مقاله

کنایه در کتب مصور : ذهنیت و عینیت، زمان و فضا

پری نودلمن
ترجمه‌ی بنفشه عرفانیان

سوزان لنگر[1] در کتاب مسائل هنر[2] با بحث درباره‌ی شیوه‌های گوناگونی که هنرها برای برقراری ارتباط به کار می‌برند می‌گوید : « هیچ گونه پیوند مسالمت‌آمیزی در هنر وجود ندارد. تنها پیوند موفقیت‌آمیز پیوندی تعرضی است.» (ص ۸۶).

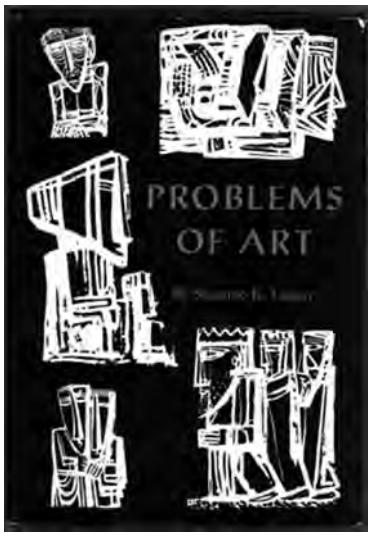
با توجه به کیفیت متفاوت واژگان وتصاویر، روابط میان این دو در کتب مصور روابطی ناسازگار است : تعرض مقدم بر پیوند است. این کیفیات نه در آن هنگام که نویسندگان و تصویرگران برای منعکس کردن آن‌ها و دو چندان کردن تـأثیر یکدیگر کوشش می‌کنند بلکه هنگامی که نویسندگان و تصویرگران از کیفیات گوناگون هنرهای متفاوت‌شان برای انتقال اطلاعات مختلف سود می‌برند، به بهترین و جالب‌ترین وجه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. وقتی این اتفاق می‌افتد، متون و تصاویر یک کتاب پیوندی کنایی با یکدیگر برقرار می‌کنند: واژگان آن‌چه را تصاویر نشان نمی‌دهند بیان می‌کنند، و تصاویر آن‌چه را واژگان نمی‌گویند به تصویر می‌کشند.

کریستین مِتز[3] در مبحث نشانه‌شناسی فیلم می‌گوید فیلم از بینندگان خود حداقل پنج نظام مختلف دلالت ضمنی درخواست می‌کند که بخش بسیاری از آن به شیوه‌های متفاوت در کتاب‌های تصویری هم یافت می‌شود: الگوهای حوزه‌ی فرهنگی درک دیداری و شنیداری (مانند دانستن روش فهم طراحی مناظر و مرایا)، تشخیص اشیائی که روی صفحه‌ی نمایش فیلم نشان داده شده‌اند (دسته بندی)، لزوم دانستن اهمیت فرهنگی آن‌ها (مانند دانستن این که پوشش سیاه نشان سوگواری است)، ساختارهای روایتگر (دانش گونه‌های داستانی و کاربرد آن)، و ابزار ناب سینمایی موسیقی و تدوین که به دلالت غیر مستقیم در سینما کمک می‌کنند.« متز» می‌گوید : « یک فیلم کامل با اتکا به تمام این رمزینه‌ها، آن‌ها را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و در نهایت به نظام فردی خود می‌رسد، به اصل غایی (یا اولیه‌ی) وحدت و قابل درک بودن خود.» (ص ۱۰۰).

به بیان دیگر، فیلمسازان از تفاوت‌های میان ابزار متنوع انتقال اثر با تکیه بر دانشی بهره می‌برند که بر طبق آن هر رسانه‌ای که به عرصه می‌آید، صرفاً در انتها جزئی از یک کل در کنار دیگر اجزا است؛ در نتیجه آن‌ها یکدیگر را به صراحت (یا گاهی بر اساس قابلیت روایی گوناگون رسانه) ناقص می‌کنند به نحوی که این ابزار حقیقتاً بتوانند جزئی از یک کل باشند و کل مجموعه معنا را منتقل کند نه هر جزء بخصوص دیگری از مجموعه. شاید موسیقی یا ساختار روایی، چیزی را نشان دهند که لباس و حالت آشکار نمی‌کنند و چیزی که لباس و حالت، هر یک جداگانه نشان می‌دهند با چیزی که پیوند این دو نشان می‌دهد تفاوت دارد. بنابراین رسانه‌هایی که فیلمسازان به کار می‌برند همواره اطلاعات مختلف را به شیوه‌های گونانی منتقل می‌کنند، و همه‌ی آن‌ها کامل‌ترین معنای کنایه‌های ذاتی تفاوت‌های‌شان را بیان می‌کنند. کنایه هنگامی در ادبیات رخ می‌دهد که چیزی متفاوت و بیش از آن‌چه به ما گفته می‌شود بدانیم. ما از نقص واژگانی که در حال

خواندن آن هستیم آگاه‌ایم. هنگامی که یک تصویر را به روش کنایی تأویل می‌کنیم اتفاق مشابهی رخ می‌دهد؛ ما به این مسئله که اطلاعات ما متفاوت و بیش از اطلاعاتی است که تصویر نشان می‌دهد ایمان داریم. به طورمثال، شاید عکس به دقت انتخاب شده برای تبلیغ چشم انداز یک بنگاه املاک را به جای کلبه‌ای روستایی فرض کنیم که یک بازنمایی اشتباه است زیرا عکاس تصویر علامت همبرگر خانه‌ی بغلی را از قلم انداخته است.

هنگامی که واژگان و تصاویر به هم می‌پیوندند، کنایه از شیوه‌ای سر بر می‌آورد که نقص متفاوت هر یک را آشکار می‌کند.



«خرگوش بد عصبانی[۴]»، در مقام نظری در کتابی به همین نام از بئاتریکس پاتر[۵] بسیار آرام ودوست داشتنی به نظر می‌رسد؛ هر چه مگر موجود شروری که متن به آن ارجاع می‌دهد. تصاویر اعتماد ما به معنای واضح واژگان را ضایع می‌کنند، و واژگان اعتماد ما به دلالت آشکار تصاویر را مخدوش می‌کنند. خدشه‌ی دوسویه‌ای که واژگان و تصاویر بر انتظارات ما از آن‌چه منظور هر یک به تنهایی است وارد می‌آورند ویژگی بسیاری از کتاب‌های تصویری است که مانند توصیف « متز» از فیلم است : « هرفیلم بر ساخته‌ای از تخریب رمزینه‌های خود است.» (ص ۱۰۲).

نمونه‌ی بارز این تخریب دو سویه‌ی واژگان وتصاویر در کتاب « رزی به گردش می‌رود[۶]»، اثر پت هاچینز[۷] دیده می‌شود که لذت کنایه را به ما می‌چشاند. واژگان در این کتاب فقط می‌گویند « رزی» یک مرغ است که به گردشی نه چندان جالب در حیاط طویله رفت و برای خوردن شام به موقع بازگشت. تصاویر با افزودن بر دانش ما درباره‌ی این موقعیت، در تضاد با متن قرار می‌گیرند. تصاویر به ما نشان می‌دهند که یک روباه رزی را در حیاط طویله دنبال و تلاش می‌کرده او را بگیرد – وهر بار برای گرفتن او می‌پریده و به دردسرهای خنده داری می‌افتاده که از به دام افتادن « رزی » جلوگیری می‌کرده است. واضح است که تصاویردر مقایسه با واژگان، داستان متفاوت و بسیارروشن‌تری روایت می‌کنند.

دانشجویان رشته‌ی ادبیات کودکان در بیشتر موارد به من (نویسنده) می‌گویند کتاب « رزی به گردش می‌رود » بدون متن هم کتاب موفقی می‌شد. با این همه، واژگان به خودی خود بسیار خسته کننده هستند و تصاویر در پی آن‌ها، مجموعه‌های جالبی از اعمال را قطعاً با موفقیت به مخاطب انتقال می‌دهند. اما با وجودی که واژگان خسته کننده هستند، بدون آن‌ها کتاب به این موفقیت دست پیدا نمی‌کرد. تصاویر با نشان دادن چیزی بیش از واژگان، نه تنها داستان خود را روایت می‌کنند، بلکه به حاشیه‌ای کنایی بر واژگان دلالت می‌کنند. تصاویر با ناقص کردن واژگان و تبدیل کردنشان به چیزی نیمه حقیقی و برجسته ساختن نقص‌شان به شیوه‌ای زننده، آن‌ها را مضحک جلوه می‌دهند.

کتاب با حذف واژگان، به داستانی خنده‌آور درباره‌ی یک روباه بی‌لیاقت تبدیل می‌شود؛ اما حتی در این صورت هم داستان جالب تری درباره‌ی ناکافی بودن گاه و بی‌گاه واژگان برای توصیف هر آن‌چه درباره‌ی یک موقعیت اهمیت دارد، روایت نمی‌کرد.

هنگامی که یکی از دوستانم کتاب « رزی به گردش می‌رود» را برای پسرکوچکش خواند، به من گزارش داد که کودک می‌خواسته هر بار بگوید که در تصاویر روباهی دیده بود اما با شعف نخودی خندیده بود و چیزی نگفته بود؛ او تصمیم گرفته بود با بر ملا نکردن ماجرا، در یک شوخی کنایی سهیم شود. این شوخی فقط به این دلیل اتفاق می‌افتد که واژگان به روشنی قابل اعتماد نیستند؛ آن‌ها حتی به مهم‌ترین اتفاقی که در حال روی دادن است اشاره نمی‌کنند، اما اگر واژگان تصاویر را تا این حد نادیده می‌گیرند ما چگونه می‌توانیم به تصاویر اطمینان داشته باشیم؟ آیا روباه به این اندازه اهمیت دارد؟ آیا هیچ دلیلی برای «رزی» یا شخصی که کلمات متن را ادا می‌کند وجود دارد که از وجود روباه آگاهی داشته باشد؟ معلوم است که وجود ندارد – زیرا روباه به خودش صدمه می‌زند چه «رزی» یا راوی داستان متوجه او باشند یا نباشند، و روباه این کار را به گونه‌ای کنایی انجام می‌دهد، زیرا او خودش متوجه برکه و شن‌کش نیست درست همان طور که «رزی» و راوی او را نادیده می‌گیرند. شاید آن‌ها حق داشته باشند او را نادیده بگیرند. (و توجه کنید چگونه راوی بر حسب تصادف حوادث را نادیده می‌گیرد و روباه را تبدیل به شخصیتی می‌کند که دارای اهمیت روایی است.) اگر به خاطر تصاویر نبود هرگز راوی خاصی برای این واژگان از هم گسیخته فرض نمی‌کردم، اما اختلاف میان واژگان و تصاویر مرا وا می‌دارد تا انگیزه‌های پیچیده‌ای را به بیان کننده‌ی کلمات نسبت دهم. او شخصیت منحصر به فرد متن است اما تصاویر اورا آشکار می‌کنند (درست همان‌گونه که اگر چه روباه شخصیت خاص تصاویر است، متن به اهمیت احتمالی او به عنوان تضادی کنایی با راوی اشاره می‌کند.)

داستانی که واژگان و تصاویر به کمک یکدیگر روایت می‌کنند، ظریف و مبهم است – بسیار شاخص‌تر و بیش از فقط ضمیمه شدن واژگان و تصاویر به یکدیگر است.

با وجودی که تمام کتاب‌های تصویری مانند کتاب « رزی به گردش می‌رود » به روشنی و به شکل قابل ملاحظه‌ای کنایی نیستند، بسیاری از آن‌ها تفاوت‌های بسیاری میان واژگان و تصاویر در خود دارند. نمونه‌ی رایج آن سنت مجموعه‌های طولانی تصاویر برای تصویر کردن متن‌های بسیار ساده‌ای همچون اشعار کودکانه است. رندلف کالدکات[۸] مجموعه‌های بلند تصاویر را برای تعدادی از همین اشعار کوتاه آماده کرده است؛ « سنداک » این سنت را در کتاب « نگهبان هکتور[۹]» ادامه می‌دهد، که یک شعر چهار سطری را در مجموعه‌ی بلند تصاویر به تصویر می‌کشد که آن را به روایتی پیچیده تبدیل می‌کند که شامل یک کیک، یک مار، یک شیرو چند کلاغ و یک ملکه‌ی عصر ویکتوریایی و شاهش است. هیچ‌یک از آن‌ها در شعر اصلی دیده نمی‌شوند، و دست کم بخشی از سرگرمی در نمونه‌ای که سنداک خلق کرده، لذت بردن از هنرمندی و استادی اوست – او توانسته واژگان چنین ساده و بی‌ربطی را به چیزی بسیار مناسب و منطقی تبدیل کند. از این تصاویر بدون حضور واژگان اصلیی که ما را از این تفاوت آگاه می‌سازند، چندان لذت نمی‌بریم. در واقع، حتی تصاویر، خود، بدون تضاد با واژگان ساده بیش از حد ساده و نسبتاً خسته کننده به نظر می‌آیند. اطلاعات افزوده‌ای که تصاویر دوباره عرضه می‌کنند نه تنها معنا را تغییر می‌دهند بلکه لحن و هدف متن را عوض می‌کنند و برعکس واژگان و تصاویر هر دو فقط به شکلی کمینه‌گرا به خودی خود جالب هستند؛ نه تنها پیوند آن‌ها بسیار پیچیده‌تر و ارزنده‌تر از اجزاء منفرد است بلکه پیوند هم زیستی میان آن‌ها باعث می‌شود هر یک از اجزاء پیچیده‌تر و مثمر ثمرتر به نظر برسند.

بئاتریس پاتر

نمونه‌ی ظریف‌تر کنایه هنگامی رخ می‌دهد که لحن واژگان در یک کتاب با شرایطی که تصاویر نشان می‌دهند هم‌خوانی نداشته باشد. معمولاً در کتاب‌های تصویری آن‌جا که زبان ساده و تصاویر پیچیده هستند، کنایه‌های آهنگین، در بیشتر موارد مبتنی بر حقیقت پذیرش آن‌چه هستند که باید در متن وجود داشته باشد یا به آن هشدار داده شود. ما کودکی را می‌بینیم که به خاطر چیزی که باید شرارت و مقاصد دردناک باشد دیوارهای خانه را خراب می‌کند و با یک چنگال سگ خانواده را دنبال می‌کند واین در حالی است که متن فقط می‌گوید او در حال شیطنت است. نه از ترس و نه از تعجب سخنی به میان نمی آید، در این‌جا دست کم بخشی از لذت ما در ناکافی بودن این واژگان برای توصیف شرایط عجیبی است که به نظر می‌رسد صرفاً نادیده گرفته شده است. کتاب‌های تصویری در بیشتر اوقات نام‌های واژگانی مبهمی برای تصاویر تجسمی پیچیده و پر جزئیات فراهم می‌آورند، و اکثراً تفاوت میان این دو، واژگانی با لحن زبده گزینی به وجود می‌آورند که کلمات بدون تصاویر نمی‌توانند در بر داشته باشند.

هنگامی که به نظر می‌آید تصاویر و واژگان لحن‌ها یا حالات متفاوتی را بیان می‌کنند، اتفاقی کمی عجیب‌تر رخ می‌دهد. نمونه‌ی بارز کتاب « آقای خرگوش و هدیه‌ی دوست داشتنی[۱۰]» است. تصاویر به تنهایی رؤیایی، رمانتیک، و شبانی هستند؛ واژگان مقطع، کاربردی، و کمی شوخ طبعانه هستند. واژگان به تنهایی به نحو آزار دهنده‌ای تکرار شونده هستند و چیز چندانی درباره‌ی داستان نمی‌گویند؛ که در کنار آن‌گونه تصویرسازی‌هایی هستند که شاید انتظارش را داشته باشیم – کاریکاتورهای ساده و روانی که تمرکزشان بر رنگ‌های اولیه‌ای است که متن بر آن‌ها تأکید دارد – که به شدت فراموش شدنی هستند. تصاویر به خودی خود تمام شده هستند اما تقریباً مثل هم هستند و درمجموع چندان هم جذاب نیستند؛ آن‌ها سبکی امپرسیونیستی دارند که به ندرت محتوای روایی دارد، و مانند داستان‌هایی که مردم به طور معمول پس از دیدن این تصاویر بدون متن می‌سازند، بی‌تحرک هستند. این پیکره‌های ظریف و پیچیده چگونه درگیر گفتگو درباره‌ی جزییات بی اهمیت و مضحک می‌شوند ؟ چگونه این مسئله‌ی عادی پیدا کردن یک هدیه‌ی نولد تا به حال در یک رویای شبانی گسترش پیدا کرده است ؟ این رازهای بی پاسخ حالتی پیچیده خلق می‌کنند که کتاب را جالب توجه می‌سازد.

اما فاصله‌ی واژگان و تصاویر، هر یک از آن‌ها را به چیز دیگری تبدیل می‌کند. رؤیاگونگی تصاویر نوعی احساس عمق و صمیمیت در رابطه‌ی خرگوش و دختر خلق می‌کند که واژگان آن را به تنهایی تداعی نمی‌کنند ؛ تصاویر باعث می‌شوند واژگان گرم‌تر به نظر بیایند. در همین حال، واژگان گونه‌ای حس سبکی و شوخ طبعی به وجود می‌آورند که حالت جدی و غم غربت بار تصاویر را تغییر می‌دهند.

کنایه‌ی ذاتی در طبایع متفاوت واژگان و تصاویر، اغلب ظریف است – تجربه‌ی آن آسان اما توجه کردن و نظر دادن

درباره‌ی آن امری دشوار است. اما با وجودی که تمام روابط کنایی میان واژگان و تصاویر واضح نیستند، کنایی هستند. کتاب « آن‌جا که موجودات وحشی هستند» به دلیل شیوه‌ای که در آن تصاویر حال و هوای متن را منعکس می‌کنند در بیشتر موارد ستودنی است، اما دانش کسانی که واژگان را بدون تصاویر می‌شنوند کنایه‌های آن را نشان می‌دهد. آن‌ها هراس‌های کابوس‌وار را تجسم می‌کنند؛ تصاویر سنداک از تصور کابوس وار بودن وحشی‌ها جلوگیری می‌کنند. آن‌ها با تأویلی متفاوت از دلالت‌های ضمنی متن در تضاد با آن قرار می‌گیرند، تأویلی به ویژه آسان‌تر. در همین حال سبک کاریکاتور مانند تصاویر و دوست داشتنی بودن محض موجودات وحشی سنداک، خود در تضاد با متن قرار می‌گیرند که درباره‌ی غرش‌های « وحشتناک » موجودات وحشی و پنجه‌های ترسناک و دندان‌های هراس‌آور آن‌ها اطلاعات می‌دهند؛ با این تفاسیر شاید آن‌ها چندان هم قابل اعتماد و دوست داشتنی نباشند. تصاویر به تنهایی نسبتاً تهدید آمیز نیستند؛ (واژگان به تنهایی آشکارا ترسناک هستند) هر دو با هم ابهام خوشایندی خلق می‌کنند که کتاب را پیچیده و جذاب می‌کند.

تصاویری که برکرت و هایمن در همراهی با متن سپید برفی خلق کرده‌اند، نیز رابطه‌ای کنایی با متن خود برقرار می‌کنند، زیرا تقریباً هر کس که به آن‌ها نگاه می‌کند هم قبلاً داستان را شنیده و هم تصاویر دیگر این قهرمان زن را دیده است.

آگاهی ما از این تصویر به خصوص سپید برفی به عنوان یکی در میان بسیاری دیگر – و به عنوان یک تداعی خاص و مشخص از واژگانی مبهم – مارا بر آن می‌دارد که نه تنها به شیوه‌ای که تصاویر نشان می‌دهند متن چه می‌گوید توجه کنیم بلکه به ویژگی‌های این تأویل ویژه از متن دقت داشته باشیم: به جزییاتی که واژگان تداعی می‌کنند اما خود بر نمی‌تابند.

ما تصاویر را به گونه‌ای اجتناب ناپذیر بر اساس همین جزییات ومتفاوت با واژگان می‌بینیم؛ و در حالی که از این تفاوت آگاهی داریم، شاید از آن لذت ببریم. قطعاً تصویرگران لذت می‌برند که تفاوت میان تصویر سپید برفی ِ «برکرت» در یک جنگل پر ازحیوانات خطرناک و متنی که هیچ چیز از این حیوانات نمی‌گوید ما را وادار به ابداع و درک متفاوت معنی و متن معروفی کند که از پیش با آن آشنا بوده‌ایم.

از آثار بئاتریس پاتر

تصاویر با گفتن چیزی بیش از متن، سرراستی متن را به یک ایجاز کنایی واضح تبدیل می‌کنند.

در برخی از نمونه‌های مصور داستان‌های پریان، خلاف این مسئله اتفاق می‌افتد. حقیقت توصیف موجودات یا اعمال دور از انتظار– « سپس اژدهایی شرور ظاهر شد. » یا « او به یک خرس تبدیل شد. » – هنگامی که متن شرحی برای یک تصویرسازی می‌شود و به وضوح شگفت‌انگیز آن کمک می‌کند، از کم انگاری کنایی دست می‌کشد وصرفاً به دسته بندی کردن اطلاعات می‌پردازد. تصویرگران حسی چنین متن‌هایی روش‌هایی برای غنی کردن شگفتی تصویر می‌یابند نه برای مخدوش کردن آن، روش‌هایی که پیوند کنایی بین متن و تصویر را خلق می‌کنند.« برکرت » این کار را هرگز با نشان دادن صورت جادوگر که زیباییش واقعیت مرکزی پیرنگ داستان سپید برفی است، انجام نمی‌دهد، و «هایمن» این کار را فقط با خلق حالتی قوی و اشاره به ویژگی‌های شخصیت‌هایی انجام می‌دهد که در تنش کنایی با متن بی‌هیجان، ایفای نقش می‌کنند.

در میان تمام کتاب‌های مصوری که در این پژوهش بر آن‌ها تمرکز داشته‌ام، به نظر می‌رسد کتاب « خانه‌ی کوچک[11]»، اثر « برتن[12]» بیش از دیگر کتاب‌ها عاری از کنایه باشد – کتابی که تصویر و متن در آن دقیقاً خلاف یکدیگر عمل می‌کنند. گویا هم خطوط پیچان بین طرح‌های تکرار شونده و هم تصاویر دقیقاً چیزی را نشان می‌دهند که واژگان می‌گویند. اما آیا همین طور است؟ در واقع، بدون تصاویر، متن متکلف به نظر می‌رسد ؛ متن از شوخ طبعی که در تصاویر می‌یابیم تهی است. این شوخ طبعی، خانه و خورشید را انسانی می‌سازد که دلپذیری هنر عامه را به اندازه‌ی کافی در خود دارد تا تمایل خسته کننده‌ی جمله‌های بدون پایان درباره‌ی سال‌های متمادی را کمرنگ کند. درعین حال، تصاویر به تنهایی «کودکانگی» دوست داشتنی‌ای دارند که

کریستین متز

اندکی بی‌محتوا و بی‌ارتباط با احساس واقعی به نظر می‌رسد. اما وقتی آن فاصله‌ی کودکانه و این نثر پر تکلف را با هم تلفیق می‌کنیم: آن‌ها در کنار یکدیگر خردمندانه و نه احساساتیگرانه، به نظر می‌آیند و پر حس هستند نه سرد و خشک. تصاویر با واژگان همواره تفاوت دارند و وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند متفاوت‌تر از هر یک به تنهایی هستند.

در هنر روایی زمانی که واژگان و تصاویر در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند دو گونه‌ی مشخص کنایه حتماً وجود خواهد داشت، زیرا تفاوت‌هایی ذاتی میان روایت واژگانی و نمایش تصویری وجود دارد. اولین گونه فاصله‌ی میان شیئیت نسبی تصاویر و ذهنیت نسبی واژگان است ؛ دومین گونه فاصله‌ی میان حرکت زمانی داستان‌ها و بی زمانی ثابت رایج در تصاویر است. تمام کتاب‌های تصویری تا اندازه‌ای کنایی هستند که این کیفیات را بیان کنند. واژگان تمایل دارند به روش ذهنی دیدن اشیاء اشاره داشته باشند که در این صورت شاید اشیاء، متفاوت دیده شوند. کلمات « اتاق گرم وراحت بود » گرایشی ذهنی را تداعی می‌کنند؛ حتی واژ ه‌های کاملاً عینیت‌گرای «این یک اتاق است» هنوز گرایش خاصی را تقویت می‌کند که مانع گرایش‌های احتمالی دیگر می‌شود. اما این واقعیت که تصاویر تجسمی به اشیائی که بازنمایی می‌کنند شباهت دارند به آن معنی است که آن‌ها نمی‌توانند گرایش مستقیم ذهنیت‌گرا را به اندازه‌ی صور خیال واژگانی به اشیاء تحمیل کنند.

تصاویر تجسمی نمی‌توانند گرایشات را به شیوه‌ی مستقیم تقویت کنند، آن‌ها فقط با خلق تصاویری که زمینه‌هایی را تداعی می‌کنند که این گرایشات را مطرح می‌کنند و شاید آن تصاویر گرایشاتی ناخواسته را به کسانی منتقل کنند که آن‌ها را با زمینه‌های فکری متفاوتی می‌بینند. در نتیجه، اگر یک صندلی دسته‌دار در اتاقی نشان داده شود، کوشش یک هنرمند برای اقناع ما درباره‌ی این‌که این یک اتاق گرم و راحت است بی‌ثمر می‌ماند زیرا این صندلی باعث می‌شود فضای اتاق را افسرده وگنگ ببینیم – تصویر صندلی دسته‌دار وجود عینی یک صندلی را آن‌قدر مستقیم نشان می‌دهد که گرایش ذهنیت‌گرا را به خود جذب نمی‌کند.

علاوه بر این، هنر بازنمایانه می‌تواند اشیاء قابل درک را فقط از یک فاصله نشان دهد طوری که بتوانیم آن‌ها را ببینیم – فاصله‌ای که خود به شیئیت اشاره دارد؛ و فقط هنگامی می‌توانیم به این اشیاء معنی بدهیم که فاصله‌ای از آن‌ها داشته باشیم. صندلی‌ای که از فاصله‌ی دو سانتی‌متر بالاتر از سطح خود دیده شود به شکل یک طرح به نظر می‌رسد، نه یک صندلی. والتر جی. آنگ[۱۳] اشاره می‌کند که تمام دید چشم عینیت گرااست: «بینایی ناظر را خارج از آن‌چه می‌بیند قرار می‌دهد» (ص ۷۲).

گذشته از این ذهنیت گرایی تصاویر دیداری واقعی وجه مشترکی با تصاویر واژگانی که کلمات به آن اشاره می‌کنند ندارد، بنابر این آن واژگان و تصاویر در کنار یکدیگر دو گونه‌ی متفاوت و احتمالاً متضاد اطلاعات بصری را به وجود می‌آورند.

ولفگانگ آیزر[۱۴] معتقد است که، وقتی به توصیف واژگانی شخصیت‌ها پاسخ می‌دهیم، آن‌ها را نه به عنوان اطلاعات دیداری ناب بلکه به عنوان منبعی از معنای بالقوه درک می‌کنیم؛ این معنا چیزی است که سپس به خلق آن با تأویل دلالت جزئیات بصری کمک می‌کند و در نتیجه تصاویر ذهنی ما از شخصیت‌ها به همان اندازه بخشی از خودمان است، عادت‌های فکر کردن و تصویر کردن متمایز خودمان، همان‌طورکه آن‌ها بخشی از متنی هستند که به ما اطلاعاتی می‌دهند که بتوانیم آن‌ها را خلق کنیم. اما تصویر سینمایی صحنه‌ای که نوشته شده « نه تنها یک شئی موجود را باز تولید می‌کند، بلکه ما را از جهانی محروم می‌سازد که می‌توانیم ببینیم اما کمکی به خلق آن نکرده ایم» (ص ۱۳۹).

برخی از انواع تصاویر عینی‌تر از بقیه هستند. به‌طور مثال، ممکن است در یک فیلم دوربین در زاویه‌ی خیلی نزدیک به گونه‌ای قرار گرفته باشد که احساس کنیم بینی‌مان به شئیی می‌خورد که آن را می‌بینیم؛ گونه گونی‌های مداوم در نقطه دید رایج در فیلم‌ها می‌خواهند عینیت تجربه‌ی بصری را کاهش دهند. فیلم ما را درگیر می‌کند و مجبورمان می‌کند همان‌گونه که دوربین می‌بیند و حس می‌کند ببینیم و حس کنیم. «زیرا دوربین در فیلم می‌تواند حرکت کند و به روشی که یک شخصیت در فیلم می‌بیند، «ببیند»، دوربین به فیلم‌سازان امکان استفاده از زاویه دید اول شخص را می‌دهد.» (هاس و سیلوراستاین، ص ۱۰۶).

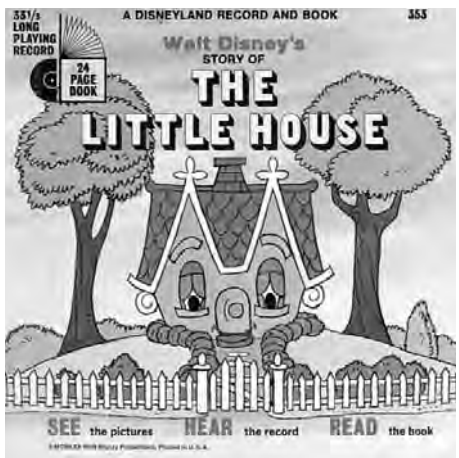
اما همان‌گونه که پیش‌تر اشاره کردم، کتاب‌های تصویری کاربرد چنین زاویه‌های متعدد دیدی را محدود می‌کنند، به خصوص زاویه‌های دید نمای نزدیک را. حتی کتاب‌هایی که تسلیم چنین گوناگونی‌هایی می‌شوند، مثل کتاب «فردیناند[۱۵]» اثر «لیف و لاوسان[۱۶]» چندان روان نیستند و بنابراین دچار فقدان ذهنیت‌گرایی و نقش مورد نظر دوربین متحرک فیلم می‌شوند و تغییرات در کتاب فردیناند بدون این سیالیت به زاویه‌ی دید کنایه‌ای بیش از خلق یک درگیری ذهنیت‌گرا

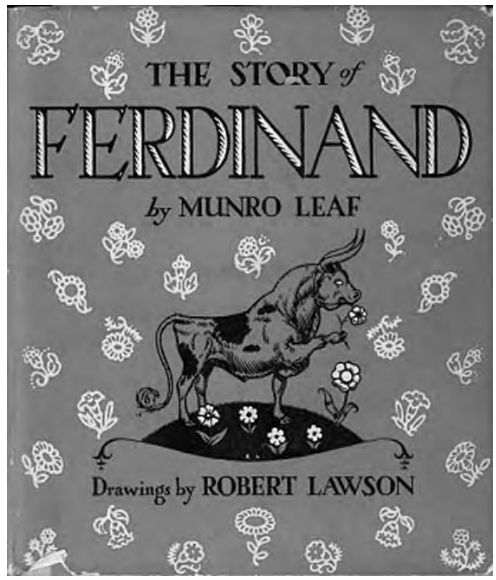
متمایل می‌شوند، شاید به این دلیل که تغییر زاویه دید نمی‌تواند در واقع به مفیدترین تأثیر خود و در شمار محدود تصاویر رایج در یک کتاب تصویری دست پیدا کند. بیشتر کتاب‌های تصویری معمولاً شخصیت‌ها را از یک فاصله و با وسایل نشان می‌دهد و به اطلاعات درباره‌ی موقعیت شخصیت و شرایط ذهنی با به کار بردن جزئیات در وسایل بیش از تغییردادن زوایای دید اشاره می‌کنند. در حقیقت، کتاب‌های تصویری از لحاظ میثاق‌های روایت داستان بیشترشبیه هنر نمایش هستند تا سینما، زیرا، هنرمندان کتاب‌های مصور در بیشتر اوقات آن‌جا که باید لزوما در صندلی یک سالن تئاتر نشسته باشیم ما را در مقام بیننده قرار می‌دهند: همیشه قرارگرفتن در یک فاصله و زاویه یکسان از هنر پیشگان و دیدن بدن‌های‌شان از نزدیک و به طور کامل به جای این که فقط گاهی صورت‌ها و نیم تنه‌های‌شان را ببینیم. بر طبق نظر سوزان سونتاگ[۱۷]، ما آن‌چه را برصحنه اتفاق می‌افتد با چشمان خودمان می‌بینیم. ما چیزی را بر صحنه می‌بینیم که دوربین می‌بیند» (صص ۵۸-۲۵۷). در کتاب‌های مصور ما معمولاً از چشم خود می‌بینیم و فاصله‌ی دیداری به شکل خودکار به یک عینیت حسی ترجمه می‌شود. ما شخصیت‌ها را در تصویرگری‌ها همان طور می‌بینیم که همه‌ی انسان‌های واقعی را می‌بینیم اما دوست داریم شخصیت‌هایی را که با آن‌ها روابط نزدیک‌تری داریم مانند اشیائی که علاقه و درکی درونی نسبت به آن‌ها داریم، ببینیم نه جایگزینی برای خود آن که به شکل ذهنیت‌گرا درگیر مسئله شده است. آن‌ها مانند پیکره‌هایی بر صحنه هستند نه مثل شخصیت‌های فیلم – و مطمئنا تصادفی نیست که طرفداران ستارگان صحنه شوق مالکیت این ستارگان را دارند، همان‌طور که طرفداران ستارگان فیلم معمولاً دوست دارند مانند آن‌ها باشند؛ ماکیت اشاره به تمایز و تفاوت دارد نه هویت. این به معنای گفتن این نیست که ما درگیر شخصیت‌های کتاب‌های مصور نمی‌شویم اما این درگیری کمتر با حالت بی‌فکری وناگهانی همراه است و حساب شده‌تر و سنجیده‌تر است، زیرا باید پیش از آن که فرصت کنیم هر احساسی داشته باشیم درباره‌ی چیزی که می‌بینیم، بیندیشیم – وهمان گونه که پیش از این اشاره کردم، حتی شاید بخواهیم گاهی حقیقتاً صاحب چیزی که می‌بینیم باشیم.

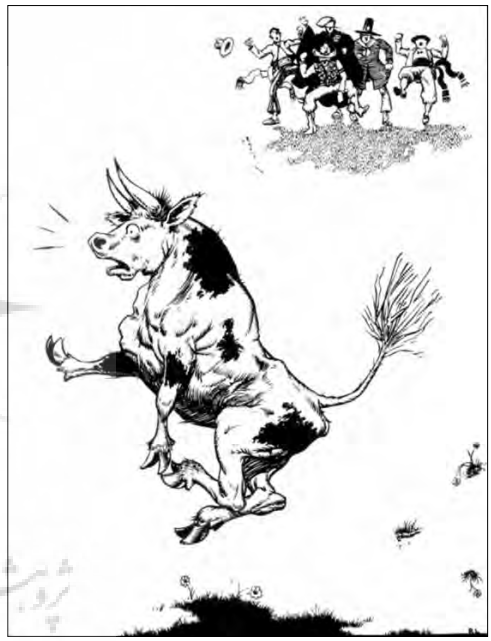
واژگان کتاب‌های تصویری به یک معنا، مانند صدای راوی در یک فیلم هستند که به ما می‌گویند چه در تصاویر ببینیم و چگونه آن‌ها را تفسیر کنیم. اما از آن‌جا که خود تصاویر به شیئیت هنر نمایش گرایش دارند، فاصله‌ای کنایی میان تمرکز ذهنی واژگان و تمامیت شیئی تصاویر وجود دارد ؛ کتاب‌های تصویری برخلاف فیلم یا نمایش، می‌توانند در یک زمان هم عینی و هم ذهنی باشند.

در واقع، آن‌ها همیشه همین طور هستند. واژگان می‌توانند به ما بگویند که مادر سپید برفی انگشت اورا با سوزن سوراخ کرد وسپس به منظره‌ی برف و قاب پنجره نگاه کرد، اما تصویری که فقط انگشت سوراخ شده‌ی سپید برفی و برف را نشان می‌دهد هیچ معنایی برای‌مان ندارد. تمام تصویرگری‌هایی که من از این صحنه می‌شناسم هم شامل یک شیئی دیگر است که به بقیه‌ی اشیاء معنا می‌دهد: مادر سپید برفی و این یک کنایه خلق می‌کند: واژگان به ما اجازه می‌دهند که خود را به جای مادر سپید برفی بگذاریم و اعمالش را دنبال کنیم؛ تصاویر از ما می‌خواهند مثل یک ناظر ازدور شاهد اعمال مادر سپید برفی باشیم.

تقریبا تمام کتاب‌های تصویری این کنایه را نشان می‌دهند. گرایش زاویه‌ی دید یک راوی یا یکی از شخصیت‌های کلیدی داستان یا تلفیق آن‌ها در متن داستان‌ها دیده می‌شود. حتی اگر چیزی درباره‌ی احساسات و عقاید راوی یا شخصیت داستانی نشنویم بر یک یا دو شخصیت خوب داستان متمرکز می‌شویم ودرخلال داستان آن‌ها را دنبال می‌کنیم. بنابراین نقش خاصی برای آن قائل می‌شویم. به عنوان مثال، در متن «پیتر خرگوشه» از واکنش‌های پیتر نسبت به حوادث، متوجه







احساس بیماری یا ترس او می‌شویم و حرکاتش را دنبال می‌کنیم. وقتی پیتر به طویله فرار می‌کند داستان با پیتردر طویله پیش میرود نه با آقای مک گرکور در باغ. در این تصاویر پیتر خرگوشی است که حقیقتا با خرگوش‌های واقعی شباهت دارد نه با یک شخصیت انسانی که به شکل خرگوش تعریف شده باشد. در این‌جا تنشی جالب میان فاصله‌ی شخصیت با مخاطب ونقش شخیت، و ذهنیت و عینیت به وجود می‌آید. در کتاب‌های تصویری که با دقت کم‌تری کار شده اند، این نوع تنش فاقد دلالت روایی است و فقط مربوط به محدودیت آزاردهنده یا بی‌دقتی کتاب‌های تصویری است ؛ اما «بئاتریکس پاتر» از تنش برای تقویت ابهام کلی داستان استفاده می‌کند چه قرار باشد به شکل عینی درباره‌ی پیتر قضاوت کنیم یا به شکل ذهنی با او همدردی کنیم.

در واقع، تنش میان ذهنیت و عینیت به واژگان امکان تغییر اشارات ضمنی تصاویر را می‌دهد. وقتی پیتر را در حالی که خوابیده تماشا می‌کنیم فقط خرگوشی می‌بینیم که خوابیده یا شاید مرده است.

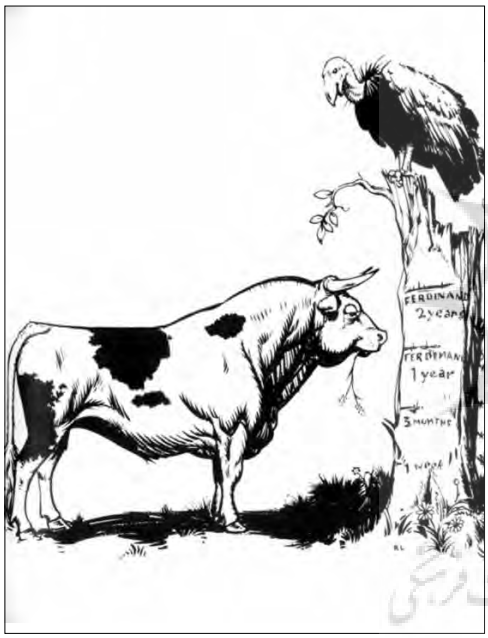
«پاتر» از فاصله‌ی میان متن ذهنیت‌گرا و تصاویر عینیت‌گرا، برای تأکید بر عجیب بودن این حقیقت که او دارد درباره‌ی حیواناتی با عادات انسان‌ها می‌نویسد، به شیوه‌ای ظریف‌تر، سود می‌برد. تصویر صفحه‌ی اول که به این خرگوش‌ها نام‌های دوست داشتنی حیوانات خانگی را می‌دهد، فقط چهار خرگوش بدون لباس را نزدیک یک درخت به شکلی نشان می‌دهد که گویی کسی در حال گذر از آن‌ها عکس گرفته باشد. واژگان اصرار دارند که این داستان، یک داستان پریان است که «روزی روزگاری» برای شخصیت‌هایی که نام‌های احمقانه‌ای (فلاپسی، ماپسی و دم پنبه‌ای) داشتند اتفاق افتاده است؛ این داستان نه تنها برای شخصیت‌های خیالی بلکه برای خرگوش‌های واقعی (وحشی) اتفاق می‌افتد که ابهامی حل نشدنی به وجود می‌آورد. سپس، وقتی صفحه را ورق می‌زنیم، خرگوش‌هایی می‌بینیم که لباس آدم‌ها را پوشیده‌اند، از حیوانات طبیعی به فیگورهایی تخیلی تغییر شکل داده‌اند و از زاویه‌ی دید عینی درست به اندازه‌ی اسم‌های‌شان احمقانه به نظر می‌رسند. اما کنایه ادامه می‌یابد، زیرا در همین لحظه است که آقا خرگوشه به بچه‌هایش درباره‌ی اتفاقات جدیی هشدار می‌دهد که برای یک خرگوش واقعی که وارد باغ آدم‌ها بشود، می‌افتد.

گاهی یک متن به دلالت‌های ضمنی و ذهنی کم‌تری نیازمند است. به‌طور مثال، لحن در متن کتاب «بیرون از آن‌جا»، لحن داستان پریان است که برای عینی کردن «آیدا» و اتفاقاتی که برای او می‌افتد به اندازه‌ی تصاویر، عینی است. اما نه به طور کامل، زیرا تصاویر به اندازه‌ی راوی نمی‌توانند بر تفاسیرشان از داستان پا فشاری نمایند. در سراسرکتاب، آیدا را فقط مانند شیئی میان دیگر اشیاء می‌بینیم و دست کم یک کودک در هر تصویر می‌بینیم مگر در روندی که کودک یخی در حال آب شدن است؛ اگر فقط تصاویر را مورد توجه قرار دهیم، با داستانی روبه‌رو هستیم که صرفاً درباره‌ی یک کودک است. این واژگان هستند که آیدا را مرکز توجه قرار می‌دهند و احساس همدردی ما را نسبت به او بر می‌انگیزند.

با این وجود، واژگان در کتاب‌های مصور نیازمند نقش‌پذیری هستند. تصویرهوشمندانه‌ای که «برتن» ازخانه درکتاب «خانه‌ی کوچک» نمایش می‌دهد خانه‌ای است با دو پنجره، یک در و یک پله‌ی جلویی. اما متن می‌گوید خانه دارای احساسات است وجهان اطرافش را مشاهده و درباره‌ی آن فکر می‌کند متن می‌خواهد که ما خانه را مانند انسان ببینیم، موجودی معنادار مثل شیئی مرئی.

«ویلیام مبیوس» می‌گوید: «یک تصویرگر با نمایش دادن ناظرهای غیر مستقیم قادربه معرفی نقاط دیدی به غیر از نقا ط دید شخصیت‌های اصلی داستان است.»(ص ۱۴۸). در بیشتر موارد، این شاهدها تفسیر شخصیت‌های اصلی از حوادث را تأیید می‌کنند – همان‌طور که گنجشک‌ها وقتی پیتر می‌افتد دور سرش می‌چرخند و به او التماس می‌کنند به خودش تکانی بدهد و بدین گونه جدی بودن گرفتاری پیتر را نشان می‌دهند.

اگر چه گاهی شخصیت‌های فرعی‌ای که عمل اصلی را در کتاب‌های تصویری نادیده می‌گیرند، این پیام کنایی را می‌دهند که آن‌چه اهمیتی عظیم برای شخصیت محوری داستان دارد در بیشتر موارد هیچ معنایی برای ناظرین خارجی عینی ندارد. شخصیت «بز» در کتاب «رزی به گردش می‌رود» چنین پیامی دارد. بی‌علاقگی کامل بز نه تنها به این اشاره دارد که گردش رزی آن قدر که متن می‌گوید مهم نیست بلکه تجربه‌ی فاجعه بار روباه به آن اندازه که تصاویر



نشان می‌دهند، اهمیت ندارد.

در کتاب هایی که درباره‌ی آن‌ها بحث می‌کردم، پیوند کنایی عینیت و ذهنیت نسبتاً ظریف و واضح است، اما تفاوت پیچیدگی ذهنی و فاصله‌ی عینی در برخی از کتاب‌های تصویری که به شدت کنایی هستند به اشکال واضح تر و هوشمندانه تری به کار گرفته می‌شوند. این کتاب‌ها حقیقتا داستان را از نقطه نظر ذهنی روایت می‌کنند – یعنی همان راوی اول شخص. به عنوان نمونه، در کتاب لحاف[۱۸]، اثر «آن جناس[۱۹]»، دختری جوان از سفرعجیبی که در جستجوی سگ پرخورش داشته می‌گوید، سفری پر از لحظات ترسناک در مناظری عجیب؛ متن این کتاب از ما می‌خواهد در نگرانی دختر سهیم باشیم، اما تصاویر نشان می‌دهند وقتی دختر به لحاف جدیدش نگاه می‌کرده به خواب رفته و مکانی که در جستجوی سگش می‌بیند اشاره‌هایی هستند که روی طرح‌های متنوع لحاف دیده می‌شوند. هر تصویر به تنهایی کنایی نیست و با نشان دادن چیزی که دختر می‌بیند یا تصور می‌کند که می‌بیند متن را منعکس می‌کند، اما از آن‌جا که نقطه‌ی دید دختر را بازنمایی می‌کند، متن تبادل میان هوشیاری و رؤیا، واقعیت و خیال را وا می‌نهد. هنگامی که به توالی تصاویر می‌نگریم، نه تنها چشم انداز عجیب بلکه خود دختر را در تصاویری می‌بینیم که در آن لحاف رفته رفته به چشم انداز عجیب تبدیل می‌شود وآگاهی عینی ما از تغییر شکل‌ها به ما اجازه می‌دهد به تصاویر با لذت توجه کنیم نه ترس و به چیزی فکر کنیم که مانند صور خیال می‌بینیم وبه شکل عینی آن را با عناصر حقیقی لحاف که بر مبنای آن قرار گرفته مقایسه می‌کنیم. به بیان دیگر ما هم در درون رؤیا هستیم و در احساسات قوی آن سهیم هستیم و هم بیرون از آن هستیم و درک می‌کنیم که این فقط یک رؤیا است و هنرمندی آن را تحسین می‌کنیم.

فاصله‌ای کنایی میان توالی زمانی داستان و کیفیت بی‌زمانی تصاویر وجود دارد که فقط می‌تواند اعمال متوقف شده را نشان دهد – یعنی مانند آن‌چه که در یک لحظه‌ی خاص از جریان زمان پاک شده باشد دیده می‌شود.

از نظر من ماهیت داستان‌گویی کتاب مصور، آن روابط کنایی میان روایت داستان با واژگان است که متوالی و به شکل مجموعه‌های متوقف شده است. جرج بلواستون در بحثی درباره‌ی رمان و فیلم می‌گوید این دو اساساً از این نظر با هم تفاوت دارند که یکی زمان را توصیف می‌کند و فقط می‌تواند به فضا اشاره داشته باشد در حالی‌که دیگری فضا را نمایش می‌دهد و فقط می‌تواند بر زمان دلالت داشته باشد. «رمان در زمان از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر می‌رود و در فضا توهم ایجاد می‌کند» (ص ۳۰۰).

واژگان یک رمان می‌توانند توالی زمانی به وجود بیاورند، توصیف جزئیات یک اتاق که برای خلق تصویر ذهنی که آیزر از آن سخن می‌گوید امکان تجسم کلی اتاق را به ما می‌دهند؛ در همین حال فیلم شامل مجموعه‌ای از تصاویر ثابت است که پشت سر هم دیده می‌شوند که برگذر زمان دلالت می‌کنند. کتاب‌های تصویری با جای دادن واژگان و تصاویر در خود رابطه‌ی میان فضا و زمان را در هم ادغام می‌کنند.

در کتاب «رزی به گردش می‌رود»، واژگان، حیاط طویله را بابیان نظم وطبیعت در پریدن رزی به تصویر می‌کشند: رزی برکه را دور زد، بعد از آسیاب گذشت و غیره. اعمال توصیف شده در متن بدون توجه به تصاویر، مفهوم تخیلی حیاط طویله‌ای را که در واقع نمی‌بینیم تداعی می‌کنند – حیاط طویله‌ای که از لحاظ عینی بیشتر معنایی است نه بصری. درهمین حال، نشان می‌دهند که چیزها در لحظات مختلف در حیاط طویله جدا از هم به نظر می‌رسند. ابتدا روباه را می‌بینیم که می‌خواهد روی رزی بپرد، سپس او را می‌بینیم که در برکه افتاده؛ اگر واژگان وجود نداشتند مجبور بودیم مجموعه‌ای از اعمال را در زمان برای خود ابداع کنیم که فضا را به این دو تداعی بی‌زمان مرتبط سازند. اگر تصاویر را با هم ببینیم واضح است که به ما نشان می‌دهند که واژگان قادرند از ما بخواهند چه چیزهایی را تصور کنیم، و واژگان می‌توانند به ما بگویند تصاویر از ما می‌خواهند چه چیزی را تصور کنیم.

اما واژگان به چه شیوه‌ای بر نمونه‌های متفاوت فضا و زمان که فاصله‌ای کنایی از یکدیگر دارند دلالت ضمنی می‌کنند ؟ واژگان بدون علاقه‌ی چندانی به این که کجا چه اتفاقی می‌افتد بر آن اتفاق تمرکز دارند.

تمام مسئله این است که رزی چه کرد نه این که او یا طویله چه شکلی داشتند. تصاویر از نظر زمانی، بر اتفاقات کلیدی تاکید دارند نه بر رابطه‌ی سیال عملی با عمل دیگر. آن‌ها از نقطه‌ای کلیدی به نقطه‌ی کلیدی دیگر حرکت می‌کنند و

لحظات بین آن‌ها را در نظر نمی‌گیرند : روباه داشت می‌پرید روی رزی، بعد روباه در برکه پرید، اما هیچ چیز بین آن‌ها وجود ندارد. به‌علاوه این تصاویر مانند بسیاری از تصاویر کتب مصور، در سبک کاریکاتور هستند، اما استحکام اشکال کاریکاتورهایی که فضاهای رنگی دارند، به نوعی نیروی خطوط آن‌ها را تضعیف می‌کند. درنتیجه زمانی که تصاویر بر آن دلالت دارند مجموعه ای از لحظات قوی بدون اتفاقی مابین آن‌ها است که قویاً با زمانی که داستان می‌گوید تفاوت دارد وفضایی که واژگان بر آن دلالت می‌کنند اهمیتی متفاوت با فضایی دارد که تصاویر نشان می‌دهند.

بسیاری از کتاب‌های تصویری در تصاویرشان تغییرات ناگهانی زمان و فضا دارند. به‌طور مثال، در کتاب «خانه‌ی کوچک» تغییرات زمان روز و فصل که وقتی از یک تصویر به تصویر بعد می‌رویم آن را حس می‌کنیم بر گذر قانونمند زمان که واژگان از آن سخن می‌گویند دلالت نمی‌کنند ؛ اما تصاویر هر فصل را فقط در لحظه‌ی اوج آن نشان می‌دهند. در یک تصویر درختان را تماما رنگی می‌بینیم در تصویر بعد، چشم اندازی را می‌بینیم که در زیر برف زمستانی مدفون شده است – و هیچ چیزی در بین این دو وجود ندارد. اما متن به ما می‌گوید چگونه شب‌ها سردتر شدند و برگ‌ها شروع به چرخیدن کردند البته وقتی که به پاییزی تمام عیار در تصاویر برسیم.

این تصاویر متوالی بر تبادلات بزرگی تأکید دارند – یعنی تفاوت میان پاییز و زمستان؛ واژگان در کنار تصاویر در زمان متفاوت تر و سیال تر عمل می‌کنند و بر تغییر تدریجی تأکید می‌کنند. واژگان فضایی فیزیکی را تداعی می‌کنند که ناپایداری بی‌پایان زمان را نشان می‌دهد؛ تصاویر تبادلاتی را تداعی می‌کنند که تقریباً جریان زمان را با نادیده گرفتن تمام تغییرات کوچک تر وظریف‌تر نفی می‌کنند و دو نمونه‌ی متفاوت از همان فضا را نشان می‌دهند. آن‌ها بر حس یکسان و جاودان گذشت فصول دلالت دارند یکی از پیام‌های مهم کتاب است.

براساس نظر بلو استون، رمان فضا را با استفاده از زمان خلق می‌کند و فیلم زمان را با استفاده از فضا خلق می‌کند. توالی زمانی واژگان یک رمان بر مجموعه‌ای از حوادثی که رمان توصیف می‌کند، دلالت دارد. مجموعه‌ای که تصور می‌کنیم اما واقعاً نمی‌بینیم، و تصاویری که بر صفحه‌ی نمایش فیلم می‌بینیم اشاره به گذر زمان از یک تصویر به تصویر دیگر دارد، زمانی که در حقیقت گذر آن را تجربه نمی‌کنیم. کتاب‌های تصویری هر دو کار را انجام می‌دهند، اما به شیوه‌هایی که به نظر می‌رسد در تضاد با یکدیگر هستند. همان گونه که در کتاب‌های «رزی به گردش می‌رود» و «خانه‌ی کوچک» می‌بینیم، هنرمندان یک کتاب تصویری موفق از تضادهای آشکار برای خلق تنش‌های اساسی و درگیرکننده‌ی داستان‌های‌شان بهره می‌برند. این عملکرد آن‌ها جنبه‌ی متمایز و مهم هنر کتاب مصور است که خود شایسته‌ی مبحثی جداگانه است.

پی‌نوشت:

1 - Susanne Langer
2 - Problems of Art
3 - Christian Metz
4 - Fierce Bad Rabbit
5 - Beatrix Potter
6 - Rosie’s Walk
7 - Pat Hutchins
8 - Randolph Caldecott
9 - Hector Protector
10 - Mr. Rabbit and The Lovely Present
11 - The Little House
12 - Burton
13 - Walter J. Ong
14 - Wolfgang Iser
15 - Ferdinand
16 - Leaf and Lawson
17 - Susan Sontag
18 - The Quilt
19 - Ann Jonas

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی