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

بررسی سیر تحوّل تاریخی تصویرگری در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله‌سوسکه

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

چکیده

مقاله‌ی پیش رو، سیر تحوّل 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، به‌یاری مفهوم «بیننده‌ی نهفته»ی تصویرها که اقتباسی است از مفهوم «خواننده‌ی نهفته» تحلیل می‌شود. پس‌از 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؛ به‌بیان دیگر، بیننده‌ی نهفته، سوژه‌ای نهفته است که تصویرها، پیش‌فرض قرار می‌دهند. البته، این بدین معنا نیست که چنین سوژه‌ای پیش‌ساخته، کامل و تثبیت شده است؛ بلکه، این خودِ تصویرهایند که با القای ایدئولوژی، موقعیت سوژه ای ویژه‌ای را به بیننده تحمیل می‌کنند. ازاین‌رو، 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)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۳/۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۳/۷

۱. درآمد

برخلاف دیگر گونه های ادبی، ادبیات کودک، بیش‌تر با توجه به مخاطبش تعریف می‌شود. شعر، ادبیات داستانی و نمایشی ازجمله 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[1]، ۲۰۰۵: ۵۰۰؛ لسنیک-ابراشتاین[2]، ۱۳۸۷: ۲۹۳؛ خسرونژاد، ۱۳۸۳: ۲۵- ۳۲ و ۳٦ و ٤۱). البته نودلمن[3] در کتاب *بزرگ‌سال نهفته*[4] برای تعریف ادبیات کودک، شاخصی دقیق تر ارائه می کند. به نظر او، این درک «خریدار بزرگ‌سال» از مخاطب کودک است که ادبیات کودک را تعریف می‌کند. به‌همین‌دلیل، با دگرگون‌شدن 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. پیش‌ازاین، توجه منتقدان به نویسنده یا خود متن بود؛ ولی پس‌از این تاریخ و با پیدایش نظریه‌ی دریافت[5] و نظریه‌ی خواننده‌محور یا نظریه‌ی مبتنی بر واکنش خواننده[6]، به نقش خواننده در فرایند دلالت[7] و ایجاد معنا توجه کردند. ولی ازآنجاکه دلالت نیازمند درک مخاطب از نشانه[8]ها است و دال[9] افزون بر متن نوشتاری، متن‌های دیگر را هم دربر می‌گیرد؛ نقش مخاطب در فرایند دلالت، به برهم‌کنش او با متن نوشتاری محدود نمی‌شود. به‌بیان‌دیگر، دلالت و ایجاد معنا مستلزم برهم کنش 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 دگرگونیِ تصویرگری داستان‌ها، با گذشت زمان، به دگرگونی دلالت و معنای این داستان‌ها در برهم‌کنش با مخاطبان‌شان می‌انجامد.

---

1 air
2 Lesnik-Oberstein
3 Perry Nodelman
4 *The Hidden Adult: Defining Children's Literature*
5 Reception Theory
6 Reader-Response Theory
7 Signification
8 Sign
9 Signifier

در این نوشتار برآنیم تا چگونگی و چرایی دگرگونیِ تاریخی در تصویرگری‌های داستان خاله‌سوسکه 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[1]»ی پری نودلمن، چارچوب نظری بحث را فراهم فراهم می‌آورند. 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[2]، 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[3] در فصل نخست کتاب *تصویرگری کودک؛ خلق تصویر برای کتاب*[4] (۱۳۸۷) تاریخچه‌ای کوتاه از تصویرگری کتاب کودک در غرب ارائه می‌کند. او در ادامه به تکنیک‌های گوناگون تصویرگری کتاب‌های ادبیات کودک می پردازد. نقدهای بسیاری نیز بر داستان خاله‌سوسکه نوشته شده‌است. هانا ناصرزاده در «خاله‌سوسکه که بود و چه کرد؟» خوانشی فمنیستی از داستان خاله‌سوسکه ارائه می‌کند. به نظر او، «بی‌گمان، او [یعنی خاله‌سوسکه] زنی است که باید طلیعه‌دار حضور زنی متکی‌به‌نفس و باوقار در جامعه باشد که به مواردی از اهانت و مزاحمت‌های رنود پاسخی دندان‌شکن و مناسب می دهد» (ناصرزاده، ۱۳۸۳: ۸۲). ناصرزاده، همچنین، خاله‌سوسکه را دختری مستقل و آزاداندیش، ولی محدود به عرف و محدودیت‌های اجتماعی می‌داند.

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

[1] Implied viewer
[2] Interpellation
[3] Martin Salisbury
[4] *Children's Book Illustration*

خاله‌سوسکه، در زمان آفرینش یا انتشارش، داستانی فمنیستی بوده‌است؛ که با توجه به پیشرفت‌هایی که آرمان فمنیسم از آن دوران تاکنون داشته‌است، محتوای آن دیگر برای مخاطب معاصر چندان آزادی‌بخش، فمنیستی و بی‌پروا نیست. ولی نباید فراموش کرد که در دوره‌ی قاجار کتابی مانند *معایب‌الرجال* بی‌بی‌خانم استرآبادی منتشر شده‌است که متنی فمنیستی دارد. پس نمی‌توان قصه‌ی خاله‌سوسکه را در مقایسه با این متنِ معاصر فمنیستی نامید. این مقاله به اثرپذیری تصویرگری نسخه‌ی *قصه‌های صبحی* از گفتمان غالب مردسالار نیز اشاره‌ای گذرا می‌کند (نک: پورگیو و ذکاوت، ۱۳۸۹: ۳٦).

روشنک پاشایی (۱۳۹۳) نیز در «عاملیت در *خاله‌سوسکه و پری چه کسی را با خود برد؟*» به بررسی آن‌چه دگرگونیِ 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 شده‌است. تنها تصویرگری زاهدی توجه برخی منتقدان را جلب کرده‌است. 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: ٦۱– ٦۳). 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 کارتُنکی را به تصویر می‌کشد که با دوک نخ‌ریسی، تارهایش را می‌بافد؛ به‌این‌ترتیب، عمل کارتُنک (عنکبوت) به عملِ زنی که دوک می‌ریسد تشبیه نشده، بلکه دوک نخ‌ریسی، مکانیزم تاربافی کارتُنک 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[1] و کوبیسم[2] در تصویرگری این کتاب را بیان می‌کند (نک: آقاخانی، ۱۳۸٤ و ۱۳۸۵: ۱۸۲ و ۱۸۳).

[1] Expressionism
[2] 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 ملاعبدالله‌محمدحسن محرر و تصویرگر آن نامشخص است. علی‌بیگی به تأثیرها و تمایل‌های غربی این نسخه، هم در سبک تصویرها و هم در محتوای آن‌ها، اشاره می کند. به اعتقاد او، این نسخه نمایان‌گر معرفی تجدد در ایران و آمیخته‌شدن عنصرهای آن با عنصرهای سنت است (نک: علی‌بیگی، ۱۳۹۰: ٦٩ و ٧١).

۳. روش

این مقاله در بررسی دگرگونی تاریخی تصویرگری داستان خاله‌سوسکه از مفهوم بیننده‌ی نهفته‌ی نودلمن بهره می گیرد. درک این مفهوم به آشنایی با مفهوم خواننده‌ی نهفته‌ی[1] ایزر[2] نیازمند است. ایزر در فصل دوم کتاب *عمل خوانش؛ نظریه‌ای در باب واکنش زیبایی‌شناختی*[3]، از گونه‌های خواننده تقسیم‌بندی کلی به دست می‌دهد (شکل شماره‌ی ۱).

شکل شماره‌ی 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[4] (بنابر نظر ریفاتر[5])،

[1] Implied reader
[2] Wolfgang Iser
[3] *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*
[4] Superreader
[5] Riffaterre

خواننده‌ی آگاه[1] (بر پایه‌ی نظر فیش[2]) و خواننده‌ی مقصود[3] (به‌نظر ولف[4]) 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 خوانده‌شدن 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 ذهنِ 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 ازپیش‌سازنده‌ی نقشی است که دریافت‌کننده باید بپذیرد. این حتا در نمونه هایی 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 کِشنده و جلب‌کننده‌ی پاسخ است. ساختارهایی که خواننده را وادار به درک متن می‌کنند» (ایزر، ۱۹۸۷: ۳٤).

در ادامه، ایزر دو جنبه‌ی هم‌بسته از مفهوم خواننده‌ی نهفته را بیان می‌کند: «نقش خواننده‌ی نهفته، به‌عنوان ساختار متنی و نقش خواننده‌ی نهفته، به‌مثابه ی 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 می نمایاند. 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

[1] Informed reader
[2] Fish
[3] Intended reader
[4] 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 به‌شکل 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 درحال 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. منظری که خواننده‌ی نهفته آن‌ها را با هم تلفیق می‌کند؛ ۳. محل برخورد این دیدگاه‌ها (نک: همان، ۳٦).

نقش خواننده‌ی نهفته، به‌مثابه ی ساختار متنی، هنگامی ایفا می‌شود که به کنش‌هایی ساختاریافته در خواننده بینجامد. زیرا هرچند دیدگاه‌های متنی به‌شکل زبانی ایجاد می‌شوند، هم‌گرایی و کانون‌مندشدن آن‌ها به صورت زبانی ارائه شدنی نیست و باید در تخیّل ایجاد شود. «دستورالعمل‌های فراهم‌شده [درمتن] انگاره‌هایی ذهنی برمی‌انگیزانند؛ انگاره‌هایی که آن‌چه را توسط زبان به‌شکل ضمنی و نهفته بیان می‌شود، پویا می‌کنند. با روبه‌روشدن 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، به‌ناچار تغییر در رهیافتِ شکل‌دهی به انگاره‌ها را در پی خواهدداشت. مواد خام این انگاره‌ها در متن‌اند؛ ولی با اهمیت یافتن 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 خواننده محور در پدیدارشناسی[۱] و هرمنوتیک یا معناشناسی[۲] ریشه دارد. هوسرل[۳] از پیشگامان این فلسفه بود و پس‌از او متفکران دیگر، مانند هایدگر[٤]، گادامر[٥] و اینگاردن[٦] این اندیشه را پی گرفتند و گسترش دادند. در سال‌های پایانی دهه ی ۱۹٦۰ میلادی، حضور استادانی مانند ایزر و جاش[۷] در دانشگاه نوبنیاد کانستنس[۸] کانستنس[۸] به تشکیل مکتب کانستنس انجامید؛ مکتبی که بر مطالعه‌ی «زیبایی‌شناسی دریافت»[۹] تمرکز داشت.

ایزر در کتاب *خواننده‌ی نهفته*[۱۰]، با استفاده از اندیشه‌ی «مؤلف نهفته» که وین بوث[۱۱] در کتاب *رتوریک ادبیات داستانی*[۱۲] مطرح کرده بود، مفهوم تازه ی خواننده‌ی نهفته را ارائه کرد. او در مقاله‌ی «دادوستد بین متن و خواننده»[۱۳] 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 متنِ مؤلف و قطب زیبایی‌شناختی تحققی است که خواننده به آن دست می‌یابد» (ایزر، ۲۰۰۱: ۱٦۷٤).

ایدن چمبرز[۱٤] در مقاله‌ی «خواننده‌ی درون کتاب»[۱٥] کاربردهای خواننده‌ی نهفته را در حوزه‌ی ادبیات کودک بررسی می‌کند. ازنظر 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] Phenomenology
[2] Hermeneutics
[3] Husserl
[4] Heidegger
[5] Gadamer
[6] Ingarden
[7] Jauss
[8] Constance
[9] Aesthetics of reception
[10] *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*
[11] Wayne Booth
[12] *The Rhetoric of Fiction*
[13] Interaction between Text and Reader
[14] Aidan Chambers
[15] The Reader in the Book

پری نودلمن نیز که متخصص ادبیات کودک و کتاب‌های تصویری[1] است، به بررسی بررسی این مفهوم می‌پردازد. او در مقاله‌ی «بیننده‌ی نهفته؛ گمانه زنی‌هایی درباره‌ی آن‌چه کتاب های تصویری کودک از خوانندگان خود می‌خواهند انجام دهند و آن‌که از خوانندگان خود می‌خواهند باشند»[2] با این پیش‌فرض شروع می‌کند که صرف وجود و به‌کارگیری نشانه‌ها، مستلزم وجود کس یا کسانی است که معنی آن‌ها را دریابند. همچنین می افزاید: «قراردادهایی که هر هنرمند یا تصویرگر به کار می‌گیرد نه تنها ایده یا ظاهر چیزها را منتقل می‌کنند؛ بلکه به ما می‌گویند که چگونه باید درباره‌ی آن‌ها بیندیشیم یا نسبت‌به آن‌ها واکنش نشان دهیم» (نودلمن، ۱۳۹۲: ۳۵). وی مثالی را که برای روشن‌کردن موضوع ارائه می دهد، 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 خواهدداشت. «ازاین‌رو، تصویرها ما را برمی‌انگیزانند تا به بینندگانی که آن‌ها می‌خواهند، بدل شویم. تصویرها در روندی شرکت می‌کنند که نظریه‌پردازان ایدئولوژی آن را ساخت سوژگی[3] سوژگی[3] می‌نامند؛ به‌عبارت دیگر، فرهنگ پیرامون ما با استفاده از روش هایی، ما را به فکرکردن درباره‌ی این‌که کیستیم و نیز اندیشه و احساس و عملمان چه معنایی دارد، تشویق می‌کند» (همان: ۳۶). سپس، نودلمن پیش‌فرض‌های کتاب‌های تصویری کودک و دلالت‌های آن‌ها را درباره‌ی بیننده‌ی نهفته برمی‌شمرد: ۱. «خواننده/بیننده‌ی نهفته کودک است»[(1)]؛ 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 روش های کودکانه‌بودنش آگاه باشد؛ بداند کودک‌بودن چه مفهومی دارد و این مفهوم را دانشی با اهمیت تلقی کند» (همان، ۳۷ و ۳۸). البته، به‌نظر نودلمن کودک‌بودن مستلزم ویژگی‌ها، سلیقه ها، دلبستگی‌ها و توانایی‌هایی ویژه است و فقط با سن و سال مرتبط نیست (نک: همان). در این میان، نودلمن به نکته‌ای بسیار باریک و مهم اشاره می‌کند. مخاطبان کتاب‌های مصور کودکان، نه‌تنها آگاهند که کودکان مخاطبان این کتاب‌هایند؛ بلکه می‌دانند بزرگ‌سالانند که چنین اثرهایی را فراهم می‌آورند و این نقطه‌ی آغاز ایجاد تضاد ذاتی

[1] Picture books
[4] The Implied Viewer: Some Speculations about What Children s Picture Books Invite Readers to Do and to Be
[3] Subjectivity

کتاب‌های تصویری کودکان است. نودلمن درادامه‌ی 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، ٤٠). برای روایت در تصویر ثابت روش‌هایی گوناگون وجود دارد. برای نمونه، استفاده از قاب افقی، بُعد زمان و عنصر روایت را تداعی می کند. ایجاد حس حرکت (مثلاً با خالی‌گذاشتن 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، درواقع، مصرف‌کننده‌ی خشنود آن‌ها است. در ازای مصرف، این کتاب‌ها به خواننده مسرت می‌بخشند. البته نودلمن بر این باور است که صِرف وجود این کتاب‌ها برای مخاطبان‌شان خوشایند است و آنان را خشنود می‌کند. زیرا تمام همّ 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 معرفیِ فراروایتِ 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[1] نشانه ($\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$) شامل دال و مدلول است؛ ولی مدل پیرسی[2] شامل بازنمود[3] (شکلی که نماد به خود می‌گیرد و می‌تواند مادی نباشد)، تعبیر[4] (معنایی که نماد بیان می‌کند) و موضوع یا اُبژه[5] (آن‌چه نماد به آن اشاره می‌کند) است (نک: چندلر[6]، ۲۰۰٤: ۳۲). مدل پیرس مستلزم بررسی رابطه‌ی بین نشانه و موضوع یا اُبژه

[1] Ferdinand de Saussure
[2] Charles Sanders Peirce
[3] Representamen
[4] Interpretant
[5] Object
[6] Chandler

است. پیرس بر همین مبنا، نشانه‌ها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. نماد[1] کـه در آن دال و مدلول هیچ شباهتی با هم ندارند و ارتباط آن‌هـا تنهـا قـراردادی اسـت (ماننـد زبـان، چراغ‌های راهنمایی و پرچم)؛ ۲. شمایل[2] کـه در آن دال مشـابه مـدلول اسـت یـا از آن تقلید می‌کند (مانند نقاشی تک‌چهره،[3] کارتون، مـدل مقیاسـی[4]، نـام‌آوا[5] و اسـتعاره)؛ ۳. نمایه[6] که در آن دال نه به‌صورت قراردادی، بلکه به‌شکل مستقیم (فیزیکی یـا علّـی) بـا مدلول در ارتباط است و می‌توان رابطه‌ی آن‌ها را مشاهده یا استنباط کـرد. بـرای نمونـه می‌توان به نشانه‌های طبیعی (همچون دود، رعد، ردپا و پـژواک صـدا)، علائـم پزشـکی (مانند درد و ضربان) و ابزار اندازه‌گیری (مثل دماسنج و سـاعت) اشـاره کـرد. عکـس، نشانه‌ای نمایه‌ای است؛ ولی نقاشی تک‌چهره و کارتُن، شمایلی‌اند (نـک: چنـدلر، ۲۰۰٤: ۳٦ و ۳۷). تصویرهای کتاب‌های کودک نیز بیش‌تر در زمره‌ی شمایل قرار می‌گیرند.

مفهوم خواننده‌ی نهفته درباره‌ی متن کاربرد دارد. زیرا متن، زبان است و زبـان نظـام نشانه‌ای نمادین؛ ولی بیننده‌ی نهفته درباره‌ی تصویر صـادق اسـت و بـرای بررسـی آن کاربرد دارد. تصویر بیش‌تر یا نظام نشانه‌ای نمایه‌ای (درباره‌ی عکس و فیلم) اسـت؛ یـا شمایلی (مانند نقاشی تک‌چهره و کارتون). با توجه به شباهت دال و مدلول یا تقلید دال از مدلول در رابطه‌ی شمایلی، در فرآیند دلالت، شمایل‌ها به اندازه‌ی نمادهـا محـدود و قراردادی نیستند. اگر مجله‌ای به زبانی که نمی‌دانیم را ورق بـزنیم، نشـانه‌هـای نمـادین (متن و زبان) آن برای ما بی‌معنا است؛ ولی ممکن است نشانه‌هـای شـمایلی و نمایـه‌ای آن را درک کنیم؛ حتا اگر متعلق به فرهنگ ما نباشد. به‌بیان دیگر، میزان قـراردادی‌بـودن نشانه‌ها با میزان اختصاصِ فرهنگی آن‌ها رابطه‌ای مستقیم دارد؛ البته به‌هرحال «شباهت» یا «تقلید»، به شمایل نیـز نـاگزیر جنبـه‌ای تـاریخی، اجتمـاعی و فرهنگـی مـی‌بخشـند. نیکولایوا[7] نیز اشاره می‌کند کـه «هنرمنـد بـا انتخـاب سـبک، زمینـه[8]، ظـاهر و پوشـشِ شخصیت‌ها، متن را در بافتی[9] تاریخی، اجتماعی و ادبی قرار می‌دهد» (نیکولایوا، ۲۰۰۸: ۲۰۰۸: ٤٧٤).

---

[1] Symbol
[2] Icon
[3] Portrait
[4] A scale-model
[5] Onomatopoeia
[6] Index
[7] Nikolajeva
[8] Setting
[9] Context

در ادامه‌ی این نوشتار با بررسی تصویرگری بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های قصه‌ی خاله‌سوسکه می‌کوشیم تا هم رابطه‌ی دوسویه‌ی دگرگونی های موقعیت های 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 طبقه ی اجتماعی. در بررسی نسخه های 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[1] است، نه کتاب‌های مصور[2] و همه‌ی نسخه‌های خاله‌سوسکه را نمی توان کتاب تصویری قلمداد کرد(۲). ولی تصویرهای کتاب‌های مصور نیز مستلزم خواننده/بیننده‌ای نهفته اند؛ زیرا به‌هرحال تصویرها نشانه اند و به‌کارگیری نشانه مستلزم وجود مخاطبی است که آن را درک کند.

٤. بحث

٤-۱. نسخه‌های چاپ سنگی

سیر تاریخی نسخه‌های گوناگون خاله‌سوسکه از چاپ های سنگی این داستان آغاز می‌شود. نخستین نمونه های تصویرگری از خاله‌سوسکه در نسخه های چاپ سنگی منتشر شده در میانه ی سده‌ی سیزدهم هجری خورشیدی یافت می‌شوند. شیوه‌ی چاپ سنگی، به‌ویژه در چاپ تصویرها، محدویت‌های 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 شخصیت های 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 سبیل دارند، تأکیدی بر جزئیات چهره و تمایز چهره‌ی سوسک‌ها یا

[1] Picture books
[2] Illustrated books

موش‌های گوناگون نشده‌است و همه‌ی آن‌ها به یک شکل تصویر شده‌اند. ولی چهره‌ی انسان ها 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 مغازه ها و اجتماع را نشان می‌دهند. درواقع، 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 دوگانه ی فرهنگ و طبیعت از یک‌سو و زندگی شهری و طبیعت از دیگرسو؛ رابطه ی مرد با فرهنگ و تمدن، و زن با طبیعت، و همچنین بازنمایی تهدید طبیعت.

شباهت‌هایی 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 شده‌است. سبک معماری در هر دو نسخه سنتی است که طاق، یکی از ویژگی های آشکار آن است. در هر دو نسخه خاله‌سوسکه با قامتی کوتاه‌تر از مردها نقاشی شده است؛ 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 درحالی‌که 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؛ به‌بیان 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: ٦٧ و ٦٨؛ قایینی، ۱۳۹۰: ۱۸۵). اگر پدیدآورندگان این اثرها با توجه به مخاطب‌شان (کودکان دانش‌آموز) آن‌ها را خلق کرده باشند، بیننده ی نهفته ی 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 نبوده‌است؛ 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/دیدنِ آن‌ها می‌انجامد.

٤-۲. نسخه‌های سنت‌گرا[1]

بهره‌گیری از سبک[۳] تصویرگری که در بالا توصیف شد، تنها محدود به نسخه‌های چاپ سنگی نیست. با وجودِ 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 وکیلیان اشاره کرد[٤].

در نسخه‌ی صبحی که برای نخستین‌بار در سال ۱۳٤۹ خورشیدی چاپ شده است، سوسک و موش به‌شکل شخصیت‌های جانوری با دو دست و دو پا تصویر شده‌اند، روی دو پا راه می روند 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 شده‌است. تقویت نقش‌های جنسیتی در بیش‌تر تصویرهای نسخه‌ی صبحی به‌شکل‌های گوناگون به چشم می‌خورد. همانند نسخه‌های پیشین، در نسخه‌ی صبحی هم مردها با ریش و سبیل تصویر شده اند و با تمدن و حکومت در ارتباطند (تصویر دربار شاهی در صفحه‌ی ٦۲). 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 نسخه های قدیمی تر نیز به‌همین‌دلیل است. با توجه به سبک آن، تصویرگری این نسخه، در برهم‌کنش با متن، بر قدمت افسانه ها تأکید می کند. بهره گیری تصویرها از لباس ها، معماری، آلات موسیقی و جشن عروسی سنتی نیز به این تأثیر کمک می‌کند.

[1] 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 پویانمایی‌اند که آشکارا برای جذب مخاطب کودک طراحی شده‌اند؛ ولی نسخه‌ی صبحی هیچ‌یک از این ویژگی‌ها را ندارد. ازاین‌رو، کودک مصرف‌کننده که در پیِ لذت و مسرت ناشی از تماشای تصویرهای کتاب است، به گزینه‌های جذاب‌ترِ دیگر دسترسی دارد. دیگر این‌که، نقش تعلیمی در تصویرگری نسخه‌ی صبحی نیز کم‌رنگ است. افزون بر این، در هیچ‌کدام 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، سوسک و موش، هر دو به‌شکل حیوان تصویر شده اند، روی دو پا راه می‌روند و لباس به تن دارند. چهره‌ی سوسک 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 سبیل)، پیشه‌وری و وجود ساطور و ارّه بیانگر ویژگی‌های مردانگی‌اند. برخورد خاله‌سوسکه با آقاموشه و انسان ها در یک قاب تصویر شده‌است. خاله‌سوسکه از مردانی که ساطور و ارّه به دست دارند روی برگردانده‌است و به‌سوی 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 نسبت‌به نسخه‌هایی که تاکنون تحلیل شد، خلوت‌ترند و فضای خالی بیشتری دارند. درواقع، تصویرگر تلاش نکرده‌است تا همه‌ی قاب تصویر را پُر کند و این مسأله امکان پرداختن دقیق‌تر به جزئیات بیشتر (نازکی چادر پوست‌پیازی خاله‌سوسکه و مشخص‌بودن 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.

٤-۳. 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 تصویرگرینند. 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 پیشه که 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 گربه موش 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 نادرست‌بودن 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 می ورزد. نخستین چیزی که در بررسی این نسخه جلب توجه می کند، جایگزین‌شدن میکی‌موس و شمایل حشرات پویانمایی های دیزنی[1] به‌جای آقاموشه و خاله‌سوسکه است. همان‌گونه که قایینی و محمدی می‌نویسند: «افسانه‌ها و قصه های عامیانه از دیگر منابعی بودند که تصویرگران برای آفرینش کتاب های تصویری کودکان از آن سود می‌جستند. جعفر تجارتچی، کاریکاتوریست و یکی از پیش‌کسوتان انیمیشن در ایران، در سال های ۱۳۳۷ تا ۱۳٤۷، 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 شخصیت های داستانی خود از کارتون‌های والت دیزنی، بسیار تأثیر گرفته‌است، شخصیت موش در *قصه‌ی خاله‌سوسکه و آقاموشه* را با تصویری همسان میکی‌موس نشان می دهد. ویژگی این کتاب تصویری قطع بزرگ و تصویرهای بزرگ و رنگی است که یک صفحه ی 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، ۱۱۰٤).

تأثیر دیزنی بر تصویرگری کتاب در همه ی قاب های 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 پویانمایی های تلویزیون و سینما اقتباس کرده‌است. البته نباید فراموش کنیم که در زمان انتشار این کتاب هنوز تلویزیون ملی ایران تأسیس نشده بود؛

[1] Walt Disney

پس تجارتچی یا از رسانه های دیداری‌شنیداری خارج از کشور یا از کمیک‌استریپ هایی که خود از غرب تأثیر پذیرفته‌بودند، الگو گرفته بود. خود تجارتچی نیز کمیک‌استریپی را به‌عنوان «داستان تصویری خاله‌سوسکه» در نشریه‌ی *سپید و سیاه* در سال ۱۳۳٦ چاپ کرد (نک: همان، ۱۱۱۵).

درهم آمیختگی 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 می کنند. در آغاز داستان، خاله‌سوسکه که البته به‌شکل سوسک تصویر نشده است، 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 آیینه‌ای که روی تخته سنگی 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 می دهد. 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 می کرد؛ ولی محمدرضا پهلوی در دوران سلطنتش، این سیاست را پی نگرفت. این تغییر سیاست و واکنش مردم به آن موجب ایجاد دوگانگی و درهم‌آمیختگی در جامعه شد. شاید این دوگانگی یکی از عامل های وجود تضاد در پوشش خاله‌سوسکه در تصویرگری تجارتچی باشد. خاله‌سوسکه با چادر و روبنده خانه ی پدری را برای یافتن شوهر ترک می کند. این درواقع همان سنتی است که بخشی از جامعه که در نسخه ی تجارتچی در غار زندگی می کنند، 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 روی‌آوردن 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 ازدواج‌کردن به دختران کمک می‌کند تا راهی برای تغییر و پیشرفت بیابند. بنابراین، تصویرگری داستان، با وجود معرفی و ترویج برخی جنبه های تجدد، هنوز نقش های 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 زیبایی شناختی 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 زمان‌مکانی روایت، گذاری از سنت به تجدد است. خانه‌ی پدری درواقع غار است؛ ولی منزل آقاموشه خانه‌ای واقعی است که اسباب جدید ازجمله تخت دارد. دراین‌جا، 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 فرهنگیِ 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 به‌مثابه‌ی ابزارهـای ایـدئولوژیک بـرای جایگزینی هنجارهای سنتی و القای ارزش‌های مدرن عمل می‌کنند. هدف آموزشی ایـن نسخه، معرفی فراروایت توسـعه و تضـادهای مسـتلزم آن اسـت. از بیننـده ی نهفتـه در ارتباط با همه‌ی این دگرگونی‌ها انتظار می‌رود که به‌جای بنیادکردن تغییرها و اصلاح‌هـا بر پایه‌ی سنت بومی از الگوی آماده‌ی غربی، که در جهـان مـدرن آزمـوده شـده‌اسـت، استفاده کند. این یک تجلی از گفتمان تجدد در آن برهه‌ی زمـانی اسـت؛ گفتمـانی کـه جلال آل‌احمد از آن به‌عنوان «غرب‌زدگی» یاد می‌کند. جلال آل‌احمد، نخستین نسخه‌ی *غرب‌زدگی* را در سال ۱۳٤۰ به‌شکل گزارشی به شورای هدف فرهنگ ایران ارائه کـرد. *غرب‌زدگی* در سال ۱۳٤۱ به‌صورت کتاب منتشر و در سال ۱۳٤۳ بر آن تجدیدنظر شد. او در این کتاب بر گرایش به‌سوی غرب می‌تازد و علت‌های چنین گرایشـی را بررسـی می‌کند. نگرانی‌هـای آل‌احمـد از یـک‌سـو و تصـویرگری افسـانه‌ای ایرانـی زیـر تـأثیر تصویرگری غرب به‌وسیله‌ی تجارتچی از سوی دیگـر، تعـارض موجـود میـان گفتمـان تجدد را که از غرب تأثیر گرفته‌اسـت، بـا گفتمـان سـنت کـه منشـأ بـومی دارد، نشـان می‌دهد.

٤-٤. نسخه‌های بازاری متأثر از تلویزیون و تصویرگری رایانه‌ای

تأثیر گفتمان تجدد، چـه در تکنیـک‌هـا و ابـزار بیـانی و چـه در محتـوای تصـویرگری بازنویسی خاله‌سوسـکه، بـا اثرپـذیری از سـینما و آغـاز بـه کـار تلویزیـون و در آخـر بهره‌گیری از رایانه افزون‌تر شد. بیش‌تر نسخه‌های بازنویسی خاله‌سوسکه کـه امـروز در بازار موجودند، به این دسته تعلق دارنـد. بـا تأسـیس شـرکت‌هـای پویانمـایی داخلـی، فراگیرشدن استفاده از رایانه و پیشرفت نرم‌افزارهای پویانمایی، تصویرگری کتـاب‌هـای کودک نیز از این روند بسـیار اثـر پـذیرفت. بـا توجـه بـه نسـخه‌هـای پرشـمار چنـین تصویرگری‌هایی و اشتراک‌ها و شباهت‌های فراوان آن‌هـا، درادامـه تنهـا بـه بررسـی دو نمونه از اثرهای نویسندگان برجسته‌ی ادبیات کودک معاصر می‌پردازیم.

تصویرهای *خاله‌سوسکه و آقاموشه* سروده‌ی قاسم‌نیا و تصویرگری غلامعلی مکتبـی به نقاشی‌های کودکانه مـی‌مانـد. راسـت‌نبـودن خـط‌هـا و همچنـین اسـتفاده‌ی زیـاد از شکل‌های هندسی مـنظم و سـاده از ویژگـی‌هـای ایـن تصـویرها اسـت. مکتبـی فقـط شخصیت‌های خاله‌سوسکه و آقاموشه را به تصـویر مـی‌کشـد. خالـه‌سوسـکه بـه‌شـکل شخصیتی انسـانی (جـز دو شـاخک روی سـرش) تصـویر شـده‌اسـت؛ ولـی آقاموشـه

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 درحال خانه‌داری، آشپزی و خیاطی به تصویر کشیده شده، درصورتی‌که برای آقاموشه مسافرت و نقش اقتصادی تعریف شده‌است.

به‌دلیل پیروی آشکار تصویرگری این کتاب از پویانمایی، استفاده‌کردن 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 به‌شکل شخصیت انسانی، ولی با دو شاخک تصویر می‌کند. موش به‌صورت شخصیتی حیوانی و پوزه‌دار ترسیم شده‌است. لباس شخصیت‌ها سنتی نیست، ولی شخصیت‌های زن روسری به سر دارند. البته موی آن‌ها نیز دیده می‌شود. در تصویرِ دائی خاله‌سوسکه نیز مردانگی با موی صورت شناخته می شود. افزون بر این، تصویر خاله‌سوسکه با رنگ گرم و تصویر آقاموشه با رنگ سرد رنگ‌آمیزی شده‌است 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 به‌شکلی 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. درمجموع، 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.

٤-۵. نسخه‌های مبتکر

انگیزه‌های اقتصادی ناشران، نویسندگان و تصویرگران درگستره‌ی 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 بازاری‌شدن روی نیاورده‌اند. 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 سبیل، که برخلاف نسخه‌های گذشته، با لباس سنتی نمایش داده نشده‌است و اونیفورم جدید به تن دارد. افزون بر این، بدن آقاموشه و خاله‌سوسکه چندان جذاب نیست و هر دو چاقند. همچنین، همه‌ی تصویرهای کتاب *خاله‌سوسکه* تک‌رنگند[1]. 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 شده‌است 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

[1] Mono-color

واقعی‌شان) و غیرواقع‌گرا (در کنش های شخصیت های 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 رنگ های 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، کودکان‌اند. البته تصویرها تعریفی مدرن از کودکی را پیش‌فرض قرار می‌دهد. نمایش عنصرهایی از جنبه های مدرن، مانند حمل‌ونقل عمومی و شهرنشینی، از ویژگی هایی است که مستلزم چنین تعریفی از کودکی‌اند؛ ولی گسستگی[1] به‌مثابه‌ی ویژگی های 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 شخصیت های 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 بال های او نیز جنبه ای 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

[1] Fragmentation

«مردانه» است. شکم بزرگ آقاموشه و پیشه ی او تصویری عرفی از مردسالاری ارائه می کند. به‌دلیل غلبه‌ی همین گفتمان است که چهره‌ی خاله‌سوسکه اهمیتی ندارد و فضای خانه به‌وسیله‌ی مرد تسخیر شده‌است. همچنین، سرک‌کشیدن او در مغازه‌ی آقاموشه نشان از موقعیت نابرابر، تمایل او برای یافتن شوهر و درنتیجه بازنمایی نقش جنسیتی دارد. مربع‌ها و مستطیل‌های فراوان در تصویرها نماد چارچوب‌ها و محدودیت‌هایند. آرزوی او برای فرار از این موقعیت و به‌دست‌آوردن جایگاهی بالاتر، در تصویرهای گوناگون به‌صورت 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 می کند 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 می کند و طبیعت را در دوردست و حاشیه به تصویر می کشد. استفاده از شکل‌های هندسی منظم، خط‌های مستقیم و بدون انحنا، معماری متراکم، تیره و افسرده‌ی مدرن شهری، این تقابل دوگانه را آشکارتر می کند. 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. درواقع، تصویرگری زاهدی را می‌توان نمونه‌ای از نقاشی هم‌گذر[1] 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 قاب های افقی تصویرها، برای جلب نظر خواننده به طی مسیر توسط خاله‌سوسکه، به منزله ی روایتگری در تصویر و همچنین نمایش درون‌نمایه‌ی جست‌وجو است. پس، عنصر روایت در این تصویرگری در کانون توجه قرار گرفته‌است و الگوهای روایی ارائه‌شده تلاش دارند کودک را به موقعیت فرهنگی‌اجتماعی‌تاریخی‌اش پیوند دهند. محتوای تصویرها الزاماً خوشایند و مطبوع نیستند و برخی تیرگی‌های زندگی را نیز به تصویر می کشند؛ ولی درک و پذیرش

[1] 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(۵).

۵. نتیجه‌گیری

نخست باید گفت که طبقه بندی ارائه شده در این پژوهش، به‌معنای جامع یا مجزابودن این دسته ها 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: ٤٧٤). بنابراین بررسی میزان وفاداری تصویرگر به متن و دلیل های 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 سنجد 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 مخاطب‌قراردادن 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، ۲۰۰٤: 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[1] و برساختن او به‌مثابه‌ی سوژه‌ای اجتماعی نیز است.

[1] 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. به‌این‌ترتیب، تصویرها از گزاره‌های تشکیل‌دهنده‌ی گفتمان‌های رایجند و از این راه در برساختن سوژه 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 به‌جای بازنمود و ترویج یک ایدئولوژی غالب، در برابر آن عصیان کنند و حتا آن را براندازند.

٦. محدودیت‌های این پژوهش

در انجام این پژوهش با محدودیت‌هایی روبه‌رو شدیم که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به دسترسی‌نداشتن 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 به‌اشتراک‌گذاشتن منبع‌ها، بسیار سپاسگزاریم. همچنین، سخاوتمندی آقای مرتضی زاهدی در به‌اشتراک‌گذاشتن 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 به‌اشتراک‌گذاشتن 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 تصویریِ کودکان، پیش‌فرض‌های

متفاوتی درباره‌ی خوانندگان‌شان دارند؛ همه‌ی آن‌ها در این پیش‌فرض که خوانندگان‌شان کودکند، مشترکند. این گونه کتاب‌ها از این حقیقت محض بهره می‌برند که سن خوانندگان نهفته‌شان نشان می‌دهد آن‌ها ویژگی‌هایی مانندِ هم، ولی ناهمانند با بزرگ‌سالان دارند؛ ویژگی‌هایی که نیازمند وجود گونه‌ای ویژه از کتاب است که بتواند برآورنده ی نیاز خوانندگان کودک باشد. در بخشی بزرگ از تاریخ بشر، در بیش‌تر فرهنگ‌ها، اثری از کتاب های 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- ابرشتاین 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 درادامه می‌افزاید: «تعریف "ادبیات کودک" و "کودکی" گرفتار در گفتمان ادبیات کودک است. این دو [مفهوم] متقابلاً یکدیگر را تعریف می‌کنند» (همان: ۳۱٦).

همچنین برای کسب اطلاعات بیش‌تر دراین‌باره می‌توانید به منبع‌های زیر نگاه کنید: والون[1]، ۲۰۰۹: ۱۷۵ و۱۷٦؛ پیتر هانت، ۲۰۰٦ (به‌ویژه جلد سوم؛ بخش دهم)؛ حجازی، ۱۳۷٤: ۵۵-۷٤؛ خسرونژاد، ۱۳۸۳: ۸۵-۱۰۱.

(۲) میان کتاب‌های مصور و کتاب‌های تصویری تقابلی وجود ندارد و این دو درواقع دو انتهای یک طیف‌اند. کتاب‌های مصور برای بیان‌کردن 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 خاله‌سوسکه نیست. طبقه‌بندی پنج‌گانه‌ای که در این پژوهش ارائه شده‌است، تنها برای نظم‌بخشیدن به روند بحث است و به معنای سبک‌شناسی اثرها و جامع یا مجزابودن این دسته‌ها نیست.

(٤) 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.

[1] Vallone

فهرست منابع

احسان، هما. (۱۳۵٦). *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 ۵۸-٦۷.

آقاخانی، سیروس. (۱۳۸٤ و ۱۳۸۵). «همنشینی ادراک و احساس: به مناسبت چاپ کتاب *خاله‌سوسکه کجا میری؟* در ژاپن». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، صص۱۸۲ و ۱۸۳.

آل‌احمد، جلال. (۱۳٤۳). *غرب‌زدگی*. تهران: رواق.

پاشایی، روشنک. (۱۳۹۳). «عاملیت در *خاله‌سوسکه و پری چه کسی را با خود برد؟*». *دست‌یافتنی در*

http://pazhuheshnameh.ir/1393/08/5 بازیابی ٤/ ۹/ ۱۳۹۳.

پورگیو، فریده و مسیح ذکاوت. (۱۳۸۹). «بررسی نقش‌های جنسیتی در خاله‌سوسکه». *مطالعات ادبیات کودک*، س۱، ش۲، صص ۲۷-٤۳.

تجارتچی، جعفر. (۱۳٤۱). *قصه‌ی خاله‌سوسکه و آقا موشه*. تهران: نیل.

چمبرز، ایدن. (۱۳۸۷). «خواننده‌ی درون کتاب». در *دیگرخوانی‌های ناگزیر؛ رویکردهای نقد ونظریه‌ی ادبیات کودک*، به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، صص ۱۱۵-۱۵۲.

حجازی، بنفشه. (۱۳۷٤). *ادبیات کودک و نوجوان: ویژگی‌ها و جنبه ها*. 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؟*. به‌تصویرگری علیرضا گلدوزیان، تهران: نظر.

شعبانی، اسدالله. (۱۳۷۷). *عروسی خاله‌سوسکه*. به‌تصویرگری افسانه جابری، تهران: خانه ادبیات.

عبدالله‌بن ملا محمدحسن‌عبدالله‌بن ملا محمدحسن. (۱۳۰۷ ه.ق). *خاله‌سوسکه*. بی‌جا.
علی‌بیگی، رضوان. (۱۳۹۰). «بررسی و معرفی نسخه‌ی مصور چاپ سنگی خاله‌سوسکه». *نشریه‌ی هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ش ٤٧*، صص ٦٧-٧٤.
قاسم‌نیا، شکوه. (۱۳۷۹). *خاله‌سوسکه و آقاموشه*. به‌تصویرگری غلامعلی مکتبی، تهران: کتاب‌های بنفشه.
قاضی سعیدی خوانساری، میرزا آقا. (۱۳۵۵ ه.ق، ۱۳۱۵ ه.ش). *خاله‌سوسکه*. بی‌جا: مطبعه‌ی خوانساری.
قایینی، 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 ونظریه‌ی ادبیات کودک*، به‌کوشش مرتضی خسرونژاد، ترجمه‌ی طاهره آدینه‌پور، صص ۲۹۱-۳۲۲.
محمدی، محمدهادی و زهره قایینی. (۱۳۸۰). *تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ ادبیات کودکان دوره‌ی مشروطه*. ج۳، تهران: چیستا.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۰). *تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ ادبیات کودکان دوره‌ی مشروطه*. ج٤، تهران: چیستا.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۲). *تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ در روزگار نو ۱۳۰۰ تا ۱۳٤۰*. ج٦، تهران: چیستا.
ـــــــــــــــ (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات کودکان ایران؛ در روزگار نو ۱۳۰۰ تا ۱۳٤۰*. ج۷، تهران: چیستا.
مشرف آزاد تهرانی، محمود (م. آزاد). (۱۳۸۱). *خاله‌سوسکه کجا میری؟*. به تصویرگری مرتضی زاهدی. تهران: ماه‌ریز.
مهتدی، فضل‌الله. (۱۳۸۵). *افسانه‌های کهن ایرانی (قصه‌های صبحی)*. تهران: دیبا.
ناصرزاده، هانا. (۱۳۸۳). «خاله‌سوسکه که بود و چه کرد؟؛ جامعه‌شناسی ادبیات شفاهی ایران». *پژوهشنامه‌ی ادبیات کودک و نوجوان*، ش۳۷، 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*، س۱، ش۱۵، صص ۳۲-٤۹.

وکیلیان، 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. 2nd 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.

ari , 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.