

From Visual to Imagined Level of Images in Comics: Representation of Marjane in *Persepolis*

Zhaleh Abbasi Hosseini ¹, Azra Ghandeharion*², Alireza Anushirvani ³

Extended Abstract

Introduction and the Problematic of the Research

The multicultural semi-autobiographic novel, *Persepolis* (2000-2003) by Iranian-French writer, Marjane Satrapi, is considered as the representative of prevalent discourse in historical context. This article examines *Persepolis* from an imagological perspective and theoretical reflections on the medium of comics or in its French expression, *bande dessinée*. It elaborates on textual strategies of an imagological study on both the textual and pictorial levels. This study aims to examine the implications of verbal and visual representation in comics. It introduces the medium, basic rules of comics (*bande dessinée*) and graphic novel (novel in the comic strip) as a different comic format. It further goes through the story of *Persepolis* to apply the theoretical framework of imagology to the corpus.

Theoretical Framework

As compared to cinema, Hölter (2007) has looked at comics from an imagological frame that the narrative perspective on objects or persons allows the artist to be free in designing and arranging the panels (p. 306). Comics known as the ninth art is a controversial subject in a different context from history and pedagogy to literature. In a worldwide context, comics or *bande dessinée* (BD) as a hybrid form represents its potential application in cultural studies. The current study offers some details on the analyses of Satrapi's graphic novel *Persepolis* as a multicultural graphic

¹ Master of English Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad

² Associate Professor of English Literature and Cultural Studies, Ferdowsi University of Mashhad, **Corresponding Author**, gandeharion@um.ac.ir

³ Professor, Department of English Literature, Shiraz University

novel. Here we link the theoretical reflections on the form and functions of panels, frames, gutters, and page layouts to our analysis become possible. The objective here is to show various aspects of representation and formation of the national image associated with the question of identity. The theoretical frameworks of this investigation include a textual and visual representation of sequential panels of comics. McCloud, Groensteen, and Miller discuss the central elements of the medium.

McCloud (1994) has given a comprehensive definition of *bande dessinée* as “juxtapose pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and produce an aesthetic response in the viewer” (p. 9). Collection of separate icons and interdependent images, *bande dessinée* creates “meaning out of the articulation between discontinuous units, or panels” (Miller, 2007, p. 77). It has been mentioned a sequential and visual narrative art. “*Bande dessinée* produces meaning out of images which are in a sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without text” (Miller, 2007, p. 75). Thus, McCloud (1994) argued, “Icons demand our participation to make them work” and further suggested, “As the twenty-first century approaches visual iconography may finally help us to realize a form of universal communication” (pp. 58-59). Considering *bande dessinée* as an art of iteration and transformation, Miller (2007) clarified the sequential links (Groensteen’s ‘restricted arthrology’ code)—along with stylistic variations of framing, angle of vision, composition, and color—and narrative process on ellipsis or gap through temporal and spatial transition which is called spatiotemporal relations in the inter-frame space (pp. 88-91). We have offered a judgmental function of *bande dessinée* and autobiography in *Persepolis* so to examine and distinguish between representing and represented Self. Such a distinguishment relates to “division between the linguistic and iconic elements of the medium, [...] the immediacy of texts attributed to the autobiographical Self in speech balloons, and the

retrospective effect of the *récitatifs*, where dissociation between character and narrator is maximal” (Miller, 2007, p. 218).

Methodology

In the production of a comics, it is significant to explore several influential arguments; 1. The nature, substance, mode, and formal characteristics of images 2. Mode of articulation in the process of communication (distribution and reception) (Groenteen, 2007, p. 18). Representation of alterity in different fields of study such as literature, sociology, psychology, etc. proves its encompassing nature that in turn leads to a more comprehensive examination of its origin, definition, and function. *Persepolis* uses the different medium of the graphic novel (comics or *bande dessinée*) for representing the polarization of alterity in an exaggerated form. This study tries to show how the image of Self (both auto and meta) and Other, common stereotype of the polarized worldview are going to strengthen alternative outlook. *Persepolis* as representative of the myth of the Other who is trying to cement a universal view by showing a personal view and dividing the world into two oppositional polar of the East and the West by contrast between the color of black and white. These contrasting representations have been shown in both text and image. This study also shows how Satrapi uses an ironic representation of these auto/hetero/ Meta images.

Findings and Discussions

The primary contribution embodied in this paper is the stereotypical representation of different images from varying angles. However, *Persepolis* as a multicultural medium for representing these images both in context and in the text (text and image) sometimes illustrated polarities of this controversial image. That is how images of origin and target countries are engaged in different narrative purposes. Therefore, in dealing with the representation of both sides of dichotomy (the East and the West), we studied auto, hetero, and meta-images from the opposing point of view to create the balance in interpreting their images.

It is concluded that as a discursive manifestation of national identification pattern in literature, *Persepolis* illumines the mutual relationship between auto and hetero images in its context, which leads to clarify dynamic nature between identity and alterity. Thus, the idea of the inconsistency of representation in image and interpretation shows the tension between signification and reality in its social and historical context. In response to the ideological framing of Iran, Satrapi attempts to highlight the interaction of stereotypes in making signs of Otherness. By defining Imagined identity, it has been argued how looking at past is tangled with looking forward in the reconstruction and restoration of identity. Images of both expected for nationality represented and spectant for representing discourse give new insights to consider the relationship between auto-image, hetero-image, and meta-image. Thus, knowledge of the widespread stereotypes and misrepresentation of a nation like Iran in media as an old frame ideology would lead to a better understanding of an Iranian writer like Satrapi.

Keywords: Representation, Comics, Imagology, *Persepolis*, Imagined and Visual Image



دوره ۱۳، شماره ۱، صفحات ۲۰۷ تا ۲۲۷

منتشر شده در پاییز و زمستان ۹۷

تاریخ دریافت: ۹۷/۰۳/۱۶

تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۹/۰۲

(DOI): ۱۰,۲۲۰۵۹/GMJ.۲۰۱۹,۷۰۸۶۷

هنر کمیک در آینه تصاویر دیداری و ذهنی: بازنمایی مرجان در پرسپولیس

سیده ژاله عباسی حسینی، دانشگاه فردوسی مشهد، zhalehosseini۱۹۹۱@gmail.com

غذرا قندهاریون، دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد (نویسنده مسئول)، ghandeharioon@um.ac.ir

علی رضا انوشیروانی، استاد دانشگاه شیراز، anushir@shirazu.ac.ir

چکیده

بازنمایی ملیت‌ها در آثار ادبی متفاوت، گواهی بر آشکار ساختن روابط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی میان کشورها است. مرجان ساتراپی (۱۹۶۹-تاکنون)، نویسنده ایرانی تبار ساکن فرانسه، اختلافات فرهنگی میان ملیت‌ها را در مشهورترین رمان گرافیکی خود، چهارگانه پرسپولیس (۲۰۰۰-۲۰۰۳) به تصویر کشیده است. ساتراپی به واسطه رسانه کمیک، تصویرهای ذهنی و الگوهای کلیشه‌ای را به تصویر می‌کشد. در توالی تصاویر این هنر دنباله‌دار، نویسنده از مفاهیم تصویرشناسی کشور «نگریسته» و «نگرنده» سود می‌برد. این مقاله با تأکید بر نگرش دو قطبی غرب در نشان دادن تصویری منفی از یک ایرانی، از یک سو بازنمایی ایران و از سویی دیگر بازتاب آن در غرب را، مطالعه می‌کند. هدف از تدوین مقاله، تحلیلی از رقابت میان فرهنگ‌ها است؛ این رقابت بر مبنای دیدگاه‌های مغرضانه وابسته به تصویرهای کلیشه‌ای، جهان را به دو قطب شرق و غرب تقسیم می‌کند. در پایان این نتیجه حاصل می‌شود که در پرسپولیس، چگونه تصاویر ذهنی نهادینه شده از یک ملت در رسانه کمیک، در قالب «تصویر نابه‌خود»، «دگر تصویر» و «فرا تصویر» آشکار می‌شوند.

کلید واژه‌ها: بازنمایی، کمیک، تصویرشناسی، پرسپولیس، تصویر دیواری و ذهنی

مقدمه: هنر کمیک در آینه تصویر

به عقیده مک کلود (۱۹۹۴)، نظریه پرداز و تصویرگر، هنر کمیک^۱ به واسطه تصاویر مجاور و در توالی یکدیگر، اطلاعات را منتقل می کنند (ص. ۹). بنابراین، خواننده از مجموعه شمایل مجزا^۲، تصاویر وابسته به یکدیگر و در عین حال ناپیوسته، معانی را استخراج می کند. از رابطه توالی تصاویر و با ایجاد حس زیبایی شناسانه در بیننده، معانی و داستان در کمیک، شکل می گیرند. این تصاویر معمولاً به همراه نوشته و یا بدون متن، به طور هم زمان و به دنبال هم نشان داده می شوند. آغاز انتشار رمان گرافیکی به عنوان فرمی جدید از کمیک و هنری کارآمد، به اواخر دهه ۱۹۸۰ بازمی گردد (سانتیاگو اِگلیسیاس، ۲۰۱۶، ص. ۲۱۹). بنابراین، چاپ رمان های گرافیکی به ورود این رسانه به عرصه ادبیات کمک بزرگی کرده است. رمان های گرافیکی در واقع مجوزی برای شناخت کمیک به عنوان فرمی از ادبیات بود (هتفیلد، ۲۰۰۵، ص. ۹-۱۰). هر چند مطالعات اندکی در زمینه کمیک در ایران صورت گرفته است، این ژانر نوپا در ادبیات، در کشورهای مختلف به عنوان «زبان جهانی» معرفی شده و بخشی از عادات فرهنگی مردم را تشکیل می دهد. در ادبیات، از اصطلاح رایج داستان های مصور نیز برای هنر کمیک استفاده می شود. کمیک با پیوند نوشتار و تصویرهای دیداری، ژانرهای متفاوتی را در بر می گیرد. احمدی (۲۰۱۵)، نمونه هایی از آن را برمی شمارد: «حادثه ای (از جاسوسی، پلیسی تا داستان های علمی و فضایی)، تاریخی و سترن، زندگی بزرگان، داستان های مقدس، رمان های مشهور، ملودرام های خانوادگی، داستان های عاشقانه و در سال های اخیر داستان های اروتیک» (ص. ۸۹).

بنابراین، کمیک به عنوان فرم هنری، موضوعی بحث برانگیز در رشته های مختلف مانند جامعه شناسی، تاریخ، ادبیات و... می باشد. در بحث های مربوط به بافت جهانی، کمیک یا به طور خاص رمان های گرافیکی در ادبیات، به عنوان رسانه ای دورگه یا مختلط، ارتباط تنگاتنگی با مطالعات فرهنگی دارد. آیاکا و هاگ (۲۰۱۵) با مطالعه بازنمایی چندفرهنگی^۳، از کمیک با عنوان «رابط میان فرهنگ ها» یاد می کنند (ص. ۳). از آنجایی که

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

رسانه کمیک بین بافت محلی و جهانی رابطه ایجاد می‌کند، هویت فردی در بستر چندفرهنگی کمیک شکل می‌گیرد. در همین راستا در کمیک، به واسطه روایت ملیت‌ها، هویت و صفات قومیتی برجسته می‌شود.

بازنمایی انتزاعی شخصیت‌ها، راه را برای تکرار کلیشه‌های رایج در رسانه و اخبار هموار می‌سازد. با توجه به خاصیت کلیشه، ژانرهای کاریکاتور، هزل و هجو، بهترین محل برای بازتاب کلیشه‌های مربوط به ملیت هستند (لرسن، ۲۰۰۰، ص. ۲۸۵). ساتراپی، نویسنده رمان گرافیکی پرسپولیس^۶، با به تصویر کشیدن اختلافات فرهنگی، تصاویر ذهنی وابسته به کلیشه‌ها را به چالش می‌کشد. این مقاله تلاش دارد با معرفی رسانه کمیک به عنوان فرمی دوگانه و چند فرهنگی، با تمرکز بر رمان گرافیکی پرسپولیس، جنبه‌های مختلف تصویر ذهنی از یک ملت را در چهارچوب تصویرشناسی^۷، مورد بحث قرار دهد. بنابراین، مسئله اصلی در این مطالعه، تفسیر تضاد میان بازنمایی غرب و شرق در پرسپولیس و تأثیر آن در نمایش کنایه‌آمیز «فرا تصویر»^۸، «تصویر نابه‌خود»^۹ و «دگر تصویر»^{۱۰} است. به بیان دیگر، این پژوهش در پی پاسخ دادن به این پرسش است: چگونه تصویرهای ذهنی با تکیه بر کلیشه‌ها در غرب و شرق، به واسطه تصویرهای دیداری در پرسپولیس نشان داده شده‌است. از همین روی، مقاله حاضر ابتدا این رسانه را معرفی نموده و در ادامه، به کمک خوانش تصویرشناسی، نمونه‌هایی از بازنمایی و نمود «خود» و «دیگری» در پرسپولیس را تحلیل می‌کند.

طرح مسئله: چرا رمان گرافیکی پرسپولیس؟

در خصوص موضوع مورد بحث این مقاله که معرفی مختصر از رسانه کمیک به همراه خوانش تصویرشناسی پرسپولیس است، تاکنون تحقیق مستقلی صورت نگرفته است. البته محققان جنبه‌های مختلف این اثر را به کمک رویکردهای فمینیستی، ساختارگرایی، تاریخ‌گرایی، پسااستعماری و مطالعات فرهنگی مورد مطالعه قرار داده‌اند. مسئله هویت خود و دیگری که از موضوعات مهم در مطالعات پسااستعماری است، در مقاله‌های مختلف بحث شده‌است (نانکت، ۲۰۱۲؛ مظهري، ۲۰۱۵). بنابراین، اهمیت و نوآوری این مقاله، پیوند میان تصویرهای ذهنی در تصویرشناسی و تصویرهای دیداری در رسانه کمیک برای تفسیر جدیدی از پرسپولیس است.

هنر کمیک در آینه ی تصاویر دیداری و ذهنی...

به سوی چهارچوب نظری: تصویرشناسی در رسانهٔ کمیک

بخشی از مطالعات فرهنگی، «مطالعه و بررسی روابط و مراودات ادبی بین دو یا چند جامعه که به زبان‌های مختلف صحبت می‌کنند» را در بر می‌گیرد (پراور، ۲۰۱۴، ص. ۱۶). تصویرشناسی به عنوان شاخه‌ای از مطالعات فرهنگی و میان رشته‌ای، مرزهای بین ملیت‌ها و فرهنگ‌ها را درمی‌نوردد و به مطالعهٔ تصویرها یا همان «ایماژ و سراب ادبیات کشوری در اذهان نویسندگان ملّتی دیگر» می‌پردازد (پراور، ۲۰۱۴، ص. ۲۹). با تمرکز بر تلفیق مطالعات فرهنگی و مطالعات ادبی، می‌توان برای کمیک، عنوان «فرارشته‌ای» را به جای تعبیر رایج «بین رشته‌ای» به کار برد.

از دیدگاه تصویرشناسانه، با مقایسه کمیک و سینما درمی‌یابیم که چگونه شیوهٔ روایت در کمیک، به هنرمند در انتخاب و ترتیب قطعه‌ها آزادی عمل می‌دهد. ترسیم شخصیت‌های گرافیکی در کمیک، تصویری انتزاعی از ملیت‌ها را ارائه می‌دهد که هر نژاد و زبان در سراسر جهان می‌توانند با آن همذات‌پنداری کنند. بنابراین، کمیک، برای بازتاب تصویرهای ذهنی و کلیشه‌ها، از اصول دیداری و نوشتاری قاب تصویرها بهره می‌برد. این پژوهش، با استناد به آثار مک کلود، میلر و گرونستین، از جدیدترین مفاهیم و اصول در کمیک سود می‌برد. بنابراین، تصویرهای ذهنی مطالعات تصویرشناسی در رسانهٔ چندفرهنگی کمیک را می‌توان به کمک مطالعات فرهنگی و فرارشته‌ای مورد بحث قرار داد.

روش تحلیل تصاویر دیداری: معرفی هنر دنباله‌دار^{۱۱}

علی رغم اقبال عمومی به کمیک در ایران، نام مشخصی برای این هنر تصویری وجود ندارد. کمیک رسانه‌ای شناخته شده در دنیا است که در نقاط مختلف جهان با نام‌های متفاوت به شهرت رسیده‌است. برای مثال در ژاپن «مانگا»^{۱۲}، در فرانسه «نوارهای طراحی»^{۱۳}، در اسپانیا «ت ب ا»^{۱۴} برگرفته از روزنامهٔ تصویری با همین نام و در ایتالیا، «دودهای کوچک»^{۱۵} نامیده شده‌اند. کمیک‌های دنباله‌دار به مثابهٔ زبان و فرم هنری، «به هم می‌پیوندند تا از نوشتار و هنر بافته‌ای بسازند که قواعد، دستور و قراردادهای مخصوص خود را دارد، و می‌تواند ایده‌ها را به روشی بسیار منحصر به فرد انتقال دهد» (کریر، ۲۰۱۴، ص. ۲۵). هرچند هر تصویر می‌تواند

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

پیامی مستقل را روایت کند، مجموعه‌ی این تصاویر، روایت اصلی داستان را کامل می‌کند. در ساخت کمیک، دو عامل باید مورد سنجش قرار گیرد: (۱) طبیعت، ماده، حالت و ویژگی‌های مربوط به شکل ظاهری تصویر، (۲) نحوه‌ی تولید^{۱۶} داستان‌های مصور در فرآیند ارتباط تصاویر با یکدیگر (گرونستین، ۲۰۰۷، ص. ۱۸). تصاویر برای عملی ساختن معنای خود، به مشارکت خواننده نیاز دارند. تصاویر در کمیک یا شمایل‌نگار^{۱۷} به مثابه رسانه‌ای در قرن بیست و یک، به درک و برقراری ارتباط در «سطح جهانی» کمک خواهد کرد (مک‌کلود، ۱۹۹۴، ص. ۵۸-۵۹). برای ارائه‌ی تعریفی جامع از توالی تصاویر در کمیک، چهار اصل اساسی معرفی می‌گردد: (۱) باید ترتیبی از تصاویر جداگانه وجود داشته باشد؛ (۲) کثرت تصویر نسبت به متن باید مشهود باشد؛ (۳) رسانه، باید رسانه‌ی جمعی باشد؛ (۴) این توالی باید داستانی را روایت کند که هم موضوعی و هم اخلاقی باشد (به نقل از کانزل در کریر، ۲۰۱۴، ص. ۱۱).

به جز فضای قاب تصویرها، عوامل دیگری در صفحه‌پردازی کمیک نقش دارند مانند: اندازه، شکل و حالت قاب تصویر، لایه‌ها، فضای بین دو کادر یا نودان^{۱۸} و طراحی دورنمای صفحه. مک‌کلود (۱۹۹۴)، کارکرد فاصله‌ی میان قاب کادرها را اینگونه توضیح می‌دهد: کلوزر یا بستار^{۱۹} این امکان را فراهم می‌سازد تا به کمک موقعیت‌های زمانی و ذهنی، حقیقتی سیال را به وجود آوریم (ص. ۶۷). بنابراین با توجه به اهداف ذکر شده، مک‌کلود (۲۰۰۹) در سخنرانی خود با عنوان «معجزه‌ی تصویر در کمیک»، از نوعی پرسش و پاسخ در این هنر سخن به میان می‌آورد. او معتقد است میان آنچه در کمیک قابل مشاهده است و آنچه مشاهده نمی‌شود، گفتگو و توازنی برقرار است، زیرا «نویسنده چیزی را به نمایش می‌گذارد که ما در قطعه‌های تصویری ببینیم و سپس فضایی را در این میان باقی می‌گذارد تا خلاء بین قاب تصویرها را تصور کنیم» (سخنرانی در تداک).

درواقع قالب‌بندی‌ها، نمایانگر سبک‌شناسی، زاویه‌ی دید، ترکیب‌بندی و رنگ، توالی تصاویر و روایت داستان است. هرچند در کمیک‌ها، متن، بخش اصلی رسانه محسوب نمی‌شود، پنج مدل متفاوت از متن در آن گنجانده می‌شود: درون متن^{۲۰}، صدای گوینده^{۲۱}، رسیتاتیف^{۲۲}، مکالمه، نام آوا و یا هر گونه متنی که در دنیای خیالی داستان وجود داشته باشد (میلر، ۲۰۰۷، ص. ۹۷). در این فرم از داستان‌ها نه تنها تصاویر، بلکه کلمات نیز مدلی

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

کاملاً انتزاعی از فرد، مکان یا شیء، محسوب می‌شوند. این در حالی است که متن‌های دست‌نویس، شمایل^{۲۳} را رمزگذاری کرده و آن‌را به عنوان متن، شبیه‌سازی می‌کنند. این رمزگزاری به زبان تصویر است، مثلاً بزرگ‌نمایی یا کوچک‌نمایی متون و لبه‌های دندانان در ابرسختن^{۲۴} از گونه‌های پرکاربرد شمایل در کمیک است. بدین ترتیب، متن، عملکردی شبیه به تصویر خواهد داشت. اضافه نمودن معانی به عنوان زبانی مکمل برای تصاویر، از دیگر کاربردهای شمایل است. بنابراین، ابرسختن به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر کمیک برای بازنمایی افکار و کلمات، اتحادی از کلمه/تصویر ایجاد می‌کند که هنر کمیک را از هنر تصویر متمایز می‌سازد. با مقایسه‌ی زبان در رمان‌های گرافیکی (کمیک) و رمان نوشتاری، در می‌یابیم که کلمات درون ابرهای سخن بسیار شبیه «تک‌گویی درونی» یک رمان عمل می‌کنند؛ گفتار به هر زبانی، اعم از واقعی یا ساختگی، می‌تواند به شخصیت‌های نقاشی شده نسبت داده شود (کریر، ۲۰۱۴، ص. ۴۵). البته آن‌چه شرح واقعه خوانده می‌شود، از مکالمات ابرسختن متمایز می‌شود، زیرا شرح تصویر در واقع تلاش دارد داستان را بی‌طرفانه بازگو کند.

رمان گرافیکی: محمل چندفرهنگی

الگوهای کلیشه‌ای که از یک ملیت شکل می‌گیرند، ممکن است به صورت کنایی یا جدی، بیگانه‌هراسانه یا غرب‌گرایانه، جانب‌دارانه یا توهین‌آمیز باشند که با ارجاع به دانش قبلی مخاطب، «همواره به شناخت ارزش‌های نهادینه شده در ذهن وی اشاره دارند» (لرسن، ۱۹۹۱، ص. ۱۷۴). لرسن (۲۰۱۶) ادعا می‌کند در کمیک ویژگی‌های خاص یک ملت، نه برای باورپذیری اثر، بلکه برای جنبه‌های طنزآمیز آن بازگو می‌شوند (ص. ۲۳). گرینان (۲۰۱۵) با تکیه بر نمایش اختلافات قومی و فرهنگی در کمیک توضیح می‌دهد نویسنده و خواننده در رویارویی با نهادهای جامعه، اندیشه و مصالح ملی، «جانب‌دارانه برخورد کرده و موضع خود را روشن بیان می‌کنند» (ص. ۶۹). بنابراین، ساخت شخصیت‌ها به واسطه کلمات یا تصاویر انجام می‌شود و با بازنمایی آن رابطه مستقیم دارد. در واقع شخصیت‌های کمیک محصول دلالت نشانه‌ها هستند. آن‌ها از ترکیب ظاهر خود و احساسات خواننده شکل می‌گیرند. در همین راستا، هلتر (۲۰۰۷) شرح می‌دهد که چگونه «در ماجراهای قهرمانانه و یا گونه‌های هجو، سرخ‌پوستان آمریکایی، مکزیکی‌ها و آفریقایی-آمریکایی‌ها بدون هیچ‌گونه

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

غرض‌ورزی معرفی شده‌اند» (ص. ۳۰۸). به استهزا گرفتن یک ملت یا قوم، به قشری خاص محدود نمی‌شود، و ممکن است شامل تمامی شخصیت‌ها و اقوام شود. در نتیجه در کمیک، نوعی مصالحه میان کلیشه‌ها رقم می‌خورد.

کمیک متشکل از کلمات و تصاویر، یکی از ژانرهای مناسب برای مطالعات تصویرشناسی به حساب می‌آید. کتاب‌های کمیک، این رسانهٔ بینارشته‌ای، چند فرهنگی و تطبیقی، بیانگر دو فرهنگ است: فرهنگ تصویر و فرهنگ کلمه. نانکت (۲۰۱۱) از تصویرشناسی به عنوان شیوه‌ای برای خوانش یاد می‌کند؛ او معتقد است «تصویرشناسی، به عنوان مقدمه‌ای برای مطالعه آثار ادبی و تصویرهایشان، بافت فکری کشورها را بازسازی می‌کند» (ص. ۱۰۷). بنابراین مهمترین اصل در تصویرشناسی این است: تصویر ادبی را «نمی‌توان بازتاب تصویر اجتماعی دانست؛ تصویر یک سراب است و تصویرشناسی تفسیر کلیشه‌ها دربارهٔ 'دیگری' است» (همان).

روش تحلیل تصاویر ذهنی: تصویرهای ذهنی در تصویرشناسی

برای روشن ساختن مفهوم تصویر شناسی، نانکت (۲۰۱۱) با معرفی اصول و فرضیه‌های تصویرشناسی چنین می‌گوید: «تصویرشناسی ویژگی اصلی تصویر را برآمدن از تفاوت میان (من) و (دیگری) و میان (اینجا) و (آنجا) تعریف می‌کند» (ص. ۱۰۶). الگوهای کلیشه‌ای در واقع بازتاب شخصیت‌های یک ملت هستند که به صورت نمادین در ادبیات به تصویر کشیده می‌شوند. این تصاویر عامدانه و وابسته به احساسات و تجربیات تصویرساز هستند و از همین روی، تصاویر نمی‌توانند بیانگر شخصیت و هویت یک ملت باشد چرا که آنچه تصور می‌شود، بازتاب حقیقتی بیرونی نخواهد بود. بدین ترتیب، تصاویر، ساخته و پرداخته ذهن است و تصویرشناسی مجموعهٔ خاصی از توصیف‌ها و ویژگی‌ها را تحلیل می‌کند اما اثبات صحت و سقم بازنمایی‌ها خارج از حوزهٔ تصویرشناسی قرار می‌گیرد. باید توجه داشت تصویر شناسی حقیقتی را نقض و یا تأیید نخواهد کرد چرا که در این حوزهٔ تحقیقاتی، تصویرها ساخته و پرداختهٔ مشاهدات و تجربیات شخص است.

نظر به آنچه گفته شد، متن ادبی نمی‌تواند مجزا از زمان و مکان آن تفسیر شود و پیش‌زمینه‌های تاریخی و اجتماعی از ضروری‌ترین ویژگی‌ها در این مطالعات است. تصویرشناسان معتقدند که کلیشه‌های ملی، ساختار،

هنر کمیک در آینه ی تصاویر دیداری و ذهنی...

انتشار، مقبولیت و تأثیر خود را مدیون شرایط تاریخی‌اند و این کلیشه‌ها، فقط در شرایط تاریخی خاص خود قابل درک می‌باشند (چو، ۲۰۰۶، ص. ۱۸۲). بنابراین، آنچه «ملیت» یک متن ادبی را تشکیل می‌دهد، محور بحث‌های اساسی در تصویرشناسی است. مرتبط‌ترین اثر با بحث مقاله و رمان پرسپولیس، کتاب *شرق‌شناسی در تقابل با غرب‌شناسی: تصاویر فرهنگی و ادبی ایران و فرانسه* نوشته لاتیسا نانکت (۲۰۱۲) است. او با اشاره به پیشینه تصاویر متقابل غربیان در آثار ایرانیان و ایرانیان در آثار غربیان، بر ارتباط تنگاتنگ تصاویر فرهنگی و ادبی صحه می‌گذارد. او سپس به بحث و بررسی تصاویر ایران و فرانسه در ادبیات این دو کشور می‌پردازد.

لرسن (۲۰۰۷) با شرح تصویر در تصویرشناسی و رابطه قدرت، تمایز میان انواع تصاویر را روشن می‌سازد. کشورها تصویری از خود را صادر می‌کنند که در کشورهای خارجی به عنوان 'دگرتصویر' پذیرفته می‌شود؛ در برخی موارد نیز 'دگرتصویر' از کشورهای دارای مقام برتر وارد شده و به عنوان تصویر نابخود پذیرفته و درونی می‌شوند (لرسن، ۲۰۰۷، ص. ۳۴۳). پیکرینگ (۲۰۰۱)، نظریه پرداز در زمینه شکل‌گیری کلیشه‌های ملی، از تأثیر شناخت خود توسط دیگری می‌گوید: «شما این کلیشه ملی نیستید. با این وجود، شما در جایگاه 'دیگری' مجبور به پذیرفتن خود به عنوان دیگری هستید»، زیرا اکنون شما خود را در آینه ملتی دیگر می‌بینید (ص. ۷۷).

آلفن (۱۹۹۱) نیز محتوای فرهنگ خود و دیگری را با ارزش‌های «نگرنده»^{۲۵} مرتبط دانسته و توضیح می‌دهد، مضمون خود و دیگری اساساً نسبی هستند و در این حالت تنها در رابطه با دیگری، خود تعریف می‌شود (ص. ۲). آنچه مابین دگرتصویر و تصویرنابه‌خود قرار می‌گیرد، فراتصویر است. فراتصویر یکی از مهمترین جنبه‌های تصویرشناسی است. تصویری از «ما» که گمان می‌رود در ذهن دیگری نقش بسته‌است، همان فراتصویر است.

برای ترسیم موقعیت تصویر ادبی در کشور نگرنده، نقد و بررسی روابط کلی میان کشور «نگرنده» و «نگریسته» لازم است. با اشاره به ارتباط تصاویر ذهنی با هویت ملی و شرایط تاریخی حاکم بر آن، منتقد تصویرشناس از تأثیر این تصاویر بر پذیرش و دریافت ادبیات کشور «نگریسته» در کشور «نگرنده» سخن

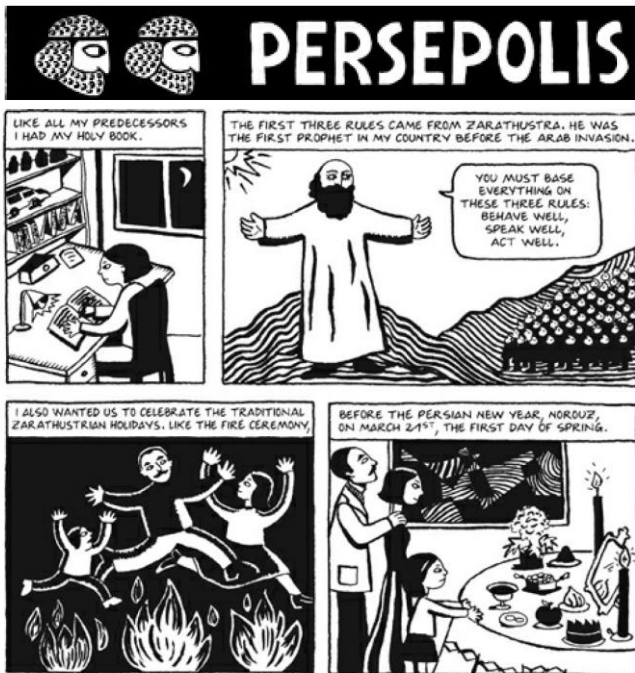
هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

می‌گوید. بنابراین، آثار نویسنده‌ی خارجی برای جذب مخاطب، عموماً از تصاویر نهادینه شده‌ی حاکم بر ذهن مخاطب در کشور مبدأ پیروی کرده و آن را الگوی خود قرار می‌دهد.

ساتراپی یا مرجان در پرسپولیس، مسئله این است؟

در پرسپولیس، مرز واقعیت خیال‌پی‌درپی شکسته می‌شود. لحظاتی ساتراپی و مرجان را نمی‌توان از هم جدا دید و لحظاتی، ساتراپی، تفکرات مرجان را به چالش می‌کشد یا به سخره می‌گیرد. سبک هنرمندان غربی در خلق داستان پرسپولیس تأثیر بسزایی داشته‌است. در پرسپولیس نشانه‌هایی از کمیک‌های دیوید بی اثر پیر-فرانسوا بشارد و فعالیت او در سنت خودزندگی‌نامه‌ی زنان، پیتا اثر میکلائز، نقاشی‌های هنرمند سوئسی فلیکس والاتن و فیلم‌های اکسپرسیونیستی آلمانی وجود دارد (لینک، ۲۰۱۵، ص. ۲۴۵). پرسپولیس با پیوند دادن تاریخ ایران و خاطرات کودکی مرجان، شرایط کشور در قرن بیستم و شرح حال زندگی نویسنده را هم زمان و متقارن بازگو می‌کند. تصاویر ذهنی نهادینه‌شده‌ی غرب از شرق و شرق از غرب، شخصیت «دیگری» را بازنمایی کرده و نفوذ کلیشه‌ها در داستان را نشان می‌دهد. لینک (۲۰۱۵) با مطالعه رویکرد تلفیقی کمیک (نوشتار و تصویر در رمان گرافیکی)، پرسپولیس را اثری متفاوت می‌داند که با وجود تأکید بر تفاوت‌های میان دو فرهنگ و تلاش در حفظ اختلافات آن‌ها، در جهانی کردن داستان خود نیز می‌کوشد (ص. ۲۴۰).

در کمیک، گاهی اوقات اسطوره، فولکلور و تاریخ‌های مرسوم با شهرت جهانی وسیله‌ای قدرتمند در داستان‌سرایی هستند؛ شرح این داستان‌های مشهور و محلی، برای مطرح شدن در عرصه‌هایی که عموماً گفتمان سیاسی و اقتصادی در آن‌ها حکم‌فرما است، کاربرد دارد. ساتراپی (۲۰۰۷) فرهنگ کشورش را با شیوه‌های متفاوتی معرفی کرده است. در ابتدا دوگانگی میان سنت و مدرنیته در ایران را به تصویر می‌کشد (تصویر ۱، ساتراپی، ۲۰۰۷، ص. ۴). سپس با اشاره به مناسبت‌های خاص مثل نوروز و چهارشنبه سوری در ایران، به داستان خود رنگ و بویی از فرهنگ و ملیت بومی می‌بخشد. بنابراین با معرفی دین ایران باستان، سه رکن اصلی آن را یادآور می‌شود: «کردار نیک، گفتار نیک، پندار نیک» (تصویر ۲، همان، ص. ۵).



تصویر ۱: چندفرهنگی، بازنمایی تقابل سنت و مدرنیته با

ترکیب نشانه‌های ایرانی و غربی

تصویر ۲: مناسک ایران کهن، بازنمایی فرهنگ بومی، مجاز مرسل از ملیت

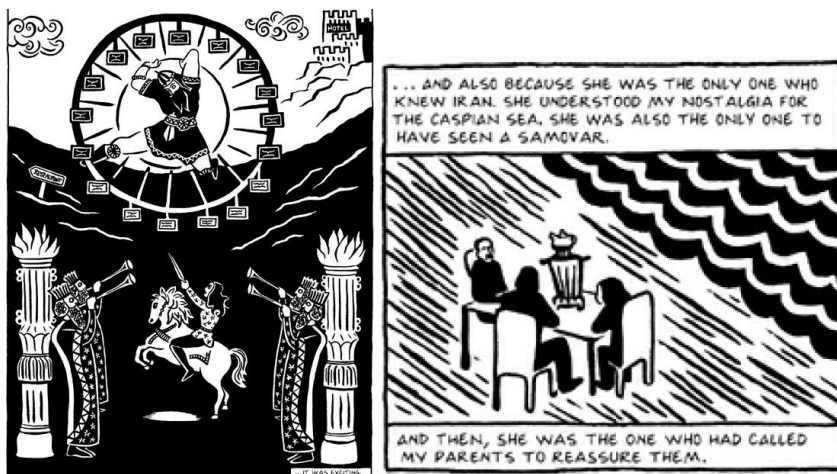
با انتخاب سماور به عنوان نمادی از هویت فرهنگی خود، مرجان باور دارد آرمل بهترین دوست اوست زیرا «او» تنها کسی بود که ایران را می‌شناخت. دلتنگیم برای دریای خزر را درک می‌کرد و خود یک سماور را از نزدیک دیده بود» (تصویر ۳، همان، ص. ۱۷۸). بنابراین، سماور به عنوان کلمه‌ای آشنا در فرهنگ او، اهمیت روایت بومی گرایانه را در پرسپولیس نشان می‌دهد. شخصیت‌های معلق در فضا و زمان، همنشینی غرب و شرق در بازی آب و خاک، دریا و ساحل، و سیاه و سفید، بر بُعد چندفرهنگی «داستان سماور» می‌افزاید. مجاز مرسل، کنایه و استعاره، در کمیک، نقشی کلیدی دارد. در همین راستا، چیدمان و پیرنگ داستان پرسپولیس، مملو از نشانه‌های مربوط به فرهنگ ایران کهن (تخت جمشید، چهارشنبه سوری، نوروز)، ایران معاصر (سماور، پرچم)، و ترکیب این دو در یک قاب تصویر (تلفیق پهلوانان آیینی با نمادهای مدرنیته مانند چرخ‌فلک و هتل) است (تصویر ۱-۳). ساتراپی با بازگویی شرح حال خود، با ترکیب رسوم ایرانی و غربی، به گونه‌ای خواننده را درگیر می‌کند که این دو قابل تفکیک از یکدیگر باشند (تصویر ۱ و ۳). به همین منوال وی می‌تواند هویت محلی خود را در یک متن با بافت جهانی حفظ کند. به همین دلیل ساتراپی به جای استفاده از رنگ‌های

هنر کمیک در آینه ی تصاویر دیداری و ذهنی...

گونگون که در کمیک مرسوم است، با استفاده از دو رنگ سفید و سیاه، تضاد شرق و غرب / بومی و جهانی را در تار و پود پرسپولیس تنیده است.

تصویر ۳: بازنمایی فرهنگ بومی و تلفیق آن با مدرنیته، مجاز مرسل از ملیت

عملکرد قضاوت‌گرانه کمیک و خودزندگی‌نامه در پرسپولیس،



تمایز میان بازنمایی «خود» به عنوان «نگرنده» یا «نگریسته» است. این تضاد بین بازنمایی «خود»، ممکن است نتیجه شرایط متفاوتی باشد. می‌توان به تأثیر مستقیم متن در ابرسخن و عملکرد رسیتاتیف در دور کردن راوی از شخصیت اصلی داستان اشاره کرد. در شرایط غمبار مانند خیانت مارکوس به مرجان، ابرسخن که نمایانگر بلاحت و اعتماد مرجان است او را از ساتراپی جدا می‌کند؛ اکنون ساتراپی در مقام یک دوست، مرجان را دلداری می‌دهد (تصویر ۴، همان، ص. ۲۴۶). راوی در پرسپولیس برای شناخت نوجوانی خود، اختلاف نظر بین خود و نوجوانی مرجان را می‌پذیرد. ساتراپی (۲۰۰۷) به عنوان راوی داستان با اشاره به اینکه در دوران نوجوانی، مرجان مقصر تمام مشکلات خود را مارکوس می‌دانست، اکنون چنین یادآور می‌شود، «امروز، با نگاه به گذشته دیگر او را سرزنش نمی‌کنم. انتظار داشتم او هم‌زمان نقش پدر، مادر، همزاد و شریک زندگی مرا ایفا کند» (ص. ۳۴).

تصویر ۴: تقابل ساتراپی در نقش راوی و ساتراپی در نقش مرجان، بازنمایی کلیشه‌های شرق و غرب در تعریف «وفاداری»



هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

مرجان، خانه را نخست به مقصد اتریش و بار دیگر برای ماندن در فرانسه ترک می‌کند. قبل از ترک کشورش با توصیف عطر تن مادر بزرگ و تأثیر آن برای به خاطر سپردن ایران، هویت و فرهنگش را به خواننده یادآوری می‌کند (همان، ص. ۱۹۴). بدون داشتن زبان مشترک به عنوان ابتدایی‌ترین نیاز برای برقراری ارتباط، تلاش مرجان برای پذیرش شرایط جدید، کار آمد نبود. از ابتدای داستان با ورود مرجان به مدرسه اتریشی، برجسب «دیگری» بر او نهاده شده و جز عده اندکی، کسی پذیرای او نیست (تصویر ۵، همان، ص. ۱۶۳ و ۱۷۵). دوستان مرجان، همکلاسی‌هایی هستند که به خاطر تفکرات، منش و ظاهر سنت شکن و متفاوت خود که در رنگ سیاه لباس و مدل مو نمود پیدا کرده، به حاشیه رانده شده‌اند.

تصویر ۵: مرجان، نمود دیگری؛ پذیرفته شدن در بین حاشیه



لینک (۲۰۱۵) با تأکید بر زمینه‌متنی برای درک نمایش

چندفرهنگی توضیح می‌دهد: برای معنا دادن به هویتی که

محدود و در عین حال خاص است، هر روایتی با سبک کمیک، تحت تأثیر تجلی جهانی آن روایت قرار خواهد گرفت (ص. ۲۴۱). به این ترتیب، با وجود شباهت‌ها، هویت مرجان داستان با هویت مرجان واقعی تفاوت دارد، زیرا هویت او از سویی برساخته «خود ایرانی» و از سویی نمایانگر «دیگری» در غرب است (تصویر ۱). در واقع، به عنوان بخشی از سیستم پیچیده ارزش‌گذاری اجتماع، سیاست و فرهنگ، کاربرد استعاره و مجاز مرسل در روایت‌های تصویری، اهمیتی دوچندان برای تحلیل کمیک استریپ پیدا می‌کنند. بحث و جدل مرجان در مدرسه شبانه‌روزی که توسط راهبه‌ها اداره می‌شود، در فصل «سوپ» که مجازی برای نزاکت غرب است، از بهترین نمونه‌های کلیشه‌سازی می‌باشد. در داستان، وقتی مرجان هم‌زمان با تلویزیون نگاه کردن اسپاگتی می‌خورد، یکی از راهبه‌ها با بی‌فرهنگ خواندن وی تلاش می‌کند آنچه را که شنیده است به اثبات رساند. او مرجان را مجاز مرسل از شرقی‌ها می‌داند و ادامه می‌دهد «این درباره ایرانی‌ها درست است که بی‌فرهنگ و

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

عقب‌مانده هستند» و در مقابل مرجان نیز از مجاز مرسل و کلیشه استفاده می‌کند: «این در مورد راهبه‌ها نیز درست است که زندگی شما پر از بی‌عفتی بوده است» (تصویر ۶، همان، ص. ۱۷۴).



تصویر ۶: تقابل شرق و غرب، کلیشه-

سازی شرق از غرب و غرب از شرق

مرجان توضیح می‌دهد چگونه برای او تفاوت فرهنگی در غرب در دوران اقامتش در خانهٔ جولی پررنج تر می‌شود (همان، ص. ۱۷۷). به باور مرجان، جولی و سبک زندگی او مجازی برای غرب است که در فصل «قرص ضد بارداری» به اوج خود می‌رسد (تصویر ۶). در مهمانی‌های ایرانی، همه با رقصیدن و صحبت کردن گرم می‌گیرند و میزبان با نوشیدنی و غذا از آنها پذیرایی می‌کند ولی در مهمانی‌های اتریش، افراد ترجیح می‌دهند در گوشه و کنار لم بدهند، سیگار بکشند و روابط آزاد را تجربه کنند (همان، ص. ۱۸۱). با مقایسهٔ مهمانی‌های ایرانی و غربی، مفهوم دگرسازی در پرسپولیس معنادار می‌شود. بنابراین با قبول دلایل دیگربودگی و بیگانگی، مرجان به مخاطبان خود می‌گوید: «ترجیح می‌دادم از هر آنچه نشان از اشتیاق از حضورم در آن فضا است فاصله بگیرم؛ نمی‌شود انتظار دیگری داشته باشید، من از کشوری سنتی آمده‌ام» (همان، ص. ۱۸۲). دور نماها، کلوزآپ‌ها و تمام رسیتاتیف‌ها در این بخش داستان، نمایانگر ترجیح «سنت ایرانی» بر «مدرنیته غرب» است (تصویر ۶ و ۷، همان، ص. ۲۰۳). هرچند مرجان نخست با پنهان کردن هویتش، سعی در جلب نظر دیگران داشت، در مواجهه با توهین به کشورش ساکت نماند و با دفاع از ایران احساس غرور کرد (همان، ص. ۱۹۴). مرجان با به خاطر آوردن آنچه مادر بزرگ دربارهٔ حفظ وقار و صداقت همواره یادآور می‌شد، در نهایت با اعتراف به هویت ایرانی، به آرامش درونی می‌رسد. در کلوزآپ مرجان فریاد می‌زند: «من ایرانی هستم و به آن افتخار می‌کنم» (همان، ص. ۱۹۴). تصویر مرجان در حالتی بین رویا و بیداری، درهم‌تنیدگی خاطرات تلخ و شیرینش

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

در ایران در پس‌زمینه‌ی سیاه که نمایانگر ضمیر ناخودآگاه اوست، از کودکی، با او همراه است (تصویر ۷). مؤلفه‌های مذهبی (عزاداری)، تاریخی و اجتماعی (بمباران جنگ)، هویت ملی (مادر بزرگ و خانواده) و داستانی (قایچه‌ی پرنده هزار و یک شب)، شکل دهنده‌ی «خود» مرجان هستند.



تصویر ۷: بازنمایی هویت در ضمیر ناخودآگاه مرجان

مظهری (۲۰۱۵) با نقد مقالاتی که پرسپولیس را از لحاظ سیاسی به مروج اسلام‌هراسی و ایران‌هراسی می‌دانند، در مقابل به میهن‌پرستی قهرمان داستان اشاره می‌کند (ص. ۹۱). او ارزش‌های دینی کتاب را چنین تفسیر می‌کند: برجسب اسلام‌هراسانه به چنین اثری در واقع انکار حقیقتی

است که مرجان خود را از آغاز داستان، کودکی مذهبی می‌داند. او مسلمان به دنیا آمده است، دعا می‌خواند و رابطه‌ی عمیق خود را با خداوند ترسیم می‌کند (همان، ص. ۹۲، تصویر ۱ و ۷). به باور نانکت (۲۰۱۲) هیچ تناقضی میان مرجان جوان مُدرن غربی شده و دختری با ایمان، قوی و مذهبی وجود ندارد (ص. ۸۷). مرجان همانند نوجوانان عادی هم سن و سال خود در سراسر دنیا، عاشق مایکل جکسون است. البته به نظر می‌رسد که مظهری و نانکت از این حقیقت که مایکل جکسون مجاز مرسل برای چه مفاهیمی در ایران پس از انقلاب است، بی‌اطلاع هستند. منتقدان دیگر نیز اهمیت خودزندگی‌نامه‌ی ساتراپی را در روایت ساختارشکنانه‌ی آن می‌بینند: پرسپولیس، تصویری مخالف با آنچه که از زنان ایرانی روایت شده، به خوانندگان غربی ارائه می‌کند؛ روایتی که ساختارشکنی آن، اساس رسانه‌ی کمیک را شکل می‌دهد (باسو، ۲۰۰۷، ص. ۸). بنابراین، پرسپولیس به عنوان ضد روایت^{۲۶} معرفی شده که «به دور از احساس ضد ایرانی» با اشارات متعدد به تاریخ برجسته و محبوب ایران، «نه تنها حاکی از احساس دشمنی» با ایران نیست، بلکه کاملاً «وطن‌پرستانه» است (مظهری، ۲۰۱۵، ص. ۹۳).

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

البته به نظر می‌رسد مظهری با تعریف «احساسات وطن‌پرستانه» در گفتمان ایران پس از انقلاب نیز آشنایی زیادی ندارد.

ساتراپی، بخش بیست و هفتم به نام «نان کروسان» را با ایمانش به خدا آغاز کرده است. او با پذیرفتن آنچه که معجزه‌خداوند در قبولی امتحانش می‌خواند، اعتراف می‌کند «انسانی معتقد» بوده و هیچ‌گاه در اجابت دعاهای مادرش تردید نداشته است (ساتراپی، ۲۰۰۷، ص. ۲۲۰). هرچند مرجان می‌توانست موفقیت در امتحانش را با بخت و اقبال توجیه کند، او ترجیح می‌دهد کمک خداوند را دلیل نمره‌خوب خود بداند: «فردای آن روز، مادرم با خداوند صحبت کرد؛ خداوند هم پیام مادرم را به آزمونگر رساند و او نیز سؤالاتی که من پاسخشان را می‌دانستم در امتحان آورد» (همان). در بخش «روسری»، مرجان ده ساله چنین روایت می‌کند: «با وجود آنکه پدر و مادرم مدرن بودند، من ته قلبم حس می‌کردم مذهبی هستم» (تصویر ۱ و ۷، همان، ص. ۴). به هر روی، در شکل دادن هویت ایرانی، تضاد میان مدرنیته و مذهب در شخصیت مرجان مکمل یکدیگر هستند.

درست است که ساتراپی (۲۰۰۳) برای مخالفت با حجاب اجباری دلیلی ذکر نمی‌کند، ولی تحمیل برای برداشتن حجاب را نیز به شدت محکوم می‌کند (مصاحبه با گاردین). او معتقد است که علی‌رغم موضوعات مختلف، بحث درباره‌ی مسائل ایران، به حجاب محدود می‌شود: «و من در مقابل می‌پرسم، اگر فردا روسری‌هایمان را برداریم... آیا زنان به یک‌باره احساس برابری و آزادی خواهند کرد؟ پاسخ منفی خواهد بود» (همان). بدین ترتیب، او خواستار برابری است. به نظر می‌رسد اغلب انتقادات ساتراپی به حجاب، با فصل «روسری» آغاز می‌شود. اما با خوانشی متفاوت، به نتایجی خلاف این ادعا می‌رسیم. در واقع، با آغازکردن داستان با مسئله حجاب، ساتراپی همان موضوعی که خواننده فرانسوی از نویسنده ایرانی انتظار دارد را، به تصویر می‌کشد. بنابراین، نویسنده با کلیشه‌ی تصویر دختری محجبه، داستان را شروع می‌کند. در اصطلاح تصویرشناسی، بخش «روسری»، نمایانگر فراتصویر ایرانی در غرب است (تصویر ۸).

تصویر ۸: تصویر غرب از شرق: فراتصویر یا «خود» ایرانی که توسط ساتراپی بازآفرینی شده است

فراتصویر یعنی شرق تصوّر می‌کند غرب تصویر از او به عنوان «دیگری» دارد که همان بازنمایی «خود ایرانی» از

دیدگاه غرب است. درست است که در مخالفت با قوانین حجاب، ساتراپی جانب‌دارانه رفتار می‌کند ولی نویسنده هرگز کسانی را که به حجاب اعتقاد دارند، سرزنش نمی‌کند. آغاز داستان پرسپولیس و نگاه غمگین مرجان، همان نگاه پیش-



داورانه غرب است که او را به عنوان دختری مسلمان، زیر سؤال می‌برد (ساتراپی، ۲۰۰۷، ص. ۱). بنابراین، «روسری/حجاب» دقیقاً همان آغازیست که خواننده غربی به عنوان تصویر شایع و کلیشه‌ای از ایران انتظار دارد. با استناد به این تصویر غالب، روسری مرجان برای او و هم‌کلاسی‌هایش تبدیل به وسیله‌ای برای بازی می‌شود. بخش آخر از داستان او در وین نیز «روسری» نامیده شده است (تصویر ۸). همانطور که قبلاً اشاره شد، فصل اول از این داستان نیز با همین نام آغاز شده و این تنها نامی است که در کل اثر دو بار تکرار می‌شود. در این بخش، «روسری» نماد بازگشت مرجان به ایران است. ساتراپی دوران دشوار زندگی در وین را بازگو می‌کند و پس از خیانت مارکوس، در پی ساختن هویت ایرانی خود، به وطن برمی‌گردد: «جدا از آنچه با مارکوس گذشت، به راستی در این چهار سال اخیر برای چه کسی مهم بوده‌ام؟» (همان، ص. ۲۳۰)؛ بنابراین، اینگونه فصل را به اتمام می‌رساند: «باید حتماً به خانه باز می‌گشتم. حتماً» (همان، ص. ۲۴۲). بدین ترتیب، با استفاده از کلیشه «روسری»، ساتراپی بار دیگر تصویر ایران به عنوان کشور «نگریسته» را تقویت می‌کند. تصویر ایرانی محجبه نه تنها در ذهن خواننده فرانسوی، بلکه در ذهن نویسنده ایرانی نیز نهادینه شده و باعث شکل‌گیری فراتصویر «خود ایرانی» در پرسپولیس شده است.

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

خلاف آنچه ممکن است نگاه شرقی ایران را بازنمایی کند، ساتراپی با پررنگ کردن کلیشه‌های رایج در غرب و تصویرهای کنایه‌آمیز، هدفی متفاوت را دنبال می‌کند. در پرسپولیس، نویسنده اغلب برای نشان دادن پیش‌داوری‌ها در بازنمایی ملیت‌ها، کلیشه‌ها را به تصاویر می‌کشد. عنوان کنایه‌دار «کروسان» نگاهی به غرب دارد که متقابلاً دشمنی میان غرب و شرق را یادآور می‌شود (تصویر ۴). نان «کروسان»، کلمه‌ای اصالتاً فرنگی و نامی آشنا برای مخاطب فرانسوی‌زبان پرسپولیس است. «کروسان»، آغاز یک روز دلپذیر را با صبحانه‌ای خوشمزه تداعی می‌کند. برخلاف انتظار خواننده فرانسوی، اکنون برای راوی ایرانی و خوانندگان اثر، «کروسان» یادآور خاطره غم‌انگیزی از خیانت است. کلیشه «مرد خیانتکار»، با آنچه که از غرب در ذهن مرجان نقش بسته، همخوانی دارد (تصویر ۴). بنابراین، کروسان تبدیل به نمادی از غرب برای بازنمایی عدم اطمینان به بیگانه می‌شود. اکنون کروسان، نماینده دنیای غرب است که نه تنها فرانسه و اتریش، بلکه آمریکا را نیز دربر می‌گیرد: «درست مثل فیلم‌های آمریکایی مزخرف بود. مثل یکی از همان صحنه‌هایی که مرد خطاکار و غافلگیر شده، خودش را با ملافه‌ای می‌پوشاند و می‌گوید: صبر کن، می‌توانم همه چیز را برایت توضیح دهم» (ساتراپی، ۲۰۰۷، ص. ۲۲۹). ساتراپی، مستقیماً کلیشه‌های دنیای غرب در رسانه‌ها را تکرار می‌کند. بدین ترتیب، این‌بار از دیدگاه شرق شناسانه، غرب به عنوان «دیگری» معرفی می‌شود.

بخش پایانی پرسپولیس با عنوان «پایان»، داستان ترک همیشگی ایران به مقصد فرانسه را روایت می‌کند: «این سفر برایم یک انتخاب بود اما با وجود همه این‌ها خیلی غمگین هستم» (ساتراپی، ۲۰۰۷، ص. ۳۳۸). داستان با جمله «آزادی قیمت دارد» به پایان می‌رسد (همان، ص. ۳۳۸). کلیشه غرب به عنوان مهد آزادی، دیگر فراتصویری است که ساتراپی بازنمایی می‌کند. مرجان با ترک وطن، در پی دنیای آرزوها و آزادی‌اش می‌رود هرچند هیچ‌گاه ملیت خود را انکار نمی‌کند. «آزادی»، همان کلیشه‌ای است که مخاطب غربی از قهرمان داستان می‌خواهد آن را دنبال کند. به نظر می‌رسد، تصویری غرب‌گرایانه از یک آرمان شهر که شباهت زیادی به رویای آمریکایی دارد، ساتراپی را به کلیشه‌ها نزدیک کرده است. اما نباید از نظر دور داشت که تمام مشکلات

هنر کمیک در آینه‌ی تصاویر دیداری و ذهنی...

ناشی از نابرابری در وین، همان نماد آزادی و دنیای آرزوهای دوران نوجوانی مرجان، هنوز در ذهن خواننده باقی مانده است. پس شاید سفر او به آرمان‌شهر جدید نیز، نتیجه‌ای مشابه داشته باشد.

پایان سخن و پیشنهاد برای محققان

بازنمایی «دیگری» در زمینه‌های مختلف مثل ادبیات، جامعه‌شناسی، روانشناسی و رسانه، پژوهشگر را به تحلیل جامع ریشه، تعریف و عملکرد دیگربودگی سوق می‌دهد. پرسپولیس با استفاده از محملی متفاوت همچون کمیک، بازنمایی دو قطبی «خودی-دیگری» را به شکلی اغراق آمیز به تصویر کشیده است. ساتراپی با نمایش «تصویر نابه‌خود»، «دگر تصویر»، «فرا تصویر» و کلیشه‌های رایج در دیگربودگی، در سوق دادن مخاطب به سمت خوانشی متفاوت از هویت ایرانی، تلاش می‌کند. در این مقاله، تضاد میان بازنمایی‌ها در رسانه کمیک و تأثیر نمایش کنایه‌آمیز «خود»، «دیگری» و «فرا تصویر»، به طور جامع تفسیر شد. پرسپولیس که نمادی از بازنمایی «دیگری ایرانی» در غرب است، تلاش می‌کند با پیوند دادن نگاه غرب و شرق، از دیدگاه‌های مغرضانه انتقاد کند. این پژوهش نشان داد که چگونه، به واسطه تضاد میان رنگ‌های سفید و سیاه تصاویر داستان و کلیشه‌ها، دسته‌بندی جهان به دو قطب شرق و غرب برجسته می‌شود. البته نباید از ذهن دور ساخت که اقتباس سینمایی پرسپولیس، بخش‌های زیادی از داستان، مخصوصاً انتقاداتی که به ایران پیش از انقلاب مربوط بوده را روایت نمی‌کند و تصویری متفاوت و غرض‌ورزانه از ایران معاصر پس از انقلاب را به بیننده غربی می‌نماید. ولی از آنجایی که اقتباس این اثر، موضوع بحث مقاله نبود، به این مورد پرداخته نشد. تحقیقات بعدی پیرامون چرایی تفاوت اقتباس و اثر ادبی از پیشنهادات این مقاله به محققان حوزه رسانه و فرهنگ پسااستعماری است.

پی‌نوشت

بخشی از مقاله برگرفته از پایان‌نامه خانم ژاله عباسی حسینی می‌باشد.

¹ Comics

² Icon

³ Multiculturalism

⁴ Nexus of cultures

⁵ Stereotype

⁶ *Persepolis*

⁷ Imagology

⁸ Meta-image

⁹ Self-image

¹⁰ Hetero-image

¹¹ Sequential Art

¹² Manga

¹³ Bande dessinée

¹⁴ Tebeos

¹⁵ Fumetti

¹⁶ Mode of articulation

¹⁷ Iconography

¹⁸ Gutter

¹⁹ Closure

²⁰ Peritext

²¹ Voice-over

²² Récitatif

²³ Icon

²⁴ Speech balloon

²⁵ Spectant

²⁶ Counter-narrative

منابع

- احمدی، ب. (۲۰۱۵). *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: نشر مرکز.
- پراور، ز. س. (۲۰۱۴). *درآمدی بر مطالعات ادبی تطبیقی*. ترجمه علی‌رضا انوشیروانی و مصطفی حسینی. تهران: سمت.
- کریر، د.، اچ. ر. س.، و سابین، ر. (۲۰۱۴). *کتاب کمیک: تاریخچه کتاب کمیک در جهان*. ترجمه مرجان نعمتی. تهران: نشر نظر.
- نانکت، ل. (۲۰۱۱). *تصویرشناسی به منزله خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی*. ترجمه مزده دقیقی. *ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)*، ۲(۱)، ۱۰۰-۱۱۵.
- Alphen, E. V. (۱۹۹۱). The other within. In R. Corbey & J. T. Leerssen (Eds.), *Alterity, identity, image: Selves and others in society and scholarship* (pp. ۱-۱۷). Amsterdam: Rodopi.
- Ayaka, C., & Hague, I. (۲۰۱۵). Introduction. In C. Ayaka & I. Hague (Eds.), *Representing multiculturalism in comics and graphic novels* (pp. ۱-۱۶). New York: Routledge.
- Basu, L. (۲۰۰۷). Crossing cultures/Crossing genres: The re-invention of the graphic memoir in *Persepolis and Persepolis ۲*. *Nebula*, ۴(۳), ۱-۱۹.
- Chew III, W. L. (۲۰۰۶). What's in a national stereotype? An introduction to imagology at the threshold of the ۲۱st century. *Language and Intercultural Communication*, ۴(۳-۴), ۱۷۹-۱۸۷.
- Grennan, S. (۲۰۱۵). Recognition and resemblance: Factice, imagination and ideology in depictions of cultural and national difference. In C. Ayaka & I. Hague (Eds.), *Representing multiculturalism in comics and graphic novels* (pp. ۶۹-۸۲). New York: Routledge.
- Groensteen, T. (۲۰۰۷). *The system of comics* (B. Beaty & N. Nguyen, Trans.). Jackson: University Press of Mississippi.

- Hatfield, C. (۲۰۰۵). *Alternative comics: An emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hölter, A. (۲۰۰۷). Comics. In M. Beller & J. T. Leerssen (Eds.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey* (pp. ۳۰۶-۳۰۹). Amsterdam: Rodopi.
- Leerssen, J. T. (۱۹۹۱). Mimesis and stereotype. *Yearbook of European Studies*, ۴, ۱۶۴-۱۷۵.
- Leerssen, J. T. (۲۰۰۰). The rhetoric of national character: A programmatic survey. *Poetics Today*, ۲۱(۲), ۲۶۷-۲۹۲.
- Leerssen, J. T. (۲۰۰۷). Imagology: History and method. In M. Beller & J. T. Leerssen (Eds.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey* (). Amsterdam: Rodopi.
- Leerssen, J. T. (۲۰۱۶). Imagology: On invoking ethnicity to make sense of the world. *Revue d'études Ibériques et Ibéro-Américaines*, ۱۰, ۱۳-۳۱.
- Link, A. (۲۰۱۵). Tulips and roses in a global garden: Speaking local identities in *Persepolis* and *Tekkon Kinkreet*. In C. Ayaka & I. Hague (Eds.), *Representing multiculturalism in comics and graphic novels* (pp. ۲۴۰-۲۵۷). New York: Routledge.
- Mazhari, S. (۲۰۱۵). The violation of human rights in Marjan Satrapi's *Persepolis*. *Iran Nameh*, ۳۰(۲), ۷۸-۹۶.
- McCloud, S. (۱۹۹۴). *Understanding comics*. New York: Harper Perennial.
- McCloud, S. (۲۰۰۹, January ۲۳). *The visual magic of comics* [Video file]. Retrieved from https://www.ted.com/talks/scott_mccloud_on_comics
- McCloud, S. (۲۰۱۱). *Making comics*. New York: Harper Collins.
- Miller, A. (۲۰۰۷). *Reading bande dessinée: Critical approaches to French-language comic strip*. Bristol, UK: Intellect Books.
- Nanquette, L. (۲۰۱۲). *Orientalism versus Occidentalism, literary and cultural imaging between France & Iran since the Islamic Revolution*. New York: I.B.Tauris.

- Pickering, M. (۲۰۰۱). *Stereotyping: The politics of representation*. New York: Palgrave.
- Santiago Iglesias, J. A. (۲۰۱۶). Toward maturity: Analyzing the Spanish comics industry through a comparison of national graphic novels and Gafotaku-oriented Manga. In C. Brienza & P. Johnston (Eds.), *Cultures of comics work* (pp. ۲۱۹-۲۳۴). New York: Palgrave.
- Satrapi, M. (۲۰۰۳, December ۱۲). Veiled threat. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/world/۲۰۰۳/dec/۱۲/gender.uk>
- Satrapi, M. (۲۰۰۷). *The Complete Persepolis*. New York: Pantheon Book