مقاله

تصاویر، کتب مصور و مخاطب

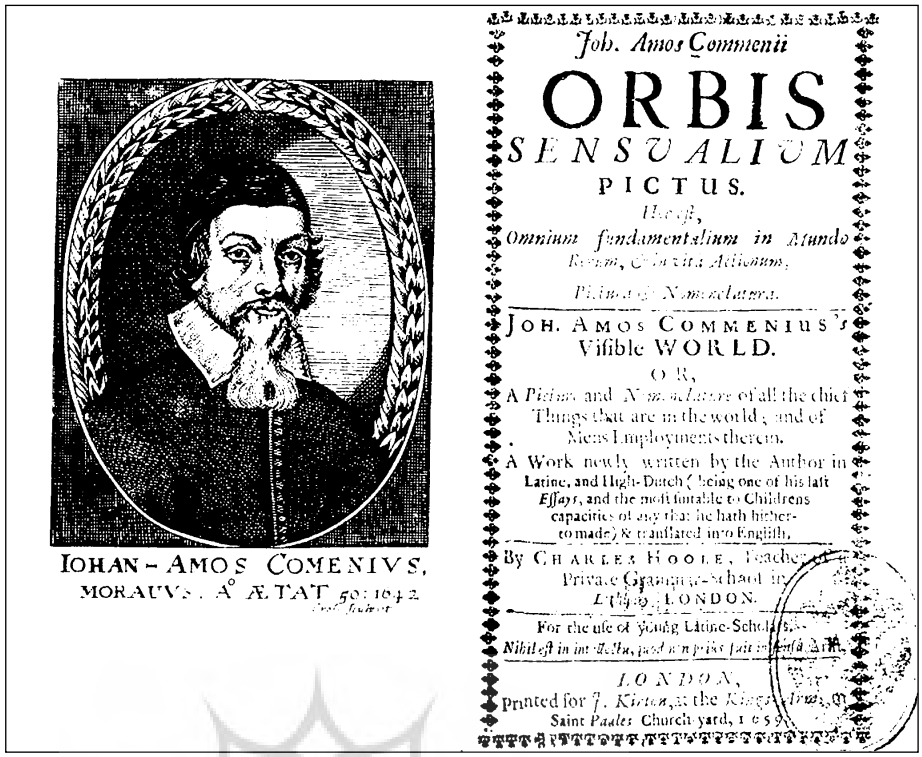
پری نودلمن
بنفشه عرفانیان

متنی که از نظر خوانندگان گرامی خواهد گذشت، فصلی از کتاب «واژگان و تصاویر؛ هنر روایتگری کتب مصور کودکان» اثر «پری نودلمن» است و در هر شماره از کتاب ماه کودک و نوجوان، فصلی از این کتاب خواهد آمد. فصل نخست این کتاب، دربارهٔ تعامل و رابطهٔ میان تصاویر و واژگان و ارتباطی که حاصل کنش و واکنش این عناصر در یک کل واحد است و تأثیر و بر آیند آن بر مخاطب، به بحث پرداخته است. مروری بر مطالب این فصل، بر ما روشن می‌کند که تا چه حد شناخت و درک ادبیات برای تصویرگران، دارای اهمیتی حیاتی است. هم‌چنین، به دلیل نظام پیچیدهٔ واژه و تصویر، چگونگی به کارگیری این دو، برای هنرمند نویسنده و تصویرگر، امری بسیار مهم تلقی می‌گردد.

کمبودی که درخصوص شناخت ادبیات، در میان جامعهٔ تصویرگری ایران به چشم می‌خورد بررسی و پژوهش در چنین عرصه‌هایی را بیش از پیش نشان می‌دهد. پیش کشیدن مباحثی چون علم هرمنوتیک و این‌که هر تصویرگر براساس برداشت و بینش خود نسبت به روایت‌ها و داستان‌ها، دست به تصویرگری می‌زند که اغلب با عدم اشراف بر چنین مقوله‌ای توأم است، زمانی معنا و حقیقت می‌یابد که این تأویل با شناخت و تأمل در ادبیات صورت بگیرد. حتی یک «مؤلف ـ تصویرگر» هم با ناآگاهی و بی‌خبری از ادبیات، قادر به تولید اثری ماندگار نخواهد بود. با این مقدمه، امیدواریم گامی هر چند ناچیز در جهت طرح این مسائل نظری، در تصویرگری و تعامل آن با متن ادبی، برداشته باشیم.

اغلب کتاب‌های مصور، روایتگر داستان‌ها و قصص هستند. بنابراین، برای شناخت بهتر آن‌ها لازم است دربارهٔ قصه بیشتر بدانیم. از دیدگاه نظریه ادبی، پیچیده‌ترین جنبه کتاب‌های مصور، آن است که این کتاب‌ها نوعی روایت یا قصهٔ به شدت متکی به اطلاعات تصویری‌اند. در بسیاری از نظریه‌های ادبی مربوط به روایت، به روش‌هایی که تصاویر از آن طریق، در عمل روایت داستان مشارکت می‌کنند، اعتنایی نمی‌شود و این نظریه‌ها، بر چگونگی درگیر کردن خوانندگان به وسیله داستان، بدون اتکا بر اطلاعات تصویری کتاب‌ها، تمایل و تأکید دارند. در نظر گرفتن وابستگی متن با آگاهی خواننده از رمزینه‌های ارتباط ادبی یا روابط بینامتنی با دیگر نوشته‌ها، رسیدن به نوعی فاصله میان مخاطب و متن است که «ولفگانگ آیزر» [1]، آن را سرآغاز درگیری خواننده با متن می‌داند و توجه به چنین مسائلی، گام نهادن در وادی پیچیده‌ای است که توسط تصاویری که اطلاعاتی از ناگفته‌های متن را آشکار می‌کنند، پدید آمده است.

میراث قرن‌ها ادبیات عظیم بدون تصویرگری، نشان داده که داستان‌ها می‌توانند تنها با اتکا به کلمات، روایتی کامل باشند. پس چرا باید تصاویر به آن‌ها اضافه شوند؟ یا حتی چرا باید سلسله‌ای از تصاویر وجود داشته باشد که خود، داستانی بگویند که مستقل



"orbis pictus" اثر کامینوس

از کلمات عمل کند؟ اصلاً چرا چنین کتب مصوری باید به وجود بیایند؟ بسیاری از والدین و مربیان، این پرسش را با اشاره به مخاطب موردنظر و نه کیفیات کتاب‌های مصور، پاسخ می‌دهند. علت آن است که کودکان خردسال، آمادگی بیشتری برای نشان دادن واکنش به تصاویر دارند تا به کلمات. با وجود این، هیچ دلیل انکارناپذیر روان‌شناختی یا تعلیم و تربیتی وجود ندارد که بخش عمده‌ای از داستان‌هایی که برای کودکان خردسال روایت می‌شوند، حتماً باید همراه با تصاویر باشند. در حقیقت، حتی مدرکی وجود دارد که ثابت می‌کند حضور تصاویر در کتاب‌ها، می‌تواند از نظر آموزشی عملکردی ضدخلاقیت داشته باشد. در پژوهشی که روی کودکان خردسالی که تازه شروع به یادگیری و خواندن کرده بودند، صورت گرفته، «اس. جِی. سموئلز»[۲] روان‌شناس، نظریه‌ای از این قرار مطرح کرده است: هنگامی که تصاویر و کلمات با یکدیگر نمایش داده می‌شوند، تصاویر عملکردی مغشوش‌کننده و مزاحم برای ادراک دارند و در خوانش اثر دخالت می‌کنند و بنابراین، احتمالاً در اطلاعات متن هم دخالت می‌کنند. هرچند بیشتر کودکان معاصر نسبت به کودکان قرن گذشته، برتری‌ها و مزیت‌هایی دارند، برخی کودکان در کشورهای در حال توسعه، هنوز هم از خواندن کتاب‌های بدون تصویر یا گوش دادن به مطالب آن‌ها لذت می‌برند. با وجود این، تاریخ این فرصت را از آن‌ها گرفته است. حتی جدیدترین کتاب‌هایی که برای کودکان در نظر گرفته شده، برای اطلاع‌رسانی بهتر، از تصویرسازی بهره گرفته‌اند.

کتابی که اغلب به عنوان اولین کتاب مصور کودکان از آن یاد می‌شود، یعنی کتاب "orbis pictus"، اثر «کامینوس»[۳] (در حدود ۱۶۵۷)، مجموعه‌ای مصور است که از تصاویر برای مشخص کردن معانی کلمات استفاده کرده است. بعدها وقتی کتاب‌های فاقد اطلاعات [بدون متن اطلاع‌رساننده] و کتاب‌های اطلاع‌رسانی برای کودکان به وجود آمد، تصویرسازی هم شدند که احتمالاً دلیل آن این بود که در آن زمان، اکثر کتاب‌ها تصویرسازی می‌شدند. در اوایل قرن نوزدهم «جرج گروک شنک»[۴]، آثار برادران «گریم»[۵] را برای کودکان و آثار دیکنز را برای بزرگسالان، تصویرسازی می‌کرد.

از اولین کتاب‌های داستان کودک ارزشمندی که در آن، توازنی میان کلمات و تصاویر برقرار شده، همانند بسیاری از کتاب‌های مصور معاصر، کتاب‌هایی بودند که توسط «والتر کرین»[۶]، «کیت گرین اُوی»[۷] و بالاتر از همه «راندلف کالدکات»[۸]، در ثلث آخر قرن نوزدهم صورت گرفت و سپس به وسیله «بئاتریکس پاتر»[۹]، در سال‌های اولیه این قرن انجام شد.

به نظر می‌رسد این آثار، بنیاد تمامی ژانرهای روایتگری، باشند و این به سادگی، از آن‌روست که آن‌ها آن قدر محبوب بودند که دیگر نویسندگان و هنرمندان، به سوی تولید کتاب‌هایی مشابه آن‌ها هدایت شدند. در واقع تاریخ به ما می‌گوید، ارتباط میان کودکان و تصاویر که ما نیز آن را نادیده گرفته‌ایم. به شکلی ناب، تصادفی است و این تصادف هیچ ربطی به شخصیت واقعی کودکان ندارد. البته باید توجه داشت که این امر مطلق هم نیست و مانند همیشه، فرضیات برای ما اهمیت بیشتری از واقعیت‌ها دارند. اولین کارکرد تصاویر برای کتاب‌هایی که خاصیت اطلاع‌رسانی ندارند، مربوط به این اعتقاد دیرینه است که کتاب‌های کودکان باید هدف اولیه آموزشی داشته باشند و این حقیقت که کتاب‌های مصور اولیه، آن قدر عامه‌پسند بودند، نشان می‌دهد که کالدکات و دیگران، خلأیی

را که به وسیلهٔ باورهای عامه به وجود آمده بود، تماماً پر کرده‌اند. گرایش به کتاب کودک، با قصد پیشبرد ارتباط از طریق تصاویر، مدت‌هاست که به ظهور رسیده است. به عنوان مثال، ارتباطی کاملاً روشن که میان لذت حسی ناب حاصل از تصاویر رنگی روشن و لذت صادقانه و معصومانه کودکی وجود دارد و در اروپا و امریکا در خلال قرن نوزدهم رشد کرد، این گرایش را نشان می‌دهد. چنین گرایشاتی امروزه نیز نوع ارتباط با کودکان را تحت تسلط دارند و وجود پویای کتاب‌های مصور را توجیه می‌کنند. البته این توجیه در واقع کافی نیست؛ زیرا ظهور و بروز آن‌ها می‌تواند هر دلیلی داشته باشد و ما می‌توانیم هر توجیهی برای این امر داشته باشیم. با این حال کتاب‌های مصور، به خودی خود نیازی به توجیه ندارند. آن‌ها در حقیقت، روش‌هایی موفق برای روایت داستان‌ها هستند و می‌توانند برای خوانندگان لذت و رضامندی به همراه داشته باشند؛ چه کودک و چه بزرگسال. با وجود این، توجیهاتی که برای کتاب‌های مصور در نظر گرفته می‌شود، آموزنده هستند. کشف برخی از آن‌ها می‌تواند به آشکار کردن بعضی ویژگی‌های خاص این کتاب‌ها و شماری از مشکلات معینی که برای مخاطبان می‌آفرینند، کمک کند. از آن‌روی که مخاطبان موردنظر این کتاب‌ها جوان و بی‌تجربه هستند، اغلب بزرگسالان چنین تصور می‌کنند که این کتاب‌ها کاملاً آموزشی‌اند. شمار بسیاری از ارزش‌های آموزشی آن‌ها از دو عقیدهٔ متضاد دربارهٔ هدف تصویرسازی سرچشمه می‌گیرد که هر دو، به تعریف «تصویرسازی» در لغت‌نامه American Heritage مربوط می‌شوند: مقوله‌ای بصری که برای شفاف کردن یا تزیین متن به کار گرفته می‌شود.

به دلیل آن که تصاویر، از توانایی تأمین اطلاعاتی برخوردارند که معنای واژگان را کامل می‌کند، هدف آن‌ها شفاف‌سازی متن است. از سویی، چون تصاویر در عین حال توجه را به خود جلب می‌کنند و هدف آن‌ها کاملاً تزیینی در نظر گرفته می‌شود، می‌توانند منبع لذت آنی بصری باشند. در حقیقت، حتی در کتاب orbis pictus، مقدمه نویسنده این مطلب را پیش‌روی می‌نهد که کتاب کودکان شوخ‌طبع را مورد تشویق قرار خواهد داد؛ زیرا روشن است که کودکان (حتی در دوره نوزادی) از تصاویر لذت می‌برند و علاقه‌مند به ارضای چشمان خود با این مناظر هستند. تصاویر این لذت را به دست می‌دهند؛ زیرا آن‌ها به سادگی بیانگر تأمل بر جنبه‌هایی از واقعیت مادی هستند، یعنی رنگ و بافت و خط که این لذت را در خود دارند، حتی در دنیای خارج از نمایش تصویری. البته پتانسیل تصاویر برای لذت‌بخشیدن، بستگی به کیفیت ابتدایی تصاویر دارد. در کتاب «ایماژ بصری»[10]، «ایی.اچ گامبریچ»[11]، تصاویر دیداری را به عنوان برترین ظرفیت برای برانگیختن مخاطب (ص ۸۲) و ایجاد هیجان و هوشیاری و علاقه معرفی می‌کند. ما از تصویری که در کتاب یا روی دیوار نمایش داده می‌شود، مشکل چشم برمی‌داریم، زیرا تصاویر در حال تبلیغ کردن خود هستند.

با بررسی کتاب‌های جوانان، درواقع درخواهیم یافت که تصویرسازی‌هایی که برای این کتاب‌ها در نظر گرفته می‌شوند، به صورتی اجتناب‌ناپذیر علایق را برمی‌انگیزد و این موجب می‌شود که آن‌ها به عنوان وسیله‌ای برای سرشوق آوردن جوانان و جلب ایشان به کتاب‌ها و در پی آن به مطالب آن‌ها تلقی گردند. هم‌چنان که «ساترلند»[12] و «مانسن»[13] و «آربوت نات»[14] می‌گویند: «قطعاً رواج تصویرسازی در کتاب‌های کودکان، در گذشته و حال، منعکس‌کننده این تصمیم بزرگسالانه است که تصاویر علاقهٔ کودکان را برمی‌انگیزند یا در آموزشِ مطلبی به آن‌ها کمک می‌کنند.» (ص ۱۲۴)

همان‌طور که از عبارتِ آخر این نقل قول درک می‌شود، اعتقاد بر این است که تصاویر فی‌نفسه می‌توانند آموزش‌دهنده باشند و معنای متن را شفاف سازند. این امر به ذهنیتی که در پس کتاب "orbis pictus" نهفته، باز می‌گردد: تصاویر راهنماهای بصری هستند؛ وسیله‌ای که اطلاعات را با آن انتقال می‌دهیم و مخاطبان آن، بی‌تجربه و خوانندگان آن از درک کلمات، به تنهایی عاجزند. وقتی در کتابی می‌آید: «این یک موز است»، کودکی بسیار خردسال که کلمه موز را قبلاً نشنیده است، می‌تواند یاد بگیرد که موز چیست و این به وسیله تصاویری که متن را همراهی می‌کنند، میسر می‌شود. کودکی بزرگ‌تر که هنوز در حال یادگیری است، می‌تواند برای شناسایی حروف واژه‌ها، از تصاویر کمک بگیرد. توانایی تصاویر برای گویا کردن متن، در بسیاری کتاب‌های الفبایی مصور، قابل مشاهده است. کتاب‌های حساب، لغات و داستان‌های ساده‌ای که در دسترس کودکان قرار می‌گیرد، مکرراً به عنوان توصیفی اولیه، برای تمام کتب مصور کودکان در نظر گرفته می‌شود.

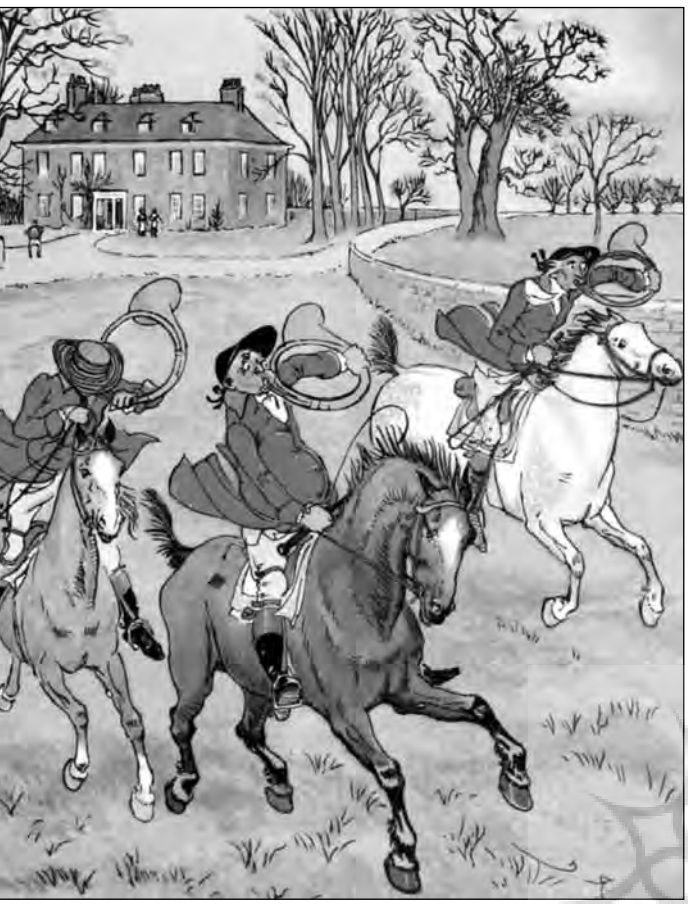
هریک از این توضیحات معمول درباره هدف تصاویر در کتاب‌های مصور، بیان‌گر بخشی از حقیقت است ـ یعنی تصاویر در درک بهتر متن مؤثرند ـ به ویژه متن‌هایی که براساس این نیاز طراحی شده‌اند. آن‌ها ذاتاً آنقدر جالب هستند که جلب توجه کنند و بنابراین، ظرفیت ایجاد لذت را در خود دارند. نمونه‌های خوب این کتاب‌ها، به این علت لذت‌بخش هستند که کلمات در آن‌ها به خوبی انتخاب شده است. با وجود این، هم کلمات و هم تصاویر می‌بایست در خدمت شرح مسئله‌ای مهم باشند. اشاره به این نظر که تصویرسازی‌ها در بدو امر تزییناتی خوشایند به نظر می‌آیند، به آن سبب است که هیچ فشاری به ذهن وارد نمی‌آورند و چیزی در خود ندارند که بیننده را به فکر کردن وادارند. به شکلی متناقض‌نما، این عقیده که تصاویر می‌توانند به وضوح متن کمک کنند نیز اشاره به آن دارد که هیچ فشاری به ذهن نمی‌آورند و می‌توانند به سادگی عمل کنند؛ زیرا ساده‌تر و مستقیم‌تر از واژگان درک می‌شوند و به شکلی خودکار می‌توانند ارتباط برقرار کنند، آن هم بدون کوشش و حتی توسط کودکان بسیار کم سن و سال. درستی این مسئله بر ما روشن است که تصاویر به شکلی جهانی‌تر و سهل‌تر از کلمات ارتباط برقرار می‌کنند. صدایی که از آن برای صحبت با یکدیگر

کودکی که سواد خواندن و نوشتن ندارد، باید بیاموزد که این علامت‌های خاص روی سطح یک صفحه، برای هویت بخشیدن به اشیا آمده است. مثلاً نشانهٔ «تخم مرغ‌ها» بخشی از بازنمایی بصری تخم‌مرغ‌ها نیست و باید در تفسیر بصری نادیده گرفته شود. گذشته از این مهارت‌های ابتدایی، رابطهٔ میان کلمات و تصاویر، آن‌قدر گونه‌گون هست که برای تأویل آن‌ها، به راهکاری متنوع و بسیار نیاز داشته باشیم

استفاده می‌کنیم و نشانه‌هایی که برای بازنمایی آن صداها به کار می‌بریم، در نوشتن به ندرت رابطهٔ مهمی با اشیا، ذهنیت‌ها یا هیجاناتی دارند که به آن‌ها اطلاق می‌شود: آن‌ها دقیقاً همان چیزی هستند که ما نشانه می‌نامیم و به عنوان علامت می‌شناسیم؛ مانند چراغ قرمز راهنمایی ـ رانندگی که به ما فرمان ایست می‌دهد. به عبارتی، آن‌ها چیزی بیش از یک توافق میان افرادی که از آن استفاده می‌کنند، نیستند.

آوای واژه «گربه» می‌تواند به سادگی به حیوانی دیگر اطلاق شود؛ همان طور که در فرانسه آوایی مشابه گربه، مربوط به یک شماره می‌شود [این شماره، عدد چهار در زبان فرانسه است. quatre که تلفظ آن کتخ است.] و قطعاً هیچ معادل بصری میان ظاهر یک گربه و ظاهر حروف کلمه گربه وجود ندارد. از آن‌روی که ارتباط میان نشانه‌ها و معانی‌شان قراردادی است، یک بیگانه باید از رمزینه‌های غیرمنطقی و غیرقابل حدس و ارزیابی، آگاهی داشته باشد تا بتواند هر حرفی از یک نوشته را بفهمد. نظریه ادبی بارها و بارها در دهه‌های اخیر، تأکید کرده که آن چه در زبان صدق می‌کند، در ادبیات هم صادق است و زبان از طریق نظامی از نشانه‌ها ایجاد رابطه می‌کند. هم‌چنین قائل به توانایی‌های خاص و بی‌شمار در روش‌های خواندنِ متون است که باعث درک آن‌ها به بهترین نحو و لذت بردن از آن‌هاست.

تئوری‌های معاصر، ساختارگرا یا ساختارشکن مارکسیست یا فمینیست نیز روی رمزینه‌های ناگفته و فرضیات ادبی تأکید دارند. این موضوع به اثبات رسیده که ارتباط با روایت‌های متنی، به مهارت تخصصی بسیاری نیاز دارد و بسیاری از منتقدان، این را به عنوان یک اصل قبول دارند که یک مخاطب ضمنی، یعنی شخصی که متن در نظر می‌گیرد، صاحب این مهارت است. اما پرسش‌هایی درباره این که آیا بازنمایی‌های بصری، به شکل مشابه، منعکس‌کننده مخاطب یا ناظری ضمنی هستند یا نه، مطرح می‌شود. ارتباط میان تصاویر دیداری و چیزی که بازنمایی می‌کنند، کم‌تر قراردادی به نظر می‌آید؛ حداقل در آن تصاویری که به آن‌ها عنوان واقع‌گرا می‌دهیم. بعضی تصاویر، به واقع شبیه تصاویری هستند که بازنمایی می‌کنند و روند درک آن‌ها بیشتر به درک شباهت آن‌ها به اشیا در دنیای واقعی بستگی دارد تا قرابت‌شان با رمزینه‌های قراردادی. طراحی محیطی یک درخت، با درختی واقعی ارتباط دارد و طراحی پرسپکتیوی یا عکس یک درخت، نه تنها از نظر خطوط محیطی، بلکه از نظر شکل و ظاهر و بافت و شاید حتی رنگ نیز با آن قرابت دارد.



اثر راندلف کالدکات

علاوه بر این، به نظر نمی‌رسد، به یادگیری چگونگی درک حداقل بعضی از اطلاعاتی ناگزیر باشیم که تصاویر انتقال می‌دهند؛ آن طور که به تفسیر علامت‌های دیداری و شفاهی واژگان نیاز داریم. حتی کودکان بسیار خردسال نیز از توانایی تفسیر تصاویر دیداری، بدون آن که به آن فکر کرده باشند، برخوردارند. در آزمایشی که یک نقطه عطف محسوب می‌شود، روان‌شناسانی به نام «جولین هاک برگ»[۱۵] و «ویرجینیا بروکس»، کودکی را در نوزده ماه اول زندگی‌اش، از این که در معرض بازنمایی‌های تصویری قرار گیرد، محروم کردند. سپس هنگامی که به او طراحی‌های محیطیِ اشیایی آشنا را نشان دادند، او تمام آن‌ها را تشخیص داد و نام برد و این حالتی است که اغلب در نظامی مصنوعی و تنها در نمایشی بصری وجود دارد و هرگز در دنیای واقعی دیده نمی‌شود. آن‌ها به این نتیجه رسیدند که باید توانایی مادرزادی، برای تشخیص تصویری، در انسان وجود داشته باشد. مروری بر تحقیق «جان ام. کِندی»[۱۶] نشان می‌دهد که او در کتاب خود، به نام «روان‌شناسیِ درک تصویر» از این نتیجه جانبداری کرده است. پژوهش‌ها نشان می‌دهند که نه تنها انسان‌ها، بلکه میمون‌ها، کبوترها و احتمالاً عنکبوت‌ها می‌توانند اطلاعات را از طریق طراحی خطی درک کنند. کندی متذکر می‌شود که «اکنون در این امر، هیچ نشانی از تردید نیست و کاملاً خطاست که بینگاریم تشخیص تصاویر نیاز به آموزش وابسته به قانون بازنمایی دارد.»

واضح است که در این صورت، تصاویر می‌توانند به وضوح متن کمک کنند؛ زیرا این ارتباط را بدون هیچ مشکلی ایجاد می‌کنند. با وجود این، انسان‌شناسان بارها از مشکلاتی در تشخیص تصاویر واقع‌گرا خبر داده‌اند ـ یعنی طراحی‌های خطی و حتی عکس‌ها و فیلم‌هایی ـ که روی کسانی که در گذشته، به دور از فرهنگ اروپایی و اخلاف آمریکای شمالی آن‌ها و دیگر انسان‌ها بوده‌اند، آزمایش شده‌اند. علی‌رغم کاهش تعداد این افراد، این مسائل ارزش بررسی دارند؛ زیرا نشان می‌دهند که در حقیقت جنبه‌های بسیاری از بازنمایی‌های تصویری و در پی آن، تشخیص تصویری وجود دارند که کاملاً قراردادی هستند و بنابراین، باید فراگرفته شوند. با توجه به این که تصاویر در واقع نماینده مخاطبی ضمنی، با مهارت‌هایی خاص هستند ـ این تشخیص تصویری تا حدی نوعی توانایی آموختنی است ـ نه تنها باید بر درک ما از رابطه میان تصاویر و واژگان تأثیر بگذارند، بلکه هم‌چنین در ارتباط میان کتب مصور و مخاطبان موردنظر آن‌ها، یعنی کودکان خردسال هم مؤثرند که برای فرهنگی که بزرگسالان نادیده می‌گیرند، اهمیت دارند.

اثر راندلف کالدکات

در کتاب «کهکشان گوتنبرگ»، «مارشال مک لوهان»[۱۷]، به توصیف فیلمی می‌پردازد که برای آموزش مراحل اعمال بهداشتی به بعضی از افریقایی‌هایی که با فرهنگ معاصر غربی آشنایی ندارند، طراحی شده است. در هنگام نمایش فیلم، گروهی که برای این کار در نظر گرفته شده بود، به رفتار اشخاصی که در مرکز صفحه نمایش قرار داشتند، توجهی نکردند، اما جوجه‌ای که مختصراً در گوشهٔ فریم‌هایی معدود ظاهر شده بود و حتی موردتوجه فیلمسازان هم قرار نگرفته بود، توجه آن‌ها را به خود جلب کرده بود. این مردم، روشی ابتدایی را که مورد نیاز نه تنها فیلم‌ها، بلکه تمام تصاویر است و نشان می‌دهد ما به سمت درک واقعگرایی گرایش داریم، درک نکردند. طبق نظر مک لوهان: «سواد به اشخاص قدرت می‌دهد تا مدتی کوتاه، روی یک تصویر تمرکز کنند؛ به گونه‌ای که تمام تصویر را در یک نگاه می‌پذیرند. افراد بی‌سواد، از این عادت اکتسابی برخوردار نیستند و به اشیاء با روش ما نمی‌نگرند. آن‌ها اشیا و تصاویر را بخش به بخش ثبت می‌کنند؛ مثل وقتی که چیزی پرینت می‌شود (مانند یک پرینتر) و بنابراین هیچ دیدگاه مستقلی ندارند.»

هرکس که شاهد تجربه مواجههٔ کودکان خردسالِ پیش‌دبستانی با کتاب بوده باشد، می‌داند که آن‌ها تصاویر رابه همین روش ثبت می‌کنند و در نتیجه، توجه خود را بر چیزی متمرکز می‌کنند که جزئیات غیرضروری نامیده می‌شود. پس متوجه می‌شویم که درک تصویری، به نوعی توانایی اولیه آموختنی بستگی دارد.

در کتاب «پژوهشی در تصویرگری»، «ایولین گلداسمیت»[۱۸] گزارش می‌دهد که تحقیقات نشان‌دهنده تمایل کودکان خردسال به درگیری با جزئیات در تصویر، به جای کل آن است (ص ۳۵۸). روان‌شناسان شناخت‌نگر، تأکید دارندکه عمل ادراک بیشتر در مغز اتفاق می‌افتد تا در چشم. ما قادر به درک اطلاعاتی که اعضای حسی ما فراهم می‌آورند، تا زمانی که آن‌ها را در روشنی حاصل از تجربیات قبلی تفسیر نکرده باشیم، نخواهیم بود. طبق نظر «اُلریک نیسر»[۱۹]: «نه تنها خواندن، بلکه گوش دادن، حس کردن و نگاه کردن، فعالیت‌هایی مهارتی هستند که به دفعات انجام می‌گیرند، تمام این فعالیت‌ها به ساختارهایی بستگی دارند که پیش از وقوع آن‌ها شکل گرفته‌اند. این چیزی است که قالبِ کلی نام دارد. و به عنوان فعالیت‌های حسی و هدایت شده و در حال وقوع، تعبیر می‌شود.» (ص ۱۴)

تمام درک ما از معنا، با این ساختارها مرتبط است، به گونه‌ای که دیدن اشیا و هماهنگ کردن تصاویر به واقع بی‌معنا، چیزی است که چشم ما از طریق دسته‌بندی‌هایی که قبلاً بنا کرده‌ایم، آن را تأمین می‌کند. ما نمی‌توانیم به یک درخت نگاه کنیم و آن را به عنوان یک درخت یا هر چیز معنادار دیگری بشناسیم، مگر آن که دسته‌بندی‌ای به نام درخت داشته باشیم که بتوانیم با آن مقایسه کنیم و تأثیر حسی خود را توضیح دهیم. هم‌چنین، نمی‌توانیم دسته‌بندی درختان را بدون داشتن واژه‌ای برای آن، داشته باشیم؛ حتی گونه‌ای مجزا که آن را با خود زمزمه کنیم. پس تمام ادراکات، دربرگیرندهٔ درک تصاویر هستند و ممکن است عملی تکلمی یا مهارتی زبانی باشند تا یک عمل خودکار.

البته در این سخنان، تعصب زبانی وجود دارد؛ زیرا فرض بر این است که هر نوع معنا و مفهومی، فقط زمانی ممکن می‌شود که بتوان آن‌ها را به کلمه درآورد و سپس بتوان آن‌ها را اندیشید و به زبان آورد. باتوجه به تمام مقاصد و اهداف، معنا چیزی است که

حداقل اگر ژاک دریدا در توصیف خود به خطا نرفته باشد: «نوشته نه تنها هیأت مادی واژه به واژه کتیبه‌های خطی اندیشه‌نگار یا تصویرنگار است، بلکه تمامیت چیزی است که به آن امکان وجود می‌دهد و هم‌چنین، فراسوی صورت دال و صورت مدلول است و بنابراین، ما نوشتن را برای تمام آن چیزی که امکان بروز و ظهور یک کتیبه، به طور عام را فراهم می‌آورد، به کار می‌بریم؛ چه لوازم آن حروف باشد یا نباشد و حتی اگر چیزی که در فضا منتشر می‌کند با نظم و دستورآوایی و صدا بیگانه باشد، یعنی سینماتوگرافی یا رقص طراحی رقص‌پردازی، تصویری، موسیقایی و مجسمه‌ای.»

از نظر دریدا، صورت مدلول، یعنی چیزی که کلمه یا تصویر بر آن دلالت می‌کند، به خودی خود، بخشی از نوشتن است. تجربیاتی داریم که در ادراک زبان و حتی اندیشه نمی‌گنجند؛ مانند احساس ناگهانی و حقیقی نسبت به چیزی که در لحظه تبدیل به زبان می‌شود. این‌ها همان مسئله‌ای است که زبان دربارهٔ آن صحبت می‌کند، اما هرگز دنیای برتر و خارج از تصور ما را تسخیر نمی‌کند. از آن‌جا که دنیایی که خارج از نظام معنایی ما وجود دارد، بی‌معنا به نظر می‌رسد، این امر نباید باعث شود که از آن آگاهی نداشته باشیم. البته این مسئله از درک آن جلوگیری می‌کند. چیزی که حقیقتاً درک می‌کنیم، محصول اندیشه و زبان انسانی است. به عنوان بخشی از نظام معنایی، عمل ادراک وابسته به یک تجربه برتر است. اولین بار که یک موز را می‌بینیم، هنوز برای ما «موز» نیست و اگر زمینه‌هایی را که توجه ما به آن جلب می‌شود، حذف کنیم، شاید حتی چیز قابل اعتنایی برای اهمیت دادن به آن، به عنوان شیئی مجزا به نظر نیاید. به علاوه، شهروند منطقه‌ای شمالی و دور که از تمدنِ معاصر بیگانه بوده است، شاید موز را از طریق «خط»، به عنوان یک شئی مجزا ترسیم کند، اما نتواند در دید اول معنای زیادی از آن بگیرد و یا به تبع آن، از تصویر موز چنین حسی نداشته باشد. شاید حتی اسکیموهایی که با موز، به عنوان میوه‌ای عجیب و غریب، از سرزمینی بیگانه آشنا هستند، دیدشان نسبت به موز، با دید کسانی که خود پرورش‌دهندهٔ موز هستند، متفاوت باشد. تمام اشیا به زمینهٔ شبکه دلالت‌ها و معانی ضمنی مربوط هستند که ما شاید از خیلی از آن‌ها آگاهی نداشته باشیم و بیشترین معنا را دارند. این معنا نه فقط به تداعی‌ها و تجربیات شخصی، بلکه به تصورات فرهنگی هم بستگی پیدا می‌کند. آنها برای چه چیزی به کار می‌روند و بازتاب چه معانی و ارزش‌هایی هستند؟

همان‌طور که پژوهش‌های نشانه‌شناختی نشان می‌دهند، چنین زمینه‌هایی و چنین دلالت‌های ضمنی در همه جا وجود دارند. اشیا همیشه فراتر از واژهٔ خود، دلالت می‌کنند. در پاورقی کتاب «اسطوره‌شناسی»، رولان بارت می‌پرسد: «در یک روز، به چند زمینهٔ نادلالت‌گر برمی‌خوریم؟ بسیار اندک و گاهی هیچ. «من این جا هستم، کنار دریا». این یک حقیقت است که این جمله در بردارندهٔ هیچ پیامی نیست. اما عبارت کنار دریا، موضوعی است برای نشانه‌شناسی، یادآور پرچم‌ها، شعارها، علامت‌ها، تابلوها، لباس‌ها، حتی برنزگی و غیره که حامل پیام‌های بسیاری برای من است.» (ص ۱۱۲)

چیزی که بارت در این جا فراموش کرده، گستره‌ای است که واژه دریا را حامل پیام می‌سازد؛ یعنی این واژه برای کسانی که به زمینه‌های مناسب دلالت‌ها مجهز باشند، یادآور دانش هواشناسی، مشاغلی مانند ملوانی و ادیسه یا سفر دریایی است. اگر اشیای واقعی، حاوی معانی ضمنیِ سرشاری هستند، پس از اشیای نمایش داده شده در تصاویر هم باید این چنین باشند. در بررسی کتاب «ویژگی ذاتی و اجتماعی نقاشی»، «نرمن برسن»[۲۰] تأکید دارد که: «تمام رموز عمل تشخیص، از میان تصاویر جاری می‌شود. درست همان طور که در محیط اجتماعی جاری‌اند. به عنوان بخشی از ساختار جهانی دلالت‌گری، آن‌ها در هر موردی با قلمروهای سیاسی و اقتصادی در تعامل هستند.» (ص ۱۳۹)

هرچند هنر متفاوت است، از هیچ نظر جدا از بقیه تجربیات [انسانی] نیست. معانی بازنمایی‌های بصری اشیا، فقط در تجسم لفظی اشیای واقعی و آن هم به ندرت، محدود هستند. در کتاب «مسئولیت اشکال»، بارت در حقیقت به طرح این مسئله می‌پردازد که حتی فرم‌های بازنمایانهٔ صریح، ورای لفظ یا واژه عمل می‌کنند: «به لطف وجود رمزینه دلالت‌گر، خوانش یک عکس، همیشه صبغه‌ای تاریخی دارد و به دانش خواننده بستگی پیدا می‌کند؛ انگار دقیقاً به زبانی واقعی بستگی داشته باشد که تنها برای کسی قابل فهم است که نشانه‌های آن را آموخته باشد... هریک از ما به عنوان محصولی از یک جامعه واقعی، همیشه مالک دانشی بالاتر از یک دانش صرف مردم‌شناختی هستیم و دانش لفظی را ادراک می‌کنیم.» (صص ۱۶-۱۷ و ص ۳۱)

مدرکی که «درگوسلی»[۲۱]، در کتاب «توهم و فرهنگ» ارائه می‌دهد، شاهدی بر این مدعاست: «به آفریقایی‌های شرقی، تصاویری نشان داده شد که مشاهده‌کنندگان غربی، آن را به عنوان زن جوانی که از روبه‌رو زیر پنجره‌ای در خانه‌ای نشسته، تصور کرده بودند. در حالی که افریقایی‌های شرقی، او را بیرون از خانه و پنجره را یک قوطی حلبی روی سر زن تصور کرده بودند» (ص ۱۶۵). برای غربی‌ها، مفهوم حمل یک قوطی حلبی بر سر کسی، آن قدر عجیب هست که ما را از تفسیر تصویر، به آن روش منع می‌کند و این همان قدر غیرعادی است که نشستن در داخل و زیر یک پنجره، از دید آفریقایی‌های شرقی. آن‌ها ترجیح می‌دهند بیرون از خانه بنشینند.

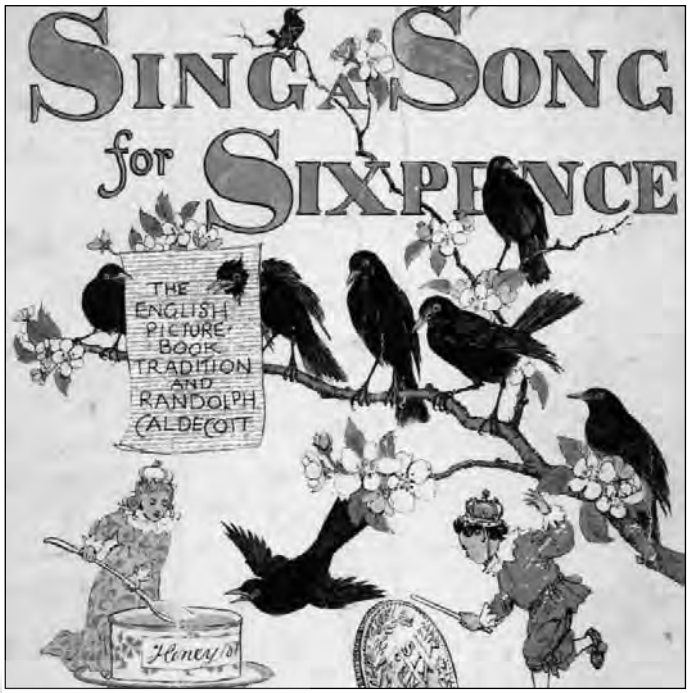
کندی با صحبت دربارهٔ تجربیات درک تصویری مردم با زمینه‌های فرهنگی مختلف، در کتاب روان‌شناسی درک تصویر، توضیح می‌دهد که چطور ممکن است تصاویری را که به نظر آن‌ها را می‌فهمیم، سوءتعبیر کنیم. او می‌گوید: «حقیقت آن است که در تمام پژوهش‌ها، اغلب موضوعات از طریق اشیای به نمایش درآمده قابل شناسایی هستند. چیزی که به نظر می‌آید حیوانات و انسان‌های

متونی که همراه با تصاویر می‌آیند، می‌توانند شیوه‌ها را تغییر دهند و راوی آن‌ها یک ناظر برماجراست. به عنوان مثال، عبارت‌های «بز به ما شیر می‌دهد تا از آن پنیر درست کنیم» و «مرغ تخم مرغ می‌گذارد». عمل تأویل در این‌جا دشوار است؛ زیرا مرغ در حال تخم‌گذاری و بز در حال شیردادن نشان داده نشده است و تصویری که برای عبارت «خوک به ما گوشت و ژامبون می‌دهد» آمده، تنها یک خوک را در مرغزار نشان داده است. این مسئله به نامناسب بودن تصاویر یا کم‌کاری تصویرگر باز می‌گردد

به نمایش درآمده، در حال انجام آن هستند، داستانی دیگر است. وقتی قرار است موضوعات نشان دهند که اشیا در ارتباط با هم کجا قرار می‌گیرند و با یکدیگر چه کار می‌کنند، تفاوت‌های فرهنگی بروز می‌کند.» (ص ۷۹)

اگر خارجی‌ها چنین مشکلاتی داشته باشند، پس کودکان آشکارا باید فرهنگ خودآگاهی کامل داشته باشند تا روش‌هایی را که تصاویر به وسیله آن‌ها بازنمایی می‌شوند، بشناسند. اما تفاوت تنها در تجربیات فرهنگی نیست که بر فهم ما از تصویر مؤثر واقع می‌شود، بلکه خود طبیعت تصاویر هم ایجاد مسئله می‌کند.

تمام تصاویر نیازمند تفسیر هستند و دلیل آن، به سادگی این است که هیچ تصویری حاوی تمامی اطلاعات بصری اشیایی که نشان می‌دهد، نیست. هنرمندان نمی‌توانند هرچه را می‌بینند، نشان دهند؛ زیرا فقط بخشی از جزئیات واقعیت می‌تواند بازنمایی گردد و این منطقی که هنرمندان درباره چیزی که می‌خواهند بازنمایی کنند، دست به گزینش بزنند. به سبب وجود رمزینه‌های از پیش موجود و قراردادهایی که درجات خویشاوندی ارزشی را برای جنبه‌های دنیای قابل ادراک، معین کرده‌اند، این رمزینه‌ها باز نمایندهٔ زبان هنری‌ای هستند که به وسیله آن، امکان درک‌شان فراهم می‌شود.

در کتاب «هنر و توهم»، «اِی. اچ گامبریچ»، به روشی اقناع‌کننده، نشان می‌دهد که هنرمندان چگونه می‌توانند اشیا را به شکلی بصری بازنمایی کنند و این تنها به دلیل دانشِ پیشینی و نیز تصاویر بصری است، نه فقط به سبب اشیای موجود در دنیای واقعی. آنها به ناچار از یک طرح، مدل یا الگو که از تصاویر بصری موجود گرفته شده، شروع می‌کنند و سپس اگر هدف‌شان وضوح بصری باشد، طرح را طوری تطبیق می‌دهند تا بیشتر شبیه شیئی موردنظر شود که قصد نمایش آن را دارند. همه چیز اشاره به این نتیجه دارد که عبارتِ «زبان هنر»، چیزی فراتر از یک استعاره بی‌رمق است و نشان می‌دهد حتی برای توصیف دنیای مرئی تصاویر، به نظامی توسعه یافته از طرح‌ها نیاز داریم (ص ۸۷). چنین نظام‌هایی به انواع برتری از دانش مخاطبان نیاز دارد که قبل از ادراک تصویر، عمل می‌کند. به طور مثال، پژوهشی درباره افرادی از فرهنگی متفاوت، چنین گزارش می‌دهد که جزئیات دستگاه عضلانی، در طراحی نیم‌تنه بدن انسان، از دید آنان نشانه‌های عملی جراحی بود که توسط دکتری جادوگر انجام گرفته. هم‌چنین خطوطی که برای مشخص کردن چین و چروک در نظر گرفته شده بود، به نظر مردم این فرهنگ، بریدگی‌هایی در صورت بود. (دانکن گرلی[۲۲] و هادسن[۲۳]، ص ۹)

اثر راندلف کالدکات

اما برای آن‌هایی که از قراردادها آگاهی دارند، نمایش عضلاتی که توسط خطوط برجسته‌نمایی شده، مغایرتی با استفاده متفاوت از خطوط برای مشخص کردن لبه‌ها ندارد. این حقیقت که دیگران می‌توانند آن خطوط را متفاوت تفسیر کنند، نشان می‌دهد که تا چه حد قراردادی هستند.

این مهم نیست که بسیاری از تصاویر «ساده» که برای کودکان بی‌تجربه در نظر گرفته می‌شوند، تقریباً از همان خط هلالی شکل، هم برای بازنمایی‌بینی و هم شکاف دهان استفاده می‌کنند، کودکان باید قراردادها را یاد بگیرند تا تصاویر را درک کنند یا شاید هم باید قراردادها را از چنین تصاویری بیاموزند.

به علاوه، نظام‌های معنایی که توسط هنر دلالت صنفی می‌شوند، تنها محدود به طرح ابتدایی بازنمایی بصری نیستند. «کلیفرد گیرتز»[۲۴] مطرح می‌کند که ویژگی‌های فرمی آثار هنری، روشی از تجربه اندوزی را عینیت می‌بخشند و قالب فکری خاصی را به جهان اشیا عرضه می‌دارند؛ یعنی دریچه‌ای که انسان‌ها می‌توانند از منظر آن بنگرند. (۱۴۷۸)

در کتاب مسئولیت اشکال، بارت مشخص می‌کند که قالب فکری، یعنی همان چیزی که معمولاً آن را سبک اثر هنری، به عنوان معنایی ثانویه می‌نامیم، او هم‌چنین می‌گوید که قالب‌های هنری، مانند طراحی و نقاشی، تنها بدل یا نمایش عین به عین واقعیت نیستند، بلکه مفهوم باوری درباره واقعیت هستند که بر سلوک هنرمند دلالت دارند. به طور خلاصه، تمام هنرهای محاکاتی، حاوی دو پیام هستند: پیام مدلول که همان بدل یا مشابه است و پیامی دلالت شده که روشی است که جامعه درحدی معین بازنمایی می‌کند؛ یعنی چیزی که به اعتقاد جامعه، همان بدل یا نظیر واقعیت است. به عبارت دیگر، این تنها اشیا نیستند که در هنر به نمایش درمی‌آیند و دارای معانی فرهنگی هستند، بلکه روش‌هایی که به وسیله آن‌ها نمایش داده می‌شوند هم مطرح هستند.

آن‌ها که با سبک‌های خاص هنری آشنا نیستند، مکرراً اظهار می‌کنند که توانایی فهم آن چه را نمایش داده می‌شود، ندارند. در واقع از بی‌اطلاعی درباره دستور زبان که منجر به درک زبان می‌شود، شکایت دارند. این که تشخیص تا چه اندازه به قرارداد بستگی

دارد، به خصوص هنگامی روشن می‌شود که به تصاویری توجه کنیم که به نظر می‌رسد واقعیت را در نهایت دقت بازنمایی می‌کنند. برای جدا کردن بدل از سایر انواع معناها، بارت می‌گوید سطحی وجود دارد که در آن عکس‌ها به صورت خودکار و خاصی ایجاد ارتباط می‌کنند. کسانی که می‌دانند چه ایماژ بصری، بدلی در واقعیت دارد، قادر به نام بردن آن هستند.

در حقیقت، بارت با تمرکز بر روی موضوع عکاسی، در کتاب Camera Lucida تأکید می‌کند که عکس، تصویری است بدون رمزینه؛ حتی اگر آشکارا، رمزینه‌های واضحِ خوانشِ ما از آن را منعکس کند (ص ۸۸). با وجود این، این رمزینه‌ها بسیار مهم هستند. «ویلیام ام.آیوینز»[۲۵]، در این باره به بحث پرداخته است که چگونه آن‌هایی که تا به حال عکس ندیده‌اند، متفاوت از کسانی که با عکس آشنایی دارند، به آن نگاه می‌کنند. او در این خصوص گفته است: «ابتدا، عموم درباره تخریب عکاسانه صحبت می‌کردند که تنها به معنای این بود که درباره دوربین آموزشی ندیده‌اند. همان طور که در گذشته، انسان آموخته بود پرسپکتیو را در اغلب چیزهایی که می‌دید، نادیده بگیرد و این خیلی پیش از آن نبود که انسان شروع به تفکر عکاسانه کند، دوربین برای دیده شدن خود اشیا، عکس می‌گرفت تا جهان را پیش چشم‌های تعجب‌زده بشر آشکار سازد. (ص ۱۳۸). به عبارت دیگر، اعتقادما به وضوح در عکاسی، بستگی به پذیرشِ دیدگاه عکاسی نسبت به واقعیت به وسیله ما دارد و نه به این که چگونه دوربین عکاسی، واقعیتی را که چشمان ما شاهد آن است، بازآفرینی می‌کند. هم‌چنین، بستگی به این دارد که دوربین به چشمان ما بگوید چه چیزی از واقعیت را انتخاب کند و ببیند.

مردم‌شناسان به کرات گزارش داده‌اند که اشخاصی از فرهنگ‌های متفاوت، قادر به درک چیزی که عکس‌ها بازنمایی می‌کنند، نیستند. «سِگال»[۲۶]، «کمپبِل»[۲۷] و «هِرسکویتس»[۲۸] گفته‌اند: «یک فرد به صورتی محدود می‌تواند عکسی را دنبال کند؛ آن طور که ما از آن به عنوان یک قرادادِ دلبخواهی زبانی که وجه اشتراکی میان تمام مردم ندارند، استفاده می‌کنیم» (ص ۳۳).

در این نقل قول، عبارت «آن طور که ما از آن استفاده می‌کنیم»، عبارت بسیار مهمی است. این که تصویر عکاسانه یک موز، در واقع یک موز نیست و این که یک موز واقعی، هنگامی که ما عکس یکی از آنها را نشان می‌دهیم، حضور فیزیکی ندارد، باعث نمی‌شود از آن صحبت نکنیم و نگوییم که این یک موز است. البته عکس یک موز، می‌تواند کسی را که با عکاسی آشنا نیست، دچار سردرگمی کند. همان گونه که کندی در کتاب روان‌شناسی درک تصویر می‌گوید: «عکس‌ها اشیایی کاملاً خاص هستند.»

آیا امکان ندارد هر که برای اولین بار با عکسی مواجه می‌شود، دچار سردرگمی گردد؟ آیا ممکن نیست حاشا کند که عکسی که می‌بیند از نظر فیزیکی، همان شیئی بازنمایی شده است؟ (ص ۶۷) بامطرح کردن این مسئله، قصدگفتن آن را نداریم که عکس‌ها به معنای واقعی، مختصات دقیق دنیای مرئی را بازنمایی نمی‌کنند. فقط تشخیص وضوح آن‌ها تا حد زیادی بستگی به شیوه نگرش به آن‌ها دارد و این نه فقط درباره عکس، بلکه درباره هرچیزی که در تجربه بصری ارزش توجه دارد، صدق می‌کند. پژوهشی جدید، بر اساس قرارداد عکاسانه که توسط "Jahoda"[۲۹] و دیگرانی که از عکاسی رنگی به جای سیاه و سفید استفاده می‌کنند، انجام گرفته نشان می‌دهد که تا چه حد درک عکس‌ها بستگی به دانش ما از ویژگی‌های آن‌هادارد. افراد بومی یک منطقه که از هر نوع عکسی نمونه‌های اندکی دیده‌اند، به اندازه همتایان شهری‌شان در تشخیص اشیا در نمونه‌های رنگی عکس‌ها، توفیق به دست آورده‌اند. آن‌ها که در تشخیص تصاویر دچار مشکل بوده‌اند، مشکل‌شان خود تصاویر نبود. مشکل این بود که آنان از این قرارداد که تصاویر بدون رنگ، به وضوح دنیای رنگی را بازنمایی می‌کنند، آگاهی نداشتند.

درواقع کسانی که پژوهش را پیش می‌برند، این طور گمان کردند که این اشخاص برای توجه به عکس‌های سیاه و سفید، چندان به خود زحمت نداده و به همین علت، در این آزمایش توفیقی به دست نیاورده‌اند.

قراردادی به نام بینش عکاسانه بدیع وجود دارد که به عنوان شرایطی ناگفته، برای ارتباط با واقعیت، به شکل اقناع‌کننده، در نظر گرفته می‌شود. هر آن چه دوربین بر روی فیلم ثبت می‌کند، قابل قبول یا تشخیص، حتی برای آن‌ها که با عکاسی آشنایی دارند، نیست. عکاسان زیرک، گاهی می‌کوشند تخیلات تصویری ما را با به چالش طلبیدن شرایطی «هنجار بنیاد»، شبیه‌سازی کنند؛ یعنی به وسیله نمایش اشیا از زاویه‌ای بسیار نزدیک یا غیرمعمول که باعث می‌شود کاملاً غیر قابل تشخیص به نظر برسند و همهٔ ما تا به حال عکس‌هایی از خود دیده‌ایم که شبیه ما به نظر نرسیده‌اند. در حالی که این تصاویر، ثبت دقیق چیزی است که دوربین انجام داده است. آن‌ها ما را در حالی نشان داده‌اند که با ویژگی‌های قبلی ما هماهنگی ندارد و با شمای تصویری ما مطابقت نمی‌کند. حتی «تاکسیدرمیست»ها که با پوست حقیقی حیوانات کار می‌کنند. باید با دقت حالت‌های واقع‌گرایانه‌ای برای کارشان برگزینند. این‌ها قراردادهایی است که به مخاطب مجال تشخیص حیوانات را می‌دهد؛ زیرا با تصاویری که در گذشته دیده، هماهنگی دارد. قرارداد نه تنها تشخیص، بلکه معنا را هم تقویت می‌کند. یک ببر ممکن است با شکمی سیر، درنده‌خو و یا در حال خواب به نظر برسد که بستگی به حالت قراردادی‌ای داردکه «تاکسیدرمیست»ها به کار می‌برند تا تأثیر مورد نظر را بر بیننده بگذارند و فقط حالت‌هایی با شکل‌های قراردادی که دلالت بر درنده‌خویی یا خواب‌آلودگی می‌کنند، تفسیر نهایی کار را رقم می‌زنند. در حقیقت، تصاویر می‌توانند ارتباط کمی با کسانی برقرار کنند که از این قراردادها آگاهی ندارند. گامبریچ در مقاله خود، به نام «ایماژ بصری» می‌گوید: «خلع سلاح شدن قراردادها، احتمال هماهنگ کردن عملکرد زبان را از بین می‌برد.» (ص ۸۲)

یک خردسال که هیچ تجربهٔ قبلی از سیب در زندگی یا تصاویر ندارد و طبیعتاً هم هیچ نوع دسته‌بندی برای جای دادن یا نامیدن شکلی قرمز در یکی از صفحات کتاب دنیای کودکان، در ذهن ندارد، نمی‌تواند تشخیص دهد که آن شکل، از پس زمینهٔ قرمز و سفید خود جداست. حتی ساده‌ترین کتاب‌های کودکان هم اشیایی را نشان می‌دهند که برای خردسالان بسیار ناآشنا هستند

اثر بئاتریس پاتریک

شخصی که کاملاً با عکاسی ناآشناست، با احتمال ضعیفی می‌تواند سوژه یک عکس را بدون توضیح درباره هدف عکس، تشخیص دهد. هم‌چنین اگر ندانیم که قرارداد تصویری برای دست‌شویی آقایان، فیگوریک انسان بدون پاست، امکان ندارد بتوانیم آن را درک کنیم.

تصویر به شکل بصری، فعالیت مورد نظر را نشان نمی‌دهد و فقط به عنوان علامت دست‌شویی به کار می‌رود و نشان‌دهنده آن است که فقط در روی علامت دست‌شویی است که مردان به این شکل شرت می‌پوشند و زنان دامن.

حتی بازنمایانه‌ترین تصویر دقیق از یک موز، به ما نمی‌گوید که این یک موز است؛ مگر این‌که ما آن را در زمینه‌ای مانند لغت‌نامهٔ تصویری کودکان قرار دهیم که برای آن‌ها که قرارداد را یاد گرفته‌اند، کارآیی دارد یا برای آن‌ها که قبلاً موز را در کتاب‌های قبلی تجربه کرده باشند. همان تصویر اگر از لغت‌نامه حذف و جای دیگری گذاشته شود، ممکن است عملکردی متفاوت داشته باشد و تداعی‌گر چیز دیگری باشد.

در آلبوم بریدهٔ جراید کودکانِ مناطق استوایی، ممکن است تصویر یک موز، بازنمایی‌کننده تمام رده‌های این میوه استوایی باشد. اگر این تصویر به دیوار نصب شده بود، ممکن بود تصور کنیم که هدف اصلی آن، نوعی ارضای حسی است تا دادن اطلاعات و اگر کلمهٔ «اسمیت» بر لوحی زیر آن ظاهر می‌شد، کسانی که قراردادهای چنین پلاک‌هایی را می‌دانستند، احتمالاً درک می‌کردند که «اسمیت» نام هنرمندی است که این تصویر را خلق کرده و نه نام موز. پس درک ما از هر تصویر، بستگی به فهم ما از اهداف تصاویر دارد.

در پژوهش‌هایی که در آن افریقایی‌هایی که ارتباط اندکی با اروپایی‌ها داشتند، موضوع پژوهش قرار گرفته بودند، نوعی از طراحی با خطوط شکسته از فیل را از زاویهٔ دید بالا به آن‌ها نشان دادند که مورد توجه این اشخاص قرار گرفت. در حالی که اروپاییان زاویه‌ای واقع‌گرایانه‌تر را ترجیح دادند که از بالا بود و هیچ پایی از فیل، برخلاف تصاویری که به آفریقاییان نشان داده شده، در آن دیده نمی‌شد.

«در گورسکی» فرض مسلم را بر این می‌داند که تفاوت ظاهر، ناشی از تفاوت ادراکی است که از چرایی تصاویر برمی‌آید. طراحی‌های کژنمایانه، در فرهنگ‌هایی رشد می‌کنند که محصولات هنری، به عنوان برچسب یا علامتِ هویت محسوب می‌شوند. در فرهنگ‌هایی که طراحی‌ها برای انتقال این معنا به کار می‌روند که شیئی به چه چیزی شباهت دارد، این شیوه الکن است و شیوهٔ پرسپکتیوی پذیرفته می‌شود. (ص ۸۸)

این عقیده، به خودی خود نشان‌گر تعصبی فرهنگی است. خود در گوسکی عقیده دارد که می‌داند «یک شیئی» واقعاً می‌تواند

شبیه چه چیزی باشد. در واقع، یک شیئی ممکن است حقیقتاً یا لزوماً شبیه بازنمایی یک فیگور تکه‌تکه باشد، اما فقط در فرهنگی که اشیا به وسیلهٔ وجودهای فوق طبیعی، لمس و درک می‌شوند؛ یعنی جایی که وجود فوق طبیعی، اهمیت بیشتری نسبت به قدرت دید قابل درک از فاصله‌ای دور دارد.

اما اجماع بصری که در «گوسکی» ومن (نویسنده) متصور هستیم، شامل تراکم، بافت و رنگ اشیاست که چشم ما از فاصله‌ای دور آن را می‌بیند و اشیا را به فضایی سه بعدی در واقعیت منتسب می‌کند. چنین تصاویری فقط در چهارصد سال گذشته تبدیل به یک هنجار شده‌اند و فقط هم در سنت اروپایی که به دنبال فرهنگ معاصر آمریکای شمالی آمده است.

و ما خود شاهد پیشرفت تحولی در مهارت بصری بوده‌ایم، اما اروپاییان متأخرتر و آن‌ها که متعلق به فرهنگ‌های دیگر هستند، این نوع از هنر را نشر نداده‌اند؛ زیرا جنبه‌های دیگری از واقعیت از نظر آن‌ها مرکزیت داشته و واقعی‌تر بوده و بنابراین، ارزش بیشتری برای نمایش داده شدن داشته است.

سادەانگاری است اگر تصور کنیم، مصریان باستان فقط خود را از نیمرخ می‌دیده‌اند. و این همان قدر ساده‌لوحانه است که فرض کنیم کاریکاتوریست‌های معاصر اعتقاد دارند مردم دهان‌های هلالی‌شکل و چشم‌های کاملاً گرد دارند. اما طبق نظر نورمن برسون: «واقعیتی که به وسیلهٔ انسان‌ها تجربه می‌شود، همیشه محصول تاریخ بوده است. هیچ واقعیت ماورایی و طبیعی تعریف شده وجود ندارد.» بنابراین نظر، هیچ تصویری به صورت خودکار قابل فهم نیست: «تصویر باید درک گردد». باید بکوشیم واقعیتی را بیان کنیم که برای جامعهٔ بصری شناخته شده باشد.

از آن روی که تعصبات فرهنگی و اجتماعی، تعیین می‌کنند که ما به چه چیزی به عنوان امر مهم توجه کنیم، روش نمایش جهان، ناچاراً انعکاس ادراکات ابتدایی ما از واقعیت خواهد بود. آن نیمرخ‌ها، آشکارکنندهٔ امری مهم دربارهٔ جهانی است که مصری‌ها ادراک می‌کنند و کاریکاتورها چیزی را نشان می‌دهند که به همان میزان برای دنیای قابل درک کاریکاتوریست‌ها و مخاطبین‌شان اهمیت دارد.

تمامی مشکلاتی که مردم فرهنگ‌های دیگر با تصاویر دارند (نسبت به اروپاییان و آمریکایی‌ها)، در این نکتهٔ کلیدی خلاصه می‌شود: با وجود این که روان‌شناسی می‌گوید چشمان‌مان به ما، دنیا را همان‌گونه که هست، نشان می‌دهند، فرهنگ و تاریخ ما، ما را وادار به تفسیر تصاویر به روش‌های متفاوت می‌کنند و بنابراین، باعث مشاهدهٔ دنیاهای متفاوت می‌گردند. تصاویری که اغلب ما مشتاق هستیم به عنوان تصاویر واقعی تلقی کنیم، مبتنی بر تصورات فرهنگی است و نه امر واقعی.

چنین تصاویری ـ طراحی‌های پرسپکتیوی، نقاشی‌های رنگ روغنی دارای جزئیات و عکس‌ها ـ دنیا را طوری نمایش می‌دهند که هیچ‌گاه، هیچ انسانی ندیده است و از کژنمایی‌های تفسیری «ذهنیت‌محور» انسانی، به دور هستند.

در حقیقت برسون می‌گوید: «نه تنها چنین تصاویری، به روش دیدی متفاوت از دید معمول اشاره دارند، بلکه ما آن‌ها را به عنوان امر واقعی بیشتر و بهتر باور می‌کنیم؛ زیرا روش دید هر یک از ما با دیگری تفاوت دارد. هنگام تماشای دنیای واقعی، تمایل داریم به آن از زوایای گوناگون نگاه کنیم؛ چرا که تصویر را به وسیله مراحل مختلف ادراکاتی که ما را از صبغهٔ متغیر جهان و جایگاه ما در آن آگاه می‌کند، بنا می‌کنیم. تأمل یک نقاش، جریان پدیده را متوقف می‌سازد. او بر زمینهٔ بصری جهان، از منظری برتر و خارج از مسیر حرکت و در لحظه‌ای جاودانه و حضوری بی‌پرده، تعمق می‌کند.» (ص ۹۴)

برای برسون، ناپدید شدن مرحله‌ای که تجربه می‌کنیم، به اکراه نسبت به شرایط واقعی بودن و دیدن، اشاره دارد. «آرن هایم»[۳۰] درباره نظریات جالب در کتاب «هنر و ادراکات بصری»، درخصوص تمهیداتی که هنرمندان برای پیاده کردن پرسپکتیو روی کاغذ به کار می‌برند، می‌گوید: «این کتاب، گرایش مهم، در جهت برتری بازآفرینی‌های مکانیکی و هندسی را که به جای صور خیال خلاقانه به کار می‌رود، به وجود می‌آورد» (ص ۲۸۴). به نظر می‌رسد که گرایش علمی، هم حقیقت و هم اهمیت جنبه‌های مهم و متعدد وجود را کوچک می‌شمارد یا نادیده می‌گیرد.

فاصلهٔ میان چیزی که چشمان ما حقیقتاً می‌بیند و آن چه عکس‌ها یا نقاشی‌های واقع‌گرا به ما نشان می‌دهند، روشن می‌کند که تا چه حد درک ما از رئالیسم بصری، بستگی به تصورات فرهنگی‌ای دارد که آموخته‌ایم. در حقیقت، این باورها که چنین تصاویری ارتباطی خودکار برقرار می‌کنند، به طور کامل تأیید می‌کند که چگونه پیام آن‌ها را از فاصله شیئی یا حقیقت، هم‌شان درک می‌کنیم.

تمام تصاویر دیداری]ایماژهای بصری[، حتی آن‌ها که از بیشترین وضوح بازنمایی برخوردارند، دلالتی ضمنی به یک مخاطب دارند و به مهارت‌های از پیش‌آموخته و تصورات و فرضیات فرهنگی محتاجند تا به درستی درک شوند. جان راسکین، زمانی چنین گفت:

«تمام قدرت تکنیکی نقاشی، بستگی به کشف دوباره چیزی دارد که به آن معصومیت چشم می‌گوییم که معنی آن نوعی درک کودکانه از این لکه‌های تخت رنگی است؛ بدون آگاهی از چیزی که بر آن دلالت دارند.» (راسکین تصور می‌کند که هنرمندان خوب، می‌توانند مانند کودکان ببینند و بنابراین، می‌توانند آن چه را حقیقتاً در زیر قشر کوری‌ای نهفته که بلوغ بر چشمان‌مان تحمیل

تجربهٔ شخصی من که حاصل بحث با کودکان خردسال بوده است، نشان می‌دهد که کودکان اغلب شیفته و مشتاق کشف چیزی هستند که از قبل از آن آگاهی دارند. آن‌ها در واقع می‌دانند چگونه یک شیئی سه بعدی را با نشانه‌های یک طرح دو بعدی تشخیص بدهند. اگر کودکان در کتابی با تصاویر کاریکاتوری مواجه شوند، قطعاً متوجه خواهند شد که با متنی طنزآمیز روبه‌رو هستند

می‌کند، ببینند. گامبریچ با توجه به حضور قطعی طرح تجسمی علمی در تمامی هنرها، به درستی به این نتیجه دست یافته است که هنرمندان نمی‌توانند نگاه کودکان را داشته باشند: «چشم معصوم، یک اسطوره است» (هنر و توهم، ص ۲۹۸) و اگر به واقع، چشم معصوم یک اسطوره است، با این پرسش روبه‌رو می‌شویم که آیا حتی کودکان هم جهان را کودکانه می‌بینند؟ یعنی به همان روشی که راسکین خواهان آن است؟

«مک کان»[۳۱] و «ریچارد»[۳۲] ادعا می‌کنند که: «چشمان کودکان، بیشتر از بزرگسالان، تمامی بیان و زبان هنرمندان را می‌بینند. چشم کودکان، مکتب ندیده و خودآموخته و ناآگاه ازمُد و گرایش عمومی است و تمام چیزی را که صفحه در بر دارد، می‌پذیرد.» عبارت «تمام چیزی را که صفحه دربر دارد»، از اهمیت زیادی برخوردار است که ما آن را به سادگی نادیده می‌گیریم. این توانایی برای درک تمام چیزی که صفحه دربر دارد، باید به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه توسط هر مخاطب آموخته شود. در واقع چشم معصوم که فاقد دانش دلالت‌های زمینه‌مند است، کاملاً ناآگاه هم هست؛ یعنی او خیلی از چیزهایی را که چشم مجرب می‌بیند، نمی‌بیند و در نتیجه کم‌تر به تمام مطالب صفحات نزدیک می‌شود.

اثر راندلف کالدکات

برخی کودکان ممکن است واقعاً تصاویر را به این روش ببینند که البته توصیف این امر بسیار مشکل است. به علاوه، اگر درک تمام تصاویر، بستگی به توانایی‌های اکتسابی داشته باشد، پس این موضوع دربارهٔ تصاویر خاصی که در کتاب‌های مصور دیده می‌شوند هم صدق می‌کند و چه بسا بسیار پررنگ‌تر.

بسیاری از دیگر گونه‌های تصاویر، وابستگی خود را به معنای زمینه‌مند، پنهان می‌کنند؛ یعنی به نظر می‌رسد که هدف‌شان مطرح کردن لذت حسی و قابل درک آن است. این امر ذاتیِ طبیعیت است و این هدف کتاب‌های مصور است که تصاویر داخل آن‌ها، مخصوصاً متمایل به سوی عناصر گویا و قابل فهم باشند. چنین کتاب‌هایی که اهداف تمرینی هم دارند، مانند کتاب‌های الفبا و لغات، نیاز دارند تا مخاطب‌شان بر نام اشیایی تمرکز کند که تصاویر عرضه می‌دارند. کتاب‌های مصوری که روایتگر داستان هستند، مخاطب را به دنبال کردن تصاویر برای کسب اطلاعات وا می‌دارند و این تصاویر می‌توانند معنای متن همراه خود را تغییر دهند. در پی این روند، دریافت اطلاعات مربوط به کلمات، منبع ابتدایی لذت ما در کتاب‌های مصور خواهد بود.

«دیوید پیریچارد»،[۳۳] در بحث دربارهٔ اولین مواجهات دختر کوچکش با کتاب‌های مصور، درخصوص جذب شدن او به مرحلهٔ نام‌گذاری برای تصاویر، چنین می‌گوید: «ناگهان، کتاب‌های مصور مالک دنیا می‌شوند؛ زیرا آن‌ها مخلوقات غیرواقعی خود را معرفی می‌کنند و فرزندم اسامی آن‌ها را فریاد می‌زند: بچه، جوراب، شیر! در این تصاویر موجب شدند تا دخترم چنین نام‌های فی‌البداهه‌ای را به زبان بیاورد و ما به پدر و مادر بودنمان افتخار کردیم و بیش از این قادر به توضیح نیستیم!»

ریشهٔ وجودی کتاب‌های مصور، شرح دادن است. «اسوتلانا الپرز» دربارهٔ کتاب orbis pictus به بحث می‌پردازد و کشف می‌کند که چرا کامنیوس، تصمیم به ابداع کتابی گرفت که پیشگام بود و ویژگی‌های اصلی کتاب مصور مدرن را در خود داشت. طبق نظر الپرز: «کامینوس معتقد است در حالی که خدای کامل تمام چیزها را در این جهان خلق کرد، این بشر جایزالخطا بود که مسئولیت نام‌گذاری آن‌ها، به او محول شد. تولیدات بشر ناقص، جای آفریده‌های کامل و الهی را گرفته‌اند و هر چیزی هستند مگر تجلیات بی‌واسطهٔ حقیقت الهی و این نظریاتی است که پیشینیان مطرح کرده‌اند.

بنابراین، زبان در مجموع، نظامی قراردادی، بدون هرگونه دلالت ذاتی در خود است و درگیری بیش از حد با آن، خطرناک است؛ زیرا بی‌توجهی به واقعیت آفرینش الهی محسوب خواهد شد. کامنیوس به عنوان یک مربی و با چنین نظریه‌ای در زبان، آرزو داشت کودکان را به استفاده از زبان، به عنوان وسیله‌ای برای به وجود آوردن فرصتی برای تمرکز بر امور واقعی، یعنی دنیای آفریدهٔ خداوند، ترغیب کند. او در کتاب «آموزگار بزرگ» می‌گوید: «باید تمام نویسندگانی را که آثارشان تنها آموزش‌دهندهٔ کلمات است و ما را به سوی شناخت اشیای سودمند راهنمایی نمی‌کنند، از مدارس اخراج کنیم.» (ص ۸۷)

اما براساس گفته‌های الپرز: «هر شخص باید اسامی متعلق به چیزهای مختلف را یاد بگیرد و درگیر اعمال مرجع و اساسی باشد تا اعمال بیانی.» کتاب orb is pictus ، روش انجام این کار را نشان می‌دهد. در این کتاب، تصاویر به عنوان راهنمایی هستند که توجه را به سوی اشیای واقعی جلب می‌کنند و ارتباط میان آن اشیا و بازنمایی‌های قراردادی و لفظی آن‌ها را آموزش می‌دهند. دلالت‌گری این تصاویر بر معانی واژگان، بسیار جالب‌تر از خود این تصاویر است و یگانه عملکرد حقیقی آن‌ها، ایجاد فرصت برای تملک بر جهان است که از طریق تسلط براسامی اشیای درون تصاویر میسر می‌گردد.

تعجبی ندارد که کودکان، مانند دختر دیوید پیریچارد، از داشتن فرصتی برای نام‌گذاری اشیای بازنمایی شده توسط تصاویر،

دستخوش هیجان بشوند؛ زیرا از این منظر، آن‌ها مالک این اشیا می‌شوند.

تصاویر کتاب‌هایی که از چنین خصوصیاتی برخوردارند، دارای منابع اولیه اطلاعات دربارهٔ معانی واژگان این کتاب‌ها هستند و بنابراین، به تمرکز روی معانی و نام‌گذاری اشاره دارند و نه اشیای واقعی و تصاویر دیگر از عهدهٔ چنین عملکردی بر نمی‌آیند. تمام تصاویر در کتاب‌های مصور، چنین رابطهٔ آنی و سرراستی با زبان برقرار نمی‌کنند. خلاف طراحی‌های خطی خام‌دستانه در کتاب or-bis picture ، تصاویر کتاب‌های مصور معاصر، اغلب پر جزئیات و پیچیده و دارای سبکی قوی هستند و حتی اگر با داستان‌هایی ساده یا فقط همراه چند کلمه بیایند، اغلب برای داستان‌های پیچیده انتخاب می‌شوند و تأکیدشان همان است که در خود داستان به آن اشاره شده است. کتب مصور همیشه ما را به تمرکز بر معانی تصاویری که در خود دارند و زبانی که دربرگیرندهٔ معانی است، وامی‌دارند و این طبیعت آن‌هاست. تصویرگرانی که بر صنایع کاری خود واقف هستند، از تمام جنبه‌های بصری تصاویر برای انتقال معنا بهره می‌برند و با هوشیاری، از معنای قالب فکری که برای درک چنین تصاویری لازم است، آگاهی دارند. بیشتر ما، همانند دختر دیوید پیریچارد، تمایل داریم به این تصاویر در جهت کسب اطلاعات بنگریم و در ذهن خود این اطلاعات را تبدیل به واژه می‌کنیم. تجربهٔ شخصی من (نویسنده) با دانش‌آموزان خردسال و بزرگسال، نشان داده است که منبع اصلی لذت در کتاب‌های مصور، همان لذت کشف جنبهٔ معنادار اطلاعات بصری است؛ یعنی همان شوخی بصری، یک نماد، شناخت شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی که در کنار هم معنا پیدا می‌کنند. عناصر درون این تصاویر که فراسوی بازنمایی متن حرکت می‌کنند، به هیچ عنوان، تنها یک لذت حسی ناب را مطرح نمی‌کنند. تمام عناصر آن‌ها همیشه دلالت‌گر بوده‌اند و شیوهٔ دلالت‌گری آن‌ها برای درک داستان‌هایی که روایتگر هستند، اهمیت دارد که معرف هنر دیداری خاصی در کتاب‌های مصور است.

با توجه به اشباع‌شدگی این کتاب‌ها از معانی، واضح است که درک ظرایف ذاتی تصاویر کتاب‌های مصور، به مهارت و دانشی بسیار نیاز دارد. با وجود این، اکثر کتاب‌های مصور، همان‌قدر دربرگیرندهٔ واژگان هستند که تصاویر آن‌ها نشان می‌دهند و حضور کلماتی ویژه، به کلمات دیگر هویت می‌بخشد و آن‌ها را کنترل می‌کند و این کلمات ویژه، منبعث از تصور خود ماست. ارتباط میان واژگان و تصاویر، همیشه به سادگی به در نظر گرفتن یک نام یا برچسب برای تصویر بستگی ندارد و علت آن این است که واژه و تصویر، دو شیوهٔ متفاوت بیان هستند. ارتباط واژه و تصویر، پیچیده و نیازمند مهارت است که مخاطبان و خوانندگان باید فرابگیرند. این ارتباط تنها مبتنی بر درک ما از توانایی‌های بصری و رمزینه‌های زبانی و کاربردی‌های روایی زبان نیست، بلکه به روابط دوسویه این هر دو با یکدیگر بستگی دارد. ممکن است متنی، معانی تصاویر را بزرگنمایی، کژنمایی یا معکوس کند. پس از در نظر گرفتن تمامی این موارد، کتاب مصور را فرم ظریف و پیچیدهٔ ارتباطی می‌یابیم.

پی‌نوشت

۱ – wolfgang Iser
۲ – Jay Samuels
۳ – Comenius
۴ – George Cruikshank
۵ – Grimm
۶ – Walter Crane
۷ – Kate Greenaway
۸ – Randolph Caldecott
۹ – Beatrix potter
۱۰ – The visual image
۱۱ – E. H Gombrich
۱۲ – Suther land
۱۳ – Monson
۱۴ – Arbuthnot
۱۵ – Julian Hochberg
۱۶ – John M. Kennedy
۱۷ – Marshall Macluhan
۱۸ – Evelyn goldsmith
۱۹ – Ulric Neisser
۲۰ – Norman Bryson
۲۱ – Deregowski
۲۲ – Duncan Gourly
۲۳ – Hadson
۲۴ – Clifford Geertz
۲۵ – William M. Ivins
۲۶ – Segall
۲۷ – Campebell
۲۸ – Herskovits
۲۹ – Jahoda
۳۰ – Arnheim
۳۱ – Maccan
۳۲ – Richard
۳۳ – David Pritchard

منابع

Nodelman, Perry
Words about pictures…
The Narrative Art of children's Picture Books
1988 by the University of Georgiapress