مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال دوازدهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (پیاپی ۲۴)، صص۱-۳۴
DOI: 10.22099/JCLS.2020.35168.1745

شگردهای آمیختگی (هیبریدیتی) در کتاب‌های تصویری‌داستانی: بررسی موردی *قصه‌ی جنگ و صلح*

امین ایزدپناه*

چکیده

هدف این پژوهش بررسی و تحلیل شگردهای آمیختگی یا هیبریدیتی و انواع آن در *قصه‌ی جنگ و صلح* نوشته‌ی مرتضی خسرونژاد با تصویرگری محمدعلی بنی‌اسدی (۱۳۹۱) براساس گونه‌های آمیختگی معرفی‌شده از سوی وان لیروپ-دبراوور (۲۰۱۸) است. وی شش نوع آمیختگی را در کتاب‌های تصویری‌داستانی برمی‌شمرد که عبارتند از: آمیختگی نشانه‌شناختی، آمیختگی ژانری، آمیختگی مواد کار و رسانه‌ای، آمیختگی هنری، آمیختگی مخاطب و آمیختگی فرهنگی. پژوهش پیش رو مطالعه‌ای موردی است که به روش تحلیل محتوای قیاسی و تأملی انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهند به‌جز آمیختگی فرهنگی، دیگر انواع آمیختگی در اثر بررسی‌شده وجود دارد و از میان آن‌ها نیز آمیختگی نشانه‌شناختی، هنری و مخاطب پررنگ‌تر و عمیق‌تر از دیگر آمیختگی‌ها به چشم می‌آیند. مطابق دیدگاه باختین در تقسیم آمیختگی به دو شیوه‌ی ناخودآگاه و دانسته یا خودآگاه برخی از شگردهای مختلف آمیختگی مثل آمیختگی مواد کار و رسانه گاه بسیار آشکار و حالتی دانسته دارند و گاهی این آمیختگی‌ها حالتی ناخودآگاه یا ارگانیک می‌یابند و چنان درهم تنیده می‌شوند که جهان اثر به میدان بازی این آمیختگی‌ها با اشارات و تفسیرهای مختلف تبدیل می‌شود. این آمیختگی‌ها *قصه‌ی جنگ و صلح* را به عرصه‌ای چندصدا و دیالوجیک تبدیل کرده که مخاطب را به دیالوگ با خود فرا می‌خواند. جدای از ارزش‌های زیبایی‌شناختی، هنری و ادبی کتاب‌های تصویری‌داستانی

* استادیار فلسفه تعلیم و تربیت دانشگاه شیراز amin423@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۸/۷/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله:۹۹/۱۰/٤

آمیخته، توجه به نقش این آثار در رشد سواد دیداری، سواد زیبایی‌شناختی، بهبود توانایی خواندن و افزایش یادگیری اجتماعی کودکان، بینشی نو به آفرینندگان آثار کودکان، دست‌اندرکاران تعلیم‌وتربیت و خانواده‌ها می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کودک، آمیختگی، آمیخته، خسرونژاد، کتاب‌های داستانی‌تصویری، قصه‌ی جنگ و صلح.

۱. مقدمه

آمیختگی یا هیبریدیتی[1] و آمیخته یا هیبرید[2] در اصل مفهوم‌هایی هستند در زیست‌شناسی و اشاره به ترکیب دو نژاد از یک گونه و ایجاد ترکیبی جدید دارند؛ اما این مفهوم‌ها راه خود را به قلمروهای متنوعی همچون زبان‌شناسی، نظریه‌های نژادی، پسااستعمارگرایی، مطالعات هویت، مطالعات جنسیت، چندفرهنگ‌گرایی و البته ادبیات گشوده است و تقریباً برای اشاره به هرچیزی که ترکیب دو یا چند چیز باشد به کار می‌رود؛ کما اینکه امروز از خودروهای هیبریدی هم سخن می‌گوییم.

مفهوم آمیختگی به پژوهش‌های ادبیات کودک نیز نفوذ کرده است؛ به‌ویژه که کتاب‌های تصویری‌داستانی، به‌دلیل هم‌کناری متن و تصویر و بهره‌گیری تاریخی این آثار از دیگر ژانرهای مختلف ادبیات به‌خصوص شعر و داستان، سرشتی آمیخته دارند و محمل خوبی برای بررسی ماهیت و کارکرد آمیختگی به شمار می‌روند. همچنین گرایش آفرینندگان آثار تصویری‌داستانی به تجربه‌های جدید در این مسیر به پیدایی شکل‌ها و شگردهای جدیدی از آمیختگی متن و تصویر انجامیده است. بتینا کومرلینگ–میباوئر[3] (۲۰۱۵) معتقد است هم‌جوشی ژانرها و موضوع‌های مختلف در کتاب‌های تصویری داستانی باعث شده شکل‌های آمیخته جدیدی به وجود بیایند و این ضرورت بازنگری در طبقه‌بندی ژانری سنتی و مفهوم گروه هدف[4] را یادآور می‌شود. او با بررسی آثاری که در هزاره‌ی جدید منتشر شده‌اند، شش جهت‌گیری مشخص را در آفرینش کتاب‌های

[1] Hybridity
[2] Hybrid
[3] Bettina Kümmerling-Meibauer
[4] Target group

تصویری‌داستانی در شکل‌گیری آمیختگی ردیابی کرده است که عبارتند از: ۱. اهمیت مواد کار و تعامل، ۲. استفاده از تمهیدهای پسامدرن، ۳. پروراندن قالب‌های آمیخته جدید، ۴. کتاب‌های تصویری‌داستانی دوزبانه، ۵. کتاب‌های تصویری‌داستانی بزرگ‌سالان و ۶. کتاب‌های تصویری دیجیتال. هلما وان لیروپ–دبراوور[1] (۲۰۱۸) نیز نخستین بار انواع شگردهای آمیختگی را در کتاب‌های تصویری‌داستانی معرفی کرده است که در بخش چارچوب نظری به‌تفصیل بدان می‌پردازم. از نگاه او خلاقیت آفرینندگان کتاب‌های تصویری‌داستانی و میل آن‌ها برای شکستن هنجارها و گشودن افق‌های جدید به روی این‌گونه آثار زمینه‌ساز پیدایش شگردهایی از آمیختگی شده که در آثار تصویری‌داستانی بیشتر و بیشتر خودنمایی می‌کنند.

کتاب‌های تصویری‌داستانی گونه‌ی منحصربه‌فرد ادبیات کودک و نوجوان هستند و احتمالاً نخستین تجربه‌ی بیشتر کودکان از کتاب از راه آثار تصویری‌داستانی بوده است. آمیختگی‌های متنوع کتاب‌های تصویری‌داستانی امروزی و کاربرد ظریف و هوشمندانه انواع آن در این آثار، این کتاب‌های کودکان را جدا از جنبه‌ی هنری و ادبی، از جنبه‌ی آموزشی نیز پرمایه ساخته است. از نظر سایپ[2]، این ویژگی‌ها باعث شده که «[کتاب‌های تصویری‌داستانی] هم در تحول تاریخی و سنتی ادبیات کودک نقش داشته باشند و هم در یاری‌رساندن و ارتقای انواع سواد پیشرو باشند» (Sipe, 2011: 250). بنابراین بررسی و تحلیل کتاب‌های تصویری‌داستانی از منظر آمیختگی، چه از نظر زیبایی‌شناسی جنبه‌های هنری و ادبی و چه از نظر کارکردهای آموزشی آن‌ها، باتوجه‌به پویایی‌ها و نوآوری‌هایی که در این‌گونه‌ی ویژه‌ی ادبیات کودک شاهدش هستیم بااهمیت و ضروری است.

بنابراین مقدمه، هدف مقاله‌ی پیش رو شناسایی و بررسی انواع آمیختگی در کتاب تصویری‌داستانی در *قصه‌ی جنگ و صلح* نوشته مرتضی خسرونژاد با تصویرگری محمدعلی بنی‌اسدی (۱۳۹۱) با تکیه بر انواع شگردهای آمیختگی معرفی شده از سوی وان لیروپ–دبراوور (۲۰۱۸) است. به‌دلیل پیچیدگی‌های مفهوم آمیختگی به‌ویژه در کتاب‌های

[1] Helma van Lierop-Debrauwer
[2] Sipe

تصویری‌داستانی و نیاز به تحلیل عمیق آن، در این نوشتار تنها بر یک اثر متمرکز شده و کوشیده‌ام افزون‌بر شناسایی انواع شگردهای آمیختگی در آن، لایه‌های پنهان متن و تصویر و ارتباط آن‌ها با یکدیگر را در نمونه‌ی پژوهش بررسی و نقد کنم. اگرچه پیشینه‌ی جالب‌توجهی از بررسی آثار تصویری‌داستانی ایرانی وجود دارد، اما هیچ‌یک از آن‌ها تاکنون به بررسی مفهوم آمیختگی و شگردهای آن در این آثار نپرداخته‌اند. از این نظر می‌توان گفت این مقاله برای اولین بار است که به کاوش و بررسی مفهوم آمیختگی در یک اثر تصویری‌داستانی ادبیات کودک ایران می‌پردازد.

۲. چارچوب نظری: انواع آمیختگی در کتاب‌های تصویری‌داستانی

برای ورود به بحث انواع آمیختگی در کتاب‌های تصویری بد نیست در آغاز با این مفهوم در زبان‌شناسی و از نگاه میخاییل باختین[1]، فیلسوف و نظریه‌پرداز ادبی روس، آشنا شویم، زیرا دسته‌بندی دوتایی او از مفهوم آمیختگی یعنی ارگانیک[2] و دانسته[3] در زبان‌شناسی و فرهنگ با شیوه‌های آمیختگی در اثر بررسی‌شده بی‌ارتباط نیست. از نظر باختین آمیختگی ارگانیک به‌شکل ناخودآگاه رخ می‌دهد و آن را مهم‌ترین وجه تاریخ و تحول زبان‌ها می‌داند، اما در آمیختگی دانسته[4] در آن دو دیدگاه بی‌آنکه ممزوج شوند در ارتباطی دیالوجیک باهم قرار می‌گیرند (رک. Bakhtin, 1981: 360). بنابراین می‌توان گفت هرمتنی در دو وضعیت ناخودآگاه و خودآگاه می‌تواند خصلت آمیخته داشته باشد. در کتاب‌های تصویری‌داستانی هم‌کناری متن و تصویر به‌عنوان دو نظام نشانه‌شناختی متفاوت، دارای آمیختگی دانسته یا آگاهانه هستند اما درهم‌جوشی متن و تصویر با یکدیگر و با خود می‌تواند در وجهی ارگانیک و ناخودآگاه زمینه‌ساز انواع آمیختگی شود.

[1] Mikhail Bakhtin (1895-1975)
[2] Organic
[3] Intentional
[4] Intentional

وان لیروپ-دبراوور (۲۰۱۸) شش نوع آمیختگی را در کتاب‌های تصویری‌داستانی برمی‌شمرد که عبارتند از: آمیختگی نشانه‌شناختی[۱]، آمیختگی ژانری[۲]، آمیختگی مواد کار و رسانه‌ای[۳]، آمیختگی هنری[۴]، آمیختگی مخاطب[۵] و آمیختگی فرهنگی[۶]. برای آشنایی مخاطبان با این دسته‌بندی، هریک از گونه‌های آمیختگی برشمرده را در ادامه به‌طور کوتاه بررسی می‌کنم.

۱.۲. آمیختگی نشانه‌شناختی

به‌طور کلی، آمیختگی نشانه‌شناختی به ارتباط یا دیالکتیک واژه و تصویر می‌پردازد؛ متن و تصویر هریک نظام نشانه‌شناختی خود را دارند و هم‌کناری این دو وضعیت‌های چندگانه‌ای را پدید می‌آورد. برای نمونه گولدن (۱۹۹۰) برهم‌کنش متن و تصویر را در پنج حالت دسته‌بندی می‌کند. ۱. قرینه‌گرایی میان واژه و تصویر، ۲. وابستگی واژه به تصویر برای روشن‌سازی، ۳. گسترش واژه با تصویر، ۴. روایت اصلی با واژه و همراهی تصویرهایی گلچین‌شده و ۵. روایت اصلی با تصویر و همراهی واژه‌های گلچین‌شده (Golden, 1990, as cited in Louis, 2001: 42). به نظر می‌رسد در این دسته‌بندی برهم‌کنش متن و تصویر زمانی پویاتر است که واژه و تصویر یکدیگر را گسترش می‌دهند یا هریک فزون‌تر از آن دیگری داستان را روایت می‌کند. گاه نیز ممکن است متن یا تصویر آگاهانه و به‌عمد بخشی از اطلاعات روایت را به مخاطب ارائه نکنند.(۱)

نودلمن (۱۳۹۲) که تصویر را جزیی ضروری از کتاب‌های کودکان می‌داند، بر این باور است تصویرها کارکرد روایی دارند و اطلاعات دیداری را به شیوه‌ای متفاوت از آنچه ما از هنر دیداری انتظار داریم، انتقال می‌دهند. او اصلی‌ترین وظیفه‌ی تصویر را انتقال اطلاعات به مخاطب می‌داند. از نظر او واژگان و تصویرها هردو نظامی

[1] Semiotic hybridity
[2] Genre hybridity
[3] Material and medial hybridity
[4] Artistic hybridity
[5] Hybridity of address
[6] Cultural hybridity

نشانه‌شناختی هستند و کسی که می‌تواند منظور آفریننده‌ی تصویر را دربیابد، می‌داند چگونه برای رسیدن به یک کل، اطلاعات متن و تصویر را کنار هم قرار دهد. او معتقد است ارتباط متن و تصویر رابطه‌ای پویا و ناهم‌ساز است. به‌عبارتی متن بدون تصویر مبهم، ناتمام و گسسته از اطلاعات دیداری مهم می‌تواند باشد و تصویر نیز بدون متن می‌تواند مبهم و ناتمام باشد (رک. نودلمن، ۱۳۸۹الف: ۹۰-۹۳).

نودلمن همچنین معتقد است «هنگامی که نویسندگان و تصویرگران از کیفیت‌های گوناگون هنرهای متفاوت‌شان برای انتقال اطلاعات مختلف سود می‌برند به بهترین و جالب‌ترین وجه در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. وقتی این اتفاق می‌افتد متن‌ها و تصویرهای یک کتاب پیوندی کنایی با یکدیگر برقرار می‌کنند؛ واژه‌ها آنچه را تصویرها نشان نمی‌دهند بیان می‌کنند و تصویرها آنچه را واژه‌ها نمی‌گویند به تصویر می‌کشند» (نودلمن، ۱۳۸۹ب: ۸۲). ازاین‌رو در اثر تصویری‌داستانی موفق، نظام نشانه‌شناختی تصویر و متن هریک صدای مستقل خود را دارد، اما در دیالوگی جاری با آن دیگری است. متن و تصویر هردو می‌کوشند روایت را با ابزار نشانه‌شناختی خود ارائه کنند، اما گریزی از آن دیگری ندارد؛ اما اثری را می‌توان جذاب‌تر یافت که در آن دیالوگ واژه و تصویر پررنگ‌تر باشد، نه آنکه صدای یکی مغلوب دیگری باشد.

از نظر نیکولایوا «کتاب‌های تصویری‌داستانی گونه‌ی ویژه‌ای از کتاب است که در آن معنا از راه برهم‌کنش دیدار و گفتار ایجادشده انتقال پیدا می‌کنـــد»(Nikolajeva,2006: 247). لینچ براون[1] و تاملینسون[2] نیز برآنند که در کتاب تصویری‌داستانی حقیقی داستان بدون تصویـر گیج‌کننـده شده یا از بین می‌رود و بنابراین تصویر را پایه داستان می‌دانند (Lynch-Brown & Tomlinson, 2008: 91). تمپل، میریام و یانکو[3] (۲۰۱۱) نیز کتاب تصویری‌داستانی را در مفهوم گسترده‌ترش، کتابی می‌دانند که در آن تصویرها برای آفریدن پیام با واژگان آمیخته می‌شوند.

[1] Lynch-Brown
[2] Tomlinson
[3] Tempel, Miriam & Junko

۲.۲. آمیختگی ژانری

کتاب‌های تصویری‌داستانی جدا از اینکه دو نظام نشانه‌شناختی را با یکدیگر می‌آمیزند، از دیدگاه ژانری تقریباً همه‌ی ژانرهای شناخته‌شده‌ی ادبیات کودک مثل کتاب‌های آموزش الفبا، شعر، داستان‌های [جن و] پریان، ناداستان[1]، داستان‌های واقع‌گرا، خودسرگذشت‌نامه، داستان‌های فانتزی را پوشش می‌دهند. کتاب‌های تصویری‌داستانی به کمک هم‌آمیزی متن و تصویر ابعاد جدیدی به این ژانرهای شناخته‌شده می‌دهند (Van Lierop-Debrauwer, 2018: 82). کتاب‌های تصویری سرگذشت‌نامه و خودسرگذشت‌نامه‌ها نیز به‌خاطر ترکیب هم‌زمان عناصری از واقعیت و داستان در کنار تصویر و گاه آثاری از هنرهای زیبا آمیختگی ژانری دارند. این‌گونه آثار گاهی حالت فانتزی نیز می‌یابند و برای مثال در فانتزی‌های هنری[2] هنرمندی سرشناس به‌همراه آثارش تاریخی از گذشته به حال آورده می‌شود. در برخی آثار نیز ممکن است تصاویر فانتزی و داستان واقع‌گرا باشد یا برعکس (همان).

۳.۲. آمیختگی مواد کار

ترکیب مواد مختلف در تصویرگری یکی از شکل‌های این‌گونه آمیختگی است که رایج است. اما شکل‌های دیگری از این آمیختگی نیز می‌توان برشمرد، ازجمله کتاب اسباب‌بازی و کتاب‌های چیستانی. علاقه‌ی کودکان به بازی تولیدکنندگان کتاب‌های کودکان را بر آن داشته این نیاز آنان را نیز در محصولات‌شان در نظر بگیرند. این کتاب‌ها برای کوچک‌ترها به‌شکل اسباب‌بازی و برای خواننده‌های سن‌های بالاتر به‌شکل ترکیب ویژگی‌های کتاب‌های تصویری‌داستانی با بازی و چیستان طراحی می‌شوند (Van Lierop-Debrauwer, 2018: 84). کتاب‌هایی مثل مجموعه *اسپات کجاست؟*[3] اثر اریک هیل (۱۹۸۰)، *خانه‌ات کجاست؟* اثر اریک براون (۱۳۹۴)، *مازن* اثر فرشید مثقالی

---

[1] nonfiction
[2] Art fantasies
[3] *Where's Spot?*

(۱۳۶۵)، *همین‌وهمان* اثر علی خدایی (۱۳۹۵)، *خودت پیدا کن* اثر سمانه قاسمی (۱۳۸۹) که با عنوان lift-the-flop شناخته می‌شوند، در این دسته می‌گنجند.

استفاده از مواد مختلف در ساخت تصاویر را نیز می‌توان در به‌وجود آوردن این‌گونه از آمیختگی مؤثر دانست. *موش مترو* اثر باربارا رید (۱۳۹۷) و *آینه* اثر جینی بیکر[1] (۲۰۱۰) از نمونه‌هایی هستند که از مواد و اشیای طبیعی به‌همراه مواد مختلفی که در تصویرسازی به کار می‌روند، در ترکیب باهم بهره گرفته‌اند. *ماهی‌گیر و بهار* اثر مژگان کلهر (۱۳۹۲) با تصویرگری نازنین عباسی نیز نمونه خاصی است که از فلز، چوب، پلاستیک و کاغذ برای آفرینش شخصیت ماهیگیر به‌صورت مجسمه و عناصر محیط اطرافش استفاده کرده و سپس عکس‌های آن در کتاب جای گرفته است.

با پیدایش فناوری‌های جدید، اپلیکیشن‌هایی هم برای کتاب به وجود آمده‌اند، این اپ‌ها حالت تعاملی دارند و مخاطب امکان دست‌ورزی در آن‌ها دارد (Van Lierop-Debrauwer, 2018: 84). نوع دیگر از ترکیب مواد و رسانه، کتاب‌های فیلم‌گونه است که *اختراع هوگو کابره*[2] اثر برایان سلزنیک[3] (۲۰۰۷) نمونه‌ی شاخص آن است. این کتاب پانصد صفحه‌ای دو خط داستانی دارد؛ یکی درباره‌ی پسری یتیم به نام هوگو که می‌خواهد جادوگر شود و دیگری درباره‌ی فیلم‌سازی فراموش‌شده به نام جرج ملی‌یس(۲) طراحی‌هایی سیاه‌وسفید هستند، جلد این کتاب شبیه پوستر فیلم‌های سینمایی است، در تصویرگری از نماهای سینمایی مثل کلوز آپ و مدیوم شات برای انتقال معنای تصویرها بهره می‌برد، نماهای ثابتی از برخی آثار جرج ملی‌یس را در تصویرگری به‌کار برده، بخشی همچون تیتراژ پایانی فیلم‌های سینمایی دارد که اطلاعات مربوط به تصویرهای فیلم‌های استفاده‌شده در کتاب را به خواننده/ بیننده ارائه می‌کند و در پایان هم صفحه‌های سرخ رنگی دارد که پرده‌ی سرخ‌رنگ سینما را به ذهن می‌آورد (Van Lierop-Debrauwer, 2018: 85).

[1] Jeannie Baker
[2] *The Invention of Hugo Cabret*
[3] Brian Selznick

استفاده از کامیک استریپ در کتاب‌های تصویری، شکل دیگری از این‌گونه آمیختگی است که *آدم برفی* اثر ریموند بریجس[1] (۱۹۷۸) از نمونه‌های پیشگام در این نوع به شمار می‌آید. استفاده از مانگاهای ژاپنی هم شکل دیگری از آمیختگی است (همان). ترکیب ژانرها، مواد، رسانه‌ها و انواع هنرها در کتاب‌های تصویری‌داستانی از سوی آفرینندگان این آثار و تلاششان برای دستیابی به امکان‌های بیشتر درراه به‌هم‌آمیزی، کار را به جایی رسانده که مفهوم یا واژه آمیخته (هیبرید) دیگر حق مطلب را در نشان‌دادن این همه نوآوری ادا نمی‌کند و ازاین‌رو کسانی مثل جانت ایوانز[2] عبارت متن‌های تلفیقی[3] را برای اشاره به چنین آثاری پیشنهاد می‌دهند (Evans, 2015: 97).

۴.۲. آمیختگی هنری

تصویرگران کتاب‌های کودکان از فرم‌ها، سبک‌ها و تکنیک‌های مختلفی در کار خود استفاده می‌کنند ولی این کار، آمیختگی هنری نیست. آمیختگی هنری محصول تلمیح‌های دیداری[4] به آثار هنری است. در دهه‌های گذشته کتاب‌های تصویری‌داستانی با تأثیر از پسامدرنیزم، گرایش‌های بینامتنی و بیناتصویری بیشتری پیدا کرده‌اند. برخی تصویرگران به تقلید از یک سبک هنری می‌پردازند و برخی هم به ترکیب دو یا چند جنبش هنری در کارشان روی آورده‌اند (Van Lierop-Debrauwer, 2018: 86). بسیاری از تصویرگران هم در آثارشان به این یا آن اثر مشخص هنری اشاره‌های تلویحی می‌کنند (رک. Becket, 2012: 83-100). اگرچه برخی پژوهش‌ها با دیده‌ی تردید به توانایی کودکان در درک اشاره و تلمیح‌های هنری می‌نگرند اما برخی ازجمله سرافینی[5] (۲۰۱۵) به اهمیت فرصتی که این آمیختگی برای آموزش هنر و پرورش سواد تصویری در کودکان فراهم می‌آورد اشاره می‌کنند.

---

[1] Raymond Briggs
[2] Janet Evans
[3] Fusion texts
[4] Visual allusion
[5] Serafini

۵.۲. آمیختگی مخاطب

برخی موضوع‌ها هم‌زمان توجه کودک و بزرگ‌سال را به خود جلب می‌کنند، برخی موضوع‌ها نیز که تا پیش‌ازاین مناسب کودکان دانسته نمی‌شد یا حتی ممنوعه بودند مانند مرگ، مسائل جنسی، خشونت، برهنگی، سوءاستفاده از کودکان در دهه‌های اخیر سر از کتاب‌های این دسته از مخاطبان در آورده‌اند. این کتاب‌ها و مضمون‌های گاه دشوارشان خود زمینه‌ای می‌شوند برای گفت‌وگوی مخاطب کودک و بزرگ‌سال درباره‌ی موضوع‌هایی که طرح‌کردنشان با کودک برای بزرگ‌سال چندان راحت نیست. طرح این موضوع‌ها کودکان را برای رویارویی با واقعیت‌های زندگی آماده و انعطاف‌پذیر می‌کند (Van Lierop-Debrauwer, 2018: 88). نمونه‌هایی ازاین‌دست درباره‌ی مرگ در آثار ایرانی هستند.

۶.۲. آمیختگی فرهنگی

یکی از جلوه‌های این نوع آمیختگی استفاده از سبکی خاص از تصویرگری از فرهنگی دیگر در کنار سبک معمول و رایج تصویرگر یا بافت فرهنگی او است. برای نمونه به استفاده از مانگا[1] عنوان نماد فرهنگی و هنری ژاپن برای هم‌آمیزی دو یا چند فرهنگ در اثر می‌توان اشاره کرد (همان). با این حساب می‌توان گفت مثلاً استفاده از سبک مینیاتور ایرانی در اثری غیرایرانی مصداقی از این آمیختگی به شمار می‌رود. البته در مقایسه با محبوبیت مانگا، چه در ژاپن و چه دیگر کشورها، که به کمک انیمیشن و کامیک‌استریپ‌های ژاپنی جریانی در رسانه‌های مختلف مثل کتاب، مجله، پویانمایی، فیلم و بازی‌های رایانه‌ای تبدیل شده‌است، نمونه‌ای از استفاده‌ی مینیاتور ایرانی در شکل آمیختگی فرهنگی سراغ ندارم. البته استفاده تصویرگران داخلی از مینیاتور در کتاب‌های تصویری‌داستانی سابقه بسیار دارد ولی در این حالت آمیختگی هنری به‌شمار می‌رود نه فرهنگی.

[1] manga

از نظر وان لیروپ-دبراوور کتاب‌های تصویری‌داستانی چندفرهنگی[1] شکل دیگر آمیختگی فرهنگی هستند. به‌طور کلی ادبیات چندفرهنگی به «گروه‌هایی از افراد می‌پردازد که از نظر نژادی، فرهنگی، زبانی، [مذهبی و قومی] از سفیدپوستان [یا هرگروه] مسلط متمایز می‌شوند» (رک. Cai, 2002: 5). آثار دارای این ویژگی در ذات خود سیاسی هستند چون در پی بازکردن فضا برای گروه‌های اقلیت، دادن صدا به آن‌ها و فراهم‌کردن فرصت دیالوگ بین فرهنگ‌ها و به پرسش‌کشیدن نابرابری قدرت هستند(Van Lierop-Debrauwer, 2018: 88). در دنیای امروز مهاجرت اجباری و اختیاری نیز یکی از زمینه‌های ایجاد وضعیت چندفرهنگی است که گاهی به‌دلیل نبود فرصت شناخت کافی و درست گروه‌های مهاجر و بومی از یکدیگر باعث ایجاد تعارض‌های فرهنگی می‌شود. کتاب‌های تصویری‌داستانی چندفرهنگی ابزار خوبی برای فراهم‌کردن ارتباط بین این گروه‌ها است.

۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش به‌شیوه‌ی تحلیل محتوای کیفی از نوع قیاسی و تأملی انجام گرفته است. انتخاب نمونه به‌صورت هدفمند از نوع نمونه‌ی در دسترس بوده است و از این نظر یک مطالعه موردی است. واحد تحلیل در این پژوهش متن واژگانی و همه‌ی تصویرهای کتاب تصویری‌داستانی *قصه‌ی جنگ و صلح* نوشته مرتضی خسرونژاد و با تصویرگری محمدعلی بنی‌اسدی (۱۳۹۱) است. واژگان و تصویرها هم به‌صورت جدا از یکدیگر و هم در وضعیت تعامل متن و تصویر تحلیل شده‌اند. در بخش تحلیل محتوای قیاسی از روش میرینگ[2] (۲۰۰۰) استفاده شده است و متکی بر دسته‌بندی گونه‌های مختلف آمیختگیِ وان لیروپ-دبراوور[3] در کتاب‌های تصویری‌داستانی (۲۰۱۸) است و من کوشیده‌ام این‌گونه‌ها را در نمونه‌ی پژوهش بررسی کنم. در تحلیل تأملی نیز تلاش کرده‌ام ارتباط شکل‌های آمیختگی را با یکدیگر و نیز با پیش‌متن‌های احتمالی و معناهای حاصل از آن‌ها تحلیل کنم. به‌طور فشرده، تحلیل تأملی فرآیندی است که طی آن پژوهشگر بر

[1] Multicultural
[2] Mayring
[3] van Lierop-Debrauwer

توانایی شهودی و قوه‌ی تشخیص خود برای به‌تصویرکشیدن یا ارزشیابی پدیده‌های بررسی‌شده تکیه می‌کند. کاربرد این روش بیشتر به تصمیم پژوهشگر در اتکا به قوه‌ی تشخیص خود در تحلیل داده‌ها بستگی دارد تا به روش‌های فنی تجزیه و تحلیل داده‌ها (رک. گال، بورگ و گال ۱۳۹۰: ۹۹۱–۹۹۲). همچنین این روش ریشه در سنت پژوهشی هرمنوتیکی دارد که در جریان آن فهم و معنایابی از چشم‌انداز و موقعیتی مشخص صورت می‌گیرد. در تحلیل تأملی پژوهشگر با تکیه بر داوری‌های شخصی خود به توصیف و ایجاد مقوله‌ها می‌پردازد (Merthens, 1988, as cited in Pershing, 2006: 812).

۴. بحث و یافته‌ها

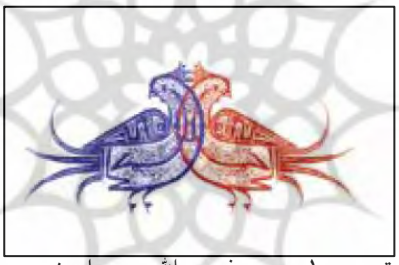
۱.۴. پیرنگ داستان

دو تصویرگر (علی خدایی و راشین خیریه) در اتاق کار خود مشغول کشیدن تصویرهایی از خروس هستند. به طرح هفتم می‌رسند و تقریباً از طرح خود رضایت دارند، اما خروس‌ها از قاب تصویر می‌گریزند و با هم روبه‌رو می‌شوند. ادعای خروس‌ها در برتری و زیبایی‌شان به آن دیگری جنگشان را ناگزیر می‌کند. در میانه‌ی دعوا خدایی و خیریه سر می‌رسند و نصیحتشان می‌کنند که برای قشنگ‌ترین خروس‌بودن باید چیزهای دیگری هم داشته باشند. پس خروس‌ها اول اجازه می‌دهند تا تصویرگران کارشان را تمام کنند، بعد کلاس آواز می‌روند، از دو شاعر ادبیات کودک می‌خواهند برایشان شعر بگویند و سپس در جشنواره‌ی قشنگ‌ترین خروس شرکت می‌کنند. حالا این بچه‌ها هستند که باید قشنگ‌ترین خروس یا خروس سال را انتخاب کنند.

۲.۴. آمیختگی نشانه‌شناختی

در نخستین صفحه از کتاب که بنا به سنت کتاب‌سازی در ایران، نام خدا در عبارت‌ها و فرم‌های مختلفی می‌آید، طرحی ترکیبی از دو مرغ را می‌بینیم که با ترسیم عبارت «بسم‌الله» در دو رنگ متفاوت ساخته شده‌اند و از قضا آن‌قدر به هم نزدیک شده‌اند که بخشی از آن دو با هم آمیخته شده و تقارنی را می‌سازند که از چند جهت می‌توان آن را نوعی

آمیختگی به حساب آورد. نخست ترکیب واژه و تصویر است که عبارت «بسم‌الله» به سبک مرغ طغرا در سرلوحه کتاب آمده است. طُغرا نوعی از خوشنویسی پیچیده است که به زمان سلجوقیان باز می‌گردد. طغرا از رسم چند خط قوسی، پیچیده و متوازی به وجود می‌آمد و معمولاً با آن لقب‌ها و نام سلطان یا امیری و یا عالمی را برسر فرمان او می‌نوشتند. این خط و نوشته در حقیقت حکم امضای پادشاه را داشت (افضلی، ۱۳۹۳: پاراگراف ۲). نوشتن عبارت‌های مقدس در قالب تصویر گل، مرغ و مانند آن نیز سابقه‌ای کهن دارد و نخستین مرغ بسم‌الله به سبک مرغ طغرا را میرزا محمدعلی خیارجی قزوینی رسم کرده است (طاهری، ۱۳۹۲ : پاراگراف ۱۷). مرغ بسم‌الله کتاب نیز از جمله نگارش‌های عبارت بسم‌الله با سبک طغرا است که به خط ثلث و با تکنیک قلم مرکب نوشته/ کشیده است و در بال آن هم تصاویر ساده‌ی هندسی طراحی شده است.



تصویر ۱. دو مرغ بسم‌الله درهم‌امیخته

این نشانه‌ی آغازین آمیخته‌ی واژگانی/ تصویری را می‌توان پیش‌آگهی ظریفی دانست که مخاطب با دیدن و گفتنش پا به جهانی درهم‌آمیخته و آمیخته می‌گذارد، جهانی که در همان آغاز ورود کلید گشودن رازهایش به مخاطب داده می‌شود. او باید دریابد که همه‌جا با دو چیز سروکار دارد، «واژه» و «تصویر». او باید مراقب درهم‌آمیختگی زنجیروار این دو باشد و اگر هوشمندانه و جست‌وجوگرانه این جهان متن و تصویر را تا پایان بکاود، راز و رمزهایش را یکی‌یکی درمی‌یابد.

متن و تصویر در کتاب‌های تصویری‌داستانی در دیالوگی پیوسته‌اند و از دل این دیالوگ معناهای بسیاری زاییده می‌شود. لارنس سایپ[1] در توضیح چگونگی واکنش

[1] Lawrence Sipe

مخاطب کتاب‌های تصویری به آمیختگی نشانه‌شناختی از اصطلاح «جابجایی میانجی»[1] استفاده می‌کند که بر اساس آن مخاطب «در زنجیره‌ای بالقوه بی‌پایان، متن را براساس تصویر و تصویر را براساس متن تفسیر می‌کند» (Sipe, 1988: 102). درک هرشکلی از آمیختگی نیز به همین آمیختگی نشانه‌شناختی برمی‌گردد و مخاطب هربار که نشانه‌ای از آمیختگی را تفسیر می‌کند، توانمندی‌اش در رفت‌وبرگشت میان دو نظام نشانه‌شناختی فزونی می‌یابد و نیرومندتر از پیش به دنبال یافتن معناهای جدید می‌رود. البته این به معنی متوقف‌ماندن اشاره‌های متن و تصویر به یکدیگر در میدان محدود یک کتاب نیست. برخی نشانه‌های واژگانی و تصویری یک متن با متن‌های دیگر هم در رابطه‌ای دیالوجیک قرار دارند و فهم این اشاره‌های آشکار و ضمنی بینامتنی موکول به توانمندی مخاطب در خوانش اثر است. بر پایه این گریزناپذیری مرکزیت آمیختگی نشانه‌شناختی و در پرتو حضور آن در سراسر متن، به بررسی دیگر انواع آمیختگی در کتاب می‌پردازم، چون هرشکلی از تفسیر دیگر انواع آمیختگی وابسته به آمیختگی نشانه‌شناختی است.

۳.۴. آمیختگی ژانری

آشکارترین شگرد آمیختگی در *قصه‌ی جنگ و صلح* هم‌آمیزی شعر و داستان است، چیزی که در بسیاری از آثار کودکان رایج است، با این تفاوت که در این اثر هم نویسنده‌ی اصلی در روایتش گاه‌وبی‌گاه سراغ شعر می‌رود و هم دو شاعر دیگر یعنی شکوه قاسم‌نیا و مصطفی رحماندوست در سرودن بخش مشخصی از شعرهای کتاب همراهی کرده‌اند. این کار لایه دیگری بر آمیختگی ژانری می‌افزاید و صداهای دیگری افزون‌بر صدای نویسنده به روایت وارد می‌شوند. درحالی‌که نویسنده‌ی کتاب در برخی آثار پیشین خود گاهی داستان را با شعر و ریتم آهنگین کلام همراه کرده و دستی بر آتش در این کار دارد، اما در این کتاب پای دو شاعر دیگر را هم به میدان می‌کشد تا بتواند روایتی چندصدا(تر) بسازد. در جریان روایت، شاهد گفت‌وگویی بین تصویرگران و خروس‌ها هستیم که تصویرگران به خروس‌ها توصیه می‌کنند برای یافتن شعر خوب سراغ شاعران کودک

[1] Transmediation

بروند: «اجازه ندهید نویسنده‌ها برای شما شعر بگویند! نویسنده‌ها فقط می‌خواهند داستانشان درست شود. بنابراین هرشعری را سر زبان شما می‌گذارند. از داستان خارج شوید پیش شاعران کودک بروید و از آن‌ها خواهش کنید برایتان زیباترین شعرها را بگویند» (خسرونژاد، ۱۳۹۱: ۲۷).

شاید بتوان از نقل‌قول بالا برداشتی رندانه نیز کرد، برداشتی که هم‌زمان سویه‌ی انتقادی و طنازی و شیطنت دارد. چه‌بسا در اینجا راوی برخی نویسندگان ادبیات کودک را نیز خطاب قرار داده و به اصطلاح «به در می‌گوید که دیوار بشنود»، اما رندی او در این است که این نکته را از زبان دو تصویرگر می‌گوید. به‌عبارتی این نکته‌ی انتقای و خرده‌گیری بر نویسندگان را گویی نه راوی گفته و نه نویسنده؛ از قضا تصویرگران به خروس‌ها می‌گویند سراغ نویسنده (اینجا خسرونژاد) نروند چون نویسنده‌ها فقط به فکر داستان خودشان هستند، بلکه از داستان او خارج شوند و سراغ اهلش (شاعران) بروند. پس حالا بقیه‌ی نویسنده‌هایی که احتمالاً این پیکان انتقاد به سمتشان رها شده یقه‌ی چه کسی را باید بگیرند؟ نویسنده را؟ نه! او رندانه (و درحالی‌که می‌کوشد نخندد) از مهلکه گریخته است.

آمیختگی ژانری آگاهانه یا دانسته‌ی دیگر در متن، آوردن بیت‌های آغازین شعر «منم خروس خوش‌صدا» از عباس یمینی شریف و نیز بیت‌های آغازین کتاب *خروس زری، پیرهن پری* احمد شاملو با تصویرگری فرشید مثقالی در صفحه ۳۵ است، یعنی جایی که بچه‌ها برای تشویق خروس‌ها در جشنواره‌ی انتخاب خروس سال شعرخوانی می‌کنند. البته خسرونژاد بخشی از مصراع «یکه خروس جنگی‌ام» را به «نگو خروس جنگی‌ام» تغییر داده است، اما بیت‌های شاملو را دست نزده است:

قوقولی قوقو سحر شد/ سیاهی دربه‌درشد فرشته ها دویدن/ ستاره‌ها رو چیـــدن
خورشیدخانم دراومد/ با یک طبق زر اومد تا شب نکرده حاشا/ بچه‌ها بیاین تماشا

بنابر تقسیم‌بندی دوگانه‌ی باختین از آمیختگی، آشکار است که نویسنده آگاهانه و دانسته این شکل آمیختگی چندلایه را در کتاب پدید آورده است. اما دریغ که در تصویرگری این بینامتنی یا آمیختگی دیده نمی‌شود. شاید تصویرگر می‌توانست خروس فرشید مثقالی را در میان جمع خروس‌های گوناگونی که خودش تصویرکرده و خروس

خدایی و خیریه بیاورد و به این ترتیب ذهن مخاطب را قلقلک داده و به سوی او نیز بکشاند. در این‌صورت سبک متفاوت تصویرگری مثقالی در کنار سبک بنی‌اسدی (که در کار غالب‌تر است) و نیز سبک‌های خیریه و خدایی هم آمیختگی هنری ایجاد می‌کرد و هم دیالکتیک متن و تصویر را به شکل ظریفی غنا می‌بخشید. حتی می‌شد همه‌ی شخصیت‌های داستان شاملو (طرغه، خروس، گربه و روباه) که مثقالی تصویر کرده، خود روایتی جنبی را بسازند و چیزی بر روایت متن بیافزایند. اگر شاملو را در کنار رحماندوست و قاسم‌نیا که شعرهای کتاب را سروده‌اند در گوشه‌ای در حال گفت‌وگو با هم یا کنشی دیگر می‌دیدیم نیز خالی از لطف نبود و بر ویژگی آمیختگی کتاب می‌افزود. اشاره‌ی معناشناختی دیگری نیز در شعری که شکوه قاسم‌نیا برای یکی از خروس‌ها سروده وجود دارد (صفحه ۳۷) و آن اشاره به داستان فولکلور «خاله‌سوسکه» است بی‌آنکه اسمی از آن بیاید:

خروسی اهل سفرم اینجا و آنجا می‌پرم
می‌خوام برم تا همدان خونه‌ی مشدی‌رمضان
مش‌رمضان مرغی داره مرغی که چاق و پروراره
می‌خوام برم خواستگاریش لونه کنم تو مرغداریش
مرغشو داد شکر خدا اگه نداد تن بی‌بلا

اینجا موضوع شعر قاسم‌نیا سفر و قصد ازدواج یکی از خروس‌ها است، یعنی همان موضوع و مضمون داستان خاله‌سوسکه با این تفاوت که اینجا دختر نیست که به خواستگاری می‌رود. ریتم شعر و مضمون آن، هر دو مخاطبش، چه کودک و چه بزرگ‌سال را به یاد این داستان و گفت‌وگوهای خاله‌سوسکه با کسانی که در سفر به خواستگاری‌اش می‌آیند می‌اندازد.[۳]

۴.۴. آمیختگی مواد کار

شاید پس از آمیختگی مشخص متن/ تصویر در کتاب بررسی‌شده که خصلت ویژه‌ی بیشتر کتاب‌های تصویری‌داستانی است، آمیختگی مواد یا ابزار کار بیش از بقیه گونه‌های

آمیختگی در این اثر به چشم می‌آید. تصویرگری‌های کتاب ترکیبی است از طراحی سیاه‌وسفید، چهل‌تکه، برش‌های کاغذ، عکس رنگی و سیاه‌وسفید، گرافیک، آبرنگ و رنگ‌روغن. برخی از این مواد کار نیز در تصویرهای صفحه‌های شش تا نه که فضای کار خیریه و خدایی است به‌عنوان بخشی از تصویرگری‌های کتاب نشان داده شده‌است (تصویرهای ۲ و ۳). این چهار صفحه محل به‌هم‌آمیختن تصویرگری‌های سه تصویرگر، همراه با سوژه‌شدن دو تن از آن‌ها در قاب صفحه‌ها به‌صورت عکس است.

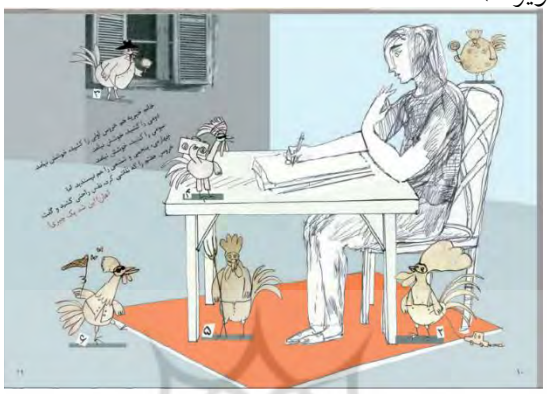
تصویر۲. اتاق کار آقای خدایی

تصویر۳. اتاق کار خانم خیریه

خدایی و خیریه به‌نوعی هم شخصیت‌های داستان هستند و هم تصویرگری بخشی از کتاب؛ یعنی دو خروس داستان بر عهده‌شان بوده، بنابراین تصویرگری‌های آنان بیشتر صفحه‌های کتاب با فضای زمینه‌ای تصویرگری کتاب که کار بنی‌اسدی است آمیخته شده‌اند. در واقع تصویرگری‌های این صفحه‌ها جدا از برخورداری از آمیختگی مواد به‌کاررفته برای تصویرگری، نوعی از آمیختگی سبک کار و نیز آمیختگی تصویرگر را در خود دارد. سبک کار خدایی و خیریه در ترکیب با سبک کار بنی‌اسدی این صفحه‌ها را محل گفت‌وگوی تصویرگر اصلی با دو تصویرگر دیگر کرده و روایت تصویری چندرگه و چندصدایی پیش روی بیننده/ خواننده می‌گذارد.

این نوع آمیختگی امکان‌های جالبی به تصویرگر اصلی کتاب (بنی‌اسدی) داده است؛ در صفحه‌های ده و یازده بیننده/ خواننده خانم خیریه را این‌بار در نمایی دیگر می‌بیند که با مواد کار متفاوتی، یعنی طراحی ساده با مداد و پس‌زمینه‌ی رنگی، به تصویر کشیده شده است. مواد کار جدید به تصویرگر این امکان را داده تا یکی از شخصیت‌ها را آزادانه‌تر بازنمایی کند. در تصویر جدید، خانم خیریه با لباس آستین‌کوتاه طراحی شده،

قدری از موها و گردن او پیداست و شال کوچکی که روی سر او است کمک چندانی به پوشاندن این قسمت‌ها نمی‌کند. بیننده او را در این فضا در مقایسه با عکس صفحه قبل آزادتر می‌یابد (تصویر ۴).



تصویر ۴. خانم خیریه با تصویرگری بنی‌اسدی

تصویر ۵. خروس هفتم آقای خدایی

تصویر ۶. خروس هفتم خانم خیریه

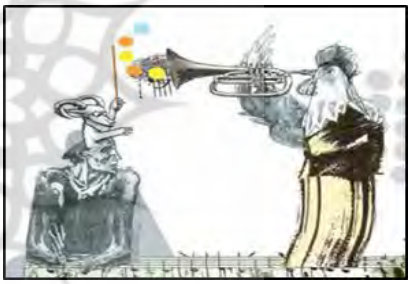
حس آزادی و بازیگوشی جاری در این صفحه را می‌توان از مقایسه‌ی شش طرح اولیه خروس‌های خدایی در صفحه‌ی هفت و هشت با خروس‌های خیریه در صفحه‌های ده و یازده نیز دریافت. طرح‌های اولیه‌ی خدایی همگی در قاب‌هایی اسیر هستند (تصویر۲)، درحالی‌که شش طرح کارتونی اولیه‌ی خیریه همگی در جاهای مختلف اتاق پراکنده‌اند و آزادانه و بازیگوشانه هریک به کاری مشغول هستند. می‌توان گفت در مقایسه با طرح‌های خدایی این خروس‌های کارتونی جدا از حس حرکت در فیگور آن‌ها، شخصیت دارند و بیننده/ خواننده می‌تواند از تصویر آن‌ها اطلاعاتی درباره‌ی علاقه‌ها، حرفه، سن‌وسال و مانند آن‌ها به دست بیاورد.

در این دو صفحه نیز بخشی از تصویرگری (پنجره‌ی اتاق خانم خیریه) با استفاده از عکس انجام شده است (تصویر۴). خروس‌های هفتم دو تصویرگر نیز با مواد و سبک تصویرگری متفاوت از هم آفریده شده‌اند؛ یکی از تکنیک آبرنگ استفاده کرده و دیگری چهل‌تکه یا کولاژ که تکنیک خیریه در مقایسه با خدایی، تصویری آفریده که آمیخته‌تر است. در قاب صفحه دوازده و سیزده که هفتمین خروس‌های خدایی و خیریه خودنمایی می‌کنند، بنی‌اسدی هم اولین طرح خود از خروس را رونمایی می‌کند که در بحث آمیختگی به آن و ارتباطش با دو تصویرگری دیگر همین قاب می‌پردازم.

در این بخش مشخص کتاب (صفحه‌های شش تا یازده) چندصدایی جاری در تصویر را در متن روایت نمی‌توان دید و روایت خسرونژاد از تصمیم خدایی و خیریه برای کشیدن طرحی از خروس کاملاً همانند هم و با جمله‌هایی یکسان است و نقل‌قول مستقیمی هم که از هر دو تصویرگر در پایان کارشان آورده شده یکی است: «آهان! این شد یک چیزی» (خسرونژاد، ۱۳۹۱: ۸ و ۱۱). البته چینش جمله‌های این بخش روایت برای خیریه و خدایی با هم فرق دارد؛ چینش جمله‌ها برای خدایی افقی است ولی برای خیریه در یک جا افقی و در صفحه‌ی بعد مورب است و همین اختلاف زاویه‌ی چینش می‌تواند با تحریک حس زیبایی‌شناختی کودک و جلب توجه او به تغییری که در شکل کنارهم‌قرارگرفتن واژگان به وجود می‌آید، او را متوجه تغییر سوژه[۴] روایت کند. البته تصمیم‌گیری در این باره به‌سادگی امکان‌پذیر نیست؛ در کتاب‌های تصویری‌داستانی گاهی به نمونه‌هایی برخورده‌ایم که جمله‌ها یا بیت‌هایی تکرار می‌شوند تا کودک با ریتم آن‌ها همراهی کند و از این تکرار دلزده نمی‌شود.[۵] تجربه‌ی تکرار همچنین می‌تواند به کودک در درک تقارن نیز کمک کند و قرینه‌ی موجود در داستان که پیش‌برنده سیر رخدادها هست را دریابد. البته برهم‌کنش متن و تصویر به‌خودی‌خود زمینه چندصدایی را فراهم کرده و خواننده/ بیننده می‌تواند با کنارهم‌قراردادن اطلاعاتی که از دیالوگ متن و تصویر به دست می‌آورد چندصدایی را دریابد.

تصویرگر اصلی کتاب با بریدن تصویری از یک کتاب تصویری‌داستانی دیگر، برای کار خود مواد اولیه فراهم کرده و در ترکیب با مواد دیگر هم‌آمیختگی مواد و رسانه به

وجود آورده و هم به‌نوعی تلمیح یا بینامتنیتی تصویری را رقم زده است. در صفحه ۲۶، نیم‌تنه‌ی بالایی یکی از موجودات سرزمین وحشی‌ها در کتاب *سفر به سرزمین وحشی‌ها* اثر موریس سنداک (تصویر ۷) را بر روی عکس/ تصویری سیاه‌وسفید از مردی که نیمرخ‌اش به بیننده است و سرش را به چپ چرخانده می‌بینیم (تصویر ۸). گویی بنی‌اسدی دست به بازیافت زده و نیمی از یکی از شخصیت‌های *سفر به سرزمین وحشی‌ها* را برداشته شده و بر روی تصویری دیگر در کتاب مقصد پیوند زده است. با این کار موجودی آمیخته و البته عجیب با دو سر درست شده است. بنی‌اسدی در دست او چوب رهبری ارکستر گذاشته و با این کار کوچک، نقش و کارکردی جدیدی هم در مقایسه با کتاب قبلی به او داده و حالا مشغول هدایت نوازندگی یک خروس است. در کل صفحه نیز با ترکیب عکس، گرافیک و طراحی با مداد دوررگی رسانه‌ای و مواد کار پدید آمده است.


تصویر ۷

تصویر ۸

چنان‌که در توضیح انواع آمیختگی آمد، یکی از شیوه‌های آمیختگی رسانه‌ای و مواد کار ایجاد بازی و معما در کتاب تصویری‌داستانی است. جدا از بهره‌گیری تصویرگر اثر از عکس به‌عنوان یکی از شکل‌های رسانه‌های دیداری که پس‌زمینه تصویرهای صفحه ۲۴ و ۲۵ (تصویر ۹) دو مارپیچ یا هزارتو است که در پیوند با متن می‌خواهد نمایانگر این بخش داستان باشد که تصویرگران به خروس‌هایشان گوشزد می‌کنند که راه‌های دیگری جز دعوا کردن برای قشنگ‌ترین خروس‌شدن وجود دارد. اگرچه بنی‌اسدی با این تصویر به‌طور تلویحی می‌گوید راه‌های دیگر طولانی و پیچیده هستند، اما کارکرد این دو تصویر در همین حد باقی می‌ماند، درحالی‌که اگر این دو صفحه به‌گونه‌ای طراحی می‌شدند که مخاطب می‌توانست با قلم این هزارتوها را بپیماید و از سوی دیگرشان سر

درآورد (همانند آنچه در برخی مجله‌های کودکان، مجله‌های چیستان یا پیک‌های نوروزی دیده می‌شود) و خروس‌ها را به مقصد یا مقصدهایی برساند، می‌شد ادعا کرد به نوعی آمیختگی رسانه‌ای نیز نزدیک شده است. بنی‌اسدی بخش کوچکی از همین طرح پس‌زمینه را به‌صورت رنگی در سال ۱۳۹۵ برای طرح جلد کتاب *شب یلدای* احمدرضا احمدی نیز استفاده کرده است (تصویر ۱۰).

تصویر ۹

تصویر ۱۰

۵.۴. آمیختگی هنری

آمیختگی هنری در *قصه‌ی جنگ و صلح* در چند نمونه‌ی مشخص از تصویرها دیده می‌شود. برای نمونه در صفحه ۲۱ کتاب، جایی که خروس‌ها براساس روایت به جان هم می‌افتند، تصویرگر از یک تابلوی آبستره با تکنیک نقاشی قطره‌ای[1] شبیه کارهای جکسون پولاک[2]، هنرمند آمریکایی و چهره‌ی سرشناس جنبش اکسپرسیونیزم انتزاعی، استفاده کرده (تصویر۱۱) تا نمایانگر آشوب و هرج‌ومرج برآمده از جنگ خروس‌ها باشد، هر دو خروس نیز در این زمینه‌ی آبستره قرار دارند و با آن آمیخته شده‌اند (تصویر ۱۲).

[1] drip technique
[2] Jackson Pollock (1912-1956)

تصویر۱۱. تابلوی convergenceاثر جکسون پولاک (۱۹۵۲) تصویر۱۲

جدا از این آمیختگی هنری که به اثر یا هنرمندی خارجی اشاره دارد، نمونه‌ی روشنی هم از این‌گونه آمیختگی در اشاره به اثری ایرانی در تصویرگری این کتاب دیده می‌شود. در صفحه‌های ۲۵ و ۴۰ دو پرتره از خروس‌ها می‌بینیم که به سبک پرتره‌های قاجاری تصویرگری شده (تصویرهایی ۱۳ و ۱۴) و به‌طور مشخص نسخه‌برداری از دو پرتره‌ی مشهور و شبیه به هم از فتحعلی‌شاه قاجار است. این پرتره‌ها کار مهرعلی، نقاش چیره‌دست دربار قاجار هستند که یکی مربوط به سال ۱۱۸۹ خورشیدی است و در موزه‌ی ارمیتاژ روسیه نگهداری می‌شود (تصویر ۱۴) و دیگری در کاخ گلستان و مربوط به سال ۱۱۹۲ است. در بخش آمیختگی مخاطب باز به این تصویر بازمی‌گردم. بنی‌اسدی خود نیز به تقلید از این پرتره‌ی مشهور شاه قاجار، پرتره‌ی نیم‌تنه‌ای را با رنگ و روغن در سال ۱۳۹۴ نقاشی کرده (تصویر ۱۶) که تصویر آن در پایگاه اینترنتی حراج تهران در دسترس است (http://tehranauction.com، تاریخ دسترسی ۹۸/۱/۲۹).

تصویر۱۳

تصویر۱۴

تصویر ۱۵

تصویر ۱۶

بازمی‌گردم به همان قابی که خروس‌های خدایی و خیریه برای اولین بار با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند (تصویر ۱۷). در نخستین جایی که دو خروس اصلی داستان با هم روبه‌رو می‌شوند (صفحه‌های ۱۲ و ۱۳)، آمیختگی مواد کار وجود دارد. البته این آمیختگی تقریباً در تمام کتاب وجود دارد، ولی این صفحه از چند نظرگاه ممتاز و جالب‌توجه است. نخست اینکه دو خروس، بعد از فرار از دست تصویرگرانشان برای اولین بار اینجا به‌هم‌می‌رسند و به‌نوعی جنگ از اینجا آغاز می‌شود. اینجا میدان ابراز وجود و کری‌خواندن دو خروس اصلی داستان است که در سمت چپ و راست قاب تصویر و رودررو ایستاده‌اند. اما این همه‌ی ماجرا نیست. اینجا محل رقابت دو تصویرگر نیز هست؛ خروس‌ها نماینده‌های تصویرگرانشان هستند که آن‌ها را آفریده‌اند و رقابت اصلی چه‌بسا رقابت تصویرگران باشد. اما باز هم این همه‌ی ماجرا نیست. خروس دیگری در این قاب وجود دارد که اندازه‌اش چند برابر دو خروس دیگر (خروس‌های خدایی و خیریه) و بسیار با صلابت، مغرور و بی‌توجه به دو (جوجه)خروس دیگر بر صدر نشسته و پادشاه این قاب از کتاب است. آیا این هم رندی و شیطنت دیگری از سوی تصویرگر کتاب، محمدعلی بنی‌اسدی، نیست؟ آیا او به قول معروف در میانه‌ی دعوای دو (جوجه)خروس خدایی و خیریه نرخ تعیین نکرده و خروس خود را بی‌سروصدا اما بازیگوشانه برنده‌ی دعوا نکرده

است؟ بازیگوشی آنجا به نقطه اوجش می‌رسد که آن دو (جوجه)خروسِ خام[۶] و غافل خود را در دعوایشان با خروس بنی‌اسدی قیاس می‌کنند و تصویر ذهنی هردوی آن‌ها از قشنگ‌ترین خروس، تصویری است که بنی‌اسدی ساخته است. پس قشنگ‌ترین خروس نه این است و نه آن، خروس بنی‌اسدی است که قشنگ‌ترین خروس است![۷]

در چند صفحه بعدتر هم، باز این بنی‌اسدی است که در چند تصویر، خروس‌های خدایی و خیریه را در بالای صفحه‌های هجده و نوزده گره زده یا از وسط نصف کرده است (تصویر ۱۸). گویی او آرزومند و چشم انتظار این است که همین صحنه‌ها را در پایان نبرد خروس‌های دو تصویرگر دیگر ببیند یا خودش در پایان نبرد خروس‌ها شانس این را بیابد که صحنه‌ی نبرد و سرانجام خونین‌ومالین آن دو خروس را تصویرگری کند.

تصویر ۱۷

تصویر ۱۹

تصویر ۱۸

بازی یا بهتر بگویم بازیگوشی با نماد خروس در جای دیگری از کتاب نیز خود را نشان می‌دهد و از قضا می‌توان این نمونه را اشاره‌ای به خود مفهوم آمیختگی در معنای زیست‌شناسی و نیز افسانه‌ای‌اسطوره‌ای آن دانست. چنان‌که در مقدمه‌ی این مقاله آمد،

واژه‌ی هیبرید یا آمیخته در اصل به ترکیب نژادی جانوران برمی‌گردد و موجوداتی که حاصل ترکیب نژادی یا ژنتیکی دوگونه هستند را هیبرید یا آمیخته می‌گویند. در فولکلورها و اسطوره‌های ملل مختلف نیز موجودات هیبرید کم نیستند و معمولاً این هیبریدها ترکیبی از بدن انسان با حیوانات یا ترکیب اندام‌های دو یا چند حیوان هستند. در میان آشناترین این هیبریدهای افسانه‌ای می‌توان به پری دریایی، اسب تک‌شاخ، اسب بالدار، شیرهای انسان‌نما، مدوسا، مینوتور و گرگینه‌ها اشاره کرد. موجود نیم‌انسان نیم‌حیوان *قصه‌ی جنگ و صلح* نیز مردی است با دم خروس (تصویر ۱۹) در صفحه‌های ۳۳-۳۲ و ۳۶. این مردِ خروسی را جدا از ارتباطش با مفهوم هیبرید در زیست‌شناسی و افسانه‌ها، می‌توان همچون دال و اشاره‌ای ضمنی دانست به آمیختگی‌های مختلف جاری در جهان متن و تصویر. چه‌بسا این تصویر در ذهن مخاطبش یادآور ضرب‌المثل دم خروس هم باشد.

۶.۴. آمیختگی مخاطب

در حرکتی خلاف عرف رایج دسته‌بندی‌های مخاطب کتاب‌های کودک و نوجوان که کانون پرورشی فکری کودکان و نوجوانان آغازگر آن بوده و براساس آن روی یا پشت جلد کتاب یا در شناسنامه‌ی آن یکی از گروه‌های سنی الف، ب، ج، د و ه مخاطب اثر معرفی می‌شود، *قصه‌ی جنگ و صلح* مخاطب خود را گروه سنی ۴ تا ۱۰۴ ساله معرفی می‌کند. این کار البته آگاهانه صورت گرفته و جدای از طنز پنهان آن، اشاره به این واقعیت دارد که بسیاری از بزرگ‌سالان در تجربه‌ی خریدن و خواندن/ دیدن کتاب با کودکان همراه هستند و بنابراین به‌صورت طبیعی آنان نیز افزون‌بر خواننده/ بیننده‌ی نهفته[1] این آثار، یعنی کودکان، مخاطب آثار ادبیات کودک قرار می‌گیرند. اما در این جا مراد من نشانه‌هایی تصویری/ واژگانی است که اشاره به تجربه‌های دیگر بزرگ‌سال در روبه‌روشدن با پدیده‌هایی بیرون از جهان اثر پیش رو داشته‌باشند. این اشاره‌ها می‌توانند

[1] Implied reader/viewer

هر پدیده‌ی اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، هنری و مانند آن را در برگیرند که بزرگ‌سال آن‌ها را می‌شناسد و بدین‌ترتیب در تجربه‌ی خواندن اثر این اشاره‌ها را درمی‌یابد.

نخستین آمیختگی از این نوع را می‌توان در عنوان کتاب یافت که مخاطب بزرگ‌سال را به یاد *جنگ و صلح* رمان پرآوازه‌ی لئو تولستوی می‌اندازد؛ اثری در مذمت جنگ که در آن تولستوی با به‌تصویرکشیدن بیهودگی نبردهای میان روسیه و فرانسه و صلح‌های ناپایدار پس از هر نبرد می‌کوشد نشان دهد جنگ جز کشتن و کشته‌شدن دستاورد دیگری ندارد. از سوی دیگر در *جنگ و صلح* همان طور که از عنوان اثر برمی‌آید، زندگی به‌صورت آمیزه‌ای از مفاهیم دوتایی چون غم و شادی و عشق و نفرت و ناپایداری شرایط تصویر شده است. *قصه‌ی جنگ و صلح* نیز روایت دو خروس است که بر سر ادعایی واهی و از سر خودمحوری به جان هم می‌افتند، اما این امید وجود دارد که به کمک هنر، رقابت میان آنان دیگر شکل جنگ نگیرد و شاید صلحی پدید آید. چنانچه پیشتر اشاره شد مفهوم آمیختگی پیوند نزدیکی با بینامتنیت دارد و این تلمیح در عنوان کتاب نیز یک آمیختگی دانسته است و احتمالاً نویسنده آن را آگاهانه برای اثر خود برگزیده است.

در پیوند با دیگر بحث‌هایی که درباره‌ی تلمیح‌ها و اشاره‌های ضمنی کتاب آمد، در عمل نیز کتاب و موضوعش همه‌ی انسان‌ها را فارغ از سن‌وسال مخاطب قرار داده است. *قصه‌ی جنگ و صلح* از یک سو بازنمایی ساده‌شده و فهم‌پذیری از دعواها و جنگ‌های بیهوده بر سر اثبات خود و نفی دیگری است و از سوی دیگر کمک به مخاطب کودک در نزدیک‌شدن به این واقعیت که جهان و معناهای برآمده از آن در واقعیت انسانی‌اش بسیار متکثر و متنوع است. اهمیت وجود صداهای گوناگون و بازگشت به نظر جمعی و منش دموکراتیک در حل‌وفصل دعواها نکته‌ی دیگری است که مخاطب کودک و بزرگ‌سال نمی‌شناسد و ضرورت آموزش آن در جامعه‌ی امروز ایران به همه، به‌ویژه کودکان بر هیچ اهل اندیشه و انصافی پوشیده نیست. در این جهان در کنار هم درکی چندوجهی، موقت و دیالوجیک از پدیده‌ها را می‌سازند و با تکیه بر معنای آمیختگی و پیوند آن با چندصدایی و دیالوگ در کنار پذیرش فرآیندی و برساختی‌بودن مفاهیم،

می‌توان گفت شناخت انسان از جهان نیز خصلتی هیبریدی دارد؛ چیزی که در اثر بررسی‌شده، اشاره‌های مستقیم و نامستقیم به آن را می‌توان یافت.

تصویرسازی بنی‌اسدی از خروس در هیبت شاه قاجار (تصویرهای ۱۲ و ۱۳) که پیشتر در آمیختگی هنری به آن اشاره شد، تلمیح‌های طنزآمیزی در خود دارد که احتمالا بیشتر از سوی بزرگ‌سال یا نوجوانان درک می‌شود. جدا از تجسم خروس در هیبت سلطانی که حالتی طنزآمیز به این بخش از کتاب داده، این اشاره پارودی‌گونه را می‌توان در ارتباط با شهرت خروس به شهوت‌رانی و مالکیت هم‌زمان چند مرغ با رفتار جنسی فتحعلی‌شاه قاجار که گویا در حرمسرایش یکصد همسر داشته و دیگر شاهان این دودمان و علاقه‌شان به تشکیلات حرم‌سرا نیز تفسیر کرد. در این معنا می‌توان حتی از آمیختگی فرهنگی نیز سخن به میان آورد، هرچند این برداشت از آمیختگی فرهنگی با آنچه وان لیروپ می‌گوید متفاوت است و بیشتر مایه‌های تاریخی دارد.

جدال لفظی خروس‌ها در تصویر شانزده می‌تواند تداعی‌کننده‌ی جدال‌های فلسفی و ادعای فیلسوفان در شناخت و دسترسی به حقیقت یا زیبایی باشد. این جدال دو نفره و تصویر خروس پرهیبت مرکز صفحه که گویی بر ابرها نشسته است، چه‌بسا یادآور دیدگاه ایده‌آل‌گرای افلاطونی و و تصور او از حقیقت هر چیز در شکل مثلی‌اش باشد. خروس مرکز تصویر با آن چهره‌ی باثبات، نگاه خیره به دوردست، مصمم با قامتی استوار و دم پرشکوه، می‌تواند تجسم خروسی مثلی باشد که خروس‌های خدایی و خیریه هر دو ادعای نزدیکی به کمال و تمامیت او را دارند. با وجود سادگی مواد کار این تصویر مرکزی در مقایسه با رنگارنگی خروس خدایی و خیریه و تفاوت‌شان (که می‌تواند نمایانگر تکثر باشد) خروس بنی‌اسدی جایگاهی بلندتر و حضوری چیره دارد. این خروس مثلی حتی بدون پا تصویرگری شده، گویی در زمین یافت نمی‌شود و دست‌نیافتنی است؛ گویی موجودی است دگرجهانی و انتزاعی.

نکته‌ی دیگری که می‌توان همین‌جا بدان پرداخت، نقش نمادین عدد هفت است. هفت در فرهنگ شرقی نماد کمال است و در ترکیب‌های بسیاری چون هفت آسمان، هفت شهر عشق، هفت روز هفته، هفت‌خوان، هفت سفر سندباد و مانند آن در اسطوره‌ها،

باورها، فرهنگ عامه و داستان‌ها بدان برخورده‌ایم. در *قصه‌ی جنگ‌وصلح* نیز به نظر می‌رسد آگاهانه به این عدد اشاره می‌شود، البته با این بینش که خروس‌های هفتم هنوز برای کامل‌شدن یا چنان‌که در خود داستان آمده «قشنگ‌ترین» و «ملوس‌ترین خروس»شدن هنوز باید صبر کنند و کارهایی انجام دهند. در سرانجام داستان نیز هرکدام پس از آنکه توانایی‌ها و هنرهای خود را عرضه کرد باید منتظر نظر و رای دیگران بماند یا آنچه امروز رای اکثریت و فرآیند دموکراتیک می‌نامیم. نغز آنکه بخشی از کمال‌یافتن این دو خروس به همت خودشان و بخشی به کمک دیگران (تصویرگر، راوی، شاعر) است که آن را نیز می‌توان با مفهوم آمیختگی پیوند داد.

۵. نتیجه‌گیری

قصه‌ی جنگ و صلح میدانِ بازیِ نشانه‌های واژگانی و تصویری بسیاری است که آمیختگی‌های موجود در آن به پویایی این بازی کمک چشمگیری کرده است. جدا از آمیختگی نشانه‌شناختی که ویژگی همه‌ی کتاب‌های تصویری‌داستانی است، آمیختگی‌های مختلف دیگری چون هنری، رسانه‌ای و مواد کار، مخاطب و ژانری را در این اثر می‌توان ردیابی کرد. اما از آمیختگی فرهنگی، مطابق تعریف وان لیروپ دبراوور ردپایی دیده نشد. شناسایی آمیختگی مواد کار از دیگر آمیختگی‌ها به نظر آسان‌تر است، اما آمیختگی‌های اثر گاه چنان باهم تنیده می‌شوند که نمی‌توان آن‌ها را از هم جدا کرد، این مسئله به‌ویژه درباره‌ی آمیختگی نشانه‌شناختی و مخاطب پیچیده‌تر از بقیه است.

خوانش اثر براساس رابطه متن و تصویر امکان‌های معنایابی و معناسازی‌های فراوانی را پیش روی مخاطب می‌گشاید، به‌عبارتی متن تن به خوانش‌های بسیاری می‌دهد و اشاره‌های آن مخاطب را در سطح‌های مختلفی درگیر می‌کند. اگرچه اشاره‌ها و تلمیح‌های هنری و حتی پارودی‌گونه اثر را ممکن است مخاطب کودک به تمامی درنیابد، اما دست‌کم ذهن او را درگیر می‌کند. از سوی دیگر این واقعیت که کتاب‌های کودکان مخاطب دوگانه (کودک و بزرگ‌سال) دارند و بازیگوشی و سرزندگی کتاب‌های تصویری‌داستانی که آلن به آن اشاره می‌کند (رک. Allan, 2018: 294)، گاه به کتاب‌های

تصویری‌داستانی ماهیت طنزآمیز و پارودی‌گونه‌ای می‌بخشد که آن را برای مخاطب بزرگ‌سال نیز گیرا و جذاب می‌کند. درک برخی از این تلمیح‌ها و اشاره‌ها با توجه‌به سطح آگاهی‌های کودکان ناممکن است و مخاطب بزرگ‌سال احتمالاً به‌سبب تجربه‌ی بیشتر، بخت بیشتری برای درک شماری از اشاره‌های نهفته دارد. البته در نمونه‌هایی نیز کودکان به‌دلیل خاطره و تجربه‌شان از دیگر آثار ادبیات کودک که پیشتر با آن برخورد داشته‌اند، این اشاره‌های بینامتنی را زودتر درمی‌یابند. همین آمیختگی مخاطب است که فرصت بی‌نظیری برای گفت‌وگوی میان کودک و بزرگ‌سال فراهم می‌کند.

اشاره‌ها و تلمیح‌های برآمده از آمیختگی گاهی بسیار بازیگوشانه و پارودیک می‌شوند و هرچه این اشاره‌ها و ارجاع‌های بازیگوشانه، پیش‌متنی و هنری بیشتر کشف می‌شوند، میدان برای خوانش و گفت‌وگو گسترده‌تر می‌شود. یکی دیگر از درخشانی‌های این کتاب تصویری‌داستانی تبدیل جنگ به صلح از راه ایجاد جشنواره یا کارناوال است. کارناوال که مفهومی باختینی است، عرصه‌ای است برای به‌چالش‌کشیدن مناسبات قدرت و شنیده‌شدن صداهای خاموش و در حاشیه در کنار هم. همه این موارد مرا به این جمع‌بندی می‌رساند که *قصه‌ی جنگ و صلح* با تکیه بر انواع آمیختگی‌ها تلمیح‌های گاه بسیار طنزآمیز و بازیگوشانه‌اش، اثری پسامدرن است.

با این‌همه *قصه‌ی جنگ و صلح* هنوز می‌توانست چه در متن و چه در تصویر آمیخته‌تر باشد که نمونه‌هایی از امکان‌های موجود در بخش یافته‌ها آمد. همچنین می‌شد بازیگوشی‌ها و پارودی‌های بیشتری در اثر به‌ویژه در برهم‌کنش میان متن و تصویر دید. آمیختگی فرهنگی، باتوجه‌به تعریف ون لیروپ-دبراور، جزء آمیختگی‌هایی بود که در اثر نشانی از آن نبود. این نوع آمیختگی با مفهوم چندفرهنگ‌گرایی و میان‌فرهنگی‌گرایی نزدیک است و یک راه تبلور آن در این اثر می‌توانست در تصویرگری چهره و لباس آدم‌هایی باشد که در جاهای مختلف تماشاچی دعوا یا رقابت خروس‌ها بودند. باتوجه‌به تکثر و تنوع نژادها، اقوام و فرهنگ‌های مختلف در ایران می‌شد در تصویرگری این بخش‌ها آمیختگی فرهنگی را دید.

نکته‌ی دیگری که می‌توان از یافته‌های این پژوهش استنتاج کرد به خود امر پژوهش در آثار تصویری‌داستانی برمی‌گردد. آمیختگی ارتباطی مستقیم با بینامتنیت و چندصدایی دارد و چه‌بسا از دیدگاه نظری بتوان آن‌ها را در عرض هم قرارداد؛ بنابراین مطالعه آمیختگی در آثار تصویری‌داستانی نمی‌تواند تنها متمرکز بر انواع و شگردهای آن باشد. در این صورت این مطالعه‌ها در حد بررسی‌هایی گونه‌شناختی باقی می‌مانند، بی‌آنکه زاویه‌های پنهان بینامتنی و اشاره‌های آنان را بکاوند. آثار تصویری‌داستانی در ذات خود آمیخته هستند و گفت‌وگویی پیوسته میان متن و تصویر جاری است اما جدای از این ماهیت‌شان، به‌شرط برخورداری از دیگر انواع آمیختگی، امکان‌های شگفت‌انگیزی برای گفت‌وگوهای (نا)خودآگاه با دیگر آثار (از هرنوع ادبی و هنری و رسانه‌ای) در خود اثر، در ذهن مخاطبان و میان مخاطبان به‌وجود می‌آید. بنابراین کاویدن لایه‌های پنهان این آثار نیازمند دانش در همان قلمروهایی است که آمیختگی‌ها به آن‌ها ارتباط دارند.

کتاب‌های کودکان بخش جدایی‌ناپذیر آموزش آنان در دوره‌ای حیاتی و تکرارنشدنی از رشدشان به حساب می‌آید. این آموزش، چه به‌صورت رسمی و در نهادهای آموزشی چه غیررسمی ازجمله در خانه، می‌تواند تأثیر بسیاری بر توانایی‌های شناختی و عاطفی آنان داشته باشد. در این میان کتاب‌های تصویری‌داستانی به‌دلیل ماهیت ویژه‌شان، یعنی هم‌کناری واژه و تصویر و برهم‌کنش‌های پویای این دو عنصر، از بهترین مواد آموزشی برای رشد توانایی‌های کودکان در یادگیری به شمار می‌روند. حال هرچه این کتاب‌ها خلاقانه‌تر آفریده شده باشند و هرچه آمیختگی‌های بیشتری در آن‌ها وجود داشته باشد غنای شناختی، فرهنگی، هنری، عاطفی و فلسفی بیشتری را برای یادگیری کودکان فراهم می‌کنند. اگرچه آفرینش‌های ادبی/ هنری را نمی‌توان در چارچوب‌های تنگ‌نظری قرار داد و نویسنده/ هنرمند را ملزم به پیروی از این یا آن اصل نظری برای آفرینش هنری ساخت، اما آگاهی نویسندگان و تصویرگران ادبیات کودک با تأثیر کار آنان بر کودکان و نقش شگرفی که تلاش‌های نوآورانه و خلاقانه آنان بر این گروه از مخاطبان دارد آنان را بر آن می‌دارد آثار خود را باتوجه‌به پژوهش‌های قلمروهای گوناگونی چون نظریه ادبی، پژوهش هنر، تعلیم‌وتربیت، روان‌شناسی یادگیری، سینما، مطالعات کودکی و مطالعات

فرهنگی تولید کنند. چنین واکنشی از سوی آفرینندگان کتاب‌های تصویری‌داستانی به خلق آثاری کمک می‌کند که آگاهانه و دانسته آمیخته هستند. اگرچه کتاب‌های تصویری داستانی به‌طور ارگانیک آمیخته هستند اما می‌توان آن‌ها را آگاهانه از جنبه آمیختگی پرمایه‌تر ساخت.

یادداشت‌ها

(۱). *خانم حنا به گردش می‌رود* اثر پت هچینز (۱۳۹۲)، یا گشت و گذار لیلی اثر ساتوشی کیتامورا (۱۳۹۴) نمونه‌های خوبی از دیالوگ متن و تصویر در وضعیتی هستند که بخش مهمی از روایت آگاهانه و هوشمندانه به عهده تصویر است .

(۲). Georges Melies، فیلم‌ساز فرانسوی (۱۹۳۸-۱۸۳۱). مشهورترین اثر او *سفر به ماه* (۱۹۰۲) است؛ او را به سبب توانایی‌هایش در دستکاری‌کردن واقعیت در فیلم‌هایش نخستین جادوگر سینما دانسته‌اند. صحنه معروف برخورد موشک به چشم ماه ازجمله صحنه‌هایی است که از ملی‌یس در خاطر داریم.

(۳). چه‌بسا در این زمانه‌ای که بچه‌ها با دیگر راه‌های سرگرمی مشغول می‌شوند مخاطب بزرگ‌سال زودتر و بیشتر به این آمیختگی پی‌ببرد و شعر و ریتمش او را به یاد خاطره‌ی جمعی آشنای هم‌نسلانش بیندازد.

(۴). سوژه را در دو معنا می‌توان اینجا به کار برد. یکی موضوع روایت و کسی که راوی درباره‌اش حرف می‌زند. یکی هم سوژه به معنای فاعل شناسا و خودآگاه که در این معنا استقلال صدا دارد و بر پایه‌ی نظریه‌ی رمان و نیز نگاه فلسفی میخاییل باختین چنین سوژه‌هایی اثر ادبی آن را چندصدا می‌سازد.

(۵). برای نمونه در کتاب تصویری *می‌خوایم یه خرس شکار کنیم* اثر مایکل روزن یا برخی از آثار خود مرتضی خسرونژاد در مجموعه‌ی *قصه، بازی، شادی* چنین هستند.

(۶). «خام» هم که اینجا می‌گویم می‌تواند دوپهلو باشد و ایهام‌آفرین. می‌دانیم که خروس‌ها هنوز کامل نشده‌اند و از دست تصویرگران پیش از پایان کار گریخته‌اند. از سوی دیگر هر کدام با دادوفریاد ادعای برترین‌بودن می‌کند و به جان آن دیگری می‌افتد و مصداق این بیت میرزا ابوالحسن جلوه است که می‌گوید: این دیگ ز خامی است که در جوش‌وخروش است/ چون پخته شد و لذت دم دید خموش است.

(۷). بی‌دلیل یاد این بیت حافظ می‌افتم: ای مگس عرصه‌ی سیمرغ نه جولانگه تو است/ عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری.

منابع

افضلی، مهدی. (۱۳۹۳). «نگرشی بر تاریخ طغرا و طغراکشی در سرزمین‌های اسلامی». *مزدک‌نامه*، شماره‌ی ۶،
http://www.mazdaknameh.ir/Publish/PublishID/ArticleId/189
[تاریخ دستیابی ۹۸/۱/۱۰]

براون، ریچارد. (۱۳۹۴). *خانه‌ات کجاست*. ترجمه‌ی هایده کروبی، تهران: نردبان.

خدایی، علی. (۱۳۹۵). *همین‌وهمان*. تهران: کانون پرورش کودکان و نوجوانان.

خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۹۱). *قصه‌ی جنگ و صلح*. تصویرگر محمدعلی بنی‌اسدی، تهران: امیرکبیر.

رید، باربارا. (۱۳۹۷). *موش مترو*. ترجمه‌ی نسرین وکیلی، تهران: مبتکران؛ کتاب‌های میچکا.

سنداک، موریس. (۱۳۹۲). *سفر به سرزمین وحشی‌ها*. ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.

شاملو، احمد. (۱۳۹۶). *خروس زری پیرهن پری*. تصویرگر فرشید مثقالی، تهران: چشمه.

قاسمی، سمانه. (۱۳۸۹). *خودت پیدا کن*. تهران: کانون پرورش کودکان و نوجوانان.

کلهر، مژگان. (۱۳۹۲). *ماهیگیر و بهار*. تصویرگر نازنین عباسی، عکاس محمدمهدی زابلی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

طاهری، سمانه. (۱۳۹۲). «تولد «مرغ بسم‌الله» از سرانگشتان خطاط قزوینی». *خبرگزاری فارس*، تاریخ گزارش: ۹۲/۱۰/۲۱، تاریخ دسترسی: ۹۸/۱/۱۰.

مثقالی، فرشید. (۱۳۶۵). *مازن*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

نودلمن، پری. (۱۳۹۲). «بیننده‌ی نهفته: گمانه‌زنی‌هایی در باره‌ی آنچه کتاب‌های تصویری کودک از خوانندگان خود می‌خواهند انجام دهند و آنکه از خوانندگان خود می‌خواهند باشند». ترجمه‌ی سمانه قاسمی و گلبو مهاجر، *روشنان*، شماره‌ی۱۵، ص ۳۲.

ـــــــــــــ (۱۳۸۹الف). «پیوند واژگان و تصاویر». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ترجمه‌ی بنفشه عرفانیان، پیاپی۱۵۶، صص ۸۳-۹۰.

ـــــــــــــ (۱۳۸۹ب). «کنایه در کتب مصور: ذهنیت و عینیت، زمان و فضا». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، ترجمه‌ی بنفشه عرفانیان، پیاپی۱۵۷، صص ۸۲-۹۰.

Allan, Ch. (2018). Postmodern picture books. In Bettina Kummerling-Meibauer (ed.), *The Rutledge companion to Picturebooks*. (pp. 201-208) New York, NY: Routledge.

Baker, J. (2010). *Mirror*. Newtown NSW: Walker Books.

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin and London: University of Texas Press.

Beckett, S. L. (2010). Artistic Allusions in Picturebooks. In Teresa Colomer, Bettina Kummerling-Meibauer, and Cecilia Silva-Diaz (eds) *New Directions in Picturebook Research*, New York: Routledge, 83–100.

Cai, Mingshui (2002). *Multicultural Literature for Children and Young Adults: Reflections on Critical Issues*, Westport and London: Greenwood Press.

Evans, J. (2015). Fusions Texts – The New Kid on the Block: What Are They and Where Have They Come From?, In Janet Evans (ed.) *Challenging and Controversial Picturebooks: Creative and Critical Responses to Visual Texts* (pp. 97–120). London: Routledge,

Guerine, W. L., et al (2005). *A handbook of critical approaches to literature.* Oxford: Oxford university press.

Hill, Eric (1980) *Where's Spot?*, New York: G. P. Putnam's Sons.

Holquist, M. (1997a). *Dialogism: Bakhtin and his world.* London: Routledge.

Kümmerling-Meibauer, B. (2015). From baby books to picturebooks for adults: European picturebooks in the new millennium. *Journal of Verbal/Visual Enquiry*. 31 (3). 249-264

Lewis, D. (2001). *Reading contemporary picturebooks: Picturing Text*. London: Routledge.

Lynch-Brown C. Tomlinson C. M. (2008). *Essentials of Children's Literature*. Boston: Pearson.

Mayring, Philipp (2000, June). Qualitative Content Analysis. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research [On-line Journal]*, Retrieved from http://qualitative-research.net/fqs/fqs-e/2-00inhalt-e.htm. [Retrieved: 2015-10-08]

Nikolajeva, M. (2006). *How Picture books Work*. Great Britain: Routledge.

Pershing, J. A. (2006). *Handbook of Human Performance Technology: Principles, Practices, and Potential.* San Fransisco, CA: Pfeiffer.

Selznick, B. (2007). *The Invention of Hugo Cabret*, New York: Scholastic.

Serafini, F. (2015). The Appropriation of Fine Art into Contemporary Narrative Picturebooks, *Children's Literature in Education.* (46). 438–45.

Sipe, L. R. (1998). How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships, *Children's Literature in Education* 29.2: 97–108.

_____ (2011). The Art of the Picturebook, in Shelby A. Wolf et al. (eds) *Handbook of Research in Children's and Young Adult Literature*, New York: Routledge, 238–252.

Temple, Ch. A. and Miriam, A. M. and Junko, Y. (2011). *Children's Books in Children's Hands: An Introduction to Their Literature*, Boston: Pearson.

Van Lierop-Debrauwer, H. (2018). Hybridity in Picturebooks. In B. Kümmerling-Meibauer (Ed.), *The Routledge Companion to Picturebooks* (pp. 81-90). London and New York: Routledge.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی