مقاله

رمز گشایی تصاویر
یا
تصاویر به چه کار می‌آیند؟

نوشته‌ی: پِری نودلمن

برگردان: نسیم اسلامپور

مقدمه‌ی ویراستار

فرض بر این است که کتاب‌های مصوّر بیشتر مورد توجه نونهالان یا کودکانی است که هنوز سواد خواندن و نوشتن ندارند که بر همین فرضیه نیز انتقادات زیادی وارد است. در هر صورت گروه مورد نظر را «کودکان» تشکیل می‌دهند.

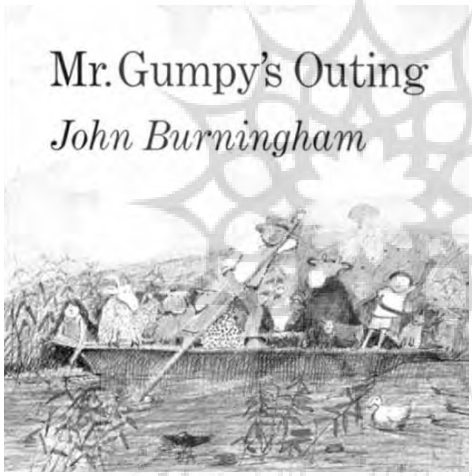
در اصل ادبیات، فرمی چند صدایی دارد که در بردارنده‌ی کُدها، سبک‌های گوناگون نگارش، ابزارهای متنی و ارجاعات درون‌متنی است و این عاملی است که آن را به سمت مرزهای قراردادی نانوشته می‌کشاند. اگر اجمالاً توجه کنید، کمی بعید به نظر می‌رسد که کسی قادر باشد فصلی شش هزار کلمه‌ای را در یک کتاب کوچک تصویری به رشته‌ی تحریر درآورد، چه برسد به این‌که بخواهد همین کار را با یک تصویر صِرف انجام دهد. اما تحلیل پری نودلمن از اولین تصویر کتاب «گشت و گذار آقای گامپی» نوشته‌ی برنینگهام؛ اثبات کرد که نه تنها ناگفته‌های بیشماری راجع به یک و فقط تنها یک تصویر وجود دارد، بلکه ثابت کرد موارد بیشماری نیز برای این‌که بیاموزیم چه‌طور تصاویر را بخوانیم و بفهمیم وجود دارد که نباید از دیده پنهان بمانند.

رمز گشایی تصاویر

کتابی را باز می‌کنم و تصویر مردی را می‌بینم که در مسیری، مقابل خانه‌ای ایستاده است. زیر تصویر، این جمله به چشم می‌خورد: «خودشه، اونا به من می‌گن «آقای گامپی».

خب. چه چیزی می‌تواند از این جمله سرراست‌تر و راحت الحلقوم‌تر باشد؟ تصویر؟ از آن‌جا که کتاب جان برنینگهام یا همان «گشت و گذار آقای گامپی» که در سال ۱۹۷۰ منتشر شد، برای مخاطبانی نگاشته شده که کمترین تجربه را در زندگی‌شان داشته‌اند، (که همان کودکان را شامل می‌شود) از اینرو این کتاب مصور است و ترکیبی‌ست از تصاویر و متن‌هایی که در کنارشان نگاشته شده است. چنین کتاب‌هایی با این فرض برای کودکان ساخته می‌شود که تصاویر، عمدتاً طبیعی‌تر و صریح‌تر از کلمات با کودکان ارتباط برقرار می‌کند و بدین سان به خوانندگان نونهال کمک می‌کند تا از متنی که با تصاویر همراه است، درک بهتر و آسان‌تری داشته باشند.

جان برنینگهام و
گشت و گذار آقای گامپی



اما آیا تصاویر به آسانی فهمیده می‌شوند؟ و آیا کتب مصوّر به واقع آسان فهم‌اند؟ اگر برای لحظه‌ای و بدون در نظر گرفتن فرض‌های معمول‌ام نگاهی به تصاویر کتاب آقای گامپی بیندازم متوجه می‌شوم که به چنین موردی تا به حال کمتر اعتنا کرده‌ام.

از طرفی دیگر، تصاویر برنینگهام مردی را شبیه‌سازی می‌کند که کلماتی چون «مرد» یا «آقای گامپی» از انجام آن عاجزند و این همان چیزی‌ست که زبان‌شناسان از آن با عنوان نمود شمایلی یا تجسمی یاد می‌کنند، درحالی‌که کلمات، «نمادین یا رمزی» هستند، صداهای قراردادی یا علائم نوشتاری‌ای که به چیزی اشاره می‌کنند نیز در عین حال به هیچ وجه همانی را که به آن اشاره کرده‌اند، مجسم نمی‌کنند. با این وجود، اگر من نمی‌دانستم وقتی به علائم روی صفحه نگاه می‌کنم، آنها مفاهیم دیگری را به تصویر می‌کشند، مسلما تنها چیزی که در صفحه می‌دیدم، خطوط و رنگ‌های سر هم بندی شده‌ای بود که هیچ معنی خاصی هم نمی‌داد. من به درکی کلی‌تر از آنچه تصاویر می‌گویند، نیاز دارم. باید پیش از پذیرفتن این خطوط، به عنوان فردی که با نام آقای گامپی و خارج از تصویر حضور دارد و در جهانی داستانی یا حقیقی زندگی می‌کند، درکی کلی‌تر از تصویر به دست بیاورم.

حتی ذهنیت پیشین من از تصاویر مرا به سمت این فرضیه سوق می‌دهد که این مرد با تصویرش تفاوت دارد. قد او ۴ سانتی‌مترِ ناقابل نیست. او تخت و دو بُعدی نیست. چشمانش دو نقطه‌ی کوچک سیاه نیستند و دهانش هلالی باریک و مشکی نیست. پوستش سفیدِ کاغذی و با خط‌های نارنجی هاشور زده نیست. خب، من این علائم و ویژگی‌ها را به چیزی که آنها قصد ارائه‌اش را دارند، ارجاع می‌دهم و فرض می‌کنم که این آدم چهار سانتی‌متری، مطمئناً مردی است با قدی معمولی و خطوط هاشوری نارنجی نیز، چین و چروک پوستی عادی و نرمال را به تصویر می‌کشند. اما پیش از آنکه بخواهم این خطوط را به پوست تعبیر کنم باید بدانم که پوست چیست و چه شکل و شمایلی دارد. باید پیش فرضی از چیزهای موجود داشته باشم تا بتوانم بفهمم که هر کدام بیانگر چه موردی هستند. مثلاً همان رنگ نارنجی چه چیزهایی را همانند سازی می‌کند؟ کدام‌یک از ویژگی‌های تصویر شبیه اشیاء واقعی و کدام‌یک صرفاً ترکیب‌های سبکی و نوع ارائه‌اند و از این‌رو باید در ذهن کنار گذاشته شوند.

به همین دلیل باید فرض کنم آسمانی که بالای سر مرد می‌بینم، چند سانتی‌متر بالاتر از سر او نیست. این حاشیه و لبه‌ی کادر، فرضی است و واقعی نیست. همچنین باید درک کنم که خانه کوچک‌تر از مرد نیست و به بازویش وصل نشده

بلکه فقط در فاصله‌ای پشت سر او، در فضایی خیالی قرار دارد که تصویر نشان می‌دهد.

اما شاید دارم در میزان نیاز به پیش‌نیازهای تصویری مبالغه می‌کنم؟ به هر حال، اجسامی که در فاصله‌ی دورتری از ما قرار گرفته‌اند، از اجسام نزدیک‌تر، کوچکتر به نظر می‌رسند. با این همه، هنرمندان برای رسم این حقیقت (که ما آن را پرسپکتیو می‌نامیم) از رنسانس به بعد، به نوعی دست به کار شدند و چنین امری بیشتر در اروپا و فرهنگ‌های تحت تأثیر فرهنگ اروپایی دیده شد. تمام تصاویر سعی در نشان دادن پرسپکتیو ندارند. نگاه کردن به تصاویر و سعی در یافتن پرسپکتیو در آن‌ها و تلاش برای دانستن این که چه‌طور می شود آن‌ها را تعبیر و تفسیر کرد، نشانه‌ی پیش‌داوری و کلیشه‌ی فرهنگی است. کودکان باید چنین پیش‌داوری‌هایی را قبل از آن‌که با تصاویر ارتباط برقرار کنند، بیاموزند. فقط آن‌هایی که به درستی اندازه‌ی آقای گامپی و خانه را درک می‌کنند، می‌توانند فرض کنند که یک تصویر، بیانگر امری واقعی است. چنین انتظاراتی ممکن است بیننده را با دیدن نحوه‌ی ترسیم چشم‌های آقای گامپی گیج و سردرگم کند. این نقاط کوچک سیاه نوع دیگر گونه‌ای از به نمایش گذاشتن یک آدمک را به تصویر می‌کشند که نیازمند اطلاعاتی بصری است که بیشتر توسط ساده کردن وجوه اغراق‌آمیز صورت گرفته تا استفاده از تشابه و مقایسه. برای ایجاد ارتباطی حسی با چنین تصویر به ظاهر ساده‌ای، شخص باید نسبت به انواع سبک‌ها و اهداف گوناگون هریک اطلاعاتی داشته و همچنین نسبت به ارائه‌ی عمل پیچیده‌ی درک قسمت‌های مختلف تصویر به روش‌های گوناگون نیز علم و آگاهی داشته باشد.

تا بدین جا، نگارنده با درک خویش از تصاویر و نادیده گرفتن این حقیقت که از دیدن آن‌ها لذت می‌برد سر و کار داشته است. حقیقتاً من از دیدن این تصاویر لذت می‌برم و این لذت بیشتر برخاسته از احساسات من است تا واکنش‌های ذهنی‌ام. یا بهتر است بگوییم این سرخوشی به دلیل ارتباطی احساسی با رنگ‌ها و اشکالی است که من را به سمت هم‌صدایی با سخنان برایان آلدرسون می‌کشاند؛ زمانی که او کتاب «گشت و گذار آقای گامپی» را به عنوان یکی از کتاب‌هایی معرفی کرد «که هیچ هدفی بیشتر از انتقال لذتی ساده را دنبال نمی‌کنند». اما آلدرسون این نکته را فراموش کرد که همین لذت ساده در گرو فرضیات پیچیده و تصنعی بیشتری قرار گرفته است؛ فرضیاتی درباره‌ی آنچه که تصاویر به انجام می‌رسانند و نحوه‌ای که بیننده‌گان باید به آن‌ها واکنش نشان بدهند.

چنین فرضیاتی خصوصاً در ارتباط با هنرِ به کار گرفته شده برای کودکان به چشم می‌آیند. راسکین به بهترین نحو ممکن در سال ۱۸۵۷ به این موضوع اشاره کرد. او بر این باور بود که حس کردن چنین لذتی در تصاویر نیازمند بزرگسالانی است که دید معصومانه‌ای را که به گفته‌ی خود او «معصومیت کودکانه» است بازیابند. مفهوم چنین امری این است که در واقع کودکان هنوز اسیر پیش‌داوری‌های ضد تولیدی‌ای نشده اند که باعث می‌شود بزرگسالان به سمتی سوق داده شوند که تصاویر را فقط و فقط بر حسب پتانسیل‌شان در انتقال اطلاعات ببینند. آن‌ها با نگاه معصومانه به طور خودکار مستعد جذب لذتی بی‌اختیار از رنگ‌ها و شالوده‌ی تصاویر هستند. اما بنابر نظریه‌ی و.جی.تی میشل، این نوع از درک تصویریِ به اصطلاح پاک و خالصانه، مستقل از درگیری‌های ذهنی با عملکرد، نحوه‌ی استفاده و برچسب‌هایی است که شاید تنها نوعی از مشاهده است که به مهارت زیادی هم نیازمند است و ما آن را اغلب در دیدن تصاویر به‌کار می‌گیریم. و این نوع نگاه آن چیزی نیست که چشم در هنگام دیدن خود به‌خود انجام دهد. پس«دید معصومانه» استعاره‌ای از دیدی رشد یافته و باتجربه است. در واقع من گمان می‌کنم، لذتی که من از کارهای برنینگهام از مشاهده‌ی نحوه‌ی به‌کار گیری تابش نور بر چمن‌ها و آجرها می‌برم، به شدت در ارتباط با روایت متداول امپرسیونیست گونه‌ایست که چنین تصاویری مرا به آن فرامی‌خواند. روایت و رسم دیرینه‌ای که کلیتی از اخلاقیات را فوق بر لذت تماشاچی بنا کرده و تنها در چنین تأثیراتی به وقوع می پیوندد.

آیا من می‌توانم این لذت را معصومانه و بدون داشتن علم و آگاهی نسبت به امپرسیونیسم به‌دست آورم؟ گمان

نمی‌کنم. همان‌طور که آرتور دانتو آسرتس می‌گوید:«برای دیدن چیزی به عنوان یک اثر هنری، فرد نیازمند چیزی است که چشم قادر به دیدن آن نیست و آن فضای یک تئوری هنری، آگاهی به تاریخ هنر و دنیای هنر است». به نظر نمی‌رسد آن «لذت صِرف» اشخاص بالغ و ماهری چون من و برایان آلدرسون که در چنین تصویری به وقوع می‌پیوندد، برای کودکانی نیز که از ارزش‌های اخلاقی «دید معصومانه» بی‌خبراند و در دنیای هنر، ناآموخته و زود باورند، اتفاق بیفتد. از آن سو تصویر تنها چیزی نیست که من در بافت فرضیات پیشین آن را خوانده باشم. کلمات نیز در این میدان حضور دارند. آن‌ها می‌گویند «خودشه، آقای گامپی». اما در واقع چه چیزی، چه چیزی است؟ صفحه‌ای که من به آن نگاه می‌کنم آقای گامپی است؟ یا نه، کل تصاویری که روی آن می‌بینم مقصود این جمله است؟ البته که نه. اما با این حال من باید قراردادهای تعبیه شده در تصاویر را بدانم تا چنین کلماتی که دارند مرا به سوی محتوای قابل مطالعه‌ی تصاویر می‌کشانند، درک کرده و بر طبق آن مکانی را در حصار آن شکل ترسیم شده که اسم و رسم مخصوص به خودش را نیز دارا است، بیابم. گذشته از این، دقیقاً چه کسی دارد به من می‌گوید که این آقای گامپی است؟ ممکن است و منطقی نیز به نظر می‌رسد که سخنگو شخصی باشد در خود تصویر، که اتفاقاً هم همین‌گونه است؛ مانند وقتی که داریم اخباری که از تلویزیون پخش می‌شود را نگاه می‌کنیم؛

بعد از آن نیز آیا ممکن است گوینده به ما بگوید که آقای گامپی نام قوطی آبی است که آدمک در دست دارد؟ چیزی که مرا به سمت چنین فرضیه‌ای می‌کشاند که در آن گوینده شکل ترسیم شده‌ی روی صفحه نیست، بلکه شخص دیگری است. او بیش از آن که کاراکتر یا شخصیت داستانی باشد، یک راوی است، و آن آدم ترسیم شده، مشخصاً چیز مهمی در تصویر را شامل می‌شود و در نتیجه احتمال اینکه آن آدم بیانگر آقای گامپی باشد، از هر چیز دیگری بیشتر است.

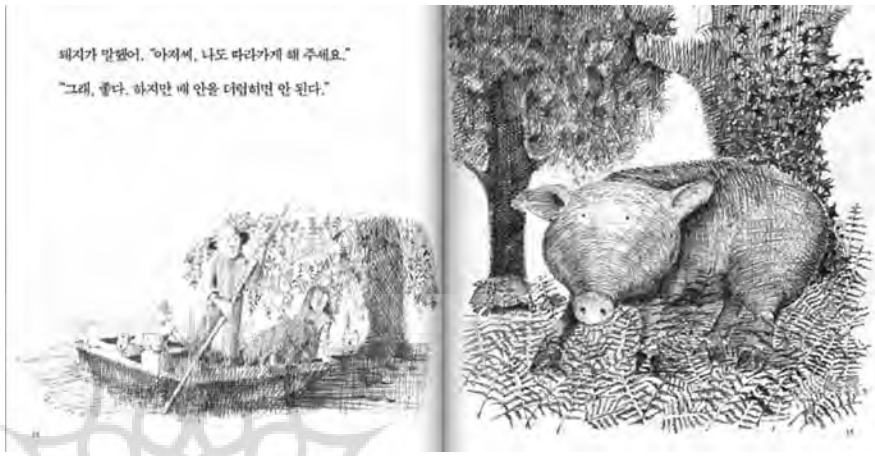
برای کسانی که حداقل با قراردادها و قوانین اولیه‌ی کتاب‌ها آشنا هستند، این موضوع چیز تازه‌ای نیست که روی صفحات کتاب را جلدی با لبه‌های جدا کننده، پوشانده که از چپ به راست کاغذها را در بر می‌گیرد و به همین دلیل هم اوراق داخل جلد منظم در کنار هم چیده شده‌اند. چنین قراردادهایی در کشورهایی مثل ژاپن، به دلیل نحوه‌ی نوشتن‌شان مسلماً رعایت نمی‌شوند، حتی اگر آن کتاب‌ها فقط مصور باشند و هیچ لغت ژاپنی هم در آن‌ها به‌کار نرفته باشد.

به عبارت دیگر، کتاب‌های مصوری همچون «گشت و گذار آقای گامپی» لذت و سرخوشی ناشی از مطالعه را، به طور شگفت‌آوری تنها با به‌کار گیری ابزار مختلف و برقراری ارتباط از طریق شبکه‌ای از قراردادها و فرضیات، به خواننده منتقل می‌کند که این‌ها شامل جنبه‌های بصری و نوشتاری و همچنین مواردی است که کتاب قصد ارائه‌ی آن‌ها به خواننده را دارد. در حالت کلی، کتب مصور و تمامی اجزاء تشکیل دهنده‌ی آن، به نظر نمادشناسان، یک نماد کلی است. همان‌طور که امبرتو اکو آن‌را این‌گونه تعریف می‌کند: «نماد چیزی است که در جهان واقع بر شخصی یا چیز دیگری در نسبت با آن دلالت دارد.»

موضوع قابل توجه در چنین ارائه‌هایی، میزان بهایی است که ما به آن‌ها می‌دهیم. یا به عبارت دیگر، مواردی است که کمتر به آن‌ها بها داده و توجه شده است. هر دو گروه، چه بزرگسالان و چه کودکان، کتاب‌های مثل کتاب «آقای گامپی» را ساده و روان می‌بینند و همان‌طور که من خودم را در تمرینی که پیش‌تر توضیح دادم زیر و رو کردم، دریافتم که برای آگاهی از قراردادهای اختیاری موجود در چنین کتاب‌هایی و همچنین تمایزاتی که ما به صورتی کاملاً ناخودآگاه از قلم می‌اندازیم‌شان، بایست تلاش کرد و دقت کافی داشت. همچنین برای دیدن آن‌چه که به ظاهر ساده و طبیعی به نظر می‌رسد و عملاً پیچیده‌گی‌های بسیاری دارد نیز، این مورد صدق می‌کند. تمام این‌ها به این دلیل است که چنین تمریناتی به دلیل جنبه‌ی رمزگونه‌ی کتب مصور از اهمیت بسیاری برخوردارند و اندیشیدن به این نوع کتب از دریچه‌ی رموز و اسرار موجود در تصاویر، ارزشمندترین ابزاری است که به ما در درک و فهم آن‌ها کمک می‌کند. بر طبق نظریه‌ی مارشال بلانسکی، تفکر و دیدی که با رموز در هم آمیخته باشد، جهان را به عنوان مجموعه‌ای از پیام‌های پهناوری می‌بیند که لبریز از نشانه‌هایی است که ما را در مورد چگونگی آن می‌فریبد. از آن‌جایی‌که ما تصاویر را به عنوان علائم مصوری در

نظر می‌گیریم که بسیار نزدیک به آن چیزی هستند که تشبیه‌اش می‌کنند و سعی در به تصویر کشیدنش دارند؛ ما را فرا می‌خوانند تا به جای اینکه تصاویر را نمود دنیای واقعی بدانیم، کاملاً عکس آن عمل کرده و دنیای واقعی را نمودی از این تصاویر دانسته و یا به عبارتی حقیقت را در سایه‌ی تجسم داستانی آن لمس کنیم. فی‌الواقع چنین حرکتی از دنیای تصویرات به دنیای واقعی، گوهره‌ی کتاب‌های مصور است. تصاویر، متنی را به تصویر می‌کشند که به آن‌ها اشاره می‌کنند و در واقع سعی دارند تا به ما نشان دهند که کلمات در پی انتقال چه مفهومی هستند، بنابراین ما به وسیله‌ی تصاویر، و با توجه به کیفیت موجود در آن‌ها که متن را همراهی می‌کنند، افعال و اتفاقات موجود را درک می‌کنیم. و مسلماً جهانی که به تصویر می‌کشند لزوما آن چیزی نیست که همگان خواستار دیدنش باشند.

نیکلاس میرزوف، در توضیح آن‌چه که بلانسکی از آن به عنوان «فرهنگ بصری» یاد می‌کند، تمام اطلاعات بصری را در بافت فرهنگیِ خاصی که آن را تولید و دریافت می‌کند قرار داده و آن را به عنوان حیطه‌ای چالش‌برانگیز از کنش‌های متقابل اجتماعی و تعاریفی بر حسب طبقه، جنسیت، خصوصیات نژادی و جنسی، توضیح می‌دهد. کتب مصور با این هدف که به بینندگان نشان دهند که جهان چه‌طور به طور تلویحی به شکل تصاویری در می‌آید که جای کلمات را می‌گیرند، به محیط مناسبی برای چنین کنش‌های متقابلی که ذکرشان رفت، تبدیل می‌شوند. از این گذشته، همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، مخاطبان بی‌تجربه‌ی کتب مصور، نیاز دارند تا بیاموزند که چه‌طور به دنیای‌شان فکر کنند و خودشان و دیگران را چه‌طور ببینند و درک کنند. در نتیجه، این کتب، ابزار قابل توجهی برای درگیر کردن کودکان با ایدئولوژی‌های فرهنگی هر منطقه است.



همانگونه که جان استفان بیان می‌کند: «ایدوئولوژی‌ها لزوما ناخوشایند نیستند، و اگر بخواهیم آن‌ها را به عنوان سیستمی از عقایدی ببینیم که از طریق آن‌ها با جهان ارتباط برقرار کرده و آن‌را درک می‌کنیم؛ پس زندگی اجتماعی بدون آن‌ها امکان پذیر نخواهد بود.» ولی این به آن معنی نیست که تمام جنبه‌های زندگی اجتماعی به همان میزان خوشایندند و نه این‌که تمامی ایدئولوژی‌هایی که توسط کتب مصور منتقل می شوند نیز به همان اندازه قابل قبول‌اند. کتب مصور اغلب می‌توانند کودکان را ترغیب کنند تا جنبه‌هایی از واقعیت را که بزرگسالان مدام قابل اعتراض‌شان می‌یابند، اندکی نادیده بگیرند. خصوصاً این امر به این دلیل است که ما نیاز داریم تا خودمان را از مفاهیم پیچیده‌ای که در دل تصاویر و جملات ساده‌ی کتابی مثل «آقای گامپی» پنهان شده‌اند، آگاه سازیم. همین‌گونه که گیلیان رُز نیز می‌گوید: «دقت در نگاه کردن به تصاویر مستلزم تفکر پیرامون این موضوع است که آن‌ها چگونه قادرند تصویری ویژه از گروه‌های اجتماعی مانند طبقه، جنس، نژاد، تمایلات جنسی، توانایی‌های جسمی و الخ را، ارائه دهند.»

پس مطالب و تصاویر کتاب برنینگهام چه معنا و مفهومی دارد؟ من به چه چیزی اشاره داشتم تا فرض کنم امری «طبیعی» در این‌که آن‌چه که هست در واقع همان وجود آقای گامپی است دخالت دارد؟ چیزی که اینجا بیش از همه واضح است این است که من پذیرفتم آن‌چه در یک تصویر از اهمیت بیشتری برخوردار است، انسان موجود در آن است. که این امر به سوی یک جزء مرکزیت گونه پیش می‌رود. در حالی‌که این امر توسط برقراری یک رابطه‌ی دارای سلسه مراتب مشخص بین اجزاء ترسیم شده پیش می‌رود. تنها یکی از آن‌ها به اندازه‌ی کافی اهمیت داشته و در دایره‌ی توجه است که در متن نیز به آن اشاره شود و در نتیجه‌ی آن نگاه بیننده را به خود جذب کند. جالب این‌جا است که کودکان به جای توجه بیشتر به یک بخش از تصویر، بیشتر تمایل دارند که نگاهی اجمالی به سر تا سر تصویر بیندازند و به تمامی قسمت‌ها نیز به یک میزان برابر توجه می‌کنند. در واقع توانایی جدا کردن تصویر آدمک در وسط صفحه و توجه بیشتر به آن، از آن دسته توانایی‌هایی است که آموخته می‌شوند و این همان چیزی است که فرضیات فرهنگی مهمی را تقویت می‌کند. که این امر نه تنها پیرامون ارزش نسبی جزئی مشخص است بلکه، پیرامون فرضیات کلی‌ای است که اجزاء در آن حقیقتاً دارای ارزش‌های متفاوتی هستند و در نتیجه میزان توجه متفاوتی را نیز می‌طلبند.

چندان عجیب نیست که هم تصاویر و هم نگاشته‌های کتاب، شکل آدمک یا همان انسان را در بافتی اجتماعی ترسیم

کرده‌اند. او آقای گامپی است، مرد بالغی است، قدرت و توانایی‌اش با این حقیقت که او تنها با نام خانوادگی‌اش و با لفظ «آقا» خطاب می‌شود و این‌که کتی که تنش کرده نمایانگر یک انسان بالغ دارای شغل و منسب است؛ نشان داده شده. کت او در بخش‌های بعدی کتاب کنار گذاشته می‌شود و همه‌ی این‌ها نیز به این دلیل است که معلوم شود آقای گامپی طبق معمول در تعطیلات به سر برده و مدتی از کار فارغ است و قایق‌سواری می‌کند. و سرانجام در بخش‌های پایانی کتاب آقای گامپی کتی مخصوص میزبانی از میهمانان بر تن دارد و در یک میهمانی چای به تصویر کشیده شده است. و پایان داستان هم مثل سایر داستان‌هایی از این دست به نکته‌ای می‌رسد که در آن خوبی به اصطلاح آدم بزرگ‌ها برای کودکان و میزان قدرت و توانایی آنان در نگهداری و الگو پذیری نشان داده می‌شود.

اما با وجود فقدان چنین نشانه‌ی بصری‌ای از نشان دادن قدرت او در بسیاری از تصاویر، آقای گامپی در متن، همیشه «آقای گامپی» باقی می‌ماند. در حالی‌که همیشه در خدمت کودکان و حیواناتی است که او را در گردشش همراهی می‌کنند و او همواره مسئول تذکر دادن قوانین به آن‌هاست. ظاهراً قدرت آقای گامپی، ورای نمادی است که در یک کت که ممکن است توسط هر کسی نیز پوشیده شود و نمایانگر موقعیت آن فرد است و نه قدرتی که به او پیوسته باشد. پس قدرت آقای گامپی باید با چیز دیگری پدیدار شود، و آن هم چیزی نیست جر اینکه: او مرد است و بالغ و اینکه در متن هم ما با این جمله موجه می‌شویم که او «مالک» قایقش است. ظاهراً این موضوع برای ما از هر موضوع دیگری که در مورد آقای گامپی می‌دانیم مهم‌تر است. مهم‌تر از وضعیت تأهل او، یا گذشته‌اش و یا حرفه‌اش. این موضوع از هر چیز دیگری که متن درباره‌شان سکوت کرده، مهم‌تر است. با مهم‌تر جلوه دادن قدرت مالکیت و این‌که هر مرد بالغی که مالک چیزی است می‌تواند برای بچه‌ها و حیوانات قانون وضع کند، کتاب به روشنی سلسه مراتب اجتماعی را به تصویر می‌کشد. خب این تنها ارزش‌های قراردادی‌ای نیست که کتاب آن‌را به تصویر می‌کشد. تصویر بعدی به ما نشان می‌دهد که یکی از بچه‌ها که موهای بلندی دارد، پیراهنی صورتی به تن کرده، در حالی‌که دیگری موهایش کوتاه است و شلوارک و تی‌شرت به تن کرده‌است. بر حسب رفتار هریک از بچه‌ها، می‌شود هر دوی آن‌ها را دختر دانست، اما مجموعه‌ای از کدهای تصویری موجود، به بیننده می‌فهماند که آن یکی که موهای کوتاهی دارد مذکر است. مثل علائمی که بر روی درهای دستشویی‌ها وجود دارد. قسمت مردان با عکس مردی با شلوار و پیراهن نشان داده می شود و زنان شکلی دارند که در آن آدمک روی در، دامن به پا کرده است. چه مرد و چه زن، آن یکی که شلوارک به پا دارد رفتاری سوای آن یکی که پیراهن به تن کرده از خود نشان می‌دهد. کمی بعدتر، بعد از تصادف قایق و برای نشان دادن عواقبی که بر سر بچه‌ها آمده، آن یکی که شلوارک به پا دارد، لباسی که بالا تنه‌اش را می پوشانده از دست داده است، در حالی‌که کودک خیس دیگری که او هم در همان قایق تصادف کرده، شرمگین در پیراهن خیس خود می‌لرزد. این تصویر ممکن است نادیده گرفته شود ولی بیانگر این موضوع است که به طور معمول پوشش جنس مؤنث او را ملزم به رعایت برخی اصول رفتاری نیز می‌کند.

آشکارتر از همه این است که داستان حول محور آقای گامپی و قول گرفتن از بچه‌ها است که با هم جر و بحث نکنند یا قول گرفتن از گربه که خرگوش را دنبال نکند و درست قبل از این‌که او به آن‌ها اجازه بدهد تا کارهایی را که از آن منع شده‌اند انجام دهند، هر یک قول‌های خود را زیر پا می‌گذارند و قایق در آب غرق می‌شود. اطلاعاتی که راجع به انگیزه‌ی آموزشی پنهان در کتب مصور دارم، مرا به سمت قضاوتی اخلاقی می‌کشاند. و آن این است که آقای گامپی در قول گرفتن از بچه‌ها مرتکب اشتباه شده و یا بچه‌ها و حیوانات در عمل به آن‌ها مرتکب اشتباه شده‌اند. و جالب اینجاست که کتاب هیچ اشاره‌ای به چنین قضاوتی نمی‌کند. تصاویری که در آن آقای گامپی به عنوان مردی مهربان و با صورتی گرد و نجیب و آرام به تصویر کشده شده است، به ما هشدار می‌دهد که او ممکن است هر چیزی باشد جز یک آدم خشک منضبطی که ممکن است از او متنفر باشیم. حتی زیر قول زدن از سوی حیوانات و بچه‌ها نیز دارای هیچ نکته‌ی منفی گفته شده در متن نیستند که ما به سمت قضاوتی منفی از رفتار آن‌ها سوق دهند. علاوه بر این چنین ریخت و پاش‌ها و شیطنت‌هایی، منبع اصلی به نمایش گذاشتن شور و شوق بچه‌ها است و حداقل همان‌قدر که می‌توان آن را

محکوم کرد، می‌توان از آن لذت برد. حتی آقای گامپی خودش تا حدی از این‌که به آن خدانشناس‌ها غذا داد و برای گردش بعدی دعوت‌شان کرد دمق است. از این گذشته، قول و قرارها ناچاراً و به شکلی نه چندان تصادفی و کلیشه‌ای به اصول رفتاری بازمی‌گردند. در جهان و بیشتر در آنچه که ما در کتاب‌ها و تلویزیون و هر جای دیگری برای بچه‌ها آن را به نمایش می‌گذاریم، گربه‌ها همیشه خرگوش‌ها را دنبال می‌کنند و بچه‌ها نیز همیشه در حال جر و بحث و به سر و کله‌ی هم زدن‌اند. با توجه به عدم توانایی آن‌ها از این‌که به گونه‌ای دیگر رفتار کنند و جنبه‌ی جالب آن در هنگامی‌که آن‌ها با دست‌پاچگی قادر به آرام و ساکت نشستن نیستند، داستان هم صحت و اعتبار کلیشه‌ها را تقویت کرده و هم در حالت کلی‌تر، دگرگونی این نوع از کلیشه را نیز محکوم نموده است. اما حقیقتاً چرا آقای گامپی قول‌هایی را می‌گرفت که به وضوح معلوم بودند که به آن‌ها عمل نمی‌شود؟ این مورد هم یکی از آن‌هایی است که متن در مقابل‌شان سکوت کرده است. اما همین سکوت به ما این فرصت را می‌دهد تا از درخواست او مبنی بر این‌که بچه‌ها کاری را انجام دهند که چندان نسبت به آن آگاهی و رغبت ندارند، این مفهوم را آشکار می‌کند که پس باید کسی باشد تا آنان را به چنین کارهایی وادار کند. اگر آن‌ها به اندازه‌ی کافی عاقل و بالغ بودند که سر قول‌شان بایستند، پس ما دیگر نمی‌توانستیم کورکورانه بپنداریم که آن‌ها به اندازه‌ی کافی نادان هستند که به رهبری و مدیریت فرد دیگری نیازمند باشند و در نتیجه فرد دیگری می بایست آن کت کذایی را در مهمانی چای پایان داستان به تن می‌کرد. داستان «گشت و گذار آقای گامپی» بدین سان شباهت بین کودکان و حیوانات را تقویت کرده و این امر طبیعی را که در بی‌مسئولیتی یک کودک نمایانگر است در هر دو گروه نشان داده و به این طریق لزوم حضور و نفوذ یک فرد بزرگ‌تر را نشان می‌دهد. با پذیرفتن تمامی این موارد به عنوان اموری طبیعی، خوانندگان این داستان و داستان‌های مصور مشابه را به دانشی نه تنها نسبت به دنیای پیرامون خود، بلکه نسبت به مکانی که در آن به عنوان یک فرد زندگی می‌کنند، آگاه کرده و آنان را به این‌که حقیقتاً چه کسانی هستند آگاه می سازد.

مورد اخیر آن‌قدری از اهمیت برخوردار هست که سزاوار کاوش بیشتری باشد. مانند تمامی متون روایی، کتب مصور داستانی، خوانندگان را به ایده‌های پذیرفته شده‌ای مبنی بر این‌که چه کسی هستند رهنمون کرده و این امر نیز از طریق مزایای زوایه‌ی دیدی است که از آن وقایعی که رخ می‌دهند توصیف می‌شوند. صرفاً دانستن این‌که چه چیزی از آن چشم‌انداز دریافت می‌شود، ما خوانندگان به دیدن و درک رخدادها و مردم از آن جهت جذب می‌شویم که راوی ما را به دیدن‌شان فرا می‌خواند. نظریه پردازان ایدئولوژیک چنین چشم انداز روایی را موقعیت سوژه در تصرف آنان می‌نامد، چنانکه خوانندگان به طرق مختلفی به فردیت خویش آگاهی دارند. اما همان‌گونه که جان استفان اظهار می‌دارد: «در ادامه‌ی به دست گرفتن یک موقعیت از آن‌چه که متن به آسانی در آن قابل فهم است، خوانندگان مستعد قرار گرفتن در چارچوب ایدئولوژی متن هستند؛ به عبارت دیگر آن‌ها در معرض همان ایدئولوژی هستند.»

تمام داستان‌ها بیانگر موقعیت سوژه‌ای هستند که خوانندگان تحت تصرف آن قرار می‌گیرند. و از آن‌جایی که کتب مصور این کار را به همان خوبی که می‌شود با لغات انجام داد، با به تصویر کشیدن آن‌ها به انجام می‌رسانند؛ موقعیت سوژه در آن‌ها بسیار متداول‌تر از آن چیزی است که متز (۱۹۸۲) آن را به عنوان فیلمی که خود را به بینندگانش ارائه می‌کند، طرح کرد. تصاویر در هر دوی آن‌ها موقعیتی از قدرت را به بینندگان خود عرضه می‌کند. آن‌ها تنها تا زمانی به حیات خود ادامه می‌دهند که ما به آنان می‌نگریم. آن‌ها ما را به مشاهده‌ی آن چیزی که طبیعتاً قادر به مشاهده‌ی ما نیست، دعوت می‌کنند. در «گشت و گذار آقای گامپی»، برنینگهام توانایی ما به عنوان یک فرد در جایگاه بیننده را مانند اغلب کتب مصور، به رخ می‌کشد. این عمل معمولاً با به تصویر کشیدن تمامی کاراکترها، در حالی‌که روی‌شان را به سمت ما برگردانده‌اند به انجام می‌رسد. در واقع در تصویری که در آن آقای گامپی پشت به خانه‌اش ایستاده و لبخند نیز به لب دارد، تنها ارتباطی که برقرار می شود در دیدن نمایی از یک عکس یا نقاشی پرتره‌ی یک فرد است. انگار او در یک عکس فوری خانواده‌گی به همین شکل ایستاده است تا با اولین نگاه قابل تشخیص باشد. در ارتباط با این عکس فوری خانواده‌گی و تصویر به جمله‌ای برمی‌خوریم که می‌گوید: «این آقای گامپی است» که در این جمله از همان زمان حالی استفاده شده که ما در هنگام دیدن عکس‌هایی که رخدادهای گذشته را برای ما به تصویر کشیده‌اند می‌گوییم. مثلاً: «این منم وقتی بچه بودم». و سپس روایت داستان به زمان گذشته‌ی متداول در متون روایی، تغییر می‌کند. در این داستان، کاراکترها برای نشان دادن صورت‌های‌شان به یک بیننده‌ی نامعلوم، نه تنها خواستار حق بیننده برای خیره شدن هستند بلکه تا حدی هم نسبت به این خیرگی آگاه‌اند و از این‌رو میل منفعل‌شان و یا حتی به سخنی دیگر، خواسته‌شان در همین خیره شدگی است. درست مانند بازیگران در نمایش یا فیلم سینمایی، و یا سایر کاراکترها در کتب مصور دیگر، آنان نگاه هوسناکی را که جان برگر (۱۹۷۲) هم در عکس‌های آگهی و هم نقاشی‌های سنتی اروپایی رسم شده از تن عریان، کشف کرد، به اشتراک می‌گذارند. به عبارتی، بیننده‌ی ضمنی آن‌ها یک پیپینگ تام است که می‌تواند زیر چشمی به همه چیز نگاه کرده و در جزئیات درنگ کند تا لذت ببرد و تفسیر کند و حتی در موردشان قضاوت کند.

نگرشی که در کتاب مصور وجود دارد در این باره است که آیا کودکان باید مانند حیواناتی که در طبیعت‌شان است عمل کنند و کنش و واکنش نشان دهند یا این‌که بزرگسالان متمدن از آن‌ها می‌خواهند تا به عنوان کلیدی قفل وجودی‌شان را بگشایند تا به عنوان کتابی آموزشی به آن‌ها بیاموزد که چگونه باشند و نباشند و یا این‌که به عنوان چیزی برای سرگرمی آن‌ها و لذت بردن‌شان به‌کار گرفته شود؟ داستان‌هایی که ما آنان را آموزشی می‌نامیم، کودکان را به سوی رفتار قابل قبول بزرگسالانه تشویق می‌کند، در حالی‌که آن‌هایی برای کودکان سرگرم کننده و دوست‌داشتنی هستند که آنان را به سرخوشی مفرط از آن‌چه ما به عنوان رفتاری طبیعی می‌بینیم، ترغیب می‌کند. در حالی‌که هر دو، به نحوی آموزشی هم هستند. جنبه‌ی آموزشی در اولی آشکارتر است زیرا به کودکان می‌گوید که از رفتار بچه‌گانه دست بردارند. که این درست همان روشی است که ادبیات سنتی بزرگسالان آن را به عنوان رفتاری معمولی می‌پندارد که نمونه‌ی بارز مردی است از خانواده‌ای متوسط و درست شبیه همان کسانی که چنین کتابی را نوشته‌اند. این نوع از کتاب کودکان ضرورتاً به ارزش‌های انسانی می‌پردازد و میزان پذیرفتگی و درست بودن رفتار را طبق آن‌چه که بزرگ‌ترها خواستار آن هستند، بیان می‌کند.

اما کتبی که در دسته‌ی دوم قرار دارند به کودکان می‌آموزند که چه‌طور بچه‌گانگی کنند و این به واسطه‌ی آن چیزی است که مفسرینی چون ژاکلین رز (۱۹۸۴) و نگارنده (۱۹۹۲) از آن به عنوان روند تشکیل یاد می‌کنیم: بزرگسالان برای کودکان کتاب می‌نویسند تا آنان را وادار کنند تا به ادراک مفاهیم چون آنان برسند و این درست به نحوی باشد که با اهداف و نیاز بزرگسالان نیز مطابقت داشته باشد. چنین تصویری خودسرانه و ضد اجتماعی و افراط‌گرایانه است که آقای گامپی نیز آن را مدعیانه منع می‌کند و منفعلانه از مسافرانش می‌پذیرد. چنین امری ضرروت و تمایل به بچه‌گانگی را تا حدی نشان می‌دهد که در مواردی بزرگسالان نیز به هوای گذشته و حسرت روزهای خوش کودکی با بعضی شیطنت‌های کودکان‌شان مخالفتی نمی‌کنند.

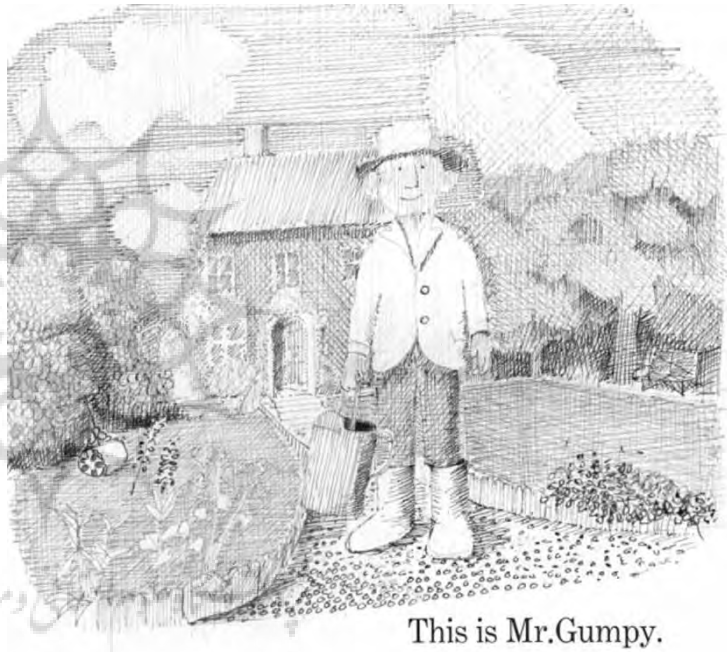
کتب مصوری همچون «آقای گامپی» ضرورتاً نقش مهمی را در فرآیند آموزشی بازی می‌کنند. مانند تمامی آن‌چه ساخته‌ی دست بشر است، کتاب‌ها نیز درگیر و تحت تاثیر فرهنگی هستند که در آن ساخته شده‌اند و بچه‌گانگی‌ای که هر کدام به تصویر می‌کشند ناشی از فرهنگی است که در آن تعریف شده‌اند. اما به عنوان مجموعه‌ای از آثاری که توسط تصاویر و کلمات به انتقال اطلاعات می‌پردازند، از بین این کتب داستانی، سیستمی متشکل از نمادها را به تصویر کشیده و حتی آن را به خوانندگان‌شان می‌آموزند. به همین دلیل درک و فهم آن‌ها توسط دانشی که از ساختاری ذهنی به وجود آمده، اغنا شده است.

تحقیق روان‌شناسانه‌ای که در ادراک تصاویر صورت گرفته به ما کمک می‌کند تا طرفی که در آن انسان‌ها و در این‌جا بیشتر کودکان، تصاویر را می‌بینند و با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند، فهمیده شود. اِولین گلداسمیت (۱۹۸۴) خلاصه‌ی مختصر و مفیدی از تحقیقی مرتبط در این حیطه را ارئه داده است. رادولف آرنهایم(۱۹۷۴)، روانشناس گشتالت طرح مفیدی را در مورد روش‌هایی که در آن ترکیب تصاویر بر میزان درک ما از آن چیزی که آن‌ها ترسیم کرده‌اند و خصوصاً بر حسب آن‌چه او با عنوان «اثر متقابل فشارهای مستقیم» یاد می‌کند و در میان تصاویر رسم شده دیده می‌شود، ارائه کرده است. آرنهایم استدلال می‌کند که این فشارها همچون شکل و اندازه و مکان هر چیزی، ذاتی‌اند اما می‌توانند به عنوان نماد نیز به بحث گذاشته شوند.

موضوعات تصویری ممکن است معانی دیگری هم داشته باشند: برای نمونه دیدن یک شیء مشابه صلیب ممکن

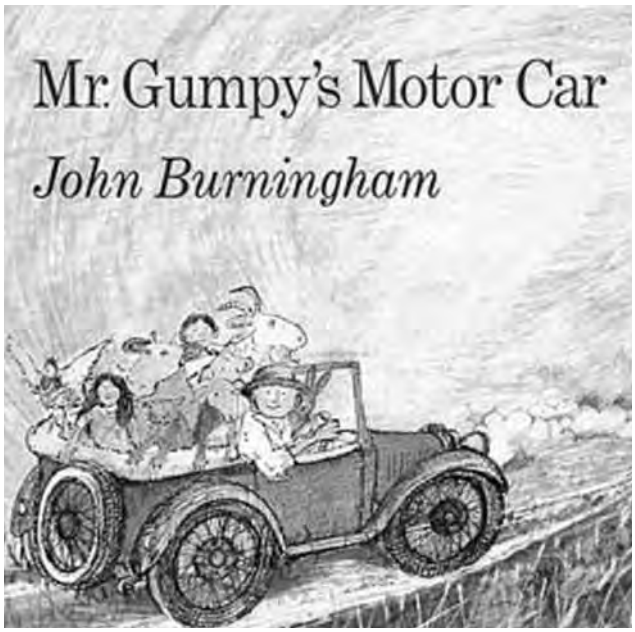
است برای یک بیننده‌ی مطلع، یادآور احساسات مسیحی باشد. کتاب‌های تصویری به دنبال رساندن اطلاعات پیچیده از طریق ابزارهای بصری هستند و از همین رو تا حدود زیادی از نمادگرایی تصویری استفاده می‌کنند و گاهی با دانستن، از پیکرنگاری هنر کلاسیک تا نمادشناسی تبلیغات معاصر، روشن می‌شوند. برای نمونه در نظر بگیرید که خانه‌ی خاصی که برنینگهام برای آقای گامپی در نظر گرفته است، چه‌طور به افراد آشنا به سبک‌های معماری هم اتمسفر آرامش روستایی و هم حس احترام طبقه متوسط را القا می‌کند. علاوه بر این هر کسی که با نظریه‌ی روان‌کاوی فروید یا یونگ و توجه آن‌ها به معانی ناخودآگاه تصاویر آشنا باشد، تصاویر بسیاری برای تحلیل در این کتاب می‌یابد. ممکن است مفاهیم فرویدی قدرت قضیبی در کرجی آقای گامپی به ویژه در تصویر اول او وجود داشته باشد اما در تصویر بعدی می‌فهمیم چیزی به جز طناب جلوی آقای گامپی نیست. در عین حال، روان‌کاوان یونگی ممکن است بر تشدید کهن‌الگوی آب دادن آقای گامپی در چند تصویر اول، لوله‌ی آب در همان وضعیت در چند تصویر بعدی و قوری چای در دست او در آخرین تصویر توجه کنند. آغاز و پایان این داستان سفر روی آب و درون آب با آقای گامپی است که اشیایی حامل مایعات در دست دارد و در نتیجه اهمیت به گیاهان و سپس اهمیت به انسان‌ها و حیوانات را نشان دهد و از این رو خود یک داستان پیچیده در باب یکپارچگی فیزیکی و یا اجتماعی را در بر دارد.

تنها اشیا نیستند که در این تصاویر حاوی معنی هستند: مجموع تصاویر نیز می‌توانند حالات روحی و معانی خاصی را از طریق استفاده از سبک‌های تصویری موجود نشان دهند که این سبک‌ها برای بینندگان آشنا به تاریخ هنر حاوی اطلاعاتی هستند. سبک‌های منتسب به افراد خاص یا سبک‌های متعلق به دوره‌ها و فرهنگ‌ها نه تنها حاوی معنی برای بینندگان اولیه‌ی خود هستند بلکه نماینده‌ی آن افراد یا دوره‌ها یا فرهنگ‌ها برای ما نیز هستند. بنابراین تصاویر برنینگهام از آقای گرامپی هم نماینده‌ی سبک امپرسیونیسم و هم آرامش و صفای روستایی می‌باشند و این تصاویر قصد نشان دادن این آرامش را دارند. علاوه بر مکاتبی که به تصاویر توجه دارند، بحث‌های نظری بسیاری در مورد رابطه‌ی بین تصاویر و کلمات وجود دارد که به ویژه در مطالعه‌ی تصاویر کتاب‌ها بسیار مهم هستند. بیشتر مطالعات در این حوزه بر تفاوت‌هایی توجه دارند که لسینگ قرن‌ها قبل در لاکون به آن‌ها اشاره کرده بود. نمایش تصویری بیشتر مناسب برای شرح دادن ظاهر اشیا در فضاها و کلمات برای شرح دادن اعمال اشیا در زمان هستند. بنابراین در یک کتاب تصویری مانند کتاب «آقای گامپی» متن به طور مشهود در مورد ظاهر آقای گامپی یا قایق او چیزی نمی‌گوید و تصاویر نیز از حرکت مانند قایق یا حیوانات عاجز هستند.



This is Mr.Gumpy.

اما تصاویر می‌توانند در مورد فعالیت متوالی اطلاعاتی به دست بدهند و این کار را نیز می‌کنند. برنینگهام با انتخاب دقیق بهترین زمان برای رسم صحنه و انتخاب تنش ترکیبی ارتباطی بین اشیای کشیده شده می‌تواند به روشنی عمل واژگون شدن قایق، اعمال منتهی به وضعیت شخصیت‌ها در هنگام رسم صحنه و نتیجه‌ی اعمال بعدی را نشان دهد. علاوه بر این، تصاویر متوالی یک کتاب مصور بر همه‌ی اعمالی دلالت دارند که شخصیت از وضعیت ثابت به تصویر کشیده شده در یک تصویر تا وضعیت ثابت تصویر بعدی انجام می‌دهد: از سقوط به آب در یک تصویر تا خشک شدن در کنار رودخانه در تصویر بعدی. البته این قابلیت در رساندن اعمال نادیده و گذر زمان است که به تصاویر در کتاب‌های مصور اجازه می‌دهد تا نقش مهم خود را در داستان گفتن ایفا کنند. با این وجود، اعمالی که تصاویر بر آن‌ها دلالت می‌کنند، هرگز با اعمال گفته شده توسط متن یکسان نیستند. بیان شیرین متن برنینگهام مثل «و اونا پرت شدن توی آب» نمی‌تواند نظم غنی اعمال و واکنش‌های موجود در تصاویر مربوط به واژگون شدن قایق را برای ما داشته باشد. دابلیو. جی. تی. میچل (۱۹۸۶:۴۴) معتقد است که رابطه‌ی بین تصاویر و متن‌های همراه آن «یک رابطه‌ی پیچیده‌ی حاوی ترجمه‌ی مکتوب، ترجمه‌ی زبانی، بیان تصاویر و روشن‌گری مشترک است». کتاب «گشت و گذار آقای گامپی» هم نشان می‌دهد که متن برنینگهام به تنهایی و بدون این تصاویر برای توضیح اعمال انجام شده توسط شخصیت بدون شخصیت چه‌قدر پیچیده است: برای دریافت معانی این اعمال ساده نیاز به تصاویر و دانش کدهای تصویری است. در عین حال تصاویر حیوانی که بیشتر کتاب را تشکیل می‌دهند، بدون متن تنها شبیه



چندین نقاشی یک راهنمای اطلاعات در مورد حیوانات به نظر می‌رسیدند. تنها متن نشان می‌دهد که حیوانات داستان می‌توانند صحبت کنند و این که دل‌شان می‌خواهد سوار قایق شوند. البته همین تصاویر به راحتی می‌توانستند برای متن دیگری به کار روند. مثلاً این که آقای گامپی حیواناتی را سوار قایق می‌کند که صحبت نمی‌کنند و قایق غرق می‌شود و او درسی در مورد طمع می‌آموزد. بنابراین تصاویر اطلاعاتی در مورد اعمالی به دست می‌دهند که توسط کلمات توضیح داده شده‌اند و در همین حال، کلمات اطلاعاتی در مورد محتویات تصاویر ارایه می‌کنند.

در واقع اگر ما به کلمات داخل کتاب‌های مصور دقت کنیم، متوجه می‌شویم که این تصاویر همواره به ما می‌گویند که چیزها دقیقا آن طور نیستند که در تصاویر نشان داده شده‌اند، و تصاویر نشان می‌دهند که اتفاقات کاملاً با مسائل گفته شده توسط کلمات یکسان نیستند. کتاب‌های مصور از قدیم حالت شمایلی iconic دارند، بنابراین: لذت کلیدی‌ای در این کتاب‌ها وجود دارد که آن درک تفاوت‌های بین اطلاعات ارایه شده توسط تصاویر و متن است.

چنین تفاوت‌هایی هم اطلاعات را غنی‌تر می‌کنند و شک در مورد صداقت هر دو حالت تصویر و متن را به وجود می‌آورند. این شک ایجاد شده مسئله‌ای مهم است: کتاب‌های مصور بر اساس طبیعت خود به دنبال آگاه کردن مخاطبان از محدودیت‌ها و تحریف‌های موجود در تصویر ارایه شده توسط خود آن‌ها از دنیا هستند. توجه دقیق به چنین کتاب‌هایی، خوانندگان را به طور خودکار تبدیل به افراد نمادشناس می‌کند. درک این مسئله و فراگیری آگاه‌تر شدن از تحریف در نمایش کتاب‌های تصویری چه برای کودکان جوان و چه برای نظریه‌پردازان می‌تواند دو نتیجه‌ی مهم داشته باشد.

نتیجه‌ی اول این است که این امر باعث تقویت آگاهی و قدردانی از هوشمندی و موشکافی هنرمندان تصویری و زبانی می‌شود. هر چه خوانندگان و بینندگان از هر سن و سالی بیشتر در مورد کدهای نمایش بدانند، بیشتر می‌توانند از نحوه‌ی استفاده‌ی این کدها توسط نویسندگان و تصویرگران لذت ببرند. برای نمونه این بینندگان ممکن است متوجه چندین جناس تصویری در «گشت و گذار آقای گامپی» شوند: این که چه‌طور گل‌ها در تصویر برنینگهام از خرگوش به شکل چشم‌ها، مژه‌ها و گوش‌های خرگوش هستند یا این که چه‌طور شکل پوزه‌ی خوک در شاخه‌ی درخت پشت سر خوک تکرار شده است.

نتیجه‌ی دوم از نتیجه‌ی قبلی نیز مهم‌تر است: هر چه کودکان و بزرگ‌سالان بیشتر از میزان نمایش بد دنیا در این کارها بدانند، احتمال اشتباه گرفتن هر گونه نمایش خاصی از واقعیت با خود واقعیت و یا تحت تأثیر قرار گرفتن ناخودآگاه توسط ایدئولوژی‌هایی که در نظر نگرفته‌اند، کمتر می‌شود. آگاهی بیشتر ما و کودکان‌مان از نمادشناسی کتاب‌های مصور که دنیای‌شان را از طریق آن‌ها به کودکان‌مان نشان می‌دهیم، به ما اجازه می‌دهد تا به کودکان‌مان قدرت مذاکره‌ی بیشتری در مورد فردیت‌شان بدهیم و به طور حتم هدف مطلوب‌تری از سرکوب آن‌ها برای انطباق با دیدگاه‌های خودمان پیش روی‌مان قرار خواهد گرفت.