جمشیدشاه، تصویرگر: فرشید مثقالی، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳۴۸

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطه میان متن و تصویر*

پرویز اقبالی** محمدعلی رجبی***

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۲/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۴/۱۰/۱

چکیده

انگیزه‌های ایجاد تصویر در کتاب‌های داستانی نیازمند تعریف «خیال» در متن و تصویر است. در اینجا خیال به‌معنی تصویر است. پس شناخت رابطه میان «تصویر ادبی» و «تصویر تجسمی» بر اساس «معنا» مسئلهٔ اصلی این تحقیق است که به‌روش توصیفی- تحلیلی و به‌شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای انجام شده است. در این مقاله با مروری بر نظریه‌های مختلف در رابطه میان متن و تصویر، در ابتدا نظریات «طبقه‌بندی»، «قیاسی»، «هماهنگی و انحراف»، «مخاطب محور و تعامل» توضیح داده شده و سپس بر اساس دو سؤال تحقیق ۱. نقش معنا در تصویرسازی کتاب‌های داستانی چگونه است؟ و ۲. آیا تصویرگر عناصری (مواردی) را به متن داستانی کتاب می‌تواند اضافه کند؟ به نقش «معنا» در رابطه میان متن و تصویر پرداخته و این نتیجه حاصل شد که قابلیت‌های بیانی تصویر به نوع ارتباط خاص میان عوامل محسوس و نامحسوس بستگی دارد، چرا که صورت به معنای تصویر حجاب معنا است پس تصویرگر بر آن است که صورت معمول واقعیت را بشکافد و با رفتن به‌طرف شکل‌های تمثیلی و فرم‌های تجریدی بر اساس متن معنای پنهان در داستان را آشکار سازد. در این رابطه نوع وابستگی تصویرسازی به لحن تصویری حاکم بر متن می‌تواند بیان‌کنندهٔ قابلیت بیانی تصویر در نشان دادن معنا باشد و از طرف دیگر پرکردن فضاهای خالی متن از تصویر راه دیگری است که تصویرساز در کتاب‌های داستانی در پیش می‌گیرد.

واژگان کلیدی

تصویرسازی، متن، تصویر، خیال، معنا، کتاب‌های داستانی.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسنده مکاتبات با عنوان «تبیین رابطهٔ تصویر و متن در تصویرسازی کتاب‌های داستانی کودک در ایران از سال ۱۳۴۰ تا ۱۳۸۰» است که به‌راهنمایی نویسندهٔ دوم در دانشکده هنر دانشگاه شاهد دفاع شده است.

** استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران. (مسئول مکاتبات)
Email:eghbali@shahed.ac.ir
*** استادیار و عضو هیئت‌علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران. Email:M.A.rajabi@yahoo.com

تصویر ۱. اسم من چفیه است، تصویرگر: خشایار قاضی‌زاده، مأخذ: حوزهٔ هنری، ۱۳۷۲

مقدمه

تصویرگر در متن ادبی به دنبال چه می‌گردد؟ در این ارتباط درک ماهیت خاص ادبی، که تصویرساز با آن هم‌سخنی داشته، از اهمیت خاصی برخوردار است. از این رو باید به «خیال» به‌عنوان فصل مشترک ادبیات و تصویرسازی توجه کرد. در اینجا خیال به‌مثابه حسی باطنی مطرح می‌شود که همیشه و در همه حال (چه در خواب و چه در بیداری) با انسان همراه است. این لغت در زبان فارسی به معنی تصویر و تصور و یا عکس منعکس در آب و آینه مطرح است که در زبان فرانسه و انگلیسی به آن Image می‌گویند،حسی غریب و پنهان که جایگاهش در اعماق وجود ماست و در هر حال ریشه در اعتقادات ما دارد و ما می‌توانیم نوع خیال هرکس را متناسب با نوع تربیت او در نظر بگیریم و بگوییم که آیا این خیالات رحمانی است یا شیطانی؟

اما در این میان جایگاه هنرمند کاملاً روشن است: او نیز همچون همه انسان‌ها دارای خیال است ولی تنها حُسن او این است که می‌تواند این خیالات را برای دیگران «محاکات» کند. تعریف این کلمه کلید رمز مشترک متن و تصویر است.این لغت گاهی به معنی «حکایت کردن» و گاهی به معنی «نمایش دادن» و«تصویر کردن» به کار می‌رود و می‌دانیم که این معانی در ادبیات داستانی و به‌خصوص ادبیات کودک کارکردی ویژه دارند.

دنیای قصه هرچند روایتگر است ولی در عین حال می‌تواند موجد «تصویر ادبی» باشد و آن را در خیال تصویرساز به «تصویر تجسمی» بدل کند. بنابراین متن و تصویر دایره‌ای را ایجاد می‌کنند که در آن مخاطب دائماً از تصویر به متن و از متن به تصویردر حال حرکت است؛ یعنی مخاطب از یک سو معانی متن را در تصویر باز می‌یابد و از دیگر سوتصویر به او در فهم متن یاری می‌رساند و این امر مرتبه‌ای از سیر تأویلی است که از آن به «دور هرمنوتیک[1] یاد می‌شود. نقش این دور در ادبیات کودک باعث شناخت نقش «معنا» در رابطه میان «متن»و«تصویر» می‌شود. بدین رو، هدف اصلی از این مقاله شناخت نظریات مختلف در رابطه میان متن و تصویر در کتاب‌های داستانی است. بر این اساس، این تحقیق به دنبال کشف این مطلب است که اگر لحن تصویر بر اساس متن داستان شکل می‌گیرد پس:

۱. نقش معنا در تصویرسازی کتاب‌های داستانی چگونه است؟

۲.آیا تصویرگر عناصری (مواردی) را به متن داستانی کتاب می‌تواند اضافه نماید؟

روش تحقیق

این مقاله به‌روش توصیفی- تحلیلی و به‌شیوهٔ جمع‌آوری کتابخانه‌ای اطلاعات انجام شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در اینجا کتاب کامیلا الیوت با عنوان *بازاندیشی مباحث رمان و سینما* در سال ۲۰۰۳ و نیز مقالهٔ پری نودلمن با عنوان «ارتباط تصاویر و کلمات» و همین‌طور مقالهٔ سایپ، لورنس. آر با عنوان «کتاب‌های تصویری چگونه کار می‌کنند؟» و در نهایت کتاب شهید مرتضی آوینی با عنوان *آینهٔ جادو*(ج ۱) به‌عنوان پیشینهٔ تحقیق مورد توجه قرار گرفته‌اند.

1.Hermenutic circle

تصویر ۲. قصهٔ کرم ابریشم، تصویرگر: نورالدین زرین‌کلک، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳۵۵

ارتباط میان متن و تصویر

آشکارترین تفاوت میان هنر نقاشی و تصویرگری ارتباط میان متن و تصویر است. این اصلی است که با توجه به ویژگی‌های متن، میزان درک گروه سنی مخاطب کتاب، و سلیقهٔ شخصی و خیال هنرمند شکل می‌گیرد. یک تصویرگر برای مصورسازی کتاب به هر حال تابع متن است و حتی اگر خیلی هنرمندانه و خلاقانه تصاویر را خلق کندباز هم اثر او، در عین استقلال، با متن مناسبت دارد. «اینگونه می‌توان گفت که برای بیان کیفیات به توسط تصویرباید آنها را به علامات کمی ترجمه کرد. برای بیان اضطراب فی‌المثل باید کسی را تصویر کرد که با نگرانی مشغول جویدن انگشتان خویش است و برای بیان بلاهت در تصویر باید به همان حدی که بلاهت در چهره نمایان می‌شود اکتفا کرد و این امر همان قابلیت بیانی تصویر است که در هنر تصویرسازی خود را نشان می‌دهد. در این مرحله اگر هنرمند اهل حق باشد تصویر خیالی او کشف و شهودی می‌شود در عالم واقعیت برای کشف حقیقتی که در آن پنهان است و در این مرتبه ما شاهد تنزل و تجلی و ظهور حقایق مجرد در صورت‌های مثالی هستیم و چون این امر در عالم خیال به وقوع می‌پیوندد زبان تصویری او دارای صورت‌هایی متوازن، متناسب، متعادل، متقارن و... خواهد بود که همگی جلوه‌های وحدتی هستند که بر عالم مثال حاکم است. اگر موجودات این عالم (که عالم کثرت است) به این صفات، توازن و تناسب و تعادل و تقارن... آراسته شوند، در نظر ما زیبا جلوه می‌کنند، چرا که آن وحدت، عین حسن و بهاء و تقدس است. در اینجا زیبایی یک امر روحانی است که همراه با تمثل حقایق ملکوتی به عالم محسوس اعطا می‌شود» (آوینی، ۲۰۸: ۱۳۷۹). پس باید گفت که آیینهٔ خیال تصویرگر ملهم از عالم غیب است که در هر حال هم می‌تواند رحمانی باشد و هم شیطانی؛ در این حالت تخیل هنرمند آزاد نیست و ماهیتی مستقل از اعتقادات او ندارد. اصولاً تصویر خیالی متصل به روح و نفس و عقل اوست و به همین خاطر در هر مرتبه‌ای از مراتب وجود که باشد آیینه‌ای است که صورت‌های همان مرتبه و مراتب پایین‌تر از خویش را در خود می‌پذیرد.

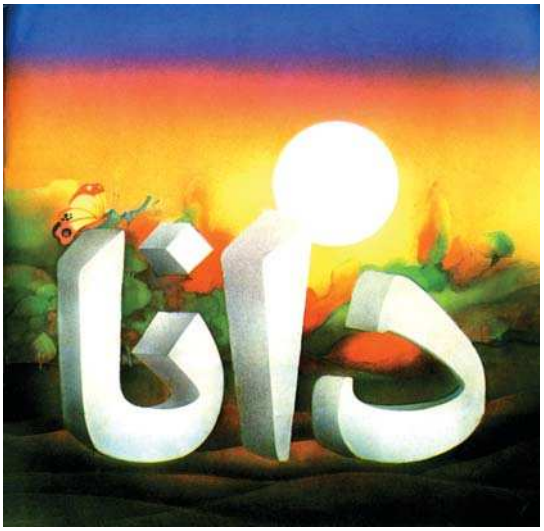
به‌طور کلی، در کتاب‌های تصویری حلقهٔ اتصال میان متن و تصویر همان خیال است که در پرورش داستان در ذهن کودک و بیان قابلیت‌های تصویری در آن نقش مهمی بر عهده دارد. بنابراین هم تصویر و هم متن نوشتاری هر دو به‌عنوان هنر معرجی هستند برای عبور از عالم محسوسات به عالم معانی و کیفیات باطنی.

اما باید این مطلب را در نظر گرفت که قابلیت بیانی تصویر محدود است و همهٔ کیفیات و معانی قابل دیدن نیستند. لاجرم، نکتهٔ اصلی در عبور از عالم محسوسات به عالم معانی آن است که چگونه مفاهیم و احساسات درونی را نمایش‌پذیر سازیم. در همین جاست که نظریات مختلف دربارهٔ رابطهٔ میان متن و تصویر مطرح می‌شود(تصاویر۱و۲و۳).

۱.نظریهٔ طبقه‌بندی[1]

متن و تصاویر می‌توانند به‌صورت مستقل منشأ ایجاد

1.Categorization



تصویر۳. یک حرف و دو حرف، تصویرگر: محمدرضا دادگر، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳۶۵

آثاری ادبی و تصویری شوند. بنابراین، در طول تاریخ هنر، جدایی و استقلال خاص هنرهای کلامی و تصویری از یکدیگر، مورد بحث منتقدین و هنرشناسان بسیاری بوده است. آنها بر این باور بوده‌اند که این دو هنر خاص قابل‌ترجمه به یکدیگر نیستند و باید به‌صورت تفکیکی و طبقه‌بندی‌شده مورد ارزیابی قرار گیرند، چراکه ادبیات و هنرهای کلامی به‌عنوان هنرهای زمانی مطرح‌اند که می‌توانند دارای ساختاری خطی، زنجیره‌ای و زمانمند باشند، درحالی‌که نقاشی و هنرهای تصویری بیشتر به‌عنوان هنرهایی مکانی معرفی می‌شوند و در آنها می‌توان خصوصیاتی همچون ایستایی و مکانمند بودن را مشاهده کرد. این نظریه، که از سوی گاتولدا فریم لسینگ[1] در سال ۱۷۶۶ میلادی مطرح شد، بیشتر بر ارتباط میان شکل و محتوا تأکید داشت. او این دو هنر را که دیرباز هنرهای خواهر نامیده می‌شدند در دو قالب جداگانه طبقه‌بندی کرد و باعث شد که در قرن بیستم مبانی طبقه‌بندی او به‌صورتی کلی‌تر به نماد تفاوت بین کلام و امور بصری تبدیل شود. در اینجا ویژگی زبان در دو بعد گفتاری و نوشتاری مورد بررسی قرار می‌گیرد چراکه در اصل زبان در گفتار تجلی می‌کند و بعد نوشتار، به‌عنوان افزوده و یا اختراع، در خدمت ثبت گفتار قرار می‌گیرد. در این مرحله، ویژگی بارز زبان در وجه شنیداری آن دارای حالتی خطی و زنجیره‌ای است. اما در ادامه اگر این گفتار از طریق نوشته یا ضبط صوت یا هر رسانهٔ دیگری ثبت نشود این بیان گفتاری حالتی میرا به خود می‌گیرد. پس باید گفت که گفتار و حکایت ارتباطی خاص با «زمان» دارد و داستان به‌صورت پی در پی در زمان۱، زمان۲، زمان۳ و... بیان می‌شود و نمی‌توان ترتیب زمانی آن را به هم زد؛ مثلاً از زمان۲ به زمان۵ حرکت کرد و بالعکس، چراکه زمان زنجیره‌ای و خطی است اما در تصاویر بحث اصلی درباره مکان است. مخاطب در وهله اول یک کل را می‌بیند و بعد با توجه به جا و مکان آن، سعی می‌کند موقعیت هر فرم را در آن شناسایی کند موقعیت‌هایی در بالا، پایین، چپ، راست و... در نهایت این نظریه با شکل‌گیری هنرهای پیوندی همچون رمان‌های مصور و فیلم‌های سینمایی دچار تزلزلی شدید شد.

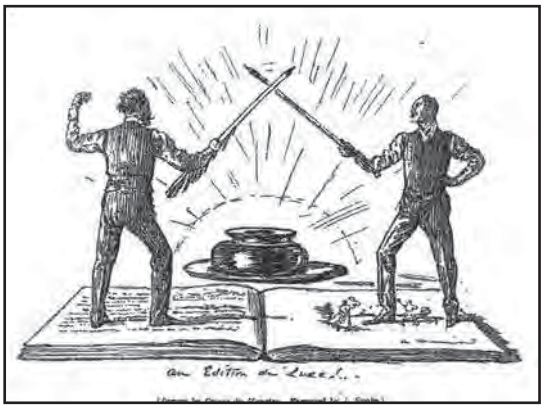
نظریهٔ قیاسی

در مقابل، گروه دیگری هم قرار دارند که بیشتر به رابطه‌ای قیاسی میان هنرهای کلامی و تصویری قائل بوده‌اند.[2] آنها می‌گفتند که این دو هنر کاملاً به یکدیگر ترجمه‌پذیرند و می‌توان کلام را به تصویر ترجمه کرد، چراکه تصویر همیشه از طریق کلام قابل فهم است. این نظریه یکی از قدیمی‌ترین نظریات دربارهٔ رابطه میان متن و تصویر است، نظریه‌ای که در آن نقاشی و شعر به‌عنوان دو هنر خویشاوند دارای رابطه‌ای قیاسی‌اند و در آنها می‌شود شباهت‌های خانوادگی را کشف کرد، نظیر این سخن زئوس سیمونیدسی که می‌گفت: شعر تصویر ناطق است و نقاشی شعری صامت.

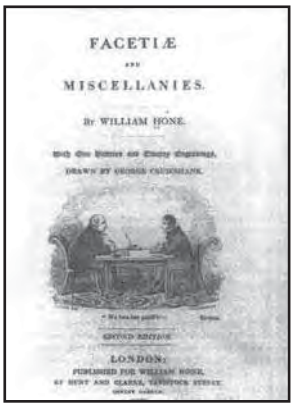
صاحب‌نظران در این نظریه با استفاده از چارچوب یک هنر به‌گونه‌ای دربارهٔ هنر دیگر صحبت می‌کنندکه گویی این دو از برخی جهات دقیقاً همانند یکدیگرند و همین امر باعث ایجاد عامل ارتباطی اقتباس در میان هنرها شده است. آنها معتقدند که قیاس متداول‌ترین شکل اقتباس است، مانند این سخن شاعر انگلیسی سر ریچارد بلاک مور[3] که در سال ۱۷۱۳ میلادی آن را با قاطعیت عنوان کرد: «شعر از بسیاری جهات دقیقاً همانند نقاشی است و آنها هر دو یک پیکر هستند.» وی سپس برای به تصویر کشیدن هر یک از این دو عنصر از مضامین موجود در دیگری بهره گرفت: «نقاش شاعری است که برای چشمان می‌سراید و شاعر نقاشی است که از رهگذر کلمات و اصوات برای شنونده خلق اثر می‌کند. یکی به‌واسطهٔ کلام خاموش خود به ما شادی می‌بخشد و دیگری از طریق تصویر آوایی ما را به وجد می‌آورد(Eliot.18: 2003).

این نظریه در اروپای قرن نوزدهم رواج کامل داشت و در جهت مخالف اصول طبقه‌بندی لسینگ قد برافراشت و حتی بر آن نیز استیلا پیدا کرد. مشهورترین صاحب‌نظران در این رابطه افرادی چون جان راسکین[4] و والتر پیتر[5] بودند. آنها بیشتر بر این امر پافشاری می‌کردند که میان هنرها دو عامل آمیزش و یا رقابت می‌تواند باعث ایجاد خویشاوندی شود. اهل قیاس در اواخر قرن نوزدهم با الهام از نظریهٔ مکتب رومانتیسم در مورد خیال مشترک به این نتیجه رسیدند که با تأکید بر شکل، به‌جای محتوا، می‌توانند مروج هنری باشند که بر اساس تبادل

1.Gotthold Ephraim Lessing
2. Inter Art
3. Sir Richard Blakmore
4.John Ruskin
5.Walter Peter



تصویر ٤. برگرفته از کتاب بذله‌ها و نکته‌ها تصویر مأخذ: Eliott,Kamila:2003/Rethinking novel/Film



تصویر ٥. تصویرگر: ژرژ دومویه. مأخذ: همان

زیبایی‌شناسی شکل‌ها به‌وجود آمده است. آنها این نظر را در مقابل تئوری پیوند میان شکل و محتوا مطرح کردند. این نوع نظریات در اروپای قرن نوزدهم و به ویژه در دورهٔ ویکتوریایی، یعنی در حد فاصل سال‌های ۱۸۲۰ تا ۱۹۰۰ میلادی، باعث رونق داستان‌ها و رمان‌های مصور شد.

از طرف دیگر، گرایش به تطابق ادبیات با نقاشی، علاوه بر داستان‌نویسی، بر منتقدان آن زمان نیز تأثیر گذاشت و آنها کوشیدند هنر نقاشی را معیار آثار ادبی و تصویرهای ادبی قرار دهند. در این رابطه، میان نویسنده و تصویرگر یک نوع تعامل هنری برقرار بود، اما در پایان قرن نوزدهم گسستی خاص میان این دو به‌وجود آمد و کار مشترک این دو در زمینهٔ رمان متوقف شد. کامیلا الیوت[1] دراین باره می‌نویسد: می‌توان با نشان دادن دو نمود تصویری رابطه میان نویسنده و تصویرگر را در آغاز و پایان قرن نوزدهم نشان داد که «بیان» موجزی از این قضیه را نقاشی کرده است.

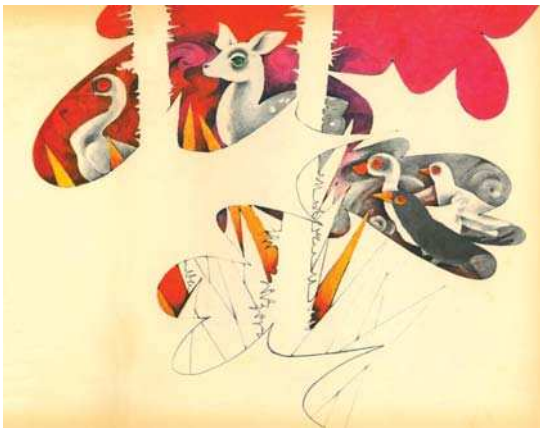
«تصویر اول از کتاب بذله‌ها و نکته ها، چاپ سال ۱۸۲۷میلادی تصویر ویلیام هون[2] نویسنده و جورج کروکشنک[3] تصویرگر را نشان می‌دهد که پشت یک میز مشترک مشغول کارند. هون با قلم پر نثر می‌نویسد و کروکشنک با مداد تصویر می‌کشد(تصویر٤).جرارد کرتیس[4] این تصویر را این‌گونه تعبیر می‌کند: نویسنده و نقاش در آنچه ما به‌عنوان فعالیت مشابه می‌شناسیم اهمیت یکسانی دارند، هرچند نابرابری ظریفی در این فعالیت مشابه وجود دارد: هنگامی که کروکشنک به هون نگاه می‌کند، هون به‌آرامی روی خود را برمی گرداند. این نشان‌دهندهٔ وابستگی الهام تصویرگر به نویسنده است که در تقابل با استقبال الهام نویسنده قرار دارد.

در سال ۱۸۹۰ میلادی بازنمودهای نویسنده-تصویرگر به‌طور چشمگیری تغییر کرد. در طرح ژرژ دو موریه[5] محیط واقعی روزمرهٔ تشریک مساعی حرفه‌ای مثل یک مسابقهٔ شمشیربازی خیالی بین نویسنده قلم پر به‌دست و تصویرگر مداد به‌دست نشان داده شده است، سلاح هایشان آشکارا بزرگ تر شده است یا به عبارتی خودشان به نحو بارزی کوچکتر شده اند. نویسنده و تصویرگر از توجه و اعتبار یکسانی برخوردارند؛ آنها مستقیماً به یکدیگر نگاه می‌کنند و کانون توجهْ دیگر به کارشان معطوف نیست بلکه به رقابتشان نظر دارد. دیگر نه یک فضای کاری مشترک آنها را به یکدیگر پیوند داده است و نه رشته‌ای نامرئی از الهام که از درون چشم‌هایشان به سرچشمه‌ای بیرونی سرازیر شود. شیرازهٔ کتاب هم هر دو را به یکدیگر پیوند داده و هم جدا کرده است. در عین حال هرکدام به‌معنای واقعی کلمه در محدودهٔ شغلی خود پایدار ایستاده است. نویسنده قاطعانه بر صفحه‌اش و تصویرگر سرسختانه بر گراورش تأکید دارد. صحنهٔ نبردشان نیز با خورشیدی که از جعبه دواتی عظیم (یا پشت زمینه؟) می‌تابد روشن شده است(تصویر ٥). من این جعبه معمایی، پیازشکل و مشعشع را به‌مثابهٔ نمود عینی سیل انتقادی بر سر رمان مصور تفسیر می‌کنم» (Eliot.52: 2003).

اقتباس همچون انتقال روح

اگر در یک اقتباس روح متن در کالبد یک تصویر قرار بگیرد آن اقتباس را همچون انتقال روح در نظر می‌گیرند. در اینجا آنچه که از کتاب به تصویرسازی منتقل می‌شود روح متن نامیده می‌شود. بنابراین می‌توان گفت که دوگانهٔ شکل/محتوا جایگزین جسم/ روح شده است به همین خاطر می‌توان اینگونه در نظر گرفت که تصویرساز در خواندن داستان به روح متن که همان روح و شخصیت مؤلف متن است توجه می‌کند و آن دو را یکی در نظر گرفته و تلاش می‌کند تصویری متناسب با لحن و زبان متن به‌وجود آورد. در همین رابطه ممکن است سبک مؤلف همیشه برای تصویرگران قابل فهم نباشد و به

1.Kamila Eliot
2. William Hone
3.George Curikshnak
4.Gerard Curtis
5.George Du Mourier



تصویر٦.آهو و پرنده ها، تصویرگر: بهمن دادخواه، مأخذ: انتشارات کانون، ١٣٤٩

همین خاطر گاهی اوقات ابهام خاصی در ترجمه تصویری داستان‌ها به وجود می‌آید و این امر بیان کننده این نکته است که مفهوم اقتباس به مثابه روح صرفاً آمیزه‌ای از شکل تصویرسازی و روح ادبی نیست، بلکه فرایند پیوند روحی را نیز مطرح می‌کند که در آن روح یک متن از مؤلف به داستان و از داستان به خواننده تصویرگر و سپس به اثر تصویرسازی شده و در نهایت به بیننده منتقل می‌شود(تصویر ٦).

مفهوم تجسد از اقتباس

این مفهوم اقتباس را نوعی تجسد می‌داند مبتنی بر الهیات مسیحی که در آن کلمه فقط بیانی ناقص از بازنمودی کلی‌تر است که لازمه کمال آن تجسد است. برای توضیح این قانون لازم است به تاریخ هنر مسیحی توجه کنیم، یعنی آنجا که هفتمین شورای جامع مسیحی در مقابل نهضت شمایل شکنی در عصر لئون سوم امپراطور بیزانس موضع خود را اینگونه بیان کرد: خدای تعالی در حد ذات در وصف نمی‌گنجد، لکن چون کلمهٔ الله در طبیعت انسانی(یعنی عیسی مسیح ع) ظاهر شد، پس به‌واسطهٔ او و با حسن الهی که در آن نفوذ کرد به‌صورت اصلی اش بازگردانیده شد. پس خدا را می‌توان و باید به‌صورت بشری مسیح پرستید (مددپور، ١٣٨٤: ٥٨).

از این نظر، در اقتباس به مفهوم تجسد بخشیدن، کلمه فقط فرض نمی‌کند که تصویرسازی باید دال‌های متناسب را به آن نسبت دهد بلکه داستان را دالی متعالی می‌داند که به دنبال دالی دیگر است که بتواند به آن تجسد بخشد، اما شاید نکتهٔ اصلی در این باشد که واژهٔ جسم دادن یعنی واژه را تا سطح جسم تنزل دادن است (تصویر ٧).

مفهوم وا(باز)سازی از اقتباس

میان متن و تصویرسازی رشته‌ای نامرئی کشیده شده

تصویر ٧. هدیه‌های آسمان، تصویرگر: محمد حسین صلواتیان، مأخذ: کتاب یادهای کودکی، ١٣٨٣

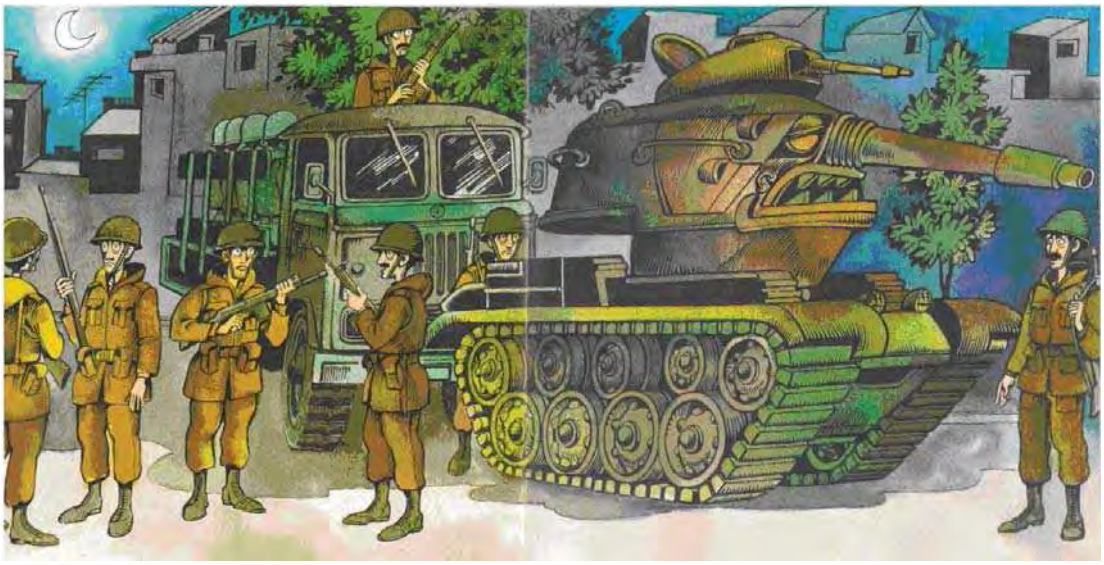
است که مخاطب بدون درک آن نمی‌تواند به معنای داستان دست پیدا کند. پری نودلمن می‌گوید: من از صدها نفر- چه کودکان و چه دانشجویان ادبیات کودک خواسته‌ام بدون رجوع به متن از روی تصاویرْ داستان کتاب را حدس بزنند، همه یا ابراز ناتوانی کرده‌اند یا به داستان‌هایی بسیار متفاوت با اصل رسیده‌اند. اما زمانی که مسیر عکس را پیموده‌ام و متن داستان‌های مصور را برای مخاطبم خوانده‌ام، احساس سرخوردگی و ناتوانی وجود نداشت هرچند که اغلب دچار بدفهمی در باب اشارات کلمات متن می‌شدند (نودلمن، ١٥٧: ١٣٨٨).

بر اساس مفهوم وا(باز)سازی از اقتباس، تصویرسازی و داستان در سطوح پنهان خوانش متلاشی شده و در هم ادغام می‌شوند و ترکیب تازه‌ای به وجود می‌آورند. به همین دلیل نحوهٔ رجوع مخاطب به داستان باید به‌همراه تصویرسازی باشد تا بتواند درک درستی از داستان تصویرسازی شده به دست آورد (تصویر ٨).

نظریهٔ باز گفتن[1]

پری نودلمن[2]در سال ١٩٨٨ میلادی در مقالهٔ«ارتباط تصاویر و متن» توضیح می‌دهد که چگونه متن و تصویر همدیگر را محدود[3] می‌کنند. او می‌گوید که بخشی از

1. Relaying
2. Perry Nodelman
3. Limit



تصویر ۸. در پناه خانه دوست، تصویرگر: پرویز اقبالی، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳۷۷

جذابیت این مجموعه تصاویر و متن (در داستان‌های مصور) به این خاطر است که متن معنای تصاویر را عوض می‌کند و تصاویر بعدی معنای متن قبلی را تغییر می‌دهند. ما وقتی چیزی را از طریق کلمات می‌شنویم سعی می‌کنیم آنها را ببینیم و با دیدن آنچه را که شنیدیم متفاوت معنا کنیم. تصاویر با افزودن اطلاعات بصری به آنچه شنیده‌ایم این کار را انجام می‌دهند. به همین خاطر مفسران زیادی می‌گویند هدف تصاویر در کتاب‌های مصورْ افزودن بر متن است (تصاویر ۹ و ۱۰).

پس کلمات و تصاویر با محدود کردن یکدیگر معنایی می‌یابند که هرکدام در فقدان دیگری فاقد آن معنا هستند. به عبارت دیگر، همان تکاملی را برای یکدیگر رقم می‌زنند که رولان بارت[1] آن را «باز گفتن»[2] نامگذاری کرده است. او در این توصیف، زبان و تصویر را کامل‌کنندهٔ هم دانسته و معتقد است که کلمات جزئی از فضای عمومی هستند، همان طور که تصاویر جزئی از این فضا می‌شوند، یگانگی پیام آنها هم در لایه‌ای بالاتر که همان داستان است صورت می‌گیرد (نودلمن ، ۱۳۸۸: ۱۶۱).

او توضیح می‌دهد که «از آنجا که کلمات و تصاویر انواع متفاوتی از اطلاعات را منتقل می‌کنند و ضمناً از طریق محدود کردن معنای یکدیگر با هم ارتباط برقرار می‌کنند، الزاماً رابطه‌ای چالشی دارند، رابطهٔ مکملی آنها به خاطر تکمیل کردن عنصر مخالفشان است و به واسطه تفاوت‌ها یکدیگر را کامل می‌کنند. در نتیجه رابطه تصاویر و متون در کتاب‌های مصور رابطه‌ای طنزآلود است: هریک دربارهٔ آن چیزی صحبت می‌کنند که دیگری درباره‌اش سکوت اختیار کرده است»(همان: ۱۷۳).

نظریهٔ هماهنگی و انحراف[3]

جوزف شوارکز[4] در سال ۱۹۸۲ میلادی به دو طبقه‌بندی متفاوت از رابطه متن و تصویر دست پیدا می‌کند: «گونه‌هایی که او آنها را هماهنگی و انحراف می‌نامد. در گونه اول متن و تصاویر دارای رابطه‌ای سازگار و موزون‌اند. برخی مواقع تصاویر از متن جلوتر حرکت می‌کنند و با پیشبرد اتفاقات داستان متن را کامل می‌کنند. همچنین تصاویر و متن می‌توانند به‌نوبت بازگویی داستان را به‌عهده بگیرند. این رابطه‌ای است که شوارکز آن را پیشروی تناوبی می‌نامد. در گونهٔ دوم، که رابطه میان متن و تصویر (انحراف) است، تصاویر کاملاً از متن فاصله گرفته و به گونه‌ای در تقابل با متن قرار می‌گیرند. یکی از مثال‌های گونهٔ انحراف حالتی است که شوارکز آن را تضاد (استعاره موسیقیایی) زمانی که تصاویر، داستانی متفاوت از متن را بیان می‌کنند. بخشی از لذت موجود در اینگونه داستان‌ها مربوط به استنباط و درک خواننده- بیننده از دو داستان در یک زمان واحد است»(سایپ، ۱۳۸۸: ۱۲۹).

البته سابقهٔ این بحث به اواسط قرن نوزدهم بر می‌گردد در آن دوران اکثریت منتقدان معتقد بودند که باید تصاویر مغایر با متن از کتاب حذف شوند. اما جالب اینجاست که «منتقدان اواخر قرن بیستم نظیر فیشر[5] و کوتس[6] به طوری خیره‌کننده موضعی مخالف اتخاذ کرده‌اند و بر این عقیده پافشاری می‌کردند که تصاویر حقیقی تر از نثر هستند. در این بین، منتقدان میانه‌روی هم هستند که به هر دو دیدگاه احترام می‌گذارند (Eliot.66: 2003؛ تصویر ۱۱).

1.Roland Barthes
2. Relaying
3.Congruency and Deviation
4. Joseph Schwarcz
5.Fisher
6.Coates

تصویر۹. هیچکس ندید، تصویرگر: امیر نساجی، مأخذ: نشر بنیاد بعثت، ۱۳۷۳

نظریهٔ مخاطب‌محور[1]

ولفگانگ آیزر هنگام بررسی ارتباط میان خواننده و متن دریافت که خوانندگان در جریان ساخت معنای یک متن دخالت می‌کنند و کار واقعی ادبی در هنگام تلاقی خواننده و متن متحقق می‌شود. به نظر آیزر، خواننده با وارد کردن بخش‌هایی به متن که در متن اصلی نوشته نشده است، (اما به‌صورت پنهان وجود دارد) به‌عنوان همکار خالق یک اثر عمل می‌کند. هر خواننده بنا به توانمندی‌ها و روش‌های فردی خود فضاهای خالی میان خطوط و متن نانوشته را پر می‌کند و با این کار به بی‌کرانگی متن رسمیت می‌بخشد (تصاویر ۱۲و۱۳).

مقصود آیزر از پر کردن فضاهای خالی متضمن این پیشنهاد است که می‌توان فرض کرد خوانندگان می‌توانند برخی از فضاهای خالی موجود در متن نوشتاری کتاب‌های تصویری را با اطلاعات کسب‌شده از تصاویر پر کنند (سایپ، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

البته همین بحث به‌صورت مقدماتی در باب اطلاعات زمانی و مکانی در نظریات نودلمن هم آمده است. او می‌نویسد: «کلمات دارای قابلیت بیشتری برای انتقال اطلاعات زمانمند هستند، در حالی که تصاویر قابلیت بیشتری برای انتقال اطلاعات وابسته به مکان دارند، پس ما باید پیش از آن بتوانیم به درکی کلی از داستان برسیم و باید زمان و مکان را با هم ادغام کنیم. در نتیجه، درک کلی ما از مجموع این دو، بیشتر از درک ما از هریک از آنها به‌صورت مجزاست»(نودلمن، ۱۳۸۸: ۱۶۰).

نظریهٔ تعامل[2]

لورنس، آر، سایپ[3] مبدع نظریه تعامل متن و تصاویر است، او تعامل را به معنای محصولی می‌داند که از ترکیب دو یا چند ماده یا عامل تشکیل شده است (سایپ، ۱۳۰: ۱۳۸۸). تأثیر اجماع عناصر با یکدیگر بسیار بیشتر از هر کدام از آنها به‌تنهایی است. در کتابی تصویری حرکت و پیش روی متن و تصویر ممکن است بدون یکدیگر از میان برود آنها رابطه‌ای هم پوشاننده دارند. رابطه‌ای که در آن تأثیر نهایی نه‌تنها به اجماع این دو گروه، یعنی متن و تصویر، بستگی دارد، بلکه همچنین ادراک کنش متقابل و فعالیت بین آنها نیز به هر دوی این عناصر وابسته است.

او معتقد است که نظریات مخاطب‌محور (ولفگانگ آیزر) و نقد زیبایی‌شناسانه (لسینگ و ونری اشتینر) و تئوری (مارجوری سیگل، مارک سادوسی و آلان پایویو) با او همراه است. او می‌گوید: زمانی که ما با یک نقاشی (یا یک تصویر در یک کتاب تصویری) روبه‌رو می‌شویم، درواقع به قسمت‌های متفاوت اثر در زمان‌ها و لحظه‌های گوناگون نگاه می‌کنیم. اما آن‌گونه که اشتینر عنوان می‌دارد هنرهای بصری طراحی شده‌اند تا قدرت و مهارت ما را برای تبدیل توالی به همزمانی بالا ببرند. بنابراین ما به تصویر به‌صورت دنباله‌ای از لحظات زمانی نگاه می‌کنیم.

در اینجا به‌دلیل طبیعت کاملاً مکانمند تصاویر و کشش ذهنی ما به «ساختارهای غیرزمانی یکپارچه»، میل درونی ما این است تا به تصاویر خیره شویم و به آنها نگاه کنیم. در نقطهٔ مقابل، طبیعت وابسته به زمان روایت داستانی در ما میل به ادامهٔ خواندن، حرکت، و جلو رفتن را ایجاد می‌کند. بنابراین متن نوشتاری ما را تشویق به خواندن و حرکت خطی می‌کند، در حالی که تصاویر ما را به ایستادن و نگاه کردن دعوت می‌کند. این تنش باعث

1. Audiense Pivot
2.Synery
3. Lawrence.R.Sipe

تصویر ۱۰. اینک سرزمین حجر، تصویرگر: پرویز کلانتری، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳۶۲

می‌گردد تا میلی شدید و غیرارادی به تکرار و بازگشت در فرایند خواندن کتاب تصویری به وجود آید و در این میان مخاطب عامل اصلی در ارتباط میان متن و تصویر است (تصاویر ۱۴و۱۵و۱۶).

یک ایدهٔ جالب توجه این است که رابطه میان متن و تصاویر خود آینه‌ای است از فرایند تفکر، ایروینگ مسی تأکید می‌کند که «فکر کردن عبارت است از تبدیل مداوم تصویرسازی به کلمه‌سازی و بالعکس»، امری که فرضیهٔ کدگذاری دو جانبه[1] مارک سادوسکی و آلان پایویو را پشتیبانی می‌کند.این فرضیه پیشنهاد می‌دهد که باید ادراک را دارای دو ساختار جداگانه (گرچه مرتبط) دانست:

یکی برای دریافت اطلاعات کلامی (در زبان گفتاری یا نوشتاری) و دیگری برای دریافت اطلاعات غیرکلامی (مانند محرک‌های بصری). زمانی که توجه خود را در یک کتاب تصویری از متن به تصاویر تغییر می‌دهیم، اطلاعات کلامی و غیرکلامی را به‌وسیلهٔ ساختارهای شناختی متفاوتی بازنمایی می‌کنیم. آنگاه در ادامه به‌واسطهٔ اتصال‌های ارجاعی‌ای که میان این دو ساختار شناختی وجود دارد به معنایی یکپارچه و هماهنگ دست می‌یابیم (سایپ، ۱۳۸۸: ۱۳۰و۱۳۱).

تصویر ۱۱. شرح هفت خوان رستم، تصویرگر: علی مرادی، مأخذ: کتاب جهان عاشقانه ها، ۱۳۸۱

تصویر۱۲.جمشیدشاه، تصویرگر: فرشید مثقالی، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳۴۸

شناخت رابطهٔ متن و تصویر بر اساس معنا

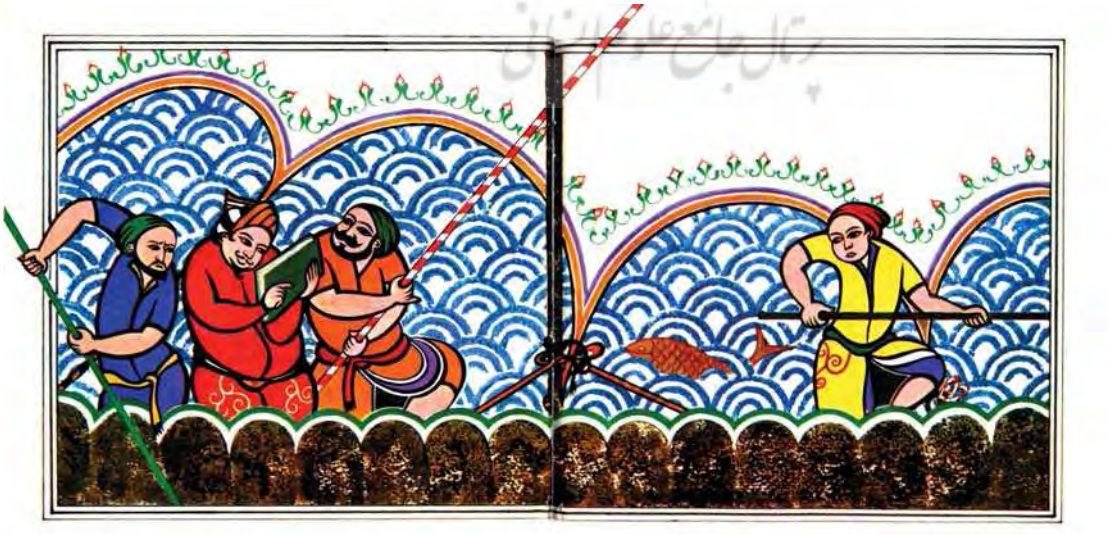
در تصویرسازی اگر هنرمند متعهد به متن باشد سعی می‌کند معنای پنهان در پشت متن و تصویر را آشکار کند. او بر اساس نگاه خیالی خویش سعی می‌کند از ظاهر امورکنده شده و به‌سوی باطن حقیقی و معنوی داستان حرکت کند. در اینجا او در مقام کشف و شهود درونی‌اش تلاش می‌کند دیده‌های خیالی خویش را بر همگان آشکار

1. Dual coding

تصویر ۱۳. یک اسب و دو سوار، تصویرگر: پرویز حاصلی، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳۷۵

کند. اما باید در نظر داشت که نحوهٔ ظهور و تنزل و تمثل حقایق در کلام به یک گونه است و در تصویر به گونه‌ای دیگر. «رابطه میان متن با معانی رابطهٔ اسم و ذات است، اما رابطهٔ صور و معانی عین همان رابطه‌ای است که بین صورت‌های مثالی و حقایق متعالی وجود دارد. در مقام مصداق، بین جسم و روح نیز همان نسبتی برقرار است، که بین صورت و معنا، بدن از یک سو دارای ماده‌ای است که قابلیت اظهار همه قوای روح مجرد در آن است، و از سوی دیگر، صورتی دارد که عیناً متناسب با همان قابلیت‌ها شکل گرفته است. بدن مظهر روح است، همانطور که صورت مظهر معناست»(آوینی، ۱۳۷۹: ۱۹٤).

برای شناخت «تصویر ادبی» یا «تصویرپردازی[1] در ادبیات» باید نگاهی داشته باشیم به نظام بلاغت سنتی.«در این نظام ما برای زبان دو ساحت تصویری قائلیم: یکی ساحت «زبان حقیقی» و دیگری ساحت «زبان مجازی». باید گفت که در زبان حقیقی، مبنا همان زبان واقعی خلق است که در آن سعی می‌شود یک تجربهٔ حسی به‌صورت واقعی نشان داده شود و با به کاربردن کلمات ساده و ملموس در آن می‌توان به تصاویری ساده و قابل فهم رسید که در اصطلاح به آن «تصویر زبانی[2]» می‌گویند. معمولاً این نوع زبان دستمایهٔ داستان‌نویسی واقع‌گراست که در آن واژه‌ها در معنی قاموسی خود به کار می‌روند و



تصویر ۱٤. حکایت مرد و دریا، تصویرگر: مرتضی اسماعیلی سُهی، مأخذ: انتشارات کانون، ۱۳٦۳

1.Imagery
2.Verbal image

تصویر ۱۵. باران، آفتاب و قصه کاشی، تصویرگر: علی اکبر صادقی، مأخذ: انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۲

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمایندهٔ چیز دیگری غیر از خود نیستند و تصویر فیزیکی روشن و قطعی از خود به خواننده ارائه می‌کنند.

اما زبان مجازی صورتی فراتر و برتر از زبان حقیقی دارد، یعنی هر «تصویر مجازی[1]»، جانشین یک حقیقت زبانی است. بنابراین برای اینکه زبان مجازی را بفهمیم باید آن را به زبان حقیقی برگردانیم و این شاید به‌دلیل تهیدستی زبان حقیقی در بیان مکنونات آدمی است که نویسندگان و شاعران سعی می‌کنند به مدد خیال دو یا چند جزء از زبان حقیقی را با هم ترکیب کرده و واقعیت نوینی را بیافرینند که در عالم خارج سابقه ندارد و سرشار از تازگی و غرابت و شگفتی است مثل «دریای آتش»، «پیراهن گل»، «سکوت چمنزار»، «برف سرخ»، «خاطرات تلخ»و... در درون همه اینها مصادیق تأویلی و تشبیهی وجود دارد»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۲).

علی ایحال نتیجه‌ای که می‌توان از این نوع تشبیهات گرفت این است که نوعی پیوند باطنی میان انسان و عالم بیرون از او وجود دارد چرا که انسان به‌طور فطری و طبیعی به دنبال ادراک «حقیقت عالم» است او در این راه به‌دنبال کشف حقیقت زیبایی‌هاست و دلیل آن این است که»حقیقت عالم» در ذات خود (فی‌نفسه) زیباست و انسان نیز در فطرت خود با این زیبایی نسبتی بی‌واسطه دارد و این امر می‌تواند بیان‌کنندهٔ معنی و منشأ «هنر» باشد، چراکه هنر نتیجهٔ پیوند انسان با حقیقت عالم وجود است.بنابراین هنرمند از نظر ما کسی است که می‌تواند واقعیت را برای رسیدن به حقیقت بشکافد و «عالم ظاهر» را به‌عنوان مظهری از «عالم معنا» معرفی کند و لاجرم

1.Figurative image

تصویر ۱۶. آرش کمانگیر، تصویرگر: نیره تقوی، مأخذ: نشر نظر، ۱۳۸۹

همین تناظر است که می‌تواند هم در ادبیات «کلام» و هم در تصویرسازی «صورت» خود را متجلی سازد و به ما بگوید: «هنر بیان محسوس یک امر نامحسوس است».

در همین رابطه، در تصویرسازی، قابلیت بیانی تصویر هم محدود به رابطهٔ میان عوالم محسوس و نامحسوس است، چرا که اصولاً کار تصویرگران، «نمایش دادن معانی و کیفیات» است. اما در این راه نباید تصور کرد که هر معنای مجردی امکان تصویر شدن دارد و اگر هم داشته باشدنباید تصور کرد که با ترجمهٔ سادهٔ «لفظ» به «تصویر» این کار امکان‌پذیر است. همانطور که قبلاً گفتیم درک هنرمند از معنا بر اساس شکافتن صورت معمول واقعیت به دست می‌آید و این مقدمه‌ای است برای رفتن او به طرف شکل‌های تمثیلی و یا تجرید فرم‌های بصری در جهت بیان معنی.

البته در این امر سیر نقاشی و تصویرسازی مدرن نیز به همین نتیجه رسیده است. آنها نیز برای رسیدن به معنا سعی می‌کنند صورت تصویر را بشکافند ولی باید توجه داشت که این نوع شکافتن در تصویرگری مدرن حالتی انتزاعی دارد و نه تجریدی.«انتزاع» در لغت به معنی پاره پاره کردن و جدا جدا کردن است به همین خاطر تصاویر در تصویرسازی انتزاعی ماهیتی تجزیه‌گرایانه، نزولی و هبوطی به خود می‌گیرند و همین امر باعث ایجاد اشکال در قابلیت بیانی و معنایی در آنها می‌شود که قبلاً در بیان نظریهٔ هماهنگی و انحراف به این وجه از تصویرسازی اشاره کردیم. ولی کلمهٔ «تجرید» در لغت به معنای یکی، یکتایی، مجرد است. البته این کلمه بیشتر در رابطه با ماهیت نقوش و تصویرسازی‌های حقیقی به کار می‌رود که در نهایت به‌صورت تجریدی، وحدانی و کمال‌طلبانه سعی می‌کند معنای موجود در داستان را به نمایش بگذارد. اما در مورد نقش «معنا» در تصویرسازی کتاب باید گفت که ما با دو جنبهٔ «پیدا» و«ناپیدا» در آنها روبه‌رو هستیم. در جنبهٔ پیدا، بحث اصلی مربوط به رابطهٔ تصویر ادبی با تصویر تجسمی در کتاب‌های داستانی کودکان است. اصولاً در این جنبه قالب اصلی در هر دو زمینه تصویر است. در این رابطه مهم‌ترین اصل این است که پایه‌های اقتباس بر اساس تصویر شکل می‌گیرد، اما نوع بیان تصویرسازی وابستگی خاصی به لحن تصویری متن دارد به همین خاطر درک تصویری در فضاسازی، شخصیت پردازی، زاویهٔ دید و ترکیب‌بندی بر اساس زبان تصویری داستان انتخاب می‌شود.

اما در جنبهٔ ناپیدا، بحث مهم نحوهٔ «نمایش دادن معانی و کیفیات» در تصویرسازی کتاب‌هاست. در این حالت تصویرسازی کتاب ظاهرکنندهٔ معنای خاصی از داستان است که در هر حال وابسته به تأویل و تفسیر تصویرگر از داستان است. در این جنبه می‌توان به فضاهای خالی داستان با عنوان ناگفته‌های نویسنده اشاره کرد که تصویرساز آنها را با نظر خود پر می‌کند که در هر حال این امر مهم می‌تواند نقش مهمی در انتقال معنا به مخاطب داشته باشد. اما بسیاری از کسانی که در کار «نقد ادبی» هستند بدون توجه به «نقش تألیفی تصویرگر» تصویر را فرع بر داستان می‌انگارند. آنها از رابطهٔ خلاقانه‌ای که بین داستان و تصویرساز وجود دارد بی‌خبرند چرا که یک داستان می‌تواند به صورت‌های متعددی مصور شود.

نتیجه

در تصویرسازی کتاب‌های داستانی حلقهٔ اتصال میان متن و تصویر همان «خیال» است که در پرورش داستان به‌صورت تصویری در ذهن کودک نقش مهمی بر عهده دارد. خیال در لغت به معنی «تصویر» است؛بنابراین هم تصویرسازی و هم متن نوشتاری در اینگونه کتاب‌ها متأثر از تصویرند، که در اصطلاح به

آنها «تصویر تجسمی» و «تصویر ادبی» می‌گویند. اما بر اساس نظریهٔ طبقه‌بندی میان آنها تفاوتی نیز دیده می‌شود. تصاویر دارای جنبه‌های «مکانی» و کلمات دارای جنبه‌های «زمانی» هستند. ولی این امر مانع از ایجاد «اقتباس» در میان آنها نمی‌شود. پس در جواب سؤال اول مقاله باید گفت که متن و تصویر یکدیگر را محدود و در عین حال کامل می‌کنند یعنی متن معنای تصویر را عوض می‌کند و تصویر هم معنای متن قبلی را تغییر می‌دهد. این امر بخشی از جذابیت داستان‌های مصور است که در آن تصویرگر با افزودن اطلاعات بصری به آنچه خوانده‌ایم کمک می‌کند. بنابراین در مجموع رابطهٔ میان متن و تصویر باید بر اساس هماهنگی باشد و نه انحراف، چراکه هدف از هماهنگی انتقال معانی و کیفیات باطنی به مخاطب است.

اما در جواب سؤال دوم مقاله به این نتیجه رسیدیم که وظیفهٔ اصلی تصویرساز بیان معنای پنهان در کتاب داستانی است او برای رسیدن به این هدف سعی می‌کند «عالم ظاهر» را به‌عنوان «عالم معنا» معرفی کند و با توجه به متن واقعیت را برای رسیدن به معنا بشکافد. اما علاوه بر این باید گفت که تصویر داستان دارای دو جنبه «پیدا» و «ناپیدا» نیز هست. در جنبهٔ پیدا، باید به این نکته اشاره کرد که چون پایه‌های اقتباس بر اساس تصویر شکل می‌گیرد پس نوع بیان تصویرسازی باید وابستگی خاصی به لحن تصویری متن داشته باشد و در جنبهٔ ناپیدا باید به نقش تصویرگر به‌عنوان مخاطب اول متن توجه کرد. او هم می‌تواند مانند مخاطبان دیگر ناگفته‌های نویسنده را در ذهن خود پر کند و با تصویرسازی آنها، در نوع بیان متن موثر واقع شود و این همان «نقش تألیفی تصویرگر» است.

منابع و مآخذ

آوینی، سیدمرتضی. ۱۳۷۹. *آینهٔ جادو*، ج ۱. تهران: ساقی.

احمدی، بابک. ۱۳۸۵. *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

سایپ، لورنس. آر. ۱۳۸۸. «*کتاب‌های تصویری چگونه کار می‌کنند؟*». ترجمهٔ سحر ترهنده. ویژه‌نامهٔ *حرفهٔ هنرمند*، ش ۳۰: صص ۱۲۸-۱۳۳.

فتوحی، محمود. ۱۳۸۵. *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کارول، نوئل. ۱۳۸۶. *درآمدی بر فلسفهٔ هنر*. ترجمهٔ صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.

نودلمن، پری. ۱۳۸۸. «*ارتباط تصاویر و کلمات*». ترجمهٔ آزاده اخلاقی. ویژه‌نامه *حرفهٔ هنرمند*، ش ۳۰. صص: ۱۵۸-۱۶۵.

ولک، رنه. ۱۳۸۸. *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

Eliott,Kamila. 2003. Rethinking novel/Film debate. Cambridge University Press.

Understanding the Book Illustrations Based on Relationship between Text and Picture

Parviz Eghbali, Assistant Professor and Faculty Member, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
Mohammad Ali Rajabi, Assistant Professor and Faculty Member, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.

Recieved: 2015/4/30 Accepted: 2015/12/22

The motivations for creating images in storybooks need the definition of «imagination» in text and image. Here imagination is synonymous with the image. So, understanding the relationship between «literary image» and «visual image», based on «meaning», is the main problem in this research, which has been done by using descriptive-analytical method, andthe data were collected through library research. At first, in this paper, we tried to explain the theories of «categorization», «analogical», «harmony and deviation», «audience oriented» and «interaction», by reviewing the different theories on the relationship between text and image, and then based on these questions we focused on the role of «meaning» in the relationship between text and image:
1-How is the role of meaning in illustrating story books?
2- Which visual elements could be added to the text of story books by illustrators?
We came to the conclusion that the expressive capabilities of images depend on the specific connection between the tangible and intangible factors.Because «form» as «image» hides «meaning», therefore the illustrator intends to split the usual form of reality and reveal the hidden meaning in the story by going toward the allegorical figures and abstract forms according to the text. Type of illustration,s dependence on the visual tone of the text, can explain expressive capabilities of imagesin displaying meanings.On the other hand, filling the empty spaces of the text with the images is the other way of illustrating story books.

Keywords: Illustration, Text, Image, Imagination, Story Books.