

مجله‌ی علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز  
سال ششم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۴ (پیاپی ۱۱)

## بررسی سیر تحول تاریخی تصویرگری در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله‌سوسکه

زهرا ناظمی\* مسیح ذکاوت\*\*  
دانشگاه جهرم

### چکیده

مقاله‌ی پیش رو، سیر تحول تاریخی تصویرگری را در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله‌سوسکه بررسی می‌کند. در این پژوهش، همه‌ی نسخه‌های مصور و در دسترس خاله‌سوسکه، از چاپ‌های سنگی سده‌ی پیشین تا نسخه‌های اخیر، بررسی می‌شوند. این پژوهش کیفی از شیوه‌ی تحلیل محتوا بهره می‌گیرد و در آن قاب تصویر به‌عنوان واحد تحلیل برگزیده می‌شود. تصویرگری کتاب‌ها، به یاری مفهوم «بیننده‌ی نهفته»ی تصویرها که اقتباسی است از مفهوم «خواننده‌ی نهفته» تحلیل می‌شود. پس از تحلیل محتوا و بیان ویژگی‌های تصویرهای هر کتاب، بیننده‌ی نهفته‌ی آن مشخص می‌شود. نتیجه روشن می‌کند که رابطه‌ی میان بیننده‌ی نهفته و بیننده‌ی واقعی رابطه‌ای ثابت و یک‌سویه نیست؛ به بیان دیگر، بیننده‌ی نهفته، سوژه‌ای نهفته است که تصویرها، پیش فرض قرار می‌دهند. البته، این بدین معنا نیست که چنین سوژه‌ای پیش ساخته، کامل و تثبیت شده است؛ بلکه، این خود تصویرها هستند که با القای ایدئولوژی، موقعیت سوژه‌ای ویژه‌ای را به بیننده تحمیل می‌کنند. از این رو، می‌توان گفت، تصویرها نیز به‌نوبه‌ی خود سوژه‌ی بیننده را فراخوانده و می‌سازند.

واژه‌های کلیدی: بازآفرینی، بازنویسی، بیننده‌ی نهفته، تصویرگری، خاله‌سوسکه، خواننده‌ی نهفته.

---

\* دانشجوی کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، zahra.nazemi72@gmail.com  
\*\* استادیار زبان و ادبیات انگلیسی و پژوهش‌گر ادبیات کودک و نوجوان، massihzekavat@gmail.com  
(نویسنده‌ی مسئول)

## ۱. درآمد

برخلاف دیگر گونه‌های ادبی، ادبیات کودک، بیش‌تر با توجه به مخاطبش تعریف می‌شود. شعر، ادبیات داستانی و نمایشی از جمله گونه‌های ادبی‌اند که با توجه به ویژگی‌های درونی‌شان (صورت، ساختار، وزن و عروض) شناخته می‌شوند؛ ولی نخستین شاخص در ادبیات کودک، مخاطب آن است (نک: شاریک<sup>۱</sup>، ۲۰۰۵: ۵۰۰؛ لسینیک-ابراشتاین<sup>۲</sup>، ۱۳۸۷: ۲۹۳؛ خسرونزاد، ۱۳۸۳: ۲۵-۳۲ و ۳۶ و ۴۱). البته نودلמן<sup>۳</sup> در کتاب *بزرگ‌سال نهفته*<sup>۴</sup> برای تعریف ادبیات کودک، شاخصی دقیق‌تر ارائه می‌کند. به نظر او، این درک «خریدار بزرگ‌سال» از مخاطب کودک است که ادبیات کودک را تعریف می‌کند. به‌همین دلیل، با دگرگون شدن درک خریدار بزرگ‌سال از مخاطب کودک، از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر، ادبیات کودک نیز تغییر می‌کند. به‌هرحال، نقش پررنگ خواننده (کودک) در پژوهش‌های ادبیات کودک آشکار است.

توجه نظریه و نقد ادبی به خواننده، از اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی جلب شد. پیش‌ازین، توجه منتقدان به نویسنده یا خود متن بود؛ ولی پس از این تاریخ و با پیدایش نظریه‌ی دریافت<sup>۵</sup> و نظریه‌ی خواننده‌محور یا نظریه‌ی مبتنی بر واکنش خواننده<sup>۶</sup>، منتقدان به نقش خواننده در فرایند دلالت<sup>۷</sup> و ایجاد معنا توجه کردند. ولی از آنجاکه دلالت نیازمند درک مخاطب از نشانه<sup>۸</sup>ها است و دال<sup>۹</sup> افزون بر متن نوشتاری، متن‌های دیگر را هم دربر می‌گیرد؛ نقش مخاطب در فرایند دلالت، به برهم‌کنش او با متن نوشتاری محدود نمی‌شود. به‌بیان دیگر، دلالت و ایجاد معنا مستلزم برهم‌کنش مخاطب با هرگونه دالی (نوشتاری، دیداری و شنیداری) است که با آن مواجه می‌شود. تصویرها نیز گونه‌ای دال‌اند و معنا را بیان می‌کنند. بنابراین، تصویرهای کتاب‌های کودکان از معنای آن‌ها جدایی‌ناپذیرند و دگرگونی تصویرگری داستان‌ها، با گذشت زمان، به دگرگونی دلالت و معنای این داستان‌ها در برهم‌کنش با مخاطبان‌شان می‌انجامد.

---

<sup>1</sup> Šarić

<sup>2</sup> Lesnik-Oberstein

<sup>3</sup> Perry Nodelman

<sup>4</sup> *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*

<sup>5</sup> Reception Theory

<sup>6</sup> Reader-Response Theory

<sup>7</sup> Signification

<sup>8</sup> Sign

<sup>9</sup> Signifier

در این نوشتار برآنیم تا چگونگی و چرایی دگرگونی تاریخی در تصویرگری‌های داستان خاله سوسکه را بررسی کنیم. ازاین‌رو، محتوای تصویرهای همه‌ی اثرهای بازنویسی و بازآفرینی‌شده‌ی این داستان که در دسترسند، تحلیل می‌شوند. در این پژوهش کیفی، قاب تصویر به‌عنوان واحد تحلیل برگزیده می‌شود. افزون‌براین، نظریه‌ی خواننده‌محور و مفهوم «بیننده‌ی نهفته»<sup>۱</sup> ی پری نودلمن، چارچوب نظری بحث را فراهم می‌آورد. در ادامه‌ی تحلیل محتوا و برشمردن ویژگی‌های تصویرگری هر کتاب، بیننده‌ی نهفته‌ی تصویرهای آن نیز مشخص می‌شود. بیننده‌ی نهفته، سوژه‌ای را مخاطب قرار می‌دهد که پیش‌نمونه‌ی آن در متن، نهفته است. این سوژه لزوماً پیش‌ساخته، کامل و تثبیت‌شده نیست؛ بلکه تصویرها، طی روند فراخوانی<sup>۲</sup>، موقعیتی ویژه را از سوژه به بیننده‌ی واقعی تحمیل می‌کنند و سوژه‌ی بیننده را برمی‌سازند.

## ۲. پیشینه‌ی پژوهش

بسیاری از مقاله‌ها و کتاب‌ها درباره‌ی تصویرگری کتاب‌های کودکان بحث می‌کنند. برای نمونه، مارتین سالزبری<sup>۳</sup> در فصل نخست کتاب *تصویرگری کودک؛ خلق تصویر برای کتاب*<sup>۴</sup> (۱۳۸۷) تاریخچه‌ای کوتاه از تصویرگری کتاب کودک در غرب ارائه می‌کند. او در ادامه به تکنیک‌های گوناگون تصویرگری کتاب‌های ادبیات کودک می‌پردازد. نقدهای بسیاری نیز بر داستان خاله سوسکه نوشته شده است. هانا ناصرزاده در «خاله سوسکه که بود و چه کرد؟» خوانشی فمینیستی از داستان خاله سوسکه ارائه می‌کند. به نظر او، «بی‌گمان، او [یعنی خاله سوسکه] زنی است که باید طلیعه‌دار حضور زنی متکی به نفس و باوقار در جامعه باشد که به مواردی از اهانت و مزاحمت‌های رنود پاسخی دندان‌شکن و مناسب می‌دهد» (ناصرزاده، ۱۳۸۳: ۸۲). ناصرزاده، همچنین، خاله سوسکه را دختری مستقل و آزاداندیش، ولی محدود به عرف و محدودیت‌های اجتماعی می‌داند.

از مقاله‌ی «بررسی نقش‌های جنسیتی در خاله سوسکه» نیز برمی‌آید که این داستان، بیش‌از آن‌که قصه‌ای از زندگی زنان مستقل باشد، داستان زنی محصور در نظام مردسالار است و قصدش فراخواندن سوژه‌های اجتماعی است. شاید به نظر برخی، داستان

<sup>1</sup> Implied viewer

<sup>2</sup> Interpellation

<sup>3</sup> Martin Salisbury

<sup>4</sup> *Children's Book Illustration*

خاله‌سوسکه، در زمان آفرینش یا انتشارش، داستانی فمینیستی بوده است؛ که با توجه به پیشرفت‌هایی که آرمان فمینیسم از آن دوران تاکنون داشته است، محتوای آن دیگر برای مخاطب معاصر چندان آزادی‌بخش، فمینیستی و بی‌پروا نیست. ولی نباید فراموش کرد که در دوره‌ی قاجار کتابی مانند *معایب الرجال* بی‌بی‌خانم استرآبادی منتشر شده است که متنی فمینیستی دارد. پس نمی‌توان قصه‌ی خاله‌سوسکه را در مقایسه با این متن معاصر فمینیستی نامید. این مقاله به اثرپذیری تصویرگری نسخه‌ی قصه‌های صبحی از گفتمان غالب مردسالار نیز اشاره‌ای گذرا می‌کند (نک: پورگیو و ذکاوت، ۱۳۸۹: ۳۶).

روشنک پاشایی (۱۳۹۳) نیز در «عاملیت در خاله‌سوسکه و پری چه کسی را با خود برد؟» به بررسی آن‌چه دگرگونی تاریخی عاملیت می‌خواند پرداخته است و عاملیت خاله‌سوسکه را محدود به ایدئولوژی غالب دوره‌ی تاریخی خلق داستان می‌داند.

البته، باوجود این مقاله‌ها و آثار همانند، به تصویرگری «خاله‌سوسکه» کمتر توجه شده است. تنها تصویرگری زاهدی توجه برخی منتقدان را جلب کرده است. برای نمونه، نگارنده‌ی مقاله‌ی «پنج گفتار در تصویرگری شعر کودک» از پنج شگرد در تصویرگری شعر کودکان یاد می‌کند: «تصویرگری به‌روش تزئینی و کاربرد نقش‌مایه‌ها، رئالیسم کودکانه، رئالیسم محض، انتزاع کودکانه در تصویرگری شعر و انتزاع محض» (اکرمی، ۱۳۸۱: ۶۱-۶۳). همچنین، او در ادامه می‌نویسد: «در کتاب منظوم خاله‌سوسکه، کجا میری؟ [در متن اصلی چنین است] مرتضی زاهدی اتفاق‌های دیگری را به حوزه‌ی کار خود راه می‌دهد که حضور نوعی استعاره در تصویرگری است. او کارتنکی را به تصویر می‌کشد که با دوک نخ‌ریسی، تارهایش را می‌بافد؛ به‌این ترتیب، عمل کارتنک (عنکبوت) به عمل زنی که دوک می‌ریسد تشبیه نشده، بلکه دوک نخ‌ریسی، مکانیزم تاربافی کارتنک را به عهده گرفته و این، ساده‌ترین حضور استعاره در تصویرگری کتاب‌های کودک است» (همان، ۵۸).

نگارنده‌ی مقاله‌ی «همنشینی ادراک و احساس» نیز که به نقد و بررسی خاله‌سوسکه، کجا میری؟ پرداخته است، سبک تصویرگری زاهدی را متأثر از نقاشی و سبک‌های مدرن می‌داند. او همچنین، برخی ویژگی‌های اکسپرسیونیسم<sup>۱</sup> و کوبیسم<sup>۲</sup> در تصویرگری این کتاب را بیان می‌کند (نک: آقاخانی، ۱۳۸۴ و ۱۳۸۵: ۱۸۲ و ۱۸۳).

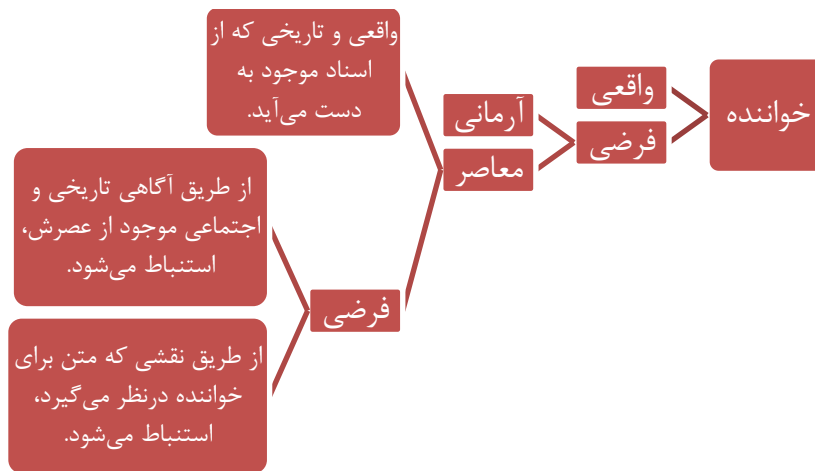
<sup>۱</sup> Expressionism

<sup>۲</sup> Cubism

مقاله‌ی «بررسی و معرفی نسخه‌ی مصور چاپ سنگی خاله‌سوسکه» نیز به بررسی نسخه‌ی ۱۷ شعبان ۱۳۰۷ از این داستان پرداخته‌است. بازنویس داستان این کتاب ملا عبدالله محمدحسن محرر و تصویرگر آن نامشخص است. علی‌بیگی به تأثیرها و تمایل‌های غربی این نسخه، هم در سبک تصویرها و هم در محتوای آن‌ها، اشاره می‌کند. به اعتقاد او، این نسخه نمایان‌گر معرفی مجدد در ایران و آمیخته‌شدن عنصرهای آن با عنصرهای سنت است (نک: علی‌بیگی، ۱۳۹۰: ۶۹ و ۷۱).

### ۳. روش

این مقاله در بررسی دگرگونی تاریخی تصویرگری داستان خاله‌سوسکه از مفهوم بیننده‌ی نهفته‌ی نودلمن بهره می‌گیرد. درک این مفهوم به آشنایی با مفهوم خواننده‌ی نهفته‌ی<sup>۱</sup> ایزر<sup>۲</sup> نیازمند است. ایزر در فصل دوم کتاب *عمل خوانش؛ نظریه‌ای در باب واکنش زیبایی‌شناختی*<sup>۳</sup>، از گونه‌های خواننده تقسیم‌بندی کلی به دست می‌دهد (شکل شماره ۱).



شکل شماره ۱: خلاصه‌ی تقسیم‌بندی گونه‌های خواننده از دید ایزر

البته این تقسیم‌بندی جامع نیست. ایزر نیز به گونه‌های دیگر خواننده، مانند خواننده‌ای که از دید روان‌شناختی توصیف‌شدنی است، اَبَرخواننده<sup>۴</sup> (بنابر نظر ریفاتر<sup>۵</sup>)،

<sup>۱</sup> Implied reader

<sup>۲</sup> Wolfgang Iser

<sup>۳</sup> *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*

<sup>۴</sup> Superreader

<sup>۵</sup> Riffaterre

خواننده‌ی آگاه<sup>۱</sup> (بر پایه‌ی نظر فیش<sup>۲</sup>) و خواننده‌ی مقصود<sup>۳</sup> (به‌نظر ولف<sup>۴</sup>) اشاره می‌کند. او پس از نقد این سه مفهوم، مفهوم خواننده‌ی نهفته را مطرح می‌کند: «[خواننده‌ی نهفته] دربردارنده‌ی تمام گرایش‌های لازم برای ایجاد تأثیر یک اثر ادبی است. گرایش‌هایی که خود متن، نه دنیای خارجی و تجربی، وضع می‌کند. بنابراین، مفهوم خواننده‌ی نهفته ریشه در ساختار متن دارد. [خواننده‌ی نهفته] یک برساخت است و نباید آن را با هیچ خواننده‌ی واقعی یکسان دانست.

بیش‌تر، گفته می‌شود که متن‌های ادبی با خواننده‌شدن تحقق می‌یابند. این بدان معنا است که متن باید دربردارنده‌ی شرایط تحقق ویژه‌ی خود باشد. چنین شرایطی این امکان را فراهم می‌کند تا معنا در ذهن پذیرای دریافت‌کننده گرد آید. بنابراین، مفهوم خواننده‌ی نهفته ساختاری متنی است که انتظار حضور یک دریافت‌کننده را دارد، بدون این‌که او [یعنی دریافت‌کننده] را تعریف کند. این مفهوم از پیش‌سازنده‌ی نقشی است که دریافت‌کننده باید بپذیرد. این‌ها در نمونه‌هایی که به نظر می‌رسد متن‌ها به‌عمد دریافت‌کنندگان احتمالی خود را نادیده می‌گیرند یا آن‌ها را به‌طور فعال کنار می‌گذارند نیز درست است. پس، مفهوم خواننده‌ی نهفته بیان‌گر شبکه‌ای از ساختارهای کشنده و جلب‌کننده‌ی پاسخ است. ساختارهایی که خواننده را وادار به درک متن می‌کنند» (ایزر، ۱۹۸۷: ۳۴).

در ادامه، ایزر دو جنبه‌ی هم‌بسته از مفهوم خواننده‌ی نهفته را بیان می‌کند: «نقش خواننده‌ی نهفته، به‌عنوان ساختار متنی و نقش خواننده‌ی نهفته، به‌مثابه‌ی کنش ساختاریافته. اثر ادبی، فقط نسخه‌ای از واقعیت‌های جهان را به دست نمی‌دهد. نویسنده با انتخاب و چینش عنصرهایی از تجربه‌ها و جهان اطرافش اثر را می‌آفریند. بنابراین چگونگی بازآفرینی جهان، دیدگاه مؤلف را می‌نمایاند. ولی اگر اثر بخواهد نوآوری داشته‌باشد، باید چیزهایی به خواننده عرضه کند که برای او تازگی دارند. از دیگرسو، خوانندگان نیز به موقعیتی نیاز دارند تا بتوانند این منظر جدید را محقق سازند. چنین موقعیتی نمی‌تواند در خود متن باشد و باید موقعیتی بیرون از دنیای متن باشد؛ دنیایی که برای درکش باید آن را از این موقعیت دید. بنابراین، متن باید جایگاهی ایجاد کند که خواننده بتواند از آن دنیای جدید متن را درک کند؛ دنیایی که با تجربه‌ی روزمره‌ی

<sup>1</sup> Informed reader

<sup>2</sup> Fish

<sup>3</sup> Intended reader

<sup>4</sup> Wolff

خواننده متفاوت است. افزون بر این، چنین جایگاهی باید این توانایی را داشته باشد که چنین موقعیتی را برای خوانندگان گوناگون فراهم آورد. چنین جایگاهی به شکل آشکار و مستقیم به خواننده تحمیل نمی‌شود؛ بلکه حاصل منظرهای گوناگون متن و تلاقی آن‌ها با یکدیگر است. پس چنین جایگاهی تنها طی روند خوانش پدید می‌آید؛ روندی که طی آن خواننده منظرهای گوناگون متن را تجربه می‌کند؛ منظرهایی که خود در حال تغییر و تکاملند» (همان، ۳۵).

در ادامه، ایزر سه عنصر اصلی را که تعیین‌کننده‌ی نقش خواننده‌اند، نام می‌برد: ۱. دیدگاه‌های گوناگون که در متن نمایانده شده‌اند؛ ۲. منطقی که خواننده‌ی نهفته آن‌ها را با هم تلفیق می‌کند؛ ۳. محل برخورد این دیدگاه‌ها (نک: همان، ۳۶).

نقش خواننده‌ی نهفته، به مثابه‌ی ساختار متنی، هنگامی ایفا می‌شود که به کنش‌هایی ساختاریافته در خواننده بینجامد. زیرا هرچند دیدگاه‌های متنی به شکل زبانی ایجاد می‌شوند، هم‌گرایی و کانون‌مند شدن آن‌ها به صورت زبانی ارائه‌شدنی نیست و باید در تخیل ایجاد شود. «دستورالعمل‌های فراهم‌شده [در متن] انگاره‌هایی ذهنی برمی‌انگیزاند؛ انگاره‌هایی که آن‌چه را توسط زبان به شکل ضمنی و نهفته بیان می‌شود، پویا می‌کنند. با روبه‌رو شدن با دستورالعمل‌های جدید [در متن] طی روند خوانش، زنجیره‌ای از انگاره‌های ذهنی پدید می‌آید. در نتیجه، هم انگاره‌هایی که شکل گرفته‌اند، جایگزین می‌شوند و هم موقعیت دیدگاه تغییر می‌یابد. تغییر موقعیت دیدگاه، به دگرگونی رهیافت‌هایی که طی فرایند شکل‌دهی به انگاره‌ها اتخاذ می‌شوند، می‌انجامد. بنابراین، طی فعالیت اندیشه‌پردازی، دیدگاه خواننده و محل برخورد دیدگاه‌ها با هم مرتبط می‌شوند و خواننده ناگزیر به دنیای متن کشیده می‌شود» (همان). به بیان دیگر، در فرایند خوانش، رشته‌ای از انگاره‌های ذهنی شکل می‌گیرند که ادامه‌ی روند خوانش و رویارویی با ادامه‌ی متن سبب جایگزینی این انگاره‌ها و همچنین تغییر دیدگاه می‌شود. دگرگونی در دیدگاه، به ناچار تغییر در رهیافت شکل‌دهی به انگاره‌ها را در پی خواهد داشت. مواد خام این انگاره‌ها در متن‌اند؛ ولی با اهمیت‌یافتن دیدگاه در شکل‌دهی به انگاره‌ها است که ذهن خواننده و ویژگی‌های متن درهم گره می‌خورد و خواننده را به دنیای متن می‌کشد. ایزر تأکید می‌کند که رابطه‌ی ساختار متنی و کنش ساختاریافته مشابه رابطه‌ی نیت و تحقق است. او معتقد است که این دو در فرایندی پویا به هم پیوسته‌اند (نک: همان).

نظریه‌های دریافت و خواننده‌محور در دهه‌ی ۱۹۷۰ میلادی رایج شدند؛ البته، این نظریه‌ها نیز مانند رویکردهای دیگر، پایه‌های نظری و فلسفی‌شان، به پیش از این تاریخ بازمی‌گردد. نظریه‌ی خواننده‌محور در پدیدارشناسی<sup>۱</sup> و هرمنوتیک یا معناشناسی<sup>۲</sup> ریشه دارد. هوسرل<sup>۳</sup> از پیشگامان این فلسفه بود و پس از او متفکران دیگر، مانند هایدگر<sup>۴</sup>، گادامر<sup>۵</sup> و اینگاردن<sup>۶</sup> این اندیشه را پی گرفتند و گسترش دادند. در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی، حضور استادانی مانند ایزر و جاش<sup>۷</sup> در دانشگاه نوینباد کانستنس<sup>۸</sup> کانستنس<sup>۸</sup> به تشکیل مکتب کانستنس انجامید؛ مکتبی که بر مطالعه‌ی «زیبایی‌شناسی دریافت»<sup>۹</sup> تمرکز داشت.

ایزر در کتاب *خواننده‌ی نهفته*<sup>۱۰</sup>، با استفاده از اندیشه‌ی «مؤلف نهفته» که وین بوث<sup>۱۱</sup> در کتاب *رتوریک ادبیات داستانی*<sup>۱۲</sup> مطرح کرده بود، مفهوم تازه‌ی خواننده‌ی نهفته را ارائه کرد. او در مقاله‌ی «دادوستد بین متن و خواننده»<sup>۱۳</sup> نیز بر نقش خواننده در ایجاد معنا تأکید می‌کند. ایزر معتقد است: «اثر ادبی دو قطب دارد: یکی هنری و دیگری زیبایی‌شناختی. قطب هنری همان متن مؤلف و قطب زیبایی‌شناختی تحقیقی است که خواننده به آن دست می‌یابد» (ایزر، ۲۰۰۱: ۱۶۷۴).

ایدن چمبرز<sup>۱۴</sup> در مقاله‌ی «خواننده‌ی درون کتاب»<sup>۱۵</sup> کاربردهای خواننده‌ی نهفته را در حوزه‌ی ادبیات کودک بررسی می‌کند. از نظر او، نویسندگان با به‌کارگیری برخی فنون، خواننده‌ی نهفته‌ی ویژه‌ای را مخاطب قرار می‌دهند. سبک، زاویه‌ی دید، طرفداری و شکاف‌های گویا فنونی‌اند که چمبرز از آن‌ها نام می‌برد.

<sup>1</sup> Phenomenology

<sup>2</sup> Hermeneutics

<sup>3</sup> Husserl

<sup>4</sup> Heidegger

<sup>5</sup> Gadamer

<sup>6</sup> Ingarden

<sup>7</sup> Jauss

<sup>8</sup> Constance

<sup>9</sup> Aesthetics of reception

<sup>10</sup> *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*

<sup>11</sup> Wayne Booth

<sup>12</sup> *The Rhetoric of Fiction*

<sup>13</sup> Interaction between Text and Reader

<sup>14</sup> Aidan Chambers

<sup>15</sup> *The Reader in the Book*



پری نودلמן نیز که متخصص ادبیات کودک و کتاب‌های تصویری<sup>۱</sup> است، به بررسی بررسی این مفهوم می‌پردازد. او در مقاله‌ی «بیننده‌ی نهفته؛ گمانه‌زنی‌هایی درباره‌ی آنچه کتاب‌های تصویری کودک از خوانندگان خود می‌خواهند انجام دهند و آن‌که از خوانندگان خود می‌خواهند باشند»<sup>۲</sup> با این پیش‌فرض شروع می‌کند که صرف وجود و به‌کارگیری نشانه‌ها، مستلزم وجود کس یا کسانی است که معنی آن‌ها را دریابند. همچنین می‌افزاید: «قراردادهایی که هر هنرمند یا تصویرگر به کار می‌گیرد نه تنها ایده یا ظاهر چیزها را منتقل می‌کند؛ بلکه به ما می‌گویند که چگونه باید درباره‌ی آن‌ها بیندیشیم یا نسبت به آن‌ها واکنش نشان دهیم» (نودلמן، ۱۳۹۲: ۳۵). وی مثالی را که برای روشن کردن موضوع ارائه می‌دهد، تصویر گربه‌ای در حال سقوط است. اگر چنین تصویری به سبک کارتون باشد، خواننده‌ی آگاه در واکنش به آن می‌خندد. سبک بازنمایی سنتی، پاسخ هشدارآمیز و سبک سوررئالیسم، شگفتی را در پی خواهد داشت. «از این رو، تصویرها ما را برمی‌انگیزانند تا به بینندگانی که آن‌ها می‌خواهند، بدل شویم. تصویرها در روندی شرکت می‌کنند که نظریه‌پردازان ایدئولوژی آن را ساخت سوژگی<sup>۳</sup> سوژگی<sup>۳</sup> می‌نامند؛ به عبارت دیگر، فرهنگ پیرامون ما با استفاده از روش‌هایی، ما را به فکر کردن درباره‌ی این‌که کیستیم و نیز اندیشه و احساس و عملمان چه معنایی دارد، تشویق می‌کند» (همان: ۳۶). سپس، نودلמן پیش‌فرض‌های کتاب‌های تصویری کودک و دلالت‌های آن‌ها را درباره‌ی بیننده‌ی نهفته برمی‌شمرد: ۱. «خواننده/بیننده‌ی نهفته کودک است»<sup>(۱)</sup>؛ پس وجود کتاب‌های تصویری کودکان مستلزم وجود کودک است؛ ۲. «کودکی که خواننده/بیننده‌ی نهفته‌ی هر کتاب تصویری است، باید به این نکته توجه داشته باشد یا دست‌کم در روند یادگیری آن قرار گیرد که از روش‌های کودکانه‌بودنش آگاه باشد؛ بداند کودک بودن چه مفهومی دارد و این مفهوم را دانشی با اهمیت تلقی کند» (همان، ۳۷ و ۳۸). البته، به نظر نودلמן کودک بودن مستلزم ویژگی‌ها، سلیقه‌ها، دلبستگی‌ها و توانایی‌هایی ویژه است و فقط با سن و سال مرتبط نیست (نک: همان). در این میان، نودلמן به نکته‌ای بسیار باریک و مهم اشاره می‌کند. مخاطبان کتاب‌های مصور کودکان، نه تنها آگاهند که کودکان مخاطبان این کتاب‌ها هستند؛ بلکه می‌دانند بزرگ‌سالانند که چنین اثرهایی را فراهم می‌آورند و این نقطه‌ی آغاز ایجاد تضاد ذاتی

<sup>1</sup> Picture books

<sup>2</sup> The Implied Viewer: Some Speculations about What Children's Picture Books Invite Readers to Do and to Be

<sup>3</sup> Subjectivity

کتاب‌های تصویری کودکان است. نودلمن در ادامه‌ی مقاله، با بیان این مطلب که بیننده‌ی نهفته در کتاب‌های تصویری، سوژه‌ای چندپاره است، به این تضاد و همچنین امکان عصیان و براندازی حقیقی می‌پردازد. پیش‌فرض دیگر کتاب‌های تصویری این است که خواننده/بیننده‌ی نهفته می‌داند داستان چیست. البته پذیرش الگوهای روایی، کودکان را به تاریخ و شاید به برداشت آن‌ها از خودشان، به‌عنوان موجودی یگانه پیوند می‌دهد (نک: همان، ۴۰). برای روایت در تصویر ثابت روش‌هایی گوناگون وجود دارد. برای نمونه، استفاده از قاب افقی، بُعد زمان و عنصر روایت را تداعی می‌کند. ایجاد حس حرکت (مثلاً با خالی گذاشتن یک سوی قاب تصویر که شخصیت آن را پشت سر گذاشته است) و انتخاب راستای حرکت مخالف با جهت نگارش (در پارسی از چپ به راست) روش‌های دیگر برای روایت در تصویرند.

همچنین، کودکی که کتاب‌های تصویری را می‌خواند، در واقع، مصرف‌کننده‌ی خشنود آن‌ها است. در ازای مصرف، این کتاب‌ها به خواننده مسرت می‌بخشند. البته نودلمن بر این باور است که صرف وجود این کتاب‌ها برای مخاطبان‌شان خوشایند است و آنان را خشنود می‌کند. زیرا تمام هم و غم و تلاش این کتاب‌ها معطوف به مخاطبان‌شان است و نشان می‌دهد که توجه به کودکان، دغدغه‌ی بسیاری از افراد است (نک: همان، ۳۲ و ۳۳). افزون بر این، خواننده/بیننده‌ی کتاب‌های تصویری می‌داند که این کتاب‌ها آموزش نیز می‌دهند و این، به معرفی فراروایت تکامل، پیشرفت و توسعه (و البته تضادی که مستلزم آن است) می‌انجامد (همان، ۳۳-۳۵). البته نودلمن در این مقاله، تنها به بررسی رابطه‌ی میان نشانه و مخاطب آن می‌پردازد.

در مدل سوسوری<sup>۱</sup> نشانه (شامل دال و مدلول است؛ ولی مدل پیرسی<sup>۲</sup> شامل باز نمود<sup>۳</sup> (شکلی که نماد به خود می‌گیرد و می‌تواند مادی نباشد)، تعبیر<sup>۴</sup> (معنایی که نماد بیان می‌کند) و موضوع یا ابژه<sup>۵</sup> (آنچه نماد به آن اشاره می‌کند) است (نک: چندلر<sup>۶</sup>، ۲۰۰۴: ۳۲). مدل پیرس مستلزم بررسی رابطه‌ی بین نشانه و موضوع یا ابژه

<sup>1</sup> Ferdinand de Saussure

<sup>2</sup> Charles Sanders Peirce

<sup>3</sup> Representamen

<sup>4</sup> Interpretant

<sup>5</sup> Object

<sup>6</sup> Chandler

است. پیرس بر همین مبنا، نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. نماد<sup>۱</sup> که در آن دال و مدلول هیچ شباهتی با هم ندارند و ارتباط آن‌ها تنها قراردادی است (مانند زبان، چراغ‌های راهنمایی و پرچم)؛ ۲. شمایل<sup>۲</sup> که در آن دال مشابه مدلول است یا از آن تقلید می‌کند (مانند نقاشی تک‌چهره،<sup>۳</sup> کارتون، مدل مقیاسی<sup>۴</sup>، نام‌آوا<sup>۵</sup> و استعاره)؛ ۳. نمایه<sup>۶</sup> که در آن دال نه به صورت قراردادی، بلکه به شکل مستقیم (فیزیکی یا علی) با مدلول در ارتباط است و می‌توان رابطه‌ی آن‌ها را مشاهده یا استنباط کرد. برای نمونه می‌توان به نشانه‌های طبیعی (همچون دود، رعد، ردپا و پژواک صدا)، علائم پزشکی (مانند درد و ضربان) و ابزار اندازه‌گیری (مثل دماسنج و ساعت) اشاره کرد. عکس، نشانه‌ای نمایه‌ای است؛ ولی نقاشی تک‌چهره و کارتون، شمایی اند (نک: چندلر، ۲۰۰۴: ۳۶ و ۳۷). تصویرهای کتاب‌های کودک نیز بیش‌تر در زمره‌ی شمایل قرار می‌گیرند.

مفهوم خواننده‌ی نهفته درباره‌ی متن کاربرد دارد. زیرا متن، زبان است و زبان نظام نشانه‌ای نمادین؛ ولی بیننده‌ی نهفته درباره‌ی تصویر صادق است و برای بررسی آن کاربرد دارد. تصویر بیش‌تر یا نظام نشانه‌ای نمایه‌ای (درباره‌ی عکس و فیلم) است؛ یا شمایی (مانند نقاشی تک‌چهره و کارتون). با توجه به شباهت دال و مدلول یا تقلید دال از مدلول در رابطه‌ی شمایی، در فرآیند دلالت، شمایل‌ها به اندازه‌ی نمادها محدود و قراردادی نیستند. اگر مجله‌ای به زبانی که نمی‌دانیم را ورق بزنیم، نشانه‌های نمادین (متن و زبان) آن برای ما بی‌معنا است؛ ولی ممکن است نشانه‌های شمایی و نمایه‌ای آن را درک کنیم؛ حتا اگر متعلق به فرهنگ ما نباشد. به بیان دیگر، میزان قراردادی بودن نشانه‌ها با میزان اختصاص فرهنگی آن‌ها رابطه‌ای مستقیم دارد؛ البته به‌رحال «شباهت» یا «تقلید»، به شمایل نیز ناگزیر جنبه‌ای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی می‌بخشند. نیکولایووا<sup>۷</sup> نیز اشاره می‌کند که «هنرمند با انتخاب سبک، زمینه<sup>۸</sup>، ظاهر و پوشش شخصیت‌ها، متن را در بافتی<sup>۹</sup> تاریخی، اجتماعی و ادبی قرار می‌دهد» (نیکولایووا، ۲۰۰۸: ۴۷۴).

<sup>1</sup> Symbol

<sup>2</sup> Icon

<sup>3</sup> Portrait

<sup>4</sup> A scale-model

<sup>5</sup> Onomatopoeia

<sup>6</sup> Index

<sup>7</sup> Nikolajeva

<sup>8</sup> Setting

<sup>9</sup> Context

در ادامه‌ی این نوشتار با بررسی تصویرگری بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های قصه‌ی خاله‌سوسکه می‌کوشیم تا هم رابطه‌ی دوسویه‌ی دگرگونی‌های موقعیت‌های تاریخی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را بررسی کنیم و هم به واکاوی دگرگونی خواننده/بیننده‌ی نهفته بپردازیم. افزون بر ویژگی‌هایی که نودلمن برای خواننده/بیننده‌ی نهفته برمی‌شمرد، در این مقاله دیگر ویژگی‌های خواننده/بیننده‌ای که از متن برداشت می‌شوند نیز در کانون توجه قرار می‌گیرند؛ ویژگی‌هایی مانند جنسیت و القای نقش‌های جنسیتی و همچنین طبقه‌ی اجتماعی. در بررسی نسخه‌های گوناگون بازنویسی و بازآفرینی‌های خاله‌سوسکه، سیر تاریخی را برگزیدیم تا چگونگی دگرگونی در خواننده/بیننده‌های نهفته‌ی نسخه‌های گوناگون را در گذشت زمان روشن کنیم. البته باید گفت که مقاله‌ی نودلمن درباره‌ی کتاب‌های تصویری<sup>۱</sup> است، نه کتاب‌های مصور<sup>۲</sup> و همه‌ی نسخه‌های خاله‌سوسکه را نمی‌توان کتاب تصویری قلمداد کرد<sup>(۲)</sup>. ولی تصویرهای کتاب‌های مصور نیز مستلزم خواننده/بیننده‌ای نهفته‌اند؛ زیرا به‌هرحال تصویرها نشانه‌اند و به‌کارگیری نشانه مستلزم وجود مخاطبی است که آن را درک کند.

#### ۴. بحث

##### ۴-۱. نسخه‌های چاپ سنگی

سیر تاریخی نسخه‌های گوناگون خاله‌سوسکه از چاپ‌های سنگی این داستان آغاز می‌شود. نخستین نمونه‌های تصویرگری از خاله‌سوسکه در نسخه‌های چاپ سنگی منتشر شده در میانه‌ی سده‌ی سیزدهم هجری خورشیدی یافت می‌شوند. شیوه‌ی چاپ سنگی، به‌ویژه در چاپ تصویرها، محدودیت‌های زیادی برای تصویرگر ایجاد می‌کند. در این پژوهش به برخی تصویرهای دو نسخه‌ی چاپ سنگی دسترسی یافتیم: خاله‌سوسکه (۱۷ شعبان ۱۳۰۷ ه.ق) و خاله‌سوسکه و آقاموشک (۱۳۱۵ ه.ش). در نسخه‌ی ۱۳۱۵ خورشیدی شخصیت‌های سوسک و موش به شکل حیوان، ولی با دو دست و دو پا تصویر شده‌اند و شخصیت‌ها روی دو پا راه می‌روند. خاله‌سوسکه چادری مشکی به سر دارد که کوتاهی آن موجب مشخص‌بودن شلوارش می‌شود. هرچند سوسک‌ها سیل دارند، تأکیدی بر جزئیات چهره و تمایز چهره‌ی سوسک‌ها یا

<sup>۱</sup> Picture books

<sup>۲</sup> Illustrated books

موش‌های گوناگون نشده‌است و همه‌ی آن‌ها به یک شکل تصویر شده‌اند. ولی چهره‌ی انسان‌ها کمی با یکدیگر متفاوت است؛ مردها با ردا، کلاه و موی صورت (ریش و سبیل) شناخته می‌شوند. بنابراین، تصویرگر برای شخصیت‌های حیوانی فردیت قائل نیست؛ ولی این ویژگی را به شخصیت‌های انسانی اختصاص می‌دهد. افزون بر این، همه‌ی شخصیت‌های انسانی مردند و هیچ زنی در میان‌شان به چشم نمی‌خورد. تصویرها، حضور اجتماعی مردان در مغازه‌ها و اجتماع را نشان می‌دهند. در واقع، مردها با زندگی شهرنشینی، فرهنگ و اقتصاد (پیشه‌وری) در ارتباطند. صحنه‌ی درآب‌افتادن خاله‌سوسکه تنها نمونه‌ی بازنمایی طبیعت است. این تصویرها بیان‌گر چند نکته است: جدایی و حتا تقابل دوگانه‌ی فرهنگ و طبیعت از یک‌سو و زندگی شهری و طبیعت از دیگرسو؛ رابطه‌ی مرد با فرهنگ و تمدن، و زن با طبیعت، و همچنین بازنمایی تهدید طبیعت.

شبهات‌هایی در نسخه‌های ۱۳۱۵ خورشیدی و ۱۳۰۷ ه.ق مشاهده می‌شود. برای نمونه، در نسخه‌ی ۱۳۰۷ ه.ق نیز سوار شاهی با کلاهی قاجاری، ابروهای به هم پیوسته و سبیل تصویر شده است. سبک معماری در هر دو نسخه سنتی است که طاق، یکی از ویژگی‌های آشکار آن است. در هر دو نسخه خاله‌سوسکه با قامتی کوتاه‌تر از مردها نقاشی شده‌است؛ ولی، افزون بر کوتاهی، نسخه‌ی ۱۳۱۵ خورشیدی او را با پشتی خمیده تصویر می‌کند. برخلاف این نسخه که موش بدون لباس تصویر شده‌است، در نسخه‌ی ۱۳۰۷، موش، ردا و کلاه پوشیده است. خاله‌سوسکه هم درحالی که سوار بر اسب است، با او روبه‌رو می‌شود. افزون بر این، نردبان به‌شکل هویج تصویرگری نشده‌است و عنصر روایت در تصویرگری این نسخه قوی‌تر است. یکی دیگر از ویژگی‌های این نسخه کشیده‌شدن بخشی از تصویر به بیرون از قاب است؛ به بیان دیگر، روایت از چارچوب تصویر تجاوز می‌کند.

همان‌گونه که علی‌بیگی و قایینی اشاره کرده‌اند، این نسخه‌ها متن درسی مکتب‌خانه‌ها بوده‌اند؛ بنابراین نقش آموزشی آن‌ها پررنگ است (نک: علی‌بیگی، ۱۳۹۰: ۶۷ و ۶۸؛ قایینی، ۱۳۹۰: ۱۸۵). اگر پدیدآورندگان این اثرها با توجه به مخاطب‌شان (کودکان دانش‌آموز) آن‌ها را خلق کرده باشند، بیننده‌ی نهفته‌ی آن‌ها نیز باید کودک باشد. سادگی تصویرها شاهد این موضوع است؛ ولی با توجه به این‌که این کتاب‌ها بیش‌تر به کتاب‌های مصور می‌مانند تا کتاب‌های تصویری، عنصر روایت در تصویرگری آن‌ها چندان برجسته نیست. همچنین، این نسخه‌ها مربوط به دورانی است که نظام

اقتصادی ایران سرمایه‌داری و یکپارچه نبوده است؛ بنابراین مخاطبان این کتاب‌ها تنها مصرف‌کننده نیستند و مطلب‌ها و تصویرها هم تنها برای مسرت‌بخشی به مخاطب تنظیم نشده‌اند. درواقع، نقش آموزشی و تصویرهای تک‌رنگ (تنها رنگ سیاه) این کتاب‌ها به کم‌شدن لذت برآمده از خواندن/دیدن آن‌ها می‌انجامد.

#### ۴-۲. نسخه‌های سنت‌گرا<sup>۱</sup>

بهره‌گیری از سبک<sup>(۳)</sup> تصویرگری که در بالا توصیف شد، تنها محدود به نسخه‌های چاپ سنگی نیست. با وجود ورود امکانات، فناوری نوین چاپ، پویانمایی و رایانه، تصویرگری برخی نسخه‌ها هنوز به سادگی و امکانات بیانی محدود نسخه‌های چاپ سنگی‌اند؛ برای نمونه، می‌توان به نسخه‌های صبحی و وکیلان اشاره کرد<sup>(۴)</sup>.

در نسخه‌ی صبحی که برای نخستین بار در سال ۱۳۴۹ خورشیدی چاپ شده است، سوسک و موش به شکل شخصیت‌های جانوری با دو دست و دو پا تصویر شده‌اند، روی دو پا راه می‌روند و هر دو لباس به تن دارند. چهره‌ی سوسک کاملاً سیاه است و بر جزئیات آن تأکید نمی‌شود؛ ولی چهره‌ی موش که لباس‌های فاخر به تن دارد، مشخص است؛ پس تصویرگر تنها برای نقش جنسیتی مردانگی، فردیت قائل شده است. تقویت نقش‌های جنسیتی در بیش‌تر تصویرهای نسخه‌ی صبحی به شکل‌های گوناگون به چشم می‌خورد. همانند نسخه‌های پیشین، در نسخه‌ی صبحی هم مردها با ریش و سبیل تصویر شده‌اند و با تمدن و حکومت در ارتباطند (تصویر دربار شاهی در صفحه‌ی ۶۲). از سوی دیگر، خاله‌سوسکه که چادر سفید به سر دارد، در خانه به خیاطی مشغول است. این تصویر را می‌توان در پیوند با امور خانه‌داری معنا کرد.

در قصه‌های صبحی تصویرها به الگوهای ارائه‌شده‌ی داستان (الگوهای جنسیتی، رفتاری، پوشش و آرایش عرف برای زن و مرد) وفادارند و آن‌ها را تقویت می‌کنند. شباهت تصویرگری این کتاب با نسخه‌های قدیمی‌تر نیز به‌همین دلیل است. با توجه به سبک آن، تصویرگری این نسخه، در برهم‌کنش با متن، بر قدمت افسانه‌ها تأکید می‌کند. بهره‌گیری تصویرها از لباس‌ها، معماری، آلات موسیقی و جشن عروسی سنتی نیز به این تأثیر کمک می‌کند.

<sup>۱</sup> Retro

با توجه به پیشینه‌ی کاری فضل‌الله مهتدی در رادیو و خودداری تصویرگر از به‌کارگیری شیوه‌ها و ابزارهای بیانی نوین در تصویرگری این نسخه، بیننده‌ی نهفته‌ی تصویر تنها کودکان نیستند. زیرا، بسیاری از کتاب‌های کودک این دوره، دربردارنده‌ی تصویرهای پرتعدادتر، رنگی و حتا با الهام از پویانمایی اند که آشکارا برای جذب مخاطب کودک طراحی شده‌اند؛ ولی نسخه‌ی صبحی هیچ‌یک از این ویژگی‌ها را ندارد. از این رو، کودک مصرف‌کننده که در پی لذت و مسرت ناشی از تماشای تصویرهای کتاب است، به گزینه‌های جذاب‌تر دیگر دسترسی دارد. دیگر این که، نقش تعلیمی در تصویرگری نسخه‌ی صبحی نیز کم‌رنگ است. افزون بر این، در هیچ کدام از تصویرها، فضای خالی دیده نمی‌شود و قاب همه‌ی آن‌ها عمودی است. این شیوه، به کاهش نقش روایت در تصویرگری داستان می‌انجامد.

نسخه‌ی وکیلیان را نیز می‌توان در این دسته طبقه‌بندی کرد. در این نسخه، سوسکه و موش، هر دو به‌شکل حیوان تصویر شده‌اند، روی دو پا راه می‌روند و لباس به تن دارند. چهره‌ی سوسکه کاملاً مشخص است و همانند نسخه‌های سنگی، قامت کوتاه خاله‌سوسکه، حقیربودن او را درمقابل مردان نشان می‌دهد. البته این موضوع تنها در مقایسه‌ی او با انسان‌ها روی می‌دهد و قد او با موش برابری می‌کند. دوباره، موی صورت (ریش و سیبیل)، پیشه‌وری و وجود ساطور و ارّه بیانگر ویژگی‌های مردانگی‌اند. برخورد خاله‌سوسکه با آقاموشه و انسان‌ها در یک قاب تصویر شده‌است. خاله‌سوسکه از مردانی که ساطور و ارّه به دست دارند روی برگردانده‌است و به سوی آقاموشه می‌رود که برای او آغوش گشوده است (نک: وکیلیان، ۱۳۷۸: ۱۵۵).

سبک تصویرگری نسخه‌ی وکیلیان نیز، مانند نسخه‌ی صبحی، نشان می‌دهد که بیننده‌ی نهفته‌ی تصویرهای داستان، تنها کودکان نیستند. تصویرها نقش آموزشی ندارند و بهره‌نبردن از همه‌ی جلوه‌های بصری سبب شده‌است تا بیننده‌ی نهفته، تنها به کودک مصرف‌کننده‌ی مسرت‌جو محدود نشود. همچنین، قاب‌های تصویر در وکیلیان نسبت به نسخه‌هایی که تاکنون تحلیل شد، خلوت‌ترند و فضای خالی بیشتری دارند. در واقع، تصویرگر تلاش نکرده‌است تا همه‌ی قاب تصویر را پُر کند و این مسأله امکان پرداختن دقیق‌تر به جزئیات بیشتر (نازکی چادر پوست‌پیزی خاله‌سوسکه و مشخص بودن کفش آقاموشه) را فراهم کرده‌است. جز این، ایجاد فضای خالی در تصویرها سبب شده‌است تا نقش عنصر روایت در این اثر پررنگ‌تر از نسخه‌های پیشین شود.

بر طیفی که ابتدا و انتهایش کتاب‌های مصور و تصویری است، نسخه‌های سنت‌گرا به پایان مصور نزدیک‌ترند. نه‌تنها تصویرگری به محتوای متن وفادار است؛ بلکه اجزا و عنصرهای تصویرها هم با عنصرهای زندگی سنتی و درک سنتی، بیش‌تر هم‌خوانی دارد.

#### ۴-۳. نسخه‌های در حال گذار

هرچند برخی تصویرگری‌های اخیر داستان به سبک‌ها و شیوه‌ی قدیمی وفادارند و از امکانات و ابزار بیانی نوین بهره نمی‌گیرند، برخی نسخه‌های قدیمی‌تر، از پیشروان استفاده از امکانات جدید تصویرگریند. در دهه‌ی ۱۳۷۰ خورشیدی هنوز نسخه‌هایی با حال‌وهوای تصویرهای چاپ سنگی منتشر می‌شد. البته از دهه‌ی ۱۳۳۰ خورشیدی، برخی نسخه‌ها عنصرهای تجدد را جایگزین ویژگی‌های سنتی تصویرگری داستان می‌کنند. برای نمونه، نسخه‌های رنگی بازنویسی داستان خاله‌سوسکه، در شمار نخستین کتاب‌های مصور رنگی در ایران‌اند. گذار از سنت به تجدد، نه‌تنها در تکنیک‌های تصویرگری و چاپ، بلکه در محتوا و رهیافت تصویرها نیز نمود می‌یابد.

نسخه‌ی رسام ارژنگی، منتشرشده در سال ۱۳۲۰ نیز در این طبقه قرار می‌گیرد. با توجه به دسترسی نداشتن به این نسخه، بحث درباره‌ی آن تنها به دو تصویر که در دیگر منبع‌ها، مجدد چاپ شده‌اند (نک: محمدی و قایینی، ۱۳۸۳: ۱۱۰۰) محدود می‌شود. ارژنگی، خاله‌سوسکه را به‌شکل شخصیت حیوانی تصویر نکرده‌است. در تصویرهای کتاب، خاله‌سوسکه به‌شکلی انسان‌گون نمایانده می‌شود. همچنین، قامت او دیگر درمقابل مردان پیشه‌ور، کوتاه نیست؛ ولی مردها هنوز ظاهر عرفی مردانه را با ریش، سبیل و لباس‌های سنتی حفظ کرده‌اند و با کار و پیشه‌که ویژگی‌های تمدن و شهرنشینی است، در ارتباطند. خاله‌سوسکه همچنان چادر مشکی به سر دارد؛ ولی موهایش پیدا است؛ هنگام گفت‌وگو با پیشه‌وران می‌خندد و به آن‌ها ناز و غمزه می‌فروشد. حتا در تصویری خاله‌سوسکه گربه‌ای نیز به همراه دارد. نگهداری از حیوان‌های خانگی به‌عنوان همراه و همنشین، متأثر از درهم‌آمیختگی فرهنگی است. به این معنای نهفته هم می‌توان بیش‌تر توجه کرد که همان‌طور که گربه‌موش را شکار می‌کند، خاله‌سوسکه نیز به‌دنبال به‌دام‌انداختن آقاموشه به‌عنوان همسر خود است؛ پس در نهاد ازدواج، زنان مردان را به دام می‌اندازند. این‌ها همه بیان‌گر دگرگونی نقش زن در جامعه است. با توجه به دسترسی نداشتن به همه‌ی تصویرهای کتاب و بررسی تنها



دو تصویر از آن و احتمال نادرست بودن تعمیم نتیجه‌ی آن به کل اثر، از نتیجه‌گیری و قضاوت درباره‌ی این نسخه پرهیز می‌کنیم.

تجارتچی در تصویرگری داستان خاله سوسکه، بی‌پروا سنت را کنار می‌گذارد و بر معرفی تجدد اهتمام می‌ورزد. نخستین چیزی که در بررسی این نسخه جلب توجه می‌کند، جایگزین شدن میکی‌موس و شمایل حشرات پویانمایی‌های دیزنی<sup>۱</sup> به جای آقاموشه و خاله‌سوسکه است. همان‌گونه که قایینی و محمدی می‌نویسند: «افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه از دیگر منابعی بودند که تصویرگران برای آفرینش کتاب‌های تصویری کودکان از آن سود می‌جستند. جعفر تجارتچی، کاریکاتوریست و یکی از پیش‌کسوتان انیمیشن در ایران، در سال‌های ۱۳۳۷ تا ۱۳۴۷، نزدیک‌به سیزده کتاب تصویری از داستان‌ها و قصه‌های عامیانه‌ی ایرانی تهیه کرد که از جنبه‌ی سبک و روش کار همسانند. دو کتاب *قصه‌ی خاله‌سوسکه و آقاموشه* (۱۳۳۷) و *قصه‌ی نارنج‌وترنج* (۱۳۳۸) در این دوره‌ی زمانی منتشر شدند. تجارتچی این کتاب‌ها را به‌سبک کاریکاتور و گونه‌ای اغراق‌نمایی تصویر کرده‌است. او که در آفرینش شخصیت‌های داستانی خود از کارتون‌های والت دیزنی، بسیار تأثیر گرفته‌است، شخصیت موش در *قصه‌ی خاله‌سوسکه و آقاموشه* را با تصویری همسان میکی‌موس نشان می‌دهد. ویژگی این کتاب تصویری قطع بزرگ و تصویرهای بزرگ و رنگی است که یک صفحه‌ی کامل را می‌پوشانند. در کتاب *قصه‌ی خاله‌سوسکه و آقاموشه*، تصویر در داخل کادر، در یک صفحه‌ی جداگانه قرار گرفته، در روبه‌روی تصویر چند خط از قصه روایت شده‌است. سفیدخوانی پیرامون متن مجال تماشای بیشتر تصویرها و لذت‌بردن از آن‌ها را به کودکان می‌دهد» (همان، ۱۱۰۴).

تأثیر دیزنی بر تصویرگری کتاب در همه‌ی قاب‌های تصویر آشکار است. برای نمونه، صحنه‌ی عروسی خاله‌سوسکه و آقاموشه، همه‌ی حشره‌ها و حتی طبیعت (تصویر قارچ به‌جای بوته و درخت) به‌سبک کارتون‌های دیزنی است. در تصویرگری این نسخه همه‌ی شخصیت‌ها حیوانی‌اند؛ حتا پیشه‌وران قصه و پزشکی که برای معالجه‌ی خاله‌سوسکه می‌آید هم، به‌شکل حشره تصویر شده‌اند. این نیز از ویژگی‌هایی است که تجارتچی از پویانمایی‌های تلویزیون و سینما اقتباس کرده‌است. البته نباید فراموش کنیم که در زمان انتشار این کتاب هنوز تلویزیون ملی ایران تأسیس نشده بود؛

<sup>۱</sup> Walt Disney

پس تجارتچی یا از رسانه‌های دیداری شنیداری خارج از کشور یا از کمیک‌استریپ‌هایی که خود از غرب تأثیر پذیرفته‌بودند، الگو گرفته‌بود. خود تجارتچی نیز کمیک‌استریپی را به‌عنوان «داستان تصویری خاله‌سوسکه» در نشریه‌ی سپید و سیاه در سال ۱۳۳۶ چاپ کرد (نک: همان، ۱۱۱۵).

درهم‌آمیختگی تجدد و سنت، تنها به سبک و شگرد تصویرگری و اثرپذیری آن از پویانمایی دیزنی محدود نمی‌شود. محتوا و رهیافت تصویرها نیز همین تضاد را آشکار می‌کنند. در آغاز داستان، خاله‌سوسکه که البته به‌شکل سوسک تصویر نشده‌است، پیش پدر پیرش در غاری است و اشک می‌ریزد. در این تصویر هیچ‌یک از شخصیت‌ها لباس به تن ندارند. پیش‌از خروج از خانه‌ی (غار) پدری، خاله‌سوسکه درحالی‌که چادر سیاه به سر دارد، درمقابل آینه‌ی ای که روی تخته‌سنگی بزرگ قرار دارد، مشغول آرایش‌کردن است. او هنگام روبه‌روشدن با خواستگاران گوناگون نیز چادر و روبنده پوشیده‌است؛ البته، زمان روبه‌روشدن با آقاموشه، روبنده و چادر خود را کنار می‌زند و با عشوه‌گری به او روی می‌نماید. در صحنه‌ی جشن عروسی هم می‌بینیم که همه‌ی شخصیت‌ها در آغوش هم به رقص و پایکوبی مشغولند.

البته پوشش خاله‌سوسکه در خانه‌ی آقاموشه کاملاً دگرگون می‌شود. در این مقطع، لباس‌های زنان به سبک اروپایی تصویر شده‌اند و زنان پوشش کامل ندارند. در پوشش خاله‌سوسکه نیز تضاد و تعارضی آشکار نمایان است. تجارتچی او را جایی بدون لباس، جایی چادربه‌سر و جای دیگر با لباس متجدد نشان می‌دهد. البته، افزون‌بر درهم‌آمیختگی سنت و تجدد، این موضوع توجیهی دیگر هم دارد و به عاملی اثرگذار و مهم دیگری هم اشاره می‌کند. در سال‌های آغازین سده‌ی چهاردهم خورشیدی، رضا پهلوی سیاست کشف حجاب را بسیار جدی دنبال می‌کرد؛ ولی محمدرضا پهلوی در دوران سلطنتش، این سیاست را پی‌نگرفت. این تغییر سیاست و واکنش مردم به آن موجب ایجاد دوگانگی و درهم‌آمیختگی در جامعه شد. شاید این دوگانگی یکی از عامل‌های وجود تضاد در پوشش خاله‌سوسکه در تصویرگری تجارتچی باشد. خاله‌سوسکه با چادر و روبنده خانه‌ی پدری را برای یافتن شوهر ترک می‌کند. این درواقع همان سنتی است که بخشی از جامعه که در نسخه‌ی تجارتچی در غار زندگی می‌کنند، آن را به‌عنوان هنجار و ملاک رفتار خود پذیرفته‌اند. ولی خاله‌سوسکه برای یافتن شوهر ناچار به تخطی از این هنجار می‌شود و به آقاموشه رو می‌نماید. پس از ازدواج با او نیز هنجارهای سنتی را فراموش و تجدد را جایگزین آن‌ها می‌کند. پس،

تصویرگری داستان نشان‌دهنده‌ی روند ترک سنت و روی آوردن به تجدد است. البته نباید فراموش کرد که با وجود حضور آشکار عنصر تجدد در تصویرهای داستان، حضور مؤثر اجتماعی و اشتغال به پیشه‌ی دختران نیست که برای آنان تحول و بهبود وضعیت را به ارمغان می‌آورد؛ بلکه هنوز هم ازدواج کردن به دختران کمک می‌کند تا راهی برای تغییر و پیشرفت بیابند. بنابراین، تصویرگری داستان، با وجود معرفی و ترویج برخی جنبه‌های تجدد، هنوز نقش‌های جنسیتی و بعضی هنجارهای سنتی را تقویت می‌کند.

ولی تغییر ملاک‌ها در دوره‌ی گذار از سنت به تجدد تنها به پوشش زنان محدود نمی‌شود. همان‌گونه که در تصویرگری این نسخه روشن است، حتا معیارهای زیبایی‌شناختی بدن نیز دگرگون شده‌اند. خاله‌سوسکه دیگر چاق و کوتاه‌قامت نیست. خاله‌سوسکه‌ی تجارتچی لاغراندام، بلندقامت و جذاب است. آن‌چنان‌که در بالا نشان دادیم، حرکت خاله‌سوسکه از خانه‌ی پدری به خانه‌ی آقاموشه در بُعد زمان مکانی روایت، گذاری از سنت به تجدد است. خانه‌ی پدری در واقع غار است؛ ولی منزل آقاموشه خانه‌ای واقعی است که اسباب جدید از جمله تخت دارد. در این‌جا، خاله‌سوسکه به‌هنگام بیماری حتا به پزشک و دارو دسترسی دارد؛ ولی این بدان معنا نیست که معرفی تجدد مستلزم انقراض سنت است. آن‌چنان‌که گذشت، با وجود معرفی تجدد، تصویرگری داستان نقش‌های جنسیتی و برخی هنجارهای سنتی را تقویت می‌کند. این درهم‌آمیختگی را می‌توان جز در پوشش شخصیت‌ها، مانند لباس‌های خاله‌سوسکه و ردای ترمه و کت‌وشلوار آقاموشه که به سبک دیزنی است، در نهاد ازدواج و سبک و لوازم زندگی نیز دریافت.

بیننده‌ی نهفته‌ی تصویرهای داستان، کودکانند؛ ولی کودکی که این کتاب پیش‌فرض قرار می‌دهد با کودک کتاب‌های گذشته متفاوت است. بیننده‌ی نهفته‌ی این تصویرها کودکی است که در دوره‌ی گذار از سنت به مدرنیته متولد شده، باید برای زندگی در جهان مدرن پیش روی خود آماده شود. یکی از ویژگی‌های دنیای پیش روی این کودک، تأثیر فرهنگی غرب است. اهمیت کودک‌بودن نیز در همین نهفته است. کودک امروز، جهان فردا را می‌سازد؛ جهانی که باید از گذشته و سنت فاصله بگیرد و به‌سوی تجدد پیش رود. تصویرها نیز با بهره‌گیری بیش‌تر از شگردها، فناوری‌ها و ابزارهای بیانی نوین موجود، برای مخاطب کودک معاصر، کشش و جذابیت ایجاد کرده‌اند. پس نقش مصرف‌گرایی و لذت در این تصویرگری بسیار نیرومند است. نقش آموزشی

تصویرها نیز پیچیده است. تصویرهای این کتاب به مثابه‌ی ابزارهای ایدئولوژیک برای جایگزینی هنجارهای سنتی و القای ارزش‌های مدرن عمل می‌کنند. هدف آموزشی این نسخه، معرفی فرا روایت توسعه و تضادهای مستلزم آن است. از بیننده‌ی نهفته در ارتباط با همه‌ی این دگرگونی‌ها انتظار می‌رود که به جای بنیادکردن تغییرها و اصلاح‌ها بر پایه‌ی سنت بومی از الگوی آماده‌ی غربی، که در جهان مدرن آزموده شده است، استفاده کند. این یک تجلی از گفتمان تجدد در آن برهه‌ی زمانی است؛ گفتمانی که جلال آل احمد از آن به عنوان «غرب زدگی» یاد می‌کند. جلال آل احمد، نخستین نسخه‌ی غرب زدگی را در سال ۱۳۴۰ به شکل گزارشی به شورای هدف فرهنگ ایران ارائه کرد. غرب زدگی در سال ۱۳۴۱ به صورت کتاب منتشر و در سال ۱۳۴۳ بر آن تجدیدنظر شد. او در این کتاب بر گرایش به سوی غرب می‌تازد و علت‌های چنین گرایشی را بررسی می‌کند. نگرانی‌های آل احمد از یک‌سو و تصویرگری افسانه‌ای ایرانی زیر تأثیر تصویرگری غرب به وسیله‌ی تجارتچی از سوی دیگر، تعارض موجود میان گفتمان تجدد را که از غرب تأثیر گرفته است، با گفتمان سنت که منشأ بومی دارد، نشان می‌دهد.

#### ۴-۴. نسخه‌های بازاری متأثر از تلویزیون و تصویرگری رایانه‌ای

تأثیر گفتمان تجدد، چه در تکنیک‌ها و ابزار بیانی و چه در محتوای تصویرگری بازنویسی خاله سوسکه، با اثرپذیری از سینما و آغاز به کار تلویزیون و در آخر بهره‌گیری از رایانه افزون‌تر شد. بیش‌تر نسخه‌های بازنویسی خاله سوسکه که امروز در بازار موجودند، به این دسته تعلق دارند. با تأسیس شرکت‌های پویانمایی داخلی، فراگیر شدن استفاده از رایانه و پیشرفت نرم‌افزارهای پویانمایی، تصویرگری کتاب‌های کودک نیز از این روند بسیار اثر پذیرفت. با توجه به نسخه‌های پرشمار چنین تصویرگری‌هایی و اشتراک‌ها و شباهت‌های فراوان آن‌ها، در ادامه تنها به بررسی دو نمونه از اثرهای نویسندگان برجسته‌ی ادبیات کودک معاصر می‌پردازیم.

تصویرهای خاله سوسکه و آقاموشه سروده‌ی قاسم نیا و تصویرگری غلامعلی مکتبی به نقاشی‌های کودکانه می‌ماند. راست نبودن خط‌ها و همچنین استفاده‌ی زیاد از شکل‌های هندسی منظم و ساده از ویژگی‌های این تصویرها است. مکتبی فقط شخصیت‌های خاله سوسکه و آقاموشه را به تصویر می‌کشد. خاله سوسکه به شکل شخصیتی انسانی (جز دو شاخک روی سرش) تصویر شده است؛ ولی آقاموشه

شخصیتی جانوری است. هر دو شخصیت لباس به تن دارند. رنگ قرمز لباس خاله‌سوسکه زنانگی را تداعی می‌کند. حتی پوشش شخصیت‌ها هم متأثر از پویانمایی‌های ایرانی است. نقش‌های جنسیتی در تصویرگری کتاب تقویت می‌شوند. برای نمونه، خاله‌سوسکه در حال خانه‌داری، آشپزی و خیاطی به تصویر کشیده شده، در صورتی که برای آقاموشه مسافرت و نقش اقتصادی تعریف شده است.

به دلیل پیروی آشکار تصویرگری این کتاب از پویانمایی، استفاده کردن از رنگ‌های گوناگون و سادگی تصویرها، می‌توان گفت بیننده‌ی نهفته‌ی خاله‌سوسکه و آقاموشه خردسال است. اثرپذیری تصویرها از پویانمایی و بهره‌گیری از رنگ‌های گوناگون به مصرف‌کننده‌ی آن‌ها شادی می‌بخشد. تصویرها نقش آموزشی خود را در آموزش نقش‌های جنسیتی و هنجارهای رفتاری، مانند پوشیدن روسری، آشکار می‌کنند.

عروسی خاله‌سوسکه، بازآفرینی اسدالله شعبانی و تصویرگری افسانه جابری، سوسک را به شکل شخصیت انسانی، ولی با دو شاخک تصویر می‌کند. موش به صورت شخصیتی حیوانی و پوزه‌دار ترسیم شده است. لباس شخصیت‌ها سنتی نیست، ولی شخصیت‌های زن روسری به سر دارند. البته موی آن‌ها نیز دیده می‌شود. در تصویر دائی خاله‌سوسکه نیز مردانگی با موی صورت شناخته می‌شود. افزون بر این، تصویر خاله‌سوسکه با رنگ گرم و تصویر آقاموشه با رنگ سرد رنگ‌آمیزی شده است تا نمایانگر تقابل عواطف زنانه و عقلانیت مردانه باشد. در این کتاب تنها مردان کار نمی‌کنند؛ بلکه خاله‌سوسکه هم با آن‌ها همکاری می‌کند. ولی حتا این پیشه‌ها هم در بستر طبیعت دیده می‌شوند و به شکلی با زنانگی پیوند دارند.

با توجه به شگرد تصویرگری، سادگی سبک و شیوه‌ی رنگ‌آمیزی، بیننده‌ی نهفته‌ی این کتاب نیز کودک است؛ کودکی که با دگرگونی‌های اخیر جامعه و فناوری آشنا است. روایت‌گری در تصویرها نیز نمود می‌یابد و تصویرگری کتاب بر جنبه‌ی جذابیت و مصرف‌گرایی تأکید می‌کند؛ هرچند تصویرها نقش آموزشی نیز دارند و فراروایت تکامل و توسعه در آن‌ها آشکار است. در مجموع، رویکرد این گروه از بازآفرینی‌های خاله‌سوسکه بازاری است. امکانات بیانی و فنی گسترده‌تر، از جمله چاپ رنگی، رایانه و تأثیر پویانمایی، برای کودکان مصرف‌کننده، بیش‌تر شادی‌آفرینی و جذابیت ایجاد می‌کنند.

## ۴-۵. نسخه‌های مبتکر

انگیزه‌های اقتصادی ناشران، نویسندگان و تصویرگران در گستره‌ی سال‌های اخیر تقویت و تمایل نظام اقتصادی ایران به مصرف‌گرایی نیز بیشتر شده است؛ ولی همه‌ی نسخه‌های اخیر، برای کاهش هزینه‌های انتشار اثر و افزایش سودآوری، به‌سوی بازاری شدن روی نیورده‌اند. در این میان هنوز برخی نسخه‌ها در تصویرگری بر جنبه‌های هنری و خلاق، بیش‌تر تأکید می‌کنند.

تصویرگری مهنوش مشیری در داستان *خاله‌سوسکه* را می‌توان از این دسته به شمار آورد. او شخصیت‌های آقاموشه و خاله‌سوسکه را به‌شکل حیوانی تصویر می‌کند. سوسک و موش لباس به تن ندارند. دیگر شخصیت‌ها به‌صورت انسانی ترسیم شده‌اند و از نظر قامت و اندازه بزرگ‌تر از خاله‌سوسکه‌اند. برخی تصویرها نقش‌های جنسیتی مردانه و زنانه را تقویت می‌کنند. برای نمونه، می‌توان به تصویر خاله‌سوسکه که مشغول جاروکشیدن است اشاره کرد یا تصویر سوار شاهی با سیل، که برخلاف نسخه‌های گذشته، با لباس سنتی نمایش داده نشده است و او نیفورم جدید به تن دارد. افزون بر این، بدن آقاموشه و خاله‌سوسکه چندان جذاب نیست و هر دو چاقند. همچنین، همه‌ی تصویرهای کتاب *خاله‌سوسکه* تک‌رنگند<sup>۱</sup>. شمایل شخصیت‌ها و محدودکردن نقاشی‌ها به رنگ سیاه برای کودکان کمتر جذابیت دارد. عنصر روایت نیز در تصویرگری این نسخه چندان نمود نمی‌یابد.

سادگی تصویرها، تصویر روی جلد و پوستر رنگی ضمیمه نشان می‌دهد که بیننده‌ی نهفته‌ی تصویرها، کودک است؛ ولی با توجه به استفاده از شگرد تک‌رنگ و بهره‌نبردن از روایت در تصویرگری، تأکید تصویرها بر لذت‌آفرینی در مصرف‌کننده نیست. البته کتاب به‌همراه ضمیمه‌ی پوستر رنگی تصویرهای آن عرضه شده است که با رنگ‌آمیزی تلاش دارد برای مخاطب کودک جذابیت ایجاد کند.

افزون بر این، فراروایت‌های تکامل و توسعه نیز نمود نمی‌یابند؛ زیرا این اثر تأکیدی بر نقش آموزشی ندارد. تصویرگر با نقاشی برخی لحظه‌های مهم داستان تلاش می‌کند کودک را به تکمیل خلاق انگاره‌های ذهنی که از خوانش داستان در ذهن او شکل گرفته‌اند وادارد. درهم‌آمیختگی رویکرد واقع‌گرا (در تصویر سوسک و موش به‌شکل

<sup>۱</sup> Mono-color

واقعی‌شان) و غیرواقع‌گرا (در کنش‌های شخصیت‌های حیوانی و نسبت‌دادن عواطف انسانی) هم مستلزم پاسخی خلاق از سوی خواننده/بیننده است. در خاله‌سوسکه با کی ازدواج کرد؟ به تصویرگری علیرضا گلدوزیان، خاله‌سوسکه شخصیتی انسانی تصویر شده‌است. شمایل او کاملاً مطابق با معیارهای زنانگی است: سینه‌ی برجسته، چشم و ابرو، لباس زنانه و پوشیدن دامن. البته در برخی تصویرها او شاخک یا بال دارد. شیوه‌ی پوشش شخصیت‌ها غالباً بومی است. آقاموشه عینک به چشم دارد. باز هم موی صورت نشان‌گر مردانگی است. چهره و بدن مردها در برخی تصویرها زمخت و خالی از ظرافت است؛ ولی لباس، بدن و چهره‌ی آقاموشه و آقا معلم چنین نیست. حتا آقا معلم گل به دست دارد. همچنین، استفاده از رنگ‌های گرم در لباس آقاموشه و خاله‌سوسکه به ایجاد جنبه‌ای عاطفی در رابطه‌ی این دو شخصیت می‌انجامد.

قوی‌بودن جنبه‌ی خیال و فانتزی نشان می‌دهد که بیننده‌ی نهفته‌ی تصویرگری این کتاب، کودکان اند. البته تصویرها تعریفی مدرن از کودکی را پیش فرض قرار می‌دهد. نمایش عنصرهایی از جنبه‌های مدرن، مانند حمل‌ونقل عمومی و شهرنشینی، از ویژگی‌هایی است که مستلزم چنین تعریفی از کودکی اند؛ ولی گسستگی<sup>۱</sup> به‌مثابه‌ی ویژگی‌های اساسی هنر و زندگی مدرن، آشکارا در تصویرگری کتاب به کار گرفته شده‌اند. عنصر روایت در تصویرگری این کتاب، چندان نقش ندارد. جلوه و جذابیت تصویرهای فانتزی، کودک را خرسند می‌کند و جنبه‌ی آموزشی برخی هنجارها و رفتارهای اجتماعی در برخی تصویرها، به‌ویژه در کنش‌ها و واکنش‌های آقا معلم، به‌عنوان الگویی برای رفتار پسندیده با جنس مخالف، نمود می‌یابد.

در خاله‌سوسکه کجا میری؟ به تصویرگری مرتضی زاهدی، خاله‌سوسکه و آقاموشه به‌شکل شخصیت‌های حیوانی تصویر شده‌اند. هرچند هر دو روی دو پا راه می‌روند. هیچ جزئیاتی از چهره‌ی خاله‌سوسکه تصویر نشده‌است و در بیش‌تر قالب‌ها یا او پشت به بیننده دارد یا نگاه او با نگاه بیننده تلاقی نمی‌کند. افزون بر این، قامت او نیز خمیده و موازی خط افق است. محوشدن رنگ درانتهای بال‌های او نیز جنبه‌ای انتزاعی به این شخصیت می‌بخشد. این ویژگی‌ها تأکید می‌کنند که خاله‌سوسکه جسور نیست و فرمانبرداری از ویژگی‌های شخصیتی او است. در مقابل، آقاموشه راست‌قامت و

<sup>1</sup> Fragmentation

«مردانه» است. شکم بزرگ آقاموشه و پیشه‌ی او تصویری عرفی از مردسالاری ارائه می‌کند. به دلیل غلبه‌ی همین گفتمان است که چهره‌ی خاله‌سوسکه اهمیتی ندارد و فضای خانه به وسیله‌ی مرد تسخیر شده است. همچنین، سرک‌کشیدن او در مغازه‌ی آقاموشه نشان از موقعیت نابرابر، تمایل او برای یافتن شوهر و در نتیجه بازنمایی نقش جنسیتی دارد. مربع‌ها و مستطیل‌های فراوان در تصویرها نماد چارچوب‌ها و محدودیت‌هایند. آرزوی او برای فرار از این موقعیت و به دست آوردن جایگاهی بالاتر، در تصویرهای گوناگون به صورت نردبان و پله نمود می‌یابد. همچنین، بهره‌گیری از رنگ‌های گرم در رنگ‌آمیزی شخصیت خاله‌سوسکه، روبان قرمز موهای او و همچنین شکل بال‌هایش که قلب را تداعی می‌کند همگی به ایجاد حس زنانگی می‌انجامد. همسو با غلبه‌ی مرد بر زن، فرهنگ و تمدن نیز بر طبیعت چیره می‌شوند. برخلاف دیگر تصویرگری‌های خاله‌سوسکه، زاهدی بر شهرنشینی و عنصرهای مادی زندگی مدرن (مانند آنتن تلویزیون، خودرو، عمده‌فروشی و مصرف‌گرایی، ماشین و زندگی صنعتی) تأکید می‌کند و طبیعت را در دوردست و حاشیه به تصویر می‌کشد. استفاده از شکل‌های هندسی منظم، خط‌های مستقیم و بدون انحنا، معماری متراکم، تیره و افسرده‌ی مدرن شهری، این تقابل دوگانه را آشکارتر می‌کند. این تقابل، به‌ویژه در تضاد ماشین نساجی و عنکبوت آشکار است.

سادگی ظاهری و رنگ‌آمیزی، تصویرها را برای کودکان جذاب و درک‌پذیر می‌کند؛ ولی با توجه به پیچیدگی‌های سبکی و مفهوم‌های چندلایه، بیننده‌ی نهفته‌ی تصویرهای زاهدی تنها کودکان نیستند. در واقع، تصویرگری زاهدی را می‌توان نمونه‌ای از نقاشی هم‌گذر<sup>۱</sup> خواند. نقاشی‌هایی که هم کودکان و هم بزرگسالان را مخاطب قرار می‌دهند؛ ولی کودک بیننده باید با ویژگی‌ها و پیچیدگی‌های زندگی مدرن شهری و ضرورت‌های آن آشنا باشد. فضاهای خالی زیاد در قاب‌های افقی تصویرها، برای جلب نظر خواننده به طی مسیر توسط خاله‌سوسکه، به منزله‌ی روایتگری در تصویر و همچنین نمایش درون‌نمایی جست‌وجو است. پس، عنصر روایت در این تصویرگری در کانون توجه قرار گرفته است و الگوهای روایی ارائه‌شده تلاش دارند کودک را به موقعیت فرهنگی اجتماعی تاریخی‌اش پیوند دهند. محتوای تصویرها الزاماً خوشایند و مطبوع نیستند و برخی تیرگی‌های زندگی را نیز به تصویر می‌کشند؛ ولی درک و پذیرش

<sup>۱</sup> Crossover illustration



همه‌ی جنبه‌های زندگی برای بیننده خرسندی ایجاد می‌کند. در نهایت، هرچند زاهدی بر جنبه‌ی آموزشی تصویرگری تأکید نمی‌کند، تصویرهای این کتاب نقیضه‌ای بر فراروایت‌های پیشرفت و توسعه‌اند و این مفهوم‌ها را به سخره می‌گیرند<sup>(۵)</sup>.

### ۵. نتیجه‌گیری

نخست باید گفت که طبقه‌بندی ارائه‌شده در این پژوهش، به‌معنای جامع یا مجزایبودن این دسته‌ها نبوده و تنها برای انسجام و نظم‌بخشیدن به مطالب مقاله انجام شده‌است. هدف این پژوهش بررسی رابطه‌ی متن و تصویر یا بررسی فنی تصویرگری‌ها نبوده‌است. آن‌چنان‌که نیکولایوا نیز می‌گوید، برخی تصویرگری‌ها به وفادارماندن به محتوای متن و برخی به پرکردن خلأهای آن گرایش دارند (نک: نیکولایوا، ۲۰۰۸: ۴۷۴). بنابراین بررسی میزان وفاداری تصویرگر به متن و دلیل‌های آن، کمکی به درک موضوع این پژوهش نمی‌کند. برای نمونه، این‌که چرا لباس خاله‌سوسکه در تصویرگری‌های گوناگون، آن‌چنان‌که در متن توصیف شده‌است، به‌شکل پوست سیر، پیاز و سنجید نیست یا چه جزئیاتی از متن در تصویرها بازنمود یافته‌اند، دغدغه‌ی اصلی نگارندگان نبوده‌است؛ بلکه این نوشتار، بینندگان نهفته در نسخه‌های گوناگون داستان خاله‌سوسکه را بررسی کرده، دگرگونی تاریخی آن‌ها را در کانون توجه قرار داده‌است. همان‌گونه که نشان دادیم، هریک از اثرهای بررسی‌شده در این پنج دسته‌ی قراردادی، می‌کوشند با مخاطب قراردادن خواننده/بیننده‌ای ویژه، مجموعه‌ای از ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های مشخص را عرضه و در سوژه‌ی مخاطب القا کنند: برخی سنت و برخی تجدد؛ گروهی واقع‌گرایی و گروهی جلب توجه به قراردادی‌بودن و عینی‌نبودن واقعیت؛ شماری مردسالاری و شماری ریشخند آن. بنابر نظر نودلمن «کتاب‌های تصویری ابزاری مهم برای واردکردن کودکان در ایدئولوژی فرهنگ و تلقین آن به کودکان‌اند» (نودلمن، ۲۰۰۴: ۱۵۷). پس، ازسویی این کتاب‌ها سوژه‌های اجتماعی را به‌عنوان خواننده‌ی نهفته پیش‌فرض قرار می‌دهند و از دیگر سو به برساختن و شکل‌دادن به سوژه‌های اجتماعی می‌پردازند. درواقع، خطاب‌کردن یک خواننده‌ی نهفته‌ی ویژه، مستلزم فراخواندن<sup>۱</sup> و برساختن او به‌مثابه‌ی سوژه‌ای اجتماعی نیز است.

<sup>۱</sup> Interpellation

بنابراین، مفهوم خواننده/بیننده‌ی نهفته مفهومی معصوم و خنثی نیست. به بیان دیگر، خواننده/بیننده‌ی نهفته الزاماً یک سوژه‌ی اجتماعی پیش‌ساخته، تکامل‌یافته و ثابت نیست؛ سوژه‌ای کامل که تصویر، آن را مخاطب قرار دهد. برعکس، تصویرها با ارائه‌ی موقعیت(های) سوژه‌ای، خوانندگان را به اشغال جایگاه و موقعیتی ویژه فرامی‌خوانند؛ جایگاه و موقعیتی که تصویرها برای آنان تعریف می‌کنند. به این ترتیب، تصویرها از گزاره‌های تشکیل‌دهنده‌ی گفتمان‌های رایجند و از این راه در برساختن سوژه‌ی نقشی مؤثر دارند. همچنین نباید این امکان را نادیده گرفت که خواننده هم می‌تواند موقعیت سوژه‌ای را که تصویرها به او عرضه می‌کنند، برنتابد و واکنش یا ذهنیتش را براساس توقع و خواست تصویرها شکل ندهد. البته تصویرها هم همیشه گفتمان‌های غالب را تقویت نمی‌کنند؛ بلکه می‌توانند به جای بازنمود و ترویج یک ایدئولوژی غالب، در برابر آن عصیان کنند و حتی آن را براندازند.

#### ۶. محدودیت‌های این پژوهش

در انجام این پژوهش با محدودیت‌هایی روبه‌رو شدیم که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به دسترسی نداشتن به همه‌ی نسخه‌های چاپ‌شده‌ی مصور از داستان خاله سوسکه و کتاب *خواننده‌ی نهفته*، اثر ایزر، اشاره کرد.

#### سپاسگزاری

از آقای مرتضی خسرونژاد، برای تشویق‌ها، راهنمایی‌ها و سخاوتمندی‌شان در به اشتراک گذاشتن منبع‌ها، بسیار سپاسگزاریم. همچنین، سخاوتمندی آقای مرتضی زاهدی در به اشتراک گذاشتن آثارشان و نظرهای راه‌گشای آقای داود خزایی را سپاس می‌گوییم و خود را وام‌دار این دو بزرگوار می‌دانیم. از راهنمایی‌های کارگشای خانم لاله آتشی در خوانش نقاشی‌ها و لطف خانم سودابه شکرالله زاده در به اشتراک گذاشتن منبع‌هاشان نیز قدردانی می‌کنیم.

#### یادداشت‌ها

(۱) نودلمن آگاه است که برشمردن این ویژگی به ارائه‌ی تعریفی از کودکی نیازمند است. او در ادامه می‌نویسد: «ولی این حقیقت، تمام پیش‌فرض‌های شگفت‌انگیز درباره‌ی چیستی کودکان را در خود پنهان می‌کند. درحالی‌که کتاب‌های تصویری کودکان، پیش‌فرض‌های

متفاوتی درباره‌ی خوانندگان‌شان دارند؛ همه‌ی آن‌ها در این پیش‌فرض که خوانندگان‌شان کودکانند، مشترکند. این‌گونه کتاب‌ها از این حقیقت محض بهره می‌برند که سن خوانندگان نهفته‌شان نشان می‌دهد آن‌ها ویژگی‌هایی مانند هم، ولی ناهمانند با بزرگسالان دارند؛ ویژگی‌هایی که نیازمند وجود گونه‌ای ویژه از کتاب است که بتواند برآورنده‌ی نیاز خوانندگان کودک باشد. در بخشی بزرگ از تاریخ بشر، در بیش‌تر فرهنگ‌ها، اثری از کتاب‌های تصویری کودکان وجود ندارد؛ البته، شاید تا اندازه‌ای به‌دلیل نبود انگاره‌ای به نام کودکِ نیازمند به آن گونه‌ی ویژه از کتاب باشد. بنابراین وجود کتاب‌های تصویری، بیان‌گر وجود کودکان همچون زیرمجموعه‌ای ویژه، تعریف‌پذیر و تعریف‌شده از انسان است» (نودلمن، ۱۳۹۲: ۳۷ و ۳۸). مرور تاریخی سنچز-اپلر بر مفهوم کودکی روشن می‌کند که تعریف جامع و جهان‌شمولی از مفهوم کودکی وجود ندارد. لس‌نیک-ابرتاین نیز می‌گوید: «مفهوم "کودک" همچون مفهومی برآمده از عقیده‌های مربوط به نهضت آزادی از محدودیت و اجبار، دگرگون می‌شود و ریشه در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی دارد» (لس‌نیک-ابراشتاین، ۱۳۸۷: ۳۰۷). او در ادامه می‌افزاید: «تعریف "ادبیات کودک" و "کودکی" گرفتار در گفتمان ادبیات کودک است. این دو [مفهوم] متقابلاً یکدیگر را تعریف می‌کنند» (همان: ۳۱۶).

همچنین برای کسب اطلاعات بیش‌تر در این باره می‌توانید به منبع‌های زیر نگاه کنید: والون<sup>۱</sup>، ۲۰۰۹: ۱۷۵ و ۱۷۶؛ پیتر هانت، ۲۰۰۶ (به‌ویژه جلد سوم؛ بخش دهم)؛ حجازی، ۱۳۷۴: ۵۵-۷۴؛ خسرونژاد، ۱۳۸۳: ۸۵-۱۰۱.

(۲) میان کتاب‌های مصور و کتاب‌های تصویری تقابلی وجود ندارد و این دو در واقع دو انتهای یک طیف‌اند. کتاب‌های مصور برای بیان کردن معنای اساسی خود به تصویرها نیاز ندارند؛ ولی معنا در کتاب‌های تصویری از برهم‌کنش متن و تصویر ایجاد می‌شود. برای جزئیات بیشتر درباره‌ی رابطه‌ی متن و تصویر، به کتاب نیکولایوا، به‌ویژه مقدمه، بنگرید. در صفحه‌ی ۱۲ این کتاب طیف رابطه‌ی متن و تصویر نمایش داده شده‌است.

(۳) در اینجا مراد از سبک، تنها مشابهت‌ها و ویژگی‌های کلی مشترک بین این اثرها است. هدف این نوشتار بررسی فنی سبک‌های تصویرگری‌های گوناگون داستان خاله سوسکه نیست. طبقه‌بندی پنج‌گانه‌ای که در این پژوهش ارائه شده است، تنها برای نظم‌بخشیدن به روند بحث است و به معنای سبک‌شناسی اثرها و جامع یا مجزای بودن این دسته‌ها نیست.

(۴) نام تصویرگر در هیچ‌یک از این دو نسخه نیامده است.

(۵) نگارندگان در بحث درباره‌ی اثرهای زاهدی، خود را مدیون راهنمایی‌های خانم لاله آتشی می‌دانند.

<sup>1</sup> Vallone

## فهرست منابع

- احسان، هما. (۱۳۵۶). خاله سوسکه. با همکاری زهرا سیدعرب، به تصویرگری مهنوش مشیری، تهران: سروش.
- اکرمی، جمال‌الدین. (۱۳۸۱). «پنج گفتار در تصویرگری شعر کودک». کتاب ماه کودک و نوجوان، صص ۵۸-۶۷.
- آقاخانی، سیروس. (۱۳۸۴ و ۱۳۸۵). «همنشینی ادراک و احساس: به مناسبت چاپ کتاب خاله‌سوسکه کجا میری؟ در ژاپن». کتاب ماه کودک و نوجوان، صص ۱۸۲ و ۱۸۳.
- آل‌احمد، جلال. (۱۳۴۳). غرب‌زدگی. تهران: رواق.
- پاشایی، روشنگر. (۱۳۹۳). «عاملیت در خاله‌سوسکه و پری چه کسی را با خود برد؟». دست‌یافتنی در <http://pazhuheshnameh.ir/1393/08/5> بازپایی ۴/ ۹/ ۱۳۹۳.
- پورگیو، فریده و مسیح ذکاوت. (۱۳۸۹). «بررسی نقش‌های جنسیتی در خاله‌سوسکه». مطالعات ادبیات کودک، س ۱، ش ۲، صص ۲۷-۴۳.
- تجارتچی، جعفر. (۱۳۴۱). قصه‌ی خاله‌سوسکه و آقا موشه. تهران: نیل.
- چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «خواننده‌ی درون کتاب». در دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک، به کوشش مرتضی خسرونژاد، ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، صص ۱۱۵-۱۵۲.
- حجازی، بنفشه. (۱۳۷۴). ادبیات کودک و نوجوان: ویژگی‌ها و جنبه‌ها. تهران: روشنگران.
- خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۳). معصومیت و تجربه؛ درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک. تهران: مرکز.
- رسام ارژنگی، عباس. (۱۳۲۰). خاله‌سوسکه و آقا موشه. تهران: حسن.
- سالزبری، مارتین. (۱۳۸۷). تصویرگری کودک؛ خلق تصویر برای کتاب. ترجمه‌ی شقایق قندهاری، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- سیدآبادی، علی‌اصغر. (۱۳۸۸). خاله‌سوسکه با کی ازدواج کرد؟. به تصویرگری علیرضا گلدوزیان، تهران: نظر.
- شعبانی، اسدالله. (۱۳۷۷). عروسی خاله‌سوسکه. به تصویرگری افسانه جابری، تهران: خانه ادبیات.

عبدالله بن ملا محمد حسن عبدالله بن ملا محمد حسن. (۱۳۰۷ ه.ق). خاله سوسکه. بی جا. علی بیگی، رضوان. (۱۳۹۰). «بررسی و معرفی نسخه‌ی مصور چاپ سنگی خاله سوسکه». نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ش ۴۷، صص ۶۷-۷۴. قاسم نیا، شکوه. (۱۳۷۹). خاله سوسکه و آقاموشه. به تصویرگری غلامعلی مکتبی، تهران: کتاب‌های بنفشه.

قاضی سعیدی خوانساری، میرزا آقا. (۱۳۵۵ ه.ق، ۱۳۱۵ ه.ش). خاله سوسکه. بی جا: مطبوعه‌ی خوانساری.

قاینی، زهره. (۱۳۹۰). تصویرگری کتاب‌های کودکان؛ تاریخ‌ها، تعریف‌ها و گونه‌ها. تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی هنری پژوهشی تاریخ ادبیات کودک.

لسنیک-ابراشتاین، کارین. (۱۳۸۷). «تأملی در چیستی ادبیات کودک و کودکی». در دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک، به کوشش مرتضی خسرونژاد، ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، صص ۲۹۱-۳۲۲.

محمدی، محمدهادی و زهره قاینی. (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ ادبیات کودکان دوره‌ی مشروطه. ج ۳، تهران: چیستا.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۰). تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ ادبیات کودکان دوره‌ی مشروطه. ج ۴، تهران: چیستا.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۲). تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ در روزگار نو ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰. ج ۶، تهران: چیستا.

\_\_\_\_\_ (۱۳۸۳). تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ در روزگار نو ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۰. ج ۷، تهران: چیستا.

مشرف آزاد تهرانی، محمود (م. آزاد). (۱۳۸۱). خاله سوسکه کجا میری؟. به تصویرگری مرتضی زاهدی. تهران: ماه‌ریز.

مهدتی، فضل‌الله. (۱۳۸۵). افسانه‌های کهن ایرانی (قصه‌های صبحی). تهران: دیبا. ناصرزاده، هانا. (۱۳۸۳). «خاله سوسکه که بود و چه کرد؟؛ جامعه‌شناسی ادبیات شفاهی ایران». پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، ش ۳۷، صص ۸۲-۸۵.

نودلمن، پری. (۱۳۹۲). «بیننده‌ی نهفته؛ گمانه‌زنی‌هایی درباره‌ی آن‌چه کتاب‌های تصویری کودک از خوانندگان خود می‌خواهند انجام دهند و آن‌که از خوانندگان خود می‌خواهند باشند». ترجمه‌ی سمانه قاسمی و گلبو مهاجر، روشنان، س ۱، ش ۱۵، صص ۳۲-۴۹.

وکیلان، احمد. (۱۳۷۸). *متل‌ها و افسانه‌های ایرانی*. تهران: سروش.

- Chandler, Daniel. (2004). *Semiotics*. London: Routledge.
- Hunt, Peter. (2006). *Children's Literature: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. 4 vols. London and New York: Routledge.
- Iser, Wolfgang. (1978). *The Act of Reading: A Theory of aesthetic Response*. London and Henley: Routledge and Kegan Paul.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Interaction between Text and Reader". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Edited by Vincent B. Leitch et al. New York: Norton. 1673-1682.
- Nikolajeva, Maria and Carole Scott. (2006). *How Picturebooks Work*. London and New York: Routledge.
- Nikolajeva, Maria. (2008). "Illustration". *The Greenwood Encyclopedia of Folktales and Fairy Tales*. Edited by Donald Haase. Westport and London: Greenwood Press, 1-3: 468-478.
- Nodelman, Perry. (2000). "The Implied Viewer: Some Speculations about What Children's Picture Books Invite Readers to Do and to Be". *CREArTA*, 1(1): 23-43.
- \_\_\_\_\_ (2004). "Picture Books and Illustration". *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Edited by Peter Hunt. 2<sup>nd</sup> ed. London and New York: Routledge. P. 154-165.
- \_\_\_\_\_ (2008). *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Sánchez-Eppler, Karen. (2011). "Childhood". *Keywords for Children's Literature*. Edited by Philip Nel, and Lisa Paul. New York and London: New York University Press. P. 35-41.
- Šarić, Julia. (2005). "Children's Literature, Children's Culture, and Andrew O'Malley's The Making of the Modern Child". *Pedagogy*. 5(3): 500-509.
- Vallone, Lynne. (2009). "Ideas of Difference in Children's Literature". *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Edited by M. O. Grenby and Andrea Immel. P. 174-189.