مقاله

نقد تصویری و ادبیات کودکان

باربارا کیفر
استادیار دانشکده تربیت معلم دانشگاه کلمبیا، نیویورک
مهسا خلیلی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شنوندگانی را تصور کنید که وقتی قصه‌گو کتاب قصه مصوری را ورق می‌زند، مجذوب در جای خود نشسته‌اند. تصاویر به واژه‌ها فرم و احساس، رنگ و عمق می‌بخشند. شنوندگان واکنش‌های گوناگونی دارند. برخی از آن‌ها حتی لحظه‌ای نگاه‌شان را از تصاویر برنمی‌گیرند. دیگران ابتدا به تصاویر و سپس به چهره قصه‌گو می‌نگرند و با حرکاتی مداوم و ضرباهنگ‌دار، این روند را تکرار می‌کنند. اما دیگران که تعدادشان در گروه اندک است، در کل حوادث قصه‌گویی، خیال‌پردازی و تعامل میان قصه‌گو و شنونده مشارکت می‌جویند و جزئی‌ترین نکته‌ها را می‌بینند و به خاطر می‌سپارند. در شرایط حاضر، این اتفاق با کیفیتی جادویی صورت می‌پذیرد. از هریک از شنوندگان درخواست می‌شود تا در تبادل عقل و احساس درگیر شوند؛ تجربه‌ای که همزمان، اجتماعی و فردی است و نیز فراتر از مرزهای زمان و مکان حرکت می‌کند. در حقیقت، این صحنه بی‌زمان است. چنین صحنه‌ای می‌تواند برابر غارنگاره‌های لاسکو (Lascaux) در ۱۵ هزار سال پیش یا در فرهنگ وارل پی‌ری (warlpiri)، در صحرای غرب استرالیای امروز رخ دهد.

افرادی که در حوزه علوم کتابداری یا آموزش فعالیت دارند، احتمالاً بیش از دیگران، چنین صحنه‌ای را

در کتابخانه یا در کلاس درس و در زمان اختصاص یافته به قصه‌گویی می‌بینند. اما اهمیت این گونه تجربه دیداری / کلامی، کم نیست؛ چرا که کودکان در فرهنگ غرب، بیشتر آن را تجربه می‌کنند. سوزان لانگر (۱۹۴۲) استدلال می‌کند که «خیال‌پردازی... شیوهٔ تفکر بی‌آموزش ماست و داستان‌ها اولین محصول چنین تفکری هستند.» (ص ۱۴۵) سنت درازمدت تصویرسازی کتاب که در ویژگی‌های اساسی بشر ریشه دارد، در طول قرن‌ها در نتیجه نیاز فرهنگی برای نمایش برخی جنبه‌های عمده افراد و نوع بشر، از طریق خیال و افسانه و نیاز هنرمند برای بیان معنا، با بهره‌گیری از نمادهای تصویری، پدید آمده است. در سال‌های بعد، دگرگونی در نیازهای جامعه که در فرهنگ دوره‌ای خاص انعکاس یافته، محتوای یک کتاب مصور را تعیین و مخاطبان این کتاب را مشخص می‌کنند. از سویی، پیشرفت‌های تکنولوژیکی و دستیابی به ابزارهای بیشتر برای تجربه کردن، امکان می‌دهند تا فعالیت تصویری فراتر از دیوارهای غار یا سطح بیابان گسترش یابد...

علاوه بر این، همان گونه غار نگاره‌های لاسکو، نسخه‌های خطی تذهیب شده قرون وسطی و رویاهای بومیان استرالیا معمولاً در حوزه فعالیت متخصصان تاریخ هنر قرار دارند، کتاب‌های مصور امروزی نیز آثار هنری هستند و باید به همین شیوه تصویری نقد شوند. چرا که یک کتاب مصور، همان گونه که بر معانی کلامی تکیه دارد، به همان اندازه و بیش‌تر بر معانی تصویری نیز متکی است.

هم زبان و هم تصویرگری، دارای ویژگی‌های نحوی و معنایی‌اند. دراین باره، هلمن می‌گوید که ما ویژگی‌های نحوی تصویرگری، هم‌چون سازمان‌دهی خطوط و رنگ را می‌شناسیم. هم‌چنین، ویژگی‌های معنایی آن را که از طریق خطوط و رنگ‌ها موجب پدیدآیی احساساتی هم‌چون آرامش، صمیمیت و یا عصبانیت می‌شود، می‌شناسیم

نقد و کتاب‌های مصور

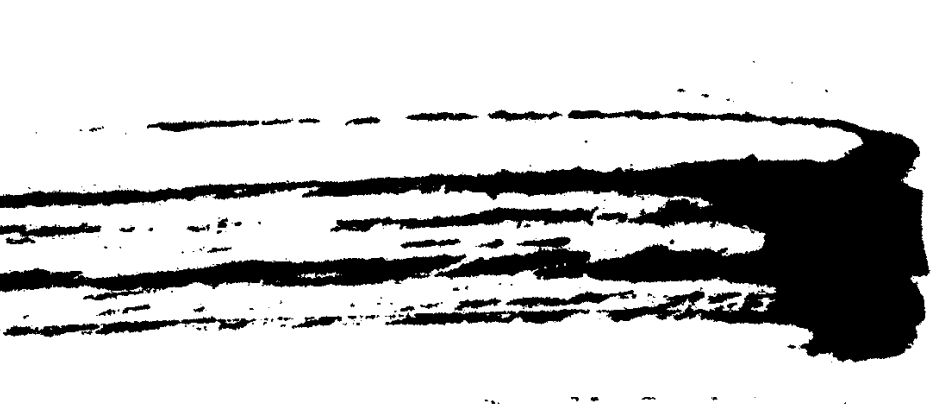
مارانتز (۱۹۷۷)، به عنوان مثال استدلال می‌کند که کتاب‌های مصور، کتاب‌هایی ادبی نیستند که آفریده‌هایی واژه بنیاد باشند، بلکه این کتاب‌ها صورتی از هنر تصویری و تجسمی‌اند که باید به عنوان آمیزه‌ای تصویری و کلامی مورد ارزیابی قرار گیرند. بادر (Bader ۱۹۶۷) می‌گوید که «کتاب مصور یک فرم هنری است که به ارتباط میان تصاویر و واژه‌ها، در دو صفحه روبه‌روی هم و به نمایش پرهیجان (drama) ورق زدن کتاب وابسته است.»

این حقیقت که ما در کتاب‌های مصور، با حداقل نشانه‌های ارتباطی سر و کار داریم، که چه در حوزه نقد کاملاً تصویری و چه کاملاً کلامی، وظیفه منتقد را دشوار و پیچیده می‌سازد. اغلب منتقدان، به جای این که به هنر نهفته در کتاب مصور، به عنوان هویتی مجزا و منحصر به فرد بپردازند، می‌کوشند تا کتاب مصور را به یک یا چند رشته اصلی نقد مرتبط سازند. سال‌ها، منتقدان کتاب‌های مصور این وظیفه را بر دوش داشته‌اند که تصاویر را نادیده بگیرند یا بحث دربارهٔ عناصر هنر را به چند عبارت و واژه معمولی خلاصه کنند. به تازگی، نظریه‌های سواد بصری گسترش یافته، اما این نظریه‌ها نیز عناصر کلامی را نادیده می‌گیرند یا با تصاویر، هم‌چون واژه‌ها و علائم خواندنی برخورد می‌کنند. به عبارت دیگر، برخی از نظریه‌پردازان، تصاویر موجود در کتاب‌ها را براساس تقسیمات سنتی تاریخ هنر، هم‌چون امپرسیونیست، اکسپرسیونیست، رئالیست یا آبستره طبقه‌بندی می‌کنند و سپس نتیجه می‌گیرند که سبک‌های تصاویر، مترادف سبک‌های نقاشی است.

به باور من، نظریه‌های مربوط به هنر مصورسازی، در نشانه‌شناسی ریشه دارند. در این زمینه، محققان فرضیه‌هایی مرتبط با روابط گوناگون تصاویر و متن را گسترش داده‌اند. برای مثال، گلدن (۱۹۹۰) پنج رابطه گوناگون میان تصاویر و متن در کتاب‌های مصور پیشنهاد می‌کند. وی استدلال می‌کند که در سه مورد از این رابطه‌ها تصاویر نقشی مکمل گسترش‌دهنده و برجسته ایفا می‌کنند، اما متن را می‌توان به صورت مجزا از تصاویر خواند؛ بی‌آن‌که در معنای دریافتی خللی ایجاد شود. در دو رابطه دیگر پیشنهادی او، تصاویر، یا اطلاعات اساسی درباره متن نوشتاری در اختیار خوانندگان قرار می‌دهند و یا به این اطلاعات وضوح می‌بخشند و فراتر از اطلاعات موجود در واژه‌ها حرکت می‌کنند. در این گونه موارد، اگر هدف دریافت کامل همه اطلاعات باشد، وجود تصاویر الزامی خواهد بود.

نولدمن (۱۹۸۸) عنوان می‌دارد که رابطه میان تصاویر و متن، اغلب رابطه‌ای عجیب (Iranic) است. در این رابطه، واژه‌ها گویای مسائلی هستند که تصاویر این مسائل را نمایش نمی‌دهند و تصاویر نیز نکاتی را به ما می‌نمایانند که واژه‌ها آن نکات را بیان نمی‌دارند. او، استدلال می‌کند که:

«هنگامی که واژه‌ها و تصاویر با هم می‌آمیزند، اعجاب در شیوه‌ای نهفته است که در آن، کمبود هریک از آن‌ها با تفاوت موجود در نوع کمبود دیگری، آشکار می‌شود. تصاویر داستان "fierce bad rabbit" ، در کتاب بئاتریس پاتر، لطیف و شیرین به نظر می‌آیند.



این تصاویر به همه چیز جز موجودی شیطان که متن به آن اشاره دارد، می‌پردازند.»

در حالی که درک رابطه کلامی / تصویری، ممکن است ما را در ساختارشکنی یک کتاب مصور خاص یاری کند، اما لزوماً ما را به سوی فرضیه نقد رهنمون نمی‌شود. تصاویر موجود در Titch (Hutchins, ۱۹۷۱) که براساس نظر گلدن، اغلب به عنوان شرحی بر متن عمل می‌کنند، تا تأثیر کمتری از تصاویر Dr. Desoto (Steig, ۱۹۸۲) ندارند که برای درک متن نوشتاری لازم هستند. به باور من و لانگر، ساختار معنا جوهره هر فرم هنری است. بنابراین، در ارائه یک فرضیه برای نقد تصویری در کتاب‌های مصور، درک این نکته که چگونه هنر معنا را منتقل می‌کند، بیش از طبقه‌بندی تصاویر براساس دوره‌های تاریخ هنر یا شناخت رابطه آن‌ها با متن اهمیت دارد.

وقتی خطوط، فضا را محصور می‌کنند (به عنوان مثال در مورد بوته‌ها، در کتاب (The Napping House)، شکل‌ها را پدید می‌آورند و عنصر فضا نیز همراه عنصر خط، قادر به بیان معناست. اشکال دایره‌ای و خمیده، اشکال حیاتی و زنده‌نما (biomorphic) خوانده می‌شوند؛ چرا که نمایانگر ارگانیسم‌های زنده‌اند. به ویژه دایره، خطی است که به صورت نامتناهی با خود برخورد می‌کند و بنابراین، نماد پیوستگی و جاودانگی است

طبیعت زیباشناختی کتاب مصور

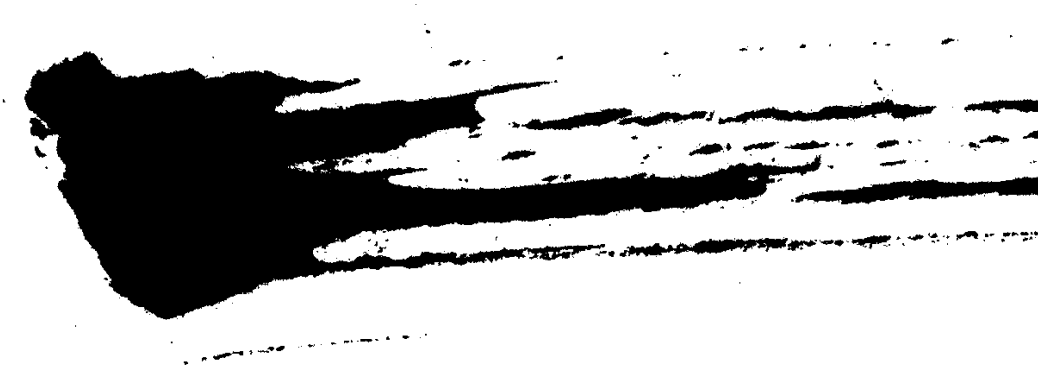
در پرداختن به هر شیوه ارتباط تصویری، کلامی یا تعامل میان این دو، آگاهی از این نکته که چگونه معنا از طریق فرم بیان و درک می‌شود، دارای اهمیت است. در حالی که هم زبان کلامی و هم هنر بصری، از قابلیت بالقوه بیان معنا برخوردارند، شبیه هم نیستند و نمی‌توان در سطح واژه یا جمله، آن‌ها را با هم هماهنگ کرد. علاوه بر این، نتیجه درگیری با متن‌های تصویری و کلامی، می‌تواند بسیار متفاوت باشد برای مثال، نودل من (۱۹۸۸) می‌گوید: «فضای بصری که تصاویر بیانگر آن هستند، به زمان و توالی زمانیِ جمله‌هایی که به فضا اشاره دارند، مربوط می‌شود». کمبریج (۱۹۸۲) استدلال می‌کند که هم زبان و هم تصاویر از قابلیت بیان، تحریک و توصیف برخوردارند، اما تصاویر به نسبت زبان، در برانگیختن احساسات مؤثرترند. با وجود این، تصاویر نمی‌توانند با «کارکرد بیانی زبان» منطبق باشند.

به عبارت دیگر، هنگامی که به چگونگی بیان معنا می‌پردازیم، هنر کلامی و تصویری وجوه مشترک بسیاری دارند. هم نویسنده و هم تصویرگر، عواملی برای بیان معنا در اختیار دارند. نویسنده از صداها و واژه‌ها و نظام آوایی و تکواژی زبان بهره می‌گیرد. تصویرگر نیز از خطوط، شکل، رنگ، نور و بافت، یعنی عناصر بصری استفاده می‌کند.

هم زبان و هم تصویرگری، دارای ویژگی‌های نحوی و معنایی‌اند. دراین باره، هلمن می‌گوید که ما ویژگی‌های نحوی تصویرگری، هم‌چون سازمان‌دهی خطوط و رنگ را می‌شناسیم. هم‌چنین، ویژگی‌های معنایی آن را که از طریق خطوط و رنگ‌ها موجب پدیدآیی احساساتی هم‌چون آرامش، صمیمیت و یا عصبانیت می‌شود، می‌شناسیم. علاوه بر این، نویسندگان و تصویرگران، از اصول مشترکی در سازمان‌دهی برخوردارند که این ویژگی‌ها در هر دو مورد، به ترکیب‌بندی مربوط می‌شود. جنبه‌های ترکیب‌بندی هم‌چون تعادل، ریتم و الگو (pattern) در هر دو مورد مشترک هستند. سرانجام، اصطلاح «سبک» در مورد اثری به کار می‌رود که در نتیجه گزینش نویسندگان و تصویرگران از این عناصر و قواعد، ایجاد شده است. این یک حقیقت است که مفهوم سبک، هم درباره ادبیات و هم درباره تصویرگری به کار می‌رود. بیان معنا، سبک را به شالوده‌ای مناسب برای نقد تصویری در کتاب‌های مصور تبدیل می‌کند.

سبک در هنر

سبک که به عنوان واژه‌ای رایج در هنر به کار می‌رود، موضوع بحث‌های فراوانی است. این نکته در حوزه ادبیات نیز مصداق دارد. واژه سبک برای توصیف فعالیت‌های افراد و نیز فرهنگ‌ها دوره‌های زمانی مختلف به کار می‌رود. نویتس (۱۹۷۶) کوشید تا این واژه را با بازشناسی سبک‌های تصویری، سبک‌های هنری و سبک‌های فردی توصیف کند. او می‌گوید که سبک‌های تصویری، با شیوه‌های پذیرفته و متنوعِ ترسیم تصاویر مشخص می‌شوند ("called "umberella conventions) . این امر، با



کاربرد مفاهیم مربوط به پرسپکتیو یا تأثیرات حسی – دیداری محقق می‌شود. به این معنا که هنرمندان آغاز رنسانس، بهره‌گیری از فرمول‌های پرسپکتیو را که به تازگی پدید آمده بود، آغاز کردند. در حالی که نقاشان امپرسیونیست، به تصویری که بی‌درنگ به چشم می‌رسد، پیش از آن که به نظر تفاوت‌هایی به لحاظ تأکید یا انتخاب موضوع داشته باشند، اما شیوه‌های کلی نمایش تصاویر، مثلاً سبک رنسانس در مخالفت با سبک شیوه‌گرا (mannerism) یا حرکت از موضوع‌های مذهبی و کلاسیک دوره رنسانس، به سوی نقاشی آرام داخلی هلند، دگرگون نمی‌شوند. سرانجام، افراد ممکن است با سبک‌های گوناگون تصویری و هنری کار کنند، اما ویژگی‌های فردی آن‌ها، به لحاظ مخاطبان کمک می‌کند تا اثر یک هنرمند را ـ به عنوان مثال اثر میکل‌آنژ را از رافائل یا اثر مونه را از پسیارو ـ از اثر هنرمند دیگر تشخیص دهند.

کیفیت دوگانه سبک، نکته‌ای است که به نظر می‌رسد در بحث درباره سبک در هنر، مورد توافق همگان باشد. ولفین (۱۹۳۲) به «ریشه دوگانه سبک» اشاره می‌کند و هلمن (۱۹۷۷) به بحث درباره ویژگی‌های مثالی و بیانی (نحوی و معنایی) می‌پردازد. بنابراین، هر نوع بررسی سبک، نه تنها باید ویژگی‌های عینی سبک را در نظر بگیرد، بلکه به ویژگی‌های نهفته و درونی سبک نیز بپردازد که به بیان معنا می‌انجامند.

جنوا (۱۹۷۹) الگویی معنایی ـ بیانی برای شناخت سبک، به عنوان مجموعه متنوع منابع که از گونه‌های روان‌شناختی و فرهنگی به گونه‌های زیبایی‌شناختی تغییر می‌یابند، پیشنهاد می‌دهد. البته، وی بر این موضوع تأکید می‌کند که سبک، در نتیجه گزینش‌های آگاهانه و ناآگاهانه پدید می‌آید، اما نکته اساسی وی این است که سبک، نمادهای معناست، هر دوی این موارد، به صورت پیچیده‌ای با هم ترکیب شده‌اند. وی استدلال می‌کند که این موارد، منعکس‌کننده، بیان‌گر و تشکیل‌دهنده یکدیگرند.

سبک ممکن به ساده‌ترین شکل، به عنوان «شیوه بیان» توصیف شود. معنای واژهٔ بیان (express) برای شناسایی، شفافیت و نمایش به کار می‌رود و این معنا، با طبیعت دوگانه سبک سروکار دارد. واژه شیوه را می‌توان به طریقی درک کرد که همه گزینش‌های آگاهانه و ناآگاهانه‌ای را که هنرمند از آن‌ها برای شناخت بهره می‌برد، دربرگیرد. جنبه‌های سبک، هم‌چون عناصر فرمی، تکنیک و سازمان‌دهی بصری، نمایان‌گر حوزه‌ای از گزینش‌های در دسترس هنرمند، به منظور تحقق هدف اولیه بیان معنا هستند.

جنوا (۱۹۷۹) الگویی معنایی ـ بیانی برای شناخت سبک، به عنوان مجموعه متنوع منابع که از گونه‌های روان‌شناختی و فرهنگی به گونه‌های زیبایی‌شناختی تغییر می‌یابند، پیشنهاد می‌دهد. البته، وی بر این موضوع تأکید می‌کند که سبک، در نتیجه گزینش‌های آگاهانه و ناآگاهانه پدید می‌آید، اما نکته اساسی وی این است که سبک، نمادهای معناست، هر دوی این موارد، به صورت پیچیده‌ای با هم ترکیب شده‌اند. وی استدلال می‌کند که این موارد، منعکس‌کننده، بیان‌گر و تشکیل‌دهنده یکدیگرند

سبک در کتاب‌های مصور

گرچه منظومهٔ سبک در حوزه‌های هنری تجسمی رشد یافته، این یافته‌ها ـ با اصطلاحات و اضافاتی چند ـ می‌توانند در مورد کتاب‌های مصور هم به کار روند. نقاشان و تصویرگران عناصر بصری، اصول ترکیب‌بندی و قواعد تاریخی و اجتماعی را که ممکن است در بیان معنا بسیار مؤثر باشند، برمی‌گزینند. البته در اجرای یک نقاشی، هنرمند ممکن است حادثه‌ای را تجسم کند، لحظه‌ای از تاریخ و زمان را برگزیند، در جست‌وجوی دیدگاهی روشنفکرانه باشد و یا بعضی احساسات صادقانهٔ ناب درونی را با کمی توجه به چگونگی دریافت مخاطب از محصول نهایی بیان دارد.

در حالی که تصویرگر، به منظور انتقال معنایی خاص به مخاطب، به دیدگاه یا سبک روایی خاصی وابسته است. علاوه بر این، هنگامی که دلمشغولی نقاش پرداختن به یک تصویر مسطح است، تصویرگر به مجموعه‌ای از تصاویر که گاهی همراه متن نوشتاری‌اند و گاهی همراه آن نیستند، وابسته و محدود است. سرانجام، در حالی که نقاش با گزینه‌هایی از ابزارها به عنوان مثال، رنگ روغن یا اکریلیک روبه‌روست، تصویرگر نه تنها باید ابزارهای اصلی را در نظر بگیرد، بلکه باید دیگر گزینه‌های تکنیکی دخیل در روند تولید کتاب را در نظر بگیرد. این گزینه‌های تکنیکی، ممکن است بتوانند بیان‌گر معنا باشند و چیزهایی به زیبایی‌شناختی یک کتاب بیفزایند یا از آن بکاهند.

مارانتز (۱۹۷۷) استدلال می‌کند که «آثار هنری با اهمیت هستند؛ چرا که در تولید تجربه‌ای متعالی و حالات ذهنی که می‌تواند به برداشت‌هایی تازه و فردی شکل ببخشد، از توانایی و امکانات بالقوه‌ای برخوردارند». این ویژگی به باور من، جوهره تجربه زیبایی شناختیِ حاصل از یک کتاب مصور خوب است. در ادامه این مقاله، به بررسی چندین گروه سبکی می‌پردازم که حاصل یافته‌های فوق هستند و می‌کوشند نشان دهند که چگونه در مورد هنر تصویرگری به کار می‌روند و بر کیفیت کتاب مصور و تجربه کلی زیبایی‌شناسی می‌افزایند و تأثیر می‌گذارند.

در قضاوت درباره کیفیت یک کتاب مصور، منتقد باید کار را از یک متن کلامی یا در مورد کتاب‌های مفهومی یا کتاب‌های مصور بدون متن، با ایده یا درون‌مایه کتاب آغاز کند. این نقطه در بیش‌تر موارد، جایی است که هنرمند از آن جا نقد را آغاز می‌کند. حتی هنگامی که نویسندگان آثار خود را تصویرگری می‌کنند، به ندرت ابتدا تصویرها را می‌آفرینند و سپس به نگارش متن می‌پردازند. وقتی درباره درون‌مایه کتاب، نقش‌مایه‌ها، شخصیت‌ها، موقعیت / صحنه و وقایع، تصویری ذهنی داریم، می‌توانیم ارزیابی کنیم که چگونه هنرمند به خوبی به گزینش عناصر، اصول و قواعد هنری برای بیان این معانی تصویری پرداخته است و چگونه این گزینه‌های هنری یا سبکی، در تجربه‌ای کلی زیبایی‌شناختی کتاب مشارکت دارند.

ذکر این نکته جالب است که در ارائه معیار برای جایزه کالدکات (Caldecatt) که به برجسته‌ترین آثار تصویرگری منتشره در ایالات متحده در سال تعلق می‌گیرد، شورای انجمن خدمات کتاب کودکان (Peltola, ۱۹۸۰) توصیه می‌کند که: «هرکتاب باید به عنوان یک کتاب مصور تلقی شود. هیأت داوری موظف است تصمیم‌های خود را نخست براساس تصاویر آغاز کند، اما دیگر سازه‌های کتاب، به ویژه وقتی از تأثیرگذاری کتاب به عنوان کتاب مصور کودکان می‌کاهند. باید مورد بررسی قرار گیرند. این سازه‌ها ممکن است دربرگیرنده متن نوشتاری، طراحی کلی کتاب و... باشند.»

به باور من متن نوشتاری و سازماندهی، بخش‌های مکمل یک کتاب مصورند و باید همراه تصاویر، مورد ارزیابی قرار گیرند.

شاید منتقد، هم‌چنین به مقیاسی محدودتر، هنگام بررسی هنری یک کتاب مصور «خواننده احتمالی» یا بیننده تصاویر را در نظر بگیرد. ایسر (Iser ۱۹۷۸) می‌گوید که اغلب نوعی انتقال دیدگاه، میان نویسنده (هنرمند) و خواننده (بیننده) وجود دارد. در این ساختارِ معنی است که تصویرگر کتاب‌های مصور، خواننده را به مشارکت دعوت می‌کند. اف.اچ لانگمن (۱۹۶۷) پیشنهاد می‌کند که برای قضاوت درباره تأثیر یک اثر، ما باید این نکته را در نظر بگیریم که چگونه خود اثر مخاطبان خود را برمی‌گزیند. بنابراین، در ارزیابی یک کتاب مصور، شاید هم‌چنین نیازمند آن باشیم تا سن و تجربه کودکی را که مخاطب است هم در نظر بگیریم.

اف.اچ لانگمن (۱۹۶۷) پیشنهاد می‌کند که برای قضاوت درباره تأثیر یک اثر، ما باید این نکته را در نظر بگیریم که چگونه خود اثر مخاطبان خود را برمی‌گزیند. بنابراین، در ارزیابی یک کتاب مصور، شاید هم‌چنین نیازمند آن باشیم تا سن و تجربه کودکی را که مخاطب است هم در نظر بگیریم

اما نخستین و مهم‌ترین نکته‌ای که باید در نظر داشته باشیم، گستره گزینه‌های در دسترس هنرمند در بیان معنی است. این گزینه‌های سبکی، باید با در نظر گرفتن عناصر و اصول هنری، گزینه‌های تکنیکی مرتبط با تولید اثر و قواعد فرهنگی و تاریخی هنر تجسمی، طبقه‌بندی شوند. در بررسی گستره این گزینه‌ها، ما نه تنها باید ویژگی‌های فرمی را در نظر بگیریم، بلکه باید به شیوه‌هایی که با بهره‌گیری از آن‌ها می‌توان بر درک عقلانی و مشارکت احساسی با کتاب افزود نیز توجه کنیم.

عناصر و مبادی هنر

در حالی که عناصر و اصول هنر بصری، به صورت‌های گوناگونی شناخته شده‌اند، اما خط، شکل، رنگ، بافت و ارزش نور معمولاً به عنوان عواملی اصلی که تصویرگر با بهره‌گیری از آن‌ها به کار می‌پردازد، مورد پذیرش قرار گرفته‌اند. در میان اصول سازمان‌دهی یا شیوه‌هایی که هنرمند با بهره‌گیری از آن‌ها، این اصول را کنار هم قرار می‌دهد، می‌توان مفاهیم مربوط به ترکیب‌بندی، هم‌چون حرکت چشم، تعادل، ریتم و سازماندهی را نیز گنجاند.

خط یکی از عواملی است که معمولاً بیش از سایر عوامل، در کتاب مصور یافت می‌شود. شاید این استفاده چشمگیر، همان گونه که مک کان و ریچارد (۱۹۷۳) عنوان می‌دارند، به این دلیل باشد که خط «شیوه سنتی تصویرسازی گرافیکی است». خطوط به لحاظ بیانی، از کیفیتی غنی برخوردارند. خطوط افقی بیان‌گر آرامش، خطوط عمودی بیان‌گر ثبات و پایداری و خطوط مورب بیان‌گر جنبش هستند. خطوط

زاویه‌دار قادرند احساس هیجان و اضطراب پدیدآورنده در حالی که خطوط خمیده، اغلب بیان‌گر حالات روحی موزون‌تر، صلح‌آمیز و آرام‌ترند. کیفیت خط را می‌توان تغییر داد. بنابراین، خطوط نازک نمایان‌گر ظرافت و لطافت و خطوط کلفت، نمایانگر قدرت و سنگینی‌اند.

بهره‌گیری مؤثر از عامل خط، برای بیان معنا را در کتاب‌های مصور بسیاری مشاهده کرده‌ایم. به عنوان مثال، در کتاب willie's Fire Engine ، چارلز کیپینگ (۱۹۸۰) از خطوط متضاد کلفت، برای بیان تنش میان شخصیت‌ها[ی داستان] و محیط استفاده می‌کند. شخصیت‌های اصلی در این داستان، کودکانی هستند که در محله‌ای فقرنشین، در حومه شهر گیر افتاده‌اند و شاید امید اندکی برای نجات دارند. کیپینگ آن‌ها را با خطوطی بسیار نازک و کم‌رنگ طراحی می‌کند تا ضعف‌شان را به نمایش بگذارد. در عین حال، او این کودکان را در برابر دروازه‌ای سیاه قرار می‌دهد که خطوط کلفت عمودی آن، نمایانگر میله‌های زندان است. خطوط ضربدری در سراسر صفحه دیده می‌شوند که بر همه شانس‌های فرار خط بطلان می‌کشند. این امر در خطوط ضربدری ملایم‌تر که به سوی سمت راست و بالای صفحه امتداد می‌یابند، منعکس می‌شود که این نقطه xهای تکراری را شکل می‌بخشد و حس اضطراب بیش‌تری به صحنه می‌دهد.

بهره‌گیری بسیار متفاوتی از خط، در کتاب Napping House (وود ۱۹۸۴) مشاهده می‌شود. در این کتاب، دن وود، از خطوط کوتاه و کلفتِ عمودی یک نرده حفاظ استفاده می‌کند تا سکوتی پایدار را به تصویر بکشد. این خطوط، هم‌چون خطوط عمودی کیپینگ، هراس‌انگیز نیستند؛ چرا که در آن‌ها از سایه‌های ملایم آبی ـ سفید استفاده شده است و نیز چون در پایین صفحه قرار گرفته‌اند، تهدیدکننده نیستند. وود در طرح روی جلد، در بالای حصار و بوته‌های رز، طرحی پدید می‌آورد که هماهنگ افراد خوابیده را که نخستین بار روی جلد دیده شده‌اند، همراه خطوط خمیده ملایم بدن آن‌ها، به نمایش می‌گذارد و به صورتی تأثیرگذار، چشم را به سوی عنوان کتاب هدایت می‌کند. نرده‌های حصار، بدون استفاده از خطوط خمیده که لازمه به تصویر کشیدن بوته‌ها هستند، به صورتی درمی‌آمدند که حالت آرامش را در سراسر دو صفحه از بین می‌برند.

وقتی خطوط، فضا را محصور می‌کنند (به عنوان مثال در مورد بوته‌ها، در کتاب (The Napping House)، شکل‌ها را پدید می‌آورند و عنصر فضا نیز همراه عنصر خط، قادر به بیان معناست. اشکال دایره‌ای و خمیده،

اشکال حیاتی و زنده‌نما (biomorphic) خوانده می‌شوند؛ چرا که نمایانگر ارگانیسم‌های زنده‌اند. به ویژه دایره، خطی است که به صورت نامتناهی با خود برخورد می‌کند و بنابراین، نماد پیوستگی و جاودانگی است. وود در کتاب The Napping House ، از اشکال زنده‌نما بهره می‌گیرد تا حس آرامش و شوخ طبعی لطیف را وقتی «لو» پس از یک خواب راحت، زندگی‌اش را از سر می‌گیرد، به نمایش بگذارد. تکرار دایره‌ها، بیضی‌ها و نیم‌دایره‌ها در سراسر کتاب، منعکس‌کننده توازن ایجاد شده در صفحات آغازین است. هم‌چنین، این تکرار برانگیزاننده هماهنگی زمانی در زندگی زیست‌شناختی است. در این کتاب، هیچ خط تیز یا گوشه‌دار مستقیم که با این تأثیر ناسازگار باشد، دیده نمی‌شود. حتی مبلمان چوبی نیز در تعارض با واقعیت، به صورت خمیده کشیده شده است.

از طرفی اشکالِ گوشه‌دار و نوک‌تیز، می‌توانند بیان‌گر هیجان، فعالیت، اضطراب و نگرانی و حتی درد باشند. بهره‌گیری جانینا دومانسکا از اشکال انتزاعی و رنگارنگ، در بیان دوباره The Bremen Town Musicians (Grimm, ۱۹۸۰) ، گزینه مناسبی برای بیان وضعیت غم‌انگیز و اسفناک حیوانات است که بیماری و مرگ آنان را تهدید می‌کند. در صفحات بعد، این اشکال به طرزی قانع‌کننده نمایان‌گر شرارت سارقان و پیروزی حیوانات‌اند که تبهکاران را فریب می‌دهند.

سای گراستاین (۱۹۸۷)، در کتاب The Mountains of Tibet ، از اشکال هندسی و زنده‌نما در کنار هم بهره می‌گیرد. گراستاین به منظور نقل داستان زندگی هیزم‌شکنی تبتی، تصاویر را در مربع قرار می‌دهد. مربع، شکل هندسی کاملی است که هم‌چون زندگی، گوشه‌ها و زاویه‌های تند و تیز دارد. هنگامی که هیزم‌شکن می‌میرد، مربع به یک دایره تغییر شکل می‌یابد که نماد جهانی جاودانگی و جهان آخرت است. سپس گزینه‌های زندگی پس از مرگ او نمایش داده می‌شود که همگی در شکلی از دایره محصوراند. وقتی او تصمیم می‌گیرد برای [شروع] زندگی دیگر به کوه‌های تبت بازگردد، در مربعی به شکل یک دختر بار دیگر به دنیا می‌آید. گراستاین با هنرمندی، استعاره‌ای از زندگی و مرگ پدید می‌آورد که هیچ گاه تنها با بهره‌گیری از واژگان، نمی‌توانست این استعاره را چنین قدرتمند بیان کند.

بهره‌گیری از عنصر شکل (shape)، هم‌چنین می‌تواند روابط جالبی پدید آورد. آن جونالس (۱۹۸۳)، اغلب در فضاهای تصویری دوبعدی خود، از اشکال پس‌زمینه، به عنوان جنبه‌ای از طراحی بهره می‌گیرد. این امر به ویژه در کتاب Round trilp مصداق می‌یابد. در این کتاب، بیننده باید اشکال کاملاً سیاه سفید را به عنوان پس‌زمینه و پیش‌زمینه درک کند و سپس هنگامی که کتاب را در جهت عکس قرار می‌دهد، کارکرد اشکال سیاه و سفید را به شکلی متفاوت می‌بینند. تعامل میان این دو، جوهره بازی تصویری کتاب است. مولای بنگ (۱۹۸۰) ، از کنش متقابلِ اشکال پس‌زمینه و پیش‌نما، در کتاب The Greylady and the strawberry snatdner ، بیش از این‌ها استفاده می‌کند. در این کتاب، چرخش صد و هشتاد درجه شکل سنتی یا روابط فضایی، بر کیفیت کابوس‌وار داستان می‌افزاید. علاوه بر این، این اشکال با نواحی وسیع‌تر فضای خالی که در ایجاد تنش‌های پر شور میان دو شخصیت نقش‌آفرین است، شکل می‌گیرند.

رنگ یکی از بیانی‌ترین عناصر است. رنگ‌ها می‌توانند بیان‌گر دما (گرما یا سرما) یا احساسات (قرمز برای عصبانیت یا آبی برای اندوه) باشند. رنگ‌ها اغلب با ویژگی‌های شخصیتی (ارغوانی برای خانواده سلطنتی، صورتی برای طبیعت زنانه) مرتبطند و به کلیشه‌های فرهنگی می‌انجامند. به عنوان مثال، در روند کلی فرهنگ آمریکایی، قهرمان اغلب با رنگ سفید و ضدقهرمان با رنگ سیاه نمایش داده می‌شود. علاوه بر این، شدت رنگ (روشنی و تیرگی آن) و هم‌چنین شیوه‌های ترکیب رنگ (طرح رنگ)، می‌تواند بر احساسات تأثیرگذار و معناآفرین باشد.

به عنوان مثال، تصاویر آغازین کتاب Willie’s Fire Engiene ، کدر و خاکستری ـ قهوه‌ای‌اند. این تصاویر، حس دلتنگی ناشی از بهره‌گیری کیپینگ از خط را تقویت می‌کنند، سپس، وقتی رویای ویلی به او اجازه می‌دهد تا به نقش یک قهرمان درآید، کیپینگ از رنگ‌های قرمز روشن و نارنجی بهره می‌گیرد. این رنگ‌ها نه تنها نمایان‌گر آتشی هستند که ویلی با شتاب از آن می‌گذرد، بلکه برداشتی کلی از حس قوی درونی او فراهم می‌آورند. علاوه بر این، دگرگونی در هر لحظه داستان رخ می‌دهد و بنابراین، رنگ بر این عنصر آگاهی‌بخش تأکید می‌کند.

در کتاب The Napping House ، **وود** داستان را با طرحی تک رنگ آغاز می‌کند. وی از یک

رنگ یکی از بیانی‌ترین عناصر است. رنگ‌ها می‌توانند بیان‌گر دما (گرما یا سرما) یا احساسات (قرمز برای عصبانیت یا آبی برای اندوه) باشند. رنگ‌ها اغلب با ویژگی‌های شخصیت (ارغوانی برای خانواده سلطنتی، صورتی برای طبیعت زنانه) مرتبطند و به کلیشه‌های فرهنگی می‌انجامند

رنگ یا ته رنگ بسیار شبیه هم بهره می‌گیرد. رنگ‌های آبی و ارغوانی صفحات آغازین داستان، در صفحات بعدی با افزودن خاکستری به آن‌ها ملایم‌تر می‌شوند؛ رنگ خاکستری حالت آرامش خوابی خوشایند را تداعی می‌کند. اما در پایان کتاب، هنگامی که صدایی بلند موجب می‌شود همه از خواب برخیزند، طرح رنگ به رنگ‌های مکمل تغییر می‌یابد و رنگ‌های متباین، مورد استفاده قرار می‌گیرند. بهره‌گیری از رنگ‌های مکمل، نه تنها موجب می‌شود تا هر رنگ روشن‌تر به نظر آید، بلکه نوعی انفجار انرژی را تداعی می‌کند. سرانجام در صفحه پایانی و روی پشت جلد کتاب، رنگ خاکستری حذف می‌شود تا تخم آبی‌رنگ و شفاف سینه سرخی شاد پدید آید که هم‌چون صبح با طراوت بهاری زنده است.

در کتاب The Napping House ، بسیاری تأثیر کتاب یوری شولویتس، با عنوان Dawn (۱۹۷۴) را تشخیص می‌دهند. این جا نیز حرکت مشابهی از تک رنگ، به رنگ‌های مکمل به چشم می‌خورد. شولوتیس در آخرین اثر خود به نام toddlecreek past office (۱۹۹۰)، بار دیگر به طرزی تأثیرگذار و مناسب، از طیف‌های رنگ بهره می‌گیرد. تصویرها در این داستان مربوط به همکاری، دارای رنگ مایه کلی آبی هستند که با استفاده از کاغذ روشن فام که شولوتیس برای هنر بدیع به کار گرفته، امکان‌پذیر می‌شود. از همان صفحه نخست، رنگ آبی فضای غم‌انگیزی می‌سازد که به تدریج و با افزودن رنگ‌های نارنجی و قرمز، حسی از گرما در صحنه‌هایی از زندگی مردم که در اطراف دفتر پستی کوچک روستایی گرد آمده‌اند، برانگیخته می‌شود. سپس با رسیدن زنی که رییس پستخانه است و این دفتر پستی را تعطیل می‌کند، ناگهان رنگ‌های گرم از میان می‌روند و رنگ آبی تیره و سرد که در قلب ما هراس ایجاد می‌کند، پدیدار می‌شود.

کتاب‌های شولویتس، هم‌چنین نمایان‌گر این موضوع هستند که چگونه تباین و حالت روحی، با بهره‌گیری از عنصر ارزش رنگی (Value) میزان رنگ‌مایه‌های روشن و تیره به شیوه‌ای دیگر تجلی می‌یابند. هنگامی که تصاویر با رنگ‌های سیاه و سفید عرضه می‌شوند، عنصر ارزشی رنگی آسان‌تر شناخته می‌شود، اما این عنصر هم‌چنین در مواردی که تصاویر رنگی هستند هم یک عامل مهم به شمار می‌آید. به عنوان مثال، تصاویر کتاب‌های Hide and seek Fog، اثر راجر داویسین (Tresselt,۱۹۶۵) یا تصاویر کتاب Hansel and Gretel، اثر پل زلینسکی (Lesser, ۱۹۸۴) نمونه‌هایی از این دست هستند.

از سوی دیگر، تباین شدید میان رنگ‌های تیره و روشن، اغلب نمایان‌گر حالت هیجان یا حس نمایشی قوی است. وقتی ارزش رنگی (value) برای توصیف اشکال مورد استفاده قرار می‌گیرد، این اشکال کیفیتی سه بعدی می‌یابند و بیش‌تر شبیه اشیای واقعی می‌شوند. تصاویر لوید بلوم، در کتاب we be warm till spring tim com اثر مولی شافین (۱۹۸۰)، نشان می‌دهند که ارزش‌های رنگی شدیداً متباین، چگونه نه تنها به تصویر زندگی می‌بخشند، بلکه می‌تواند احساس گرمی را حتی بدون رنگ گسترش بخشند. در کتاب‌هایی هم‌چون Jamanji ، کریس وان آلسبرگ (۱۹۸۱)، از ارزش‌های رنگی متباین بهره می‌گیرد تا احساسی را بیان کند که در دل تصاویر نهفته است و حتی از مرزهای صفحه فراتر می‌رود. مغز ما می‌داند که سطح دو بعدی است و همین سبب می‌شود تا رازآلودگی یا پوچی ویژه آثار کریس وان آلسبرگ که به آن تشخص می‌بخشد، افزایش می‌هد.

جان استپتو (۱۹۸۷) ، در کتاب Mufaro Beautiful daghters ، تباین شدیدی میان رنگ‌های روشن و تیره پدید می‌آورد. این تباین منعکس‌کنندهٔ درون‌مایه متناقضی است که جوهره داستان را تشکیل

می‌دهد. علاوه بر این، ارزش‌های متضاد در این کتاب، بر جایگاه سلطنتی شخصیت‌ها تأکید دارند. در واقع، نخستین تصویر شاهزاده که نیاشا با او ازدواج می‌کند، تقریباً هم‌چون مرمری تراش خورده به نظر می‌رسد. این عزم مردانه کامل، بعدها افرادی که استپتو درباره آن‌ها می‌نویسد، در زمره اشراف قرار می‌دهد و این تمدن عظیم آفریقایی را به عظمت یونان باستان مرتبط می‌سازد.

استپتو در کتاب Mufaro's Beautiful Daughters ، از دیگر عنصر هنری یعنی بافت، به صورتی مؤثر بهره می‌گیرد. بافت به عنوان یک عنصر در کتاب‌های مصور، از اهمیت کم‌تری برخوردار است؛ چرا که تنها در سطح دو بعدی صفحه کتاب، می‌توان آن را مورد استفاده قرار داد. استپتو با هنرمندی، درون‌مایه تقابل میان دو خواهر را گسترش می‌بخشد و به طرزی بسیار هوشمندانه، تقابل میان نهاد و خود

[در روان‌کاوی فرویدی] را با استفاده از هاشور متقاطع در تصاویر، به نمایش می‌گذارد. این بهره‌گیری دقیق در خطوط ظریف در تقابل با یکدیگر، اغلب با رنگ‌های متضاد، ویژگی همه شخصیت‌های کتاب است و حس نامحسوس و ظریف حرکت یا تنش را در هر صفحه پدید می‌آورد. علاوه بر این، استپتو در هر دو صفحه، فضاهایی کاملاً سفید باقی می‌گذارد. بنابراین، درون مایه تقابل‌ها با تضاد میان هاشور متقاطع و سفیدی ملایم و درخشان صفحه کتاب، بیشتر تقویت می‌شود.

در کتاب مصور با کیفیت بالای هنری، هم‌چون این کتاب، هیچ عنصری از دیگر عناصر جدا نیست. تصویرگر از اصول ترکیب‌بندی بهره می‌گیرد تا عناصر را در هر صفحه و در صفحات بعد یکپارچه سازد. در کار با آرایش عناصر در هر صفحه، از جمله نوع چاپ، هنرمند می‌کوشد تا تعادل مؤثری میان یکپارچگی و تنوع ایجاد کند و طرح‌های تصویری خاصی بیافریند که ممکن است در صفحات پیاپی ادامه یابند. تصویرگران می‌کوشند تا تضمین کنند که چشم از یک بخش صفحه، به بخش دیگر و از تصویر به متن و برعکس حرکت می‌کند. این امر، هماهنگی دقیقی پدید می‌آورد که در سراسر کتاب ادامه می‌یابد. همه این گزینه‌ها می‌توانند معانی تصویری را بیان دارند که از سوی عناصر منتقل می‌شوند و در کلی یگانه مشارکت کنند که بزرگ‌تر از مجموع بخش‌هاست.

چارلز کیپنیگ، در کتاب willies'five Engine به دقت این اصول سازماندهی را در نظر می‌گیرد. در صفحات آغازین کتاب، کسالت زندگی ویلی در تصاویر در صفحه اول انعکاس می‌یابد.

در صفحه سمت چپ، دورنمایی از شهر ویلی را به همراه قصری طلایی می‌بینیم که در فاصله‌ای دور قرار دارد. در صفحهٔ روبه‌رو، شاهد نمایی نزدیک از ساختمان مستغلاتی ویلی هستیم. وقتی کتاب را ورق می‌زنیم، تصویری از ویلی داخل اتاق او می‌بینیم. در صفحه سمت راست، ما ویلی را به همراه مرد شیرفروش، تنها «قهرمانی» که ویلی می‌شناسد، می‌بینیم. تصاویر این چهار صفحه منفرد، در رنگ مایه‌های خود، زندگی کسالت‌بار می‌تابانند و نوع بهره‌گیری از خط نیز همین حس را تقویت می‌کند. در صفحات بعدی، دو منظره به چهار صحنه تقسیم شده است که شاید نمایان‌گر امیدهای پاره‌پاره ویلی باشد.

اما وقتی ویلی با دختری ملاقات می‌کند که او را در جست و جوهایش یاری می‌دهد، کیپنیگ شروع می‌کند به تغییر در تعداد تصاویر و چیدمان آن‌ها در هر دو صفحه و به محض این که رنگ‌ها شفاف‌تر و خطوط روان‌تر می‌شود، حرکت و فعالیت افزایش می‌یابد. بر این اساس، طراحی کتاب شور و هیجان بیننده را افزایش می‌دهد و این روند، تقریباً تا پایان کتاب که رنگ‌های قرمز روشن تصویر موتور آتشی در سراسر دو صفحه منعکس می‌شود، ادامه می‌یابد. سپس به هنگام نتیجه‌گیری داستان، صحنه‌ها کوچک‌تر و فراوان، اما شدت رنگ‌ها حفظ می‌شود و فقط وقتی در صفحه آخر مشاهده می‌کنیم که ویلی در رویا به سر می‌برد، رنگ‌ها دگرگون می‌شود و موضوع‌های تصاویر، هماهنگ با این وضعیت، صحنه‌هایی سرشار از امید فراهم می‌آورند و به نظر می‌رسد که نشان‌گر این نکته هستند که رؤیاهای او بر کیفیت زندگی‌اش می‌افزایند.

بئاترین وایدال، برای تصویرگری داستان Bringing the Rain to Kapitiplain اثر ورنا آدماس (۱۹۸۱)، از تنوع و یکپارچگی بهره جسته تا طرحی تصویری پدید آورد که نشان‌گر طغیان‌های کلامی متن است. تأکید شفاف و شاعرانه این قصه، در طراحی وایدال منعکس می‌شود و روح می‌گیرد. وایدال از صفحهٔ عنوان آغاز می‌کند و جایگاه مجموعه تصاویر، ابر و زمین را از چپ به راست به نوبت تغییر می‌دهد.

وایدال برای تنوع بخشیدن به تقارن این طرح، تصویری به آن می‌افزاید که در دو صفحه گسترش یافته است و در آن، اشکال ابر و زمین بزرگ‌تر می‌شوند تا سراسر دو صفحه را بپوشانند. تنوع این طرح، در سراسر کتاب ادامه می‌یابد و بر علاقه خواننده به متن و تصاویر که در صورت دیگر بسیار ایستا به نظر می‌رسیدند، می‌افزاید. علاوه بر این، این نوع هماهنگی تصویری که با این شیوه پدید آمده، به قدری چشمگیر است که صدای طبل آفریقایی را بازمی‌تابانند و سپس معنای کلی و انسجام کتاب را بهبود می‌بخشند.

گزینه‌های تکنیکی مرتبط با تولید کتاب

در حالی که گزینه‌های تصویرگر از عناصر و مبادی هنر می‌توانند عمیق‌ترین تأثیر را بر تجربه زیبایی‌شناختی ما از یک کتاب داشته باشند، جنبه‌هایی از تولید کتاب وجود دارد که می‌تواند بیان‌گر برداشت‌هایی دقیق باشد و شاید بر وسعت تجربه ما بیفزاید.

صفحات پایانی، به عنوان مثال در تمامی کتاب‌ها ضروری‌اند. اما بسیاری از هنرمندان، از این صفحات به عنوان مقدمه داستان بهره می‌گیرند. پل زلینسکی، مناظری پر زرق و برق خلق کرد تا شرایط برای عرضه داستان Hansel and Gretel (Lesser, ۱۹۸۴) آماده شود. این تصاویر، خواننده را فوراً به دوره رنسانس می‌برد و سپس داستان را به پایان می‌رساند. آن‌ها ابزاری ساختاری تصویری فراهم می‌سازند که نقشی هم‌چون عبارت‌های کلامی «روزی روزگاری» و «آنها بعد از این شادمانه زندگی کردند» دارند. در رویکرد دیگر، نانی هو گروگیان، (۱۹۸۱) از صفحات پایانی بهره می‌گیرد تا بر درون مایه برداشت خود از سیندرلای برادران گریم تأکید کند. او چند شاخه از درخت فندق، هدیه‌ای از سوی پدر سیندرلا که روی قبر مادر او روییده و نشان‌گر جادویی است که زندگی او را تغییر می‌دهد، در تصاویر می‌گنجاند.

انتخاب هنرمند از ابزارهای اصلی، می‌تواند بر حالت و ارزش درون مایه کتاب مؤثر باشد. گرچه آن چه ما در یک کتاب مصور مشاهده می‌کنیم، باز تولید اثر تکمیل شده هنرمند است و باید به همین ترتیب

مورد ارزیابی قرار گیرد (وقتی یک کلیشه یا لیتوگراف و نه قاب متری یا سنگی اصلی را ارزیابی می‌کنیم)، کیفیت ابزار اصلی می‌تواند معنای تصویر را گسترش بخشد یا در آن خلل ایجاد کند. به عنوان مثال، در کتاب Rain Rain Riwers ، انتخاب شولوتیس (۱۹۶۹) از آبرنگ شفاف، عنوان و درون‌مایه کتاب را منعکس می‌کند و به بخش سفید صفحه، امکان می‌دهد تا به این گونه نمایش یابد که گویی ما در حال مشاهده نوری هستیم که در چاله‌ای از آب باران انعکاس یافته است. انتخاب مداد کنته توسط وان آلس برگ، برای اجرای تصاویر کتاب Jumanji به خوبی انجام گرفته و به مدد انتخاب کاغذ مات و خشن کتاب، فضای مرموز و مبهمی را تجسم می‌بخشد. هنگامی که صفحه کتاب را لمس می‌کنیم، احساس می‌کنیم که گرد مداد ممکن است بر انگشتان ما بنشیند؛ همان‌گونه که این بازی برای کودکان معنا می‌یابد.

می‌توانیم دو نسخه از یک قصه را با هم مقایسه کنیم تا دریابیم که چگونه انتخاب ابزارهای گوناگون، معنی کتاب را تغییر می‌دهد. در اجرای سال ۱۹۶۸ کتاب Greyling اثر حین یولن، داستانی که در نزدیکی سواحل دریای اسکاتلند رخ می‌دهد، بهره‌گیری ویلیام استابز از نقاشی‌های شفاف، نشان‌گر قلمرو آبی یک فُک است که به صورت انسانی درمی‌آید. چرخش قلم به ما کمک می‌کند تا داستان را به صورت تصویری دنبال کنیم و فضای توفانی [داستان] را تقویت می‌کند. در اجرای سال ۱۹۹۱، دیوید ری، رنگ اکریلیک را برگزیده است که به طرزی انبوه از آن استفاده و بافتی ایجاد می‌کند که بیشتر تداعی‌کننده رنگ روغن یا پاستل روغنی است. در حالی که این ابزار فرم منسجم‌تری برای تبدیل فک به انسان فراهم می‌آورد و تأکید تصویری متفاوتی برای داستان در پی دارد، به نظر می‌رسد که حالت کلی تصاویر را ایستاتر می‌سازد. فرم‌های آبی دیگر سیال نیستند و حتی به نظر می‌رسد که به سنگ تبدیل شده‌اند و به این ترتیب داستان به نحوی تأثیر احساسی خود را از دست می‌دهد.

دیگر گزینه تکنیکی که در تولید کتاب نقش منحصر به فردی دارد، حروف عنوان و متن نوشتاری کتاب است نه تنها سبک حروف‌چینی متن در تأثیر بصری کتاب نقش مهمی ایفا می‌کند، بلکه فضاهای خالی میان حروف نیز از چنین نقشی برخوردارند. انتخاب قلم چرخشی توسط اریک کارل (۱۹۷۷)، در تصویرگری The Grouchy lady Bug ، منعکس‌کننده و تعادل بخش حاشیه‌های تند و تیز اشکال جدا شده است. حروف‌چینی پر شاخ و برگ‌تر برای [نوشته‌های مربوط به] تصاویر سیدجاکوف، در کتاب Boboushka and the tree Kings (Robbins, ۱۹۶۰) ، به بخشی از طراحی خطی این کتاب تبدیل شده است. در اجرای فرد مارسلینو روی کتاب Puss in Boots (perrault, ۱۹۹۰)، نوع قلم نه تنها نمایان‌گر وسواس تجمل‌آمیز دربار فرانسه است، بلکه اندازه و رنگ قلم، به عنوان بخشی از طراحی تصویری کلی دارای کارکرد است.

دیدگاه هنرمند می‌تواند معنی کلی کتاب را گسترش بخشد یا بر آن بیفزاید. در بسیاری کتاب‌ها، هنرمندان دارای دیدگاه‌هایی هم‌چون لنز دوربین هستند تا در لحظات احساسی بر موضوع‌ها تمرکز یابند. دیدگاه چارلز کیپینگ، در کتاب willie's Fire Engine یا دونالد کریک (۱۹۸۱)، در کتاب Ben and the poreupine از این دست است. شولویتس در کتاب Dawn، به منظور تأکید بر مناظر با عظمت طبیعت و جلب توجه بیننده، نماهای درشت را به نماهای دور تبدیل می‌کند. وود در کتاب The Napping House به منظور دوری از تکرار متن کلامی و موقعیت‌های تصویری، نگاه را از دیوار اتاق به سوی پایین سوق می‌دهد و به این ترتیب، سرانجام ما از چشم پرنده به صحنه می‌نگریم. وان آلسبرگ نیز در کتاب Jumanji ، چشم‌انداز یا دیدگاه را تغییر می‌دهد تا از آن چه ممکن است به یکنواختی تصاویر بینجامد که اغلب در صفحه سمت راست دیده می‌شوند، اجتناب کند.

انتخاب هنرمند در مورد محتوای تصویری، می‌تواند در معنای کلی کتاب مؤثر باشد. این ویژگی، هم‌چنین مهم‌ترین عامل در گزینه‌های تکنیکی است. در حالی که بسیاری از هنرمندان ممکن است نمایش یا انعکاس متن کلامی یک کتاب را برگزینند، تجربه زیبایی شناختی هنگامی غنی‌تر می‌شود که هنرمند

عنصری را علاوه بر عناصر صحنه، به آن بیفزاید. به عنوان مثال، تصاویر کوین هنکس (۱۹۹۰)، در کتاب Julius, The Baby of the world ، تضاد میان عشق والدین به خواهر و برادر نوزاد و حسادت لیلی را شدت می‌بخشند. تصاویری که با رنگ‌مایه‌های خنثی ساخته شده‌اند، علاوه بر افزودن حس قوی طنز به داستان، احساسات شدید لیلی را هم می‌نمایانند و به این ترتیب، حق کودک برای داشتن این احساسات را تأیید می‌کنند و این احساسات را با گرمی می‌پذیرند و آن‌ها را نفی نمی‌کنند.

تفسیر جولی ویواس (۱۹۶۸)، درباره کتاب The Nativity بیان‌گر همین حس گرما و شگفتی است؛ هنگامی که شخصیت‌ها از چشمان پاک و زودباور کودک مشاهده می‌شوند یا متن نوشتاری حالتی رسمی، سرد و قابل پذیرش می‌یابد. از سوی دیگر، ترینا شارت هایمن، در تصویرگری کتاب Snow White (Grim, ۱۹۷۴) ، برای نمایش نامادری جوان و وسوسه‌گر و تبدیل او به یک دیوانه، از نوعی سیاهی روان شناختی در تصاویر بهره می‌گیرد. همین قصه با گزینه‌های تصویری هایمن، از جمله اشیای داخل اتاق و چهره‌ها در آینه جادویی، کاملاً جدید می‌شود.

مقایسه کار هایمن روی کتاب Snow White ، با تصاویر بورکرت (Grimm, ۱۹۷۲)، نشان می‌دهد که چگونه محتوای تصویری و دیدگاه می‌توانند با یکدیگر بیامیزند و معانی بسیار متفاوتی را بیان دارند. به عنوان مثال، در حالی که هایمن با بهره‌گیری از تصاویرش، شخصیت نامادری را کاملاً می‌پروراند، نالنسی بورکرت هیچ گاه چهره نامادری را به ما نشان نمی‌دهد.

بادر(Bader ۱۹۶۷) می‌گوید که «کتاب مصور یک فرم هنری است که به ارتباط میان تصاویر و واژه‌ها، در دو صفحه روبه‌روی هم و به نمایش پرهیجان (drama) ورق زدن کتاب وابسته است.»

علاوه بر این در اجرای هایمن، ما فوراً با خطوط روان و اشکال سیاه، در مسیر قصه قرار می‌گیریم. در اولین برخورد خود با مادر در Snow White ، در اتاقی با او هستیم و او را در حالی می‌بینیم که انگشتش را می‌برد و قطره‌های قرمز خون، از قاب پنجره و روی برف دیده می‌شود. در حالی که اجرای بورکت بسیار رسمی‌تر آغاز می‌شود. اشکال منظم و هندسی در صفحات پایانی، بیان‌گر احساس شکوهمند بی‌طرفی است. هم‌چنین، تصویر مستطیل شکل آینه که در وسط صفحه عنوان به صورت عمودی قرار گرفته، چنین کارکردی دارد. در این اجرا، ما از بیرون قصر شاهد مادر هستیم و در حالی که ممکن است او انگشتش را بریده باشد، ما هیچ نشانه تصویری از خون نداریم. بنابراین، ما از شدت احساساتی که داستان جریان دارد، فاصله می‌گیریم. برخلاف اجرای هایمن که به داستان برخورد میان مادر و دختر تبدیل و به سقوط شخصیت شیطان و شکست او منجر می‌شود، تصاویر بورکرت، داستانِ کودکی بی‌گناه را در اختیار ما می‌گذارد که دیگران موجب رهایی او از دست شیطان می‌شوند. هر دو تصویرگر، شیوه خود را بسیار قدرتمندانه به کار می‌گیرند و نشان می‌دهند که چگونه هنرمند می‌تواند مطالبی علاوه بر عناصر کلامی، در اختیار ما قرار دهد.

قواعد تاریخی و فرهنگی

آخرین مقوله مربوط به گزینه‌های سبکی که در اختیار هزینه قرار دارد، به قواعد تصویری می‌پردازد که با زمان‌ها و افراد خاص مرتبط است. در گذشته، منتقدان می‌کوشیده‌اند تا هنر امروز کتاب‌های مصور را براساس طبقه‌بندی تاریخ هنر، هم‌چون رئالیسم، امپرسیونیسم و سوررئالیسم گروه‌بندی کنند. این شیوه، درک ما را از کیفیت کتاب یا شیوه انتخابی هنرمند برای بیان معنا، چندان گسترش نمی‌دهد. علاوه بر این، کتاب‌های مصور اغلب با این دسته‌بندی‌ها هماهنگی دقیقی ندارند. البته اگر پیشنهادهای نویتس (۱۹۷۶) را به خاطر بیاوریم که قواعد تصویری خاص را به عنوان شیوه‌های ترسیم پذیرفته، می‌توانیم به قواعدی توجه کنیم که هم‌چون گسترهٔ دیگر گزینه‌های در دسترس تصویرگر برای بیان معنا، می‌توانند تاریخی یا فرهنگی باشند.

به عنوان مثال، نیاز به پیامی شفاف و منسجم برای مخاطبان بی‌سواد، هنر آغازین مسیحی را شکل بخشید. این نیاز، به بیان نمادهای شناخته شدهٔ فوری و نقش مایه‌هایی انجامید که فراتر از توصیف‌های فردی است. به همین علت، بسیاری از تصویرگران قواعدی از این دوره تاریخی برگزیده‌اند تا داستان‌ها و ترانه‌های مرتبط با این دوره گسترده تاریخی را بیان کنند. جانینا دومانکا (۱۹۷۵)، از پنجره‌های شیشه‌ای آلودهٔ کلیساهای رومی بهره می‌گیرد تا آواز کریسمس (Din Dan Don It's) را در فرم بصری کتاب بگنجاند. جوان ویحن گارد، در کتاب Sir Gawain and the Loathly lady (Hastings, ۱۹۸۵) و تیرینا شارت هایمن، در کتاب St. George and the Dragon (Hodges ،۱۹۸۴) ، هر دو از قواعد تذهیب نسخه‌های خطی بهره گرفته‌اند تا قصه‌های کهن را در پیوند با قصه اصلی و هنر آن دوران زنده کنند.

می‌توانیم بهره‌گیری مشابهی از گسترهٔ وسیع قواعد تاریخی بیابیم که به صورتی مؤثر، از سوی بسیاری از تصویرگران کتاب انتخاب شده‌اند. از جمله این تصویرگران، می‌توان به پل زلینکی اشاره کرد که از جریان‌های دوره رنسانس و شفافیت نمایشی استفاده کرد تا بر فرم و فضا، برای بازگویی داستان Hansel and Gretel تأکید کند. آنتونی برون، دیگر تصویرگری است که از قواعد سوررئالیسم، برای بیان داستان‌های عمیق روان‌شناختی خود بهره می‌گیرد. (Grimm, ۱۹۸۱).

دیگر هنرمندان ممکن است قواعدی را که در طول زمان یا فرهنگ‌هایی خاص در ارتباط‌اند، وام بگیرند. بر همین اساس، پل گبل از سبک‌هایی بهره می‌گیرد که در نقاشی‌های سرخ‌پوستان صحراهای شمالی یافت می‌شود تا افسانه‌ها و قصه‌های آنان را بازگو کند. ادیونگ (Louie, ۱۹۸۲) و دمی (۱۹۹۱)، هم‌چنان که داستان‌های‌شان زمینه‌ها و ریشه‌های چینی و آسیایی دارد، و از شیوه‌های مؤثر از تکنیک‌های هنر چینی استفاده می‌کنند.

ویژگی اساسی این تکنیک‌ها، تأثیرهای خطی آنان و عدم تأکید بر رئالیسم است.

در همه این موارد، درون مایه کتاب، موقعیت زمانی و مکانی آن و تأثیر کلی آن‌ها، با انتخاب هنرمند از میان قواعد تاریخی و فرهنگی خاص تقویت می‌شوند. ما در قضاوت خود درباره کتاب، نباید تنها به این موضوع بپردازیم که آیا تصاویر آن با توصیف دوره تاریخی خاص یا فرهنگی خاص هماهنگی دارند، بلکه باید ببینیم آیا هنرمند عناصری را که تقویت کننده و گسترش دهنده معنای کتاب برای خواننده امروزی هستند، برگزیده است یا خیر.

سوزان لانگر (۱۹۴۲) استدلال می‌کند که «خیال‌پردازی... شیوهٔ تفکر بی‌آموزش ماست و داستان‌ها اولین محصول چنین تفکری هستند.»

نتیجه‌گیری

در این جا، نظریه نقد تصویری، براساس درک ما از حوزه زیبایی‌شناسی و نقد هنر ارایه شد. این نظریه، به ارزیابی کتاب‌های مصور می‌انجامد. این نظریه، از این باور قاطع حاصل شده که ما باید بدانیم که تصویرگر برای بیان معنا، چه شیوه‌هایی را برمی‌گزیند. هم‌چنین، این نظریه به دنبال کشف یا طبقه‌بندی گستره‌ای از گزینه‌های ممکن برای تصویرگران کتاب‌های مصور، در کنار این وظیفه است.

هنگامی که واژه‌ها و تصاویر با هم می‌آمیزند، اعجاب در شیوه‌ای نهفته است که در آن، کمبود هریک از آن‌ها با تفاوت موجود در نوع کمبود دیگری، آشکار می‌شود

این نظریه قادر است پایه و اساس پژوهش‌های بعدی درباره کتاب‌های مصور را از طریق آثار ارزشمندی هم‌چون آثار جوزف شوارکز (۱۹۸۲)، نظیر wasy of the Illustrator و The picture Book comes of Age (Schwarcz and Schwarcz, ۱۹۹۰) و نیز اثر پری نودل من (۱۹۸۸) Words a bout Pictures یا اثر ملی بنگز (۱۹۹۱) Pi cture this شکل ببخشند. این آثار و دیگر کتاب‌ها، به ویژه در درک آثار تصویرگران منتخب مؤثر است.

درک هنری کتاب‌ها مصور، از طریق گزینه‌های سبکی، می‌تواند پایه و اساسی مفید برای دریافت واکنش کودکان نسبت به هنر کتاب مصور باشد. پژوهش من با کودکان، نشان داده است که در کلاس‌هایی که آموزگاران فرصت‌های بسیاری برای مشاهده کتاب‌های مصور و پاسخ‌دهی به آن‌ها با شیوه‌های گوناگون فراهم می‌کنند، به نظر می‌رسد که کودکان به صورت طبیعی، به درک گزینه‌های هنرمند برای بیان معنا روی می‌آورند و این گزینه‌ها، واکنش حسی آنان را برمی‌انگیزد. هم‌چنین، به نظر می‌رسد که کودکان قادرند تشخیص خودشان از قواعد جهان شمول را با کلام بیان کنند. آن‌ها تصاویر کتاب Outside over there، از موریس سنداک (۱۹۸۱) را «معنوی» یا «شاهانه» تصاویر وان آلسبرگ را «گل» یا «سنگ» می‌نامند (Kidfer, ۱۹۸۶) . به عقیده لانگر (۱۹۵۳)، یک اثر هنری بیانگر ایده هنرمند است:

«این اثر چیزی است که وقتی هنرمند، تصویری از واقعیت‌ها را به روشنی بیان می‌کند، شکل می‌گیرد. یک زبان مغشوش و سردرگم، قادر به بیان صحیح این واقعیات نیست. آن چه او می‌سازد، یک نماد است؛ نمادی اساسی که تسخیر می‌کند و نوع تخیل سازمان یافته، نگاه متعادل او به زندگی و فرم‌های احساس وی را آشکار می‌سازد.»

به باور من، مهم‌ترین و قدرتمندترین ویژگی هنر تصویری یک کتاب مصور، در آن است که به عمیق‌ترین واکنش‌های خوانندگان، بزرگسالان و کودکان وسعت می‌بخشد. بنابراین، بیان تصویری معنا و تجربه احساسی حاصل از آن که با آن بیان امکان‌پذیر می‌شود، باید در ارزیابی کتاب‌های مصور، از اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار باشد.

وقتی هنرمندان گزینه‌های صحیح را برگزینند، کودکان در همه سنین، در مقام واکنش، درک خود را از اثر به شیوه‌ای بیان می‌دارند که نه تنها سواد بصری آنان را افزایش می‌دهد، بلکه درک زیبایی‌شناختی‌شان را هم وسعت می‌بخشد.

پیوست
گزینه‌های هنرمند در بیان معنا:
معیاری برای ارزیابی کتاب‌های مصور

تصویرگر نه تنها باید ابزارهای اصلی را در نظر بگیرد، بلکه باید دیگر گزینه‌های تکنیکی دخیل در روند تولید کتاب را در نظر بگیرد. این گزینه‌های تکنیکی، ممکن است بتوانند بیان‌گر معنا باشند و چیزهایی به زیبایی‌شناختی یک کتاب بیفزایند یا از آن بکاهند

گزینه‌های طراحی:

۱. عنصر طراحی (خط، شکل، رنگ، ارزش و بافت)، به دلیل کیفیت بیانی خود انتخاب می‌شود.

- خط و شکل، بیان‌گر فعالیت و هماهنگی است. خطوط می‌توانند قوی و فشرده یا کوچک و پرشتاب باشند.
- رنگ، بیان‌گر حالات روحی و حس است.
- ارزش رنگی، تأثیری به شدت نمایشی و یا بالعکس تأثیری آرام‌بخش پدید می‌آورد.
- بافت، بیان‌گر تنش است و جذابیت و جنبش می‌آفریند.

۲. اصول طراحی یا ترکیب‌بندی (تعادل، هماهنگی، تکرار، تنوع در مبانی طرح (Design) و حرکت چشم) ، برای ارتباط صفحات منفرد به یک کل منسجم که معنای کلی کتاب را تقویت می‌کنند، برگزیده می‌شوند.

- آرایش صفحه و اندازه تصاویر، نگاه را از یک صفحه به صفحه دیگر هدایت می‌کند و در همراهی با معنای کتاب، تعادل پدید می‌آورد.
- تصویر و متن چاپ شده، به خوبی با یکدیگر همکاری می‌کنند و طرح جذابی می‌آفرینند
- عناصر طراحی، برای ایجاد تنوع در یکپارچگی مورد استفاده قرار می‌گیرند.

گزینه‌های تکنیکی:

۱. ابزارهای اصلی، صفحات پایانی، جنس کاغذ و کیفیت چاپ، برای تقویت ایده‌ها یا داستان به کار می‌برند.

- انتخاب آبرنگ، اکریلیک، مداد، یا چاپ در حفظ فضای داستان یا مفهوم مؤثرند.
- قلم مورد استفاده در چاپ، براساس نوع کتاب یا داستان انتخاب می‌شود.
- صفحات پایانی با فراهم ساختن فضا، خواننده را آماده می‌کنند و پیش نمایشی فراهم می‌آورند و تصاویر را کامل می‌کنند.

نوع کاغذ به خودی خود در کنار ابزار اصلی (اکریلیک بر صفحات براق، آبرنگ یا مداد روی کاغذ مات)، نقشی را ایفا می‌کند.

۲. محتوای تصویری و دیدگاه هنرمند، داستان یا مفهوم را گسترش می‌بخشد و آن را تقویت می‌کند.

- انتخاب آن چه باید در تصویر بگنجد، براساس داستان است و ابعادی دیگر یا معانی جدیدی به آن می‌دهد.
- تصاویر، اطلاعاتی می‌دهند و ما را یاری می‌کنند تا ایده‌ها را به شیوه‌های جدید ببینیم.
- نماهای نزدیک، پرسپکتیو سنتی، زاویه دید کرم یا زاویه دید پرنده، برای هیجان‌بخشی، نمایش یا جذابیت دادن بیشتر به داستان انتخاب می‌شوند.

گزینه‌های قواعد تاریخی و فرهنگی:

۱. قواعد تصویری، از سبک‌های هنری رایج در دوران‌های گوناگون تاریخی کمک می‌گیرند تا معنای داستان یا مفهوم آن را گسترش دهند و یا آن را غنی‌تر سازند.

- جنبه‌هایی از هنر آغازین مسیحیت، نقاشی‌های رنسانس، امپرسیونیسم فرانسوی و... برای ایجاد حالت و معنا مورد استفاده قرار می‌گیرند.

۲. قواعد تصویری، از گروه‌های فرهنگی خاص کمک می‌گیرند تا معنا را گسترش بخشند.

- نقش مایه‌های عامیانه یا سبک‌ها به قصه‌ها، اشعار یا مفاهیم مرتبط با فرهنگ‌های خاص اعتبار می‌بخشند.