دیدگاه

تحلیل نقش‌های نشانه‌ای هویت فردی تصویرگر مؤلف در کتاب‌های تصویری پسامدرن (رمان گرافیکی)

مسعود مجاوری‌آگاه* **مجتبی اللهیاری**** **حمیدرضا شعیری*****

دانشگاه آزاد اسلامی ایران، واحد تهران مرکز — دانشگاه تربیت مدرس تهران

چکیده

در پژوهش حاضر سه رمان گرافیکی پسامدرنیستی از سه تصویرگرمؤلف مطرح، با مدل نشانه‌شناسانه‌ی «امبرتو اکو» تحلیل شده؛ هدف، یافتن نشانه‌هایی است که تصویرگرمؤلف از آن‌ها به‌عنوان ابزاری برای بیان بینش‌ها و دیدگاه‌های فردی خویش بهره می‌برد. نشانه‌هایی که وابسته است به بستر فکری‌فرهنگی شکل گرفته در آن و روابط ایجادشده میان صور بیانی و صور محتوایی که به تعبیر اکو نقش‌های نشانه‌ای نام دارد؛ در این نقطه، علاوه بر سخنگو، نقش سخنگیر در خوانش روایت و تفسیر آن اهمیت دارد. نقش، نشانه‌ای مفهومی است که اکو با طرح آن ناپایداری نشانه و امکان شکل‌گیری نقش‌های نشانه‌ای جدید تحت شرایط متفاوت و در نتیجه زایایی نشانه را بیان کرد. سؤال در باب حضور و وجود است؛ آیا تصویرگرمؤلف، یگانه راوی اثر، از نقش‌های نشانه‌ای، برای بیان استفاده می‌کند تا تمام آنچه که می‌خواهد، بنمایاند و در ورای آن به حضور و وجودی جاودانه دست یابد؟ با توجه به مدل اکو و بررسی‌های انجام‌شده، تصویرگران مؤلف با درک از خود، هستی و رابطه‌ی خود با دیگری، با اشتراک‌گذاری دیدگاه‌های فردی‌شان در رسانه‌ای به نام رمان گرافیکی پسامدرنیستی، مخاطبان را به دیدن جهان از زاویه ی دید خویش دعوت می‌کنند و نتیجه‌گیری را به مخاطب وامی‌گذارند.

واژه‌های کلیدی: پسامدرنیسم، تصویرگری تألیفی، صورت بیان، صورت محتوا، نقش نشانه‌ای، هویت.

---

* دانشجوی دکتری فلسفه هنر، masoudmojaveriagah@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)

** استادیار هنرهای تجسمی mojtabiallahyari@gmail.com

*** استاد زبان و ادبیات فرانسه shairi@modares.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۹/٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۵/۱۲/۱

۱. مقدمه

تصویرسازی تألیفی گونه‌ای از بیان دیداری و شاخه‌ای از هنر کاربردی تصویرسازی است که با ترکیب و تلفیق رویکردهای اندیشمندان، فلاسفه و هنرمندان، در چهار دهه‌ی پایانی قرن گذشته و همچنین، ایده‌ها و اندیشه‌هایی که حاصل زندگی در دوره‌ی معاصر است، شیوه‌هایی بدیع از بیان دیداری و روایت‌گری را در قالب و رسانه‌ی کتاب عرضه می‌کند؛ بهترین نمونه از این شیوه یا گونه‌ی بیان دیداری را در قالب رمان‌های گرافیکی[1] می‌توان مشاهده کرد. تصویرسازی تألیفی، به‌طور کلی، حاصل تعامل و تلفیق است در فرم و محتوا؛ تعامل و تلفیقی که برگرفته از رویکردهای فکری، فلسفی و هنری دوره‌ی پسامدرن است؛ درهم‌شکستن مرزهای میان واژگان و تصاویر و همچنین نویسنده و تصویرگر، مخاطب و تصویر، روایت و تصویرگر و مواردی از این دست. «پسامدرنیسم، چه در کتب مصور کودکان نشان داده شود، چه در گونه‌های مختلف هنری یا ادبی برای بزرگ‌سالان، نشانگر دگرگونی عمیق در ادراک و رفتار اجتماعی است. به جای تلاش برای تفسیر و ارائه‌ی واقعیت با ثبات با پارامترهای مشخص، هنرمندان پسامدرن دنیایی پیچیده و سردرگم‌کننده را بازتاب می‌دهند، دنیایی که کارایی و هدف خود را مخدوش می‌کند، با مرزهای بی‌ثبات و دون کیشوتی. نقاشان و نویسندگان پسامدرن در جست‌وجو برای ازهم‌گشودن این سردرگمی باتلاق‌مانند، آثار خود را از بازیگوشی، اقتباس، غیرِخطی‌بودن، گویابودن، چندوجهی‌بودن و طعنه‌آمیزی پر می‌کنند» (نیکلا-لیزا[2]، ۱۹۹۴: ۳۶)؛ «اما مهم‌تر از آن، برای درک بهتر این بینش‌ها و انتقال بهتر آن به مخاطبان جوان، هنرمندان یک جهان بصری جدید را ارائه می‌دهند، راهی جدید برای دیدن» (گُلدستون[3]، ۲۰۰۸: ۱۱۷). تصویرگران پسامدرن در بیان بهتر بینش‌ها و انتقالشان به دیگران، از هر دیدگاه، ابزار و تکنیکی بهره برده و آن‌ها را باهم ترکیب و تلفیق می کنند، برای آن‌ها بیان دیدگاه یا روایت فردی‌شان در اولویت است. کتاب‌های تصویری‌تألیفی حاصل رویکرد فردیتگرای تصویرگران مؤلف در بیان موضوعات و توجه به جهان پیرامون است. می‌توان گفت با حذف سفارش یا نویسنده در رسانه‌ی کتاب محفلی فراهم می‌شود برای به اشتراک‌گذاری فردیت تصویرگرمؤلف برای نمایش دیدگاه‌ها، تفکرات و روایات فردی و درواقع، «در جهان بودن» او؛«هستی

---

1. Graphic Novels
2. Nikola-Lisa
3. Goldstone

در جهانِ» من، به‌معنی ساخته‌شدن من به‌وسیله‌ی طرح‌هایم و رابطه‌هایم با اشیائی که برای تحقق‌بخشیدنشان آن‌ها را همچون ابزار به کار می‌گیرم و گسترش می‌دهم، مستلزم «هستی با دیگرانِ من» است، دیگرانی که آن‌ها نیز به همین معنی، در جهان هستند. در اینجا دوباره، وجود دیگران چیزی است که نه تصادف صرف است و نه مسئله‌ای برای اندیشه، بلکه یک ضرورت اندیشه و سازنده‌ی هستی من و دال بر آن است، [...] ماهیت هستی موجود، مشترک‌بودن است؛ وجود انسان، وجودی مشترک است و وابستگی اجتماعی تجربه روزانه‌ی ما، امری بنیادین و سازنده است» (بلاکهام، ۱۳۹۱: ۱۳۹). بر همین اساس، حضور و وجود تصویرگرمؤلف به حضور و وجود مخاطب و درک و دریافت او از اثر وابسته است؛ «برای گفتن یک چیز، دو فرد لازم است و وجود شنونده، همان اندازه ضرورت دارد که گوینده؛ به بیانی دیگر، سخنگیر همان قدر مهم است که سخنگو» (چمبرز، ۱۳۸۷: ۱۱۶). ازآنجاکه این آثار در بستر فکری، فرهنگی و هنری دوره‌ی پسامدرن شکل گرفته‌اند، بخش زیادی از روایت به شیوه‌ی بصری بازنمایی می‌شود، همان‌گونه که *اسکات لش* بر اساس دیدگاه *لیوتار*[1]، فیلسوف و نظریه‌پرداز برجسته‌ی نیمه‌ی دوم قرن بیستم، معتقد است؛ صور فرهنگی پسامدرن، به شیوه‌ای متفاوت دلالتگری می‌کند؛ در دوره‌ی مدرن دلالتگری به روش «گفتمانی»[۲] صورت می‌گرفت، در صورتی که دلالت پسامدرنیستی «بازنمودی» است؛ به این معنا که در نشانه‌شناسی پسامدرنیستی حساسیت «بصری» است، نه «واژگانی». بر این مبنا، زیباشناسی «احساس» در برابر زیباشناسی «تأویل» قرار گرفته و یا به‌بیانی‌دیگر، گفتمان در برابر تصویر قرار می‌گیرد. از طرفی، با نفی کلان‌روایت‌های مدرن و به پرسش‌گیری مفاهیمی مانند حقیقت، هویت، خرد، آزادی و توجه به روایت‌های محلی و توجه به عدالت به جای اجماع[۳] از سوی اشخاصی همچون: *لیوتار*، خُرده‌روایت‌ها اجازه‌ی حضور و بروز پیدا می‌کند؛ خُرده‌روایت‌هایی که بر پایه‌ی گفتمان یا دلالتگری مدرن قابلیت بیان یا نمایش را به‌طور کامل ندارد؛ «در چنین خوانشی، شعور مدرن در اصل استدلالی است؛ درحالی‌که، کلمات را بر تصاویر، مفهوم را بر بی‌مفهومی، معنا را بر بی‌معنایی، عقل را بر غیرِعقلانیت و من را بر غیرِمن ترجیح می‌دهد. در مقابل، شعور پسامدرن تصویری است و آگاهی بصری را بر ادبی، شکل را بر مفهوم، احساس را بر معنا و روش‌های بی‌واسطه و مستقیم را بر غیرِمستقیم آن ترجیح می‌دهد» (شاهنده،

---

[1]. Lyotard

۱۳۸۶: ۴۵). در این کتاب‌ها با خُرده‌روایت‌هایی مواجه‌ایم که بر پایه‌ی حساسیت بصری پسامدرنیستی سازماندهی شده و از مجموعه‌ای از نشانه‌های شمایلی[۱] و نمادین[۲] بهره می‌برد تا موضوع یا روایت مورد نظر خالق خویش را بهتر ارائه کند. ازاین‌روی، در ادامه، توضیحی از شکل‌گیری و ویژگی‌های رمان‌های گرافیکی پسامدرنیستی ارائه شده و پس از آن به موضوع نقش‌های نشانه‌ای از منظر امبرتو اکو[۳]، نشانه‌شناس و فیلسوف برجسته‌ی ایتالیایی پرداخته خواهد شد. سپس با تحلیل و بررسی نقش‌های نشانه‌ای هویت فردی تصویرگران مؤلف در سه کتاب تصویری‌تألیفی پسامدرنیستی، به واکاوی نقش و جایگاه مؤلف در این آثار توجه خواهیم کرد؛ کتاب *درخت سرخ*[۴] از شان تن[۵]، *ویلی خیال‌پرداز*[۶] از آنتونی براون[۷] و *سه بچه‌خوک*[۸] از دیوید ویزنر[۹].

۱- ۱. رمان‌های گرافیکی پسامدرنیستی

عبارت رمان گرافیکی، قالبی خاص برای آثار منتشر شده است. این قالب نوعی چیدمان کلی عناصر شکل‌دهنده‌ی صحنه است که می‌تواند هر محتوایی را شامل شود. ژانرهای مختلف می‌توانند در قالب رمان گرافیکی ارائه شوند؛ ولی خود رمان گرافیکی یک قالب (فرمت) یا یک رسانه است، نه یک ژانر. هویت یک اثر، به‌عنوان رمان گرافیکی، هیچ نوع اطلاعات مفیدی در مورد محتوا به ما نمی‌دهد و مختصر، فقط فرم و قالب را توضیح می‌دهد. یک رمان گرافیکی می‌تواند یک فانتزی خیالی مناسب نوجوانان باشد یا داستانی عاشقانه مناسب بزرگ‌سالان. در تمام موارد، یک رمان گرافیکی باید مؤلفه‌های زیر را داشته باشد:

- روایت پرشور و پویا، ارجاع مداوم بین تصویر و نوشته و قرارگرفتن هر دو در محدوده‌ی ادبی مخاطب.

---

1. Iconic
2. Symbolic
3. Umberto Eco
4. The Red Tree
5. Shaun Tan
6. Willy the Dreamer
7. Anthony Browne
8. The Three Pigs
9. David Wiesner

– ایستابودن نحوه‌ی ارائه: حرکت و جنبش خارج از نمایش تصویر اتفاق می‌افتد. این ویژگی، به‌طور مشخص، با فیلم که رسانه‌ای وابسته به نمایش حرکت است، تفاوت دارد.

– اتفاق‌افتادن تغییرات در حین روایت با پیشروی طرح یا اثرگذارترشدن شخصیت‌ها و یا از طریق گذر زمان در جهان متن اثر (نک: گُلداِسمیت[1]، ۲۰۰۵: ۱۸و۱۹).

همان‌گونه که اشاره شد، آثار تصویری تألیفی حاصل تعامل و تلفیق‌اند؛ خالقان این آثار با تلفیق رویکردهای فکری‌فلسفی دوران و همچنین، تعامل دو محمل روایی واژگان و تصاویر، در تلاشند تا بینش‌ها و مفاهیم مورد نظرشان را هرچه بهتر ارائه کنند؛ ازاین‌روی، از هر رویکرد، تکنیک و شیوه‌ای بهره می‌جویند. «من مراحل کمیک و رمان گرافیکی را به جای یکدیگر استفاده می‌کنم؛ زیرا تفاوت زیادی بین آن‌ها نمی‌بینم. این مراحل هر دو، یک ترتیبی از کلمات و یا تصاویر را مانند تابلوهای متوالی روی یک صفحه‌ی چاپی توضیح می‌دهند» (تن، ۲۰۱۱: ۴). بر همین اساس، قالب کتاب رمان گرافیکی از بهترین نمونه‌ها برای نمایش آثار تصویری‌تألیفی است، نه‌تنها نمونه‌ی آن، که بر پایه‌ی قابلیت‌های فرمی‌اش امکان بیان و انتقال مفاهیم مورد نظر تصویرگرمؤلف را فراهم نموده است. «در روایت‌های گرافیکی، تصاویر فقط دلالت‌گر نیستند، آن‌ها پیشنهاد می‌دهند، و این پیشنهادها در قلب خوانش ما وجود دارد. روکو ورساچی[2] سخن ماکسین گرین[3] را تکرار می‌کند: 'در هنگام خواندن روایت‌های گرافیکی، ما وارد دنیای بازنمایی‌شده‌ی مؤلف می‌شویم[4]'» (رِید[4]، ۲۰۱۰و۲۰۱۱: ۷)؛ دنیایی که به‌وسیله‌ی نشانه‌ها سازماندهی شده و درک آن به مؤلفه‌های مختلفی وابسته است.

۲. نشانه (نقش‌های نشانه‌ای از دیدگاه اکو)

اُمبرتو اکو، نشانه‌شناس برجسته‌ی ایتالیایی، معتقد است مردم از رمزهای مختلفی برای فهم پیام استفاده می‌کنند؛ ازاین‌روی، تفسیرهای متعددی از هر پیام به وجود می‌آید. او این امر را ناشی از شکاف و اختلاف عمیق میان تهیه‌کنندگان پیام و دریافت‌کنندگان می‌داند. اکو در یک تعریف کلی، نشانه‌شناسی را دانش مطالعه‌ی نظام‌های نشانه‌ای

---

1. Goldsmith
2. Rocco Versaci
3. Maxine Greene
4. Reid

تعریف کرده و با فرض اینکه تمام مظاهر فرهنگی، به نوعی، نظام نشانه‌ای هستند، نشانه‌شناسی را حوزه‌ای می‌داند که با کل فرهنگ انسانی سروکار دارد (نک: اکو، ۲۰۰۵: ۱۷۳).

اما چیزی که به نظریه‌ی اکو رنگ و بویی خاص می‌بخشد، این است که او در نشانه شناسی نه از نشانه‌ها، بلکه از «نقش نشانه‌ها» صحبت می‌کند؛ «وقتی رمزگان، عناصر نظام انتقال‌دهنده را به عناصر نظام انتقال‌داده‌شده تخصیص می‌دهد، اولی به بیان دومی و دومی به محتوای اولی بدل می‌شود و هر دو عناصری که به این ترتیب به هم پیوند خورده‌اند، عوامل نقشی (یا شاید بتوان گفت نقشگرهای) چنین پیوندی هستند. [...] بهتر است بگوییم درواقع، نشانه‌ای وجود ندارد و آن چه هست فقط **نقش نشانه‌ای** است» (سجودی، ۱۳۸۷: ۳۹و۴۰). اکو، نظریه‌ی یلمزلف[1] را به‌عنوان پایه‌ی نظری بحث خویش اختیار می‌کند و معتقد است نقش نشانه‌ای زمانی تحقق می‌یابد که صورت بیان و صورت محتوا (دو نقشگر) با هم به نوعی رابطه‌ی هم‌بسته‌ی دو سویه دست یابند؛ «بر اساس این مدل، ماده‌ی بیان، توده‌ای پیوسته و بی‌شکل است که یک نظام نشانه‌ای معین با مجزاکردن عناصر معتبر و ساختاریافته به آن صورت می‌بخشد و سپس به تولید آن‌ها در قالب جوهر می‌پردازد؛ ماده ی محتوا، همان عالم به مثابه میدان تجربه است که یک فرهنگ معین با مجزاکردن عناصر معتبر و ساختاریافته به آن صورت می‌بخشد و سپس، به انتقال آن‌ها به شکل جوهر می‌پردازد» (اکو، ۱۳۸۹: ۲۰). او به رابطه‌ی ایجادشده بر اساس یک قرارداد، صرف‌نظر از ماهیت آن، بین دو نقشگر یا بین دو عنصر صورت بیان و صورت محتوا، نقش نشانه‌ای نام می‌نهد و تأکید می‌کند که تمام نشانه‌شناسی نه از نشانه‌ها، بلکه از نقش‌های نشانه‌ای شکل گرفته است. «نقش نشانه‌ای مفهومی است که اکو با طرح آن ناپایداری نشانه و امکان شکل‌گیری نقش‌های نشانه‌ای جدید تحت شرایط متفاوت و در نتیجه، زایایی نشانه را بیان کرده است؛ نقش نشانه‌ای زمانی تحقق می‌یابد که بین دو نقشگر (بیان یا محتوا) نوعی همبستگی دوسویه به وجود بیاید؛ همان نقشگر می‌تواند با نقشگری دیگر در رابطه‌ی همبستگی دوسویه قرار گیرد و به این ترتیب، نقش نشانه‌ای تازه‌ای آفریده شود. بنابراین، نشانه‌ها نتیجه‌ی مشروط قوانین رمزگردانی هستند که پیوند موقتی و ناپایدار عناصر را موجب می‌شوند و هر یک از این عناصر ممکن است، تحت شرایط رمزگردانی‌شده‌ی به‌خصوص، در

[1]. Hjelmslev

پیوندی دیگر شرکت کنند و در نتیجه، نشانه ای تـازه شـکل بگیـرد» (سـجودی، ۱۳۸۷: ۴۱). بر این اساس، در یک گفتمان بصری می‌توان تحت شرایط و رویکردهای متفاوت، از نقش‌های نشانه‌ای، خوانش‌های جدید یا مختلفی داشت؛ اما بایـد بـه عناصـر محتـوا (صورت محتوا) که به‌وسیله‌ی فرهنگی معین سـاخته و پرداختـه شـده، توجـه کـرد. از طرفی، اکو معتقد است که «معنا و تفسیر، دارای ریشه های تاریخی و اجتماعی هستند و در جریان کاربردشان در روند ارتباط تغییر می‌یابند» (حسین‌یزدی، ۱۳۹۴). این رویکـرد اکو، در راستای باور او به مؤلفه‌های حاکم بر دوران، همچون نسبی‌گرایی و تعـاملات و توافقات کاربردی در درک نشانه‌ها، است؛ توافقاتی که بر اساس کـاربرد و زمـان مـورد نظر و در ارتباط با دیگران معنا می‌سازند.

۳. روش و پیشینه‌ی پژوهش

درواقع اصطلاح تصویرگری تألیفی، ابداعی است از سوی نگارنده که اولین بار به طـور مکتوب در مقاله‌ای با عنوان «تصویرگری تألیفی و تصویرسازی کتـاب مصـور» بـه قلـم نگارنده، در نخستین شماره‌ی فصلنامه‌ی *نقد کتاب کـودک* در سـال ۱۳۹۳ منتشـر شـد. پس از آن مقاله‌ای در فصلنامه‌ی *نارنج* با عنوان «کتاب‌های تصویری پسامدرن؛ صـحنه‌ی بروز نشانه‌های لذت، تجربه و هویت‌یابی» در سـال ۱۳۹۵ بـه چـاپ رسـیده کـه در آن اثری از یک تصویرگرمؤلف بررسی شده است؛ اما بررسی کتاب‌های کودکان موضـوعی است که سال‌هاست در کانون توجه بـوده اسـت و از میـان پژوهشـگران متخصـص در حوزه‌ی کتاب‌های تصویری می‌توان به پری نودلمن[1] (۱۹۹۸) اشاره کـرد کـه بـا انتشـار کتاب *واژگانی درباره‌ی تصاویر* به طور خـاص بـه روابـط مـتن و تصـویر پرداخـت و اصطلاح «ضرباهنگ متن و تصویر» را ابداع نمـود. لارنـس آر. سـایپ[2] (۱۳۳۸) هـم در همین سال در مقاله‌ای با عنوان «کتـاب‌هـای تصـویری چگونـه کـار مـی‌کننـد: تئـوری نشانه‌شناسیک برای روابط نوشتار و تصویر[3]» به این موضوع پرداخـت. دیویـد لـوئیس[4] (۲۰۰۱) با انتشار کتابی با عنوان *خواندن کتاب‌های تصویری معاصـر: تجسـم مـتن*[5] بـه

[1]. Perry Nodelman
[2]. Lawrence R. Sipe
[3]. How Picture Books Works: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships
[4]. David Lewis
[5]. Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text

بررسی کتاب‌های تصویری مدرن و روابط میان نشانه‌ها پرداخت. ماریا نیکولایوا و کارول اسکات[1] (۲۰۰۶) هم با چاپ کتابی با عنوان *کتاب‌های تصویری چگونه کار می‌کنند*[2]، با توضیحاتی درباره‌ی رابطه‌ی نوشتار و تصویر، کتاب‌های تصویری را به‌عنوان یک رسانه‌ی مجزا در ادبیات و فرهنگ معرفی می‌کنند. علاوه بر نمونه‌های پیش‌گفته نیز، در سال ۲۰۰۸ کتابی با عنوان *کتاب‌های تصویری پسامدرن*[3] به کوشش لارنس آر.سایپ به چاپ رسید که در آن مجموعه‌ای از پژوهشگران درباره‌ی این نوع از کتاب‌ها نظریاتی را ارائه دادند که از آن جمله می‌توان به مارتین سالزبری[4] اشاره کرد که درباره‌ی خالقان این نوع از کتاب‌ها اصطلاح authorstrator را به کار برده است.

در این پژوهش(۱)، سه رمان گرافیکی از سه تصویرگرمؤلف با درنظرداشتن مؤلفه‌های پسامدرنیستی گزینش شده است. منابع نگارش کتابخانه‌ای است و به روش توصیفی‌تحلیلی به تحلیل و بررسی موضوع پرداخته شده است؛ از طرفی، به دلیل وجه دیداری آثار تصویری، این تحلیل‌ها بر مشاهده استوار است و تصویرخوانی از مهم‌ترین بخش‌های تحلیل، بررسی و تفسیر است. تحلیل بر اساس مدل نشانه‌شناسانه‌ی اکو صورت گرفته است؛ زیرا اکو به بسترهای فکری‌فرهنگی تولید نشانه (تصویرگرمؤلف) قائل است و از سویی، با ارائه‌ی نظریه‌ی نقش‌های نشانه‌ای، ناپایداری و زایایی نشانه تحت شرایط متفاوت را مطرح کرده است (خوانش مخاطبین)؛ این مدل هم‌راستای وجوه پسامدرنیستی اثر تصویری‌تألیفی، ما را در توجه به چیزی رهنمون می‌سازد که با رویکردهای فردی خالق خود، مخاطب را در توجه و تفکر به اموری جهان‌شمول دعوت می‌کند.

۴. بررسی آثار

در ادامه‌ی این نوشتار، با توجه به مدل نشانه‌شناسانه‌ی اکو و مؤلفه‌های پسامدرنیستی در رسانه‌ی کتاب، به تحلیل و بررسی نشانه‌ها در بیان بینش و رویکردهای فردی تصویرگران مؤلف در سه اثر تصویری‌تألیفی مذکور خواهیم پرداخت؛ این لزوماً به

---

1 . Maria Nikolajeva, Carole Scott
2. How Picturebooks Work
3. Postmodern picturebooks
4. martin Salisbury

معنای بررسی جزءبه‌جزء همه‌ی موارد ذکرشده در کتاب‌های مورد بررسی نیست؛ چراکه چنین کاری از حوصله‌ی این نوشتار خارج و تکرار مکررات است.

۴- ۱. فردیت‌گرایی در کتاب‌های تصویری‌تألیفی

بهره‌گیری شان تن، دیوید ویزنر و آنتونی براون در سه کتاب ذکرشده، از قالب کتاب تصویری‌تألیفی برای بیان ایده‌ی شخصی خویش، حاکی از رویکرد فردیت‌گرای این سه شخصیت برای بیان «در جهان بودن» خویش است؛ «این «در جهان بودن» که آدمی را می‌سازد، عبارت است از هستی یک خود، در رابطه‌ی جدایی ناپذیرش با یک «جز خود»، جهان چیزها و شخص‌های دیگر که در آن همواره و به ضرورت خود را وانهاده می‌یابد. این شیوه ی وجود، یک امر حدوثی صرف نیست، بلکه ضرورت اندیشه است؛ به این معنی که جهان آن‌گونه که من آن را می‌یابم، سازنده‌ی وجود من است و نه جایگاهی صرف که وجود من در آن جای گرفته است. جداکردن این‌ها از یکدیگر ممکن نیست. دل‌مشغولی‌های من در جهان، کارها، دلبستگی‌ها، پاییدن‌ها، پی‌جوئی‌های من نشانگر شیوه ی وجود من‌اند: من می‌توانم خودم را از این یا آن کار و یا این یا آن پاییدن رها کنم؛ اما هرگز نمی‌توانم خودم را از هرگونه دل‌مشغولی رها سازم. جهان، بی‌واسطه، جهان دل‌مشغولی‌های من است و نه جهان اشیائی که به گونه‌ای بی‌واسطه حاضرند» (بلاکهام، ۱۳۹۱: ۱۳۶). آن‌ها در تلاش‌اند ایده‌ها، دغدغه‌ها، دل‌مشغولی‌ها، دلبستگی‌ها و موضوع هایی را در قالب روایت تصویری با دیدگاه و زاویه‌ی دید خویش ارائه کنند؛ روایتی که تمام آن را خود سازماندهی می‌کنند، فارغ از مسائلی همچون: سفارش و نویسنده؛ بهره‌برداری از مؤلفه‌های پسامدرنیستی ابزاری است در بیان فردیتشان و یک انتخاب است. بر همین اساس، در این آثار راوی بخش عظیم روایات تصاویرند؛ تصاویری که با امضای فردی خالقان خود متمایز شده‌اند.

همان‌گونه که اکو گفته، ماده‌ی بیان، توده‌ای پیوسته و بی‌شکل است که یک نظام نشانه‌ای معین با مجزاکردن عناصر معتبر و ساختاریافته به آن صورت می‌بخشد. در این نقطه، شیوه‌های بیانی تصویرگرمؤلف یا امضای فردی‌اش که او را از دیگران متمایز ساخته، به ماده‌ی بیان، صورت و اعتبار می‌بخشد، چیزی که بیننده را به دیدن اثر ترغیب می کند؛ چراکه ساخته‌ی اوست. این نگاه، به مخاطب کمک می‌کند تا در هنگام خوانش روایت، از موضوع اصلی دور نشود و به نوعی، حول محور روایت حرکت و

آن را درک و تفسیر کند. در واقع، حضور تصویرگرمؤلف، ما را از سردرگمی و خوانش‌های نامحدودی که ممکن است از یک روایت صورت بپذیرد، می‌رهاند. فوکو دراین‌باره معتقد است: «مؤلف امکان محدودکردن تکثیر سرطانی و خطرناک دلالت‌ها را در جهانی می‌دهد که در آن نه تنها در مورد منبع‌ها و ثروت ها، بلکه در مورد سخن‌ها و دلالت‌ها نیز صرفه‌جویی می‌شود. مؤلف اصل صرفه‌جویی در تکثیر معناهاست. [...] او اصلی کارکردی است که در فرهنگ، ما [متن را] با آن محدود می‌کنیم و حذف می‌کنیم و انتخاب می‌کنیم؛ خلاصه اینکه با آن سد راه گردش و دستکاری آزاد، ترکیب و تجزیه‌ی آزاد و ترکیب دوباره‌ی آزاد خیال می‌شویم» (فوکو، ۱۳۹۲: ۲۱۲).

به نوعی آن‌ها موضوعات و زوایای دید مختلف را پیشنهاد می‌دهند؛ اما برای خلقِ شروع، میانه، اوج و خاتمه‌ی روایت تصویری انحصارطلب نیستند و بیننده یا مخاطبَ را دعوت به شرکت در داستان‌سرایی می‌کنند و ازآنجاکه بار اصلی روایت را تصاویر بر دوش می‌کشند، ساختار زمانی متعارف و خطی روایتگری در این روایات به ساختاری مکان‌مند تغییر می‌کند؛ این به معنای مکث و تمرکز بر روی تصویر یا تصویرخوانی است که در راستای دلالت تصویری پسامدرنیستی شکل گرفته است. در اینجا، هویت بیننده یا خواننده، به‌عنوان کسی که خالق اثر آن را مخاطب قرار می‌دهد، اهمیت پیدا می‌کند؛ به معنایی دیگر، خوانش روابط ایجادشده میان صورت بیان و صورت محتوا که نقش‌های مختلف نشانه‌ای را سازماندهی می‌کند، به وجود مخاطب یا مخاطبان بستگی دارد؛ نقش نشانه‌ای زمانی در این تصاویر شکل می‌گیرد که بیننده با داده‌های دیداری تصویرگرمؤلف که برگرفته از رویکرد فردیت‌گرای اوست، تصمیمی برای خوانش روایت بگیرد؛ به بیانی دیگر، «فهم و تخیل مخاطب باید سکوت معنادار بینابین نشانه‌ها را بازسازی کند» (فلیپ درانتی، ۱۳۹۳: ۵۹)؛ به‌عنوان مثال، در کتاب *ویلی خیال‌پرداز*، شیوه‌ی طراحی و پرداخت پُر از جزئیات براون به همراه شخصیت بچه‌شامپانزه (ویلی) ارجاعی است به تصویرگر مؤلف (آنتونی براون)، زیرا او در بخش اعظم روایات یا کتاب‌های خویش از بچه‌شامپانزه، میمون و گوریل استفاده می‌کند و به نوعی، امضای فردی او به حساب می‌آید؛ از طرفی، این عناصر و شخصیت‌ها روایاتی را سازماندهی کرده‌اند که مانع خروج و سردرگمی مخاطب است؛ در فریم سوم از کتاب نوشته شده است «ویلی بعضی وقت‌ها خیال می‌کند یک ستاره‌ی مشهور سینماست» (نک: تصویر ۱). تصویر مربوط به این متن، ویلی را در جایگاه چندین و چند شخصیت یا ستاره‌ی

مشهور سینما، نمایش می‌دهد. مخاطب با خود می‌گوید، به راستی ویلی کدام یک از آن‌هاست؟ کینگ کونگ یا چارلی؟ مری پاپینز یا تارزان؟ مرد نامرئی یا کوتوله‌ها؟ و... . تصویرگر مؤلف با نمایش ویلی در قالب شخصیت‌های مختلف که هر یک دارای قابلیت‌ها و ویژگی‌های منحصربه‌فردی هستند، هویتی چندوجهی، متضاد و سیال را برای شخصیت روایت خویش برگزیده است.

«بیان‌ها به طور طبیعی می‌توانند برای ارجاع به چیزها یا حالات به کار روند؛ اما در وهله‌ی نخست به واحدهای فرهنگی برمی‌گردند یعنی به عناصر محتوا که به وسیله‌ی یک فرهنگ معین ساخته و پرداخته شده‌اند» (اکو، ۱۳۸۹: ۲۰). شخصیت‌هایی که براون برای ویلی برگزیده وابسته به فرهنگی است که وی در آن زندگی می‌نماید و ممکن است این شخصیت‌ها برای شخص یا مخاطبی در نقطه‌ای دیگر، صرفاً چند نوع پوشش یا شغل مختلف باشد که ویلی در آن ظاهر شده نه ستاره‌های مشهور سینمایی. براون بیننده را آزاد گذاشته و بر هویتی پسامدرنیستی برای ویلی تأکید ورزیده؛ هویتی که مطلق نیست و قابل تکثیر، تغییر و تعریف در زمان و موقعیت‌های مختلف است؛ تنها چندین پیشنهاد پیشِ روی بیننده قرار دارد که با توجه به ویژگی‌ها و قابلیت‌های هر شخصیت سینمایی تعریف شدنی و انتخاب کردنی است. از طرفی، انتخاب جانور به‌عنوان شخصیت اصلی و سرزدن رفتارهای انسانی از او، نوعی نقش نشانه‌ای و روابط همبسته‌ی تازه‌ای را از نقش و جایگاه انسان سازماندهی می‌کند که علاوه بر ایجاد همذات‌پنداری در مخاطب، منجر به ایجاد برداشت‌ها و تفاسیر مختلف و زایایی نشانه در موقعیت‌های متفاوت خواهد شد.

۴- ۲. نمایش شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف و متضاد

یکی دیگر از وجوه مشترک این سه اثر تصویری‌تألیفی، ارائه‌ی شخصیت‌ها در چندین و چند موقعیت یا حالت، در تصاویر مختلف و بعضاً متضاد است. این صور بیانی و محتوایی، یا شیوه‌ی روایی، هویت در حال تغییر و تحول پسامدرنیستی را به نمایش گذاشته و نقش‌های نشانه‌ای مختلف، متضاد و متناقضی را پدیدار می‌سازد که قابل ارجاع و تفسیر در بسیاری از روابطی است که در خود اثر سازماندهی شده؛ در درخت سرخ، شخصیت اصلی (دخترک) و برگ سرخ، در موقعیت‌های مختلف و پیچیده‌ای از زندگی مشاهده می‌شوند که از لحاظ حسی، برای مخاطب ناآشنا نیست؛ از این جهت

که او (مخاطب) خود در چنین لحظاتی قرار گرفته و تجربیات و احساساتی مشابه با دخترک دارد و اکنون با هم در حال به اشتراک‌گذاری، بیان و واکاوی این تجربیاتند. این موقعیت‌ها، خط سیری منطقی و متعارف را دنبال نمی‌کنند و بیننده هر لحظه، با تضاد مواجه است. صور بیانی و محتوایی شان تن، نقش‌های نشانه‌ای را سازماندهی می‌کند که باید در رابطه با تصویر خودش و عناصر دیداری موجود در هر فریم دیده، خوانده و درک شود؛ چرا که هر بیانی در ابتدا به فرهنگی که آن را ساخته و پرداخته، وابسته است؛ برای مثال در تصویر سیزده از کتاب *درخت سرخ*، دخترک در صحنه‌ی تئاتر ایستاده (نک: تصویر ۲)؛ در این فریم با سه بازنمود از شخصیت اصلی مواجهیم: خود دخترک، عروسک دخترک در دستش و تصویر نقاشی‌شده از او روی تابلو. جمله‌ی مربوط به این تصویر عبارت است از: «بعضی وقت‌ها درست نمی‌دانی که باید چه کار کنی.» حضور دختر در صحنه‌ی تئاتر و ارتباط آن با این جمله، استعاره‌ای است از جایگاه انسان در هستی و نقش‌های مختلفی که او در این جهان بازی می‌کند؛ درواقع شان تن از بیرون به این هستی می‌نگرد[۴] و ما را دعوت به این‌گونه دیدن می‌نماید. روابط ایجادشده براساس عناصر صورت بیان و صورت محتوا در این فریم، ما را در درک هر چه بهتر این باور پسامدرنیستی یاری می‌کند؛ باور به چندگانگی خود و خودهای متضاد، تضادی که با اندازه و کیفیات بصری پدیدار شده و بیننده را به عناصر و ویژگی‌های مختلفی ارجاع می‌دهد. علاوه بر این مسائل، حضور عناصر و شخصیت‌هایی که از ترکیب و تلفیق دیگر عناصر شکل گرفته‌اند، به آن‌ها هویتی چندگانه بخشیده که با توجه به محل قرارگیری‌شان (صحنه‌ی نمایش) تفسیرشدنی و ارزیابی‌کردنی است.

نمونه‌ی بعدی به روایت *سه بچه‌خوک* مربوط است. ویزنر برای نمایش این سیالیت و تضاد، بچه‌خوک‌ها را در فریم‌های مختلف در حال ورود و خروج به داستان‌های متفاوت، به تصویر می‌کشد؛ آن‌ها در حال تجربه هستند تا هویتشان را بیابند. آن‌ها با ورود به هر روایتی جنس بدنشان با روایت مورد نظر هماهنگ شده و با خروج از آن، دوباره به حالت طبیعی‌شان باز می‌گردند (نک: تصویر ۳). این اتفاق، نمایانگر فرایندی است که هویت هر فرد در طول زمان طی می‌کند و ممکن است وجوه و شمایل مختلفی را به خود بگیرد. نکته‌ی شایان توجه، حاصل و برداشتی است که بچه‌خوک‌ها در فرایند هویت‌یابی خویش دارند؛ آن‌ها پس از خروج از هر روایت، یک دوست

جدید یا یک شخصیت از هر داستان را همراه با خود به خارج از دنیای قصه‌ها می‌آورند... (نک: تصویر ۴). ویزنر نیز هم چون تن از بیرون به هستی می‌نگرد؛ نمایش شخصیت‌ها در موقعیت‌های مختلف بیانگر قابلیت‌هایی است که هر فرد در زمان و مکان‌های متفاوت از خود بروز می‌دهد.

۴- ۳. تلاش برای یافتن هویت فردی

با توجه به مؤلفه‌های دوران پسامدرن مانند دلالت بازنمودی و زیبایی‌شناسی احساس و همچنین باور به اکتسابی‌بودن مسئله‌ی هویت، تصویرگران‌مؤلفی همچون: ویزنر و براون و تن در تلاش‌اند در روایات تصویری‌شان، شخصیت‌های ساخته‌شده به دست خویش را در پی یافتن هویتشان مجسم کنند. ویزنر این کار را با خروج کاراکترها از قصه‌ی سنتی و متعارف *سه بچه‌خوک* انجام می‌دهد؛ آن‌ها با خروج از فضای داستان اصلی و سنتی‌شان، به دنبال نقش و جایگاهی تازه می‌روند؛ نقشی که آنان به دست خود و برای خود رقم زده‌اند، خارج از دنیای تعریف‌شده‌ی داستان‌ها، جایی بی‌رنگ و سفید است. این نوع از بیان ویزنر، نقش‌های نشانه‌ای را به وجود می‌آورد که باید در رابطه با خود روایت و بچه‌خوک‌ها دیده و تفسیر شود. خلأیی (فضای سفید) که آن‌ها در آن قرار دارند، فضایی است که هیچ نقش و هویتی را تحمیل نمی‌کند و انتخاب را به عهده‌ی فرد می‌گذارد؛ مانند بیرون‌ایستادن از جهان (نک: تصویر ۵).

در کتاب *درخت سرخ*، دخترک از ابتدای روایت به دنبال نشانه‌ای از زندگی، راهی سفری پُر پیچ‌وخم می‌شود. شان تن با قراردادن او در موقعیت‌ها و لحظاتی پیچیده و ناآشنا از نظر دیداری، روایتی را درباره‌ی جایگاه انسان معاصر به تصویر می‌کشد. جایگاهی که منجر به ایجاد روابطی می‌شود که بیننده را در تعلیق و کشمکشی میان خود و هویت در حال تغییرش قرار می‌دهد. شان تن با روایت تصویری‌اش نقش‌های نشانه‌ای را به بیننده تحمیل می‌کند که راه گریزی از آن ندارد (نک: تصویر ۶). براون برای این کار از تخیل و جایگاهش بهره برده و با نمایش ویلی روی یک مبل با چشمان بسته در حال خوردن موز، او را در حال تخیل‌کردن مجسم کرده است. جمله‌ی «ویلی خیال‌پردازی می‌کند» این تصویر را کامل می‌کند (نک: تصویر ۷).

در ادامه‌ی روایت و در برخی از فریم‌ها، جمله‌ی «ویلی خیال‌پردازی می‌کند» تکرار می‌شود، تا تأکیدی باشد بر حضور بیننده، ویلی و تصویرگرمؤلف در دنیای تخیلات و

رؤیاها. ویلی با حضور در فضاهای متفاوت و پذیرش نقش‌ها، حرفه‌ها و هویت‌های گوناگون، ایدئال‌های خویش را می‌یابد و رفته‌رفته در این دنیای خیالی غرق می‌شود؛ تا جایی که آینده‌اش را متصور می‌شود. او برای تخیلاتش حد و مرزی قائل نیست، به همه جا سَر می‌کشد و هر نقشی را پذیراست (نک: تصویر ۸). ارجاعات براون به اینجا ختم نمی‌شود و فضاهایی که ویلی در آن‌ها قرار می‌گیرد برای بینندگان ناآشنا نیست: او از هنرمندان و چهره‌های سینمایی بهره می‌برد؛ ویلی را در فضاهایی مشابه با تابلوهای مشهور هنرمندانی مانند دالی و مگریت قرار می‌دهد؛ از داستان‌های مشهور و شناخته‌شده و شخصیت‌ها و اتفاقات موجود در آن‌ها استفاده می‌کند و فضاهایی تخیلی و چندوجهی را بازنمایی می‌کند. مخاطبان در نگاه اول، شگفت‌زده می‌شوند؛ این رویکرد آن‌ها را به آثار و شخصیت‌های اصلی ارجاع می‌دهد و از طرفی، فرانمایی براون و روایت او، منحصربه‌فرد است و بینندگان را وادار به خوانش روایت براون می‌کند. براون زیرکانه به هویت و فردیتی اکتسابی اشاره دارد که با گذر زمان و حضور در اجتماع و ارتباط با تاریخ و دیگران کسب خواهد شد (نک: تصویر ۹). تمام موارد اشاره‌شده حضور نقش‌های نشانه‌ای و امکان زایایی نشانه را در زمان‌ها و مکان‌های مختلف پدیدار می‌سازد؛ هر بیانی در این آثار ابتدا پیشنهادی است که نتیجه‌گیری و پایان را به عهده‌ی مخاطب وانهاده است.

۴- ۴. پایانی برگرفته از خوشایندهای خود

در این سه روایت، مخاطب با حضور در موقعیت‌های مختلف و تجربه‌های متفاوت از زندگی، نقش‌هایی متعدد را پذیراست که حاصل رویکرد پسامدرنیستی تصویرگرمؤلف به موضوعات است. صور بیانی و محتوایی تصویرگرمؤلف، نقش‌های نشانه‌ای را سازماندهی می‌کند که مخاطب را به سوی مفاهیمی خاص رهنمون می‌سازد؛ مفاهیمی که از زاویه‌دید تصویرگرمؤلف بیان شده و بیننده آن را با دیدگاه خویش تکمیل خواهد کرد. در هر سه روایت، تجربه‌ی بیننده از هویت اکتسابی و تغییریافتنی انسان، در پایان به دعوت بیننده به انتخاب نقش و جایگاه خویش در هستی تبدیل می‌شود؛ انتخابی که برگرفته از ایدئال‌های فردی است. در آخرین تصویر از *درخت سرخ*، دخترک پس از سفر طولانی‌اش و تجربه‌ی نقش‌های متعددی که در طول روایت متحمل شده، به اتاقش باز می‌گردد. برگ سرخ‌رنگ در وسط اتاق، به درختی سرخ و درخشان تبدیل

شده و او (دخترک) لبخندزنان به درخت می‌نگرد. جمله‌ی مربوط به تصویر این است: «درست همان‌طور که تصورش می‌کردی.» در این تصویر واژگان و تصاویر بیننده را به ساختن دنیای خویش یا هویت خویش با خوشایندها و ایدئال‌هایش دعوت می‌کند (نک: تصویر ۱۰).

در فریم پایانی *سه بچه‌خوک*، ویزنر کاراکترهای اصلی را به همراه دو شخصیت دیگری که در میانه‌ی داستان با آن‌ها همراه شدند، به تصویر کشیده است. گرگی که باعث فرار بچه‌خوک‌ها از دنیای داستان شد، در سمت چپ تصویر، در قاب پنجره و با اندازه‌ای کوچک، نمایان است. یکی از بچه‌خوک‌ها از بدن اژدها بالا رفته و در حال چیدن حروف متن نوشتاری پایان روایت است؛ روایتی که خودشان ساخته‌اند: «و آن‌ها برای همیشه با شادی زندگی کردند» (نک: تصویر ۱۱). تمام عناصر و شخصیت‌هایی که برشماردم (صور بیانی و محتوایی) مخاطب را به سوی روابط و نتایجی رهنمون می‌سازد که حاصل رویکرد پسامدرنیستی تصویرگرمؤلف به موضوع یا روایت است؛ هویتی اکتسابی و در رابطه با دیگران.

اما در روایت *ویلی خیال‌پرداز*، ویلی همچون فریم اول روی یک مبل نشسته و به بیننده چشمک می‌زند. سایه‌اش از روی دیوار محو شده و خودش حالتی فرانما (ترانسپرنت[1]) دارد. پایین این تصویر نوشته شده: «ویلی خیال‌پردازی می‌کند» (نک: تصویر ۱۲). او در دنیای خیال و رؤیاها غرق شده است. روی دیوار در پس‌زمینه، ویلی تکثیر شده؛ تعداد زیادی سَر ویلی با کلاه‌های شخصیت ها، حرفه‌ها و اقوام نمایان است. این سَرها بر خلاف ویلی، دارای سایه هستند؛ درواقع، براون با این تصویر به تعدد و تکثر هویت معنا بخشیده و ویلی را در تخیلاتش برای انتخاب آن چه خوشایند و تصور ذهنی‌اش است، رها می‌کند (نک: تصویر ۱۳).

۵. نتیجه‌گیری

«معنی وجود انسان در امکان‌های عمل هستی موجود پرداخت می‌گردد. من با به‌کارگیری چیزی که در اطرافم وجود دارد، به آن معنی می‌بخشم؛ اما این ساختن (و نه دریافتن) توسط طبیعت چیزها محدود می‌شود: ساختن هر چیزی ممکن نیست؛ این جهان، جهانی رؤیایی نیست بلکه جهانی است برخوردار از وجودی بی‌جان که با

[1]. transparent

تحقق‌دادن به دیگران دیگر به صورت امکان‌های عادی پرداخته شده و سازمان‌یافته است. این مسئله، دو شیوه از هستی را که به‌گونه‌ای قطعی با یکدیگر در ستیزند، در مقابل من قرار می‌دهد: هستی اصیل که در احساس آشکار از موقعیتم ریشه دارد، و هستی غیراصیل که به‌گونه‌ای خودکار در میان روش‌ها و راه‌های رسمی جهان سازمان‌یافته در حرکت است» (بلاکهام، ۱۳۹۱: ۱۴۲و۱۴۳). تصویرگران مؤلف با درک از هستی، وجود، امکان‌های خویش و رابطه‌ی خویش با دیگران برآن هستند تا هستی اصیل درک‌شده‌ی خویش را با دیگران به اشتراک بگذارند؛ هستی‌ای که به حضور دیگری وابسته است.

هر ابزاری که آن‌ها را در بیان و انتقال بهتر و کامل‌تر دیدگاه‌ها و بینش‌های فردی‌شان یاری رساند، مورد استفاده قرار خواهد گرفت؛ رسانه‌ی رمان گرافیکی از بهترین قالب‌های بیانی برای آن‌هاست، نه تنها قالب. آن‌ها با درک رویکردهای حاکم بر دوران و تلفیق و ترکیب ایده‌ها، فرم‌ها و تکنیک‌ها، بیانی منحصربه‌فرد را سازماندهی می‌کنند، تا در ورای آن، زوایای دید فردی‌شان را قابل درک سازند.

بر اساس نظریه‌ی اکو نقش نشانه‌ای، مفهومی است که اکو با طرح آن ناپایداری نشانه و امکان شکل‌گیری نقش‌های نشانه‌ای جدید را تحت شرایط متفاوت و در نتیجه زایایی نشانه را بیان کرده است. این مدل حضور سخنگو و سپس سخنگیر را برای درک و تفسیر نشانه‌ها نمایان می‌سازد. بر همین اساس، تصویرسازی تألیفی محفلی است برای نمایش دیدگاه‌های فردی تصویرگران مؤلف؛ جایی که او بیرون از جهان به هستی می‌نگرد و بیننده را به دیدن از زاویه‌دید خویش دعوت می‌کند و نتیجه‌گیری و تفسیر را بر عهده‌ی مخاطب وا می‌نهد.

یادداشت‌ها

(۱). این مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری نویسنده‌ی مسئول مقاله با عنوان *مطالعه‌ی فضاهای نشانه معنایی و روایی در تصویرگری تألیفی* است که با راهنمایی دکتر مجتبی الهیاری و مشاوره‌ی دکتر حمیدرضا شعیری در دانشکده‌ی هنر معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی ارائه شده است.

(۲). معانی بر حسب موضع یا جایگاه خود در شبکه‌ی گفتمانی تعیین و تعریف می‌شوند؛ یعنی با توجه به مخالفت و مغایرتشان با تمامی دیگر مفاهیم یا عناصر موجود در نظام مذکور؛

ازاین‌رو، گفتمان نوعی آرایش مکانی را بر اشیاء یا موضوعات تحمیل می‌کند که لیوتار آن را «متنی» یا بافتمند می‌نامد؛ رشته‌ای درهم‌بافته از تقابل‌ها و تخالف‌ها.

(۳). برای مطالعه‌ی بیشتر به کتاب *ژان فرانسوا لیوتار* تألیف سایمن ملپاس مراجعه شود.

(۴). هستی موجود، بنا به ماهیتش، روشنی طبیعی است؛ زیرا وجودش به معنی بیرون‌ایستادن از جهان و تبدیل‌شدن به چیزی در جهان است و با چنین کاری بر هر آنچه آنجاست پرتو می‌افکند و درواقع نشان می‌دهد که جهانی وجود دارد. این آفرینش حقیقت نه ذهنی است و نه اختیاری؛ زیرا از ماهیت هستی موجود، که ساختارش کلی است، برمی‌خیزد و ازآن‌رو که توسط امر واقعی مستقل مطرح می‌شود و محدود می‌گردد: آنچه آفریده می‌شود معنی وجود است و نه خود وجود.

منابع

آر. سایپ، لورنس. (۱۳۸۸). «کتاب‌های تصویری چگونه کار می‌کنند». ترجمه‌ی سحر ترهنده، *نشریه‌ی حرفه: هنرمند*، س۶، ش۳۰، صص۱۲۸-۱۳۵.

اکو، امبرتو. (۱۳۸۹). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی پیروز ایزدی، تهران: ثالث.

بلاکهام، ه.ج. (۱۳۹۱). *شش متفکر اگزیستانسیالیست*. ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران: مرکز.

چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «خواننده‌ی درون کتاب»، در: *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد و نظریه‌ی ادبیات کودک*. به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، صص۱۱۳-۱۵۲.

حسین‌یزدی، مریم (۱۳۹۴). «نشانه‌شناسی». دست‌یافتنی در:
http://anthropology.ir/article/18561.html به تاریخ بازیابی۱۳۹۴/۹/۱۲.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.

شاهنده، نوشین. (۱۳۸۶). «از کلام تا تصویر». *ماهنامه‌ی رادیو*، ش۳۶، ۴۲-۴۸.

فوکو، میشل. (۱۳۹۲). «مؤلف چیست؟»، در: *سرگشتگی نشانه‌ها؛ نمونه‌هایی از نقد پسامدرن*. ترجمه‌ی افشین جهاندیده، تهران: مرکز، صص۱۹۰-۲۱۴.

فیلیپ درانتی، ژان. (۱۳۹۳). «زیبایی‌شناسی اگزیستانسیالیستی». *دانشنامه‌ی فلسفه استنفورد*، ترجمه‌ی هدی ندایی‌فر، تهران: ققنوس.

لش، اسکات. (۱۳۹۱). *جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم*. ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: نشر مرکز.

مجاوری آگاه، مسعود. (۱۳۹۳). «تصویرگری تألیفی و تصویرگری کتاب‌های مصور». *فصلنامه‌ی نقد کتاب کودک و نوجوان*، س ۱، ش ۱، صص ۱۷۹-۱۸۸.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۵). «کتاب‌های تصویری تألیفی پسامدرن؛ صحنه‌ی بروز نشانه‌های لذت، تجربه و هویت‌یابی». *نارنج*، س ۱، ش ۱، صص ۱۰۹-۱۲۱.

Eco, Umberto. (2005). "Function and Sign: the Semiotics of Architecture, in NeilLeach(ed)". *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, Taylor & Francise.

Browne, Anthony. (1997). "*Willy the dreamer".* CandleWickPress: Cambridge, Massachusetts.

Goldsmith, Francisca. (2005). *Graphic Novels Now: Building, managing and marketing a Dynamic Collection*. United States, Ala Edition.

Goldstone, Bette. (2008). "The Paradox of Space in Postmodern Picturebooks". *Postmodern Picturebooks, Play, Parody, and Self-Referentiality*. Routledge, Taylor & Francis. pp117-129.

Lewis, David. (2001). Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text, Routledge, Taylor & Francis Falmer, - Education

Nikola-Lisa, W. (1994). "Play, Panache, Pastiche: Postmodern Impulses in Contemporary Picturebooks". *Children's Literature Association Quarterly.* pp35–40.

Nikolajev, Maria & Carole Scott. (2006). *How Picturebooks Work*. Routledge, Taylor & Francis. Literary Criticism.

Nodelman, Perry. (1998). *Words about Pictures*. University of Georgia Press. America.

R. Sipe, Lawrence. (1998). "How Picture Books Works: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships". *Children`s Literature in Education.* Vol29. No2. pp97-108.

Reid, Louann. (2010-2011). "Imagination and Representation in Graphic Novels". *Japel*, V16, pp 1-13.

Tan, Shaun. (2001). *The Red Tree*. Lothian Children Books.

----------. (2011). "The accidental graphic novelist". *Bookbird*. V49, No4, Baltimore, USA, pp 1-9.

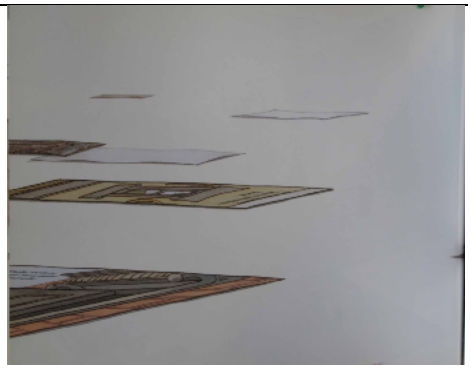
Wiesner, David. (2001). *The Three Pigs.* New York: Clarion Books.

تصویر۱، ویلی خیال پرداز، آنتونی براون، تصویرگرمولف هویتی چند وجهی، متضاد و سیال را برای کاراکتر روایت خویش برگزیده است؛ هویتی که مطلق نیست و قابل تکثیر، تغییر و تعریف در زمان و موقعیت‌های مختلف است.

تصویر۲، درخت سرخ، شان تن، در این فریم با سه بازنمود از کاراکتر اصلی مواجه‌ایم، روابط ایجاد شده براساس عناصر صورت بیان و صورت محتوا در این فریم، ما را در درک هرچه بهتر این باور پست مدرنیستی یاری می‌کند؛ باور به چندگانگی خود و خودهای متضاد.

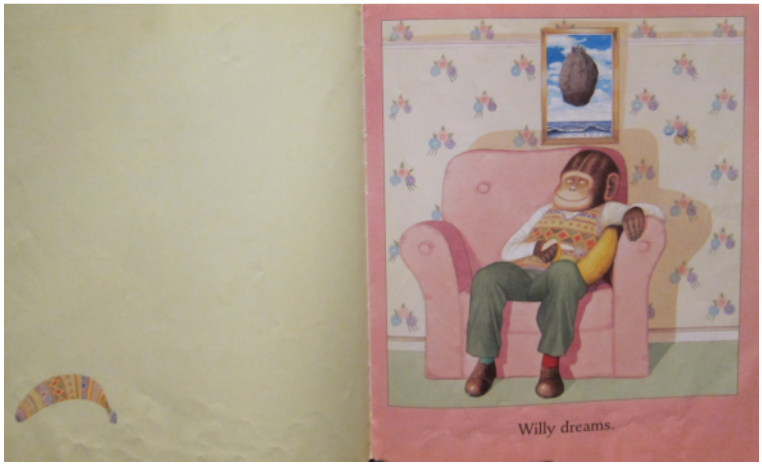
تصویر۳، سه بچه خوک، دیوید ویزنر، ؛ ویزنر برای نمایش این سیالیت و تضاد، بچه خوک‌ها را در فریم‌های مختلف درحال ورود و خروج به داستان‌های متفاوت، به تصویر می‌کشد.

تصویر۴، سه بچه خوک، دیوید ویزنر، آن‌ها پس از خروج از هر روایت، یک دوست جدید یا یک کاراکتر از هر داستان را همراه با خود به خارج از دنیای قصه‌ها می‌آورند

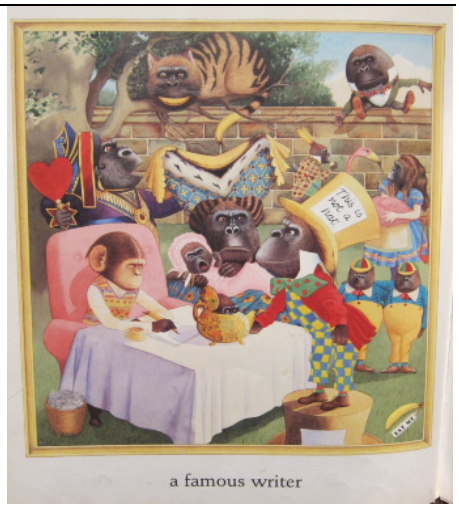


تصویر۵، سه بچه خوک، دیوید ویزنر، خلائی (فضای سفید) که آن‌ها (بچه خوک ها) در آن قرار دارند، فضایی است که هیچ نقشی و هویتی را تحمیل نمی‌کند و انتخاب را به عهده‌ی فرد می‌گذارد.

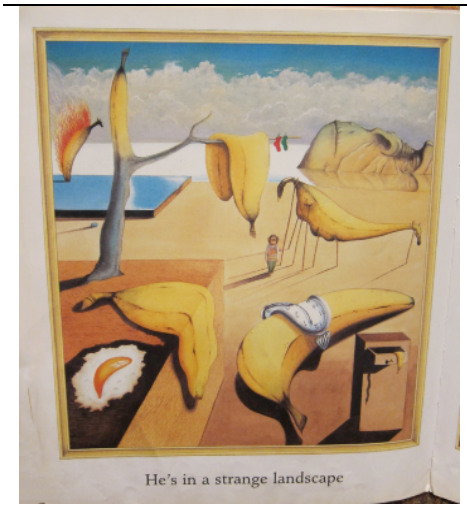
تصویر۶، درخت سرخ، شان تن، تصویرگرمولف با قراردادن دخترک در موقعیت‌ها و لحظاتی پیچیده و نا آشنا از نظر دیداری، روایتی درباره‌ی جایگاه انسان معاصر را به تصویر می‌کشد. جایگاهی که منجر به ایجاد روابطی می‌شود که بیننده را در تعلیق و کشمکشی میان خود و هویت درحال تغییرش قرار می‌دهد.



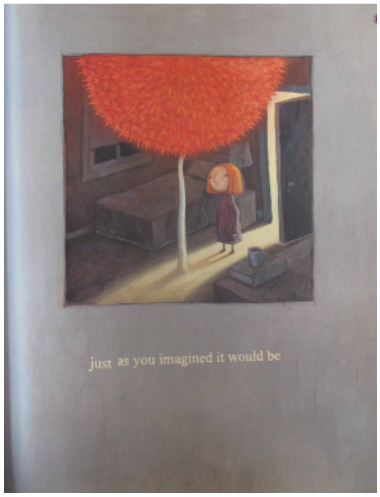
تصویر۷، ویلی خیال پرداز، آنتونی براون، ویلی با حضور در فضاهای متفاوت و پذیرش نقش‌ها، حرفه‌ها و هویت‌های گوناگون، ایده آل‌های خویش را می‌یابد و رفته رفته در این دنیای خیالی غرق می‌شود، تا جایی که آینده‌اش را متصور می‌شود.



تصویر۸، ویلی خیال‌پرداز، آنتونی براون، ویلی برای تخیلاتش حد و مرزی قائل نیست و هر نقش و هویتی را پذیراست.

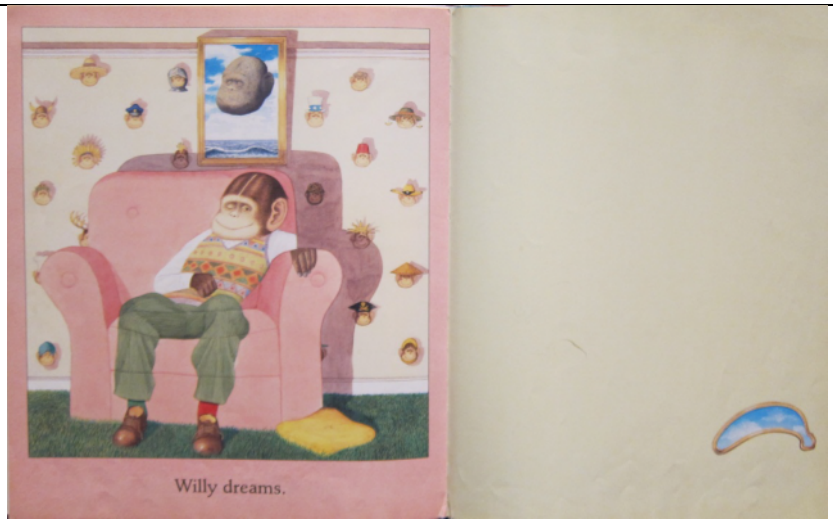


تصویر۹، ویلی خیال پرداز، آنتونی براون، براون زیرکانه اشاره به هویت و فردیتی اکتسابی دارد که با گذر زمان و حضور در اجتماع و ارتباط با تاریخ و دیگران کسب خواهد شد.



تصویر۱۰، درخت سرخ، شان تن، در این تصویر، بیننده را دعوت می‌شود به ساختن دنیای خویش یا هویت خویش با خوشایندها و ایده‌آل‌هایش.

تصویر۱۱، سه بچه خوک، دیوید ویزنر، کاراکترهای اصلی روایت همراه با دیگر شخصیت‌ها، روایتی بر اساس ایده‌آل‌ها و خوشایندهای خویش را رقم زده‌اند.



تصویر۱۲، ویلی خیالپرداز، آنتونی براون، براون با این تصویر به تعدد و تکثر هویت معنا بخشیده و ویلی را در تخیلاتش برای انتخاب آن چه خوشایند و تصور ذهنیاش است، رها میکند.

تصویر۱۳، ویلی خیالپرداز، آنتونی براون، تصویر پشت جلد کتاب که ویلی را رها شده در دنیای خیال نمایش میدهد.