عناصر دیداری در تصویرگری

(خط - فرم)

O جمال‌الدین اکرمی

عناصر دیداری[1]، سازه‌هایی از تصویر هستند که بار اصلی انتقال موضوع و مفهوم تصویر را به عهده دارند و به سادگی می‌توان آن‌ها را در یک تصویر دریافت کرد. خط، شکل (فرم)، رنگ و بافت مهم‌ترین این عناصر به شمار می‌روند.

شناخت ساختاری این عناصر، به هنرمند کمک می‌کند تا در به کارگیری روشمند آن‌ها، با آگاهی و تسلط بیشتری رفتار کند. سازوکار بهره‌جویی از این عناصر در فراهم‌سازی یک تصویر، به‌گونه‌ای است که تصویرگر از طریق آن‌ها می‌تواند به عناصر زندهٔ متن، هم‌چون پیرنگ، درونمایه، شخصیت‌پردازی و فضاسازی در شکل دیداری آن دست یابد. فرآیندهای یاد شده، افزون بر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی است که در هنر نقاشی و دیگر هنرهای تجسمی به خودی خود وجود دارد و در تصویرگری، به دلیل دنباله‌روی تصویر از روایت متن، جایگاه ویژه‌ای می‌یابد.

برای دستیابی به معیارهای ارزشیابی درتصویر، توجه هنرمندانه به عناصر دیداری، پایه کار یک تصویرگر به شمار می‌رود. در این بخش، ویژگی هریک از عناصر گفته شده و شیوهٔ به کارگیری آن‌ها توسط تصویرگران، مورد گفت‌وگو قرار می‌گیرد.

ابتدا به عنصر خط می‌پردازیم.

۱. خط

خط[2]، اصلی‌ترین عنصر دیداری در هنرهای تجسمی است.

خط، گاه بر اثر حرکت ممتد قلم طراحی روی زمینه کار پدید می‌آید وگاه بر اثر حرکت مستقیم قلم‌مو. «بخش مهمی از اثر در آغاز با خط طراحی می‌شود. در بیشتر زمینه‌ها حضور خط حس می‌شود، حتی اگر در عمل برای پدیدآوردن شکل (فرم) از خط استفاده نشود.»[3]

هم‌چنین درکتاب ادبیات و کودک می‌خوانیم: «هر حرکتی از یک نقطه آغاز می‌شود، سپس گسترش می‌یابد و به شکل خطی درمی‌آید که می‌تواند آرام و چرخشی، تندوصاف، یا ملایم و پرتحرک باشد. هنرمندان خطوطی را خلق می‌کنند و به سمتی آن‌ها را هدایت می‌کنند که می‌خواهند بیننده بر روی آن متمرکز شود.»[4]

وظیفه خط در درجهٔ نخست، ایجاد حرکت، تداوم، جهت، جابه‌جایی، احساس و انتقال نیروست و سپس پدیدآوردن یک شکل (فرم) در سطحی بسته؛ وظیفه‌ای که گاهی رنگ نیز به تنهایی و بدون روی آوردن به خطوط طراحی، به آن دست می‌یابد.

به این دلیل خط را اصلی‌ترین عنصر دیداری می‌شناسیم که نخستین‌گونهٔ نمایش تصویرهای ذهنی روی صفحه کار است. نخستین تلاش‌های کودکانه در میدانهٔ نقاشی، خط‌خطی‌های درهم و برهمی است که بدون توجه چندان به رنگ پدید می‌آید. همین ویژگی در آثار انسان‌های گذشته، با توجهی آگاهانه‌تر و روشمندتر دنبال شده است.

خط می‌تواند بر اثر حرکت گچ، زغال، مداد، قلم طراحی، قلم موی رنگی و یا مغار نوک تیز بر سطوح چوبی، سنگی، سفالی و فلزی که قرار است به صورت حکاکی‌های فرورفته یا برجسته نمایان شود، پدید آید. حتی عناصر شیئی مانند نوارهای چوبی، فلزی، کاغذی، پارچه‌ای و غیره در تکنیک کُلاژ، می‌توانند به نمایش‌های خطی بدل شوند.

در مقدمه کتاب رنگ اتین، پیش از آن که از خط به عنوان عنصر اصلی دیداری در هنرهای تجسمی یاد شود، از شکل (فرم) و رنگ، به این عنوان اشاره شده است:

«دنیایی که ما آن را نظاره می‌کنیم، از دو عنصر تجسمی تشکیل شده است. این دو عنصر عبارتنداز: فرم (یا شکل) و رنگ که هر کدام لازم و ملزوم یکدیگرند.»[5]

خط گاهی بدون آن که به پدید آمدن شکل بینجامد و با ایجاد یک حلقهٔ بسته به سطح تبدیل شود، با حرکت بر زمینه کار به جنب و جوش درمی‌آید و بدون ایجاد شکل، به یک اثر تجسمی تبدیل می‌گردد. در آثار جکسون پولاک، خطوط و لکه‌های رنگی متحرک و سرگردان، فضایی تجسمی پدید می‌آورند و در آثار واسیلی کاندینسکی، خطوط رنگی متحرک و آگاه، متأثر از نواخت‌های موسیقایی، به خلق آثاری مدرن می‌انجامند. حضور این‌گونهٔ خط، بدون اتکا به شکل، لابه‌لای بسیاری از آثار پل کله، خوآن میرو و دیگر نقاشان انتزاعی یافت می‌شود. خطوطی که به ویژه در آثار کاندینسکی، حرکات مجازی و هماهنگ نت‌های موسیقی را در فضا تداعی می‌کند. در آثار پل کله، «خط به هر شکل که بخواهد درمی‌آید تا در خدمت ذهن اوقرار گیرد.»[6]

اما بدون شک، حرکت خط بدون ایجاد شکل و سطحی بسته، تنها در محدوده‌های دشوار و معینی قابل نمایش در میدانه‌های تصویری است و تنها می‌تواند بیانگر توازن، حرکت و زیبایی‌شناسی‌های خطی باشد و نه چیزی بیش از آن و این ویژگی بارزی است که بیش از همه، در هنر مدرن و انتزاعی به چشم می‌خورد. برخی از نمایش‌های خطی ـ رنگی که به شکل‌های تزیینی و آیینی در میان قبایل بومی، از جمله سرخ پوستان دیده می‌شود، از این ویژگی برخوردار است. البته تا دور بسته خط کامل نشود و به ایجاد شکل نینجامد، امکان حضور روایت در تصویر بسیار اندک و ناچیز است.

درنگارگری (مینیاتور)های ایرانی نیز حرکت‌های خطی فراوانی به چشم می‌خورد که هرچند از روایت‌های رمزواره (سمبولیک) و نشانه‌ای (مثلاً در نقوش اسلیمی) برخوردار است، بیشتر به نمادهای تزیینی تبدیل می‌شود و در نمونه‌هایی چون تشعیر و تذهیب مورد توجه قرار گرفته است.

نمایش خط، بدون ایجاد شکل، بسیار اندک در تصویرگری مورد استفاده قرار گرفته و تنها به صورت حرکت‌های ساده یا رنگی تعریف شده است. به عنوان مثال، در آثار تصویرگری علی‌اکبر صادقی، فیروزه گل‌محمدی، راشین خیریه، فرشید شفیعی و نسرین خسروی به نقش و نگارهایی خطی برمی‌خوریم که بیشتر به عنوان تزیین زمینهٔ تصویر و حاشیه‌های آن به کار رفته است. در آثار تصویری آلن بایاش، راشین خیریه، فرشید شفیعی، الهام اسدی، نیلوفر میرمحمدی، و دیگران، گاهی حرکت‌های خطی از مفاهیم ذهنی، مانند رشد

گیاهان، موسیقی صدای حیوانات و یا اندیشه‌های متحرک برخوردار است. تصویرگری کتاب‌های مزدک (نیلوفر میرمحمدی)، غیر از خدا هیچ‌کس تنها نبود (فرشید شفیعی)، سبز و سیاه (آلن بایاش)، رنگین کمان کودکان (نسرین خسروی)، افسانه خرد (الهام اسدی)، آب و مهتاب (فیروزهٔ گل محمدی)، خواب خوب (سمینه سروقد) و مجموعه آثار علی اکبر صادقی، از این ویژگی برخوردار است؛ هرچند این خطوط بیشتر در کنار شکل‌های ایجاد شدهٔ اصلی و یا روی آن‌ها به حرکت درآمده و به تنهایی مطرح نشده است.

گونه‌های خط

خط، در انواع گوناگون می‌تواند از بارساختاری، حسی و توصیفی متفاوتی برخوردار باشد که همراهی آن‌ها با یکدیگر در یک تصویر، به هماهنگی در درک درونمایه‌های آن می‌انجامد.

۱. نقش ساختاری خط:[۷]

از نظر ساختاری، خط می‌تواند به شکل‌های عمودی، افقی یا مایل، ممتد یا بریده بریده، نازک یا کلفت، مستقیم یا شکسته و منحنی، یکنواخت یا ناهماهنگ و سیاه یا رنگی کشیده شود؛ خطوطی که هنرمند هر یک از آن‌ها را با هدفمندی خاصی ترسیم می‌کند و هر یک از آن‌ها از زیبایی‌شناسی‌های مربوط به خود در کارکرد تصویری برخوردار است.

دراین جا می‌توان به نکاتی در زمینه‌گونه‌های ساختاری خط در تصویرگری اشاره کرد:

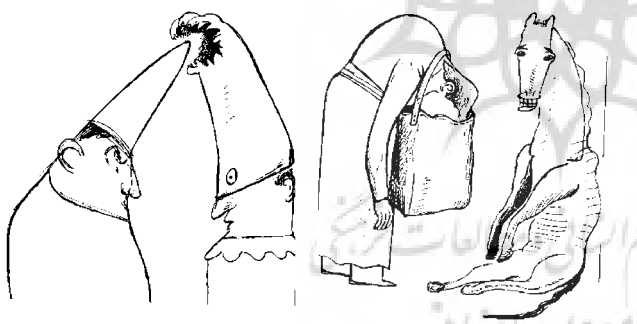
O خطوط یک تصویر، گاه به شکل خط‌های نادیدنی احساس می‌شود. در واقع سطوح جدا شده توسط رنگ، خود به مسیر خطی تبدیل می‌گردد؛ آن‌چنان که گاهی شیوه رنگ‌آمیزی یا چینش عناصر تصویری، حضور خطی نامرئی اما هدفمند را نشان می‌دهد. جدا از آن که ممکن است تصویرگر، بدون استفاده از خطوط محیطی و از طریق رنگ، به نمایش خط روی آورد (آن چنان که مثلاً در آثار تصویری مرتضی ممیز، از جمله در کتاب حقیقت و مرد دانا دیده می‌شود)، از طریق ترکیب‌بندی رنگی یا ترکیب‌بندی عناصر تصویری (کمپوزیسیون) و یا تیرگی ـ روشنی بخش‌های مختلف تصویری نیز خطی نادیدنی برای حرکت چشم بیننده و جابه‌جایی مسیر نگاه او پدید می‌آورد. در تصویرگری کتاب بادپا، اثر کریم نصر در تحرک گروهی اسب‌ها، خط نامرئی مسیر حرکت آن‌ها را به نمایش گذاشته است.

O خط گاهی به صورت منفی (سفید) روی کاغذ ایجاد می‌شود. خطوط منفی که در انواع چاپ دستی (هم‌چون چاپ باتیک، چاپ لینولئوم، چاپ با سیب‌زمینی و اشیای دیگر) پدید می‌آید، نوجویی در خط را دنبال می‌کند و حس دیداری تازه‌ای پدید می‌آورد. کارکرد خط سفید در آثار نسرین خسروی و در کتاب‌هایی چون تا مدرسه راهی نیست، کدوی قلقله زن و زیباترین ستاره جهان که براثر فشار خودکار روی مقوا پدید آمده و سطح رنگ شده، به کمک مداد رنگی رد خطوط سفید گود شده را باقی گذاشته است، چنین اثری را دنبال می‌کند. در کتاب‌های خواب یا بیدار اثر آزیتا آرتا، نان و شبنم، اثر کریم نصر و افسانه، اثر بهمن دادخواه نیز این ویژگی به شکل‌های دیگری دنبال شده است.

O استفاده از خطوط چند رنگ نیز با نوعی نوآوری در نگاه و تکنیک همراه است. طراحی‌های کمال طباطبایی با رنگی، در کتاب خدای جیرجیرک‌ها، بهمن دادخواه در کتاب شاعر و آفتاب، فرشید مثقالی در آرش کمانگیر و اکبر نیکان‌پور در کتاب اندازهٔ دنیا، با امکانات متفاوت، همین ویژگی را دنبال می‌کند.

O امپرسیونیست‌ها خطوط را عمدتاً بر اثر حرکت‌های پر ضرب قلم موی رنگی بر زمینه کار پدید می‌آورند و خط ایجاد شده توسط سطوح رنگی، لایه‌های تصویری را از یکدیگر جدا می‌کند. چنین نگرشی، مقاومت امپرسیونیست‌ها را در برابر کاربرد مستقیم خطوط نشان می‌دهد.

O خط ایجاد شده در تصویر، ممکن است با به کارگیری مداد طراحی، انواع



قلم، گچ رنگی، زغال، مداد رنگی و حتی قلم‌های کنده‌کاری (حکاکی) پدید آید. گاهی نیز هنرمندان با حرکت مستقیم قلم مو، به عنصر خط دست می‌یابند. چنین رویکردی در آثار تصویرگران چینی و ژاپنی، به فراوانی دیده می‌شود. این ویژگی در آثار تصویرگرانی چون وحید نصیریان (در کتاب‌های ترس و لرز و کوراوغلو)، راشین خیریه (گرگ بدبخت)، فرشید شفیعی (شهرزاد قصه‌گو)، علی‌رضا گلدوزیان (یک شب تاریک)، اکبر نیکان‌پور (آسمان ابری نیست)، آلن بایاش (در آثار اخیر) و دیگران به چشم می‌خورد.

O حرکت چندباره خط در یک مسیر، تحرک و تداوم را به نمایش می‌گذارد. این ویژگی در میان طراحان و نقاشان فیگوراتیو که به آناتومی درست و واقع‌گرایانه وفادارند، به فراوانی دیده می‌شود. محمدعلی بنی‌اسدی در کتاب وجدان، امیر نساجی در کتاب کوسه ماهی و محمدرضا فاسونکی در کتاب عزاداران بیل از این ویژگی استفاده کرده‌اند.

O در بسیاری از آثار تصویرگران، به ویژه نخستین تصویرگران کتاب‌های کودکان و هم‌چنین تصویرگران امروز کتاب‌های نوجوانان، سطوح بدون رنگ، با استفاده از خطوط و سطح‌های سیاه و سفید پدید آمده و از زیبایی خاص خود برخوردار است. افزون بر کاهش هزینه در دوری از رنگ، کاربرد خط‌های سیاه، به خواسته‌های نوجوانان نزدیک‌تر است؛ به شرطی که بار معناشناسی یا استفاده ازتکنیک در آن به خوبی نمایان باشد. در مجموع نوجوانان علاقه چندانی به رنگ نشان نمی‌دهند و بیشتر بار مفهومی یا طنز تصویری را دنبال می‌کنند.

این ویژگی، بسیار همانند گرایشی است که نوجوانان به شعر نو و ساختارشکن نشان می‌دهند و آن را به دور از وزن، ردیف و قافیه مرسوم در شعر کودکان دوست دارند.

تصویرهای کتاب به این می‌گویند شجاعت، اثر آرمسترانگ اسپری و مجموعه تصویرهای طنزآمیز شل سیلوراستاین، کارکرد غنی خط را به دور از رنگ، در گرایش به خواسته‌های نوجوانان دنبال می‌کند.

در تصویرگری دلنشین کتاب چه می‌خواهید بدانید؟ با تصویرهای نفیسه ریاحی، آثاری زیبا و گویا به نمایش درآمده که با نگاهی نیمه واقعی و ساختارگرا، تصویرهایی پرکار و خلاق آفریده است.

درکتاب قصه‌هایی از باله، فرشید مثقالی خطوط تصویری زیبایی از حضور موسیقی، افسانه و حرکات هماهنگ پدید آورده که با نمادهای (سمبلیک) از داستان‌های سیندرلا، پرنده آتشین، سفید برفی و غیره همراه است. در آثار پژمان رحیمی‌زاده، از جمله در کتاب‌های بیست افسانه ایرانی و دیوانه و چاه نیز «خط اندیشی»های فراوانی به چشم می‌خورد که آشکارا به دغدغه‌های تصویری او تبدیل شده است. خط اندیشی در آثار برخی از تصویرگران هم چون محمدعلی بنی اسدی (در آثار او برای نوجوانان)، فرشید شفیعی (هم‌چون کتاب‌های فرشید، بز زنگوله پا و ترانه‌ای برای باران) و پرویز حیدرزاده (مجموعه آثار) دیده می‌شود.

۲. نقش حسی خط:[۸]

بار حسی و عاطفی خط، مستقیماً به ساختار خط کشیده شده بستگی دارد. خطوط بریده بریده، فضایی از تردید و بی‌ثباتی را نقش می‌کند و در برابر خطوط ممتد که گویای اعتماد، اطمینان، تسلط و قاطعیت هنرمند و فضای حاکم بر داستان و روایت متن است، از ضعف، ویرانی، شکستگی و پریشانی سخن می‌راند.

O خطوط نازک و منحنی، از جمله در نگارگری، از آرامش در ساختار، ظرافت در نگاه و نرمی و انعطاف در کنش‌های تصویری حکایت دارد. از سویی خطوط کلفت و شکسته بر تیرگی، خشونت و تلاطم استوار است. خطوط عمودی، در برابر خطوط افقی که بیانگر سکون، آرامش، خواب و رخوت است، استواری و ایستادگی، آمادگی برای پرواز و بالارفتن را به خاطر می‌آورند. خطوط کج نیز گویای حرکت، جنب و جوش، دگرگونی، تغییر وضعیت و بی‌قراری‌اند. خطوط منحنی احساس مهربانی، عشق، عاطفه، نوازش، چرخش و دور هم بودن را تداعی می‌کنند و خطوط شکسته به خشونت، درگیری، ویرانی، شکستگی و هیجان می‌انجامد. خطوط صاف و هندسی که بیشتر به شکل‌های اصلی مربع، مثلث و دایره درمی‌آیند، احساسی از ساختارگرایی، صنعتی شدن و زندگی شهری را به خاطر می‌آورند.

O خطوط ناهماهنگ به صورت کلفت و نازک، آن‌چنان که در آثار کنده‌کاری (گراوور) روی سنگ، چوب، فلز، سفال و اشیای دیگری چون سیب‌زمینی و لینولئوم (در چاپ دستی) و حتی چاپ روی شیشه (مونوپرینت) دیده می‌شود، به حس کهنگی، خامدستی و ابتدایی بودن فضای روایی در تصویر دامن می‌زند. آثار دوران چاپ سنگی، هرچند در زمان خود تصاویری پیشتاز به شمار می‌رفته‌اند، امروزه از حسی دیرینه (آرکائیک) و باستانی برخوردارند و بازآفرینی آن‌ها، به نمایش‌های حسی سادگی، دیرینگی و نخستینگی دست می‌یابد.

O خط هم‌چنین بیانگر جهت، حرکت، نیرو و روایت‌پذیری است. خط می‌تواند نگاه بیننده را در سطح به دنبال خود بکشاند، جهت‌نمایی کند و یا آن که خود به مسیر روایت تبدیل شود.

به این ترتیب، تنوع خط با حس‌هایی چون خشونت، انعطاف، خشم، شادی، اندوه، شیطنت، مهربانی، رخوت، پرواز و جست‌وجو همراه است.

به همین دلیل، عنصر خط دارای نشانه‌شناسی و معناپذیری گونانی است که به ویژه در شکل‌های گرافیکی آن، از رمزآمیزی گاه ساده و گاه دشوار برخوردار می‌شود. بهره‌وری از خط‌های صاف، در ایجاد شکل‌های هندسی، ضمن آن که تصویرها را ساده و خلاصه (استیلیزه) می‌کند، امکان معناپذیری و نشانه‌شناسی آن را افزایش می‌دهد. مهران زمانی در تصویرگری کتاب خرگوش‌ها، با استفاده از خط و شکل (و رنگ)، تصویرهایی پدید آورده که از بار معناپذیری و نشانه‌شناسی توانمندی برخوردار است. وارژالاراتر، تصویرگر سوئیسی نیز برای فراهم‌سازی تصویر در کتاب‌های خود، از این ویژگی بهره جسته است.

۳. نقش توصیفی خط:[۹]

نقش توصیفی خط، در ارتباط نزدیک با هدف تصویرگر و محتوای متن انتخاب می‌شود. نقش تزیینی، نقش ذهنی و نقش روایی، شکل‌های عام نقش توصیفی خط به شمار می‌روند و هر کدام درونمایه‌های ویژه‌ای از متن را تصویر می‌کنند.

الف. نقش تزیینی خط:[۱۰]

کاربرد خط به صورت تزیینی، یادگار طراحی‌های دیرین انسان بر حاشیهٔ سفالینه‌ها، فلزینه‌ها و سنگ نگاره‌هاست؛ تلاشی که در همهٔ دوران‌های هنری، به عنوان نمایش فرعی خط در کناره یا در میانه تصویرهای اصلی به چشم می‌خورد. خطوط تزیینی نقش شده بر زمینهٔ تصویر لباس‌ها، ظرف‌ها، دستبافت‌ها، گل‌ها و درختان، هنوز هم در زندگی‌های قبیله‌ای به چشم می‌خورد. نقوش به کار برده شده در گلیم‌ها و دستبافت‌های ایلیاتی ایرانی، یادگاری کهن و ارزشمند از کارکرد تزیینی خط‌ها و نقش‌مایه‌ها(ریزنقش‌ها)ست. بسیاری از قلمزنی‌های پرکار و ظریف، در حاشیهٔ تصویرهای دوران نگارگری (مینیاتور)، به صورت خطوط اسلیمی در تشعیر و تذهیب وگونه‌های دیگر آن، به همین گرایش تزیینی خط در زیباسازی زمینه‌های بزرگ‌تر باز می‌گردد. تلاش‌های هنری ماتیس، نقاش فرانسوی و گوستاو کلیمت، نقاش اتریشی در نمایش تزیینی خط در آثارشان، یادآور رویکرد به خط تزیینی در آثار نگارگری ایرانی و نقاشی‌های چینی و ژاپنی است.

رویکرد به خط و نقش‌های تزیینی در میان آثار تصویرگران ایرانی و غیرایرانی هرچند از نمونه‌های فراوانی برخوردار نیست، توجه به آن‌ها، به نگرش‌های بومی و آیینی‌کهن بازمی‌گردد. در فراهم‌سازی تصویر برای

کتاب‌های مادر پیامبر، آن‌ها زنده‌اند، عبادتی بالاتر از تفکر نیست و آتش باش تا برافروزی، علی اکبر صادقی از این ویژگی برای کتاب‌آرایی بهره جسته و بدون آن که چندان به روایت حسی و احتمالاً ماجرایی متن دل ببندد، نقش‌مایه‌هایی پرکار و پرساخت و ساز با حرکت‌های قلمی پدید آورده است. ویژگی این آثار، به‌گونه‌ای است که خطوط تزیینی نه به عنوان نگاره‌های حاشیه‌ای بر متن تصویرهای اصلی، بلکه به عنوان تنها نمادهای تصویری کتاب مورد توجه قرار گرفته است. فیروزه گل محمدی، نسرین خسروی، و سیاوش ذوالفقاریان تصویرگرانی هستند که درکتاب‌هایی چون شغالی که در خم رنگ افتاد، دختر باغ آرزو، و بخوان چکاوک، بخوان، به کارکرد این خطوط به صورت حاشیه‌نگاری تصویرهای اصلی علاقه نشان داده‌اند. الهام اسدی در کتاب افسانه‌ی خرد، فرشید شفیعی در کتاب‌های نردبانی از ستاره، غیر از خدا و آدمیزاد، یکی بود ـ دو تا نبود، شهرزاد شوشتریان در کتاب دولقمه چرب و نرم، علی بوذری در کتاب اسطوره فرشته و آب، پیمان رحیمی‌زاده درکتاب حیوانات من، عطیه مرکزی در کتاب تولد یک پروانه، مهرنوش معصومیان درکتاب کمی از بسیار، مانلی منوچهری در کتاب هزار و یک شب، مهرناز شاه محمدی در کتاب گاو حسن چه جوره؟ و نیلوفر میرمحمدی در مجموعه آثارش، این ویژگی را در تصویرهای‌شان گسترش داده‌اند.

ب. نقش ذهنی (انتزاعی) خط:[11]

این نقش، در چرخش نیمه سرگردان خط در پیرامون شکل‌های اصلی و یا در متن آن‌ها دیده می‌شود؛ خط‌هایی که در نمایش جریان سیال ذهن روی کاغذ، حضوری فعال دارند و شبیه خط‌های درهم و برهمی است که ناخودآگاه هنگام گفت‌وگو با دیگران و یا مکالمات تلفنی، بر کاغذ ایجاد می‌کنیم. در واقع، نمایش این خط بر حرکات ناآگاه ذهن استوار است؛ هرچند تصویرگران انتزاع‌گرای امروز، با ذهنی آگاه و ساختارگرا به این نمایش‌ها توجه نشان می‌دهند و در آثار تصویری خود از آن بهره می‌جویند. فرشید شفیعی در کتاب کسی شبیه بهار و مرتضی زاهدی در کتاب لی‌لی‌لی‌لی حوضک، به این نوع خط گرایش نشان داده‌اند.

نقش ذهنی و انتزاعی خط نیز همانند نقش‌های تزیینی و شکل‌گرا، فرایندی جنبی وحاشیه‌ای در کارکرد خط به شمار می‌آید؛ نقش‌هایی که عمدتاً در خدمت نقش روایی خط است.

پ. نقش روایی خط[12]

این نقش، مهم‌ترین و فراگیرترین نقشی است که دراختیار خط گذارده شده و تاریخ هنرهای تجسمی، از به کارگیری چنین نقشی سرشار است و آثار درخشان بسیاری با توجه به رویکرد روایی خط خلق شده است.

ساده‌ترین بار روایتی خط را می‌توان در کاربرد خط افق برای نشان دادن مسیر حرکت داستانی یافت. در کتاب قطعه گم‌شده، اثر شل سیلوراستاین، خط افق مسیر حرکت قطعه گم شده را از ابتدا تا پایان داستان به نمایش می‌گذارد و این حرکت به‌گونه‌ای است که خط افق در هر صفحه، به نوعی ادامه خط در صفحه پیشین به شمار می‌رود و به شکلی خلاقانه، نقش اصلی خط را در دنبال کردن مسیر داستانی نشان می‌دهد. در کتاب سفر به شهر سلیمان، با تصویرگری محمدعلی بنی‌اسدی چنین نمایشی با حضور چند صفحه‌ای تصویر اژدها که هر تصویر ادامه تصویر پیشین است، نشان داده شده است.

خطوط اصلی روایتِ ماجرا، شخصیت‌سازی و فضاسازی عمدتاً در رویکرد تصویرگر به خطوط روایی شکل می‌گیرد. خط‌های روایی، اغلب بدون یاری جستن از نقش‌های دیگر خط، به تنهایی بار اصلی تصویر درکتاب‌های کودکان و نوجوانان را به عهده می‌گیرند. این ویژگی، به خصوص در فراهم آوردن تصویر برای کتاب‌های نوجوانان و درگونه‌های غیر انتزاعی آن، نمود بیشتری می‌یابد و در تصویرهای واقع‌گرا به اوج کارکرد و توانایی‌های خود نزدیک می‌شود.

گوناگونی خط در آثار تصویرگران ایرانی

الف. دوران نگارگری:

دوران نگارگری سرشار از به کارگیری خطوط ظریف و نرم در نمایش انسان‌ها، پوشاک، گیاهان و نقش مایه (موتیف)هاست. در عوض، خطوط صاف و کشیده در نمایش ساختمان‌ها و نمادهای معماری و در شکل‌گیری فرم‌های هندسی با نقوش کاشی‌کاری سردرها، دیواره‌ها، کف و سقف ساختمان‌ها، سر از شکل‌های هندسی درمی‌آورد. خطوط اسلیمی که یادآور رشد جوانه‌ها در زمینه و حاشیه متن تصویرهاست، سرشار از گردش ظریف و ملایم خطوطی است که زمینه‌های خالی را پوشانده و با به‌کارگیری بُن نگارها، نقوش اسلیمی، جدول‌بندی (در اطراف تصویر)، تکرار، تذهیب (خطوط طلایی)، تشعیر و سطوح ابری (ابره‌ها) همراه است که بیشتر در ساخت و ساز و زیبایی‌شناسی اثر مورد استفاده قرار می‌گیرند تا در بیان روایی و انتقال اطلاعات تصویری.

بسیاری از تصویرگران مکتب قاجار و دوره‌های پس از آن، از ویژگی خط در آثار نگارگری به فراوانی بهره جسته‌اند. محمد نقاش اصفهانی، میرزا علی‌قلی خویی، عبدالمطلب اسپهانی (اصفهانی)، حسینعلی خان مصور، میرزا مصطفی، میرزا عباس نقاش و محسن تاج‌بخش که تصویرگران دوران قاجار به شمار می‌روند، با کاربرد ویژگی‌های خط در دوران نگارگری آثاری آفریده‌اند که به دلیل چاپ سنگی و غیر رنگی بودن، ظرافت و زیبایی‌های نخستین خط در آن‌ها رعایت نشده است. همین ویژگی در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای هم‌چون محمد مدبر، قوللرآقاسی و نیز آثار لطفعلی صورتگر به‌گونه‌های دیگر دیده می‌شود.

در دوران معاصر و در نخستین دهه‌های سدهٔ چهاردهم، این ویژگی در آثار چاپ غیرسنگی رعایت شده است و تصویرگرانی چون محمد تجویدی، محمدباقر آقامیری، لیلی تقی‌پور، محمد بهرامی، رضا شهابی و حتی هنرمندان پیشروتری هم چون محسن وزیری مقدم و محمود مرادی‌پور از آن بهره جسته‌اند.

در تصویرگری دوران نوین کتاب کودک در ایران که عمدتاً از نخستین سال‌های دههٔ چهل آغاز می‌شود، افزون بر علی اکبر صادقی، تصویرگران نوگرایی چون فرشید مثقالی (در کتاب قصه‌های خوب برای بچه‌های خوب، جلد ۶)، نورالدین زرین کلک (در تصویرگری کتاب‌هایی چون امیرحمزه صاحبقران و مهتر نسیم عیار، زال و رودابه، و زال و سیمرغ) و آلن بایاش (در زمینه‌سازی تصویرهایش برای کتاب‌های کودکان) به ویژگی‌های خط در دوران نگارگری دل بسته‌اند. این دلبستگی، نخست در آثار محمد تجویدی و محمدباقر آقامیری و سپس در آثار علی اکبر صادقی دیده می‌شود. علی اکبر صادقی، تصویرگری است که در امروزی کردن ویژگی‌های نگارگری، آثار درخشانی پدید آورده و در نمایش رویکردهای نگارگری، چه در زمینهٔ گرایش به خطوط تشعیر و تذهیب (در کتاب‌هایی چون آن‌ها زنده‌اند، آتش باش تا بر افروزی، عبادتی چون تفکر نیست) و چه در زمینهٔ خلق شخصیت‌های انسانی و فضاسازی‌های روایی (در کتاب‌هایی چون پهلوان پهلوانان، عبدالرزاق پهلوان و گردآفرید) نقش برجسته‌ای در نمایش ویژگی‌های بومی نگارگری در ایران و تصویرگری معاصر دارد. توجه به این ویژگی در آثار برخی از تصویرگران امروز، هم‌چون صادق صندوقی، فیروزه گل‌محمدی، سیاوش ذوالفقاریان، پرویز اقبالی، پرویز مراد حاصل، امیرحسین صلواتیان، احمد کوثر احمدی و دیگران به فراوانی به چشم می‌خورد. البته وفاداری به این ویژگی، امکان گرایش به انتزاع و واقع‌گرایی و نیز گسترش دامنهٔ تخیل و تلاش‌های همه جانبه را نیز از تصویرگر می‌گیرد.

دوری از گرایش به‌گونه‌های خط در دوران نگارگری، هم‌چنان که در حوزهٔ نقاشی با تلاش هنرمندانی چون رضا عباسی و محمد زمان و با توجه به تأثیرپذیری از گستره‌های هنر در باخترزمین آغاز شد، در تصویرگری دوران چاپ سنگی نیز از تلاش تصویرگرانی چون مصور الملک، عبدالمطلب اسپهانی (اصفهانی)، ابراهیم عکاسباشی و میرزا علی‌خان نقاشباشی (مزین الدوله) برخوردار است که با توجه به ویژگی‌های تصویر در کتاب‌های غیر ایرانی صورت گرفت و امکانات چاپ گراوور (حکاکی) نیز به آن جلوه‌هایی جدا از نگارگری بخشید. از همین دوران، نمادهای واقع‌گرایانه در نمایش‌های خطی که با آمیزه‌ای از ویژگی‌های نگارگری همراه بود، اندک اندک راه خود را جدا کرد و پس از دوران‌گذار در دهه‌های نخست سدهٔ ۱۴، نگاه نگارگرانه و واقع‌گرایانه به تصویر، به طور جداگانه راه خود را دنبال کردند. کوشش ابراهیم بنی احمد، رضا شهابی، محمدناصر صفا، محسن دولو، یحیی دولتشاهی، افضل‌الدین آذربد و سپس محمود جودی‌پور و زمان زمانی سبب شد تا ویژگی‌های خط در تصویرگری واقع‌گرایانه، به پایه‌هایی استوار دست یابد و زمینه را برای تکمیل آن و نیز دستیابی به ویژگی‌های انتزاع و تخیل در آثار دهه‌های ۴۰ و پس از آن، آماده سازد.

هرچند در این مسیر، تصویرگری بسیار دیرتر از هنرنقاشی به حرکت درآمد و همواره زیر تأثیر دگرگونی‌های هنر نقاشی در ایران قرار داشت، سرانجام به حرفه تصویرگری هویتی مستقل از نقاشی بخشید و از چالش‌ها و گوناگونی‌های خاص خود برخوردار شد. با وجود این، هرگز نباید این تصور را به ذهن راه داد که بدون گرایش به نقاشی، بتوان به تصویرگری حرفه‌ای دست یافت.

دستیابی به ویژگی‌های خط در تصویرهای واقع‌گرایانه در این دوران، در آثار محمود جوادی‌پور تا اندازه‌ای حرفه‌ای‌تر و دیرپاتر از دیگران است؛ فرآیندی که با رویکرد به تأثیرات رنگ در تصویرهای او، به درخششی پایدار و ماندنی تبدیل شد و با تلاش‌های محمد زمان زمانی، به افق‌های تازه‌ای دست یافت. حذف خطوط محیطی و ارزش بخشیدن به فرم‌گرایی رنگی در تصویرگری نیز بیش از همه مدیون تلاش‌های مرتضی ممیز، در نخستین سال‌های دهه ۴۰ و در کتاب‌هایی چون پالتو قرمز و هر کس خانه‌ای دارد است؛ کوششی که با توجه به ویژگی‌های نگاه گرافیکی به تصویر، جلوه‌های ساده شده و کودکانه‌ای دارد.

ب. خط در تصویرهای واقع‌گرایانه:

تقدس گرایش به خط‌های ظریف، نرم و یکدست با ویژگی‌های خط در تصویرهای دوران چاپ سنگی شکسته شد و غیر یکدست شدن خطوط محیطی، ضمن نمایش کهنگی، سادگی و نخستینگی آن، راه را به سوی پیدایش خط در تصویرهای واقع‌گرایانه که از خشونت و واقعیت بیشتری برخوردار است، آماده کرد.

بیان واقع‌گرایانه خط، به تدریج رواج یافت و در برخی آثار محسن وزیری مقدم، محمد بهرامی و محمود جوادی‌پور جلوه‌های پایداری به خود گرفت. تصویر سهراب در آغوش رستم، در کتاب داستان‌های شاهنامه (۱۳۳۶)، با تصویرگری محمود جوادی‌پور، از نمونه‌های درخشان این گرایش به شمار می‌رود.

بعدها با تلاش تصویرگرانی چون زمان زمانی، پرویز کلانتری و نورالدین زرین کلک در تصویرگری کتاب‌های درسی دهه ۳۰ و ۴۰، از جمله تاریخ و جغرافیای پنجم و ششم دبستان، این ویژگی برجسته‌تر شد و به فراوانی مورد توجه قرار گرفت و ساختار اصلی خط در تصاویر کتاب‌های درسی را دربرگرفت.

خط، با ویژگی‌های واقع‌گرایانه، برای تصویرگری متن‌های تاریخی، آموزشی، دانش اجتماعی و علوم بسیار مناسب است و به دلیل برخورداری از ابعاد واقعی و نزدیکی آن به واقعیت، از گویایی و درستی ویژه‌ای نیز برخوردار است. در تصویرگری دهه‌های ۴۰ و ۵۰ به حاصل تلاشِ تصویرگرانی چون بهمن دادخواه، نفیسه ریاحی، نسرین خسروی، نیکزاد نجومی و بهرام خائف برمی‌خوریم که در کتاب‌های هفاایستوس (دادخواه)، چه می‌خواهید بدانید؟ (ریاحی)، زنبور عسلی به نام وزوزی (خسروی)، حیاط پشتی مدرسه عدل آفاق (نیکزاد نجومی) و انسان و ببر (بهرام خائف) به جلوه درآمده و به ویژگی‌های واقع‌گرایانه خط بسیار نزدیک شده است.

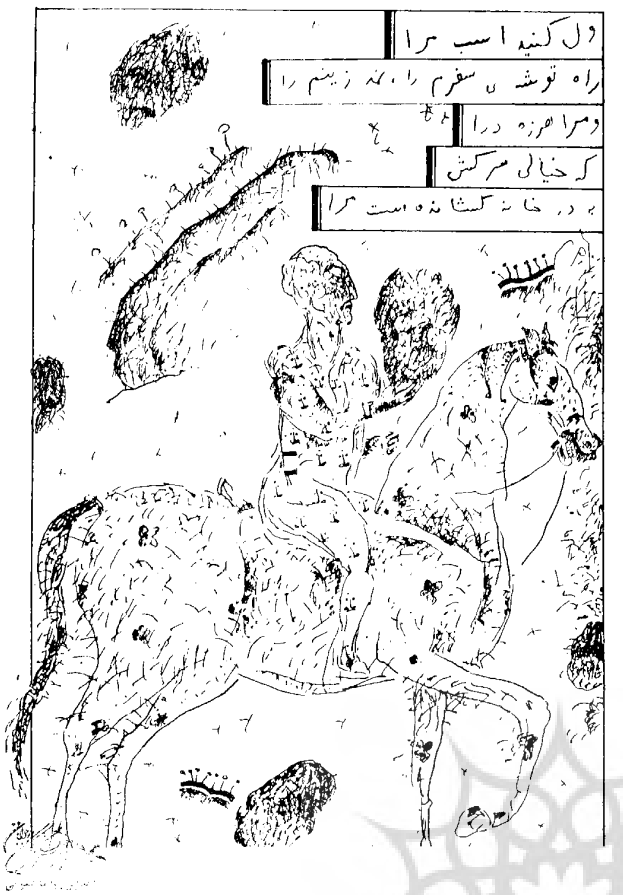
اما واقع‌گراترین خط‌های تصویری را باید در دههٔ ۶۰ به بعد، در آثار پرویز حیدرزاده و بهرام خائف دید که به نوعی ادامه نگاه بهمن دادخواه به شمار می‌رود

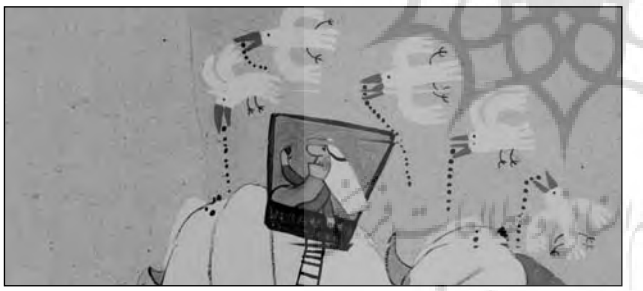
و بیش از همه در تصویرگری متن‌های تاریخی و داستان‌های واقعی، به ویژه برای نوجوانان، به کارگرفته شده است. نقش واقع‌گرایانهٔ خط، به دلیل پیروی محض از واقعیت و گریز از حس‌های انتزاعی و بسیار تخیلی، در تصویرگری امروز جایگاه چندانی ندارد و این فرآیند را باید در دلبستگی فراوان تصویرگران امروز به انتزاع دید. این گرایش، سبب ضعف بیش از اندازهٔ تصویرگری در ادبیات غیر تخیلی شده است.

پ. جایگاه خط در واقع‌گرایی کودکانه:

هرچند کودکانگی تصویر، تا اندازه‌ای در آثار دوران نگارگری به خودی خود به چشم می‌خورد، در آثار تصویرگران دهه‌های نخست سدهٔ ۱۴، از جمله لیلی تقی‌پور، به این روند توجه ویژه‌ای شده است. با حضورتصویرگران حرفه‌ای کتاب‌های درسی در دهه ۳۰، هم‌چون پرویز کلانتری، غلامعلی مکتبی، زمان زمانی و نورالدین زرین کلک، نوعی واقع‌گرایی ساده شده و کودکانه در نمایش تصویرها به چشم می‌خورد که پیش از آن چندان دیده نمی‌شد. این فرآیند، به خصوص درتصویرگری کتاب‌های فارسی دوران دبستان قابل توجه است. باتلاش خلاقانه مرتضی ممیز در آغازهٔ دهه ۴۰، تصویر به چنان سادگی، خلاصگی و کودکانگی‌ای دست یافت که تا پیش از آن سابقه نداشت. خلاصه بودن، و ایجاز در این تصویرها، آن چنان است که هرگونه خطوط اضافی روی صورت، پوشاک و اشیای اطراف کاملاً حذف شده و آن چه باقی مانده، نگاهی کودکانه و برداشتی بسیار ساده شده از پدیده‌های پیرامون است.

خط با ویژگی واقع‌گرایی کودکانه، فراگیرترین خط در تصویرگری امروز کتاب‌های کودکان به شمار می‌رود و سادگی درک تصویر توسط کودکان سبب شده تا این گرایش، به ویژه در آثار مجله‌ای، از گسترش فراوانی برخوردار شود. تصویرگرانی چون مهرنوش معصومیان، نیره تقوی، علی خدایی و علی مفاخری، با تفاوت‌هایی در شیوه کار و نوع نگاه، به این ویژگی توجه فراوان نشان داده‌اند و آثارشان ادامهٔ تلاش زمانی، کلانتری، زرین‌کلک و ممیز به شمار می‌رود؛ روشی که در تصویرگری سرشار از انتزاع امروز، جایگاه پیشین خود را تا اندازه‌ای از دست داده است.





ث. جایگاه خط در تصویرگری انتزاعی:

انتزاع در تصویرگری، تا پیش از دهه ۴۰، از نمودهای اندکی برخوردار بود و نمونه‌های بسیار سادهٔ آن را تنها می‌شد در برخی از آثار ابراهیم‌بنی احمد، آن هم در کتاب‌های درسی دید؛ ویژگی‌ای که نمونه‌های ساده شده آن در آثار خود کودکان به چشم می‌خورد. فرشید مثقالی را به جرأت می‌توان آغازکنندهٔ نگاه انتزاعی در تصویرگری کتاب‌های کودکان نامید؛ هرچند این ویژگی پیش از آن، در هنر نقاشی و در آثار جلیل ضیاءپور، محسن وزیری مقدم، حسین کاظمی و دیگران راه یافته بود.

ساده‌ترین نمونهٔ انتزاع را باید در چشم و ابرو گذاشتن برای اشیا (از جمله در آثار ابراهیم بنی‌احمد) و انسانی دیدن آن‌ها یافت. به هم زدن مقیاس در اجزای یک تصویر، قرارداده شدن دو تصویر روی یکدیگر به‌گونه‌ای که هر دوی آن‌ها دیده شوند (هم‌پوشانی)، شناور شدن عناصر تصویری در فضای اطراف با حذف نیروی جاذبه (تعلیق) و تصویر کردن شکل‌های خیالی و غیرواقعی، ساده‌ترین نمودهای گرایش به انتزاع به شمار می‌روند. خطوط انتزاعی در برجسته‌ترین رویکردهای آن، درخدمت شکل (فرم)هایی قرار می‌گیرند که تنها در ذهن هنرمند وجود دارد و بازتاب تصویری آن‌ها نمایشی خیال‌انگیز و کودکانه از پدیده‌های اطراف است. این ویژگی در آثار نقاشی شده توسط انسان‌های نخستین، به فراوانی دیده می‌شود و بازنمایی آن‌ها، یادگار تلاش کوبیست‌ها ونقاشان انتزاعیِ پس از آن است. آشکارترین کارکرد خط به‌گونه انتزاعی به صورت نمایش خطی انسان و پدیده‌ها، بدون درنظرگرفتن بعد و حجم آن است که به فراوانی در آثار انتزاع گرایان امروز به چشم می‌خورد.

۲. شکل (فرم)

«خاصیت مهم رسانه، یدیدآوردن رابطه‌ای برای شکل (فرم)ها است. سحر انسان در هر مکان و زمان گرد و شکل‌ها را پدید آورد. شکل‌ها سازند، اسازند، و محیط ...»[۱۴]

«شکل، فرم و صورت است و هر اثر هنری است با روح و شکل‌بخش. شکل به راه‌خانه چشم بیننده را هدایت کند و احساسات و اندیشه‌ها را برانگیزد و با خود همراه تکامل بیابد.»[۱۵]

به این ترتیب، برخورد سازندگانه با اشیا، به ایجاد شکل (فرم) انجامد و به این اصل تجربه را پدید آورد. در واقع، شکل بر اثر حرکت بستگی یا ایجاد سطح در صفحه پدید آید و ساختار آن به وجود تلاش برای بستگی دارد. در کتاب شناخت، تعریف «شکل» از «فرم» جدا شده؛ به این ترتیب: «شکل دوبعدی و فرم سه‌بعدی است. شکل به یک «سطح» مشخص گفته شده، ولی فرم با داشتن طول، عرض و ارتفاع، وزن و جسمیت چیز را به بیننده نشان می‌گذارد».[۱۶]

به این ترتیب، در بیشتر کتاب‌ها واژه‌های شکل (shape) و فرم (form) به یک معنا به کار برده شده‌اند.

گونه‌های شکل (فرم)

شکل‌های فرم‌زا از دو خانواده، دارای حس‌ها و نشانه‌های پایدار، خشونت، پرآرامش، پرورش، حرکت و آرامش و تلاش است. خانواده‌ها بزرگ شده، شکل‌های دسته‌بندی‌شده و فرم‌زا از دیدگاه‌های مختلف به وجود می‌آورند. این شکل‌ها از دیدگاه حس‌ها و نشانه‌های پایدار، سه‌گانه‌اند و تداعی‌کننده دایره، بازگشت فصل‌ها، چرخش، پرباری و ... است.

نشانه‌ها و احساس‌های دیداری و لمسی‌ای که فرم، حس دیداری و لمسی به ذهن بیننده القا می‌کند، در ارتباط با ساختار درونی فرم، تناسب، حرکت و آرامش و تعادل، ارتباط نزدیکی با هم دارند. برای نمونه، تناسب در کتاب شناخت، با دو نوع ایستایی (با درون‌گرایی) و پویایی (با برون‌گرایی) شناسایی شده است. ایستایی، اساس، اثر حجم پر و سنگین (با درون‌گرایی) و پویایی، پرفروغ و گردآورنده، اثر لطیف و برصفا (با برون‌گرایی پنهان) و بادپا، اثر ریتم رقص‌گونه (با برون‌گرایی گرافیکی) اشاره شده است. فرم در ارتباط با دایره، شکل و سیک دلخواه تعریف و در برون‌گرایی به نشانه‌های حسی گذار و دیداری تبدیل شده است. اسب با استفاده از خط شکل گرفته و اسب وحشی و بدون استفاده از خط شکل گرفته و اسب وحشی و بدون استفاده از رنگ در کتاب راحت و آسان و استفاده از رنگ، اشاره به حس بزرگسالی، اشاره به اسپرسیون (حالت‌گرا) برخوردار است.

○ در آثار برون‌گرا، شکل‌ها رها شده، به اسپرسیون وحالت‌گرا، درگیر با وحشت، ابزار و درد برای تبدیل شدگی برای از آن‌ها در کتاب جشن‌های شاد، اثر بهرام خانی‌پور. تبدیل‌گرا چگونه؟ اثر بهرام خانی‌پور. تبدیل‌گرا چگونه‌ایم؟ آشنا با نشانه‌های تبدیل‌شده است. در این کتاب، فرم‌ها چنان با اسباب‌بازی‌ها دارد، با کمک چشم و ابرو، لب و دست و پا، روایت‌گر خود گرفته است.

○ چشم در صفحه‌ها نیز تداعی‌کننده دیدار را دگرگون سازد. به این ترتیب، فرم‌های شناخت با اصل تجربه را ایش گذارد، در این تجربه‌ها فرم‌ها گاهی درپی آچده‌شدن‌اند و به این ترتیب، ترکیب‌بندی‌ها گاهی تداعی‌کننده ساز و صفحه‌آرایی کتاب را تداعی می‌کنند. سفیدخوانی‌ها فرم‌های زیبا یا جای‌های ویژه‌ای برای ارزش‌بخشیدن به محتوا و روایت شتاب‌گونه است.

○ فرم‌ها گاهی، در بیشتر موارد با واگرایی، روشن و آشکار شده‌اند، در آثار انتزاعی‌تر گاهی شخصیت، فرم‌ها محو شده و جای خود را به جست‌وجوی روایت‌ها، به تجربه‌ها در صفحه‌ها پرداخته‌اند. به این ترتیب، در دگرگونی فرم‌ها و شکل‌ها، تلاش آگاهانه‌ای در جهت پدید آوردن تداعی‌های دیداری و لمسی و ... وجود دارد؛ تداعی‌هایی که شکل‌ها و فرم‌ها را از بودن در خود، به سوی بودن در ذهن بیننده می‌برند، از این‌رو، فرم‌ها و شکل‌ها از ساختار درونی خود، به سوی ساختار بیرونی و تداعی‌های ذهنی حرکت می‌کنند و از بخش‌های پرداخته به ارتباط‌گر تبدیل می‌شوند.

فرم‌ها در آثار تجربی‌گرا را می‌توان به این شکل‌ها دسته‌بندی کرد: ۱. فرم‌های ساده‌شده دست‌ساز؛ ۲. فرم‌های شکسته و دگرگون شده؛ ۳. فرم‌های شبه‌بدنه (ریستالازه)؛ ۴. فرم‌های ابداعی (واقع‌گرا) دست‌به‌دست می‌کنند.

۱. فرم‌های ساده‌شده دست‌ساز:

استفاده از شکل‌های دست‌ساز از شباهت‌شناسی، خلاصه‌سازی و روایت برخوردار است. با توجه به ادامه‌گرایی آن، در تجربه‌گرایی دگرگون می‌شود.

ساده‌ترین راه تبدیل فرم به شخصیت‌پذیری را با گذاشتن دو جای چشم‌ها و یک خط جای لب روی فرم، انجام داد. این ویژگی، از جمله در آثار ابراهیم به احد، در دهها و ۳۰ در کتاب‌های درسی (مثلاً برای سال‌های اشکوفه) دیده شده است. پس از آن در کتاب خرگوش‌ها، پرنده‌ها، شکل‌ورزی را به ساده‌ترین شکل آن انجام داده است و حتی در بسیاری از آثار تجربی‌گرای بعدی و بادبادک‌ها و بالن‌های فاخر در کتاب شرآب و بشاب چگونه گلدان بادی اسب‌های دریایی دست‌یافتنی. جز آثار وتاپا سالاری، تجربه‌گرایی لهستانی، وارژاوانتر[۱۷]، تجربه‌گرایی سوئیسی، سرشار از شکل‌های ساده‌شده و دست‌ساز است. وارژاوانتر در تجربه‌گرایی کتاب‌های سندر، ویلهلم تل، شکل‌ورز و آواز تردید، از این تبدیل پیام‌ها داستانی به فرم‌های ساده‌شده دست‌ساز (پیکتوگرام)، بازیابی در تجربه‌گرایی دست‌یافتنی و در داستان شکل‌ورز، با استفاده از دایره‌ها، شکل‌ورز، دایره‌ها، سایه‌بازیگر، دایره‌زردبرادر، دایره‌آب‌بازیگر، دایره‌های بازیگر، دایره‌های سبز بازیگر جلوی سکوهای بازیگر خانه‌های روایت‌گر از ایماسازند با استفاده از این دانش داستان‌ها را خلق می‌کند.[۱۸]

در بسیاری از تجربه‌های دانش‌آموزان جلد ۴۰ و در تجربه‌های پرهیز، زیبایی‌شناختی، کلاغ‌ها و دیوارها، فرم‌ها با سادگی و ایجاز دست‌یافتنی و شکل‌های دست‌ساز دیگر، در سطح درخت کریسمس (کلاژ) انذار، بازگویی روایت‌ها را به عهده دارند.

فرم‌های دگرگون‌شده راه‌یابی بر فرم‌های ساده و دست‌ساز بیشتر شده، در آثار انتزاعی‌تر گرایش به سوی واگرایی دیده می‌شود و در جلدهای بیشتر یابد. در کتاب راتر و وتاپا سالاری[۱۹] پدیده‌ها به سادگی به شکل‌های دست‌ساز تبدیل شده‌اند و در کتاب‌های حیاط‌ساز گرد. دیک‌برو[۲۰] تجربه‌گرایی است دشوارتر روایت‌ها را با ساده‌تر

رم ا د س ب ایش گذاشته است. ت یرگر بس ارشدة تاب س در از ای است. روا [۲۱] زدرت یرگر تاب ا سلا ت ای شا است وداش شاد بخش است، ازویژگ ا اش د ا ب سادگ و راوا بهره جسته ودست وپاوحرات د ا را با خ ا بسار ساده شا داده است.

ت یرگر تاب ا خرگ ش ا (پهرا ز ا)، دی ح ا ات (سروس آاخا)، ا پشتات جاست؟ (ا ا ر)، اتبس ر ز (راش خ ری)، زیباتری آواز (ا ا)، پهلا فرد و ا در (ح درا ب د)، پ رز دلش خ است ت رتری خا د ا را داشته باشد (ادر ابرا) وشر ای برا د ا (بهر دادخاه)، ویژگ ساده‌وگاه د س شده اصرت یر رادربردارد و ار د استار وگرا رم‌رادرساختارت یرب خ ب شا د د. ای ویژگ، مچ باروش ا و اه ا تفاوت، در تاب ا پرپرواز (سارا ایروا)، د د رروزت چ شد؟ (اسا ج ا برجسته)، ر ا زیبا را دوست دارم (بفش احدزاده)، خرس با الاه خرس ب الاه (ا ب ذر)، الا ورزش ار (ا ا)، گل بلاروخ رش د (ز اد ج) وبرخ ازآثار رش د ث ال، بهر دادخاه، آل بایاش، ا فاخر، ستاره ت د و ا خدای دیده ش د.

۲. رم ا ش سته ودگرگ شده:

ت ج ب ویژگ ا ب سم تحلا، ب ویژه درآثار **ژرژبرا**، **پابلو پ اس وژا گر**، در ایش ا تزا پدیده‌ا، درت یرگر ز رد ت ج راوا رارگرت شده است. ای ویژگ، ب ش ل پ چ ده وپرساخت و ساز، بارا ت س دوشا ا ت یرگر چک، درت یرگر ب ارر ت است. درت یرگر تاب **پسر چ ستاره‌ا داشت**، اثر ا ا، ای ش سته ودگرگ ب اوج خد زدیک‌شده است؛ بگ ا ب ر رسدازدر و الا د د ب دورباشد.

اءالدی جاوید (م. جاوید)، ت یرگرد ۵۰، درت یرگر ای چ پسر بت ا را ش ست، فت الا، چ شد دوستم داشتد؟ و پریا، با استفاده از رم ا ش سته و د س، از خسته ت یرگرا ا تزا است ب ویژگ ا ب سم تحلا درت یرگر الا شا داده است.

دراثارا تزا وآبستره ا روزه گسترده‌ا ازآثارت یرگرا را دربر گرد، ب پدایش دگرگ در رم و ایش ذ پدیده‌ا تج راوا شده؛ بگ ا گاه‌ش ل ا ر رم، شبا ت خدرا با ب ا ازدست د د و اساز ا آ تها درذ ر د ش ل گرد. درت یرگر تاب ا **خال س س جا ر؟**

(رت ز ا د)، شهرزاد گ (رشد شف)، در چ ا چ خ رد. (ب زر سهراب)، آتاسا، (ازا تحیا)، اب ب د فش ایت باش (سریر خسرو)، ا پشتات جاست (ا ا ر)، شاید... (ا فاخر)، ش ری تراز سل (ا را گلدوزیا) وآ شب بارا (آزیتاآرتا) زم وب ش چ گرایش ای ب چشم خ رد.

۳. رم ا ش ب ب د شده (ریستالزه):

ت س م ب د س ح یک رم ب س ح بسار چک‌تر گاه‌بار ا گ اگ راه است، ازویژگ اش ا زای درت د ا چ ایرا (از ج ا اش ا زای ش شده‌دربشابر، رب ب دورا

اشا) و ردورا بزاس ب شار رود. تسم یک سح ثابت ب س ح بسار چک‌تردرت یرگر ا روز، بخش دیر از چالش ا ذ ت یرگرو زپدیده گرایو وزیبایِ شاس یرا ب ایش گذارد. اش ا گستاول ت، اش اتریش، سرشارازس ح تزیِ شب - ب د شده‌ر است از چشم ا ویژه‌ا برخرداراست.

درت یرگر تاب ایِ چ سفر ب شهرسلا و اه و خ رشد (حد ل ب اسد)، رازخدا چ س تها بد (رشد ثال)، اسا ا (حد پ د)، راز ردا ا، از بس ارودار ب دار ب شد (پهر ش ا)، آاول الفباست، رم ابریشم، روزا و بادباد ا وازآب ا (رالدیِ زریِ لک)، اگرجا را صرت ا ر داشتد و از پرزورتره؟ (زاد جِ) وحِ ات شاخدار (اد ابرا م زاده) از ایِ ویژگ ب ا تازگ درت ک وگاه ب ا سبک انتخاب شده ت س ت یرگر، استفاده شده است. ش ستِ یدست رم، در تاب گم شده لب دریا، اثر زا ز ا با خ سفد از یدیر جداشده، شا ر ا شرج درسرز اج ب ایرا است در ت یرگر تاب ا ا رو دریا و ی س، اثر ره ت زدیده ش د.

۴. رم ا ا را شده:

ا را در رم، دتا ب گ ا است ساختاراصلِ ووا ت یرتا اندازه زیاد دست خرده با اد و تها سبت ایِ از اصر ت یر ب م ریزد. ایِ ویژگ ، ب خ در ارت یرگرا حالت‌گرا (اسپرس ست)، اریِ اتریست ا و زگرایا دیده ش د.

رم ا را شدهِ‌سایِ پسر، درتاب ح ت و ردداا، اثر رت ز ب گ ا است صفح روبرورا الاَ دربرگرت وز آپ شده از اد ایِ است گذشت ا پسر راتدا د.

درت یر ا تاب ج شدشاه، پهر ا، پسر چشم‌آب ، ایِ ازبال وشهر ارا ت س رشد ثال شده شده‌اد، ازویژگ ا را در رم ب راوا استفاده شده وب ویژگ ب شترآثار ثال برا د ا تبدیل شده است. حد ل ب اسد، پژ ا رح زاده و وحد ریا از ج ل ت یرگرا ستد ب ایِ رآید در را م‌ساز ت یر برا د ا گرایش شا داده‌اد. ب م ریخت سبت اندازه‌سرب دیر ا ا بد، از ویژگ ا ل درایِ ش ه ت یرگر ب ش ار رود.

۵. رم ا ب (وا گرا):

استفاده ازش ل ب پدیده‌ا درت یرگر ودرسبک ا باز ا[۲۲] (وا ا)، وا گرا (رئالسم) ووا گرایِ (رئالسم) د ا، ازدیرِ تریِ ش ه ا اربرد رم‌درپدایش ت یربرا تاب ا د ا ب ش ار رود. گرایش برخ از ت یرگرا ب آثار لاسک، سبب ش د ر د تج ب اد ا وا پدیده‌ا، ب ساخت‌وساز د وپر ارو آوردو ساختارگرایِ درت یرا ب ا ش ه دلخاه خد برگزید. تأسفا ت یرگر تاب د درایرا، جدا ازتلاش ا دورا ارگر، از ایِ رآید بسار دور است و م‌تر اثر پر ار و ساختارگرایِ در ایش اجزا ت یرا ب چشم خرد. ت یرگر تاب دیِ و دلبرو زیر چک برا ا ایرا وتس خائل درو را م شده و زت یرگر تاب دیِ خ با ت س گل دو ار[۲۳] از چ رآید برخردار است. ساخت و ساز پرش ه ود دو ار، درت یر ا تاب دیِ خ با ، ت یرایِ خ شاید و دلش پدید آورده است د را در ب اد ا ت یر، ب گشت‌وگذار را خ اند.

در رم ا وا گرابرا د آسا ودلش است. ب ارگر رم ا وا ا ا ساده شده در آثار پرویز لا تر، ل خدایِ، پهر ش ا، ره ت وس شهروا بار ایِ دلش راه است، برا د ا خردسال بسار اسب وخال‌برا زاست.

در ایش رم ب ش ل وا گرایا ، ت یرگرت‌ها ب ساده و خلاص و گ یا رد ت یر ادیشد و یا آ ب زیایِ تام آ را ب ساختار وا اش زدیک د. درایِ راید، ایجاد دگرگ درا ندازه‌ا و ز ت رداد و ایجادش ست ا ا را آ زدرت یرا ب چشم - خرد و ت یرگر از ب ا تال ت رات اتزا ذ خد ب د احساس د.

ایش‌وا پدیده‌ا، چ درگ ا ب سارساده‌وابتدایِ آ، برا د ا خردسال اسب است (م چ آثار رت ز در تاب پالت رز)، و چ درگ ا پرساخت و ساز و ساختارگرا آ در تاب دیِ خ با، ب چارچ ب وا رم وادار اد. ایِ ویژگ ب ر ام در ت یرگر تاب ا ل ، تاریخ وداستا ا وا د بشتر دارد.

پ شت:

۱. Visual Elements (عناصر دیداری)
۲. Line (خط)
۳. شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها (از روزن چشم کودک جلد ۱)، نوشته: دونا نورتون، ترجمه: منصوره راعی (و دیگران)، تهران: نشر قلمرو، ۱۳۸۲، ص ۱۴۴.
۴. Literature and the child, Lee Galda, Bernice E .cullinan, 2002, Wadsworth Group, Canada, 5th edition . Page77
۵. کتاب رنگ: نوشته: ایتن: ترجمه: محمدحسین حلیمی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۰ (چاپ چهارم)، ص ۱۴.
۶. همان جا، ص ۳۵.
۷. Construcive (ساختاری)
۸. Impressive (حسی ـ تأثیرگذار)
۹. warja Lavater
۱۰. Illustrative (توصیفی ـ بیانی)
۱۱. Decorative (تزیینی)
۱۲. Abstractive (انتزاعی)
۱۳. Narrative (روایتی)
۱۴. Form. ب ر رسد ب ارگر واژه «ش ل» ب جا « رم»، چدا بار فهِ آ رادربر گرد. از ایِ رو، درایِ ال گا از ا واژه « رم» استفاده شده است.
۱۵. رت ، دو ا: شاخت ادبات د ا: گ ا و اربردا (از روز چشم د ـ جلد ۱)، ترج ره را (ودیِ را)، تهرا : شر ل رو ۱۳۸۲، ۱۴۷.
16- Literature and the childe, lee Galda, Bernice E. Cullinan, 2002, Wadsworth Group, Canada, 5th edition. Page: 79
17- Exploring Visual Design, Josef A. Gatto, Albert W. Porter, Jack Selleck, Davis Publications, U.S.A, 1978, Page: 68
18- Warja Larater
۱۹. راج ش د ب: بررس ت یرگر وارژا راتر، پایا ا ، رشت جف ، درسا
20- Kreta Pakovska
21- Dick Brona
22- Monro life
23- Representative
24- Gial de Marcken
25- Literature and the child,