مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال ششم، شماره‌ی سوم، بهار و تابستان ۹۴ (پیاپی ۱۱)

شگردهای تمرکززدایی در تصویر و برهم‌کنش متن و تصویر در کتاب‌های تصویری

سمانه قاسمی*
دانشگاه شیراز

چکیده

هدف از پژوهش پیش‌رو، بررسی شگردهای تمرکززدایی در تصویر و هم‌چنین در برهم‌کنش میان متن و تصویرِ کتاب‌های کودکان است. اصطلاح تمرکززدایی نخستین بار از سوی خسرونژاد در تشَریح نظریه‌ی معصومیت و تجربه و با هدف توضیح ویژگی‌های زیبایی‌شناسیک ادبیات کودک پیشنهاد و شگردهای آن در بررسی افسانه‌های صبحی شناخته شده‌است. بنابر تعریف، منظور از تمرکززدایی توانایی ذهن در جدایی از پدیده‌ای و رفتن به پدیده‌ای یا سطح دیگری از همان پدیده است. مرادپور نیز شگردهای یادشده را در افسانه‌ی انجوی شیرازی کاویده و شگردهایی تازه بر آن‌ها افزوده است. در این پژوهش کیفی، از دو رویکرد توصیفی-تفسیری و تفسیری-تجریدی استفاده شده‌است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که از میان شگردهای بیان‌شده در کتاب *معصومیت‌وتجربه*، اغراق، وارونه‌سازی، سپیدنگاری، رفت‌وبرگشت، نمای دور و نمای نزدیک و تعادل و ناتعادلی در تصویرهای کتاب‌های انتخابی دیده می‌شوند؛ درحالی‌که در برهم‌کنش متن و تصویر تنها شگردهای وارونه‌سازی و سپیدنگاسی وجود دارند. هم‌چنین در بررسی شگردهای مرادپور یک صحنه با دو نما، صحنه‌های هم‌زمان، نمای باز و نمای بسته، جابه‌جایی قهرمان، زنجیره‌ی رخدادها، غافلگیری و دگردیسی در تصویرها، و در برهم‌کنش متن و تصویر نیز تنها شگرد صحنه‌های هم‌زمان یافت شدند. چهارده شگرد تازه نیز در بررسی تصویرها به دست آمد که عبارتند از: حرکت زمانی، خودارجاعی، تضاد، همانندی، پیش‌آگهی، شوخی تصویری، یک صحنه در اندازه‌های گوناگون، کادربندی‌های ناهمگون، تصویرهای چندتکنیکی، تصویرهای حاشیه‌ای، عطف نامعمول، برش‌های پله‌ای، قطعه‌های متحرک و همین و همان. هم‌چنین سه نمونه شگرد تازه از برهم‌کنش متن و تصویر به دست آمد که عبارتند از: تضاد، همانندی و متن‌های درون‌تصویری.

* کارشناسی‌ارشد ادبیات کودک و نوجوان، و طراح/تصویرگر/نویسنده‌ی کتاب‌های تصویری‌داستانی کودکان
ghasemi.samaneh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۶/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۲/۳۰

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودک، تمرکززادیی، خسرونژاد، کتاب‌های تصویری، نظریه‌ی معصومیت‌وتجربه

۱. مقدمه

اصطلاح تمرکززدایی در ادبیات کودک نخستین بار از سوی خسرونژاد با هدف توضیح ویژگی‌های زیبایی‌شناسیک ادبیات کودک پیشنهاد شده‌است. خسرونژاد در تعریف تمرکززدایی می‌گوید: ذهن ما از سویی گرایش دارد که با تمرکز بر یک پدیده یا یک بعد یا یک سطح از پدیده آن را بشناسد و جذب کند و از سوی دیگر این توانایی را دارد که از پدیده‌ای که آن را جذب کرده و یا مجذوب آن شده جدا شود، فاصله بگیرد و به پدیده‌ای دیگر یا بعد و سطحی دیگر برود و از این راه به شناختی گسترده‌تر و ژرف‌تر دست یابد. تمام آگاهی‌های ما حاصل انجام این‌دو فرایند مکملند[تمرکزگرایی و تمرکززدایی]. (خسرونژاد، ۱۳۹۰: ۱۹).

از آنجا که کتاب‌های تصویری به میزان چشمگیری توسط کودکان کم‌سال استفاده می‌شوند و نیز با توجه به اینکه تمرکززدایی بحثی بنیادین در ادبیات کودک به شمار می‌رود، ضرورت پژوهش‌هایی از این دست آشکار می‌شود. به‌ویژه که تلاش در چنین پژوهش‌هایی، افزون بر استقلال‌بخشی به ماهیت ادبیات کودک، بازنماییِ شگردها و جلوه‌های تازه‌ی زیبایی‌شناسانه و لذت‌آفرین در تصویر و برهمکنش متن و تصویر است. از راه به‌کاربستن شگردهای تمرکززدا در کتاب‌های تصویری، کودک پی‌درپی از خود به در می‌آید، در خود فرو می‌رود و در کشاکشِ میان خود، تصویر، متن و همه‌ی برهمکنش‌ها به باشنده‌ای رشدیافته‌تر از پیش با تفسیرهایی درونی و شخصی دست می‌یابد و همین نیز او را از لذت سرشار می‌کند. در پژوهش حاضر، شگردهای تمرکززدایی بیان‌شده در رویکرد خسرونژاد (۱۳۸۲) و پژوهش مرادپور (۱۳۹۱) در تصویرها و برهمکنش آن‌ها با متن بررسی و در صورت انطباق، هم‌چون یکی از شگردهای تمرکززدایی مشخص می‌شوند. هم‌چنین امکان کشف شگردهای تازه‌ای که پیش از این در فهرست شگردها نیامده‌است، در نظر خواهدبود.

۲. پیشینه

کتاب *معصومیت و تجربه* پژوهشی است که برای نخستین‌بار تعدادی از شگردهای تمرکززدا را با نظر به افسانه‌های صبحی معرفی می‌کند. خزایی و خسرونژاد (۲۰۰۷)

نشان داده‌اند که در بازنویسی‌های برادران لمب از نمایشنامه‌های شکسپیر به‌جز «پایان خوش»، همه‌ی شگردهای تمرکززدایی بیان‌شده در کتاب *معصومیت و تجربه*، وجود دارد. مرادپور (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ی خود، ۳۰ افسانه از افسانه‌های انجوی شیرازی را بر پایه‌ی رویکرد خسرونژاد کاویده است که نتیجه‌ی به‌دست‌آمده نشان می‌دهد دو شگرد «اغراق» و «پایان خوش» در همه‌ی افسانه‌ها وجود دارد؛ حال آنکه شگرد «نمای دور و نمای نزدیک» در هیچ‌یک از افسانه‌ها یافت نشده‌است.

فیروزمند (۱۳۹۱) نیز سه نظریه‌ی بینامتنیت، تمرکززدایی و توانمندسازی را با پیش‌چشم‌داشتن سه نظریه‌ی دیگر معصومیت و تجربه، لذت و بازی در ادبیات کودک، با یکدیگر ترکیب کرده‌است و پس از به‌دست‌آوردن الگویی تازه، به تحلیل و مقایسه‌ی چندین کتاب تصویری پرداخته‌است. نتیجه‌ی پژوهش او نشان می‌دهد که نمی‌توان این نظریه‌ها را جداگانه بر کتاب‌های کودک مطالعه کرد و درهم‌تنیدگی این نظریه‌ها رسیدن به الگویی تازه را ناگزیر می‌کند. هم‌چنین در پژوهش او، کتاب‌های خارجی نسبت به کتاب‌های ایرانی در ارایه‌ی افق‌های دگرگون‌ساز نقشی اساسی‌تر داشته، لذت بیشتری نیز به مخاطب خویش می‌دهند.

۳. مبانی نظری

اصطلاح تمرکززدایی نخستین‌بار به‌وسیله‌ی ژان پیاژه مطرح شد. او برای رشد شناختی کودک سه مرحله‌ی حسی- حرکتی، پیش‌عملیاتی و عملیاتی در نظر می‌گیرد. آنچه از این بحث در پژوهش پیش‌رو کانون توجه قرار می‌گیرد، محتوای تفکر کودک در مرحله‌ی پیش‌عملیاتی (٤ تا ۷ سال) و یکی از ویژگی‌های مهم آن یعنی تمرکزگرایی است. کودک در این مرحله بر یک جنبه از وضعیتی ویژه تمرکز می‌کند؛ به‌گونه‌ای که از جنبه‌های دیگر باز می‌ماند. در واقع از راه نوسان میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی است که کودک به شناخت محیط خود می‌رسد. پیاژه بر آن است که عنصرهای محیطی بر رشد شناختی او تأثیری ندارند و با گذشت زمان است که کودک کم‌کم با عبور از مرحله‌ی تمرکزگرایی، وارد مرحله‌ی تمرکززدایی می‌شود: «کودک همان‌طور که بزرگ‌تر می‌شود و تماس او با نقطه‌نظرهای متضاد و نهادهای اجتماعی متنوع زیادتر می‌شود، تفکر او به سمت یک فرایند نامتمرکز گرایش بیشتری می‌یابد» (گینزبرگ، ۱۳۷۱: ۱۸۱).

یکی از مهم‌ترین منتقدان پیاژه، ویگوتسکی است. از نظر او تأثیر آموزش و محیط را نمی‌توان بر رشد شناختی کودک کم‌اهمیت دانست. هم‌چنین به باور دونالدسون، پیاژه از یک‌سو قوای عقلانی کودک را دست‌کم گرفته‌است و از سوی دیگر آزمون‌های پیچیده‌ای مطرح کرده‌است که موجب گیج‌شدن کودک می‌شوند؛ به این معنا که پرسش‌هایی که پیاژه از کودک می‌پرسد، به زبانی بزرگ‌سالانه و متفاوت از زبان کودک است. با وجود آنکه تمرکززدایی به آن شکلی که پیاژه مطرح می‌کند، زیرساخت رویکرد خسرونژاد است؛ ولی نمی‌توان این مفهوم را آن‌گونه که در کتاب *معصومیت‌وتجربه* آمده‌است، کاملا همانند با شیوه‌ی نگاه پیاژه دانست. در واقع نقدهای واردشده بر نظر پیاژه، ساختارشکنی دریدا[1] و نیز برخی از شگردهای ادبی را هم‌چون آشنایی‌زداییِ این مفهوم، زیر تاثیر قرار داده‌اند.

تمرکززدایی در رویکرد خسرونژاد، شباهت‌هایی با آشنایی‌زدایی دارد؛ در عین حال که این دو با هم متفاوت‌اند. این نظریه بر آن است که ادبیات کودک ماهیتی مستقل دارد و از آنجا که آشنایی‌زدایی ویژگی اصلی ادبیات بزرگ‌سال است، نمی‌توان آن را رکن اصلی ادبیات کودک دانست. چراکه کودک هنوز با جهان تا آن اندازه که بسیاری چیزها برایش بدیهی بشود آشنا نشده‌است.

۳-۱. شگردهای تمرکززدایی در کتاب *معصومیت و تجربه*

شگردهای کتاب *معصومیت‌وتجربه* که ویژگی تمرکززدایانه دارند عبارتند از:

۳-۱-۱. پایان خوش: افسانه‌ها معمولاً با پایانی خوش خاتمه می‌یابند. مخاطب با شنیدن قصه‌هایی از این دست درمی‌یابد که داستان با سرانجامی خوش پایان خواهدیافت. به این ترتیب از همان ابتدا از تمرکز خواننده بر اینکه در پایان داستان چه روی خواهدداد جلوگیری می‌شود و به جای آن بر چگونگی رخداد رویدادها توجه می‌شود. (خسرونژاد، ۱۳۸۲: ۱۷٤).

۳-۱-۲. مداخله‌ی راوی: راوی با آوردن جمله‌هایی از زبان خویش، خواننده را از استغراق در داستان بیرون می‌کشد و به این صورت به او خیالی‌بودن آنچه را می‌خواند یادآوری می‌کند. در واقع راوی با مداخله‌ی خود، میان متن و خواننده فاصله می‌اندازد و از این رو منطق خودآگاه او را فعال نگه می‌دارد. (همان، ۱۷۳).

---

[1] Derrida

۳-۱-۳. اغراق: اغراق به طور کلی از آن روی تمرکززداینده است که در آن نوعی نگاه ویژه و متفاوت جایگزین موضوعی متعارف می‌شود. اغراق در افسانه‌ها با حالتی از طنز همراه است به طوری‌که گونه‌ای زیاده‌روی در توصیف رخداد، صحنه یا صفتی نکوهیده را نشان می‌دهد (همان، ۱۷٤- ۱۷٦).

۳-۱-٤. وارونه‌سازی: در این شیوه آن‌چه نماد کم‌هوشی است هم‌چون موجودی هوشمند معرفی می‌گردد. این شیوه، تفکر از پیش تعیین‌شده را در مخاطب تغییر می‌دهد و موجب می‌شود تا او از نو به رویدادها نظر کند (همان، ۱۷٦-۱۷۷). برای نمونه الاغ هم‌چون حیوانی هوشمند دیده می‌شود.

۳-۱-۵. خودفاش‌سازی: شگردی فراداستانی است که کمک می‌کند مخاطب متوجه جنبه‌ی خیالی‌بودن افسانه‌ها شود تا با این روش تفاوت قصه از واقعیت برای او مشخص گردد. خواننده یا شنونده با کمک این شگرد در جایگاهی بیرون از داستان می‌ایستد و خود را از استغراق در متن خارج می‌کند. برای نمونه راوی در پایان افسانه دروغ‌بودن یا راست‌بودن آن را فاش می‌سازد. (همان، ۱۷۷-۱۷۸).

۳-۱-٦. سپیدنویسی: یکی از روش‌های آفرینش داستانی لذت‌بخش برای کودکان استفاده از «فضاهای خالی در متن» یا همان سپیدنویسی است. بنابر اظهار چمبرز نویسنده باید بکوشد به جای آنکه همه‌ی معنا را خود به تنهایی آشکار کند، نقش خواننده را نیز در روند درک داستان در نظر بگیرد. نه آنکه خود به تنهایی همه چیز را آشکار سازد. بنابراین مخاطب با افزودن اندیشه‌ی خویش به دنیای داستان و معناکردن بخش‌های پنهان، از گرفتارشدن در تمرکز صرف بر آنچه نویسنده قصد بیانش را دارد خارج می‌شود.

۳-۱-۷. رفت و برگشت: در این شگرد، مسیر رفتِ شخصیت داستان تا رسیدن به مقصد، درست برخلاف مسیر بازگشتِ وی است. برای نمونه اگر شخصیت داستان مسیر رفت را از نقطه‌ی الف آغاز کند، سپس به ب و بعد به ج برسد، در بازگشت ابتدا به ج، سپس ب و در نهایت به نقطه‌ی الف باز می‌گردد. بنابراین کودک از تمرکز بر روی یک بخش خارج شده و متوجه چندین منطقه و ارتباط آن‌ها با یکدیگر می‌شود (همان، ۱۹۹- ۲۰۰).

۳-۱-۸. نمای دور و نمای نزدیک: تغییر در نمای دور و نزدیک از دیگر شگردهای تمرکززدایی است. این‌که نخست شخصیت داستان همه‌چیز را از نزدیک

ببیند و سپس با فاصله‌گرفتن از منظره‌ها اشیاء را از دور ببیند و برعکس، می‌تواند به مخاطب کمک کند تا نماهای گوناگونی را تجربه کند و از تمرکز بر یک نظرگاه خارج شود (همان، ۲۰۱- ۲۰۲).

۳-۱-۹. تعادل و ناتعادلی: هر افسانه با وضعیتی متعادل آغاز می‌گردد که در آن شخصیت‌های داستان بر وضعیت موجود تمرکز دارند. اما به محض به‌وجودآمدن تنش یا عامل بحران قهرمانان باید که از وضعیت نخستین خارج شوند و با عبور از عامل بحران‌آفرین، به تعادلی دیگر دست یابند. شنونده‌ی این افسانه‌ها نیز در مقام همذات‌پنداری با اثر از تمرکزگرایی که در آغاز قصه داشته خارج می‌شود (همان، ۱۹۰- ۱۹۲).

۳-۲. شگردهای تمرکززدایی در پژوهش مرادپور

مرادپور (۱۳۹۱) پس از بررسی شگردهای تمرکززدایی موجود در رویکرد خسرونژاد، به ۱۳ نمونه جلوه‌ی تازه دست یافت که از این قرارند:

۳-۲-۱. یک صحنه با دو نما: در برخی از افسانه‌ها، یک رویداد از زاویه‌ای دیگر نیز نشان داده می‌شود و در واقع دو زاویه دید از یک موضوع عرضه می‌شود. بدین‌ترتیب مخاطب از تمرکز بر یک نما یا یک جنبه از روایت خارج می‌شود و آن را از زاویه‌ای دیگر می‌نگرد. در افسانه‌ی «ملک محمد و دیویک‌لنگو» در یک نما هفت برادر سوار بر اسب‌های‌شان به شهری نزدیک می‌شوند و در نمای بعدی پادشاه از بالای قصر با دوربینش آن‌ها را نگاه می‌کند (مرادپور، ۱۳۹۱: ۱٦۱).

۳-۲-۲. صحنه‌های هم‌زمان: در این شگرد دو روایت وجود دارد؛ اما راوی ابتدا تنها یکی از آن‌ها را بازگو می‌کند و در میانه‌ی افسانه داستان دیگر را آغاز می‌کند. بنابراین با آمدن روایتی تازه، مخاطب از تمرکز بر روایت نخستین خارج می‌شود که نمونه‌ی آن را می‌توان در «گل خندان» آنجا که راوی از نیمه داستان را رها می‌کند و به سرگذشت دختر اصلی افسانه می‌پردازد مشاهده کرد (همان، ۱٦۲).

۳-۲-۳. نمای باز و نمای بسته: در این شگرد ابتدا نمایی بسته از یک صحنه به مخاطب نشان داده می‌شود، سپس نمای بازتر داستان را به گونه‌ای روشن‌تر بیان می‌کند و بدین ترتیب خواننده از آنچه در ابتدا غافل بوده باخبر می‌شود. برای نمونه در افسانه‌ی «یوسف شاه پریان و ملک‌احمد» ابتدا ملک‌احمد در بالای کوه متوجه نمی‌شود

که در میان انبوهی از جواهر قرار دارد اما در صحنه‌ی بعدی نمایی بازتر ارایه می‌شود و قهرمان داستان پی به وضعیت خود می‌برد (همان، ۱٦۲).

۳-۲-٤. جابه‌جایی قهرمان: گاهی از میانه‌ی افسانه، قهرمان داستان عوض می‌شود و شخصی دیگر این نقش را بر عهده می‌گیرد. این چرخشِ یکباره سبب می‌شود تا مخاطب از تمرکز بر یک قهرمان خارج شود و به قهرمانی دیگر توجه کند. در افسانه‌ی «گل خندان» ابتدا روایت بر زندگی تاجری ورشکسته متمرکز است؛ اما با تولد دختر تاجر ماجرا تغییر می‌کند و بر موضوع زندگی دختر تمرکز می‌کند (همان، ۱٦۳).

۳-۲-٥. چند مجلسی: بسیاری از افسانه‌ها چند بخشی یا چندمجلسی‌اند و مخاطب با حرکت از یک اپیزود به اپیزودی دیگر، میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی نوسان می‌کند. افسانه‌ی آدم بدبخت از این دسته است (پیشین).

۳-۲-٦. زنجیره‌ی رخدادها (خوش‌اقبالی و بداقبالی): معمولاً زنجیره‌ای از حادثه‌های خوش یا بد افسانه‌ها را شکل داده‌اند. شتاب این رویدادها در کنار هم سبب می‌شود تا سیر عادی و معمول داستان بر هم بخورد و به همین سبب تمرکززدا باشد. افسانه‌ی «خر ما از کرگی دم نداشت» از این نوع است (همان).

۳-۲-۷. رگبار وارونگی: در افسانه‌ها رخدادها و ماجراها رگبارمانند پشت سر هم اتفاق می‌افتند. این رخدادها حالتی عادی ندارند و به شکلی متناقض و وارونه مخاطب را از روند معمولی داستان خارج می‌کنند. در افسانه‌ی «حسن کچل» پرش از یک حادثه به حادثه‌ای دیگر آن هم به شکلی نامعمول موجب تمرکززدایی می‌شود (همان).

۳-۲-۸. غافلگیری: گاهی در افسانه‌ها رویدادهایی چون فریب، تغییرنما، جابه‌جاییِ نقش‌ها یا شتاب در رخداد حادثه‌ها به گونه‌ای صورت می‌گیرد که ذهن مخاطب هرگز در مورد آن‌ها پیش‌بینی نمی‌کند. این غافلگیری خواننده را از روند عادی داستان بیرون می‌کشد. برای نمونه در افسانه‌ی «آدم بدبخت» شتاب و فریب موجب غافلگیری می‌شود (همان، ۱٦٤).

۳-۲-۹. مناظره: این شگرد زمانی اتفاق می‌افتد که شخصیت‌های افسانه‌ها با یکدیگر وارد پرسش و پاسخ می‌شوند. این پرسش و پاسخ‌ها غافلگیرکننده‌اند. گاهی به جای پرسش و پاسخ، درخواست عجیبی مطرح می‌شود که برآوردن آن موجب غافلگیری می‌شود. در افسانه‌ی «ملای مکتب» پرسش و پاسخ چنین شگردی را شکل می‌دهد (همان).

۳-۲-۱۰. قصه در قصه: گاهی از میانه‌ی داستان قصه‌ای مستقل که در عین حال با ماجرای اصلی پیوند دارد وارد می‌شود. حرکت از قصه‌ی نخست به قصه‌ی دوم و سپس بازگشت به اصل داستان موجب تمرکززدایی می‌شود. در «شتر دیدی ندیدی» دو قصه در یک قصه آمده‌اند. روایت نخست مربوط می‌شود به شتر گمشده‌ای که البته از میانه‌ی داستان رها می‌شود و روایت زن باردار آغاز می‌شود (همان).

۳-۲-۱۱. قصه‌های زنجیره‌ای: این شگرد مانند شگرد قصه در قصه است با این تفاوت که ارتباط چندانی با موضوع اصلی افسانه ندارد و درواقع خرده‌ماجراهایی است در دل روایت اصلی. در افسانه‌ی «گل به صنوبر چه کرد» چنین شگردی دیده شد (همان).

۳-۲-۱۲. برچسب (متضاد یا همسان): گاهی معنای نام برخی شخصیت‌ها با ویژگی شخصیتی آن‌ها ارتباط نزدیک دارد. این ارتباط در آغاز داستان بر مخاطب پوشیده است؛ اما کم‌کم در میانه‌ی افسانه بر او روشن می‌شود و خواننده با درک ارتباط میان شخصیت و نامش به آگاهی تازه‌ای می‌رسد. گاهی نیز نام با رفتار شخصیت داستان متضاد است. برای نمونه در افسانه‌ی «آگبوری» نام شخصیت یعنی آگبوری که در گویش محلی معنای نادان دارد با کنش شخصیت داستان که بسیار باهوش است تضاد دارد (همان، ١٦٥).

۳-۲-۱۳. تناسخ قهرمان یا تغییر شکل: در این شگرد شخصیت‌ها تغییر شکل می‌دهند و به صورتی دیگر تبدیل می‌شوند. اما پس از مدتی دوباره به شکل نخستین باز می‌گردند. این تغییر شکل‌ها، از یک صورت ثابت تمرکززدایی می‌کند. برای نمونه در افسانه‌ی «دختر نارنج و ترنج» دختر ابتدا به درخت نارنج، سپس به خرده‌چوب و در آخر دوباره به شکل نخستین خود درمی‌آید (همان).

٤. پرسش‌های پژوهش

۱. کدام‌یک از شگردهای موجودِ تمرکززدایی در تصویرهای کتاب‌های تصویری وجود دارند؟

۲. کدام‌یک از شگردهای موجودِ تمرکززدایی در برهم‌کنش متن و تصویر کتاب‌های تصویری وجود دارند؟

۳. چه شگردهای تازه‌ای را از تمرکززدایی می‌توان در تصویرهای کتاب‌های تصویری یافت؟

٤. چه شگردهای تازه‌ای را از تمرکززدایی می‌توان در برهم‌کنش متن و تصویرِ کتاب‌های تصویری یافت؟

۵. روش پژوهش

۵-۱. طرح پژوهش

پژوهش حاضر، پژوهشی کیفی و طرح آن ناپیدایشی است. داده‌یابی در این پژوهش با روش اسنادی و داده‌کاوی در پرسش‌های نخست و دوم با روی‌کرد توصیفی-تفسیری و در پرسش‌های سوم و چهارم با روی‌کرد تفسیری-تجریدی صورت گرفته است. برای واکاوی کتاب‌ها از تحلیل محتوای مدل مایرینگ (۲۰۰۰) و تلفیقی از قیاس و استقرا استفاده شده است. واحد تحلیل عبارت است از: تصویرهای دوگستره[1]، یک گستره[2]، طرح‌جلد، آستربدرقه، صفحه‌ی نام کتاب، واژه، جمله، پاراگراف و به طورکلی همه‌ی متن و تصویر در کتاب‌های تصویری.

۵-۲. نمونه‌های پژوهش

در این پژوهش ۳۰ کتاب تصویری (۱۵ عدد خارجی - ۱۵ عدد ایرانی) به صورت هدفمند انتخاب شده‌است. بنابر این پژوهشگر کتاب‌هایی را برگزیده‌است که از شگرد تمرکززدایی برخوردار باشند و به پژوهش امکان اجرا دهند. در بخش کتاب‌های خارجی هر ۱۰ کتاب مجموعه‌ی کلاسیک‌های پیتر هانت و هم‌چنین کتاب‌های *حالا نه برنارد*، *اردک کشاورز*، *درخت قرمز*، *جهان اقیانوس* و *تونل* هم‌چون نمونه‌هایی موفق در کتاب‌های تصویری خارجی بررسی شدند و در بخش کتاب‌های ایرانی ۸ نمونه از مجموعه‌ی مرغک کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان انتخاب شدند که عبارتند از: *یواش برو یواش بیا*، *همین و همان*، *چرخ چرخ بچرخان*، *خودت پیداکن*، *گربه‌ی کوچه‌ی ما*، *لاک‌پشت ترسو*، *من پنگوئن هستم* و *مال خود خودم*. ۷ نمونه‌ی ایرانی دیگر عبارت‌اند از: *آقارنگی و گربه ناقلا*، *آرزوهای رنگی*، *قوقولی غوغول*، *گلی و*

[1] Single page (spread)
[2] Doublespread

گورخر، بابای من با سس خوشمزه‌تر، دیو سیاه دم‌به‌سر و اون شب که بارون اومد، موشه لب بوم اومد.

٦. واکاوی کتاب‌های تصویری و پاسخ‌گویی به پرسش‌های پژوهش

٦-١. پاسخ به پرسش نخست پژوهش

کدام‌یک از شگردهای موجودِ تمرکززدایی در تصویرهای کتاب‌های تصویری وجوددارند؟

در بررسی تصویرها به طور جداگانه، تمامی شگردها به‌جز مداخله‌ی راوی، پایان خوش، خودفاش‌سازی، چندمجلسی، قصه‌های زنجیره‌ای، رگبار وارونگی، مناظره و برچسب مشاهده شدند. در زیر شگردهای دیده شده همراه با نمونه‌های تصویری آن توضیح داده می‌شود:

٦-١-١. اغراق: اغراق تنها از راه بزرگ‌نمایی انجام نمی‌شود؛ بلکه می‌تواند معکوس آن یعنی کوچک‌نمایی نیز اتفاق بیفتد. به نظر می‌رسد در کتاب‌های تصویری هر دو گونه‌ی اغراق (بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی) می‌توانند به شرط آن‌که به شکلی تأثیرگذار به کار رفته باشند، خواننده/ بیننده را از نگاهی متمرکز جدا کنند. در *خانم‌حنا به گردش می‌رود* روایت تصویرها نشان می‌دهند که روباه هیچ‌گاه نمی‌تواند خطرهای پیش‌رو را حدس بزند. در واقع در کم‌هوشی او گونه‌ای اغراق به کار رفته‌است.

٦-١-٢. وارونه‌سازی: به طور معمول، در بیشتر داستان‌ها، روباه به زیرکی و باهوشی مشهور است؛ ولی در تصویرهای *خانم‌حنا به گردش می‌رود* این نقش وارونه شده‌است و روباه هم‌چون حیوانی کودن معرفی می‌شود. هم‌چنین در *درخت قرمز* حلزون بیش از اندازه بزرگ و دختر بیش از اندازه کوچک شده‌است. بنابراین در این دو کتاب دو گونه وارونگی که عبارت‌اند از وارونگی در نقش و وارونگی در اندازه مشاهده شد.

٦-١-٣. سپیدنگاری: از آن‌جا که این پژوهش بر روی تصویرها انجام شد، اصطلاح «سپیدنگاری» جایگزین سپیدنویسی شده‌است. سپیدنگاری در طرح‌جلد، آستربدرقه و صفحه‌ی نام کتاب حضوری چشمگیر دارد.

گاهی پدیدآورنده‌ی اثر با مخفی‌کردن موضوعی، شکافی را در اثر ایجاد می‌کند و از این راه مخاطب کنجکاو را به جست‌وجو و کشف وا می‌دارد. برای نمونه در

خرگوش‌کوچولو، به جای تصویر کامل، تنها بخشی از دست و پای آقای گوگوری دیده می‌شود و باقی از دید بیننده پنهان می‌ماند.

٦-١-٤. رفت و برگشت: در بررسی کتاب‌های *به آب نزدیک نشو*، *دخترم* و *سفر به سرزمین وحشی‌ها* تصویرها نشان می‌دهند که مسیر رفتِ هر دو قهرمان داستان (شرلی و ماکس) از سمت راست به چپ و مسیر بازگشت آن‌ها در خلاف جهتِ رفت یعنی از چپ به راست است (در اصل اثر جهت‌های یادشده معکوسند).

٦-١-٥. نمای دور و نمای نزدیک: در نمای دور و نمای نزدیک، مخاطب همراه با شخصیت‌های داستان از منظره‌ها فاصله می‌گیرد یا به آن‌ها نزدیک می‌شود و بنابراین چندین زاویه‌ی متفاوت را تجربه می‌کند. در *خانم‌حنا به‌گردش می‌رود* ابتدا نمای نزدیک و سپس نمای دور ارایه می‌شود.

٦-١-٦. تعادل و ناتعادلی: ناتعادلی در تصویر از راه تأثیر پنهان عنصرهای تجسمی به وجود می‌آید. خط مورب حالت‌هایی چون تحرک، پویایی، خشونت و بی‌سکونی را نشان می‌دهد (حسینی‌راد، ۱۳۸۳: ٢٦). در واقع تعادل و ایستایی تصویری از راه خط‌های افقی و عمودی و ناایستایی از راه خط‌های مورب نشان داده می‌شوند. در *پسرک و ناخدای شجاع* آشفتگی اوضاع در لحظه‌ای که کاپیتان و پسرک تلاش می‌کنند راهی برای فرار از کشتیِ در حال غرق‌شدن پیدا کنند با ترسیم تصویرها و خط‌های مورب نشان داده شده‌است (تصویر شماره‌ی ۱). این در حالی است که پیش از این، تصویرها با خط‌های افقی و عمودی سامان یافته بودند که به شکلی آرامش موجود در کشتی و یا ساحل را نشان می‌دادند.

تصویر شماره‌ی ۱

٦-۱-۷. یک صحنه با دونما: در *داستان خرگوش‌کوچولو*، پیترخرگوش هنگام فرار از دست آقای گوگوری، لباسش به تله گیر می‌کند و بر زمین می‌افتد. لحظه‌ی به دام افتادن خرگوش کوچولو با دو تصویر مجزا از هم که این صحنه را از دو سوی چپ و راست نشان می‌دهند روایت می‌شود.

٦-۱-۸. صحنه‌های هم‌زمان: صحنه‌های هم‌زمان در یک روایت تصویری می‌توانند صحنه‌های متفاوتی را که در یک لحظه روی داده‌اند، نشان دهند. در *به آب نزدیک نشو دخترم*، در همان لحظه‌ای که پدر و مادر شرلی در حال روزنامه‌خواندن و نوشیدن چای‌اند، در گستره‌ی مقابل، شرلی در خیالات خود وارد کشتی دزدان دریایی می‌شود و با آن‌ها مبارزه می‌کند.

٦-۱-۹. نمای باز و نمای بسته: در این شگرد ابتدا تصویر در نمایی بسته و سپس در نمایی باز نمایش داده می‌شود. برای نمونه در یکی از تصویرهای کتاب *گوریل*، گستره‌ی سمت راست، کادر کوچک و بسته‌ای از پاها و دست‌های گوریل را نشان می‌دهد؛ حال آن‌که گستره‌ی سمت چپ ، تصویر گوریل را این‌بار در نمایی باز نمایش داده‌است.

٦-۱-۱۰. جابه‌جایی قهرمان: این شگرد در کتاب *حالا نه برنارد* دیده شد. در میانه‌ی داستان یک غول پسربچه‌ای به نام برنارد را می‌بلعد، به خانه‌ی او می‌رود و تا پایان داستان در نقش برنارد ظاهر می‌شود. این جابه‌جایی قهرمان بسیار پررنگ است؛ ولی پدر و مادر برنارد از آن‌جایی که بسیار سرگرم کارهای خودند متوجه ماجرا نمی‌شوند.

٦-۱-۱۱. زنجیره‌ی رخدادها: بیش‌تر کتاب‌های بررسی‌شده زنجیره‌ای از رخدادهای بد را در بر داشتند و تعدادی اندک سلسله‌ای از رخدادهای خوب را نشان می‌دادند. در این میان، *خانم‌حنا به گردش می‌رود* دو سویه عمل می‌کند؛ تصویرها در همان حال که نشان‌دهنده‌ی خوش‌شانسی‌های خانم‌حنایند، بدبیاری‌های روباه را هم بازتاب می‌دهند.

٦-۱-۱۲. غافلگیری: در برخی از کتاب‌های تصویری تغییر ناگهانی یک وضعیت به وضعیتی دیگر خواننده/ بیننده را از وضعیت نخستین دور می‌کند و به شکلی او را غافلگیر می‌سازد. نمونه‌ای از این گونه غافلگیری را می‌توان در *درخت قرمز* مشاهده کرد. دختری که از ابتدای روایت با رویدادهای ناامیدکننده روبه‌رو می‌شود به‌ناگاه در

پایان داستان می‌بیند که دیگر خبری از رویدادهای ترسناک نیست و به جای آن‌ها یک درخت قرمز در اتاقش روییده است.

٦-١-١٣. دگردیسی قهرمان: در کتاب *تونل* هنگامی‌که پسر وارد جنگل می‌شود، به یک سنگ سخت تبدیل می‌شود؛ ولی در آخر با گریه و نوازش خواهرش، از شکل سنگ خارج و به شکل نخستینش تبدیل می‌شود. این دگردیسی در چهره‌ی جنگل نیز رخ می‌دهد. به این شکل که در ابتدا هنگامی‌که دختر پا به درون جنگل می‌گذارد همه‌چیز آرام و دلنشین است؛ ولی کم‌کم آن فضای دلچسب تبدیل به مکانی تاریک و ترسناک می‌شود. ولی پس از آشتی خواهر و برادر دوباره از حالت مرموز و تاریک به فضایی سبز و روشن تغییر می‌کند. بدین ترتیب بیننده در یک وضعیت باقی نمی‌ماند و چندین‌بار دگردیسی پسر و جنگل را مشاهده می‌کند.

٦-٢. پاسخ به پرسش دوم پژوهش

کدام‌یک از شگردهای موجودِ تمرکززدایی در برهم‌کنش متن و تصویر کتاب‌های تصویری وجود دارند؟

همه‌ی شگردها در برهم‌کنش متن و تصویر نیز بررسی شدند. تنها شگردهای اغراق، وارونه‌سازی، سپیدنگاسی و صحنه‌های هم‌زمان مشاهده شدند:

٦-٢-١. وارونه‌سازی: در برهم‌کنش متن و تصویر وارونه‌سازی به دو شکل روی می‌دهد؛ یا متن و تصویر در همراهی با یکدیگر وارونگی یک ماجرا را به رخ می‌کشند. نمونه‌ی این گونه از وارونه‌سازی در *میخوایم یه خرس شکار کنیم* دیده می‌شود؛ متن و تصویر نشان می‌دهند که پنج خواهر و برادر وارونه‌ی آن چیزی که ادعایش را داشتند (شجاع و نترس‌بودن) رفتارمی‌کنند و با دیدن خرس پا به فرار می‌گذارند. در شکل دیگر وارونه‌سازی، متن و تصویر وارونه‌ی یکدیگر سخن می‌گویند و به بیانی دیگر معنای یکدیگر را نقض می‌کنند. بهترین و گویاترین نمونه‌ی وارونه‌سازی از گونه‌ی دوم را می‌توان در برهم‌کنش متن و تصویر کتاب *سفر به سرزمین وحشی‌ها* مشاهده کرد. در توصیف وحشی‌ها آمده‌است: «آن‌ها وحشیانه غریدند و وحشیانه دندان به هم ساییدند. چشم‌های وحشتناک خود را به این طرف و آن طرف چرخاندند و چنگال‌های وحشتناک خود را نشان‌دادند» (سنداک، ۱۳۸۳: ۹). متن درنده‌بودن موجودهای وحشی را مطرح می‌کند؛ درحالی‌که تصویر با نمایش موجودهایی خنده‌دار که در واقع ژست

وحشی‌بودن به خود گرفته‌اند شکل وارونه‌ی آنچه متن گفته‌است را نشان می‌دهد (تصویر شماره‌ی ۲).

تصویر شماره‌ی ۲

٦-۲-۲. سپیدنگاسی: برای برهم‌کنش متن و تصویر به جای استفاده از عبارت سپیدنگاری-سپیدنویسی، از اصطلاح «سپیدنگاسی» استفاده شده‌است. گاهی ابهام‌هایی در تصویر وجود دارد که خواننده/ بیننده با کمک متن می‌تواند آن را کامل کند. به این معنا که در متن یک نفر حضور دارد بی‌آن‌که در تصویر دیده شود. در *سفر به سرزمین وحشی‌ها* شخصیت مادر در متن حضور دارد؛ حال آن‌که در تصویرها دیده نمی‌شود. بنابراین خواننده/ بیننده تنها از روی اطلاعات موجود در متن، چهره و شخصیت مادر را تجسم می‌کند.

٦-۲-۳. صحنه‌های هم‌زمان: متن و تصویر از راه تعامل و به گونه‌ای تقابل با یکدیگر، چند صحنه‌ی متفاوت را °که در یک نگاه کلی با هم هم‌زمان شده‌اند- نشان می‌دهند. در *به آب نزدیک نشو دخترم*، روی سخن راوی- پدر یا مادر- با شرلی است و از آن‌جا که گفته‌های آن‌ها با عملکرد شرلی هیچ تناسبی ندارد، خواننده/ بیننده متوجه می‌شود که تصویرهایی که شرلی در آن‌ها حضور دارد در واقع در جای دیگری که خیالی‌است روی می‌دهند. ولی به‌جز دنیای واقعی بزرگ‌سال و دنیای خیالی شرلی، یک روایت دیگر هم به شکلی پنهان وجود دارد که از برهم‌کنش متن و تصویر در ذهن مجسم می‌شود و آن دنیای واقعی شرلی است. خواننده از خوانش نوشتار که امر و نهیِ بزرگ‌سال را بیان می‌کند و مقایسه‌ی آن با تصویرهای شرلی، می‌فهمد که دخترک در واقعیت مشغول انجام چه کارهایی است. برای نمونه پدر یا مادر می‌گوید: «مواظب

باش! سنگ‌ها را کجا پرتاب می‌کنی؟ شاید به کسی بخورد.» (برنینگهام، ۱۳۸۳: ۸) با توجه به این متن و برهم‌کنش آن با تصویر که هیچ نشانی از پرتاب‌کردن سنگ در آب ندارد، متن به شکلی پنهان می‌گوید که شرلی در عالم واقعیت مشغول پرتاب‌کردن سنگ است؛ ولی در خیال همراه سگش از کشتی دزدان دریایی در آب شیرجه می‌زند.

جدول شماره‌ی ۱: وضعیت شگردهای پیشنهادی نظریه‌ی *معصومیت‌وتجربه* در اثرهای بررسی‌شده

شگردها	شگردهای موجود در تصویرها	شگردهای موجود در برهم‌کنش متن و تصویر
مداخله‌ی راوی	-	-
پایان خوش	-	-
اغراق	✓	-
وارونه‌سازی	✓	✓
خودفاش‌سازی	-	-
سپیدنگاری	✓	سپیدنگاسی ✓
رفت و برگشت	✓	-
نمای دور و نزدیک	✓	-
تعادل و ناتعادلی	✓	-

جدول شماره‌ی ۲: وضعیت شگردهای برآمده از پژوهش مرادپور (۱۳۹۱) در اثرهای بررسی‌شده

شگرد	شگردهای موجود در تصویرها	شگردهای موجود در برهم‌کنش متن و تصویر
یک صحنه با دو نما	✓	-
صحنه‌های هم‌زمان	✓	✓
نمای باز و بسته	✓	-
جابه‌جایی قهرمان	✓	-
چندمجلسی	-	-
قصه در قصه	-	-
قصه‌های زنجیره‌ای	-	-
زنجیره‌ی رخدادها	✓	-

رگبار وارونگی	-	-
غافل‌گیری	✓	-
مناظره	-	-
برچسب	-	-
دگردیسی	✓	-

٦-۳. پاسخ به پرسش سوم پژوهش

چه شگردهای تازه‌ای را از تمرکززدایی می‌توان در تصویرهای کتاب‌های تصویری یافت؟

از بررسی کتاب‌های تصویری ۱۰ جلوه‌ی تازه به دست آمد:

٦-۳-۱. حرکت زمانی: این شگرد بیننده را از ایستایی در یک زمان ویژه خارج می‌کند و با زمان‌هایی متفاوت همراه می‌سازد. درواقع نمایش حرکتِ روز به شب یا شب به روز، کودک را در روندی گذرا قرارمی‌دهد. در *به آب نزدیک نشو دخترم*، روایت تصویرها از روز آغاز و در شب پایان می‌یابد.

٦-۳-۲. تضاد: شگرد تضاد دامنه‌ی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد که می‌تواند نمونه‌هایی چون «وارونه‌سازی»، «نمای دور و نمای نزدیک» و «تعادل و ناتعادلی» را در خود جای دهد. تنش حاصل از این شگرد مخاطب را از استغراق در اثر خارج می‌کند. در *اما فردیناند این کار را نکرد*، تضاد میان رفتار صلح‌طلب فردیناند که همیشه تنها و آرام در زیر سایه‌ی یک درخت می‌نشیند با دیگر گاوهای جنگجو آشکار است.

٦-۳-۳. همانندی: گاهی مخاطب با دیدن چند تصویر شبیه به هم، دست به مقایسه می‌زند تا از این راه شباهت‌ها و تفاوت‌ها را کشف کند. به واسطه‌ی این مقایسه‌کردن از تمرکز بر یک تصویر خارج می‌شود. در کتاب *گوریل*، میان تصویر پدر و گوریل شباهت‌هایی وجود دارد (آن‌ها هر دو کلاه و کُتی مشابه می‌پوشند).

٦-۳-٤. خودارجاعی: شگرد خودارجاعی یکی از شگردهای درون‌متنیت است که در آن یک تصویر به تصویری دیگر ارجاع می‌دهد و از این راه معنایی متفاوت‌ازپیش و یا در تکمیل آن می‌آفریند. بیننده برای کشف معنای اثر و ارتباط میان نشانه‌ها دایماً به تصویرهای پیشین و پسین رجوع می‌کند. در *به آب نزدیک نشو دخترم* تصویر سرِ اسکلت نمونه‌ای از این شگرد است که چندین‌بار در طرح جلد، صفحه‌ی نام کتاب و

برخی گستره‌های داخلی تکرار شده‌است. ولی در هر یک از این تصویرها این نشانه در موقعیتی متفاوت از تصویرهای دیگر دیده‌می‌شود. بنابراین بیننده با هر بار مشاهده‌ی سر اسکلت به نمونه‌های پیشین مراجعه کرده، آن‌ها را با تصویرهای دیگر مقایسه می‌کند. این روند موجب تمرکززدایی می‌شود.

٦-٣-٥. پیش‌آگهی: در این شگرد، بیننده با مشاهده‌ی یک تصویر درباره‌ی تصویرها یا نشانه‌های بعدی اطلاعاتی به دست می‌آورد و پس از رویارویی با آن‌ها، به شکل مستقیم یا ذهنی به نمونه‌های پیشین بازمی‌گردد. برای نمونه در نخستین صفحه از کتاب *داستان خرگوش کوچولو*، خانم‌خرگوش درحالی‌که فنجانی به دست گرفته‌است بالای سر تخت بچه‌خرگوشی ایستاده است. بچه‌خرگوش سرش را زیر پتو قایم کرده‌است؛ گویا نمی‌خواهد آن‌چه را مادر در لیوان ریخته بیاشامد. بنابراین تصویرگر در همان آغاز، بیننده را نسبت به ناخوش‌احوالی یکی از خرگوش‌ها (پیترخرگوش) که در پایان داستان رخ می‌دهد، آگاه می‌کند.

٦-٣-٦. یک صحنه در اندازه‌های گوناگون: گاهی یک تصویر در طول یک کتاب چندین‌بار در اندازه‌های متفاوت تکرار می‌شود. این امر سبب می‌شود بیننده تنها بر یک اندازه از تصویر تمرکز نکند. برای نمونه تصویر نخست از کتاب *پسرک و ناخدای شجاع*، پسرک و ناخدا را از پشت‌سر درحالی نشان‌می‌دهد که هر دو سکان کشتی به دست گرفته‌اند. این تصویر در میانه‌ی داستان نیز تکرار می‌شود؛ با این تفاوت که این‌بار اندازه‌ی آن بزرگ‌تر از تصویر پیشین است.

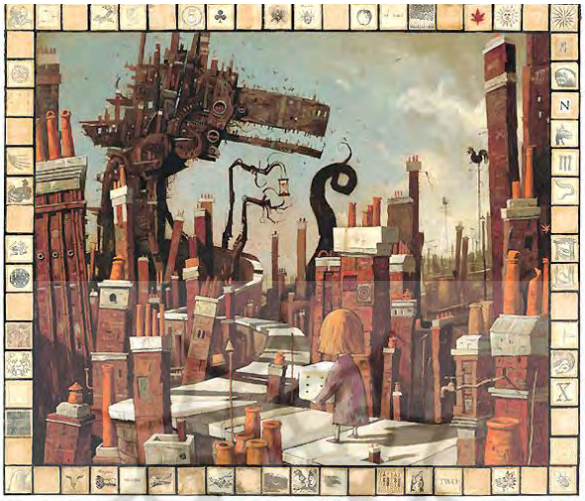
٦-٣-٧. کادربندی‌های ناهمگون: معمولا تصویرگر برای انسجام‌بخشیدن به تصویرهای یک کتاب، آن‌ها را در یک کادر یا چهارچوب قرار می‌دهد. این چهارچوب‌ها یا کادرها همیشه به یک شیوه از آغاز تا پایان طراحی نمی‌شوند. گاهی کادرها به جای آن‌که یک شکل و یک اندازه باشند، متفاوت و متنوع‌اند و همین گوناگونی، بیننده را از ایستایی در یک شکل ثابت خارج می‌کند. در *سفر به سرزمین وحشی‌ها* همان‌طور که خیال ماکس گسترده‌تر می‌شود، کادرهای تصویری هم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شوند؛ تا جایی که در نیمه‌های کتاب فضای سفید اطراف هر کادر از میان می‌رود و تصویر، همه‌ی صفحه را پر می‌کند. در بخش‌هایی از کتاب نیز تصویر به شکل افقی یا عمودی از کناره‌ها امتداد می‌یابد و موجب می‌شود تا بیننده تنها بر یک شکل و اندازه از کادر متوقف نشود.

٦-۳-۸. شوخی تصویری: به این معنا که یک تصویر به‌گونه‌ای دو پهلو به کار گرفته شود. به طوری‌که بیننده ابتدا به اشتباه بیفتد و آنچه را که منظور اصلی روایت است درنیابد؛ ولی با کمی دقت پی به خطای خود برد. از راه این شگرد بیننده از تمرکز بر دریافت نخست خود خارج شده، این‌بار تصویر را از زاویه‌ای دیگر می‌نگرد. در *می‌خوایم یه خرس شکار کنیم*، هنگامی‌که بچه‌ها به جنگل می‌رسند، فضای ترسناکِ حاکم بر جنگل، آن‌ها را در حالتی از بهت و نگرانی فرو می‌برد. پشت‌سر یکی از دخترها تنه‌ی درختی روی زمین افتاده‌است، به‌گونه‌ای‌که ریشه‌های قهوه‌ای رنگش قسمتی از فضای پشت‌سر دختر را در بر گرفته‌است. از آنجا که رنگ ریشه‌ی درخت هم‌رنگ موهای دختر است بیننده دچار خطا می‌شود و ریشه‌ی درخت را به جای موهای دختر فرض می‌کند. اگر بیننده دقت بیشتری کند متوجه اشتباه خود خواهد شد و به این ترتیب از دریافت نخست خویش فاصله می‌گیرد (تصویر شماره‌ی ۳).

تصویر شماره‌ی ۳

٦-۳-۹. تصویرهای حاشیه‌ای: وجود تصویرهای فرعی یا حاشیه‌ای در پیرامون تصویر اصلی موجب می‌شوند تا توجه بیننده از تصویر مرکزی به سوی تصویرهای حاشیه‌ای کشیده شود. ولی این تمرکز نیز چندان نمی‌پاید و در نوسان میان تمرکزگرایی و تمرکززدایی دوباره به تصویر اصلی بازمی‌گردد. نمونه‌ای از این شگرد را می‌توان در یکی از گستره‌های کتاب *درخت قرمز* مشاهده کرد. گستره‌ای که دختر را به حالت ایستاده در جاده‌ای خطرناک و پرپیچ‌وخم نشان می‌دهد. دورتادور کادرِ این تصویر را مربع‌هایی کوچک با تصویرهایی از عنکبوت، مار، دایناسور، شیر، گربه و سر اسکلت پرکرده‌است. نگاه بیننده پس از بررسی تصویر مرکزی (دختر ایستاده) به تصویرهای حاشیه‌ای کشیده‌می‌شود. البته این روند می‌تواند برعکس هم رخ دهد و ابتدا به سوی

تصویرهای حاشیه‌ای و سپس به سوی تصویر مرکزی کشیده شود. به نظر می‌رسد هرچه عنصرهای تأثیرگذار و توجه برانگیز در یک تصویر بیشتر باشند، آن تصویر قدرت بیشتری برای جلب نگاه بیننده خواهدداشت (تصویر شماره‌ی ٤).



تصویر شماره‌ی ٤

٦-٣-١٠. تصویرهای چندتکنیکی: تکنیک‌های متفاوت تصویری موجب می‌شوند تا بیننده به جای برخورد با یک روش ساخت و پرداخت تصویر با چندین روش روبه‌رو شود. بنابراین هربار که بر یکی از آن‌ها تمرکز می‌کند از روش‌های دیگر فاصله می‌گیرد. در *قوقولی غوغول* برای پرداخت بخش‌هایی از تصویرِ غول‌ها از عکس استفاده شده‌است که در واقع تکنیک کولاژ یا تکه‌چسبانی محسوب می‌شود. این در حالی است که برای طراحی آدمک‌ها و فضای پس زمینه تنها راپید (گونه‌ای قلم طراحی) و جوهر مشکی به کار گرفته شده‌است.

٦-٣-١١. عطف نامعمول: در شگرد عطف نامعمول، عطف در قسمتی نامتداول قرار دارد. در *یواش برو، یواش بیا* عطف در پایین کتاب قرار گرفته‌است و بنابراین شیوه‌ی ورق‌خوردن کتاب نیز متفاوت انجام می‌شود. این در حالی است که معمولاً در کتاب‌های فارسی عطف در سمت راست کتاب است. بدین‌ترتیب طراح کتاب، با فاصله‌گرفتن از روش‌های معمول، مخاطب را با روشی نو در رویارویی با کتاب و ورق‌زدن آشنا می‌کند و به این وسیله از روش‌های معمول برخورد مخاطب با کتاب تمرکززدایی می‌کند.

۶-۳-۱۲. برش‌های پله‌ای: در شگرد برش‌های پله‌ای هم‌اندازه‌نبودن صفحه‌های داخلی کتاب و به گونه‌ای پله‌ای بودن آن‌ها موجب می‌شود کودک از هر صفحه تنها بخشی را ببیند و تلاش کند بخش مخفی‌شده را حدس بزند. این عمل سبب می‌شود او میان تمرکز بر یک بخش و حدس‌زدن درباره‌ی بخش نادیدنی نوسان کند. برش‌های پله‌ای در *یواش برو، یواش بیا* مشاهده شد (تصویر شماره‌ی ۵).

تصویر شماره‌ی ۵

۶-۳-۱۳. قطعه‌های متحرک: استفاده از قطعه‌های متحرک نیز در یک کتاب موجب می‌شود کودک با جابه‌جایی این قطعه‌ها، شکل تصویرها را تغییر دهد و بنابراین از تمرکز بر یک تصویر ثابت خارج شود. در *خودت پیدا کن* کودک می‌تواند شخصیت‌های حیوانی را که با نخ به هر صفحه متصل است حرکت دهد و آن را در بخش‌های مختلفی از یک گستره به کار گیرد. برخورد کودک با این قطعه‌های متحرک موجب می‌شود تا خود او نیز در ساختن فضای هر تصویر مشارکت کند (تصویر شماره‌ی ۶).

تصویر شماره‌ی ٦

٦-۳-١٤. همین و همان: این شگرد درواقع برگرفته از نام کتاب *همین و همان* است. تصویرها در همان حال که خود به تنهایی معنادارند، می‌توانند با ورق‌خوردن یک صفحه، بخشی از تصویر صفحه‌ی پسین را نیز کامل کنند. این شگرد بیننده را وامی‌دارد تا به جای تمرکز بر یک تصویر، به دو تصویر توجه کند و با مقایسه‌ی پی‌درپیِ تصویرها، تفاوت‌ها و شباهت‌های‌شان را از یکدیگر باز شناسد. برای نمونه در یکی از بخش‌های کتاب *همین و همان* ابتدا تصویر گوزنی از نمای نزدیک دیده می‌شود؛ ولی با ورق‌خوردن نیمه‌ی پایینی، تصویر همان گوزن این‌بار از نمای دورتر و در میان شاخ و برگ درختان ظاهر می‌شود (تصویر شماره‌ی ۷).

تصویر شماره‌ی ۷

٦-٤. پاسخ به پرسش چهارم پژوهش

چه شگردهای تازهای از تمرکززدایی را میتوان در برهمکنش متن و تصویرِ کتابهای تصویری یافت؟

سه نمونه شگرد تازه در برهمکنش متن و تصویر به دست آمد که عبارتند از:

٦-٤-١. تضاد: این شگرد در برهمکنش متن و تصویر دیده شد. در *به آب نزدیک نشو دخترم*، میتوان به تضاد میان نام کتاب «به آب نزدیک نشو دخترم» (که میخواهد شرلی را از نزدیکشدن به آب نهی کند) با تصویرهای مربوط به دنیای خیال شرلی (که نترسبودن شرلی را در مواجه با دزدان دریایی نشان میدهد) اشارهکرد. همچنین تضاد میان جملههای کوتاهِ متن بزرگسال با تصویرهای پر از جزییات خیال شرلی درنگپذیر است.

٦-٤-٢. همانندی: در *به آب نزدیک نشو دخترم*، مادر یا پدر شرلی میگوید: «مواظب باش! سنگها را کجا پرت میکنی؟ شاید به کسی بخورد» (برنینگهام، ۱۳۸۳: ۸). در تصویر مقابل، شرلی را میبینیم که همراه سگش در آب شیرجه میرود. بنابراین هرچند که در ظاهر این تصویر و متن با یکدیگر بیارتباطند؛ ولی میان فعل «پرتابکردن» و تصویر شیرجهرفتن شرلی در آب، همانندی معنایی وجود دارد.

٦-٤-٣. متنهای درونتصویری: در این شگرد میان متن نوشتاری و تصویری، یک گفتوگوی رفت و برگشتی و مداوم برقرار میشود (نیکولایوا، ۲۰۰٦: ۲۳۵). استفاده از بالونهای تصویری که نوشتهای را در خود جای میدهند و ارتباط تنگاتنگ آنها با تصویر موجب میشود که میان متن نوشتاری و تصویری، گفتوگویی شکل گیرد و خواننده/ بیننده در حرکتی رفت و برگشتی از متن به تصویر و از تصویر به متن حرکت کند. در *اما فردیناند این کار را نکرد* گاوها اعلامیهای را که روی دیوار چسبانده شدهاست میخوانند: «مراسم گاوبازی در استادیوم مادرید» (لیف، ۱۳۸۳: ۱۲). بنابراین خواننده/ بیننده با نوشتاری در تصویر روبهرو میشود که نه تنها او را از تمرکزِ تنها بر تصویر خارج میکند؛ بلکه موجب میشود تا به گفتوگوی میان متن و تصویر توجه کند.

جدول شماره‌ی ۳: وضعیت شگردهای تازه در اثرهای بررسی‌شده

شگرد	شگردهای موجود در تصویرها	شگردهای موجود در برهم‌کنش متن و تصویر
حرکت زمانی	✓	-
تضاد	✓	✓
همانندی	✓	✓
خودارجاعی	✓	-
یک صحنه در اندازه‌های گوناگون	✓	-
کادربندی‌های ناهمگون	✓	-
شوخی تصویری	✓	-
تصویرهای حاشیه‌ای	✓	-
تصویرهای چندتکنیکی	✓	-
متن‌های درون‌تصویری	-	✓
برش‌های پله‌ای	✓	-
عطف نامعمول	✓	-
قطعه‌های متحرک	✓	-
همین و همان	✓	-

۷. نتیجه‌گیری

در پژوهش پیش‌رو شگردهای تمرکززدایانه‌ی رویکرد خسرونژاد و پژوهش مرادپور (۱۳۹۱) در ۱۵ کتاب تصویری ایرانی و ۱۵ کتاب تصویری خارجی بررسی شدند. چهارده شگرد تازه در تصویر و سه شگرد تازه در برهم‌کنش تصویر و متن به دست آمد که هم‌چون نمودهایی نو از تمرکززدایی در کتاب‌های تصویری معرفی شدند. از میان شگردها تنها شگرد متن‌های درون‌تصویری منحصر به برهم‌کنش متن و تصویر بود و تضاد و همانندی هم در تصویر و هم در برهم‌کنش مشاهده شدند.

ولی توضیح درباره‌ی برخی نکته‌ها لازم به نظر می‌رسد:

۱. شگرد مداخله‌ی راوی نخستین شگردی است که در کتاب *معصومیت‌وتجربه* از آن نام برده شده‌است. در این شگرد راوی با مداخله‌ی خود میان متن و خواننده فاصله می‌اندازد تا از این راه از استغراق خواننده و جذب یک‌سویه در متن جلوگیری کرده، منطق خودآگاه او را فعال نگه دارد. به نظر می‌رسد یکی از روش‌های اعلام حضور راوی در تصویرها می‌تواند آن باشد که تصویری از چهره‌ی او (اگر راوی همان

تصویرگر است تصویری از چهره‌ی تصویرگر) وارد شود و از این راه بیننده را از استغراق در روایت تصویری خارج کند. ولی این شگرد در هیچ‌کدام از کتاب‌های بررسی‌شده دیده نشد.

۲. شگرد «نمای دور و نمای نزدیک» هرچند که به صورت یک مؤلفه‌ی مستقل مطرح شده‌است؛ ولی می‌تواند در دل شگرد «یک صحنه با دو نما» نیز قرار بگیرد. هم‌چنین از آن‌جا که شگرد مناظره زمانی تمرکززداینده است که موجب غافلگیری شود، می‌توان آن را یکی از زیرمجموعه‌های شگرد غافلگیری نیز تعریف کرد.

۳. گاهی در برخی کتاب‌های تصویری برش‌هایی خاص به کار رفته‌است که کودک باید با جابه‌جایی این برش‌ها در فرایند ساخت کتاب مشارکت کند. این روش کمک می‌کند تا مخاطب به شکل مستقیم با کتاب درگیر شود و با پس‌وپیش‌کردن بخش‌های حرکت‌پذیر، شکل‌ها و معناهای گوناگونی بسازد. چنین فعالیتی کودک را از مخاطبی منفعل که تنها به یک شیوه‌ی معمول کتاب را ورق می‌زند خارج و او را به بیننده‌ای فعال که در سیر حرکت کتاب نقش دارد تبدیل می‌کند. شگردهایی که با این روش موجب تمرکززدایی شدند، منحصراً در تصویرها و به واسطه‌ی طراحی کتاب به دست آمدند که عبارتند از «عطف نامعمول»، «برش‌های پله‌ای»، «قطعه‌های متحرک» و «همین و همان».

سخن پایانی آن‌که در یک کتاب تصویری، تنها این نوشته‌ها و تصویرهای دو صفحه‌ی مقابل نیستند که بر یکدیگر اثر می‌گذارند؛ بلکه تمامی صفحه‌ها از ابتدا تا پایان در دریافت پیام کتاب تأثیرگذارند. درواقع این «برهم‌کنش ویژگی‌های زبانی و تصویری است که موجب می‌شود تا مخاطب رابطه‌ی پیچیده‌ی کل اثر را بکاود، به جزییات دقت کند و هم‌چنان‌که به فرایند درکی که هر لحظه ژرفا می‌یابد وارد می‌شود، با حرکتی رفت و برگشتی درباره‌ی کل اثر بیندیشد» (هاینس و موریس، ۲۰۱۲: ۲۳). چنین فرایندی به‌باور نودلمن، کودک را با یکی از بیش‌ترین تجربه‌های لذت‌بخشِ کتاب‌های تصویری پیوندمی‌دهد. به این معنا که این کتاب‌ها به دلیل تصویری‌بودن‌شان، لذتی متفاوت از دیگر گونه‌های داستان‌سرایی ایجاد می‌کنند و از آن‌جا که با متنی کلامی همراه‌اند، لذتی فراتر از دیگر هنرهای تصویری فراهم می‌آورند. (نودلمن، ۲۰۰۳: ۲۷۷). نوسان میان حرکت از تصویر به متن یا متن به تصویر حاصل تمرکزگرایی‌ها و تمرکززدایی‌های لحظه به لحظه‌ای است که در ذهن مخاطب اتفاق می‌افتد و چنین تنشی لذتی شگفت را برای مخاطب درپی دارد. چنین نوسانی در کتاب‌های تصویری به

دلیل آن‌که کودک از همان آغاز با دیدن طرح جلد، آستریپیشواز، صفحه‌ی عنوان و صفحه‌ی آغازین داستان با تصویرهای بعدی ارتباط می‌گیرد و برای درک این ارتباط دایماً نشانه‌های تصویری و نوشتاری را در ذهن خویش می‌سنجد پر رنگ‌تر است. مخاطب یک کتاب تصویری در همان حال که به بخشی از متن یا تصویر توجه می‌کند، توجه خویش را از بخشی دیگر از دست می‌دهد و از این روست که معنای یکی را در دیگری جست‌وجو می‌کند.

۸. محدودیت پژوهش

متأسفانه تعداد محدودی کتاب برگزیده‌ی خارجی در دسترس بود. اگر پژوهشگر می‌توانست به کتاب‌های بیشتری دسترسی پیدا کند، در تعیین شگردها و تحلیل آن‌ها با محدودیت کمتری مواجه می‌بود.

۹. پیشنهادهای پژوهش

- از آن‌جا که نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، یکی از منبع‌های با ارزش پیشینه‌ی تصویرگری ایرانی است، به نظر می‌رسد بررسی شگردهای تمرکززدا در این نقاشی‌ها بتواند نمودهای تازه‌ای از آن‌ها را در بر داشته‌باشد.
- به دلیل آن‌که برخی از کتاب‌ها هم‌چون مجموعه‌ی مرغک، گونه‌ی ویژه‌ای از طراحی کتاب را ارایه می‌دهند، بررسی برهم‌کنش میان طراحی کتاب با تصویر و متن نیز می‌تواند شگردهای متفاوت و تازه‌ای را نشان‌دهد. به نظر می‌رسد چنین پژوهش‌هایی خالقان این مجموعه و دیگر کتاب‌های اسباب‌بازی را برای طراحی کتاب‌هایی با ویژگی‌های تمرکززدایانه یاری‌رسان خواهدبود.

فهرست منابع

اردیزون، ادوارد. (۱۳۸۳). *پسرک و ناخدای شجاع*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.

انواری، سحر. (۱۳۸۹). *مال خود خودم*. تصویرگری پریسا صابرمقدم. طراح کتاب: فائزه واشهری. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

ایبد، طاهره. (۱۳۸۹). *لاک‌پشت ترسو*. تصویرگری راحله برخورداری، طراح کتاب: میترا مسیحا، کتاب‌های مرغک، تهران: کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان.

ـــــــــــــــ *دیو سیاه دم‌به‌سر*. تصویرگری مهکامه شعبانی، تهران: امیرکبیر.
براون، آنتونی. (۱۳۸۳). *گوریل*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
برنینگهام، جان. (۱۳۸۳). *به آب نزدیک نشو، دخترم*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
بیتریکس، پاتر. (۱۳۸۳). *داستان خرگوش‌کوچولو*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
پریرخ، زهره. (۱۳۸۹). *یواش برو، یواش بیا*. تصویرگری سحر حق‌گو، کتاب‌های مرغک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
جعفری، لاله. (۱۳۸۸). *غول بیابونی*. تصویرگری راشین خیریه، مشهد: به‌نشر.
حدادی، هدی. (۱۳۸٦). *گلی و گورخر*. تصویرگری علی مفاخری، تهران: شباویز.
حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸٤). *آقارنگی و گربه‌ی ناقلا یا این جوری بود که اون جوری شد*. تصویرگری علی خدایی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۸۳). *مبانی هنرهای تجسمی*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.
خدایی، علی. (۱۳۸۹). *همین و همان*. کتاب‌های مرغک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه (درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک)*. تهران: مرکز.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۸). *اون شب که بارون اومد، موشه لب بوم اومد*. تصویرگری علی خدایی، مشهد: به‌نشر.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۰). *چگونه توانایی اندیشیدن کودکان‌مان را پرورش‌دهیم؟* مشهد: به‌نشر.
روزن، مایکل. (۱۳۸۳). *می‌خوایم یه خرس شکارکنیم*. تصویرگری هلن آکسنبری، ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
ژوبر، کلر. (۱۳۸۹). *گربه‌ی کوچه‌ی ما*. کتاب‌های مرغک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
سیدعلی‌اکبر، سید نوید. (۱۳۹۱). *بابای من با سس خوشمزه است*. تصویرگری علی مفاخری، تهران: شباویز.
شان، تان. (۱۳۸۷). *درخت قرمز*. ترجمه‌ی لیدا کاووسی، تهران: نی.

شمس، محمدرضا. (۱۳۸۳). *آرزوهای رنگی*. تهران: شباویز.
سنداک، موریس. (۱۳۸۳). *سفر به سرزمین وحشی‌ها*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
فیروزمند، عطیه. (۱۳۹۱). *بررسی تطبیقی رابطه‌ی بینامتنیت، تمرکززدایی و توانمندسازی در آثار تصویری‌داستانی احمدرضا احمدی، محمدرضا شمس، آنتونی براون و موریس سنداک*، پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.
قاسمی، سمانه. (۱۳۸۹). *خودت پیداکن*. کتاب‌های مرغک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
ـــــــــــ *من یک پنگوئن هستم*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
ـــــــــــ (۱۳۹۰). *چرخ چرخ بچرخان*. کتاب‌های مرغک، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
لرزغلامی، حدیث. (۱۳۸۹). *قوقولی غوغول*. تهران: افق.
لیف، مونرو. (۱۳۸۳). *اما فردیناند این کار را نکرد*. تصویرگری رابرت لاسن، ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
لیونی، لئو. (۱۳۸۳). *آبی‌کوچولو و زردکوچولو*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
مرادپور، ندا (۱۳۹۱). *شگردهای تمرکززدایی در افسانه‌های ایرانی (مجموعه‌ی انجوی شیرازی)*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.
گینزبرگ، هربرت و سیلویا اوپر. (۱۳۷۱). *رشد عقلانی کودک از دیدگاه پیاژه*. ترجمه‌ی فریدون حقیقی و فریده شریفی، تهران: فاطمی.
وادل، مارتین. (۱۳۸۲). *اردک کشاورز*. تصویرگری هلن اکسنبری، ترجمه‌ی شیدا رنجبر، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
هچینز، پت. (۱۳۸۹). *خانم حنا به گردش می‌رود*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
هولباین، راسل. (۱۳۸۳). *بهترین دوستان*. تصویرگری لیلیان هوبان، ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
Browne, A. (1989). *The Tunnel*. London: Walker Books Ltd.
Haynes, J & Karin Murris. (2012). *Picturebooks, Pedagogy and philosophy*. New York: Routledge

Khazaie, Davood and Morteza Khosronejad. (2007). A genetic, epistemological reading of the Lambs tale from Shakespeare and Persian folktales. *The Charles Lamb Bulletin*, 137, 15-23.
Mayring, Philipp (2000). Qualitative content analysis. *Forum Qualitative Sozial Forschung*, (1).
McKee, D. (2005). *Not now Bernard*. London: Andersen Press.
Nikolajeva, M. & Carole Scott (2006). *How picturebooks work*. New York: Routledge.
Nodelman, P. (2003). *The pleasure of children's literature*. 3ed edition. Boston: Allyn and Bacon.
Sis, P. (1992). *An ocean world*. New York: Greenwillow Books.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی