بر تمام جنبه‌های وجود انسان حاکمیت دارد؛ یعنی چگونه با یکدیگر تعامل داریم، چگونه اتاق‌ها را در منزل‌مان می‌آراییم، چگونه رنگ‌های لباس‌مان را انتخاب می‌کنیم. بیشتر اوقات، بر اساس نیاز به چنین الگوهای دلالت‌گری عمل می‌کنیم، بدون این‌که حتی بدانیم آن‌ها وجود یا برای‌مان اهمیت دارند. ما به این دلیل با تصاویر ارتباط برقرار می‌کنیم که ارائه‌دهنده بیان‌های تجسمی چنین الگوها و روابطی هستند؛ چه از آن‌ها آگاهی داشته باشیم و چه نداشته باشیم. زمینه‌هایی که به تصاویر منسوب می‌کنیم، به شکل اجتناب‌ناپذیری بیش از زمینه‌هایی هستند که از آن‌ها آگاهی داریم. برخی از اطلاعات روایی روشنی که مورد اشاره اشیای موجود در تصاویر هستند، با ابتدایی‌ترین تصورات فرهنگی ما پیوند می‌خورند. تاریکی نماینده شر و نور نماینده خیر است؛ بسیاری از کتب مصور، شخصیت‌های شر را در سایه و شخصیت‌های خوب را در نور خورشید نشان می‌دهند یا قهرمانان غمگین در تاریکی و قهرمانان شاد در نور نشان داده می‌شوند. هم‌چنین بیشتر شخصیت‌های خوب و شاد، چیزی بر سر ندارند. در کتاب «باغ عبدالقزازی»، صورت قزازیِ شرور در سایه ظاهر می‌شود؛ حتی وقتی در فضای بیرون در نور خورشید می‌ایستد و صورت آلنِ جوان، در گذر از نور به سایه و در عقب قرار دارد که بستگی به درجه ارتباط او با ترس یا رضایت دارد؛ چه کلاه به سر داشته باشد یا نداشته باشد.

پی‌نوشت:

1- Gold Smith, Research, 282
2- Ezra Jack Keat
3- The Snowy Day
4- Bryson
5- William Moebius
6- Jonathan Cott
7- Grimm brothers
8- The Goblins
9- Dionne
10- Wallace Martin