مقاله

پیوند واژگان و تصاویر

قسمت آخر

از کتاب **باغ عبدالقزازی**

پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

چنان‌چه صورت‌نگاره‌ی سپید برفی برکرت را که بر روکش جلد نمونه‌ای از این داستان قرار گرفته، با نمونه‌های دیگر سپید برفی مورد قیاس قرار دهیم، مثالی گویاتر درباره‌ی این‌که چگونه تصاویر به آسانی انتقال‌دهنده‌ی شخصیت هستند، می‌تواند دیده شود. در این تصویر سپید برفی برای نخستین بار در داستان[1] «ترینا شارت‌هایمن» حضور پیدا می‌کند. هر دو سپید برفی رنگ پوست‌شان روشن است و گیسوان تیره‌رنگ دارند؛ برای آن‌که بتوانیم میان شباهت شگفت‌انگیز اشکال لب‌ها و بینی‌های آن‌ها تفاوت‌هایی بیابیم، مجموعه‌ای از ویژگی‌های آن‌ها حقیقتاً باید بسیار خاص باشد. با این حال، به رغم این درجه‌ی بالای شباهت، آن‌ها دو انسان کاملاً متفاوت هستند.

سپید برفی برکرت[2] «زیبا»، آرام، بی‌گناه و مانند مادرش خوش‌رفتار است. سپید برفی هایمن زیبا و چیزی مثل یک عروسک بی‌ریا است؛ شاید خودِ او از این امر آگاهی نداشته باشد، اما به روشنی فردیِ احساساتی و شوریده است. اما آن چیست که این تفاوت‌های مهم را در بردارد؟ گفتنش دشوار است. بخشی از آن قطعاً تفاوت بین دختر جذاب در مقابل برگ‌هایی است که بر درخت طراحی شده و دختر جذاب دیگر با شاهین بدجنسی روی مچ خود در مقابل درختانی است که بادهای طوفانی آن‌ها را تکان می‌دهد. بخشی از آن در اشارات ضمنی حالت ایستادن و حالت صورت یافت می‌شود که ما آن‌ها را حتی بدون آگاهی از این‌که درباره‌شان اطلاعات دریافت می‌کنیم. اما چیز دیگری درباره‌ی شکل لب‌ها و چشم‌ها وجود دارد، چیزی که از نظر لغوی غیر قابل تشخیص است، چیزی که واژگان قادر به تسخیر آن نیستند. همان‌طور که «آیونیز» اشاره می‌کند، «وقتی تلاش می‌کنیم تا شیئی خاص را به روشی توصیف کنیم که اندیشه‌ی شخصیت یا ویژگی خاص آن را به کسی انتقال دهیم که در حقیقت با آن آشنا نیست، تنها کاری که می‌توانیم انجام دهیم، بر هم انباشتن گروهی از اسامی دسته‌بندی‌های گزینش شده است، اما فراتر از این امر آن است که پابه‌پای واژگان حرکت کردن برای ما

غیر ممکن است، زیرا ویژگی و یگانگی آن، نمی‌تواند با استفاده از اسامی دسته‌بندی منتقل شود.» (صص ۵۳-۵۲)

بحث گاردنر درباره‌ی آسیب‌های مغز پشتوانه‌ای برای این تفکر فراهم می‌کند؛ گاردنر اشاره می‌کند که «اشکال نامأموس، گرایش به پردازش شدن به وسیله‌ی نیم‌کُره‌ی راست هستند، در حالی که اشکالی که توانایی تبدیل شدن به واژه دارند (مانند دیگر ابزار زبانی) توسط نیم‌کُره‌ی چپ پردازش می‌شود.» (ص ۳۸۱). نتیجه‌ی منطقی آن است که از آن‌جا که زبان، رمزگذاری چیزی است که ما از پیش از آن آگاهی داریم- ما هنوز چیزی درباره‌ی واژه‌هایی نمی‌دانیم که بتوانیم با آن‌ها تجربیاتی را که هنوز با آن‌ها روبه‌رو نشده‌ایم توصیف کنیم- اطلاعات موجود در تصاویر که نمی‌توان به واژه درآورد اطلاعاتی است که برای ما تازگی دارد، اطلاعاتی که فراتر از گروه‌ها یا نام دسته‌بندی‌های از پیش ساخته‌ی ما است. با این نگاه تصاویر می‌توانند درباره‌ی اشیاء بصری ناآشنا چیزی به ما بیاموزند، اما وقتی در صورتی که واژگان یک متن همراه تصویر را به عنوان نقشه‌های شناخت‌نگرانه به کار ببریم، طرح کلی برای به‌کارگیری آن‌ها به منظور فهم دقیق چیزی که جدید است و آن سوی این طرح کلی قرار دارد. می‌توانیم در واکنش به یکی از تصاویر مادر سپید برفی بگوییم «کلاه» سپس، از این‌که چگونه جزئیات بصری متفاوت از نظر ما درباره‌ی یک کلاه معمولی است، آگاهی پیدا می‌کنیم.

برکرت و هایمن علاوه بر انتقال دادن دو گونه‌ی کاملاً متفاوت سپید برفی با استفاده از شیوه‌ی نشان دادن آن‌ها، هم‌چنین، دو گونه‌ی کاملاً متفاوت رویکرد به آن‌ها را تأمین می‌کنند- شش گونه‌ی اطلاعاتی]که در قسمت اول این مقاله درباره‌ی آن بحث کردیم.[هایمن با استفاده از ابزار نماد و حالت چهره، دینامیک‌های تصویری، رنگ و حالت و فضا که پیش‌تر درباره‌ی آن بحث شد، سپید برفی را قربانی فریبنده اما بی‌آلایش ملودرام رمانتیک و ترسناک قرار می‌دهد؛ که برای او احساس همدردی می‌کنیم. برکرت سپید برفی را منفعل می‌کند، از آن دخترها که همیشه کاری را انجام می‌دهند که به آن‌ها دستور داده شده و همیشه به دلیل دوری از نافرمانی واقعاً تشویق شده‌اند؛ تشویقی که از همان نخست اشاره به پیروزی او دارد. به همین ترتیب، تصویر برکرت از مادر سپید برفی شیوه‌ی تفکر درباره‌ی او را نشان می‌دهد- یعنی گرایشی که نسبت به او وجود دارد. برکرت او را با نگاهی از بیرون پنجره و از داخل یک قاب نشان می‌دهد، دست‌بافته‌های درخشان و شاد پشت سر او به شدت با دیوارهای خاکستری قصر در تضاد قرار دارند و اشاره می‌کنند که جای او گرم و راحت است. اما این تصویر هیچ عمقی ندارد؛ و صرفاً به شکل مجموعه‌هایی از طرح‌های ظریف و متفاوت به نظر می‌رسد، سطح تزئینی که خودِ سپید برفی بخشی از آن است. در همین حال، هایمن مادر سپید برفی را از داخل اتاق نشان می‌دهد. دوشیزه‌ی او، نقاشی‌های سه لَته‌ی مذهبی روی دیوار و چیزهای دیگر را در اتاق می‌بینیم- ما چیزهایی درباره‌ی علایق ویژه و سبک

سفیدبرفی و چند اثر

زندگی این شخص می‌دانیم که با او احساس همدلی می‌کنیم.

این هنرمندان شروع به تصویرگریِ آغاز داستان «سپید برفی» با این فکر می‌کنند که زنی کنار پنجره نشسته و در حال دوختن چیزی است. هر یک از تصویرگران نمونه‌ای از این زن نشان می‌دهند، اما چیزهای زیادِ دیگری را هم نشان می‌دهند، این‌که یک ملکه چه شکلی ممکن است داشته باشد، و این ملکه‌ی به‌خصوص چگونه به نظر می‌رسیده است، کجا زندگی می‌کرده و چه لباسی می‌پوشیده، چه جور آدمی بوده و ما چه جهت‌گیری نسبت به او داریم. با وجودی که واژگان می‌توانند اطلاعاتی درباره‌ی لباس و وسایل، شخصیت و گرایشات ما نسبت به آن را منتقل کنند، تصاویر بسیار آسان‌تر این کار را انجام می‌دهند. می‌توانیم از نگاه کردن به صورت نگاره‌ی پیچیده‌ی یک ملکه لذت ببریم و حتی حدس بزنیم او چه‌طور آدمی است و چه احساسی درباره‌ی او داریم، حتی اگر زبان پیچیده‌ای که برای فهم میزان و انواع اطلاعاتی که تصاویر برای نشان دادن به ما به آن اشاره می‌کنند را نفهمیم و از آن لذت نبریم.

اولین گونه‌ی اطلاعاتی که من از تصاویر مادر سپید برفی گرفتم، صرفاً چیزی بود که واژگان می‌گفتند دومین عمومی کردن است که تصاویر در حقیقت یا امکان آن را می‌دهد یا نمی‌دهد، زیرا شاید تمام ملکه‌ها شبیه این ملکه نباشند، یعنی این‌که این ملکه شبیه خودش است، این‌که با ملکه‌های دیگر فرق دارد. این برابر با بیان بی‌همتایی این زن در این لحظه است، چیز خاصی که در لحظه‌ی دیدن رویت می‌شود.

این بی‌همتایی در شخصیت، فضا و رفتار است که تصاویر را در کتاب‌های مصور بسیار لذت‌بخش می‌سازد. اگر به خود اجازه دهیم که تصاویر را فقط از نظر پیشِ پاافتادگی سودمندشان داوری کنیم، از آن‌ها چهره‌ی غلطی ترسیم کرده‌ایم، و اگر کودکان را به دلیل چنین اطلاعاتی به دیدن آن‌ها تشویق کنیم، نه تنها آن‌ها را از لذتی سرشار، بلکه از اطلاعاتی بسیار ضروری محروم کرده‌ایم- اطلاعاتی که واژگان در بیشتر اوقات در مورد آن سکوت می‌کنند. بسیاری از کتاب‌های تصویری- حقیقتاً تمام بهترین‌ها- فقط نشان نمی‌دهند که تصاویر بیش از آن‌چه واژگان می‌توانند بگویند نشان می‌دهند؛ آن‌ها چیزی را با تبدیل کردن تفاوت میان واژگان و تصاویر به منبع با اهمیت لذت به دست می‌آورند که «بارت» آن را «وحدت در سطحی بالاتر» می‌نامد. این لذت حتی در کتابی بسیار ساده مثل «شب به‌خیر ماه[۳]» دست‌یافتنی است. متن اضافه‌ی «مارگارت[۴] و ایز براون» کمی بیش از مجموعه‌ی اشیاء آهنگین است، مجموعه‌ای از جزئیاتی که کسانی را تشویق می‌کند که آن‌ها را می‌شنوند تا به جست‌وجوی اشیاء نامبرده در تصاویر «کلمنت هرد(ه)[۵]» بپردازند. با این کار، به هر صورت اطلاعاتی را می‌آموزند که متن بیان نمی‌کند. بانوی پیر و کودکی که او به آن‌ها شب به‌خیر می‌گوید، هر دو خرگوش هستند نه انسان. بانوی پیر در حال بافتن بافتنی است و بچه‌گربه‌ها با کاموای او بازی می‌کنند. «خانه‌ی کوچک»، یک تماشاخانه است و نورپردازی خودش را دارد، حتی مخاطبین با معلومات می‌فهمند که تصویر روی دیوار اتاق‌خواب در واقع یک تصویرسازی از کتاب «خرگوش گریزپا[۶] اثر «براون» و «هرد» است. اشتیاقی که مخاطبین در کشف این چیزها با چشمان خودشان بیش از گوش‌های‌شان حس می‌کنند، نشان می‌دهد. تفاوت میان اطلاعاتی دست‌یافتنی در واژگان و در تصاویر چه‌قدر اساسی و حیاتی هستند. پنهان شدن حیوانات آنو در شاخ و برگ های به هم پیچیده در کتاب «حیوانات آنو[۷]» مثال هوشمندانه‌ی دیگری از این است که چه‌طور این اشتیاق جست‌وجو در جزئیات تصاویر می‌تواند برانگیخته شود، اما تفاوت میان این کتاب بدون کلمه، و تصویر مشابهی در سپید برفی نانسی برکرت که سپید برفی در آن تنها در جنگلی که حیوانات پنهان در شاخ و برگ‌ها احاطه‌اش کرده‌اند، نشان می‌دهد که چگونه تصویرگران می‌توانند از تفاوت‌های میان کلمات و تصاویر بیش از لذت ساده‌ی حل یک پازل استفاده کنند.

پیدا کردن حیوانات آنو فقط یک بازی است، زیرا هیچ متنی همراه این تصاویر نیست که به ما بگوید آن‌ها چیز مهم‌تری را می‌خواهند نشان دهند، اما وقتی حیوانات برکرت را پیدا می‌کنیم باید با این حقیقت کنار بیاییم که متن از آن‌ها نامی نمی‌برد. در واقع، آن‌ها خطری را نشان می‌دهند که سپید برفی را تهدید می‌کند، یعنی او با بی‌گناهی‌اش قادر به تشخیص آن نیست.

این‌که یک بازی ساده‌ی بدون کلمات منبع اطلاعات روایی در هنگامی می‌شود که با کلمات همراه باشد، نشان می‌دهد که تحلیل من از انواع اطلاعاتی که تصویر ما در سپید برفی انتقال می‌دهد، ناقص بود. با وجودی که تصاویر می‌توانند این انواع اطلاعات را انتقال دهند، این کار را بسیار ظریف‌تر و کامل‌تر در زمینه‌ی یک متن که آن‌ها را پشتیبانی و حفظ می‌کند، نشان می‌دهند. یک بازنگری این امر را روشن می‌سازد. با نگاه به تصویرسازی‌های برکرت از سپید برفی می‌توانیم چیزهای بسیاری درباره‌ی اروپای سده‌های میانه بیاموزیم- اما فقط اگر از پیش بدانیم که جزئیات در این تصاویر ویژگی‌های اروپای قرون وسطی هستند و تنها با بیان لغوی می‌توانیم این مسئله را دریافت بکنیم: با استفاده از کتابی مانند آن یا به کمک شخصی که درباره‌ی اهمیت تصاویر در کتاب‌های مصور به بحث بپردازد. خودِ تصاویر به راستی این جزئیات را به شیوه‌هایی می‌توانند نشان دهند که کلمات قادر نیستند، اما بدون کلماتی که این کار را انجام می‌دهند، نمی‌توانستیم بفهمیم که جزئیات چه چیزی را بازنمایی می‌کنند. ما باید بدانیم چه چیزی به ما نشان داده شده است. بدون یک اسم- که یک واژه است-

وحشی‌ها

تصویر هیچ چیز از گرایش یا ارزش خاصی به ما انتقال نمی‌دهد. حتی اگر تصویر به عنوان صورت‌نگاره‌ی یک زن در نگارخانه‌ای آویخته شده بود، او نه یک تصویرسازی از مادر سپیدبرفی، این همان زمینه بود، همان مجموعه‌ی واژگان معنادار که او را در آن می‌دیدیم و درک می‌کردیم: اما اگر این تصویر واقعاً عنوان صورت‌نگاره‌ی یک زن را داشت، آن را به عنوان یک صورت‌نگاره می‌دیدیم و به دنبال جزئیاتی می‌گشتیم که تداعی‌کننده‌ی شخصیت باشد.

به بیان دیگر، تصاویر می‌توانند چیزهای بسیاری را به ما ا نتقال دهند و به ویژه چیزهای زیادی درباره‌ی اهمیت بصری- اما اگر فقط واژگان بر تصاویر متمرکز باشند و به ما درباره‌ی چیستی آن‌ها بگویند، ارزش توجه دارند. زبان دیگر، تلاش برای درک شرایطی که یک تصویر نشان می‌دهد، همیشه عمل تحمیل کردن زبان به تصویر است- تأویل اطلاعات بصری به واژه‌های شفاهی؛ این اتفاقی نیست که از «سواد بصری»، از «دستور زبان»، از تصاویر، از «خوانش» تصاویر صحبت می‌کنیم. خوانش یک تصویر از نظر معنی روایی مسئله‌ی به‌کار بردن درک ما از واژگان است- واژگانی مانند واژگان در سرتاسر این کتاب؛ با استفاده از چنین کلماتی در تصاویر، ما درگیر عمل تبدیل اطلاعات بصری به لغوی می‌شویم، حتی اگر حقیقتاً از واژگان با صدای بلند صحبت نکنیم. حتی کتاب‌هایی که فاقد واژه هستند به دانش ما درباره‌ی چگونه داستان‌ها پیش از آن‌که بتوانیم قصه‌ای در آن‌ها بیابیم کار خود را انجام می‌دهند، و تصاویر کتاب‌های «جغدهای شادی[۸]» و «آقا خرگوشه[۹]» صرف نظر از متن‌شان همین گونه به نظر می‌رسند.

«والتر آنگ[۱۰]» می‌گوید: همه‌ی ما این مطلب را شنیده‌ایم که یک تصویر به اندازه‌ی هزار واژه ارزش دارد. با این حال، اگر این مطلب درست باشد، چرا باید یک گفته باشد؟ زیرا یک تصویر تنها در شرایط خاص به اندازه‌ی هزاران واژه ارزش دارد- که به‌طور معمول شامل زمینه‌ای از واژگان می‌شود که یک تصویر به دنبال آن می‌آید. این امر به همین دلیل درست است که تصاویر می‌توانند چیزی بیش از آن‌چه کلمات قادر به گفتن هستند به ما نشان دهند: با دو برابر کردن سطح ظاهری اشیاء، یک تصویر به شکل اجتناب‌ناپذیری اطلاعات بصری را بیش از حدی که برای پیام لغوی همراه خود لازم دارد، در خود جای می‌دهد. امکان دارد یک هنرمند بخواهد زنی را کنار پنجره‌ای نشسته به ما نشان دهد، اما برای این کار، هنرمند باید زنی خاص با یک بینی خاص که با حالت خاصی نشسته به ما نشان دهد. شخصیت‌های رمان بینی، آرنج یا لباس‌شان تعریف شده نیست- یا حداقل اشاره‌ای به این جزئیات شده است- و ما مجبوریم تصور کنیم که آن‌ها چنین ویژگی‌هایی دارند، اما این ویژگی‌ها برای درک ما از شخصیت مورد نظر اهمیتی ندارد. به این روش واژگان می‌توانند بر موضوعی که دارای اهمیت است، متمرکز شوند و ما می‌توانیم داستان‌ها را با این باور بخوانیم که اگر داستان‌های خوبی هستند، هر یک از جزئیات از نظر درک ما از کلیت ماجرا، دارای اهمیت خواهد بود. اما از آن‌جا که یک تصویرگر ملزم است برای هر شخصیت یک بینی در نظر بگیرد، چه آن بینی اهمیت داشته باشد یا نه، یا این‌که تصویری از شخصیتی منحصر به فرد و عجیب بکشد که بینی ندارد، یک تصویر دربردارنده اطلاعاتی است که شاید لزوماً مربوط به درک ما از داستان به عنوان یک کل نباشد. برای این‌که به ما نشان داده شود که چه چیزی اهمیت دارد، به زمینه‌ای از واژگان خاص یا دستِ کم تفکری از پیش پایه‌ریزی شده درباره‌ی آن است که دنبال چه بگردیم که شاید نخست به شکل واژگانی برای ما بیان شده باشد و بنابراین تعداد کلماتی که تصاویر از میان هزار واژه تداعی

می‌کنند، به چند واژه‌ی ویژه که واقعاً در متن پیدا می‌شود، تقلیل می‌یابد.

در کتاب «آن‌چه رُمان می‌تواند و فیلم نمی‌تواند[11]»، «سیمور چتمن[12]» می‌گوید: «دوربین نمایش می‌دهد، اما توصیف نمی‌کند.» (ص ۱۲۸). به بیان دیگر، دوربین اشیائی را به ما نشان می‌دهد که باید توجه ما را به خود جلب کند، و حتی شاید این امر با تغییر زاویه‌ی دید دوربین و چیزهایی از این قبیل صورت بگیرد که توجه ما را بر اشیایی متمرکز می‌کند که باید، اما دوربین نمی‌تواند بگوید چرا باید این اشیاء توجه ما را به خود جلبت کنند- چرا باید به آن‌ها علاقه‌مند باشیم.

یک رمان‌نویس می‌تواند بگوید: «زن، بر خلاف لباس ژولیده‌اش، زیبا بود.» اما شاید ما در این باور تعیین‌کننده‌ی کارگردان سهیم نشویم که آن زن زیباست و در نتیجه متوجه منظور او نشویم و شاید توجه ما بیش از خودِ زن به اسب کوتوله‌ای جلب شود که بر آن سوار شده و در نتیجه متوجه کل جریان نشویم. چیزی که «چتمن» درباره‌ی فیلم مطرح می‌کند درباره‌ی تصاویر کتاب‌های تصویری صدق می‌کند: «شیوه‌ی غالب نمایشی است، نه قاطعانه. یک فیلم نمی‌گوید، این جریان امور است؛ صرفاً به شما جریان آن امور را نشان می‌دهد.» (ص ۱۲۸)

اما در کتاب‌های تصویری (اغلب مانند فیلم) واژگان می‌توانند توجه ما را روی تصاویر متمرکز کنند، به شیوه‌ای که به تصاویر استحکام ببخشند. واژگان می‌توانند نقشه‌ای منسجم فراهم کنند، کلیتی که می‌توانیم برای تصاویری که ذاتاً غیر مستحکم هستند به کار ببریم تا اهمیت متغیر را تثبیت کنیم که شاید در جزئیات آن‌ها را بیابیم. بارت این تأثیر متون در ارتباط با تصاویر را تثبیت کردن می‌نامد: «زبان به تشخیص ناب و بی‌پیرایه‌ی عناصر صحنه و خودِ صحنه کمک می‌کند و... متن، خواننده را از میان دلالت‌های گوناگون تصاویر هدایت می‌کند و باعث می‌شود او برخی از دلالت‌ها را رد کند و بقیه را بپذیرد؛ زبان به وسیله‌ی انتقال سریع و ظریف پیام، خواننده را از دور به سوی معنایی هدایت می‌کند که از پیش انتخاب شده است.» (مسؤولیت اشکال، صص ۲۹-۲۸)

سفیدبرفی

نمونه‌ی بارز چنین «از دور هدایت کردنی» شرح ریز تصویر در یک نگارخانه‌ی هنر است- با دادن یک اسم یا یک فکر به ما طرحی برای ما فراهم می‌شود که ما برای تصاویر پیش چشم‌مان استفاده می‌کنیم و بنابراین به ما اجازه می‌دهد که آن تصویر را به شیوه‌ای خاص ببینیم. نه تنها یک زن را می‌بینیم، بلکه یک صورت‌نگاره از زن را، نه تنها چند لکه رنگ قرمز می‌بینیم، بلکه ترکیب‌بندی یا نام اثر یعنی بعدازظهر خشمگین را می‌بینیم- و ما به ترکیب‌بندی متفاوت از شیوه‌ای نگاه می‌کنیم که به بعدازظهر خشمگین نگاه می‌کنیم. اغلب متون کتاب‌های تصویری به عنوان برچسب‌های تثبیت‌کننده دقیقاً به همین روش عمل می‌کنند. حتی این جمله‌ی ساده «این یک گربه است» به ما امکان دیدن تصویر همراه متن را می‌دهد که متفاوت از برچسب «این دوست من پیتر است که یک گربه است» است، یا برچسب «پیتر آن روز خوشحال نبود.» اولی صرفاً می‌خواهند فکر عمومی گربه را بگیریم، دومی از ما می‌خواهد به دنبال چیزی مانند شخصیت انسانی بگردیم و سومی به توجه ما به یک احساس خاص نیاز دارد. تصویر «سنداک[13]» از آقا خرگوشه و دختر کوچولوی «رولوتو[14]» که در بیشه‌زا در حال استراحت هستند به شکل مشابهی که کاملاً متفاوت به نظر می‌رسید اگر عنوان آن بود: «کمی نوشیدنی عزیزم؟» این عنوان اشارات ضمنی و حسی تصویر تجسمی را تغییر می‌داد- به ما می‌گفت این ظاهر دیدنی را از لحاظ احساسات متفاوت تفسیر کنیم. نمی‌توانیم آن‌چه در افکار شخصیت‌ها در تصویر می‌گذرد را ببینیم، باید از واژه برای اشاره کردن به زمینه‌ی حسی حالت‌های بصری استفاده کنیم.

تصاویر کتاب «وحشی‌ها[15]» به شیوه‌ی اندک مشخصی، مکس را در حال شیطنت و دنبال کردن یک سگ با چنگال به‌طور چشم‌گیری تغییر می‌کرد. اگر واژه‌های همراه تصویر می‌گفتند، «سگ در حالی که سعی می‌کرد از دست پسرِ بد فرار

کند، آن‌قدر سریع می‌دَوید که تقریباً سرش به در کوبیده شد.» حالا همان تصویر با این واژه‌های متفاوت، به شکل مرکزی درباره‌ی سگ است نه پسر، یا اگر احتمال دیگری را در نظر بگیریم: «سگ کمی ترسیده بود، و به پشت سرش نگاه می‌کرد تا مطمئن شود پسر با اوست.» حالا پسر و سگ دیگر با هم دشمن نیستند، یا احتمالی دیگر: «مکس چنگال جادویی را برداشت و درست همان‌طور که موجود پری‌وار قول داده بود، شروع به پرواز کرد. موجود پری‌وار با عجله دور شد.»

در این مثال‌ها، واژه‌های جدیدی که ساخته‌ام نشان می‌دهند که حالات بصری یکسان، شرایطی کاملاً متفاوت را نشان می‌دهند. سپس اگر به تصویر نگاه کنیم و باور داشته باشیم که شاید تصویر واقعاً آن‌چه را که به ما گفته شده بود، نشان می‌داد، آن‌وقت چیزی مهم درباره‌ی روابط واژگان و تصاویر یاد گرفته بودیم. ما متنی را نمی‌پذیرفتیم که به ما می‌گفت این تصویرِ یک پسر و یک سگ است که نشان می‌دهد یک بُز و یک خوک از پله‌ها پایین می‌آیند. ما شهادت چشم‌های‌مان را باور داریم. اما در کتاب‌های تصویری، متن به شکل مهم‌تری اطلاعات زمانی را مشخص می‌کند، درست همان‌طور که تصاویر مهم‌ترین اطلاعات توصیفی را انتقال می‌دهند. برخی از جنبه‌های معنای تصویری به ویژه در پاسخ به نیاز شفافیت بخشیدن به حضور متن است. یک تصویر به خودیِ خود نمی‌تواند به ما بگوید که این یک ارجاع به گذشته است و بدون استفاده از قراردادهایی مانند اشکال مه‌آلودی که رویاها را در کاریکاتورها احاطه می‌کنند، یک تصویر نمی‌تواند به خودیِ خود به ما بگوید که بازنمایی‌کننده‌ی تخیل یک شخصیت است. در نتیجه، وقتی به تصاویر «جغدهای شاد» اثر «پیاتی[۱۶]» بدون واژگان همراهی‌کننده‌ی تصاویر می‌نگریم، هیچ‌کس حدس نمی‌زند که در حال نگاه کردن به بازنمایی‌های تخیلات بصری است که جغدها صرفاً در حال صحبت درباره‌ی آن‌ها هستند. در تصاویر «آرنلد لُبل[۱۷]» برای کتاب «من آنتونی را تعمیر می‌کنم[۱۸]»، اثر «جودیت وایرست[۱۹]» با آن‌که یک شخصیت را در سرتاسر کتاب می‌بینیم، این شخصیت‌ها در دو گونه واقعیت متفاوت دیده می‌شوند. در آغاز و پایان می‌بینیم که واقعاً در حال بازی کردن با یک ماشین اسباب‌بازی در صفحه‌ی روبه‌رو هستند و این به دلیل روابط هندسی است که واژگان همراه تصاویر به وجود آورده‌اند. اشاره‌ی «استفن راکس‌برگ[۲۰]» در کتاب «یک تصویر برابر با چند واژه است[۲۱]» به این‌که تصاویر اول و آخر در کتاب «بیرون از آن‌جا[۲۲]» «تقریباً تصاویر همانندی هستند که مجموعه‌ای را دربردارند که یک عمل را نشان می‌دهند، در واقع گام برداشتن یک کودک» (ص ۲۱)، نشان می‌دهد که سنداک چگونه از ابهام اطلاعات مربوط به زمان در تصاویر سود می‌برد: بدون متنی که تأکید دارد که حوادثِ داستان بین این دو تصویر بی‌درنگ رخ می‌دهد، در زمان گام برداشتن یک کودک، ما دچار این حس می‌شویم که چیزی اشتباه از رازی پشتیبانی می‌کند که این کتاب با موفقیت در خود حفظ کرده است. پیش از این گفتم این حقیقت که واژه‌ها هر چیزی را که قابل دیدن در تصویر باشد و یک بازی را خلق کند، توصیف نمی‌کنند، از آن‌جا که ما خود می‌توانیم جزئیاتی را تشخیص دهیم که بیان نشده است. این امر به تأثیر سوم و مهم واژگان بر تصاویر اشاره می‌کند. علاوه بر مطلع ساختن ما از اهمیت حسی یا روایی حالات تجسمی، و مشخص کردن علت و معلول و دیگر روابط هندسی بین بخش‌های تصویر و رشته‌های تصاویر، واژگان می‌توانند بگویند چه چیزی دارای اهمیت است و چه چیزی فاقد اهمیت است. این متن است که به ما می‌گوید آن استخوانِ به ظاهر بی‌اهمیت که ما حتی در ابتدا در کتاب «استخوان شگفت‌انگیز[۲۳]» به آن توجه نکردیم، بخش مهمی از داستان است؛ از سوی دیگر، این سکوت متن درباره‌ی روباه در کتاب «جغدهای شاد» پیاتی است که به ما می‌گوید درباره‌ی او نگران نباشیم یا تصور نکنیم که او نقشی در داستان دارد- همان‌طور که وقتی مردم کلمات پیاتی را نمی‌فهمند باور می‌کنند که او نقشی در داستان دارد.

سکوت‌های مشابه به ما آگاهی می‌دهند که مردی که لباس قرن هجدهمی پوشیده و در داخل یک کلبه در حال ساز نواختن در مرکز دقیق یکی از تصاویر کتاب بیرون از آن‌جاست، به هیچ‌وجه اهمیتی در پیرنگ داستان ندارد و سکوت به ما می‌گوید که بُزی را که در مرکز بعضی از تصاویر کتاب «رُزی به گردش می‌رود[۲۴]» را بی‌اهمیت تلقی کنیم.

اگر تصاویر چیزی بیش از واژگان به ما نشان دهند، در آن هنگام می‌توانند به آسانی ما را درباره‌ی این‌که چه جنبه‌ای از تمام چیزهایی که نشان می‌دهند اهمیت دارد، گیج کنند. در این معنی، تصاویر در کتاب‌های تصویری، مانند تمام تصاویر، مهم‌ترین تصاویری هستند که کلمات می‌توانند در کنارشان قرار بگیرند- یعنی جالب‌ترین و مرتبط‌ترین تصاویر در هنگامی که چند واژه برای ملحق شدن به آن‌ها داشته باشیم. نقاشی مونالیزا به تنهایی شاید یک تصویر جالب باشد یا نباشد: او هنگامی جذاب می‌شود که ما با دانش چند واژه از شمار وسیع واژگانی که صاحب‌نظران درباره‌ی آن به هم بافته‌اند به این تابلو نگاه کنیم. حتی انتزاعی‌ترین تصاویر وقتی هنرمند به آن عنوانی می‌دهد، تبدیل به تصویرسازی می‌شوند و حتی عنوانی مثل یک بوم تمام آبی می‌گوید در آن‌چه می‌نگریم چه می‌بینیم- نه شب، نه اندوه، فقط رنگ آبی روی بوم. تصاویر در کتاب‌های تصویری وقتی جالب‌ترین هستند که واژگانی که همراه آن‌ها هستند به ما بگویند چگونه آن‌ها را درک کنیم. من تا به حال در این فصل، به دو حقیقت متناقض‌نما اشاره کرده‌ام: اول این‌که، واژگان بدون تصاویر می‌توانند مبهم و ناتمام، بی‌ارتباط با اطلاعات بصری مهم باشند و دوم این‌که، تصاویر بدون واژگان می‌توانند مبهم و ناتمام، با کمبود تمرکز و کمبود روابط زمانی و اهمیت درونی که به آسانی با واژگان مرتبط هستند، باشند. در کتاب «ایدئولوژی و تصویر[۲۵]»، «بیل

شب به‌خیر ماه

نیکُلز[۲۶]» قدرت‌های هم‌خانواده و ضعف‌های دو رسانه‌ی متفاوت را جمع‌بندی می‌کند، وقتی اشاره می‌کند که زبان که متشکل از واحدهای گسسته‌ی تک‌واژه‌ها است، به وسیله‌ی لحظات بی‌معنی مجزا می‌شود و چیزی مثل رمزینه‌ی رقمی خاموش- روشن رایانه است- که به سادگی قادر به انتقال ارتباطات و روابط ظریف است زیرا رشته‌ی واقعیت را با تقسیم آن به بخش‌های مجزا تحریف می‌کند.

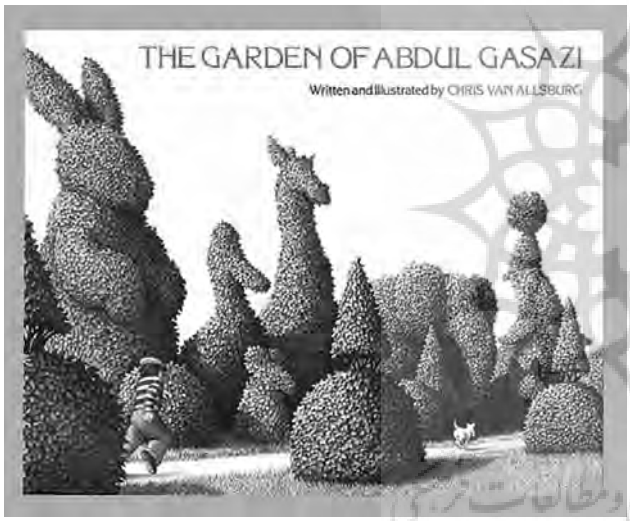
اما بازنمایی تصویری که در آن تصاویر قطعاً به نوعی شبیه به اشیائی هستند که بر آن دلالت می‌کنند، یک رمزینه‌ی نظیر هستند که در آن معانیِ مجزا، از هم جدا نمی‌شوند و تمایل به تبدیل شدن تدریجی به یکدیگر دارند. طبق نظر نیکُلز «کیفیت درجه‌بندی شده‌ی رمزینه‌های نظیر شاید از نظر معنا آن‌ها را غنی سازد، اما آن‌ها را تا حدود در پیچیدگی نحوی یا دقت معنا شناختی فقیر می‌سازد. برعکس، واحدهای گسسته‌ی رمزینه‌های رقمی شاید تا حدودی در معنا فقیر شوند، اما از نظر پیچیدگی یا دلالت معناشناختی بسیار تواناتر می‌شوند... آن‌جا که تعداد واژگان هرگز نمی‌توانند با درجه‌بندی معنایی که واژگان به شکل تلویحی به آن اشاره می‌کنند، هماهنگ شوند، ما اغلب در مقام استفاده از ابزار پیچیده‌ی زبان به عنوان پیامد این تفاوت میان نظیر و رمزینه‌های رقمی برای صحبت درباره‌ی معنای غنی هنر برمی‌آییم.» (صص ۴۸-۴۷)

واژگانی که نیکُلز در این‌جا به آن‌ها ارجاع می‌دهد آن‌هایی هستند که در نقد هنری مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ اما در کتاب‌های تصویری خودِ متن‌ها به شکل تلویحی به تصاویر اشاره دارند، و تصاویر در واکنش به متون ساخته شده‌اند. این شرایط برای اطلاعات دادن از رمزینه‌های نظیر و رقمی، در لحظه طراحی شده‌اند؛ وحدت کل از تأثیر متقابل و ظریف بخش‌های متفاوت سر برمی‌آورد. گاردنر در زمینه‌ی جغرافیای مغز می‌گوید: «از آن‌جا که نیم‌کُره‌ی چپ به شکل ابتدایی با پردازش عناصر در پی هم عمل می‌کند، در حالی که نیم‌کُره‌ی راست به شکل هم‌زمان با عناصر برخورد می‌کند (به شکل موازی)، فعالیت‌هایی که از هر دو شکل بهره می‌برند به ویژه با همکاری میان نیم‌کُره‌ای توسعه می‌یابند.» (ص ۳۷۶)

خواندن یک کتاب تصویری به روشنی چنین فعالیتی است. پیش از این اشاره کردم که تصاویر در یک زنجیره به عنوان یک کل برای یکدیگر عمل می‌کنند. وقتی یک داستان با کلمات گفته می‌شود، همان‌طور با تصاویر روایت می‌شود، ابتدا هم تصاویر و هم واژگان را به وسیله‌ی کلیتی که از پیش برای آن‌ها بنا کرده‌ایم درک می‌کنیم- نخست، انتظارات عمومی‌مان درباره‌ی داستان و درک کلی ما درباره‌ی این‌که چگونه تصاویر ارتباط برقرار می‌کنند و تصاویر اطلاعاتی را فراهم می‌آورند که باعث می‌شود معانی واژگان را بازخوانی و برجسته کنیم. سپس هم‌چنان‌که در سرتاسر کتاب پیش می‌رویم، همه‌ی آن اطلاعات تبدیل به یک کلیت برای هر صفحه‌ی جدید واژگان و هر تصویر جدید می‌شود. به‌طور مثال، اگر به تصویر اول کتاب «آن‌جا که موجودات وحشی زندگی می‌کنند» پیش از شنیدن متن و بدون دانش تصاویر موجودات وحشی در صفحه‌ی عنوان نگاه می‌کردیم، شاید می‌گفتیم پسری می‌بینیم به این معنا که پیکری که می‌بینیم با طرح کلی ما از یک انسان جوان مطابقت می‌نماید- و شاید از آن‌جا که او دامن نمی‌پوشد، یک انسان مذکر جوان است. شاید اضافه کنیم که او عصبانی و نگران به نظر می‌رسد، منحنی دهان او به طرف پایین است که با طرح کلی ما از ناراحتی جور درمی‌آید، و شاید با دیدن دُم پشمالود او سردرگم شویم و شاید نتیجه بگیریم که او اصلاً انسان نیست، بلکه موجودی نیمه‌حیوان است. یا شاید طرح کلی‌مان از موارد مربوط به لباس را به کار بگیریم و تصور کنیم که زمان جشن هالووین]سی و یکم اکتبر.م.[است. تا این‌جا، تفسیر ما از تصویر بستگی به نمونه‌های ابتدایی ما از رفتار انسانی دارد. اما اگر عنوان کتاب را بدانیم، شاید کلمات «آن‌جا که موجودات وحشی زندگی می‌کنند.» واکنش ما را تغییر دهد- شاید تصور کنیم که این کودکِ به ظاهر وحشی حقیقتاً یکی از موجودات وحشی است و ممکن است در تصاویر بعدی کودکان وحشی مشابه دیگری ظاهر شوند یا با به یاد آوردن تصاویر موجودات وحشی روی صفحه‌ی عنوان، شاید تصور کنیم که این کودک در مرحله‌ی تغییر شکل از یک انسان به یک هیولا است و شاید به جای آن طرح کلی‌مان از کتاب‌های کودک و اسباب‌بازی‌های کودک را به کار اندازیم و تصور

کنیم که حیوان پُرخوری در سمت چپ قرار دارد که شخصیت اصلی است و این انسان- حیوانِ وحشی بیرون آمده تا پسر را بگیرد. به‌علاوه، هم‌چنین شاید از طرح‌های کلی متنوع ما درباره‌ی قراردادهای تصویری استفاده کنیم: تصویر تاریک است، پس این باید یک داستان غمگین باشد و غیره. اگر حالا واژه‌ها را به متن اضافه کنیمف تلقی ما از تصاویر تغییر می‌کند- و بسیار بیشتر مشخص می‌شود. ما می‌دانیم که حالا شب است و بنابراین لزوماً غمی در کار نیست. می‌دانیم که نام آن موجود مکس است و این‌که او لباس گرگ پوشیده است؛ این یعنی مکس سگ نیست و این در حقیقت یک لباس گرگی است، یک پوشش، به گونه‌ای که مکس واقعاً یک شخص است، یک انسان. می‌دانیم که این شخص، مکس است و نه یک سگ و شخصیت اصلی داستان است. هم‌چنین مطمئناً می‌دانیم که او مذکر است، زیرا برای لباس گرگی او از ضمیر ملکی مذکر استفاده شده است و به ما گفته می‌شود که او در حال شیطنت است، که معنی دهان رو به پایین خم‌شده‌ی او را روشن می‌کند: که به معنی بدجنسی است نه اندوه: از این گذشته، ما آموخته‌ایم که چه چیزی در این تصویر اهمیت دارد: این‌که قرار نیست داستان درباره‌ی این باشد که مکس چگونه یک چادر ساخت- و درباره‌ی عمل بدِ خاصی نیست- اما شیطنت صرفاً نمونه‌ای از مفهومی عام‌تر است.

در واقع، این‌جا واژگان و تصاویر را در ارتباط با هم می‌بینیم؛ بیش از این‌که تصورات اشتباهِ محتملی که آن‌ها را دسته‌بندی کردم، داشته باشیم، تجربه‌ی هم‌زمان یا تقریباً هم‌زمان ما هم از واژگان و هم تصاویر به ما اجازه می‌دهد تا از هر یک برای تصحیح در کمان از دیگری بهره بگیریم. اما انتظار بعدی ما چیست؟ بر اساس طرح‌های قراردادی رفتار انسان- و شاید داستان‌های کودکان- احتمالاً بیشتر انتظار یک زنِ بالغ و عصبانی را در صفحه‌ی بعدی می‌کشیم. اما شاید هم نه؛ نقض دستور زبانی متن نشان می‌دهد که جملات بیشتری در راه است. بنابراین شیطنت بیشتری در راه است، شاید بیشتر پیوستگی از همان زنجیره‌ی عمل که بخشی از آن را پیش از این دیده‌ایم، از آن‌جا که این چیزی است که انتظار ما در داستان‌هاست. بنابراین شاید مکس را در حالی که از یک سوراخ بزرگ دیوار که با چکُشش درست کرده نگاه می‌کند و صورت عصبانی مادرش را در حالی که از داخل سوراخ به او نگاه می‌کند، ببینیم.



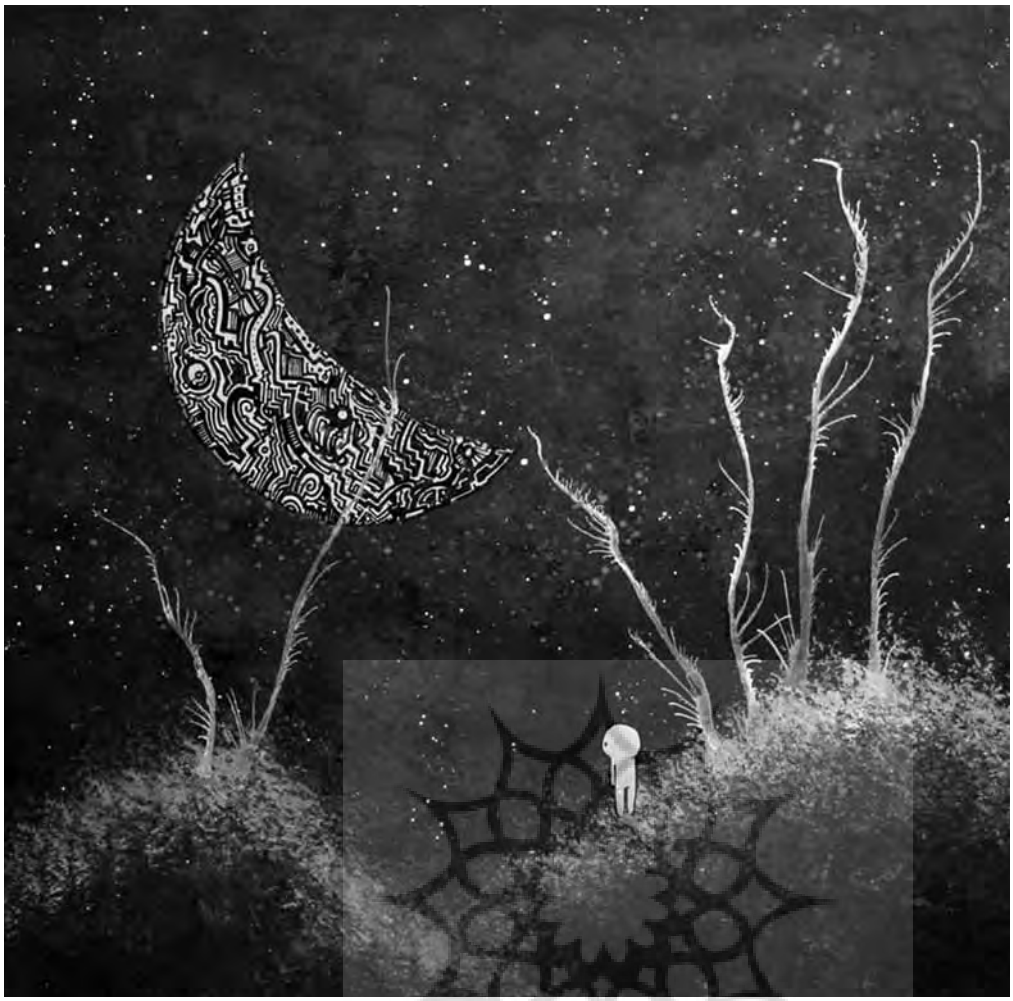
باغ عبدالقزازی

در واقع، تصویر بعدی اشاره‌ی دستور زبان را تأیید می‌کند که چیزهای بیشتری در راه بوده است، اما بیش از ادامه‌ی همان روند، ما درگیر عمل کاملاً متفاوتی می‌شویم. بنابراین تصویر به ما می‌گوید که عبارت «از یک نوع» در حقیقت قرار بود به تعادل برسد؛ معنی آن با واژه‌های «و یکی دیگر» تغییر می‌کند نه به این خاطر که ما انتظار آن واژه‌ها را نداشتیم، بلکه به این دلیل که به احتمال زیاد انتظار واژه‌های بیشتری داشته‌ایم. اما آن واژه‌ها به تنهایی نوعی طرح تکرارشونده می‌سازند که شاید انتظار داشته باشیم ادامه پیدا کند- مجموعه‌های ممتدی از «و دیگران» که هنوز انواع بیشتری از شیطنت را نشان می‌دهند.

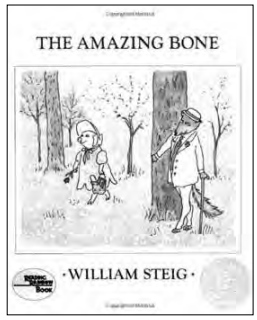
تصویر این انتظار را با ساختن آغاز یک جست‌وجو تغییر می‌دهد که شاید انتظار دیدن پایان آن را داشته باشیم؛ محتمل‌ترین نتیجه‌ی نمایش کمدی در این شرایط تصویری از مکس است که وقتی در حال گذشتن از در است، به مادرش برخورد می‌کند. صفحه‌ی بعدی هم با به پایان رساندن مجموعه‌ها و هم با نشان دادن صحنه‌ای کاملاً متفاوت به ما مانع آن انتظار می‌شود که از آن سخن گفتیم. بخشی از علت آن‌که این توالی تصاویر و واژگان به این اندازه جالب است، این است که واژگان معانی تصاویر را تغییر می‌دهند، و تصاویر در نتیجه، معانی واژه‌ها را تغییر می‌دهند- گاهی با تأیید انتظارات ما و گاهی با غافل‌گیر کردن ما هنگامی که انتظارات را تأیید نمی‌کنند.

این روند ساختن تصورات بر پایه‌ی دانش پیشین ما و سپس تصحیح آن‌ها گام نخست درک به خودی خود است. همان‌طور که «اُلریک نایسر[۲۷]» می‌گوید: «چهارچوب کلی که او اطلاعات را می‌پذیرد و جست‌وجوی بیشتر برای آن را هدایت می‌کند، دیداری یا شنیداری یا مهارتی نیستند، بلکه دریافتی هستند. شرکت کردن در یک رویداد به معنی جست‌وجو و پذیرش هر گونه اطلاعات درباره‌ی آن بدون در نظر گرفتن صورت ظاهر آن است و به معنی در هم آمیختن تمام اطلاعات به هنگام دسترسی به آن است. وقتی صدای چیزی را می‌شنویم، نگاه می‌کنیم تا آن را ببینیم، و چیزی که می‌بینیم چگونگی مکان‌یابی و تفسیر ما درباره‌ی آن‌چه می‌شنویم را قطعیت می‌بخشد.» (ص ۳۰-۲۹)

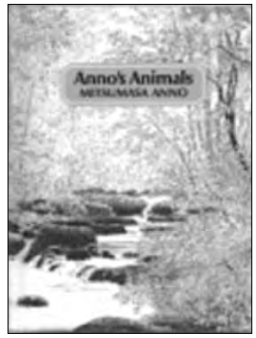
این جمله‌ی آخر به خوبی جمع‌بندی از تجربه‌ی کتاب مصور به دست می‌دهد؛ کتاب‌های مصور با ظرافت، الگوهای اولیه‌ی درک و دریافت را به کار می‌گیرند. وقتی چیزی در کلمات می‌شنویم، نگاه می‌کنیم تا آن را ببینیم. و وقتی آن را



شب به‌خیر ماه



استخوان شگفت‌انگیز



حیوانات آنو

دیدیم، آن‌چه شنیده‌ایم را به گونه‌ای متفاوت تفسیر می‌کنیم. واژه‌ها تصاویر را تغییر می‌دهند و تصاویر واژه‌ها را.

تصاویر این کار را با افزودن اطلاعات بصری به چیزی می‌کنند که به ما گفته شده است– به‌طور مثال، به ما نشان می‌دهند که مکس فقط در حال شیطنت کردن به‌طور کلی نیست، بلکه در حال ناخن کشیدن به دیوار است. به این دلیل، بسیاری از صاحب‌نظران می‌گویند هدف تصاویر در کتاب‌های تصویری «گسترش دادن» متن‌هاست، اما نظریات شناخت‌نگرانه‌ی درک اشاره می‌کند که طول متن ممکن است استعاره‌ای نادرست باشد. شاید دقیق‌تر آن باشد که بگوییم تصاویر متن را محدود می‌کنند– و متن هم تصاویر را محدود می‌کند. تصاویری را در نظر بگیرید که کسانی بر فراز پلکان‌ها معلق هستند. بدون وجود کلمات شاید حدس بزنیم که مکس در تصاویر سنداک بالای پلکان با یک چنگال در دست و آلن در تصاویر «ون السبورگ[۲۸]» بالای پلکان در باغ عبدالقزازی در حال پروازند یا شناور شده‌اند یا این‌که مکس موجودی است که نیم‌انسان و نیم‌حیوان است یا آلن که دختری است که لباس جین پوشیده یا این‌که هر دو کوتوله هستند. اما کلمات سنداک به ما می‌گویند که مکس شیطنت می‌کند و از آن‌جا که متن به آن‌ها ارجاع نمی‌دهد تأویلات تصاویری که کم‌تر قابل باورند، مانند پرواز کردن را جدی نمی‌گیریم. متن ون السبورگ حتی با وضوح بیشتری به ما می‌گوید که آلن به راستی از پله‌ها افتاده است. در هر دو مورد، واژگان تعداد پاسخ‌های ممکن به تصاویر را محدود می‌کنند.

حالا جمله‌ی «پسر از پله‌ها افتاد» را در نظر بگیرید که تصویری نداشته باشد. این جمله به‌طور واضح یک عمل را توصیف می‌کند، اما هیچ راهی برای درک معنای عمل نداریم. بنابراین می‌توانیم احتمالات بی‌شماری را تصور کنیم. پسر لیز خورد. پسر هُل داده شد. پسر در حال پوشیدن لباس بود. او نروژی بود. او روی صندلی چرخ‌دار بود، و غیره. هر تصویری به هر صورت این احتمالات را بسیار کاهش می‌دهد. تصویر یک پسر که آزاد و راحت است و بدون صندلی چرخ‌دار احتمال لباس پوشیدن و صندلی چرخ‌دار را حذف می‌کند و تصویر پسری که دامنِ اسکاتلندی پوشیده احتمال نروژی بودن را حذف می‌کند– و تصویر پسری درباره‌ی راه‌پله در یک باغ نیاز به پاسخ کاملاً خاصی دارد. به علاوه، تصویر شاید حتی پوست موزی را نشان دهد که توضیحی برای افتادن باشد. گذشته از این، همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردم، کیفیت تصویر شاید

خود، ما را از گرایش مناسب برای رسیدن به آن آگاه می‌کند؛ شاید این یک کاریکاتور باشد که به ما بگوید به پسر بخندیم، یا شاید تصویر واقع‌گرای غمگینی باشد که بگوید برای او احساس تأسف کنیم. در یک مورد دیگر، نه تنها تصویر تعابیر باورپذیر شرایط را محدود می‌کند، بلکه شمار پاسخ‌های قابل قبول به آن را محدود می‌سازد. واژگان و تصاویر با محدود کردن یکدیگر، به همراه یکدیگر معنایی پیدا می‌کنند که هیچ‌کدام بدون دیگری مالک آن نیست- هیچ‌یک بدون دیگری یکدیگر را به کمال نمی‌رساند که بارت آن را «تثبیت کردن» می‌نامد. واژگان در کتاب «باغ عبدالقزازی[۲۹]»، در واقع به ما نمی‌گویند که این راه‌پله است که آلن از آن به پایین افتاد؛ آن‌ها صرفاً می‌گویند او سُر خورد و افتاد و تصویر به ما نمی‌گوید که کسی که نامش آلن است، عمل لیز خوردن را انجام می‌دهد. هر یک درباره‌ی چیزی به ما می‌گویند که دیگری از گفتن آن ناتوان است یا دیگری به سختی می‌تواند بگوید؛ اما با یکدیگر آن‌ها معنایی کاملاً متفاوت و بسیار خاص‌تر از هر یک به تنهایی دارند- در این مورد، این واقعاً یک پسر است که نامش آلن است که واقعاً سُر خورده، و این حقیقتاً یک راه‌پله است که او از آن به پایین می‌افتد. از آن‌جا که واژگان و تصاویر انواع اطلاعات مختلفی را انتقال می‌دهند و به این دلیل که آن‌ها با هم از طریق محدود کردن معنای یکدیگر کار می‌کنند، لزوماً رابطه‌ای چالشی دارند؛ تکمیل‌کنندگی آن‌ها درباره‌ی چیزهای متفاوتی است که یکدیگر را به لطف تفاوت‌های‌شان تکمیل می‌کنند. در نهایت، روابط میان تصاویر و متن‌ها در کتاب‌های تصویری گرایش به کنایی بودن دارند: هر یک درباره‌ی موضوعاتی صحبت می‌کنند که دیگری درباره‌ی آن سکوت اختیار می‌کند.

پی‌نوشت:

1- Trina Schart Hyman
2- Burkert
3- Goodnight Moon
4- Margaret WiseBrown
5- Clement Hurd
6- The RunawayBunny
7- Anno’s Animals
8- The Happy Owls
9- Mr. Rabbit
9- Walter Ong
10- What Novels Can Do That Films Can’t
11- Symour Chatman
12- Sendak
13- Zolotow
15- Whild Things
14- Piatti
15- Arnold Lobel
16- I'll Fix Anthony
19- Judith Viorst
17- Stephen Roxburgh
18- Apicture Equlal How Many Words
19- Out Side Over There
20- The Amaazing Bone
21- Rosie’s Walk
22- Ideology and The Image
23- Bill Nichols
24- Ulric Neisser
25- Van Allsburg
26- The Garden of Abdul Gasazi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی