



Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στην «Πολιτιστική Διαχείριση»

Διπλωματική Εργασία

Με θέμα:

Οπτικός Πολιτισμός και Παιδί Εικονογραφημένα Βιβλία Βραχείας Φόρμας



Η περίπτωση της σειράς «Χωρίς σωσίβιο»

Κατερίνα Δερματά
ΑΜ: 4113Μ019

Αθήνα, Ιανουάριος 2015



Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών
Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού
Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών στην «Πολιτιστική Διαχείριση»

Διπλωματική Εργασία

Με θέμα:

Οπτικός Πολιτισμός και Παιδί: Εικονογραφημένα Βιβλία Βραχείας Φόρμας
Η περίπτωση της σειράς «Χωρίς σωσίβιο»

Τριμελής επιτροπή

Επιβλέπων καθηγητής:

Γιάννης Σκαρπέλος, Αναπληρωτής Καθηγητής

Μέλη:

Νίκος Μπακουνάκης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Έφη Φουντουλάκη, Επίκουρη Καθηγήτρια

Μεταπτυχιακή φοιτήτρια:

Κατερίνα Δερματά

ΑΜ:

4113M019

Στους δασκάλους που εμπνέουν!

Περίληψη

Η παρούσα μελέτη επιχειρεί να περιγράψει τις βασικές πτυχές του οπτικού σχεδιασμού και της επικοινωνίας των βιβλίων αφήγησης βραχείας φόρμας για παιδιά και να διερευνήσει τους τρόπους παραγωγής νοήματος που προκύπτουν από αυτόν. Η έρευνα αποτελεί Μελέτη Περίπτωσης, με ερευνητικό πεδίο τα βιβλία της σειράς «Χωρίς σωσίβιο», την πρώτη σειρά του είδους που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα το 2004. Η προσέγγιση του θέματος πραγματοποιείται από τη σκοπιά της Κοινωνικής Σημειωτικής, με τη μελέτη των τριών παραγόντων που διαμορφώνουν την επικοινωνία: το βιβλίο ως πολυτροπικό κείμενο, τους δημιουργούς ως παραγωγούς νοημάτων και το παιδικό κοινό ως αποδέκτη του πολιτιστικού προϊόντος και συν-διαμορφωτή του νοήματος.

Ευχαριστίες

Η συγγραφή μιας ερευνητικής εργασίας, λένε, είναι μια μοναχική διαδικασία. Δε μπορώ παρά να διαφωνήσω. Η επικοινωνία και η συνεργασία με ένα πλήθος ανθρώπων για τις ανάγκες της έρευνας, υπήρξαν καθοριστικές για την πραγματοποίησή της. Χωρίς την αρωγή τους η προσπάθεια αυτή δε θα είχε το ίδιο αποτέλεσμα.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον επιβλέποντα καθηγητή κ. Γιάννη Σκαρπέλο, για την υποστήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε να ασχοληθώ με ένα ερευνητικό αντικείμενο που αγαπώ, το παιδικό βιβλίο, μέσα από μια διαφορετική ματιά, αυτή του Οπτικού Πολιτισμού. Η ενασχόληση με αυτό το ερευνητικό πεδίο, στο πλαίσιο του μαθήματος Οπτικός Πολιτισμός στο ΠΜΣ «Πολιτιστική Διαχείριση» και για την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας, μου άνοιξε νέους επιστημονικούς ορίζοντες.

Ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω σε όλους τους ανθρώπους που συμμετείχαν στην έρευνα:

Στην υπεύθυνη παιδαγωγικής επιμέλειας της σειράς «Χωρίς σωσίβιο», κ. Βασιλική Νίκα, για την πολύτιμη βοήθειά της σε όλα τα επίπεδα.

Στο συγγραφέα, κ. Βαγγέλη Ηλιόπουλο, για τα μυστικά και τη γοητεία των βιβλίων αφήγησης βραχείας φόρμας, και της λογοτεχνίας για παιδιά ευρύτερα, που με βοήθησε να ανακαλύψω.

Στους εικονογράφους, κ. Chiara Fedele, κ. Σοφία Τουλιάτου και κ. Πέτρο Μπουλούμπαση και στις συγγραφείς κ. Μαρία Παπαγιάννη και κ. Κατερίνα Σέρβη, για την πρόθυμη παραχώρηση των συνεντεύξεων.

Στις συναδέλφους εκπαιδευτικούς, κ. Χρύσα Γουλή και κ. Πόπη Δεληγιάννη, για τη φιλοξενία στις τάξεις τους, και ιδιαίτερα, στα παιδιά που συμμετείχαν στην έρευνα.

Ευχαριστίες οφείλω στο Ελληνικό Τμήμα της IBBY – Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, για την παροχή βιβλιογραφικών πηγών στο αντικείμενο της παιδικής λογοτεχνίας και στο Νικήτα Δερματά, για την τεχνική βοήθεια στη συγγραφή της εργασίας.

Με τη συνδρομή όλων αυτών των ανθρώπων και πολλών άλλων, που με το δικό τους τρόπο με στήριξαν σε όλη αυτή τη διαδρομή, μπορώ με βεβαιότητα να πω: Δεν ένιωσα ποτέ πως κολυμπάω στα βαθιά ...«Χωρίς σωσίβιο».

Κατερίνα Δερματά, Ιανουάριος 2015

Πίνακας Περιεχομένων

Πίνακας εικόνων	8
Εισαγωγή	10
<u>A' Μέρος - Θεωρητικές προσεγγίσεις</u>	14
1. Η έννοια της επικοινωνίας	14
2. Η επικοινωνία της ανάγνωσης	16
3. Η Αισθητική Θεωρία της Πρόσληψης	17
4. Εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: η φύση και τα χαρακτηριστικά του	18
5. Βιβλία αφήγησης βραχείας φόρμας	21
6. Το παιδί ως αναγνώστης	22
7. Κοινωνική Σημειωτική (Social Semiotics)	26
8. Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού: ένα μοντέλο ανάλυσης της οπτικής επικοινωνίας	29
 <u>B' Μέρος – Η έρευνα</u>	 31
<u>Κεφάλαιο 1: Τα εξώφυλλα της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» ως πεδίο πολλαπλής επικοινωνίας</u>	31
1.1 Ερευνητικά ερωτήματα	32
1.2 Μεθοδολογία και Δείγμα	32
1.3 Τα αποτελέσματα της έρευνας	33
1.3.1 Ανάλυση ως προς την Κειμενική Μεταλειτουργία (Σύνθεση)	33
1.3.1.1 Τα στοιχεία του εξώφυλλου και η σύνθεσή τους	33
1.3.1.2 Το σήμα τη σειράς	36
1.3.1.3 Οι χρωματικές ζώνες	37
1.3.1.4 Μέγεθος και σχήμα	39
1.3.2 Ανάλυση ως προς την Αναπαραστατική Μεταλειτουργία	40
1.3.2.1 Αφηγηματικές αναπαραστατικές δομές	40
1.3.2.3 Εννοιολογικές αναπαραστατικές δομές	42
1.3.3 Ανάλυση ως προς τη Διαπροσωπική Μεταλειτουργία: η δημιουργία σχέσης με το κοινό	44
1.3.3.1 Το βλέμμα	44
1.3.3.2 Το μέγεθος του πλαισίου	46
1.3.3.3 Η οπτική γωνία	47
1.3.3.4 Το μέγεθος των αναπαριστώμενων στοιχείων	48

1.3.4 Η επικοινωνία λεκτικής και οπτικής τροπικότητας στα εξώφυλλα	50
<u>Κεφάλαιο 2: Το πλαίσιο δημιουργίας και οι προκλήσεις των δημιουργών</u>	56
2.1 Ερευνητικά ερωτήματα	56
2.2 Μεθοδολογία και Δείγμα	57
2.3 Τα αποτελέσματα της έρευνας	57
2.3.1 Ο στόχος των δημιουργών	57
2.3.2 Το πλαίσιο δημιουργίας και οι προδιαγραφές του	62
2.3.3 Το αναγνωστικό κοινό και τα χαρακτηριστικά του	65
<u>Κεφάλαιο 3. Η πρόσληψη από το παιδικό κοινό</u>	67
3.1 Ερευνητικά ερωτήματα	67
3.2 Πληθυσμός και Δείγμα	67
3.3 Μεθοδολογία	68
3.4 Τα αποτελέσματα της έρευνας	70
3.4.1 Οπτικός σχεδιασμός και παραγωγή νοήματος	71
3.4.1.1 Η ανάγνωση χαρακτηριστικών της μη λεκτικής επικοινωνίας	72
3.4.1.2 Η εστίαση σε λεπτομέρειες των οπτικών αναπαραστάσεων	73
3.4.1.3 Η απεικόνιση του σκηνικού χώρου	76
3.4.1.4 Η αναγνώριση εννοιολογικών, συμβολικών μορφών	78
3.4.1.5 Η αναγνώριση εικονογραφικών συμβάσεων που αποδίδουν κίνηση	81
3.4.1.6 Η ανάγνωση διαδικασιών λόγου και σκέψης	82
3.4.1.7 Η διάταξη και η σύνδεση των αναπαριστώμενων στοιχείων	85
3.4.1.8 Η γνώση του πλαισίου	88
3.4.2 Παραγωγή νοήματος: η ολιστική προσέγγιση του μικρού αναγνώστη	89
<u>Γ' Μέρος – Συμπεράσματα</u>	92
Αντί επιλόγου	99
Βιβλιογραφία	100
Παράρτημα	105

Πίνακας Εικόνων

- Εικ.1: Σελ.15, Μοντέλο Επικοινωνίας του Gerber, διαθέσιμο στο <http://communicationtheory.org/gerbners-general-model>
- Εικ.2: Σελ.34, εικ. Σ.Στεφανίνι στο Τορόση, Ε. 2009, *Ένα ψάρι στο κακάο*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.3: Σελ.35, Τρίπτυχο στο G.Kress - T.Van Leeuwen, 1996, *Reading Images: the grammar of visual design*, London, Routledge, 211
- Εικ.4: Σελ.36, Τα σήματα της σειράς «Χωρίς σωσίβιο», διαθέσιμα στο <http://www.patakis.gr/images/files/18629/18629.html#/56/>
- Εικ.5: Σελ.41, εικ. Γ.Στύλος στο Σερρέφας, Σ. 2012, *Πρώτη φορά στο σούπερ μάρκετ*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.6: Σελ.41, εικ. Π.Μπουλούμπας -Σ.Τουλιάτου στο Παπαγιάννη, Μ. 2007, *Στον πίνακα!*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.7: Σελ.42, εικ. Λ.Καλογερά στο Ηλιόπουλος, Β. 2005, *Η κυρία Καμηλοπάρδαλη ήταν σοφή*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.8: Σελ.42, εικ. Α.Αντωνοπούλου στο Σέρβη, Κ. 2011, *Χτύπα ξύλο*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.9: Σελ.43, εικ. Π.Χριστούλιας στο Ηλιόπουλος, Β. 2013, *Ο Φήτα*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.10: Εικ.43, Εικ. C.fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης,
- Εικ.11: Σελ.45, εικ. Π.Παπανικολάου στο Ηλιόπουλος, Β. 2005, *Πάλι τηλεόραση, Θέμο;* Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.12: Σελ.45, εικ. Α.Καραστεργίου στο Μιχαλοπούλου, Α. 2004, *Αρκεί να μην κόψω τα μαλλιά μου*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.13: Σελ.45, εικ. Μ.Φροσό στο Ρουσάκη, Μ. 2009, *Ο φαφούτης αδερφός*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.14: Σελ.46, εικ. Δ.Παρίση στο Ηλιόπουλος, Β. 2009, *Κι οι ιστορίες μεταναστεύουν*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.15: Σελ.46, εικ. Κ.Χαδουλού στο Βαρελλά, Α. 2009, *Κορώνα από χιόνι*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.16: Σελ.47, εικ. Μ.Τσαφαντάκη στο Χαραλάς, Κ. 2006, *Η κυρία Ήξεις -Αφήξεις*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.17: Σελ. 47, εικ. Ι.Σαμαρτζή στο Σακκά, Ν. 2011, *Το ζωντανό ρομπότ*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.18: Σελ.48, εικ. Μ.Φροσό στο Ρουσάκη, Μ. 2010, *Δεν είμαι καρφί*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.19: Σελ.48, εικ. Π.Μπουλούμπας -Σ.Τουλιάτου στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πάντα;* Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.20: Σελ.49, εικ. Μ.Τσαφαντάκη στο Χαραλάς, Κ. 2004, *Ο Λεό και ο Τσιρκομικρόκοσμος*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.21: Σελ.49, εικ. Σ.Τουλιάτου στο Μπαμπέτα, Ι. 2013, *Η Ζωή που περισσεύει*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.22: Σελ.49, εικ. Ρ.Τότσι στο Μητσιάλη, Α. 2009, *Θέλω να σας πω την αλήθεια*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.23: Σελ.50, εικ. Ν.Καπατσούλια στο Μπίζη, Α. 2012, *Ο περατής Περπερούα και το στοιχειωμένο κάστρο*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.24: Σελ.50, εικ. Χ.Λαμπρακοπούλου στο Σαρή, Ζ. 2010, *Το κουμπί και μια βελόνα*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.25: Σελ.51, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Όταν ο Βιβλιοπόντικας συνάντησε την Τίτα Γραβιέρα*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.26: Σελ.51, εικ. Γ.Σγουρός στο Μάγος, Κ. 2009, *Ο Τραμ*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.27: Σελ.52, εικ. Π.Χριστούλιας στο Ηλιόπουλος, Β. 2013, *Δεν το έκανα εγώ!*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.28: Σελ.52, εικ. Σ.Τουλιάτου-Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2006, *Βιβλιοφάγος...κατά λάθος*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.29: Σελ.53, εικ. Σ.Τουλιάτου-Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2008, *Επιστροφή στο σχολείο*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.30: Σελ.53, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2006, *Μυστήριο στη Βιβλιοποντικοθήκη*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.31: Σελ.54, εικ. Σ.Μπαροντσέλι στο Δημητρώκα, Α. 2004, *Το μαρούλι της καλοσύνης*, Αθήνα, Πατάκης
- Εικ.32: Σελ.54, εικ. Μ.Μαρκολίν στο Μπογδάνη-Σουγιούλ, Δ. 2008, *Τσέπες γεμάτες λέξεις*, Αθήνα, Πατάκης

Εικ.33: Σελ.54, εικ. Μ.Μαρκολίν στο Μπογδάνη-Σουγιούλ, Δ. 2006, *Μ'ένα χάρτινο φεγγαράκι ...ταξιδεύω*, Αθήνα, Πατάκης

Εικ.34: Σελ.55, εικ. Ν.Καπατσούλια στο Μπίζη, Α. 2010, *Ο πειρατής Περπερούα και ο μάγος Ουρλάφ*, Αθήνα, Πατάκης

Εικ.35: Σελ.55, εικ.Μ.Τσαμπούρα στο Ηλιόπουλος, Β. *Άριστα 10!*, 2007, Αθήνα, Πατάκης

Εικ.36: Σελ.55, εικ. Π. Παπανικολάου στο Ηλιόπουλος, Β. 2005, *Μεσημέρι με το Θέμο*, Αθήνα, Πατάκης

Εικ.37: Σελ.59, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.4-5

Εικ.38: Σελ.60, εικ. Μ.Φροσό στο Ρουσάκη,Μ. 2009, *Ο φαφούτης αδερφός*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.14-15

Εικ.39: Σελ.61, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.17-18

Εικ.40: Σελ.61, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.14-15

Εικ.41: Σελ.63, εικ. Σ.Τουλιάτου-Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2006, *Βιβλιοφάγος...κατά λάθος*, Αθήνα, Πατάκης σελ.3

Εικ.42: Σελ.72, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.22-23

Εικ.43: Σελ.73, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.6-7

Εικ.44: Σελ.74, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.11

Εικ.45: Σελ.75, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.3

Εικ.46: Σελ.75, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ. 24-25

Εικ.47: Σελ.77, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.15

Εικ.48: Σελ.77, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.9

Εικ.49: Σελ.78, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.21

Εικ.50: Σελ.79, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.19

Εικ.51: Σελ.80, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.3

Εικ.52: Σελ.81, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ. 8,9

Εικ.53: Σελ.82, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.17

Εικ.54: Σελ.83, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ. 24-25

Εικ.55: Σελ.84, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.16

Εικ.56: Σελ.85, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ. 10

Εικ.57: Σελ.85, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.10

Εικ.58: Σελ.86, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.8-9

Εικ.59: Σελ.87, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.18-19

Εικ.60: Σελ.88, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.13

Εικ.61: Σελ.90, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.16-17

Εικ.62: Σελ.91, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπας στο Παπαγιάννη, Μ. 2005, *Πρώτος*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.26-27

Εικ.63: Σελ.98, εικ. C.Fedele στο Ηλιόπουλος, Β. 2006, *Μυστήριο στη Βιβλιοποντικοθήκη*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.14

Εισαγωγή

Στην εποχή της κυριαρχίας της εικόνας ο άνθρωπος έρχεται σε επαφή με κάθε είδους οπτικά ερεθίσματα, τα οποία διαμεσολαβούν τον τρόπο πρόσληψης της πραγματικότητας, όχι μόνο αναπαριστώντας την, αλλά συχνά κατασκευάζουν νοήματα και σημασίες. Ειδικότερα για τα παιδιά, που παρουσιάζουν ιδιαίτερα νοητικά, γνωστικά και ψυχολογικά χαρακτηριστικά όσον αφορά στην πρόσληψη και ερμηνεία των οπτικών αναπαραστάσεων, η εικόνα παίζει καθοριστικό ρόλο για την κατανόηση του εαυτού τους και του κόσμου μέσα στον οποίο ζουν. Το γεγονός αυτό καθιστά τη σχέση εικόνας-παιδιού ελκυστικό πεδίο μελέτης.

Τα παιδιά από πολύ νωρίς έρχονται σε επαφή με τον κόσμο των οπτικών αναπαραστάσεων. Ήδη από την ηλικία των δυο ετών γίνονται καταναλωτές τηλεοπτικών προγραμμάτων ενώ ως το τέλος του δημοτικού σχολείου έχουν εξελιχθεί σε πεπειραμένους χρήστες των πολυμέσων. Παρά την ανάπτυξη νέων οπτικοακουστικών μέσων και των αλλαγών που αυτά επέφεραν στον τομέα της επικοινωνίας και της ψυχαγωγίας, η παιδική λογοτεχνία διατηρεί σταθερά της αυτονομία της ανάμεσα σ' έναν αριθμό άλλων μορφωτικών χώρων (Ewers 2000).

Η σχέση παιδιού και βιβλίου, που ξεκινάει από τους πρώτους μήνες ζωής, με τα κατάλληλα για την ηλικία πάνινα ή χάρτινα βιβλία με εικόνες, αποτελεί έναν από τους βασικούς τρόπους αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου στις μικρές ηλικίες, παρέχοντας ταυτόχρονα ψυχαγωγία και μάθηση. Στο δυτικό κόσμο άλλωστε, η πρώιμη επαφή του παιδιού με το βιβλίο, σχετίζεται με τη μελλοντική ανάπτυξή του και συμβάλλει στη σχέση που θα δημιουργήσει το παιδί με το πολιτιστικό προϊόν στο μέλλον (Καρποζήλου 1994, 23-24).

Το εικονογραφημένο βιβλίο, που αποτελεί αντικείμενο της διπλωματικής εργασίας, συγκεντρώνει διεθνώς το ενδιαφέρον ερευνητών διαφορετικών γνωστικών πεδίων. Η σύμπραξη λόγου και εικόνας στο εικονογραφημένο βιβλίο διαμορφώνει ένα περιβάλλον πολυτροπικής επικοινωνίας, στο οποίο

«...οι εικόνες, σε γόνιμη λειτουργία με το κείμενο, συμβάλλουν στην αφήγηση και αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας (...) Η εικονογράφηση περικλείει νοήματα και σήματα, μεταδίδει πληροφορίες, υποβάλλει αξίες και συναισθήματα και συμβάλλει στην αισθητική αγωγή του αναγνώστη» (Καλογήρου 2006, 11).

Παλιότερες μελέτες για το εικονογραφημένο βιβλίο στην Ελλάδα επικεντρώνουν το ερευνητικό τους ενδιαφέρον στην ιστορική εξέλιξη του είδους, στην εκπαιδευτική του αξιοποίηση ή αναφέρονται ευρύτερα στο ρόλο της εικονογράφησης (Μπενέκος 1981, Κιτσαράς 1993, Ασωνίτης 2001). Νεώτερες μελέτες αναλύουν ποικίλες όψεις του σύγχρονου εικονογραφημένου βιβλίου, επιχειρώντας να προσεγγίσουν σφαιρικά τα θέματα του είδους (Γιαννικοπούλου 2008).

Η παρούσα έρευνα μελετά μια ιδιαίτερη κατηγορία εικονογραφημένων βιβλίων, **τα βιβλία αφήγησης βραχείας φόρμας για παιδιά**. Το είδος αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης στο παρελθόν, εστιάζοντας κυρίως στην γραμματολογική, παιδαγωγική, γλωσσική διάσταση και στον εκπαιδευτικό χαρακτήρα των μικρών ιστοριών (Τσιλιμένη 2001, Σιβροπούλου 2004). Η προσέγγιση που επιχειρείται στην έρευνα αυτή, εστιάζει στην εικόνα, τον οπτικό σχεδιασμό και την επικοινωνία του είδους με τον αρχάριο αναγνώστη.

Ήδη από την εισαγωγή παρατηρείται μια αντίφαση. Πεδίο μελέτης αποτελεί ο οπτικός σχεδιασμός και η επικοινωνία ενός λογοτεχνικού είδους, που σαφώς ταξινομείται με βάση χαρακτηριστικά του λεκτικού κειμένου (βραχεία φόρμα). Αυτή η - εκ πρώτης όψεως - αντίφαση αποτέλεσε την πρόκληση για την ενασχόληση με το θέμα. Η εικονογράφηση και ο οπτικός σχεδιασμός σε ένα είδος βιβλίων που απευθύνεται στον πρώτο αυτόνομο αναγνώστη κειμένων, τον αναγνώστη δηλαδή που καλείται να αποκωδικοποιήσει μόνος του, για πρώτη φορά, τη λεκτική τροπικότητα και να εισέλθει - πραγματικά και συμβολικά - στην εγγράμματη κοινωνία, αναδεικνύει την καθοριστική συμβολή της οπτικής τροπικότητας στην παραγωγή νοήματος για το αναγνωστικό κοινό αυτής της ηλικίας.

Η έρευνα αποτελεί Μελέτη Περίπτωσης. Χαρακτηριστικό της Μελέτης Περίπτωσης είναι η εστίαση της προσοχής σε μια ή περισσότερες εκδηλώσεις ενός κοινωνικού φαινομένου, το οποίο προσπαθεί να περιγράψει (Babbie 2011, 477). Για τους Woodside και Wilson (2003) κεντρικό θέμα στη Μελέτη Περίπτωσης κατέχει η σημασία που αποδίδεται από τον ερευνητή στην απόκτηση δεδομένων για την περιγραφή, την κατανόηση, την πρόβλεψη ή και τον έλεγχο της συγκεκριμένης περίπτωσης. Η κατανόησή της σε βάθος περιλαμβάνει τη γνώση των διαδικασιών παραγωγής νοήματος, συνήθως με τη χρήση πολλαπλών μεθόδων έρευνας.

Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης κρίθηκε απαραίτητη η αξιοποίηση ποιοτικών μεθόδων έρευνας με πολυμεθοδολογική προσέγγιση. Ως εργαλεία συλλογής και ανάλυσης του υλικού

αξιοποιήθηκαν η σημειωτική ανάλυση, η ανάλυση λόγου (discourse analysis), έρευνα πεδίου μέσω συνεντεύξεων με δημιουργούς και έρευνα με παιδιά.

Η προσέγγιση του θέματος πραγματοποιείται από τη σκοπιά της **Κοινωνικής Σημειωτικής** (Social Semiotics). Η Κοινωνική Σημειωτική δεν είναι ένα αυτοτελές θεωρητικό πεδίο αλλά χαρακτηρίζεται από το στοιχείο της διεπιστημονικότητας. Ανάλογα με το φαινόμενο το οποίο μελετά, συναντάται με θεωρητικά πεδία άλλων επιστημών. Είναι επομένως, μια μορφή έρευνας που δε δίνει έτοιμες απαντήσεις, αλλά προσφέρει ιδέες για τη διατύπωση ερωτημάτων (Van Leeuwen 2005, 1). Στην έρευνα αυτή συναντάται με θεωρίες λογοτεχνίας, οπτικού πολιτισμού, επικοινωνίας και θεωρίες γνωστικής ανάπτυξης του παιδιού.

Πεδίο έρευνας αποτελούν τα βιβλία της σειράς «Χωρίς σωσίβιο». Η επιλογή της συγκεκριμένης σειράς, από τις αντίστοιχες της ελληνικής εκδοτικής παραγωγής, οφείλεται σε δυο λόγους. Πρώτον, ήταν η πρώτη σειρά του είδους που κυκλοφόρησε στην ελληνική αγορά, το 2004 απ' τις εκδόσεις Πατάκη. Υπ'αυτήν την έννοια, η δημιουργία της αποτέλεσε σταθμό για την ελληνική βιβλιοπαραγωγή, καθώς ακολούθησε η κυκλοφορία παρόμοιων σειρών, που απευθύνονται στην συγκεκριμένη ηλικιακή ομάδα αναγνωστών, από όλους τους μεγάλους εκδοτικούς οίκους. Δεύτερον, τα βιβλία της σειράς εμφανίζουν συγκεκριμένα και σταθερά χαρακτηριστικά, τόσο σε επίπεδο οπτικού σχεδιασμού όσο και σε επίπεδο δομής και μορφολογίας. Το γεγονός αυτό καθιστά το υλικό πρόσφορο πεδίο μελέτης.

Τα χαρακτηριστικά των βιβλίων, όπως περιγράφονται στον κατάλογο της σειράς, είναι σύντομα λογοτεχνικά κείμενα με πολύχρωμη εικονογράφηση, που διαρθρώνονται σε τρία αναγνωστικά επίπεδα:

- **Επίπεδο 1 - Καβουράκια:** περιλαμβάνει κείμενα 250 λέξεων περίπου (20 σελίδες κειμένου και 2 σελίδες με δραστηριότητες) με μικρή αναγνωστική δυσκολία. Σε κάθε σελίδα υπάρχει πολύχρωμη εικονογράφηση και κείμενο λίγων αράδων.
- **Επίπεδο 2 - Ψαράκια:** τα κείμενα έχουν περίπου 400 λέξεις (26 σελίδες κειμένου και 4 σελίδες με δραστηριότητες) ενώ συχνά το κείμενο εντάσσεται μέσα στην εικονογράφηση, στα συννεφάκια ομιλίας των πρωταγωνιστών.
- **Επίπεδο 3 – Δελφινάκια:** οι ιστορίες γίνονται μεγαλύτερες, με 800 περίπου λέξεις (30 σελίδες κειμένου και 5 σελίδες με δραστηριότητες). Με λίγο μικρότερα στοιχεία και πολύχρωμη εικονογράφηση, αυξάνονται οι αράδες ανά σελίδα.

Κύριος στόχος της μελέτης είναι να διερευνήσει τις βασικές πτυχές του οπτικού σχεδιασμού και της επικοινωνίας της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» και τους τρόπους παραγωγής νοήματος που προκύπτουν από αυτόν. Σύμφωνα με τον G.Rose (2001, 17-28) τα νοήματα των εικόνων παράγονται μέσα σε τρία συστήματα: 1.την εικόνα καθαυτή 2. το πλαίσιο της παραγωγής και 3.το κοινό στο οποίο απευθύνονται. Στην μελέτη επιχειρήθηκε η προσέγγιση και των τριών συστημάτων. Αναλυτικά:

Στο πρώτο μέρος της έρευνας μελετώνται τα εξώφυλλα της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» ως πεδίο πολλαπλής επικοινωνίας. Ειδικότερα, αναλύονται τα εξώφυλλα ως προς τις τρεις μεταλειτουργίες της οπτικής επικοινωνίας, σύμφωνα με την Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού των G.Kress και T.Van Leeuwen (1996): σε επίπεδο αναπαράστασης, διάδρασης με τον αναγνώστη και σύνθεσης. Επίσης, μελετάται η σχέση λόγου (τίτλου) και εικόνας, ως οι δυο κυρίαρχοι σημειωτικοί τρόποι συμβολικής αναπαράστασης του είδους.

Στο δεύτερο μέρος μελετάται η αλληλεπίδραση των δημιουργών, συγγραφέων και εικονογράφων, στο επίπεδο της συνδημιουργίας. Συγκεκριμένα, διερευνώνται οι παράγοντες που αλληλεπιδρούν στη δημιουργική διαδικασία και συνδιαμορφώνουν την εικόνα των βιβλίων, όπως ο στόχος\πρόθεση των δημιουργών, τα χαρακτηριστικά του πλαισίου και τα χαρακτηριστικά του ηλικιακού κοινού στο οποίο απευθύνονται τα βιβλία της σειράς.

Το τρίτο μέρος αφορά στην πρόσληψη των εικόνων από το παιδικό κοινό. Αναλύονται τα χαρακτηριστικά της οπτικής τροπικότητας που οδήγησαν τα παιδιά να συνθέσουν το νόημα του οπτικού κειμένου και ο τρόπος με τον οποίο ο οπτικός σχεδιασμός συνέβαλε στην ανάγνωση της ιστορίας αποκλειστικά με τη συνδρομή της εικόνας.

Α΄ Μέρος – Θεωρητικές προσεγγίσεις

1. Η έννοια της επικοινωνίας

Η έννοια της επικοινωνίας είναι συνυφασμένη με την ανθρώπινη φύση και αποτελεί βάση κάθε κοινωνικής δραστηριότητας. Επικοινωνούμε για να διατυπώσουμε απόψεις, να μεταδώσουμε ή να αναζητήσουμε πληροφορίες, να εκφράσουμε σκέψεις και συναισθήματα (Communicationtheory.org).

Αναγνωρίζοντας τη θεμελιακή της σημασία, επιστημονικοί κλάδοι διαφορετικών πεδίων έθεσαν την επικοινωνία στο επίκεντρο της επιστημονικής έρευνας. Ο J.Fiske (1992) διακρίνει δυο σχολές που προσέγγισαν επιστημονικά την έννοια:

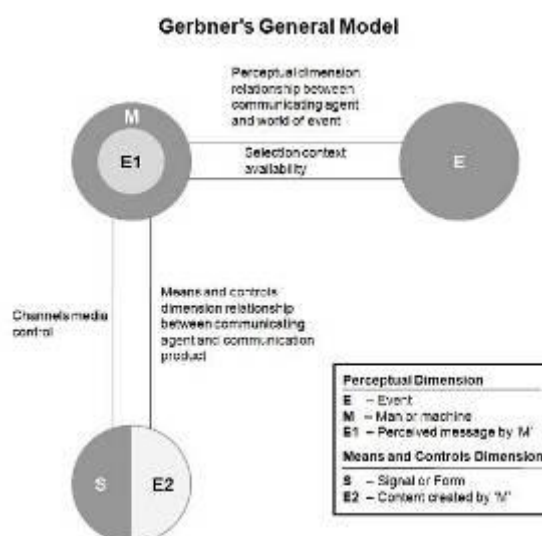
- **Η Σχολή της Διαδικασίας (the process school):** μελετά την επικοινωνία ως μετάδοση μηνυμάτων. Εστιάζει στην παραγωγή και ανταλλαγή μηνυμάτων και εξετάζει ζητήματα όπως οι τρόποι με τους οποίους οι πομποί και οι δέκτες κωδικοποιούν και αποκωδικοποιούν μηνύματα, πώς χρησιμοποιούν τα κανάλια και τα μέσα επικοινωνίας, αν η επικοινωνία είναι αποτελεσματική και έγκυρη. Η σχολή αυτή, με ρίζες στις κοινωνικές επιστήμες, προσλαμβάνει την επικοινωνία ως διαδικασία και αναφέρεται στις πράξεις της επικοινωνίας.
- **Η Σημειωτική Σχολή (the semiotics school):** μελετά την επικοινωνία ως παραγωγή νοημάτων. Εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο τα μηνύματα - κατασκευές από σημεία - διαδρούν με τους ανθρώπους προκειμένου να παραχθεί νόημα, μέσα σε ένα συγκεκριμένο πολιτισμικό και κοινωνικό περιβάλλον. Η έμφαση από τον πομπό του μηνύματος μεταφέρεται στο κείμενο και στον τρόπο που αυτό «διαβάζεται». Με πηγές στη Γλωσσολογία και τη Θεωρία της Τέχνης, η Σημειωτική Σχολή αναφέρεται στις διεργασίες της επικοινωνίας, στη μελέτη των κειμένων και της κουλτούρας.

Μολονότι έχουν διατυπωθεί πολλοί ορισμοί, ο J.Fiske (1992, 17) σημειώνει πως η «επικοινωνία είναι μια από εκείνες τις ανθρώπινες δραστηριότητες που ο καθένας αναγνωρίζει αλλά ελάχιστοι μπορούν να την ορίσουν ικανοποιητικά», καθώς αποτελεί ένα διεπιστημονικό πεδίο μελέτης.

Από το 1948, που ο Lasswell έθεσε τις βάσεις για την ανάπτυξη των θεωριών των Μέσων Μαζική Επικοινωνίας, περιγράφοντας την επικοινωνιακή πράξη με το σχήμα «Ποιος - Λέει τι - Από ποιο κανάλι - Σε ποιον - Με ποια αποτελέσματα;», διαφορετικά μοντέλα επικοινωνίας αναπτύχθηκαν. Πιο γνωστό το Διαβιβαστικό Μοντέλο των Shannon και Weaver (1949), σύμφωνα με το οποίο η επικοινωνία νοείται ως γραμμική διαδικασία μεταβίβασης πληροφοριών, όπου μια κωδικοποιημένη ποσότητα πληροφοριών - το μήνυμα - καθορίζεται από το πομπό.

Το μοντέλο του Gerbner (1956) εστιάζει στην αλληλεπίδραση ανάμεσα στην αντίληψη και την παραγωγή ενός μηνύματος μέσω των MME και εισάγει δύο προσεγγίσεις για την επικοινωνιακή διαδικασία: 1. την **Αντιληπτική** (perceptual or receptive), όπου ένα γεγονός (E) γίνεται αντιληπτό από ένα δέκτη (M) με έναν συγκεκριμένο τρόπο (E1) και 2. την **Επικοινωνιακή ή προσέγγιση των μέσων και του ελέγχου** (communicating or means and control), κατά την οποία η αντίληψη αυτή (E1) μετατρέπεται σε σήμα (S) με περιεχόμενο (E2) (Εικ.1). Η σχέση ανάμεσα στη μορφή και το περιεχόμενο είναι δυναμική και αλληλοδραστική (Fiske 1992, 46).

Το μοντέλο του Jacobson (1960) επιχειρεί να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στη Σημειωτική Σχολή και στη Σχολή της Διαδικασίας και κάνει λόγο για το νοηματικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παράγεται το μήνυμα ενώ το μοντέλο της Πρόσληψης των νοημάτων (Hall 1980) τονίζει τη σημασία του αποδέκτη\παραλήπτη στην ερμηνεία και απόδοση του νοήματος μέσα από τη διαδικασία κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης του μηνύματος.



Εικ.1 Το Μοντέλο Επικοινωνίας του Gerber (<http://communicationtheory.org/gerbners-general-model>)

Ανεξάρτητα από τα σημεία εστίασης κάθε θεωρητικής κατεύθυνσης, πέντε βασικοί συντελεστές διακρίνονται στην επικοινωνία: **ο Πομπός, ο Δέκτης, το Μήνυμα, ο Κώδικας και το Μέσο**. Τα βασικά ερωτήματα που θέτει η επικοινωνιακή έρευνα είναι (ΜακΚουεϊλ 2002, 31):

- Ποιος επικοινωνεί με ποιον; (πομπός και παραλήπτες)
- Γιατί επικοινωνεί; (Λειτουργίες και στόχοι)
- Πώς πραγματοποιείται η επικοινωνία; (κανάλια, γλώσσες κώδικες)
- Τί περιέχει; (Περιεχόμενο, πληροφορίες)
- Ποιές είναι οι συνέπειες της επικοινωνίας (σκόπιμες ή μη σκόπιμες)

2. Η επικοινωνία της ανάγνωσης

Εάν επιχειρούσαμε να περιγράψουμε την επικοινωνία της ανάγνωσης ως διαδικασία, θα μπορούσαμε να την αποδώσουμε σχηματικά με το ακόλουθο σχήμα: ένας πομπός – συγγραφέας, επικοινωνεί με το δέκτη – αναγνώστη, με τη χρήση ενός κώδικα – τη γλώσσα, με μέσο το βιβλίο. Στην περίπτωση του εικονογραφημένου βιβλίου για παιδιά όμως, η διαδικασία αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Θα πρέπει να εντάξουμε σε αυτήν τουλάχιστον **δύο πομπούς-δημιουργούς** (συγγραφέα και εικονογράφο) αλλά και **δύο κώδικες** (οπτικό και λεκτικό), οι οποίοι συνδιαμορφώνουν το μήνυμα. Επίσης, θα πρέπει να μελετήσουμε τις ιδιαιτερότητες του κοινού στο οποίο απευθύνεται αλλά και τα κανάλια μέσω των οποίων φτάνει στο παιδικό κοινό το πολιτιστικό προϊόν (Βλ.Παράρτημα, Εικ.1).

Η επικοινωνιακή διάσταση του βιβλίου ωστόσο, πραγματώνεται μέσω της πράξης της ανάγνωσης. Το βιβλίο καθίσταται επικοινωνιακό μέσο από τη στιγμή που μπορεί να διαβαστεί, να αποκτήσει δηλαδή κοινωνική διάσταση. Η διαφορά της ανάγνωσης από τις άλλες μορφές κοινωνικής διάδρασης είναι η έλλειψη ταυτόχρονης φυσικής παρουσίας και προσωπικής επικοινωνίας ανάμεσα στο δημιουργό και τον αναγνώστη. «Από την αφήγηση όμως ενός γεγονότος μέχρι την ανάγνωσή του και την αναγνώρισή του από τον παραλήπτη», γράφει η Μ.Ψύλλα (2010, 24), «λαμβάνει χώρα μια καθαρά επικοινωνιακή δράση».

Ειδικότερα στη λογοτεχνία, επικοινωνία είναι «η διαδικασία που τίθεται σε κίνηση, και ρυθμίζεται, όχι από έναν κώδικα προδιαγεγραμμένο αλλά από μια αμοιβαία περιοριστική και

μεγεθυντική αλληλεπίδραση ανάμεσα στο σιωπηρό\υπονοούμενο και το σαφές\ρητό, όταν το κείμενο συναντήσει τον αναγνώστη» (Iser 1995, 24).

Για τον R.Barthes (2005, 20) τα βασικά επίπεδα της πράξης της ανάγνωσης είναι:

1. **Αντιληπτικό επίπεδο:** αντίληψη των οπτικών οντοτήτων.
2. **Επίπεδο καταδήλωσης:** κατανόηση των μηνυμάτων.
3. **Συνειρμικό (συνυποδηλωτικό) επίπεδο:** ανάπτυξη των συμβολικών συνειρμών.
4. **Διακειμενικό επίπεδο:** πίεση που ασκείται από τα στερεότυπα ή και από παλαιότερα κείμενα του πολιτισμού.

Ο U.Eco (1993, 271) επισήμανε πως το βιβλίο επαναπροσδιορίζεται από τους αναγνώστες μέσω της πράξης της ανάγνωσης. Ο αναγνώστης, ως ενεργός πρωταγωνιστής της ερμηνείας, αποτελεί προϋπόθεση για τη διαδικασία της επικοινωνίας. «Η πρόθεση του αναγνώστη και η πρόθεση του έργου είναι στενά δεμένες (...) Κάθε ανάγνωση προκύπτει πάντα από τη σύμμιξη των δυο αυτών στάσεων» (1993, 50). Η διάδραση αναγνώστη-κειμένου αποτελεί το θεμέλιο στο οποίο στηρίζεται η θεωρία της λογοτεχνικής επικοινωνίας.

3. Η Αισθητική Θεωρία της Πρόσληψης

Η Αισθητική Θεωρία της Πρόσληψης έθεσε στο επίκεντρο της λογοτεχνικής έρευνας τον αναγνώστη και το ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο ζει. Με κυριότερους εκπρόσωπους τους H.Jauss και W.Iser, η Θεωρία της Πρόσληψης αναδείχτηκε σε θεωρία λογοτεχνικής επικοινωνίας ανάμεσα σε **τρεις παράγοντες: το συγγραφέα, το έργο και το κοινό**. Συμφώνα με τον H.Jauss (1995, 94) ως αισθητικός όρος η πρόσληψη έχει τόσο παθητική όσο και ενεργητική σημασία:

«Πρόσληψη της Τέχνης σημαίνει εκείνη τη δισυπόστατη πράξη, η οποία περικλείει την επίδραση που επικαθορίζεται από το έργο και τον τρόπο με τον οποίο ο παραλήπτης το δεξιώνεται. Ο παραλήπτης μπορεί να καταναλώσει το έργο ή να το δεξιωθεί με κριτικό πνεύμα, μπορεί να εκδηλώσει το θαυμασμό του για το έργο ή και να το απορρίψει, μπορεί να απολαύσει τη μορφή του, να ερμηνεύσει το νόημά του, να υιοθετήσει μια ήδη αναγνωσμένη ερμηνεία ή να επιχειρήσει μια νέα. Επιπλέον ο όρος "αισθητική" αναφέρεται στην εμπειρία της τέχνης, την αισθητική δηλ. πράξη, ως παραγωγική, προσληπτική και επικοινωνιακή δραστηριότητα».

Ο W.Iser στο «*The Act of Reading: A theory of aesthetic response*» (1978) υποστηρίζει πως η ανάγνωση είναι η βάση η οποία θέτει σε κίνηση μια ολόκληρη αλυσίδα ανθρώπινων διαδικασιών. Η αναγνωστική διαδικασία αναδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους το κείμενο διεπιδρά με τον αναγνώστη, ώστε να συναρμολογηθεί το νόημα. Με την προσωπική του εμπειρία ο αναγνώστης συναντά το κείμενο, συμπληρώνει τα κενά και δίνει νόημα στο λογοτέχνημα. Το αναγνωστικό κοινό δε συνιστά έναν παθητικό αποδέκτη μηνυμάτων · αντίθετα, ενεργεί διαμορφώνοντας το νόημα. Το νόημα επομένως, δε θεωρείται εκ των προτέρων δεδομένο, αλλά προκύπτει ως αποτέλεσμα παραγωγικής κατανόησης. Το γεγονός αυτό καθιστά το λογοτεχνικό κείμενο ανοιχτό και αναδεικνύει, για τον Iser, τη σημασία της αισθητικής ανταπόκρισης μάλλον, παρά της πρόσληψης.

Ομοίως, στο χώρο των εικαστικών τεχνών, η θεωρία της πρόσληψης μελετά τη συμμετοχή του θεατή στο έργο τέχνης. Ο θεατής αποκτά ενεργό ρόλο και γίνεται ερμηνευτής. Το νόημα του έργου διαμορφώνεται μέσα από τη συνεργασία δύο οριζόντων: του ορίζοντα προσδοκίας, που προδιαγράφει το έργο και του ορίζοντα προσδοκίας του παραλήπτη. Ωστόσο, δεν υπάρχει οριστικό νόημα ενός έργου τέχνης, αφού αυτό είναι μια συνεχής διαδικασία διαλόγου ανάμεσα στο έργο και στους διαφορετικούς αποδέκτες, που διαθέτουν διαφορετικές πολιτισμικές ταυτότητες και εμπειρίες.

4. Η πολυτροπική φύση του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου

Η έρευνα μελετά τα βιβλία αφήγησης βραχείας φόρμας, ως ένα είδος εικονογραφημένου βιβλίου για παιδιά. Ο όρος **εικονογραφημένο** καθιστά την εικόνα θεμελιώδες χαρακτηριστικό του είδους. Σε μια από τις πρώτες έρευνες για τα εικονογραφημένα βιβλία στην Ελλάδα, ο Γ.Κιτσαράς (1993, 32) διαπιστώνει πως η κατάταξή τους σε είδη δεν είναι εύκολη επειδή οι ειδικοί χρησιμοποιούν διαφορετικά αξιολογικά κριτήρια, προκρίνοντας άλλοι την ηλικία του αναγνώστη, άλλοι τα τυπικά χαρακτηριστικά του βιβλίου, ενώ κάποιοι θέτουν κριτήρια περιεχομένου.

Στην Ελλάδα, επισημαίνει η Α.Γιαννικοπούλου (2008, 19-23), υπάρχει ένα πρόβλημα μεταγλώσσας. Ο όρος εικονογραφημένο χρησιμοποιείται χωρίς διάκριση, τόσο για τα βιβλία εκείνα που στα αγγλικά ονομάζονται **illustrated books** όσο και για τα **Picturebooks ή Picture books**, παρά τη βασική ποιοτική διαφορά που υπάρχει μεταξύ τους αναφορικά με τη λειτουργία της εικόνας. Στα Illustrated books η ιστορία εκτυλίσσεται μέσω των λέξεων ενώ η εικόνα έρχεται να

μεταφράσει σε οπτικό κώδικα πληροφορίες του λεκτικού κειμένου. Στα picturebooks, η ιστορία είναι προϊόν εξίσου του λεκτικού και του εικονιστικού κώδικα και βασίζεται στη συνανάγνωσή τους. Στην παρούσα μελέτη χρησιμοποιείται ο όρος εικονογραφημένο για τα όλα τα βιβλία που μελετήθηκαν.

Παρά τη δυσκολία ενός σαφούς ορισμού για τη δήλωση μιας ενιαίας κατηγορίας, η Α.Γιαννικοπούλου (2008) διακρίνει πως το εικονογραφημένο βιβλίο αποτελεί ένα ιδιαίτερο λογοτεχνικό είδος που είναι:

- **δια-ειδολογικό:** περιλαμβάνει κείμενα κάθε είδους (βιβλία γνώσεων, παραμύθια, ποιήματα, αλφαβητάρια, ιστορίες).
- **δια-ηλικιακό:** ξεπερνά την ηλικία του παιδικού κοινού και στοχεύει και στους ενήλικες, τους οποίους καθιστά αναγνώστες\ συναναγνώστες.
- **δια-κωδικό και πολυτροπικό:** συνυπάρχουν σε αυτό δυο κώδικες ταυτόχρονα, ο λεκτικός και ο εικονιστικός.

Ως πολυτροπικό σημειωτικό προϊόν, το εικονογραφημένο βιβλίο είναι σύνθεση των επιμέρους σημειωτικών τρόπων, οι οποίοι είναι από μόνοι τους μονοτροπικοί, αλλά παράλληλα αλληλεπιδρούν και διαπλέκονται μεταξύ τους. Γι' αυτό, το εικονογραφημένο βιβλίο εμπεριέχει μηνύματα των οποίων η πρόσληψη δεν είναι ποτέ αποτέλεσμα μονοσήμαντης ανάγνωσης (Χατζησαββίδης - Γαζάνη 2005, 28).

Οι δυο τροπικότητες στο σύγχρονο εικονογραφημένο βιβλίο συνομιλούν μεταξύ τους με ποικίλους τρόπους. Κείμενο και εικόνα μπορούν να συμφωνούν ή και να διαφωνούν, δημιουργώντας αντιπαραθέσεις μεταξύ τους. Συχνά οι δυο τροπικότητες αφηγούνται δυο διαφορετικές και παράλληλες ιστορίες. Όπως σημειώνει η S.Langer (Langer 1957 στο Nodelman 2009, 326) λόγω των διαφορετικών ιδιοτήτων λέξεων και εικόνων οι σχέσεις τους είναι συχνά ανταγωνιστικές: σχέσεις βιασμού παρά γάμου.

Ο R.Barthes (1988, 47) διακρίνει δυο λειτουργίες του γλωσσικού μηνύματος σε σχέση με το οπτικό: την «αγκύρωση» και την «αναμετάδοση». Η «αγκύρωση» είναι η συχνότερη λειτουργία του γλωσσικού μηνύματος και συναντάται κυρίως στη διαφήμιση και στις φωτογραφίες των εφημερίδων. Η «αναμετάδοση» είναι σπανιότερη και συναντάται στα χιουμοριστικά σκίτσα και στις εικονογραφημένες σειρές.

Οι M.Nikolajeva και K.Scott (2000) διακρίνουν ανάμεσα σε λέξεις και εικόνες σχέσεις συμμετρίας, συμπλήρωσης, αντίθεσης και επαύξεσης ενώ για το Nodelman (2009, 325) η σχέση εικόνων και λέξεων εμπεριέχει τόσο το στοιχείο της αλλαγής όσο και του περιορισμού. «Προορίζοντας η μια την άλλη, οι λέξεις και οι εικόνες αποκτούν ένα νόημα που δεν μπορεί να υπάρξει ξεχωριστά, συμπληρώνοντας η μια την άλλη, πραγματοποιούν δηλ. αυτό που ο Barthes ονομάζει “επικοινωνία”».

Στην Ελλάδα η εικόνα για πολλά χρόνια χρησιμοποιήθηκε με προσανατολισμό διδακτικό. Ο Π.Ασωνίτης (2001) επισημαίνει πως η εικονογράφηση αποτέλεσε ένα κατεξοχήν χώρο έκφρασης των αντιλήψεων που επικρατούσαν στο χώρο της παιδαγωγικής, της κοινωνικής ζωής και της αισθητικής. Ως τα μέσα της δεκαετίας του '70, ασπρόμαυρη και ελάχιστη, η εικονογράφηση χαρακτηρίζεται από ηθοπλαστική λογική, εξυπηρετεί τις κοινωνικές και παιδαγωγικές προσδοκίες για την εικόνα του υπάκουου παιδιού και αναπαράγει πιστά το κείμενο. Τα σύγχρονα δεδομένα, σύμφωνα με το συγγραφέα, αναιρούν το παραδοσιακό ρόλο της εικονογράφησης και προσδίδουν σ' αυτή δυο νέες λειτουργίες:

- Η εικονογράφηση ως μέσο ερμηνείας παρά ως μέσο αναπαραγωγής της ορατής πραγματικότητας.
- Η εικονογράφηση, ως εκφραστικό μέσο διαφορετικό από το λόγο, αναζητά τους δικούς της εκφραστικούς δρόμους για να αναδείξει ή και να αντιπαρατεθεί με το κειμενικό μήνυμα (ειρωνεία).

Ο P.Nodelman (2009, 50) θεωρεί πως το εικονογραφημένο βιβλίο είναι μια σύνθετη αλλά και ασυνήθιστη μορφή επικοινωνίας, κατά την οποία οι λεκτικές πληροφορίες συμπληρώνονται από τις οπτικές. Συγχρόνως, θεωρεί το εικονογραφημένο βιβλίο μια ασυνήθιστη μορφή εικαστικής τέχνης, στην οποία τα εικαστικά μέσα επικεντρώνονται στις νοηματικές πτυχές. Τις ξεχωριστές δυνατότητες του είδους αναγνώρισε ο κριτικός παιδικής λογοτεχνίας Π.Χαντ (2001, 237) σημειώνοντας πως

«...τα εικονοβιβλία μπορούν να συμβάλλουν στην εξέλιξη της διαφοράς ανάμεσα στο να διαβάζουμε λέξεις και να διαβάζουμε εικόνες: δε δεσμεύονται από τη γραμμική ακολουθία, γιατί μπορούν να ενορχηστρώνουν την κίνηση του ματιού. Έχουν πολλές σημειολογικές και σημασιολογικές δυνατότητες».

5. Το βιβλίο αφήγησης βραχείας φόρμας

Κατά το παρελθόν χρησιμοποιήθηκε μεγάλη ποικιλία όρων για την ειδολογική κατάταξη των σύντομων αφηγηματικών κειμένων που απευθύνονται στο παιδικό κοινό. Η Λ.Πέτροβιτς Ανδρουτσοπούλου (1987, 24-25) διακρίνει τις μικρές ιστορίες από τα παραμύθια και τονίζει ως μια από τις σημαντικότερες προσφορές του είδους «τη συμβολή τους στην ανάπτυξη του γλωσσικού οργάνου και την καλλιέργεια του λόγου». Ο Β.Δ.Αναγνωστόπουλος (1991, 102) κάνει λόγο για έντεχνα παιδικά παραμύθια δηλαδή για προσωπικά δημιουργήματα επωνύμων συγγραφέων - σε αντιδιαστολή με τα ανώνυμα λαϊκά παραμύθια - και για σύγχρονα παιδικά παραμύθια (2006, 93).

Η Τ.Τσιλιμένη (2003, 43) χρησιμοποιεί τον όρο **Μικρές ιστορίες** για να περιγράψει μια περιορισμένου μήκους αφήγηση, με απλή πλοκή και γλώσσα λιτή, που απεικονίζει καθημερινές ρεαλιστικές σκηνές της ζωής του παιδιού και των ενηλίκων και πολιτισμικές αξίες, με σκοπό την ψυχαγωγία, την πληροφόρηση και την ενημέρωση των μικρών παιδιών πάνω σε ηθικοκοινωνικοπολιτισμικά θέματα. Παράλληλα, οι μικρές ιστορίες εισάγουν τα παιδιά στο χώρο της λογοτεχνίας και στοχεύουν στην καλλιέργεια της φιλιαναγνωσίας.

Ο Α.Καρακίτσιος (2010, 170) αναφέρεται στον όρο **παιδική μικροαφήγηση** και ορίζει το σύντομο παιδικό αφήγημα ως «μια αφήγηση βραχείας φόρμας επινοημένων ή πραγματικών γεγονότων (...)Τα επεισόδια αρθρώνονται με λιτότητα και χρονολογική ακολουθία, χωρίς πολλούς συνειρμούς και έμμεσα συμφραζόμενα, πάντοτε σε στενή σχέση με τα χαρακτηριστικά του μικρού αναγνώστη». Τον όρο «Βιβλία αφήγησης βραχείας φόρμας» υιοθέτησε πρόσφατα (2010) το Ελληνικό Τμήμα της IBBY – Κύκλος του Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, για το βραβείο που απονέμει στη αντίστοιχη κατηγορία βιβλίων.

Παρά τους διαφορετικούς ορισμούς που χρησιμοποιήθηκαν για τα σύντομα αφηγήματα, οι έρευνες συγκλίνουν στα **βασικά χαρακτηριστικά του είδους**, που είναι:

- Κείμενα με σύντομη έκταση.
- Γλώσσα λιτή και εύληπτη, στο αντιληπτικό επίπεδο του παιδιού.
- Θεματολογία από την καθημερινή ζωή των παιδιών (οικογενειακό, σχολικό περιβάλλον, κοινωνικές σχέσεις κ.α).
- Ρεαλιστικός χώρος και χρόνος.

- Ήρωες παιδιά της ηλικιακής ομάδας του αναγνώστη στον οποίο απευθύνονται, ζώα, πουλιά, αντικείμενα της καθημερινότητας, που φέρονται ως άνθρωποι.

Αν και η κατάταξη των βιβλίων στο είδος βασίζεται σε χαρακτηριστικά του κειμένου, κυρίως στην έκτασή του, θεμελιώδες χαρακτηριστικό τους αποτελεί η **εικονογράφηση**. Από τη μελέτη των μικρών ιστοριών της εικοσαετίας 1970-1990, η Τ.Τσιλιμένη (2003, 53-54) διαπίστωσε πως στις αρχές της δεκαετίας του '70 η εικονογράφηση του είδους ήταν ασπρόμαυρη, μονόχρωμη ή δίχρωμη και κάλυπτε μόνο ένα μικρό μέρος του βιβλίου. Σταδιακά, η εικόνα κέρδισε χώρο στις σελίδες και άρχισε να συνομιλεί με το κείμενο, αναπτύσσοντας οργανική σχέση μαζί του. Χαρακτηριστικό στις μικρές ιστορίες σήμερα, περισσότερο από ότι σε κάθε άλλο είδος παιδικής λογοτεχνίας είναι πως οι ήρωες απεικονίζονται με χαρακτηριστικά πραγματικά και αναγνωρίσιμα και οι εικόνες επιχειρούν να ανασύρουν στοιχεία της πραγματικότητας, της καθημερινής ζωής του παιδιού.

Ο οργανικός ρόλος της εικονογράφησης, ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό των βιβλίων βραχείας φόρμας σήμερα, δίνει στο είδος μια ξεχωριστή δυναμική και προ(σ)καλεί το άπειρο ακόμα αναγνώστη να μυηθεί στην αναγνωστική διαδικασία με την ταυτόχρονη συνδρομή της λεκτικής και της οπτικής τροπικότητας. Στις σύγχρονες εκδόσεις, «τα σύντομα παιδικά αφηγήματα αναμειγνύονται με τον εικονιστικό κώδικα και μετατρέπουν το παιδικό αφήγημα σε πολυτροπικό» (Καρακίτσος 2010, 11).

6. Το παιδί ως αναγνώστης

Ο εγγραμματισμός (literacy), η κατάκτηση δηλαδή των δεξιοτήτων ανάγνωσης και γραφής, αποτελεί κυρίαρχο μέλημα της κοινωνίας και βασική κοινωνική δεξιότητα. Παλαιότερα οι ειδικοί πίστευαν πως υπάρχει μια συγκεκριμένη στιγμή, κατά την οποία τα παιδιά ήταν έτοιμα να «διδασχούν» αυτές τις δεξιότητες. Σήμερα κυριαρχεί η αντίληψη πως η απόκτησή τους είναι μια εξελικτική διαδικασία και γίνεται λόγος για «αναδυόμενο αλφαριθμητισμό», ο οποίος ξεκινάει από το πρώτο έτος της ζωής και «αναδύεται», εφόσον οι συνθήκες είναι κατάλληλες (Τάφα 2001, 14).

Στην εποχή μας, που η κυριαρχία της εικόνας διαμορφώνει νέους τρόπους παραγωγής νοήματος, δίνεται έμφαση όχι μόνο στην ανάπτυξη δεξιοτήτων εγγραμματισμού αλλά και **οπτικού εγγραμματισμού (visual literacy)**. Ο όρος αναφέρεται σε μια ομάδα δεξιοτήτων της όρασης, η

ανάπτυξη των οποίων είναι θεμελιώδους σημασίας για την ανθρώπινη μάθηση. Η ανάπτυξη τους επιτρέπει στο οπτικά εγγράμματο άτομο να διακρίνει και να ερμηνεύσει τις ορατές ενέργειες, τα αντικείμενα, τα σύμβολα, φυσικά ή τεχνητά, που συναντά στο περιβάλλον του. Μέσα από τη δημιουργική χρήση αυτών των ικανοτήτων, τα άτομα μπορούν να επικοινωνούν με τους άλλους, να κατανοούν και να απολαμβάνουν τα αριστουργήματα της οπτικής επικοινωνίας (Debes 1969 στο <http://ivla.org/drupal2/content/what-visual-literacy/>).

Οι B.Cope και M.Kalantzi (2000) μιλούν για «**Πολυγραμματισμούς**», για την ικανότητα κατασκευής νοήματος σε διαφορετικά πολιτισμικά και κοινωνικά συγκείμενα, αλλά και για την ικανότητα κατανόησης και χρήσης πολυτροπικών αναπαραστάσεων. Η παιδαγωγική των Πολυγραμματισμών εστιάζει σε τρόπους αναπαράστασης, πολύ ευρύτερους από τη γλώσσα, οι οποίοι διαφέρουν ανάλογα με τον πολιτισμό και το πλαίσιο και έχουν συγκεκριμένες γνωστικές, πολιτιστικές και κοινωνικές επιπτώσεις. Η θεωρία των Πολυγραμματισμών δημιουργεί ένα διαφορετικό είδος παιδαγωγικής: μία παιδαγωγική στην οποία «τόσο η γλώσσα όσο και οι άλλοι τρόποι παραγωγής νοήματος αποτελούν δυναμικούς πόρους αναπαράστασης, οι οποίοι συνεχώς ανακατασκευάζονται από τους χρήστες τους» (2000, 5).

Η παραγωγή νοήματος μέσω της αποκωδικοποίησης των συμβολικών μορφών απεικόνισης βρίσκεται στο επίκεντρο της ανάγνωσης του εικονογραφημένου βιβλίου. Για τον Π.Χαντ όμως (2001, 137) τα παιδιά δεν μπορούν να παράγουν τα ίδια νοήματα σε σχέση με τους ενήλικες, λόγω διαφορών στην αντίθετη κουλτούρα ή αντικουλτούρα, στην ψυχολογία, στην εμπειρία ζωής, στην κειμενική εμπειρία, στις διαφορές τους σε σχέση με την δομή των υπαινιγμών.

Η ανάγνωση πολυτροπικών κειμένων απαιτεί από το παιδί-αναγνώστη την κατανόηση συμβάσεων, οι οποίες για τον έμπειρο αναγνώστη μοιάζουν σχεδόν αυτονόητες. Ο J.Spink (1990, 99-100) αναφέρει τις ακόλουθες:

- Η ιδέα της σμίκρυνσης.
- Η απεικόνιση τριδιάστατων αντικειμένων με δυο διαστάσεις στο χώρο της σελίδας.
- Η έννοια της διαδοχής, εφόσον οι εικόνες αποτελούν ένα αφήγημα που εκτυλίσσεται από εικόνα σε εικόνα.
- Ενδείξεις που υποδηλώνουν νοητικές διεργασίες, π.χ συννεφάκια σκέψης, συμβάσεις δηλαδή που πρέπει να τις μάθει κανείς.
- Η ιδέα της «παγωμένης» δράσης, της σταματημένης στο χρόνο κίνησης.

- Η σύμβαση, η οποία δείχνει μέρος ενός πράγματος και υποδηλώνει το σύνολο.

Η ανάγνωση των εικόνων περιλαμβάνει την αναγνώριση των αντικειμένων, των ιδιοτήτων τους και τις σχέσεις τους με τα άλλα αντικείμενα αλλά και την εξαγωγή συμπερασμάτων από υπαινικτικά οπτικά στοιχεία (Γιαννικοπούλου 2001, 253). Η Δ.Αναγνωστοπούλου (2002, 41-42) προσομοιάζει τη συνάντηση του παιδιού με τις εικόνες ως διαδικασία παιχνιδιού, κατά την οποία «...η εικόνα του βιβλίου γίνεται ένας ενδιάμεσος ανάμεσα στην αντίληψη του πραγματικού και τη λέξη που προσπαθεί να το μεταφράσει, ανάμεσα στην κίνηση των παιδιών και το λόγο, ανάμεσα στο υποκείμενο και την κουλτούρα».

Η εικονογράφηση, σύμφωνα με τον R.Barthes (1988, 51), δεν αναπαριστά το παν ενός αντικειμένου. Εμπεριέχει εξ'αρχής την έννοια της συμπαραδήλωσης, αφού υποχρεώνει το δημιουργό να επιλέξει ποια κρίσιμα χαρακτηριστικά του αντικειμένου θα αποδώσει στην απεικόνισή του. Ο άπειρος αναγνώστης επομένως, πρέπει να είναι επαρκής σε πολλαπλά επίπεδα, ώστε να αποκωδικοποιήσει τις λέξεις και τα μηνύματά τους και ταυτόχρονα να ερμηνεύσει τις οπτικές αναπαραστάσεις με τα δικά τους υποδηλούμενα μηνύματα. Ειδικά για την ανάγνωση των εικόνων, η Καναντσούλη (2000, 20) σημειώνει πως

«Για την κατανόηση και ερμηνεία των πληροφοριών ο μικρός αναγνώστης πρέπει να αναγνωρίσει τα σήματα που χρησιμοποιούν οι εικονογράφοι, τον δικό τους ιδιαίτερο επικοινωνιακό τρόπο, για να εγκλωβίζουν μέσα σ' αυτά τις ιδέες τους. Η σύνθεση όλων αυτών των "σημείων" οδηγεί στην ανακάλυψη μιας γλώσσας που είναι αναπαραστατική και ταυτόχρονα συμβολική, αλλά το κάθε κομμάτι της μπορεί να κρύβει συνοπτικά ή σε εμβρυακή μορφή ή υπό τύπον πλάγιας αναφοράς, ιδεολογικές προεκτάσεις».

Ο L.Sipe (1998, 107) χρησιμοποιεί τον όρο transmediation για να περιγράψει τι συμβαίνει στον αναγνώστη κατά την ανάγνωση πολυτροπικών κειμένων. Προσομοιάζει την ανάγνωση λέξεων και εικόνων με μια διαδικασία συνεχούς ταλάντωσης, κατά την οποία ο αναγνώστης αναπροσαρμόζει την ερμηνεία των εικόνων με όρους λέξεων και την ερμηνεία των λέξεων με όρους εικόνων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, κάθε νέο άνοιγμα της σελίδας παρουσιάζει μια καινούρια ακολουθία λέξεων και εικόνων. «Διαβάζοντας ξανά και ξανά λέξεις και εικόνες» γράφει, «ο αναγνώστης παράγει συνεχώς νέες ιδέες, μέσα από τη δημιουργία νέων συνδέσεων και τροποποιήσεων των προηγούμενων ερμηνειών, δηλαδή σε μια συνεχή διαδικασία αφομοίωσης και συμμόρφωσης κατά Piaget».

Οι θεωρίες για το παιδί-αναγνώστη, αναπόφευκτα, μελετούν τα χαρακτηριστικά της παιδικής ηλικίας και διασταυρώνονται με θεωρίες κοινωνικοσυναισθηματικής και γνωστικής ανάπτυξης του παιδιού (Κανατσούλη 1997, 25). Το παιδί πρώτης σχολικής ηλικίας έχει κατακτήσει μεν τη γλωσσική συμβολική συμπεριφορά, ακόμα όμως δεν έχει αναπτύξει σε ικανοποιητικό βαθμό την ικανότητα γενίκευσης και αφάιρεσης. Η σκέψη των παιδιών, κατά τον Piaget, περιορίζεται ως τα 7 χρόνια από την άμεση αντίληψη των αισθήσεων. Δεν έχει αναπτυχθεί ακόμα η ικανότητα λογικής ή αφηρημένης σκέψης. Κατά συνέπεια, η αντίληψη του είναι δέσμια των εξωτερικών επιφανειακών χαρακτηριστικών του ερεθίσματος, των άμεσων επιφανειακών χαρακτηριστικών του (αντιληπτικός ρεαλισμός), βασίζεται στην αναλογική σχέση, την ομοιότητα αλλά και στη βιωμένη εμπειρία (Κουτσοβάνου 1994, 21).

Η πολυπλοκότητα των δεξιοτήτων που απαιτούνται για την ανάγνωση εικονογραφημένων βιβλίων οδηγεί στο ερώτημα: είναι τελικά τα παιδιά επαρκείς αναγνώστες; Ο Π.Χαντ (2001, 124) χρησιμοποιεί τον όρο **εν εξελίξει αναγνώστες**. Σήμερα, που τα παιδιά έρχονται σε επαφή με πολλά μέσα επικοινωνίας (τηλεόραση, διαφήμιση, videogames κ.α.) τα οποία οργανώνουν την πληροφορία με πολύ διαφορετικούς τρόπους, το παιδί αναγνώστης μπορεί να κατανοήσει εκφραστικούς κώδικες άλλων μέσων για να ερμηνεύει τον κόσμο. Είναι ένα «παιδί αναγνώστης-γνώστης των μέσων» (Σακελλαριάδη 2005, 67).

Οι E.Arizpe και M.Styles στο βιβλίο τους «Children Reading Pictures: Interpreting visual texts» (2003), ύστερα από μελέτη δυο ετών με παιδιά, κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι τα παιδιά είναι απαιτητικοί αναγνώστες οπτικών κειμένων και μπορούν να αποκωδικοποιήσουν σύνθετες εικόνες σε γραμματικό, οπτικό και μεταφορικό επίπεδο. Είναι σε θέση να κατανοήσουν διαφορετικές οπτικές γωνίες, να αναλύσουν τα μηνύματα και τα συναισθήματα και να αρθρώσουν προσωπικές απαντήσεις σε εικονογραφημένα βιβλία, ακόμη και όταν δεν έχουν κατακτήσει τον γραπτό λόγο.

Η πολυτροπική φύση του εικονογραφημένου βιβλίου και η πολυπλοκότητα της ανάγνωσής του από το παιδικό κοινό καθιστά τη μελέτη του ελκυστική, όχι μόνο από παιδαγωγική ή λογοτεχνική σκοπιά. Ο P.Nodelman (2009, 18) υπογραμμίζει πως

«...τα εικονογραφημένα παιδικά βιβλία έχουν ξεχωριστά χαρακτηριστικά, οργανώνουν την οπτική πληροφορία με έναν τρόπο διαφορετικό από αυτόν που αναμένουμε συνήθως από την οπτική τέχνη και μπορούν να γίνουν καλύτερα κατανοητά υπό το πρίσμα μιας σημειωτικής θεωρίας».

7. Κοινωνική Σημειωτική, Πολυτροπικότητα και Επικοινωνία

Η Κοινωνική Σημειωτική προσεγγίζει την επικοινωνία ως πολυτροπική διαδικασία που πραγματώνεται, όχι μόνο μέσω της γλώσσας, αλλά μέσα από μια ποικιλία τρόπων (εικόνες, βλέμμα, χειρονομίες, κινήσεις, μουσική κ.α.). Οι τρόποι αυτοί αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και, ταυτόχρονα και σε διάφορους βαθμούς, συνθέτουν τη συνολική έννοια του μηνύματος (Bezemer & Kress 2008).

Η Κοινωνική Σημειωτική μελετά τα νοήματα μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο, στο οποίο παράγονται και εξετάζει πώς «απλά σημεία έχουν συνέπειες στον τρόπο του σχηματισμού της γνώσης και της πληροφορίας, στη μάθηση, στην επικοινωνία με τον κόσμο και στη θέση μας μέσα σε αυτόν» (Kress 2010, 5). Ειδικότερα στο πεδίο της οπτικής επικοινωνίας, εξετάζει τους τρόπους με τους οποίους αποτυπώνονται οι σχέσεις μεταξύ ανθρώπων, αντικειμένων και τόπων στις οπτικές αναπαραστάσεις και πως διαφορετικά πλαίσια διαμορφώνουν διαφορετικά νοήματα.

Η πιο μικρή σημειωτική μονάδα είναι το **μήνυμα**. Το μήνυμα προέρχεται από κάποια **πηγή** (source), έχει **στόχο** (goal) και **απευθύνεται σε κάποιον** (directionality). Ταυτόχρονα, έχει **κοινωνικό περιεχόμενο** (social context), **σκοπό** (purpose), ορίζεται από την κοινωνική διαδικασία μέσα στην οποία παράγεται και συνδέεται με τον κόσμο στον οποίο αναφέρεται, μέσω της αναπαράστασης ή της μίμησης (Hodge & Kress 1998, 5).

Η Κοινωνική Σημειωτική κάνει διάκριση ανάμεσα στο «**Λόγο**» (**discourse**), που αφορά στην κοινωνική διαδικασία παραγωγής κειμένων και στο «**Κείμενο**» (**text**), όρος που αναφέρεται στο διακριτό υλικό αντικείμενο που παράγεται μέσα από τη διαδικασία του Λόγου. Ωστόσο, οι δυο όροι αντιπροσωπεύουν συμπληρωματικές οπτικές στη διαδικασία παραγωγής νοημάτων. Χρησιμοποιεί επίσης τον όρο «**είδος**» (**genre**), ο οποίος αναφέρεται σε μια σημειωτική κατηγορία, που αντιπροσωπεύει τα αποτελέσματα μιας κοινωνικής αλλαγής. Τα είδη, για τους Hodge και Kress (1998, 6), ελέγχουν τη συμπεριφορά των παραγωγών και τις προσδοκίες των πιθανών καταναλωτών. Για τις ανάγκες της παρούσας εργασίας, ο όρος «κείμενο» αναφέρεται στο πολυτροπικό κείμενο του εικονογραφημένου βιβλίου ως ενιαίο σύνολο και ο όρος «είδος» στα βιβλία βραχείας φόρμας. Για το γραπτό κείμενο και τις εικόνες γίνεται η χρήση των όρων «λεκτική τροπικότητα» και «οπτική τροπικότητα», αντίστοιχα.

Σύμφωνα με τους C.Jewitt και R.Ogama (2001, 134) η Κοινωνική Σημειωτική της οπτικής επικοινωνίας αναφέρεται «στην περιγραφή των σημειωτικών πόρων, ό,τι μπορεί να ειπωθεί και να γίνει με τις εικόνες και στο πώς τα πράγματα που οι άνθρωποι λένε και να κάνουν με τις εικόνες μπορούν να ερμηνευθούν». Υπό το πρίσμα αυτό, η επικοινωνία συντελείται όταν ο αποδέκτης επιχειρεί να ερμηνεύσει ένα ερέθισμα το οποίο παράγει ο δημιουργός. Στη διαδικασία αυτή και οι δυο συμμετέχοντες (παραγωγός – αποδέκτης μηνύματος) εμπλέκονται σε σημειωτικές διεργασίες διαφορετικού είδους (Kress 2010, 36):

1. Στο πρώτο στάδιο, το ενδιαφέρον εστιάζεται **στο σκοπό του παραγωγού του νοήματος** (ποιο μήνυμα επιθυμεί να μεταδώσει και ποιες επιλογές κάνει για το σκοπό αυτό)
2. Στο δεύτερο στάδιο, το ενδιαφέρον επικεντρώνεται **στην προσοχή και ερμηνεία του αποδέκτη**, ο οποίος θα καθορίσει ποια στοιχεία του αρχικού μηνύματος είναι καθοριστικά και πώς ο ίδιος θα τα ερμηνεύσει.

Σε αντίθεση με τη γαλλική σημειωτική σχολή, η οποία μελετά τη χρήση των σημείων, η Κοινωνική Σημειωτική εστιάζει στη δημιουργία τους. Αντί για τους όρους «κώδικας» και «σημείο», υιοθετεί τον όρο **«σημειωτικός πόρος»**, για να υπογραμμίσει το γεγονός πως κάθε σημειωτικός τρόπος λαμβάνει χώρα σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο επηρεάζει τόσο την παραγωγή όσο και την ερμηνεία του νοήματος. Οι σημειωτικοί πόροι δεν είναι σταθεροί αλλά αναδημιουργούνται, όχι αυθαίρετα, αλλά πάντα για την ικανοποίηση κάποιας ανάγκης, κοινωνικά, ιστορικά, οικονομικά κατασκευασμένης. Οι διαφορές μεταξύ κουλτούρων και κοινωνιών οδηγούν σε διαφορετικές αναπαραστάσεις και νοήματα (Kress 2010, 55-56).

Βασικό στοιχείο στη διαδικασία δημιουργίας σημείων είναι **η επιλογή**. Ο δημιουργός θέλει να αναπαραστήσει κάτι για να το επικοινωνήσει. Για το λόγο αυτό, χρησιμοποιεί εκείνους τους αναπαραστατικούς τρόπους, που κρίνει ως καταλληλότερους για τους σκοπούς του, κάνει δηλαδή μια επιλογή μέσα σε μια αλληλεπίδραση. Αυτό αντιπροσωπεύει τη σύνθετη πράξη του σχεδιασμού. Ο σχεδιασμός είναι καλύτερος όσο καλύτερα εκπροσωπεί τους σκοπούς του δημιουργού και αξιοποιεί τα κατάλληλα μέσα των διαθέσιμων πόρων σε ένα πολύπλοκο σύνολο (Kress 2000a, 153).

Για την Κοινωνική Σημειωτική η σχέση ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο δεν είναι τυχαία. Η επιλογή των σημείων αποτελεί **εμπρόθετη σύνδεση μορφής και νοήματος**, που εδράζει

στο ενδιαφέρον του παραγωγού και στις πολιτισμικά διαθέσιμες πηγές (Kress 2010, 10). Η δημιουργία σημείων αποτελεί διαδικασία μεταφορών σε δυο επίπεδα: 1) Τι θέλει ο δημιουργός να αναπαραστήσει και 2) ποια είναι η κατάλληλη μορφή, για επιτύχει το σκοπό του. Κάθε σχεδιαστική επιλογή όμως, πηγάζει από τα διαθέσιμα σχέδια, τα οποία ο ίδιος ο δημιουργός αναδημιουργεί μέσα από την πράξη του σχεδιασμού. Ο σχεδιασμός επομένως, ενέχει πάντα το στοιχείο του υβριδισμού (Cope & Kalantzi 2000, 202).

Η παραγωγή νοήματος περιλαμβάνει την έννοια του σχεδιασμού με δυο έννοιες: 1. Με την έννοια της μορφολογίας, της δομής και της λειτουργίας και 2. Με την έννοια της ενεργούς, εμπρόθετης διαδικασίας. Ο σχεδιασμός ως εκ τούτου, αναφέρεται τόσο στη δομή (structure) όσο και στην ενέργεια (agency). Σχεδιασμός είναι μια διαδικασία, κατά την οποία το άτομο και ο πολιτισμός είναι αδιαχώριστα (Cope & Kalantzi 2000, 201).

Η εικόνα άλλωστε, είναι οργανωμένη στη λογική του χώρου. Οι χωρικές σχέσεις καθορίζουν σε σημαντικό βαθμό τις πιθανές εκδοχές του νοήματος. Φόρμες όπως το χρώμα, η προοπτική, η γραμμή, η οπτική γωνία, η πλαισίωση συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια οπτική σύνθεση και να αποδώσουν νόημα. Σε αυτή τη διαδικασία, ο φυσικός παράγοντας υλικότητας της κάθε τροπικότητας αλλά και ο πολιτισμικός παράγοντας κάθε κουλτούρας είναι σημαντικά ζητήματα (Kress 2005, 9-23).

Για τον Kress εξάλλου (1997, 30 και 2000b, 184), όλα τα μηνύματα είναι πολυτροπικά. Ένα γραπτό κείμενο για παράδειγμα, δεν αποτελείται μόνο από λέξεις. Είναι τυπωμένο σε κάποιο είδος χαρτιού, γραμμένο με έναν συγκεκριμένο τύπο γραμματοσειράς, με περιπλοκή ή πιο απλή γλώσσα και γραμματική κ.α. Όλα αυτά δεν είναι ουδέτερα αλλά προσδίδουν νόημα και αποτελούν μέρος του ίδιου του μηνύματος.

Θεωρητική βάση της Κοινωνικής Σημειωτικής είναι η **Συστημική Λειτουργική προσέγγιση της Γλώσσας** του M.Halliday (1985). Σύμφωνα μ' αυτή, η γλώσσα αποδίδει τριών ειδών νοήματα, που μπορούν να ταξινομηθούν σε τρεις κατηγορίες, τις μεταλειτουργίες (metafunctions):

1. Η Αναπαραστατική Μεταλειτουργία αποτελεί το νόημα με τη μορφή του περιεχομένου.
2. Η Διαπροσωπική Μεταλειτουργία εκφράζει το είδος της διάδρασης ανάμεσα στον ομιλητή και τον ακροατή.

3. Η Κειμενική Μεταλειτουργία εκφράζει μέσω της σύνθεσης, τη σχέση του κειμένου με το πλαίσιο της περίπτωσης.

Υποστηρίζοντας πως όλα τα σημειωτικά συστήματα μπορούν να εκπληρώσουν τις τρεις μεταλειτουργίες του Halliday, οι G.Kress και T.Van Leeuwen στο «Reading Images: the grammar of visual design» (1996) αναλύουν σειρά πολυτροπικών κειμένων των «δυτικών κουλτούρων» και προτείνουν μια Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού, επιχειρούν δηλαδή να διατυπώσουν ένα σύνολο κανόνων για τον τρόπο με τον οποίο τα απεικονιζόμενα στοιχεία συνδυάζονται σε οπτικές «δηλώσεις» για να συνθέσουν το νόημα.

8. Η Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού: Ένα μοντέλο ανάγνωσης των εικόνων

Οι G.Kress και T.Van Leeuwen (1996, 21) κάνουν λόγο για **δύο είδη οπτικής επικοινωνίας**: τον «παλιό» οπτικό αλφαριθμητισμό, όπου η οπτική επικοινωνία είναι υποταγμένη στη γλώσσα και οι εικόνες θεωρούνται αντίγραφα της πραγματικότητας και τον «νέο» οπτικό αλφαριθμητισμό, όπου η γλώσσα υπάρχει μαζί αλλά και ανεξάρτητα από τις μορφές οπτικής αναπαράστασης, οι οποίες δε θεωρούνται πλέον πιστά αντίγραφα της πραγματικότητας.

Η ανάγνωση οπτικών κειμένων, κατά τη Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού, εμπεριέχει την ταυτόχρονη αλληλεπίδραση **τριών λειτουργιών**, οι οποίες αντιστοιχούν στις τρεις μεταλειτουργίες της γλώσσας, κατά Halliday:

1. Η **Αναπαραστατική Μεταλειτουργία (Representational Metafunction)** αναφέρεται στις αναπαραστατικές\ιδεολογικές δομές, που συνθέτουν οπτικά και λεκτικά τη φύση των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων και τα χαρακτηριστικά τους (ποιος και τι αναπαρίσταται, ποιος ενεργεί, προς ποιον κατευθύνεται η ενέργεια). Διακρίνονται σε **αφηγηματικές δομές (narrative)**, που παρουσιάζουν δράση, συμβάντα, αλλαγές, γεγονότα εν εξελίξει και σε **εννοιολογικές δομές (conceptual)**, οι οποίες αναπαριστούν συμμετέχοντες ως προς μια περισσότερο ή λιγότερο σταθερή ουσία τους ως προς την τάξη, τη δομή ή το νόημα (Kress & Van Leeuwen 1996, 96). Κάθε μια από τις δυο κύριες κατηγορίες χωρίζεται σε υποκατηγορίες (Βλ.Παράρτημα, Εικ.2 και Εικ.3).

2. **Η Διαπροσωπική\Διεπδραστική Μεταλειτουργία (Interactive Metafunction)** αναφέρεται στους τρόπους και τις τεχνικές εκείνες με τις οποίες επιδιώκεται να δημιουργηθούν σχέσεις ανάμεσα στους θεατές\ δρώντες συμμετέχοντες και στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες. Τέτοιες τεχνικές είναι **το βλέμμα, η οπτική γωνία, το πλάνο** κ.α. Τα στοιχεία αυτά δεν είναι ουδέτερα αλλά εκφράζουν το βαθμό της επαφής (contact), της κοινωνικής απόστασης (social distance) και της εμπλοκής του θεατή (Kress & Van Leeuwen 1996, 132).
3. **Η Συνθετική\Κειμενική Μεταλειτουργία (Compositional Metafunction)** αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο τα επιμέρους οπτικά και λεκτικά στοιχεία συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια **σύνθεση με συνοχή**. Η χωρική διευθέτηση, η πλαισίωση\διαμόρφωση, η προβολή, η αναγνωστική πορεία αποτελούν τα επιμέρους στοιχεία που διαμορφώνουν τη σύνθεση των κείμενων, ώστε αυτά να συγκροτούν ένα ενιαίο σύνολο με νοηματική συνοχή (Kress & Van Leeuwen 1996, 192).

Για τις ανάγκες της έρευνας υιοθετήθηκε το παραπάνω αναλυτικό σχήμα των Kress και Van Leeuwen για την ανάλυση των οπτικών κειμένων.

Β' Μέρος – Η έρευνα

Κεφάλαιο 1: Τα εξώφυλλα της Σειράς «Χωρίς σωσίβιο» ως πεδίο πολλαπλής επικοινωνίας

«Όλα τα εξώφυλλα συμβάλλουν στον καθορισμό της διάθεσης που δημιουργεί το υπόλοιπο του κάθε βιβλίου».

(Nodelman 2009, 92)

Η πρώτη επαφή του βιβλίου με τον εν δυνάμει αναγνώστη πραγματοποιείται μέσω του παρακειμένου. Ο όρος *παρακείμενο* (paratex), κατά τον Genette, αναφέρεται σε εκείνες τις συμβάσεις που αποτελούν μέρος της διαμεσολάβησης μεταξύ βιβλίου, συγγραφέα, εκδότη και αναγνώστη. Τίτλος, εξώφυλλο, οπισθόφυλλο, σημείωμα και σήμα εκδότη, τυπογραφικά στοιχεία κ.α. συνθέτουν «την πολυμορφική ζώνη του παρακειμένου, μια ζώνη ανάμεσα στο κείμενο και στο εκτός κειμένου, μια ζώνη όχι μόνο μετάβασης αλλά και συναλλαγής: ένα προνομιούχο μέρος πραγματολογίας και στρατηγικής, επιρροής του κοινού» (Genette 1997, 2).

Όσον αφορά στο εξώφυλλο του εικονογραφημένου βιβλίου, η Α.Γιαννικοπούλου (2008, 267-268) εντοπίζει τρεις βασικές διαφοροποιήσεις από το ζενέττειο σχήμα: πρώτον, στην **εικονογράφηση**, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της πολυτροπικής φύσης του εικονογραφημένου παιδικού βιβλίου, δεύτερον, **στην ύπαρξη δυο δημιουργών**, συγγραφέα και εικονογράφου, και τρίτον, **στη μορφή και τη γενικότερη εικόνα του γραπτού λόγου** (διάταξη στη σελίδα, είδος, χρώμα, αυξομειώσεις γραμματοσειράς), που συχνά περιλαμβάνει οπτικά αλλά και απτικά στοιχεία.

Στο εικονογραφημένο βιβλίο για παιδιά το εξώφυλλο αποτελεί πεδίο πολλαπλών συναντήσεων:

1. Συνάντηση λεκτικής και οπτικής τροπικότητας (τίτλος, ονόματα δημιουργών, εικαστικό).
2. Συνάντηση όλων των συν-δημιουργών, που εμπλέκονται στην παραγωγική διαδικασία (συγγραφέας, εικονογράφος, γραφίστας, επιμελητής, εκδότης κ.α).
3. Πρώτη συνάντηση του μικρού αναγνώστη με το πολιτιστικό προϊόν.

Η συνάντηση του παιδιού με το εξώφυλλο, ως «κατώφλι» του βιβλίου, αποτελεί κρίσιμη στιγμή για την πραγμάτωση ή τη ματαίωση της σχέσης αναγνώστη-βιβλίου. Η M.Higonnet στο «The Playground of the Peritext» (1990, 47-49) επισημαίνει πως το σύγχρονο ενδιαφέρον για τη δυναμική μεταξύ του κειμένου και περικειμένου παρέχει κίνητρα για παιγνιώδεις προκλήσεις στο παιδί αναγνώστη.

1.1. Ερευνητικά ερωτήματα

Το πρώτο μέρος της έρευνας επιχειρεί να μελετήσει τον οπτικό σχεδιασμό των εξώφυλλων των βιβλίων της Σειράς «Χωρίς Σωσίβιο». Στο πλαίσιο αυτό εξετάζονται τέσσερα ζητήματα:

1. Ο οπτικός σχεδιασμός των εξώφυλλων σε επίπεδο Κειμενικής Μεταλειτουργίας (σύνθεση).
2. Οι εικόνες των εξώφυλλων ως προς την Αναπαραστατική Μεταλειτουργία.
3. Οι εικόνες των εξώφυλλων ως προς τη Διεπιδραστική Μεταλειτουργία, τη δημιουργία σχέσης με το κοινό.
4. Η επικοινωνία οπτικής και λεκτικής τροπικότητας για την παραγωγή νοήματος, ως οι δυο βασικοί σημειωτικοί τρόποι συμβολικής αναπαράστασης.

1.2 Μεθοδολογία και Δείγμα

Για τη διερεύνηση των παραπάνω ζητημάτων αξιοποιήθηκε η σημειωτική ανάλυση, από τη σκοπιά της Κοινωνικής Σημειωτικής. Ειδικότερα, αξιοποιήθηκε το μοντέλο της Γραμματικής του Οπτικού Σχεδιασμού των G.Kress και T.Van Leeuwen, όπως αναλύθηκε στις θεωρητικές προσεγγίσεις του πρώτου μέρους.

Τον πληθυσμό της έρευνας αποτέλεσαν τα βιβλία της σειράς «Χωρίς σωσίβιο». Το δείγμα ταυτίζεται με τον πληθυσμό, καθώς η έρευνα πραγματοποιήθηκε στο σύνολο των εξώφυλλων των 65 βιβλίων που κυκλοφόρησαν για τη σειρά τη δεκαετία 2004-2013.

1.3 Τα αποτελέσματα της έρευνας

1.3.1 Ανάλυση των εξώφυλλων σε επίπεδο Κειμενικής Μεταλειτουργίας (Σύνθεση)

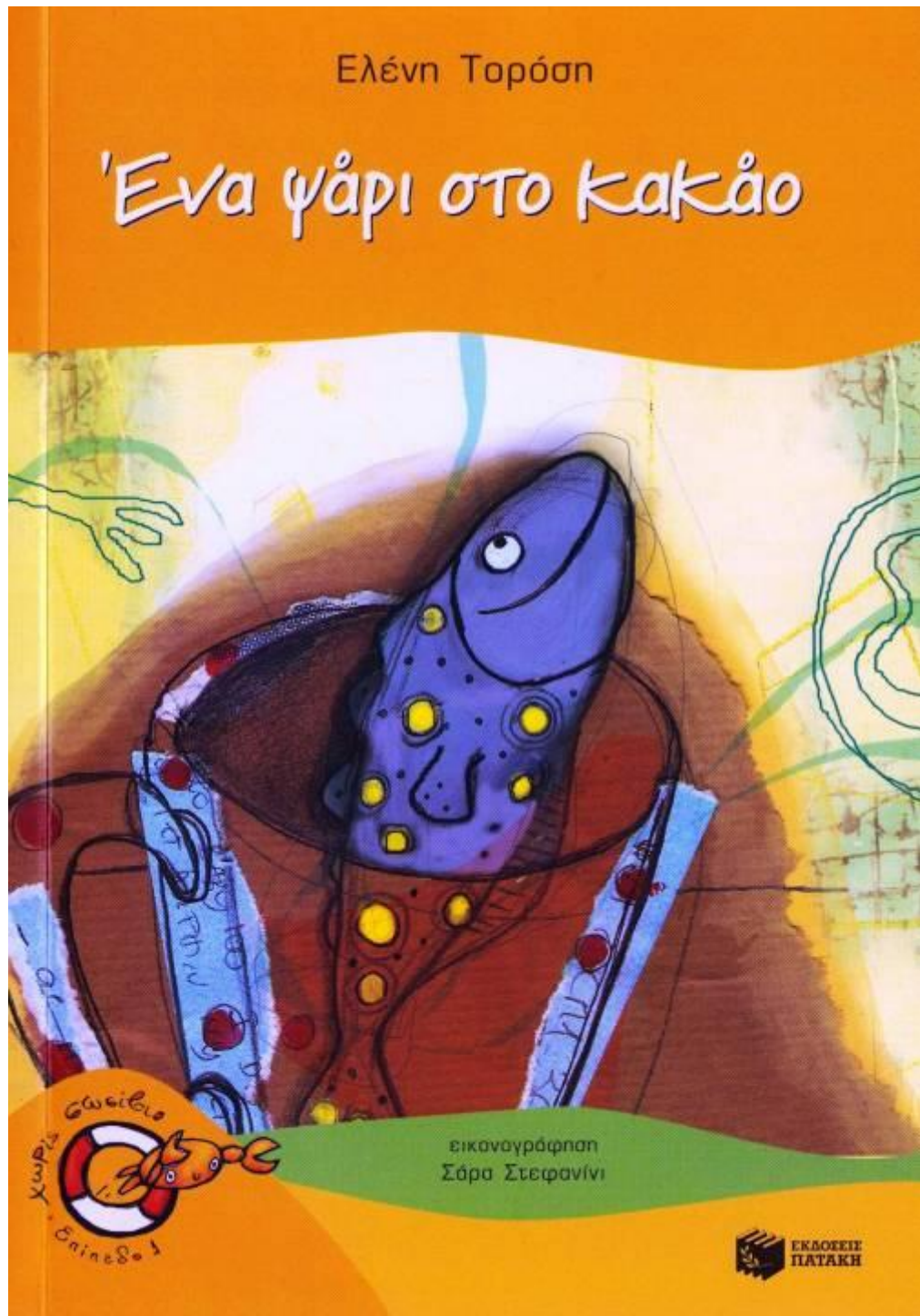
Η τρίτη μεταλειτουργία της οπτικής επικοινωνίας, η **σύνθεση**, συνδέει τα αναπαριστώμενα στοιχεία μέσω τριών αλληλεπιδραστικών συστημάτων: της **ξεχωριστής αξίας** (information value) που τους αποδίδεται μέσω της χωροθέτησής τους, της **προσέλευσης του βλέμματος** (salience) και της **πλαίσιασης\διαμόρφωσης** (framing), που σηματοδοτεί το διαχωρισμό ή τη σύνδεση των επιμέρους στοιχείων της σύνθεσης (Kress & Van Leeuwen 1996, 182-183). Αυτά, υποστηρίζουν οι συγγραφείς, ισχύουν τόσο για τις εικόνες όσο και για τα πολυτροπικά κείμενα.

1.3.1.1 Τα στοιχεία του εξώφυλλου και η σύνθεσή τους

Στη σειρά «Χωρίς σωσίβιο» τα εξώφυλλα ακολουθούν σαφείς και σταθερές προδιαγραφές, τόσο ως προς τη διάταξη των επιμέρους λεκτικών και οπτικών στοιχείων στο χώρο της σελίδας όσο και ως προς το γραφιστικό σχεδιασμό. Τα σταθερά στοιχεία που εμφανίζονται στο εξώφυλλο είναι:

- **το όνομα του συγγραφέα**
- **ο τίτλος του βιβλίου**
- **η εικόνα του εξώφυλλου**
- **το όνομα του εικονογράφου**
- **ο τίτλος της σειράς, το αναγνωστικό επίπεδο στο οποίο απευθύνεται το βιβλίο και το αντίστοιχο σήμα**
- **το σήμα του εκδότη**

Σε επίπεδο σύνθεσης, στη σειρά «Χωρίς σωσίβιο» τα μορφολογικά στοιχεία του εξώφυλλου διαμορφώνουν **τρεις ευδιάκριτες ζώνες**, οι οποίες οριοθετούνται χρωματικά. Στην ανώτερη ζώνη αναγράφεται το όνομα του συγγραφέα και ο τίτλος του βιβλίου. Η εικόνα καταλαμβάνει το κεντρικό και διπλάσιο από τον τίτλο τμήμα, στο μεσαίο χώρο της σελίδας. Στην κατώτερη ζώνη τοποθετούνται το αντίστοιχο με το αναγνωστικό επίπεδο σήμα της σειράς, το όνομα του εικονογράφου και το σήμα του εκδότη (Εικ.2).

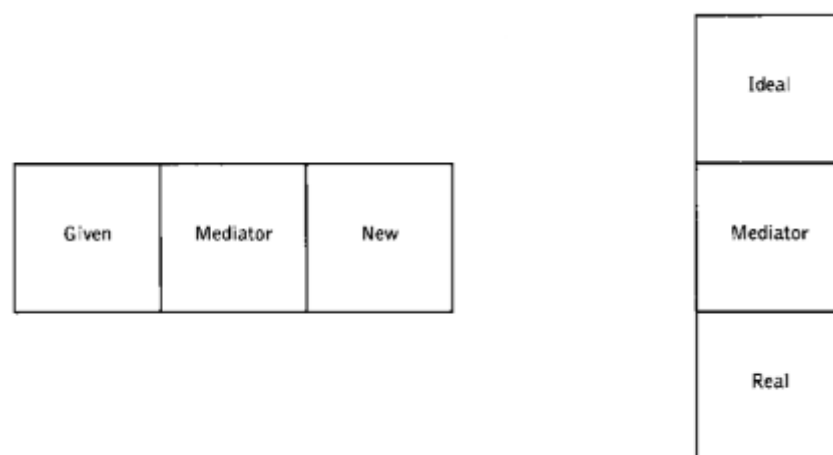


Εικ.2: Εξώφυλλο σε φυσικό μέγεθος απ' το βιβλίο «Ένα ψάρι στο κακάο», κειμ. Ε.Τορόση, εικ. Σ.Στεφανίνι

Σύμφωνα με τους G.Kress και T.Van Leeuwen (1996, 193-194), τα συστατικά στοιχεία που τοποθετούνται στο ανώτερο μέρος παρουσιάζονται ως το «ιδανικό», το «προσδοκώμενο», ενώ αντίστοιχα, στοιχεία που τοποθετούνται στο κατώτερο τμήμα προβάλλονται ως το «πραγματικό» ή είναι στοιχεία που παρέχουν πρακτικές πληροφορίες.

Στα εξώφυλλα των βιβλίων της σειράς το όνομα του συγγραφέα και ο τίτλος είναι τα στοιχεία που τοποθετούνται στη ζώνη του ιδανικού. Αφενός μεν, για το μικρό αναγνώστη, που κάνει τις πρώτες προσπάθειες αποκωδικοποίησης του γραπτού λόγου, η ανάγνωση του λεκτικού κειμένου - που σε επίπεδο του εξώφυλλου αντιπροσωπεύεται από τον τίτλο - αποτελεί την επιθυμητή κατάσταση, την κατάκτηση της δεξιότητας της ανάγνωσης. Αφετέρου, το λεκτικό κείμενο προηγείται και προϋπάρχει της εικονογράφησης, η οποία έρχεται στη συνέχεια να συνδιαμορφώσει την αφήγηση. Κατά τη Α.Γιαννικοπούλου άλλωστε (2008, 274) «...η σημασία του τίτλου, ως ενός πολύ σημαντικού παρακειμενικού στοιχείου υπογραμμίζεται και από τη θέση του στη σελίδα, που αναντίρρητα και λόγω μεγέθους προβάλλει ως η πλέον προνομιακή».

Η τοποθέτηση της εικόνας στο κέντρο της σελίδας, σε περίοπτη θέση, αποδίδει στο εικαστικό βαρύνουσα σημασία. Η εικόνα τοποθετείται στον πυρήνα των πληροφοριών και στο επίκεντρο του βλέμματος του αναγνώστη. Αν θεωρήσουμε τη σύνθεση του εξώφυλλου ως τρίπτυχο, σύμφωνα με το σχήμα των G.Kress και T. Van Leeuwen (εικ. 3), η εικόνα τοποθετημένη στο κέντρο της σελίδας αποτελεί τον ενδιάμεσο παράγοντα (mediator) ανάμεσα στον τίτλο, ως επιθυμητή κατάκτηση του λεκτικού μηνύματος και στο σήμα της σειράς, που αντιπροσωπεύει το παιδί και την πράξη της ανάγνωσης, ως αρχή της αυτόνομης αναγνωστικής του πορείας.



Εικ.3 Τρίπτυχο στο G. Kress - T. Van Leeuwen, 1996, *Reading Images: the grammar of visual design*, Routledge, 211

1.3.1.2 Το σήμα τη σειράς

Το σήμα της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» αποτελείται από ένα σταθερό οπτικό στοιχείο - το σωσίβιο - που ταυτίζεται με τον τίτλο της. Ανάλογα με το επίπεδο δυσκολίας του κειμενικού μηνύματος, τα επιμέρους οπτικά στοιχεία του σήματος διαφοροποιούνται και απεικονίζουν τρία πλάσματα από το θαλάσσιο κόσμο (εικ.4).

Η επιλογή του σήματος φαίνεται πως δεν έγινε τυχαία, από ένα πλήθος αναπαραστάσεων οικείων στο παιδί, αλλά αντικατοπτρίζει τη φιλοσοφία δημιουργίας της σειράς. Με την επιλογή των συγκεκριμένων σημάτων, αναγνωρίσιμων και ελκυστικών για το παιδί, επιδιώκεται - σε συμβολικό επίπεδο - η σύνδεση του αρχάριου αναγνώστη με την αναγνωστική πράξη. Σημειολογικά, το σωσίβιο συμβολίζει την ασφάλεια που απολαμβάνει το παιδί, όταν οι γονείς του διαβάζουν βιβλία, καθώς το ίδιο δεν γνωρίζει ακόμα να αποκωδικοποιεί το λεκτικό κείμενο. Τα τρία θαλάσσια πλάσματα, αντίστοιχα με τα τρία επίπεδα, ταυτίζονται με το παιδί αναγνώστη, που καλείται «να κολυμπήσει μόνο του στη θάλασσα της ανάγνωσης».

Στο πρώτο επίπεδο, ο άπειρος ακόμα αναγνώστης επιχειρεί τις πρώτες προσπάθειες αποκωδικοποίησης του κειμένου. Τα πρώτα αναγνωστικά βήματα προσομοιάζονται με την κίνηση του κάβουρα, αβέβαια και χωρίς σταθερότητα. Στο δεύτερο επίπεδο, που το παιδί έχει επιτύχει τις πρώτες αναγνωστικές του κατακτήσεις, η αναγνωστική του ικανότητα ταυτίζεται με το ψαράκι, που μπορεί με μια σχετική επιδεξιότητα να κολυμπήσει στα ρηχά νερά, δηλαδή να διαβάσει μόνο του. Στο τρίτο επίπεδο, το παιδί έχει κατακτήσει την ικανότητα να διαβάζει πιο εκτεταμένα και απαιτητικά κείμενα και ταυτίζεται με το δελφίνι, που μπορεί πλέον επιδέξια να κολυμπάει στα βαθιά νερά της ανάγνωσης.



Εικ.4 Τα τρία σήματα – επίπεδα της σειράς: καβουράκια, ψαράκια, δελφινάκια

Τα τρία σήματα - συμβολικά συνδεδεμένα με το παιδί αναγνώστη και τις αναγνωστικές του κατακτήσεις - συνδέονται άμεσα με τις χρωματικές ζώνες, οι οποίες αποτελούν κυρίαρχο στοιχείο του οπτικού σχεδιασμού στο εξώφυλλο.

1.3.1.3 Οι χρωματικές ζώνες

Στο χρώμα οι G.Kress και T.Van Leeuwen (1996, 232-233) διακρίνουν δυο ειδών πηγές παραγωγής νοήματος: 1) το συσχετισμό και την προέλευση του χρώματος και 2) τα διακριτικά χαρακτηριστικά του χρώματος με βάση κλίμακες ποιότητας (καθαρότητα, ένταση, αξία κ.α). Στη σειρά που μελετάμε πηγή νοήματος αποτελεί **η προέλευση του χρώματος**.

Η επιλογή των χρωμάτων για τη δημιουργία των χρωματικές ζωνών στο ανώτερο και κατώτερο τμήμα του εξώφυλλου παραπέμπει σημειολογικά στο «περιβάλλον» της αναγνωστικής πράξης. Τα χρώματα συνδέονται άμεσα με το περιβάλλον στο οποίο ζουν, αντίστοιχα, τα τρία θαλάσσια πλάσματα: η κίτρινη ζώνη προσομοιάζεται με την άμμο (καβουράκια), η πράσινη ζώνη με τα ρηχά νερά (ψαράκια), η μπλε ζώνη με τα βαθιά νερά (δελφινάκια), ανάλογα με την αναγνωστική εμπειρία του παιδιού και πάντα σε συνδυασμό με το αντίστοιχο σήμα και αναγνωστικό επίπεδο. Η καμπυλότητα των γραμμών, που διαμορφώνουν και οριοθετούν τις χρωματικές ζώνες, δημιουργεί την αίσθηση των κυμάτων, σε άμεση συνάφεια με το σήμα και το μότο της σειράς.

Η ύπαρξη των χρωματικών ζωνών φαίνεται να επιτελεί πολλαπλές πρακτικές και επικοινωνιακές λειτουργίες και απευθύνεται τόσο στο παιδί όσο και στον ενήλικο συναναγνώστη (γονέα – δάσκαλο). Οι χρωματικές ζώνες αποτελούν ευδιάκριτες περιοχές μέσα στις οποίες αναγράφονται τα λεκτικά στοιχεία, όπως ο τίτλος και τα ονόματα των δημιουργών. Λεκτικό και οπτικό κείμενο στο εξώφυλλο διαχωρίζονται το ένα από το άλλο. Με τον τρόπο αυτό, το κειμενικό μήνυμα διακρίνεται ξεκάθαρα από την οπτική τροπικότητα και διευκολύνεται η ανάγνωσή του.

Για την επίδραση των χρωματικών ζωνών στο παιδικό κοινό, κατά τη διεξαγωγή του τρίτου μέρους της έρευνας, παρουσιάστηκαν στους συμμετέχοντες 12 βιβλία διαφορετικών επιπέδων και ζητήθηκε η ταξινόμησή τους σε επιμέρους ομάδες με ελεύθερη επιλογή κριτηρίου. Από τις ταξινομήσεις των παιδιών φάνηκε πως η χρωματική ζώνη αποτέλεσε το πρώτο κριτήριο

ταξινόμησης και συνδέθηκε άμεσα με την παρουσία του ανάλογου σήματος ενώ ακολούθησε η ταξινόμηση με άλλα κριτήρια π.χ τον απεικονιζόμενο ήρωα.

Οι χρωματικές ζώνες φαίνεται να λειτουργούν ως στοιχείο ταξινόμησης και προσανατολισμού. Το παιδί αναγνώστης μπορεί να κάνει συσχετισμούς με άλλα βιβλία της σειράς (π.χ. να αναζητήσει στη δανειστική βιβλιοθήκη βιβλία του ίδιου επιπέδου\χρώματος). Ο γονέας μπορεί να προσανατολιστεί στην αγορά του βιβλίου με βάση το αντίστοιχο επίπεδο, ώστε να ανταποκρίνεται στο επίπεδο αναγνωστικής ικανότητας του παιδιού.

Η εμφανής παρουσία των χρωματικών ζωνών, που καλύπτει το 1\3 της επιφάνειας της σελίδας, δημιουργεί μια ξεκάθαρη οπτική ταυτότητα και κάνει το βιβλίο εύκολα αναγνωρίσιμο σε σχέση με τα άλλα βιβλία ίδιου μεγέθους και αντίστοιχων σειρών που κυκλοφορούν στο εμπόριο. Όπως επισημαίνουν οι G.Kress και T.Van Leeuwen (2001, 249) «τα σημαίνοντα - και τα χρώματα είναι σημαίνοντα και όχι σημεία- φέρουν ένα σύνολο δυνατοτήτων από τις οποίες οι δημιουργοί επιλέγουν ανάλογα με τις επικοινωνιακές ανάγκες και το δεδομένο πλαίσιό τους».

Οι χρωματικές ζώνες επεκτείνονται και αγκαλιάζουν το οπισθόφυλλο των βιβλίων της σειράς «Χωρίς σωσίβιο», το οποίο αποτελεί τη φυσική, γραφιστική και εννοιολογική συνέχεια του εξώφυλλου (Βλ.Παράρτημα, Εικ.4). Τα σταθερά στοιχεία που εμφανίζονται στο οπισθόφυλλο είναι:

- σύντομη περίληψη της ιστορίας
- τα σήματα - εικόνες, που αντιστοιχούν στα 3 επίπεδα ανάγνωσης
- σταθερός, σε όλα τα βιβλία, υπέρτιτλος «Τώρα μπορείς να διαβάσεις μόνος σου ό,τι σου αρέσει!», που απευθύνεται στο παιδί αναγνώστη.
- Κάποιο μικρό εικονογραφικό στοιχείο, που σχετίζεται με την κειμενική ιστορία.

Καθώς τα στοιχεία του οπισθόφυλλου αποτελούν στοιχεία κυρίως του λεκτικού κώδικα, δε γίνεται περαιτέρω ανάλυσή τους για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας.

1.3.1.4 Μέγεθος και σχήμα

Ως προς το σχήμα των βιβλίων, το ορθογώνιο παραλληλόγραμμο σχήμα με μεγαλύτερο ύψος έναντι του πλάτους, επιτρέπει μεγαλύτερη εστίαση στους χαρακτήρες και στην προώθηση του αισθήματος ταύτισης με αυτούς (Nodelman 2009, 87). Οι στενές σελίδες διαμορφώνουν το κατάλληλο περιβάλλον για να αναδειχτούν χειρονομίες, εκφράσεις και συναισθήματα των πρωταγωνιστών, σε αντίθεση με τις πλατιές σελίδες, που επικεντρώνονται συχνότερα στο σκηνικό και τον περιβάλλοντα χώρο.

Ως προς το μέγεθος, τα βιβλία είναι μικρά, έχουν μαλακό εξώφυλλο και είναι ελαφριά. Αν συσχετίσουμε τα χαρακτηριστικά αυτά με τα χαρακτηριστικά του κοινού στο οποίο απευθύνονται, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε πως η συνολική εικόνα του βιβλίου επιδιώκει να δημιουργήσει αίσθηση φιλική, στα μέτρα του παιδιού. Ο μικρός αναγνώστης μπορεί να κρατήσει εύκολα το βιβλίο και να διαβάσει μόνος του. Όπως σημειώνει ο Mangel στο “Η ιστορία της ανάγνωσης” (1997, 213) «από όλα τα σχήματα που έχουν λάβει τα βιβλία στο πέρασμα των αιώνων, το πιο δημοφιλές ήταν αυτό που επέτρεπε στους αναγνώστες να κρατούν το βιβλίο στο χέρι τους».

Άλλωστε, η πραγματική εμφάνιση των βιβλίων, εκτός από λόγους που άπτονται στο πεδίο του design, αναμενόμενους στην παραγωγή και προώθηση πολιτιστικών προϊόντων, επηρεάζει την αντίδραση και τις προσδοκίες μας για αυτά. Όπως γράφει ο Nodelman (2009, 83-84) «ανταποκρινόμαστε διαφορετικά στην ίδια ιστορία όταν τη συναντάμε σε βιβλία με διαφορετικούς σχεδιασμούς. Αυτό που μπορεί να φαίνεται σοβαρό και αξιοσέβαστο σε σκληρό εξώφυλλο, φαίνεται φιλικό και μιας χρήσης σε μαλακό».

1.3.2 Ανάλυση ως προς την Αναπαραστατική Μεταλειτουργία (Representational Metafunction)

Σύμφωνα με την Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού (Kress & Van Leeuwen 1996, 119) οι εικόνες εμπλέκουν δυο ειδών συμμετέχοντες: **τους δρώντες συμμετέχοντες** (*interactive participants*), δηλαδή τους ανθρώπους που επικοινωνούν μέσω των εικόνων (παραγωγοί, θεατές) και τους **αναπαριστώμενους συμμετέχοντες** (*represented participants*). Οι αναπαριστάμενοι συμμετέχοντες είναι άνθρωποι, ζώα ή ακόμα και αντικείμενα, που έχουν αποκτήσει ανθρώπινα χαρακτηριστικά, φαινόμενο που συναντάμε συχνά στα βιβλία για παιδιά.

Στη συνέχεια μελετώνται οι εικόνες των εξώφυλλων ως προς την πρώτη μεταλειτουργία του οπτικού σχεδιασμού, τις αναπαραστατικές\ιδεολογικές δομές. Οι εικόνες των εξώφυλλων στη σειρά «Χωρίς σωσίβιο» είναι δυο ειδών: είτε αποτελούν **ξεχωριστές εικαστικές συνθέσεις**, που έχουν δημιουργηθεί ειδικά για το εξώφυλλο, είτε είναι **επιλογή από τις εσωτερικές εικόνες** των βιβλίων.

1.3.2.1 Αφηγηματικές αναπαραστατικές δομές

Ως προς το είδος των οπτικών αναπαραστάσεων, το μεγαλύτερο μέρος των εικόνων αποτελούν **αφηγηματικές δομές**, εικόνες δηλαδή που παρουσιάζουν εν εξελίξει δράσεις και γεγονότα. Αυτό οφείλεται σε δυο λόγους. Πρώτον, οι εικόνες που έχουν επιλεγεί από τις υπάρχουσες στο εσωτερικό του βιβλίου αποτελούν ήδη μέρος της αφηγηματικής ροής, έχουν αφηγηματικό ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας. Δεύτερον, οι εικόνες των εξώφυλλων στο παιδικό βιβλίο, στην πλειοψηφία τους, απεικονίζουν τους πρωταγωνιστές της ιστορίας σε σκηνές δράσης. Βασικός ρόλος τους είναι η γνωριμία του αναγνωστικού κοινού με τους ήρωες και η εκ των προτέρων ενημέρωση για όσα θα εξελιχθούν στις σελίδες του βιβλίου (Γιαννικοπούλου 2008, 281).

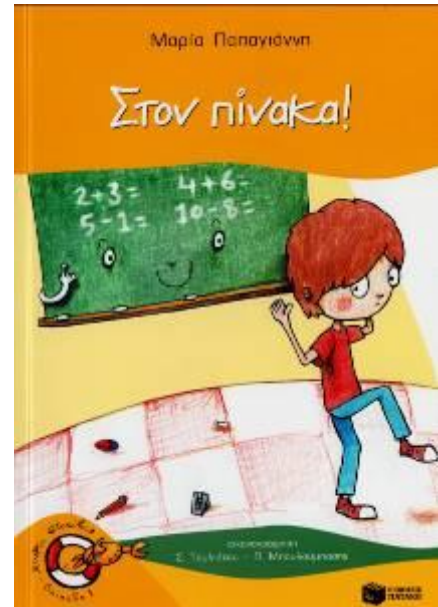
Στις αφηγηματικές αναπαραστατικές δομές χαρακτηριστική είναι η ύπαρξη ανύσματος, μιας δηλαδή νοητής γραμμής που συνδέει τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες μεταξύ τους και δείχνει πως κάποιος κάνει κάτι σε κάποιον ή για κάποιον. Στα εξώφυλλα της σειράς συναντάμε κυρίως **3 μορφές αφηγηματικών διαδικασιών**:

- **Διαδικασίες δράσης**: αναπαρίσταται μόνο ο Δρών, από τον οποίο ξεκινάει η ενέργεια ή ο οποίος διαμορφώνει λόγω θέσης, μεγέθους κ.α. ο ίδιος το άνυσμα (αμετάβατες

διαδικασίες δράσης). Όταν απεικονίζεται και ο Στόχος, προς τον οποίο κατευθύνεται η ενέργεια, τότε γίνεται λόγος για μεταβατικές διαδικασίες δράσης. Στο «Πρώτη φορά στο σούπερ μάρκετ» το καρότσι, τα χέρια του αγοριού, το τιμόνι και η διακεκομμένη γραμμή υποδηλώνουν την ενέργεια του παιδιού, που με ταχύτητα σκορπάει τα πράγματα του σούπερ μάρκετ στο πέρασμά του (εικ.5).



Εικ.5 «Πρώτη φορά στο σούπερ μάρκετ»
Κειμ. Σ.Σερέφας, εικ. Γ.Στύλος



Εικ.6 «Στο πίνακα», κειμ.Μ.Παπαγιάννη
εικ. Π.Μπουλούμπασης –Σ.Τουλιάτου

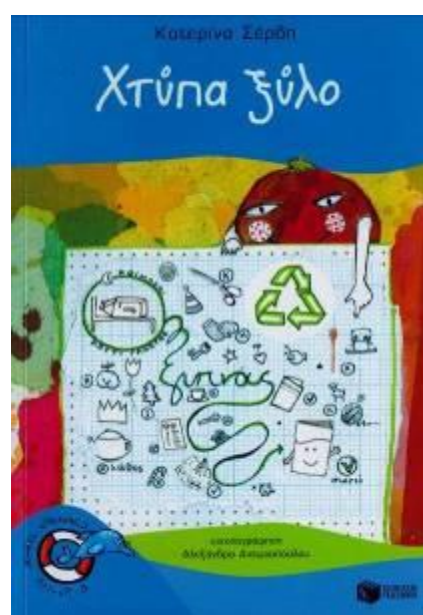
- **Διαδικασίες αντίδρασης:** η σύνδεση δημιουργείται με το βλέμμα και γίνεται πλέον λόγος όχι για Δρώντες αλλά για Αντιδρώντες και για Φαινόμενα. Στο «Στον πίνακα» το αγόρι απομακρύνεται φοβισμένο από τον πίνακα, ενώ ο πίνακας τον κοιτάζει φιλικά και του κάνει νεύμα να πλησιάσει κοντά του (εικ.6).
- **Περιστάσεις:** χαρακτηρίζονται οι αφηγηματικές δομές που περιλαμβάνουν δευτερεύοντες συμμετέχοντες και στοιχεία του περιβάλλοντος, τα οποία αν παραληφθούν, θα χαθούν βασικές πληροφορίες. Στο «Η κυρία Καμηλοπάρδαλη ήταν σοφή» η καμηλοπάρδαλη διαβάζει ένα βιβλίο. Το φόντο της γεμάτης βιβλιοθήκης παρέχει στον αναγνώστη τη σημαντική για την εξέλιξη της ιστορίας πληροφορία πως τα βιβλία αποτελούν την αγαπημένη της συνήθεια (εικ.7).

Σε κανένα εξώφυλλο δε συναντώνται **διαδικασίες λόγου και νοητικές διαδικασίες**, όπως οι συμβάσεις των κόμικς. Αντίθετα, όπως αναλύεται στο δεύτερο και τρίτο μέρος της έρευνας, νοητικές διεργασίες (μπαλόνια και σύννεφα σκέψης\ομιλίας) αποτελούν μια από τις βασικές επιλογές οπτικού σχεδιασμού των εσωτερικών εικόνων των βιβλίων.

Μόνο σε ένα εξώφυλλο παρατηρήθηκε εικόνα που παρουσιάζει **διαδικασία μετατροπής**, δηλ. κάποιου είδους διάγραμμα. Στο «Χτύπα ξύλο», το θέμα του οποίου είναι η ανακύκλωση υλικών, απεικονίζεται διάγραμμα μετατροπής της συσκευασίας του γάλακτος σε ανακυκλωμένο χαρτί, άμεσα συνδεδεμένο με το περιεχόμενο της ιστορίας (εικ.8).



Εικ.7 «Η κυρία Καμηλοπάρδαλη ήταν σοφή»
κειμ. Β.Ηλιόπουλος, εικ. Λ.Καλογερή



Εικ. 8 «Χτύπα ξύλο»
κειμ. Κ.Σέρρη, εικ.Α. Αντωνοπούλου

1.3.2.3 Εννοιολογικές αναπαραστατικές δομές

Η επιλογή εννοιολογικών αναπαραστατικών δομών στις εικόνες των εξώφυλλων είναι συγκριτικά μικρότερη από τις αφηγηματικές δομές. Στις περιπτώσεις όπου επιλέγεται αναπαράσταση με εννοιολογική δομή, αξιοποιείται η **συμβολική διαδικασία με προσδιοριστική ή με υποδηλωτική λειτουργία**: η εικόνα αναδεικνύει τη φύση του ήρωα, τι είναι και τι σημαίνει αυτός. Στις προσδιοριστικές συμβολικές αναπαραστάσεις, ο ήρωας τοποθετείται στο προσκήνιο, κάνει μια κίνηση σα να παρουσιάζει τον εαυτό του στο θεατή ή φαίνεται να είναι εκτός τόπου στο

σύνολο, ενώ στις υποδηλωτικές συμβολικές αναπαραστάσεις η υποδήλωση αναπαριστά το νόημα ή την ταυτότητα, σαν να προέρχεται από τον ίδιο (Kress & Van Leeuwen 1996, 112).

Χαρακτηριστικά παραδείγματα εικόνων με συμβολική εννοιολογική δομή είναι το εξώφυλλο του βιβλίου «Ο Φήτα», στο οποίο το πρωταγωνιστής ποζάρει ως επιστήμων ανάμεσα στα σύνεργα πειραμάτων που τον πλαισιώνουν (προσδοριστική συμβολική λειτουργία). Αναδεικνύεται με αυτή την επιλογή εικόνας, η εξερευνητική φύση του χαρακτήρα του πρωταγωνιστή (εικ.9). Ομοίως, ο «Βιβλιοπόντικας» απεικονίζεται να έχει ενσαρκώσει ο ίδιος την έννοια της βιβλιοθήκης (υποδηλωτική λειτουργία). Η καμπυλότητα του σώματός του έρχεται σε αντίθεση με τα κτίρια στο φόντο ενώ ο πρωταγωνιστής τοποθετημένος σε ευθεία γωνία ως προς το επίπεδο του αναγνώστη, απευθύνει το βλέμμα του προς αυτόν, προσκαλώντας τον στο παιχνίδι της ανάγνωσης (εικ.10).



Εικ. 9 «Ο Φήτα»
κειμ.Β.Ηλιόπουλος, εικ.Π.Χριστούλιας



Εικ.10 «Ο Βιβλιοπόντικας»
κειμ. Β.Ηλιόπουλος, εικ.С. fedele

Παρατηρήθηκε πως εννοιολογικές δομές με **συμβολική λειτουργία** χρησιμοποιούνται κυρίως στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο τίτλος του βιβλίου ταυτίζεται με το όνομα του ήρωα, όπως φάνηκε και από τα παραδείγματα που προαναφέρθηκαν. Η επιλογή αυτή υποδηλώνει την προσπάθεια των δημιουργών να προβάλλουν - λεκτικά και οπτικά - την ταυτότητα του ήρωα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ως τα πλέον σημαντικά στοιχεία της πλοκής ήδη από το εξώφυλλο του βιβλίου, πριν δηλαδή την ανάγνωση της κειμενικής ιστορίας.

1.3.3 Ανάλυση ως προς την Διαπροσωπική\Διεπιδραστική Μεταλειτουργία: η δημιουργία σχέσης με το κοινό

Η Διαπροσωπική\Διεπιδραστική μεταλειτουργία αναφέρεται στους τρόπους και τις τεχνικές, με τις οποίες επιδιώκεται να δημιουργηθεί σχέση, πραγματική ή φαντασιακή, ανάμεσα στους θεατές\δρώντες συμμετέχοντες και στους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες. Τέτοιου είδους τεχνικές είναι το βλέμμα, το πλάνο και η οπτική γωνία.

1.3.3.1 Το βλέμμα

Ο M.Halliday (1985) διακρίνει δυο ειδών βλέμματα: **το απαιτητικό βλέμμα** (demand), όπου αναπαριστώμενος συμμετέχων (ο πρωταγωνιστής της εικόνας) κοιτάζει το δρώντα συμμετέχοντα (τον αναγνώστη) απευθείας και **το βλέμμα που προσφέρεται** (offer) ως πηγή πληροφόρησης, όπου τα αναπαριστώμενα πρόσωπα γίνονται αντικείμενα προς παρατήρηση από τον αναγνώστη θεατή.

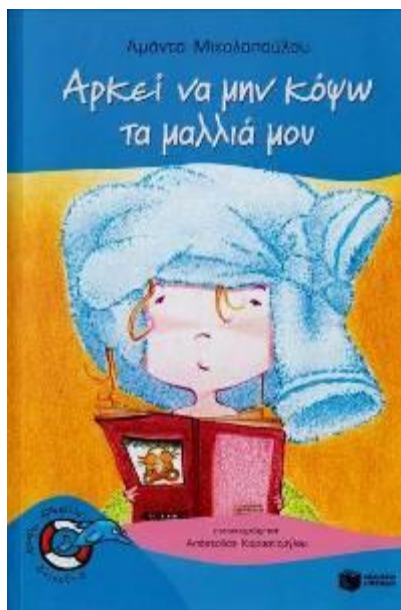
Στις εικόνες των εξώφυλλων της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» συναντάμε και τα δυο είδη βλεμμάτων. Σε πολλές εικόνες οι πρωταγωνιστές κοιτάζονται μεταξύ τους ή παρακολουθούν τη σκηνή της δράσης στην οποία πρωταγωνιστούν, χωρίς να υπάρχει οπτική επαφή με τον αναγνώστη. Στο «Πάλι τηλεόραση, Θέμο;» ο ήρωας παρακολουθεί απορροφημένος την οθόνη της τηλεόρασης, γεγονός που υπογραμμίζεται και από τον τίτλο και αποτελεί τη βασική προβληματική πάνω στην οποία εξελίσσεται η ιστορία. Την ίδια στιγμή ο αναπαριστώμενος ήρωας γίνεται αντικείμενο παρατήρησης από τον αναγνώστη (εικ.11).

Σε αρκετές ωστόσο περιπτώσεις, το βλέμμα των πρωταγωνιστών απευθύνεται άμεσα στο κοινό. Το απαιτητικό βλέμμα, κατά Halliday, ενέχει δυο λειτουργίες: δημιουργεί απεύθυνση στο θεατή, τον καθιστά ενεργό, ενώ παράλληλα η ίδια η εικόνα ενεργεί (the image act). Στο «Αρκεί να μην κόψω τα μαλλιά μου» η πρωταγωνίστρια, με μια πετσέτα τυλιγμένη στα μαλλιά της, κοιτάζει ευθεία τον αναγνώστη στα μάτια, σα να απευθύνεται σε αυτόν (εικ.12). Αν λάβει κανείς υπόψη και την πρωτοπρόσωπη απεύθυνση του τίτλου, επιχειρείται με περισσότερους από έναν τρόπους η άμεση επικοινωνία με τον αναγνώστη, που πιθανόν να αντιμετωπίζει κι εκείνος το ίδιο πρόβλημα με την ηρωίδα. Στο «Ο φαφούτης αδερφός» το αγόρι, που νιώθει απειλητική τη σκιά του φαφούτη

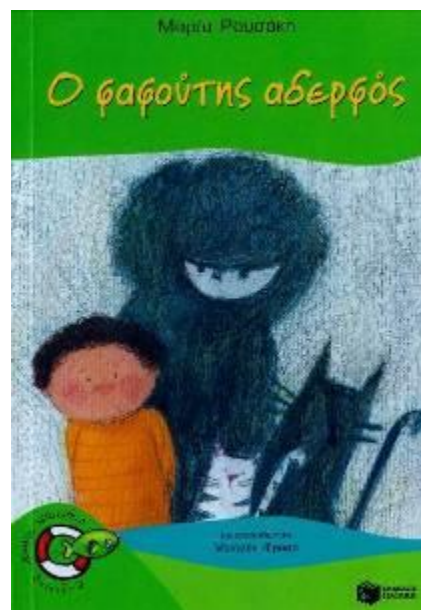
αδερφού πίσω του και η γάτα κοιτάζουν προς τον αναγνώστη, αναζητώντας στο πρόσωπό του ένα σύμμαχο συμπαραστάτη (εικ.13).



Εικ.11 «Πάλι τηλεόραση,Θέμο;»
κειμ. Β.Ηλιόπουλος,
εικ. Π.Παπανικολάου



Εικ.12 «Αρκεί να μην κόψω τα
μαλλιά μου»,κειμ.Α.Μιχαλοπούλου,
εικ. Α.Καραστεργίου



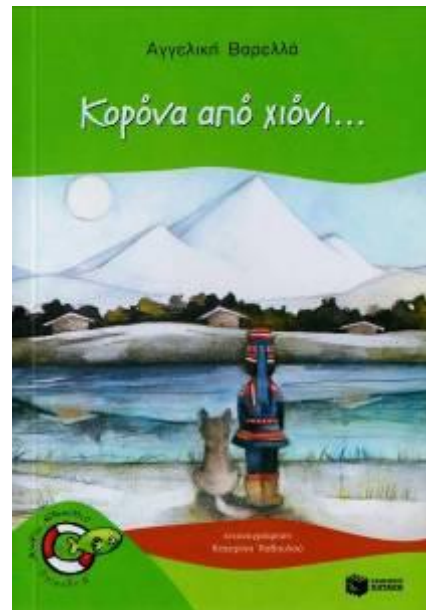
Εικ.13 «Ο φαφούτης αδερφός»
κειμ. Μ.Ρουσάκη, εικ. Μ.Φροσό

Μια ενδιαφέρουσα κατηγορία απεικονίσεων, συγκριτικά μικρότερη από τις προηγούμενες, είναι η **απόκρυψη του βλέμματος** του αναπαριστώμενου συμμετέχοντα. Οι πρωταγωνιστές απεικονίζονται με την πλάτη στραμμένη προς τον αναγνώστη. Ο αναγνώστης μπαίνει στη θέση του ήρωα και παρακολουθεί τα πράγματα ακριβώς όπως θα τα έβλεπε εκείνος. Αυτή η εικονογραφική επιλογή, κατά τη Α.Γιαννικοπούλου (2008, 191), αποτελεί «έναν τρόπο οπτικής ενεργητικής ταύτισης του αναγνώστη με τον ήρωα».

Στο «Κι οι ιστορίες μεταναστεύουν» η Φαουζέγια βλέπει τα ευτυχισμένα χρόνια που ζούσε στην Αίγυπτο να διακόπτονται απότομα, καθώς αναγκάζεται να μεταναστεύσει στην Ελλάδα (εικ.14), ενώ στο «Κορόνα από χιόνι» ο Ιβάν παρατηρεί το χιόνι στο απέναντι βουνό καθώς προσπαθεί να διαχειριστεί την απώλεια του παππού του (εικ.15). Στις δυο αυτές επιλεγμένες εικόνες ο αναγνώστης ατενίζει το τοπίο σα να ήταν ο ίδιος ο ήρωας της ιστορίας. Ταυτόχρονα, η απομόνωση του αναπαριστώμενου ήρωα και η συναισθηματική του φόρτιση εντείνονται με την απόκρυψη του βλέμματός του από το θεατή.



Εικ.14 «Κι οι ιστορίες μεταναστεύουν»
κειμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. Δ.Παρίση



Εικ.15 «Κορόνα από χιόνι»
κειμ. Α.Βαρελλά, εικ.Κ.Χαδουλού

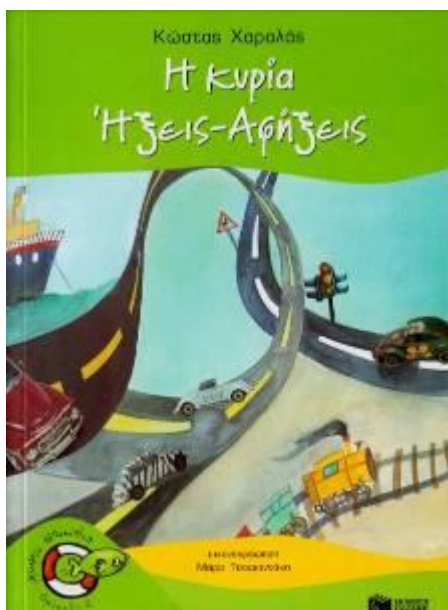
1.3.3.2 Το μέγεθος του πλαισίου

Το μέγεθος του πλαισίου (κοντινό, μεσαίο, μακρινό πλάνο) εκφράζει το βαθμό της κοινωνικής απόστασης ανάμεσα στο θεατή και στον αναπαριστώμενο συμμετέχοντα. Στις εικόνες των εξώφυλλων επιλέγονται σε μεγάλο βαθμό μακρινά πλάνα, στα οποία οι πρωταγωνιστές απεικονίζονται ολόκληροι. Η επιλογή αυτή σχετίζεται εν μέρει με το γεγονός ότι οι περισσότερες εικόνες στα εξώφυλλα αποτελούν και εσωτερικές του βιβλίου, δηλαδή έχουν καίρια αφηγηματική λειτουργία στην εξέλιξη της ιστορίας, επομένως έχουν στόχο πρωτίστως να αποδώσουν τη δράση. Στα μακρινά πλάνα παρουσιάζονται, εκτός από τους ήρωες, πολλά στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου. Τα στοιχεία αυτά παρέχουν στο παιδί-αναγνώστη χρήσιμες πληροφορίες για την υπόθεση. Στο «Η κυρία Ήξεις - Αφήξεις» απεικονίζονται οι δρόμοι, στοιχεία που συνδέονται άμεσα με το νόημα του τίτλου και της ιστορίας (εικ.16).

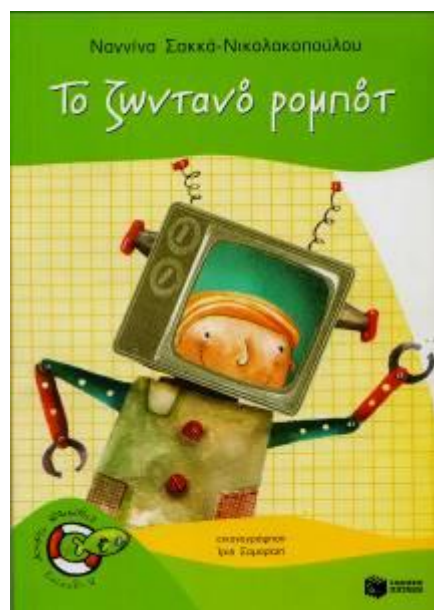
Σε λιγότερα εξώφυλλα επιλέγεται το μεσαίο πλάνο, στο οποίο ο ήρωας απεικονίζεται στο επίπεδο της μέσης του σώματός του. Αυτή η επιλογή εμφανίζεται στις περιπτώσεις εκείνες που επιδιώκεται η ανάδειξη του ήρωα και η δημιουργία οικειότητας και προσέγγισης του αναγνώστη\θεατή μαζί του. Σε αυτή την περίπτωση και η τοποθέτηση των πρωταγωνιστών στο κέντρο του πλάνου αναδεικνύει τον πρωταγωνιστικό τους ρόλο και τους καθιστά στο επίκεντρο της προσοχής του αναγνώστη. Η παρουσία μεσαίων - και κοντινών πλάνων σε μικρότερο βαθμό - στο

εξώφυλλο λειτουργεί περισσότερο ως εισαγωγικό στοιχείο των κρίσιμων χαρακτηριστικών της εμφάνισης ενός χαρακτήρα, όπως στο «Ζωντανό Ρομπότ» (Εικ.17).

Η επιλογή μεσαίων και μακρινών πλάνων και σε μικρότερο βαθμό κοντινών στα εξώφυλλα για το Nodelman (2009, 233) συμβαίνει γιατί «το εικονογραφημένο βιβλίο είναι λογοτεχνία της δράσης παρά ηθογραφία. Η έμφαση δίνεται στα γεγονότα και τις σχέσεις παρά στις λεπτές αποχρώσεις του συναισθήματος».



Εικ.16 «Η κυρία Ήξεις –Αφήξεις»
κειμ. Κ.Χαραλάς, εικ. Μ.Τσαφαντάκη



Εικ.17 «Το ζωντανό ρομπότ»
κειμ. Ν.Σακκά, εικ. Ι.Σαμαρτζή

1.3.3.3. Η οπτική γωνία

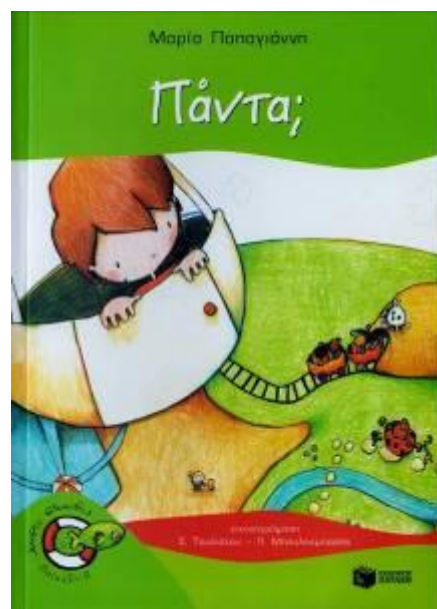
Αναφορικά με την οπτική γωνία, στα εξώφυλλα της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» αξιοποιείται σε μεγάλο βαθμό η τοποθέτηση του ήρωα στο ίδιο επίπεδο (in the eyes) ως προς το αναγνωστικό κοινό, ακολουθώντας την οριζόντια γραμμή του βλέμματος (βλ.εικ.17). Με αυτόν τον τρόπο επιδιώκεται η άμεση ταύτιση του μικρού αναγνώστη με τον αναπαριστώμενο ήρωα. Η επιλογή αυτή ευνοεί τη συμμετοχή του θεατή, σαν να λέει «Αυτό που βλέπετε εδώ είναι μέρος του κόσμου» (Kress & Van Leeuwen 1996, 118).

Ωστόσο, σε αρκετές εικόνες εξωφύλλων υιοθετείται η οπτική γωνία από ψηλά (plongee). Στις περιπτώσεις αυτές με την επιλογή της γωνίας από ψηλά επιδιώκεται να αποδοθεί η ψυχολογική κατάσταση του ήρωα. Όταν ο ήρωας καλείται να πάρει μια απόφαση, βιώνει συναισθήματα

αρνητικά, υπονοείται ή απεικονίζεται κάποιας μορφής διαφυγή από την πραγματικότητα, η γωνία λήψης από ψηλά επιτείνει την συναισθηματική φόρτιση του ήρωα και δημιουργεί ανάλογα αισθήματα στον θεατή-αναγνώστη.



Εικ.18 «Δεν είμαι καρφί»
κειμ. Μ.Ρουσάκη, εικ.Μ.Φροσό



Εικ.19 «Πάντα;» κειμ. Μ.Παπαγιάννη
εικ. Π.Μπουλούμπαςης –Σ.Τουλιάτου

Στο εξώφυλλο του βιβλίου «Δεν είμαι καρφί!» (εικ.18) ο πρωταγωνιστής απειλείται από ένα γιγάντιο καρφί ενώ βρίσκεται στο δίλημμα: να φανερώσει τον ένοχο και να γίνει το «καρφί» της τάξης ή να αφήσει τον ένοχο να συνεχίσει το «έργο» του; Στο «Πάντα;» ο ήρωας, που στο κειμενικό μήνυμα βλέπει όνειρο, τοποθετείται ψηλά και ο θεατή-αναγνώστης καλείται να κοιτάξει μαζί του προς τα κάτω, να εισέλθει δηλαδή στο όνειρό του (εικ.19).

1.3.3.4 Το μέγεθος των αναπαριστώμενων στοιχείων

Το μέγεθος των εικονιζόμενων πρωταγωνιστών είναι ρεαλιστικό ως προς τον περιβάλλοντα χώρο, γεγονός που προσδίδει στις εικόνες την αίσθηση του πραγματικού. Για παράδειγμα, στο «Ο μικρός Λεό και ο Τσιρκομικρόκοσμος» η αποτύπωση ενός υπερμεγέθους ποδιού τονίζει το μικροσκοπικό μέγεθος του ποντικού, το μέγεθος δηλαδή που ένας ποντικός έχει στην πραγματικότητα σε σχέση με το ανθρώπινο σώμα (εικ.20). Παράλληλα ο αναγνώστης τοποθετείται στο επίπεδο θέασης του ήρωα, να παρακολουθεί τα γεγονότα από την ίδια οπτική γωνία με αυτόν.

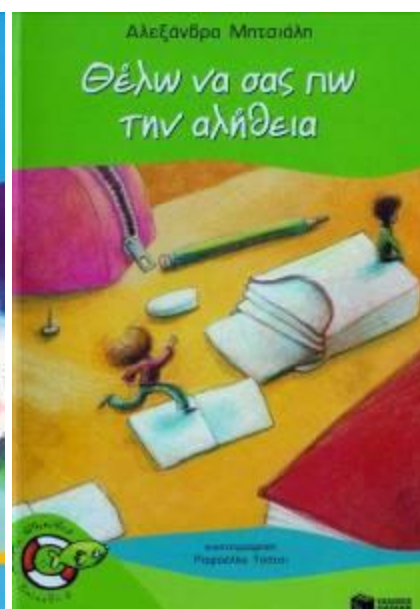
Η μεγέθυνση στοιχείων και η ανατροπή των πραγματικών αναλογιών όμως σε κάποιες εικόνες εξώφυλλων χρησιμοποιείται σκόπιμα, για να αποδοθεί το πνεύμα της κειμενικής ιστορίας, κυρίως σε περιπτώσεις συναισθηματικής φόρτισης και έντασης. Στο «Η Ζωή που περισσεύει» το τεράστιο μολύβι και το εξίσου μεγάλο τετράδιο φανερώνουν τις δυσκολίες που βιώνει η ηρωίδα στο σχολικό περιβάλλον (εικ.21). Ομοίως, στο «Θέλω να σας πω την αλήθεια» το περιβάλλον (κασετίνα, χαρτομάντιλα, μολύβι) απεικονίζεται εξωπραγματικό συγκριτικά με τις αναλογίες των ηρώων για να αποδοθούν τα προβλήματα και οι συναισθηματικές συγκρούσεις που βιώνουν οι πρωταγωνιστές της ιστορίας (εικ.22).



Εικ.20 «Ο Λεό και ο
Τσιρκομικρόκοσμος»
κειμ. Κ.Χαραλάς, εικ.Μ.Τσαφαντάκη



Εικ.21 «Η Ζωή που περισσεύει»
κειμ. Ι.Μπαμπέτα
εικ. Σ.Τουλιάτου



Εικ.22 «Θέλω να σας πω την
αλήθεια», κειμ. Α.Μητσιάλη
εικ.Ρ.Τότσι

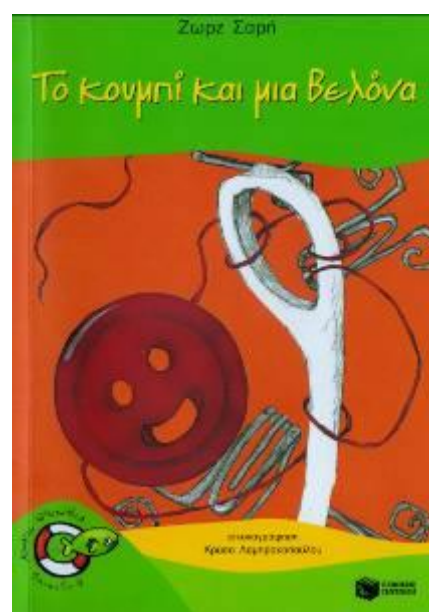
1.3.4 Η επικοινωνία λεκτικής και οπτικής τροπικότητας

Σε επίπεδο εξώφυλλου η εικόνα και ο τίτλος αντιπροσωπεύουν τους δυο σημειωτικούς τρόπους, μέσω των οποίων το εικονογραφημένο βιβλίο απευθύνεται στους αναγνώστες. Στην παρούσα μελέτη οι τίτλοι των βιβλίων δεν αποτέλεσαν ανεξάρτητο πεδίο έρευνας. Αντίθετα, μελετήθηκε ο τρόπος με τον οποίο εικαστικό και τίτλος συνομιλούν μεταξύ τους. Η συγκριτική μελέτη των δυο τροπικοτήτων ανέδειξε **τριών ειδών σχέσεις επικοινωνίας**.

Σε μια πρώτη κατηγορία, εικόνα και τίτλος αφηγούνται το ίδιο γεγονός, καθένα με τα δικά του εκφραστικά μέσα. Η εικόνα αποτυπώνει το λεκτικό μήνυμα οπτικά και το λεκτικό μήνυμα περιγράφει την εικόνα με λέξεις. Θα χαρακτηρίζαμε τη σχέση αυτή ως **σχέση περιγραφής**. Στο βιβλίο «Ο Πειρατής Περπερούα στο στοιχειωμένο κάστρο» η εικόνα δείχνει δυο πρόσωπα να ανοίγουν μια πόρτα ενός κάστρου (εικ.23). Η ενδυματολογική εμφάνιση των προσώπων φανερώνει πως πρόκειται για πειρατές. Η επιφυλακτικότητα με την οποία κοιτούν στο εσωτερικό του κάστρου και συμπληρωματικά εικονογραφικά στοιχεία, όπως ο ιστός της αράχνης, δημιουργούν το μυστήριο που υπόσχεται το επίθετο «στοιχειωμένο» του τίτλου. Ομοίως, στο «Το κουμπί και μια βελόνα» το εικαστικό απεικονίζει αποκλειστικά τα δυο αντικείμενα που αναφέρονται στον τίτλο (εικ.24).



Εικ.23 «Ο περατής Περπερούα και το στοιχειωμένο κάστρο», κεμ. Α.Μπίζη
εικ. Ν.Καπατσούλια



Εικ.24 «Το κουμπί και μια βελόνα»
κεμ.Ζ.Σαρή, εικ.Χ.Λαμπρακοπούλου

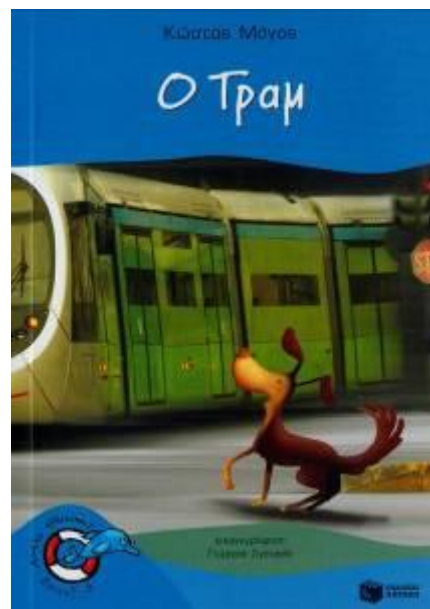
Σε μια δεύτερη κατηγορία, τη μεγαλύτερη, ο τίτλος φαίνεται να συνομιλεί ή να συμπληρώνει την εικόνα και το αντίστροφο. Η εικόνα αποτυπώνει εμφανώς στοιχεία για τα οποία ο τίτλος μας πληροφορεί. Ωστόσο δε μένει μόνο στην περιγραφική σχέση. Επεκτείνει το κειμενικό μήνυμα, παρέχοντας στον αναγνώστη-θεατή περισσότερες πληροφορίες για την ιστορία που θα ακολουθήσει. Θα χαρακτηρίζαμε τις σχέσεις αυτές ως **σχέσεις «συνέργειας»** κατά τον Sipe.

Στο βιβλίο «Όταν ο Βιβλιοπόντικας συνάντησε την Τίτα Γραβιέρα» (εικ.25) η εικόνα απεικονίζει ένα ποντικό, ντυμένο με ρούχα ανθρώπου, πεσμένο στο έδαφος. Στον αέρα και το πάτωμα υπάρχουν σκόρπια χαρτιά. Απέναντί του στέκεται μια ποντικίνα. Οι δυο ήρωες κοιτάζονται. Η εικόνα απαντά στο ερώτημα του τίτλου: ο Βιβλιοπόντικας μόλις συνάντησε την Τίτα Γραβιέρα την ερωτεύτηκε. Προοικονομείται έτσι η σχέση αγάπης που θα εξελιχθεί στις σελίδες του βιβλίου.

Στον «Τραμ» (εικ.26) η εικόνα μας πληροφορεί πως ο πρωταγωνιστής της ιστορίας, ο Τραμ, είναι σκύλος. Επίσης μας πληροφορεί πως το όνομά του σχετίζεται με το περιβάλλον στον οποίο ζει, αφού εκτός από τον τετράποδο πρωταγωνιστή στο εικαστικό συμπρωταγωνιστεί και ένα μηχανοκίνητο τραμ. Η συγκεκριμένη εικόνα είναι φωτογραφία πραγματικού τραμ, την οποία ο εικονογράφος επεξεργάστηκε εικονογραφικά για τις ανάγκες του βιβλίου.

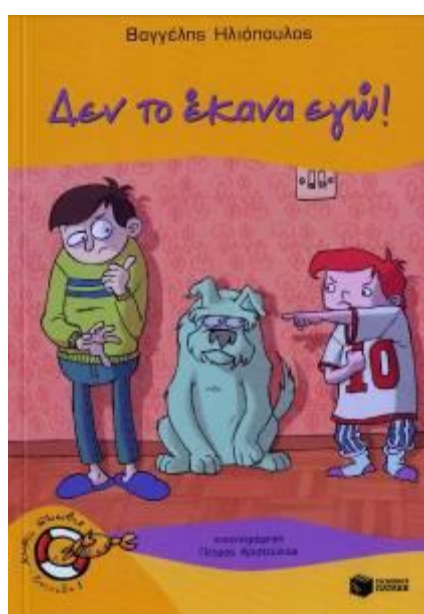


Εικ.25 «Όταν ο Βιβλιοπόντικας συνάντησε την Τίτα Γραβιέρα», κειμ. Β.Ηλιόπουλου εικ. C.Fedele



Εικ.26 «Ο Τραμ» κειμ. Κ.Μάγος, εικ. Γ.Σγουρός

Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται βιβλία στα οποία ο ήρωας συνομιλεί με το θεατή σε πρώτο πρόσωπο μέσω του τίτλου. Τέτοιοι τίτλοι αποτελούν ολόκληρες προτάσεις, καταφατικές, αρνητικές ή ερωτηματικές, οι οποίες πληροφορούν τον αναγνώστη για την άποψη ή τη σκέψη του πρωταγωνιστή. Η εικόνα του εξώφυλλου παρέχει πρόσθετα στοιχεία για την ιστορία. Στο «Δεν το έκανα εγώ!» η πρωτοπρόσωπη απεύθυνση του τίτλου αποκαλύπτει πως ο πρωταγωνιστής αρνείται πως έκανε κάτι για το οποίο τον κατηγορούν (εικ.27). Ποιο όμως από τα τρία απεικονιζόμενα πρόσωπα (παιδιά, σκύλος) είναι ο πραγματικός «ένοχος»; Η εικόνα μας πληροφορεί για την ταυτότητα των πρωταγωνιστών και αποτελεί παράλληλα έναν οπτικό γρίφο, τον οποίο ο αναγνώστης θα πρέπει να λύσει διαβάζοντας την κειμενική ιστορία.



Εικ.27 «Δεν το έκανα εγώ!»
κειμ. Β.Ηλιόπουλος, εικ.Π.Χριστούλιας



Εικ.28 «Βιβλιοφάγος...κατά λάθος»
κειμ.Μ. Παπαγιάννη, εικ.Σ.Τουλιάτου-Π.Μπουλούμπας

Τα είδη των πληροφοριών με τα οποία οι εικόνες συμπληρώνουν ή επεκτείνουν το νόημα των λέξεων είναι διαφόρων ειδών. Στοιχεία του σκηνικού αποκαλύπτουν κρίσιμα χαρακτηριστικά για την εξέλιξη της ιστορίας. Στον «Φήτα» το περιβάλλον στο οποίο τοποθετείται ο ήρωας συνθέτει ένα σκηνικό εργαστηρίου: δοκιμαστικός σωλήνας, πίνακας, λάμπα που φωτίζει το αγόρι. Όλα τα στοιχεία σηματοδοτούν την ερευνητική φύση του πρωταγωνιστή (βλ.σελ.43, εικ.9). Στο «Βιβλιοφάγος κατά...λάθος» τα κινέζικα ιδεογράμματα, το σινικό τείχος, ο δράκος κ.α. αναμφίβολα αποτυπώνουν το ενδιαφέρον του ήρωα για την Κίνα, όπως αναγράφεται και στο εξώφυλλο του βιβλίου που διαβάζει (εικ.28).

Απεικονιζόμενα χαρακτηριστικά της ενδυμασίας των ηρώων προσφέρουν πληροφορίες για το περιεχόμενο και προϊδεάζουν για την ατμόσφαιρα της ιστορίας. Στο «Επιστροφή στο σχολείο» το ντύσιμο του Πέτρου (μάσκα, βατραχοπέδιλα, σχολική τσάντα) και στοιχεία του σκηνικού χώρου (νερά, καρπούζι, αχινός) είναι αποκαλυπτικά του χρόνου που λαμβάνει χώρα η ιστορία όσο και της νοσταλγικής διάθεσης του ήρωα για τις διακοπές (εικ.29). Στο «Μυστήριο στη Βιβλιοποντικοθήκη» η Τίτα Γραβιέρα ντυμένη ως Σέρλοκ Χολμς, κρατά ένα μεγεθυντικό φακό, εικόνα που προοικονομεί την απόπειρα της ηρωίδας να εξιχνιάσει κάποιο μυστήριο (εικ.30).



Εικ.29 «Επιστροφή στο σχολείο»
κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ. Τουλιάτου-
Π. Μπουλούμπασης



Εικ.30 «Μυστήριο στη Βιβλιοποντικοθήκη»
κειμ. Β. Ηλιόπουλου, εικ. C. Fedele

Σε αυτή τη δεύτερη κατηγορία η σχέση εικόνας-τίτλου για τον αναγνώστη είναι **σχέση εξερεύνησης και παιχνιδιού**. Ο μικρός αναγνώστης διαβάζει τον τίτλο, αποκωδικοποιώντας τις λέξεις. Η παρατήρηση της εικόνας τον οδηγεί να εξάγει συμπεράσματα για στοιχεία του χαρακτήρα του ήρωα ή να κάνει προβλέψεις για τα προβλήματα που θα αντιμετωπίσει. Ο αναγνώστης εισάγεται με τον τρόπο αυτό στην υπόθεση του βιβλίου και κάνει υποθέσεις για το περιεχόμενό του πριν ανοίξει την πρώτη σελίδα.

Η τρίτη κατηγορία σχέσεων τίτλου-εικόνας αποτελούν τα εξώφυλλα εκείνα, στα οποία οι δυο τροπικότητες φαίνεται να επικοινωνούν σε ένα πιο **αφηρημένο εννοιολογικό επίπεδο**. Ο τίτλος δε συνδέεται εμφανώς με την εικόνα σε τέτοιο βαθμό ώστε ο μικρός αναγνώστης να μπορεί να κάνει εκ προοιμίου ασφαλείς υποθέσεις για το περιεχόμενο της ιστορίας. Στο «Μαρούλι της

καλοσύνης» η εικόνα απεικονίζει ένα αγόρι να ζωγραφίζει, χωρίς κάποια ένδειξη με ποιο τρόπο η συγκεκριμένη εικόνα σχετίζεται με τον τίτλο (εικ.31). Σε αυτές τις περιπτώσεις, η σχέση τίτλων και εικόνων αποσαφηνίζεται για τον αναγνώστη μόνο ύστερα από την ανάγνωση της ιστορίας.

Σε δυο περιπτώσεις βιβλίων της σειράς με πιο αφηρημένη σύνδεση τίτλου-εικόνας, η επιλογή τίτλου και εικόνας λειτούργησε διακειμενικά\διαεικονικά, εμπλέκοντας πραγματικότητα και μυθοπλασία. Στο «Τσέπες γεμάτες λέξεις» (εικ.32) η εικόνα παρουσιάζει ένα τοπίο θαλασσινό, έναν ανεμόμυλο και ένα αγόρι με μάτια κλειστά ενώ στο «Μ' ένα χάρτινο φεγγάρι ταξιδεύω» (εικ. 33) στο εξώφυλλο απεικονίζονται τρία κορίτσια ανάμεσα σε κλαδιά δέντρων. Την εικόνα συμπληρώνει μια παρτιτούρα. Η πρώτη ιστορία αναφέρεται στον ποιητή Ο.Ελύτη και η δεύτερη στο συνθέτη Μ.Χατζηδάκη. Ο νεαρός αναγνώστης δεν αντιλαμβάνεται τη σύνδεση εκ προοιμίου, κάτι που ο ενήλικος αναγνώστης μπορεί να κάνει πιο εύκολα.



Εικ.31 «Το μαρούλι της καλοσύνης»
κειμ. Α.Δημητρούκα
εικ. Σ.Μπαροντσέλι



Εικ.32 «Τσέπες γεμάτες λέξεις»
κειμ. Δ.Μπογδάνη-Σουγιούλ
εικ. Μ.Μαρκολίν



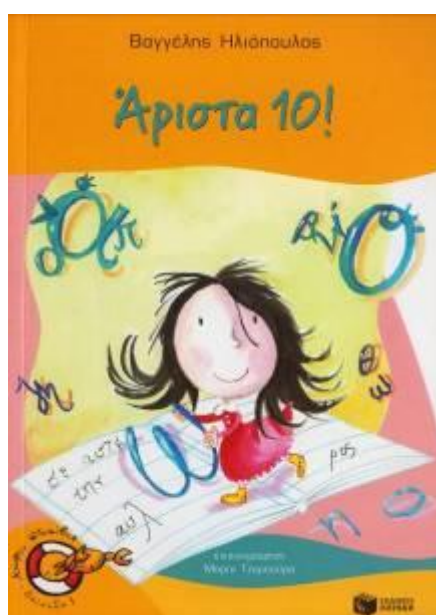
Εικ. 33 «Μ' ένα χάρτινο φεγγάρι
...ταξιδεύω», κειμ. Δ.Μπογδάνη-
Σουγιούλ, εικ. Μ.Μαρκολίν

Μια μάλλον περιορισμένη περίπτωση – για το λόγο αυτό δε συνιστούν ξεχωριστή κατηγορία- αποτελούν τα βιβλία στα οποία, ενώ ο τίτλος μας δίνει κάποιες πληροφορίες για τον ήρωα, η εικόνα προοικονομεί το τέλος της ιστορίας με τρόπο εμφανή. Στο «Ο Πειρατής Περπερούα και ο μάγος Ουρλάφ» η νίκη του πειρατή έναντι του μάγου αποτυπώνεται εκ προοιμίου από την ρίψη του δεύτερου στο μαγικό καζάνι (εικ.34).

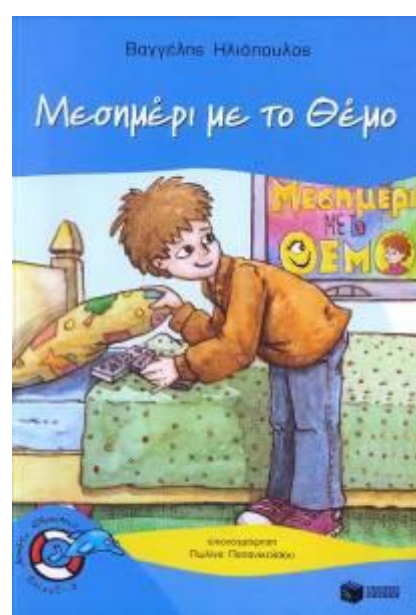
Ειδική αναφορά θα πρέπει να γίνει σε μια ξεχωριστή περίπτωση, στην οποία η λεκτική τροπικότητα - όχι σε επίπεδο τίτλου- αποτελεί λειτουργικό στοιχείο της εικόνας. Στο «Άριστα 10!» τα γράμματα ζωντανεύουν και κατέχουν ενεργό ρόλο στην αναπαράσταση (εικ.35) ενώ στο «Μεσημέρι με το Θέμο» (εικ.36) η επανάληψη του τίτλου στην οθόνη της τηλεόρασης λειτουργεί ενισχυτικά προς το θέμα της ιστορίας, στην οποία ο πρωταγωνιστής επιζητά να τραβήξει την προσοχή της γιαγιάς του από την τηλεόραση στον ίδιο. Ο J.Schwarcz στο «Ways of Illustrator» (Schwarcz 1982 στο Nodelman 2009, 99) αναφέρεται στον τρόπο που οι εικονογράφοι χρησιμοποιούν γράμματα μέσα στις εικόνες «ως ένα εύθυμο παιχνίδι, που προβάλλει τα γράμματα ως χαρακτήρες ή ως μέρος του τοπίου ή ως λογοπαίγνια».



Εικ.34 «Ο πειρατής Περπερούα και ο μάγος Ουρλάφ»
Κειμ. Α.Μπίζη, εικ.Ν.Καπατσούλια



Εικ.35 «Άριστα 10!»
κειμ.Β.Ηλιόπουλος,
εικ.Μ.Τσαμπούρα



Εικ.36 «Μεσημέρι με το Θέμο»,
κειμ. Β.Ηλιόπουλος,
εικ.Π.Παπανικολάου

Κεφάλαιο 2: Το πλαίσιο δημιουργίας και οι προκλήσεις των δημιουργών

«Το εικονογραφημένο βιβλίο είναι κείμενο, εικόνες, συνολικός σχεδιασμός. Ένα στοιχείο κατασκευής κι ένα εμπορικό προϊόν, ένα κοινωνικό, πολιτιστικό, ιστορικό έγγραφο. Πάνω από όλα είναι μια εμπειρία για το παιδί. Μια μορφή τέχνης που βασίζεται στην αλληλεξάρτηση των εικόνων και των λέξεων, την ταυτόχρονη εμφάνιση των δύο αντικριστών σελίδων, το γύρισμα της σελίδας».

(Bader 1976)

Το δεύτερο μέρος της έρευνας εστιάζει στη δημιουργική διαδικασία ως αποτέλεσμα επικοινωνίας των δυο δημιουργών, συγγραφέα και εικονογράφου, στα πλαίσια του σχεδιασμού της σειράς «Χωρίς σωσίβιο». Εξετάζεται - από τη σκοπιά των δημιουργών - η αλληλεπίδραση των δυο κωδίκων, λεκτικού και οπτικού, που συνδιαμορφώνουν συνολικά την αφήγηση, στο συγκεκριμένο πλαίσιο στο οποίο πραγματώνεται. Η χρήση του όρου «*πρόκληση*» αφορά στις προσκλήσεις τις οποίες οι δημιουργοί θέτουν ο ένας στον άλλο κατά τη δημιουργική διαδικασία και στις προκλήσεις τις οποίες θέτουν μέσω του λόγου και της εικόνας στο αναγνωστικό κοινό.

2.1 Ερευνητικά ερωτήματα

Το βασικό ζήτημα που διερευνήθηκε είναι η επίδραση του πλαισίου της Σειράς «Χωρίς σωσίβιο» στη δημιουργική διαδικασία. Συγκεκριμένα:

- 1) Πώς επιδρά το κειμενικό μήνυμα, που προηγείται ως δημιουργία, πάνω στο οπτικό κείμενο, ειδικά στη περίπτωση των βιβλίων αφήγησης βραχείας φόρμας, όπου το λεκτικό κείμενο είναι εξαιρετικά σύντομο (250-800 λέξεις).
- 2) Αν, και με ποιους τρόπους, η εικονογράφηση που ακολουθεί ως διαδικασία τη συγγραφή, επηρεάζει τη δημιουργία του λεκτικού κειμένου.
- 3) Αν, και με ποιο τρόπο, επηρεάζει το προσδοκώμενο αναγνωστικό κοινό και τα χαρακτηριστικά του το συνολικό σχεδιασμό των βιβλίων της σειράς.

2.2 Μεθοδολογία και δείγμα

Για τη συλλογή των δεδομένων εφαρμόστηκε έρευνα πεδίου. Πραγματοποιήθηκαν επτά (7) ημιδομημένες συνεντεύξεις με δημιουργούς, τρεις συγγραφείς, τρεις εικονογράφους και την υπεύθυνη παιδαγωγικής επιμέλειας της σειράς. Κριτήριο επιλογής τους από το πλήθος των συνεργαζόμενων δημιουργών ήταν η συστηματική συνεργασία τους για τα βιβλία της σειράς.

2.3 Τα αποτελέσματα της έρευνας

Από την ανάλυση και κωδικοποίηση του υλικού των συνεντεύξεων διαπιστώθηκε πως η δημιουργία ενός πολυτροπικού κειμένου είναι μια πολυεπίπεδη διαδικασία, το αποτέλεσμα της οποίας διαμορφώνεται μέσα από μια σειρά αλληλεπιδράσεων μεταξύ των συνδημιουργών. Οι καθοριστικοί παράγοντες που επιδρούν στη διαμόρφωση της συνολικής εικόνας του βιβλίου, όπως αναδείχτηκαν από τις απαντήσεις των ερωτηθέντων, είναι:

- **ο στόχος των δημιουργών.**
- **η γνώση του πλαισίου δημιουργίας και των προδιαγραφών του.**
- **τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του αναγνωστικού κοινού, στο οποίο απευθύνεται η σειρά.**

2.3.1 Ο στόχος των δημιουργών

Η σειρά «Χωρίς σωσίβιο» σχεδιάστηκε, σύμφωνα με τους δημιουργούς της, με στόχο να βοηθήσει τους μαθητές της Α΄ και Β΄ τάξης να διαβάσουν μόνοι τους το πρώτο τους λογοτεχνικό βιβλίο. Όπως επισημαίνεται στον κατάλογο της σειράς :

«Μέχρι να μάθει το παιδί να διαβάζει μόνο του, οι γονείς, οι δάσκαλοι ή τα μεγαλύτερα αδέρφια αποτελούν το «σωσίβιό» του, αφού είναι εκείνοι που του διαβάζουν παραμύθια και κείμενα γενικότερα. Όταν το παιδί κατακτήσει τον μηχανισμό της ανάγνωσης, είναι η στιγμή που νιώθει την ανάγκη να αυτονομηθεί ως αναγνώστης και να διαβάσει χωρίς «σωσίβιο», δηλ. χωρίς βοήθεια, το πρώτο του βιβλίο. Αυτή η στιγμή είναι καθοριστική για τη μετέπειτα συμπεριφορά του ως αναγνώστη ώστε να μπορέσει να διατηρήσει τον ενθουσιασμό του» (<http://www.patakis.gr/images/files/18629/18629.html#/4/>).

Η πρόθεση των δημιουργών να σχεδιάσουν μια σειρά λογοτεχνικών βιβλίων που έχει στόχο να βοηθήσει τα παιδιά να αυτονομηθούν ως αναγνώστες αποτυπώνεται στα οπτικά, δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά των βιβλίων. Στα βιβλία διατηρείται σταθερός αριθμός λέξεων και εικόνων καθώς και σταθερός αριθμός σελίδων ανά επίπεδο. Με την επιλογή αυτή επιδιώκεται η διαμόρφωση ενός ασφαλούς και σταθερού αναγνωστικού περιβάλλοντος. Ίδιου αναγνωστικού επιπέδου βιβλία παρουσιάζουν τα ίδια περίπου χαρακτηριστικά (έκταση, μορφή). Η σταθερότητα των χαρακτηριστικών της σειράς διαμορφώνει - σε επίπεδο γλωσσικό και οπτικό ταυτόχρονα- ένα περιβάλλον, το οποίο ο μικρός αναγνώστης έχει ανάγκη στις πρώτες προσπάθειές του να διαβάσει χωρίς τη βοήθεια του ενήλικου συναναγνώστη.

Η πρόθεση για την ενίσχυση της αναγνωστικής αυτονομίας αποτυπώνεται σε λεπτομέρειες του οπτικού σχεδιασμού όπως η επιλογή γραμματοσειράς. Η γραμματοσειρά που χρησιμοποιήθηκε για τα κείμενα της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» είναι ειδικά σχεδιασμένη. Διορθώθηκαν συγκεκριμένα γράμματα, τα οποία δυσκολεύουν τους άπειρους αναγνώστες στην αναγνώριση, όπως το χ, το γ και το υ. Έτσι, στα κείμενα τα γράμματα παρουσιάζονται με τη μορφή που τα μαθαίνουν τα παιδιά στο σχολείο, διευκολύνοντας τις πρώτες προσπάθειες ανάγνωσης.

Η σύνθεση λεκτικού και οπτικού κειμένου στα εσωτερικά σαλόνια των βιβλίων εμφανίζει χαρακτηριστικά με τα οποία επιδιώκεται η αναγνωστική διαδικασία να γίνει ελκυστική. Τα κυριότερα οπτικά χαρακτηριστικά στα βιβλία της σειράς είναι:

1. Εικονογραφική απόδοση ηρώων: ανεξάρτητα από το προσωπικό στιλ κάθε εικονογράφου, συνολικά στη σειρά οι ήρωες απεικονίζονται με χαρακτηριστικά πραγματικά και αναγνωρίσιμα και τοποθετούνται σε ρεαλιστικά περιβάλλοντα δράσης. Το παιδί μπορεί να αναγνωρίσει σκηνές από την καθημερινότητά του. Δημιουργούνται έτσι οικείες μορφές πρωταγωνιστών, με τους οποίους μπορεί να ταυτιστεί ο μικρός αναγνώστης. Ακόμα και στις περιπτώσεις εκείνες που οι ήρωες είναι ζώα ή αντικείμενα, οι πρωταγωνιστές έχουν ανθρωπόμορφα χαρακτηριστικά και συμπεριφέρονται ως άνθρωποι (αμινισμός και προσωποποίηση).

2. Φόντο: το φόντο των εικόνων είναι ανάλαφρο και διακριτικό. Συχνή είναι η χρήση λευκών χώρων γύρω από τις εικόνες, η έκταση των εικόνων σε όλη τη σελίδα, ενώ απουσιάζουν τα πλαίσια γύρω τους (εικ.37). Η διακριτική παρουσία φόντου λειτουργεί με δυο τρόπους: στρέφει την προσοχή στη δράση των ηρώων δημιουργώντας κατευθυνόμενες εντάσεις (Nodelman 2009, 205) και αφήνει αρκετούς ελεύθερους χώρους, ώστε να ενταχθεί το κείμενο στη σελίδα με τρόπο

ξεκάθαρο και ευανάγνωστο για τον άπειρο αναγνώστη, διευκολύνοντας τον στην προσπάθεια αποκωδικοποίησής του. Όπως επισήμανε ο εικονογράφος Π.Μπουλούμπας

«...ειδικά σε βιβλία τέτοιου μεγέθους, πρέπει να αφήσεις τη σελίδα να αναπνέει και ως προς την εικονογράφηση και ως προς το κείμενο. Πρέπει να δώσεις αέρα στις σελίδες, να μην κουραστεί το μάτι του παιδιού. Αυτό δεν αφορά απαραίτητα μόνο το λευκό φόντο. Είναι συνολικό ζήτημα σχεδιασμού. Π.χ. πως συνδυάζεις τους λευκούς χώρους, πως σε κάποια σημεία επικεντρώνεται το βλέμμα ενώ σε άλλα δεν απεικονίζεται κάτι».



Εικ.37 «Ο Βιβλιοπόντικας», κειμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. C.Fedele, σελ.4-5

3. Επιλεγμένες εικονογραφικές λεπτομέρειες: η διακριτική παρουσία φόντου συμπληρώνεται από το σχεδιασμό επιλεγμένων λεπτομερειών, χωρίς να φορτώνεται με περιττά στοιχεία η σελίδα. Οι λεπτομέρειες που επιλέγονται για την αναπαράσταση έχουν καίρια αφηγηματική λειτουργία. Ο αναγνώστης, αποκωδικοποιώντας τες, παράγει το νόημα του οπτικού κειμένου και βγάζει συμπεράσματα για την πλοκή της ιστορίας (εικ.38).



Εικ.38 «Ο φαφούτης αδερφός», κειμ.Μ.Ρουσάκη, εικ.Μ.Φροσό, σελ.14-15

4. Οικείες εικονογραφικές συμβάσεις: συχνά επιλέγονται «σύννεφα σκέψης και ομιλίας», σύμβαση την οποία αναγνωρίζουν τα παιδιά από τα κόμικς. Με αυτή την εικονογραφική και σχεδιαστική επιλογή, το κείμενο εντάσσεται οργανικά μέσα στην εικονογράφιση, ρέει οπτικά και σε επίπεδο ανάγνωσης και σπάει η μονοτονία των λέξεων. Δίνεται έτσι μια αναγνωστική ανάσα στο παιδί και εξοικονομείται χώρος στη σύνθεση.

5. Οπτική γωνία: επιδιώκεται η εναλλαγή οπτικής γωνίας στις εσωτερικές εικόνες κάθε βιβλίου, με στόχο να διευρυνθεί η οπτική αντίληψη και να «προκληθεί» η σκέψη του παιδιού (εικ.39). Καθώς το βιβλίο συνιστά διαδοχή εικόνων σε ένα ενιαίο σύνολο, η εναλλαγή της οπτικής γωνίας συμβάλλει στην ενεργοποίηση του αναγνώστη-θεατή. «Το εικονογραφημένο βιβλίο λειτουργεί σαν τον κινηματογράφο», μας είπε ο Π.Μπουλούμπασης, «πρέπει να υπάρχει εναλλαγή κοντινών, μακρινών πλάνων και οπτικής γωνίας. Εκτός και αν το σταθερό πλάνο εξυπηρετεί κάποιο σκοπό, γίνεται δηλαδή από πρόθεση ώστε να αντανakλά τη φιλοσοφία του κειμένου. Ο δημιουργός δεν κάνει τυχαία πράγματα, έχει μια φιλοσοφία, μια σκέψη και μια πρόθεση και αυτή αποτυπώνει με τις εικόνες του».



Εικ.39 «Ο Βιβλιοπόντικας», κεμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. C.Fedele, σελ.17-18

6. Εστίαση-πλάνο: αξιοποιείται η διαφορετικού βαθμού εστίαση σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις (μακρινό, μεσαίο, κοντινό, πολύ κοντινό πλάνο), συχνά και σε αντικριστές σελίδες (εικ.40), προκαλώντας τον αναγνώστη να παρατηρήσει σημαντικά για την αφήγηση αναπαριστώμενα στοιχεία.



Εικ.40 «Πρώτος», κεμ. Μ.Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου – Π.Μπουλούμπασης, σελ.14-15

7. Η έννοια της συμπαραδήλωσης: οι συμπαραδηλώσεις των εικόνων επιδιώκεται να προέρχονται από το οικείο περιβάλλον του παιδιού, να μην είναι ούτε απλοϊκές, ούτε δυσνόητες, ώστε να κινητοποιούν τη σκέψη του αναγνώστη και να παράγουν νόημα, συμβάλλοντας ουσιαστικά στην αποκωδικοποίηση της ιστορίας.

Η πρόθεση των δημιουργών να σχεδιάσουν ένα ευχάριστο αναγνωστικό περιβάλλον συνεχίζεται και μετά την ανάγνωση της λογοτεχνικής ιστορίας, **σε επίπεδο επικειμένου** κατά Genette, με τρεις τρόπους:

- **Μέσω δραστηριοτήτων - παιχνιδιών** που εντάσσονται οργανικά στο σώμα του βιβλίου, με στόχο τη χαλάρωση του παιδιού μετά την ανάγνωση. Στα παιχνίδια αυτά αξιοποιούνται εικονογραφικά στοιχεία του βιβλίου, τα οποία ο αναγνώστης καλείται να παρατηρήσει, να αναζητήσει στις σελίδες του βιβλίου, παράλληλα με παιχνίδια γλωσσικά κ.α. (Βλ.Παράρτημα, εικ.5).
- **Μέσω του διπλώματος του δεινού αναγνώστη**, το οποίο εντάσσεται στο σώμα του βιβλίου, στο τρίτο αναγνωστικό επίπεδο, το οποίο επιβραβεύει τον αναγνώστη για την προσπάθειά του. (Βλ.Παράρτημα, εικ.6)
- **Μέσω συνοδευτικού υλικού**, όπως σελιδοδείκτες, αφίσσα με τους τύπους αναγνώστη εμπνευσμένους από τους ήρωες και την εικονογράφηση της σειράς (Βλ.Παράρτημα, εικ.7 και 8).

2.3.2 Το πλαίσιο δημιουργίας και τα χαρακτηριστικά του

Το πλαίσιο δημιουργίας και τα χαρακτηριστικά του (σύντομο κείμενο, έγχρωμη εικονογράφηση, μέγεθος σελίδας\βιβλίου κ.α.) επηρεάζει τους δημιουργούς, συγγραφείς και εικονογράφους, με διαφορετικό τρόπο.

Η γνώση πως η κειμενική ιστορία θα συμπληρωθεί από την οπτική αφήγηση δίνει την ελευθερία στο συγγραφέα να αποφύγει εκτενείς περιγραφές. Ειδικά σε τόσο σύντομα κείμενα, ο συγγραφέας είναι εξαιρετικά σύντομος και περιεκτικός στο λόγο του και δημιουργεί εκείνες τις λεκτικές καταστάσεις, οι οποίες θα προκαλέσουν δημιουργικά την οπτική αφήγηση (εικ.41). Η μικρή φόρμα, για τη συγγραφέα Κ.Σέρβη, μοιάζει με τη διαφήμιση:



«Πρέπει να πεις σύντομα μια ολοκληρωμένη ιστορία, να την πεις όσο πιο καλά γίνεται, μέσω του λόγου και μέσω της εικόνας, ώστε να είναι όσο πιο ενδιαφέρουσα γίνεται. Μια μικρή ιστορία είναι ένα μικρό διαμάντι, γιατί είναι δουλεμένη, συμπαγής. Τίποτα δεν μπαίνει τυχαία».

Εικ.41 «Βιβλιοφάγος κατά...λάθος», κειμ.Μ.Παπαγιάννη, εικ.Σ.Τουλιάτου-Π.Μπουλούμπας, σελ.3

Μετά την ολοκλήρωση της εικονογράφησης, ο συγγραφέας είναι δυνατόν να αλλάξει κάποια σημεία του κειμένου του, τα οποία η εικόνα αποτυπώνει, κυρίως προς την κατεύθυνση της αφαίρεσης, ώστε η συνολική αφήγηση λεκτικής και οπτικής τροπικότητας να αλληλοσυμπληρώνονται ισορροπημένα. Η συγγραφέας Μ. Παπαγιάννη σημείωσε :

«Το σωστό πάντρεμα εικόνας και κειμένου είναι πολύ σημαντικό σε όλα τα εικονογραφημένα βιβλία που απευθύνονται σε παιδιά. Ειδικά στα «σωσίβια», οι ρόλοι είναι μοιρασμένοι. Όλες οι περιγραφές δίνονται από την εικόνα άρα το κείμενο περιορίζεται στη δράση, στο διάλογο. Το κείμενο προχωράει την ιδέα ενώ η εικόνα τη σχολιάζει, την υπογραμμίζει κι άλλοτε την εξηγεί».

Όσον αφορά στην εικονογράφηση, διαπιστώθηκε πως επηρεάζεται σημαντικά από το είδος του κειμένου και από τη έκτασή του. Το λογοτεχνικό κείμενο απαιτεί διαφορετική εικονογραφική προσέγγιση από ένα λεξικό ή εκπαιδευτικό βιβλίο. Η Σ.Τουλιάτου σημειώνει:

«Πρωταρχικός στόχος του εικονογράφου είναι να εξυπηρετήσει το κείμενο και τη φιλοσοφία του. Π.χ πώς είναι ο ήρωας, πώς συμπεριφέρεται, πώς μπορεί να αποδοθεί εικονογραφικά ώστε να αναδεικνύεται ο χαρακτήρας του. Σκέφτομαι τον ήρωα και προσθέτω λεπτομέρειες για να χτίσω την εικόνα του ταιριαστή με το προφίλ του. Υπάρχουν σημεία κλειδιά που εντοπίζεις στο κείμενο και αυτά σε οδηγούν».

Η σύντομη έκταση των κειμένων βραχείας φόρμας σύμφωνα με τους δημιουργούς αφήνει μεγάλα περιθώρια ελευθερίας στον εικονογράφο να «παίξει». Αφετηρία πάντα είναι το λεκτικό κείμενο, το οποίο εξυπηρετεί εικονογραφικά. Ωστόσο δεν κάνει απλή οπτικοποίησή του. Ο εικονογράφος βρίσκει πάντα κάτι άλλο, πέρα από αυτό που περιγράφεται με λέξεις, για να

δημιουργήσει μια παράλληλη ιστορία. «Έχοντας μπροστά σου ένα κείμενο βραχείας φόρμας», επισήμανε η εικονογράφος Chiara Fedele, «στην πραγματικότητα είσαι ελεύθερος να ερμηνεύσεις όπως εσύ θέλεις. Εγώ δούλεψα τους πρωταγωνιστές στη φάση διαφόρων δοκιμών. Πρότεινα διάφορες λύσεις και άφησα την επιμελήτρια της σειράς και τον συγγραφέα να αποφασίσουν».

Το μέγεθος της σελίδας δημιουργεί περιορισμούς στην εικόνα, καθώς δεν υπάρχει απεριόριστος χώρος για να αποτυπωθεί σκηνικό περιβάλλον με πολλές λεπτομέρειες. Αυτό ωστόσο, μπορεί να λειτουργήσει δημιουργικά. Ο εικονογράφος πρέπει να κάνει επιλογές, να αποφασίσει δηλαδή πως θα αξιοποιήσει κατάλληλα το συγκεκριμένο χώρο, πως θα εντάξει σε αυτόν τις αναπαραστάσεις με τον καλύτερο τρόπο για να αφηγηθεί οπτικά την ιστορία. Σύμφωνα με την Chiara Fedele

«...όταν υπάρχουν στοιχεία που σε δεσμεύουν, όπως το μέγεθος ή άλλα, νιώθεις μία πρόκληση δημιουργική γιατί η δουλειά σου πρέπει και να σέβεται τις προδιαγραφές και να σου αρέσει το αποτέλεσμα. Πάντα προσπαθώ να κάνω το καλύτερο δυνατό έχοντας κατά νου τις προδιαγραφές του βιβλίου-προϊόντος».

Η δημιουργία ίδιων ηρώων σε επόμενα βιβλία της σειράς επηρεάζει την εικονογράφιση με δυο τρόπους. Από τη μια υπάρχει ήδη μια βάση εικόνων, κάποιοι ήρωες επανεμφανίζονται, είναι οικείοι στο δημιουργό. Υπάρχει μια αφετηρία για να χτίσει πάνω σε αυτούς τη νέα αναπαράσταση. Ωστόσο, αν μια μορφή παγιώθηκε με ένα τρόπο, όπως τα χαρακτηριστικά ενός ήρωα, αυτό δεν μπορεί να αλλάξει σε επόμενο βιβλίο. Ο ίδιος ο εικονογράφος όμως ως δημιουργός εξελίσσεται.

Επιπλέον εικονογραφική πρόκληση είναι η απόδοση της κίνησης σε μια διδιάστατη στατική εικόνα. Στον περιορισμένο χώρο της σελίδας ο εικονογράφος χρησιμοποιεί οπτικά τρικ για να δείξει την κίνηση. Χαρακτηριστικά είναι ο πολλαπλασιασμός μελών του σώματος ή οι γραμμές κίνησης (Στο τρίτο μέρος της έρευνας αναλύεται η πρόσληψη τέτοιων στοιχείων από το παιδικό κοινό).

Όσον αφορά στο εξώφυλλο, η εικόνα που επιλέγεται είναι μια κατηγορία που χρήζει ειδικής μεταχείρισης. Είναι η βιτρίνα του βιβλίου, επιδιώκει να προσελκύει το μάτι του αναγνώστη ανάμεσα από μια πληθώρα άλλων βιβλίων, με τα οποία θα βρεθεί στη βιτρίνα ή στο ράφι. Πρέπει να είναι ελκυστική, σημειολογικά περιεκτική, να αποδίδει δηλαδή το πνεύμα της ιστορίας - τι θα συμβεί στις εσωτερικές σελίδες - και να το επικοινωνήσει στο κοινό. Παράλληλα, πρέπει να είναι αισθητικά ωραία, να προσελκύει το παιδί να αναρωτηθεί «Τι είναι αυτό;» και να το ανοίξει. Στη

σειρά «Χωρίς σωσίβιο», που ο γραφιστικός σχεδιασμός του εξώφυλλου εμφανίζει ειδικά χαρακτηριστικά, η εικόνα του εξώφυλλου πρέπει να προσαρμοστεί στο συγκεκριμένο πλαίσιο και χρωματικά, ανάλογα με τις χρωματικές ζώνες του βιβλίου.

2.3.3 Το αναγνωστικό κοινό και τα χαρακτηριστικά του

Στην περίπτωση της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» το αναγνωστικό κοινό παίζει κεντρικό ρόλο στο συνολικό σχεδιασμό του πολιτιστικού προϊόντος. Όπως ήδη αναφέρθηκε, στόχος των εμπνευστών είναι η δημιουργία μιας σειράς βιβλίων «που θα βοηθήσουν τους μαθητές της Α΄ και Β΄ τάξης να διαβάσουν το πρώτο τους λογοτεχνικό βιβλίο (...) μέσα από πραγματικά λογοτεχνικά κείμενα, σεβόμενα τις ιδιαιτερότητες ενός τόσο απαιτητικού κοινού».

Όσον αφορά το μέγεθος των βιβλίων, σωματομετρικά χαρακτηριστικά την ηλικία των αναγνωστών ελήφθησαν υπόψη στο συνολικό σχεδιασμό. Το βιβλίο σχεδιάστηκε έτσι ώστε να είναι μικρό και ελαφρύ, να μπορεί να το κρατήσει το παιδί στο χέρι του χωρίς να κουράζεται.

Η μικρή αναγνωστική εμπειρία της ηλικιακής ομάδας στην οποία απευθύνονται τα βιβλία, οδήγησε τους δημιουργούς της σε συγκεκριμένες επιλογές. Δίνεται έμφαση στη δημιουργία σταθερού περιβάλλοντος, στο οποίο ο αναγνώστης θα νιώσει ότι τα καταφέρνει μόνος του να αποκωδικοποιήσει το νόημα του κειμένου και να αποκτήσει θετική εμπειρία από την επαφή του με το βιβλίο ως αυτόνομος αναγνώστης.

Σε επίπεδο εικονογράφησης, οι εικονογράφοι παρέχουν εικόνες που δεν είναι πολύπλοκες, ούτε ακριβές αντίγραφο της πραγματικότητας. Η σκέψη του παιδιού διακρίνεται για τη φαντασία και το σουρεαλισμό. Αυτό δίνει στον εικονογράφο μια διάσταση ελευθερίας για να δημιουργήσει αναπαραστάσεις. Για την Chiara Fedele για αυτές τις ηλικίες το σημαντικότερο όλων είναι τα ζωντανά χρώματα και η σωστή προοπτική ανάλογα με την ηλικία των αναγνωστών.

Η γλώσσα του σώματος είναι από τα πρώτα στοιχεία που τα παιδιά αναγνωρίζουν. Οι εκφράσεις του προσώπου και η στάση του σώματος παίζουν πρωταγωνιστικό ρόλο στη δημιουργία των εικόνων της σειράς γιατί λειτουργούν αυτόματα στα παιδιά. Δίνεται από τους εικονογράφους μεγάλη σημασία στο πως το πρόσωπο και το σώμα απεικονίζονται για να αποδώσουν τα συναισθήματα και την ψυχολογική κατάσταση του ήρωα.

Επιπλέον, η σκέψη του παιδιού επικεντρώνεται σε ορισμένα στοιχεία, δεν αντιλαμβάνεται την εικόνα ως όλον. Η Σ.Τουλιάτου υπογράμμισε την αξία της επιλογής προσεγγμένων λεπτομερειών στην εικόνα, οι οποίες χτίζουν τον ήρωα και το περιβάλλον του, δημιουργώντας νόημα. «Υπάρχουν πράγματα που ένα παιδί δεν τα βλέπει από την αρχή με την πρώτη ανάγνωση. Μπορεί να τα παρατηρήσει με τη δεύτερη ή ακόμα και με την τρίτη φορά που θα διαβάσει ένα βιβλίο ή μπορεί και να γελάσει ανακαλύπτοντάς τα».

Το γνωστικό και αντιληπτικό επίπεδο των παιδιών στα οποία απευθύνεται η σειρά, είναι ένας παράγοντας τον οποίο οι δημιουργοί επισημαίνουν ως απρόβλεπτο. Για αυτό οι εικονογραφικές υποδηλώσεις συνιστούν μια μορφή πρόκλησης και ρίσκου ταυτόχρονα. Ο Π.Μπουλούμπας επισήμανε πως

«..όσο κι αν προσπαθούμε να μπούμε στη λογική πως ένα παιδί 7 χρονών μπορεί να αντιληφθεί τα νοήματα, εκ των πραγμάτων δε γίνεται να μπούμε στο μυαλό του. Δε γίνεται να γνωρίζουμε τη σκέψη όλων των επτάχρονων παιδιών. Πάντα υπάρχει το ζήτημα κάποια πράγματα να μη γίνουν αντιληπτά με την πρώτη ανάγνωση ή να μη γίνουν αντιληπτά καθόλου. Όμως το ίδιο συμβαίνει και όταν τα παιδιά δημιουργούν σχέδια. Δε σημαίνει ότι κάτι που φτιάχνει ένα παιδί, το κατανοεί ένα άλλο. Αυτή είναι η πρόκληση για το δημιουργό».

Διαβάζοντας ένα πολυτροπικό κείμενο το παιδί μπορεί να δημιουργήσει ένα δικό του, προσωπικό νόημα. Αυτό το γεγονός αναδεικνύει τον κυρίαρχο ρόλο του παιδιού αναγνώστη στην κατασκευή νοήματος.

Κεφάλαιο 3: Η πρόσληψη από το παιδικό κοινό

«Κάθε φορά που διάβαζα ένα εικονογραφημένο βιβλίο με ένα παιδί (και συνήθως όσο μικρότερο τόσο το καλύτερο), το παιδί έβλεπε πράγματα τα οποία εγώ δεν έβλεπα. Αν και ήμουν προσεκτικός αναγνώστης κάθε εικόνας, το παιδί θα εντόπιζε πάντα με ενθουσιασμό μια λεπτομέρεια που εγώ είχα χάσει, η οποία μερικές φορές γεννούσε μια νέα ανάγνωση ενός οικείου κειμένου. Όσον αφορά το εικονογραφημένο βιβλίο, σε ορισμένα σημεία τα μικρά παιδιά είναι πιο μπροστά στο παιχνίδι από τους έμπειρους αναγνώστες».

(Styles 2003, 11)

Κάθε επικοινωνιακή διαδικασία πραγματώνεται όταν το μήνυμα συναντήσει τον αποδέκτη του. Το τρίτο μέρος της έρευνας εστιάζει στην πρόσληψη των εικόνων από το παιδικό κοινό, ως πρωταρχικό αποδέκτη του βιβλίου αφήγησης βραχείας φόρμας.

3.1. Ερευνητικά ερωτήματα

Στο τρίτο μέρος της έρευνας εξετάζεται ο τρόπος με τον οποίο τα παιδιά της πρώτης σχολικής ηλικίας προσλαμβάνουν το οπτικό κείμενο του βιβλίου και συνθέτουν νόημα απ' αυτό. Ειδικότερα, επιχειρείται η διερεύνηση εκείνων των στοιχείων της εικονογράφησης που οδηγούν το παιδί αναγνώστη να συνθέσει το νόημα της οπτικής τροπικότητας, να «διαβάσει» δηλαδή την ιστορία μέσα από τις εικόνες, χωρίς τη συνδρομή της λεκτικής τροπικότητας.

3.2 Πληθυσμός και Δείγμα

Τον πληθυσμό της έρευνας αποτέλεσε το ηλικιακό κοινό στο οποίο απευθύνεται η σειρά, όπως δηλώνεται στο οπισθόφυλλο των βιβλίων. Πρόκειται για τα παιδιά που κατακτούν το μηχανισμό της ανάγνωσης (Α' και Β' Δημοτικού).

Το δείγμα μας αποτέλεσαν 28 παιδιά, αγόρια και κορίτσια, ηλικίας 7 - 7,5 χρονών, μέσης κοινωνικοοικονομικής κατάστασης, που είχαν ολοκληρώσει τη φοίτηση στην προσχολική εκπαίδευση και βρίσκονταν στη μετάβαση στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, στο χώρο που αναμένεται η κατάκτηση της αναγνωστικής δεξιότητας. Το δείγμα μας αποτέλεσε ο πληθυσμός

δυο τάξεων διαφορετικών νηπιαγωγείων των νοτίων προαστίων, κατά την τελευταία εβδομάδα φοίτησής τους σε αυτό (Ιούνιος 2014).

3.3 Μεθοδολογία

Για τη συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε συνέντευξη με εικόνες (photo elicitation). Οι εικόνες προκαλούν τα βαθύτερα στοιχεία της ανθρώπινης συνείδησης. Η συνέντευξη με εικόνες επομένως, δεν είναι απλά μια διαδικασία που διεγείρει περισσότερες πληροφορίες, αλλά προκαλεί ένα διαφορετικό είδος πληροφοριών (Harper 2002).

Αν η συνέντευξη με φωτογραφίες οξύνει τη μνήμη των υποκειμένων (Collier 1957), η συνέντευξη με εικόνες, όπως αυτές των εικονογραφημένων βιβλίων βραχείας φόρμας, εμφανίζει ξεχωριστό ερευνητικό ενδιαφέρον για δυο κυρίως λόγους:

- Οι εικόνες παρουσιάζουν έναν κόσμο επινενοημένο, δημιούργημα της εικαστικής τέχνης, που ερεθίζει την οπτική αντίληψη και διεγείρει τη φαντασία του μικρού αναγνώστη.
- Ταυτόχρονα, παρουσιάζουν έναν κόσμο οικείο στα παιδιά, απεικονίζουν ρεαλιστικά περιβάλλοντα δράσης (σχολείο, σπίτι, γειτονιά κ.α.), κύριο χαρακτηριστικό του είδους. Έτσι είναι δυνατόν να ανασύρουν συναισθήματα και συνειρμούς, δηλαδή «παρέχουν τη δυνατότητα στον αναγνώστη, και κυρίως στο μικρό αναγνώστη, να ανελκύσει τις εσωτερικές του εικόνες» (Αναγνωστοπούλου 2005, 112).

Η μέθοδος της συνέντευξης με εικόνες κρίθηκε ως καταλληλότερη καθώς εμπλέκει ενεργά τα υποκείμενα και αναζητά την προσωπική μαρτυρία τους για τις αναπαραστάσεις. Η C.Clark (1999, 39) θεωρεί πως η χρήση της φωτογραφίας στις συνεντεύξεις αποτελεί ένα πολύτιμο εργαλείο για το άνοιγμα του κόσμου των παιδιών στους ερευνητές. Η διαδικασία της συνέντευξης με παιδιά αποτελεί μια ιδιαίτερη μορφή συμμετοχικής παρατήρησης, κατά την οποία ο ερευνητής, εκτός από την εκφορά του λόγου - με τους περιορισμούς που αναπόφευκτα προκύπτουν λόγω της νεαρής ηλικίας των υποκειμένων - καλείται ταυτόχρονα να παρατηρήσει στοιχεία της συμπεριφοράς των συμμετεχόντων, όπως χειρονομίες, εκφράσεις, παύσεις, εστίαση σε συγκεκριμένα στοιχεία κ.α. Ο ερευνητής αξιοποιώντας τα, μπορεί να διαμορφώσει μια σφαιρική εικόνα για τον τρόπο με τον οποίο τα παιδιά προσεγγίζουν κι ερμηνεύουν τα οπτικά ερεθίσματα.

Ωστόσο, η έρευνα με παιδιά, όπως αναγνωρίζει η Clark, αποτελεί ένα σύνθετο ζήτημα. Συχνά κατά τη διεξαγωγή τέτοιου είδους ερευνητικών διαδικασιών, τα παιδιά υιοθετούν ρόλους, τους οποίους προσδοκούν από αυτά οι ενήλικες. Ως αποτέλεσμα, η ερευνητική διαδικασία δίνει το επικοινωνιακό πλεονέκτημα στον ενήλικο και ενισχύει την εξουσία του στη σχέση ενήλικου – παιδιού. Αυτό μπορεί να οδηγήσει στην περιορισμένη διάθεση του παιδιού να μιλήσει ελεύθερα στον ενήλικο ερευνητή.

Βασική προϋπόθεση για τη συμμετοχή στην έρευνα ήταν οι ερωτώμενοι να μην έχουν διαβάσει ή ακούσει τις ιστορίες, δηλαδή να μην έχουν γνώση του κειμενικού μηνύματος, γεγονός που θα επηρέαζε τον τρόπο ανάγνωσης των εικόνων. Τα παιδιά χωρίστηκαν σε δυο ομάδες 15 και 13 ατόμων και αφηγήθηκαν μια διαφορετική ιστορία μέσα από τις εικόνες. Προηγήθηκε δοκιμαστική εφαρμογή, με την ανάγνωση ενός διαφορετικού οπτικού υλικού από μια τρίτη ομάδα εστίασης, για την εξοικείωση του ερευνητή με τη μέθοδο και τον εντοπισμό πιθανών δυσκολιών κατά τη διαδικασία. Το υλικό της δοκιμαστικής εφαρμογής δεν συμπεριλήφθηκε στην εξαγωγή συμπερασμάτων.

Σε όλα τα υποκείμενα της έρευνας ζητήθηκε - ατομικά και χωρίς να γνωρίζει το ένα παιδί τις απαντήσεις του άλλου - να αφηγηθούν την ιστορία του βιβλίου μέσα από τις εικόνες. Κατά τη διάρκεια της διαδικασίας ο ερευνητής έθετε **ανοιχτού τύπου ερωτήσεις**, όπως «Τι νομίζεις πως συνέβη εδώ;» ή «Περίγραψε τι βλέπεις στην εικόνα». Σε μερικά σημεία κρίθηκε απαραίτητο να τεθούν **διευκρινιστικές ερωτήσεις**, όπως «Πώς κατάλαβες ότι συμβαίνει αυτό;», «Υπάρχει κάτι στην εικόνα που σε έκανε να το σκεφτείς;» για την αποσαφήνιση των οπτικών στοιχείων που διαμόρφωσαν τη σκέψη των παιδιών. Σε λίγα σημεία επισημάνθηκαν **συγκεκριμένα οπτικά στοιχεία** από τον ερευνητή, στοιχεία καθοριστικά για την παραγωγή νοήματος, όπως π.χ. συννεφάκια σκέψης, και ζητήθηκε η άποψη των παιδιών για το νόημα των συγκεκριμένων οπτικών δηλώσεων. Η επισήμανση τέτοιων στοιχείων πραγματοποιήθηκε συμπληρωματικά και αφού είχε προηγηθεί η λεκτική περιγραφή της εικόνας από το παιδί, ώστε να αποφευχθεί η χειραγώγηση των απαντήσεων.

Η καταγραφή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με τη χρήση ηλεκτρονικού μέσου κατά την διάρκεια της παρατήρησης, παράλληλα με σημειώσεις για την γενική αναγνωστική συμπεριφορά και χαρακτηριστικές αντιδράσεις των παιδιών.

Τα βιβλία που αξιοποιήθηκαν ως πεδίο μελέτης ήταν «Ο Βιβλιοπόντικας», σε κείμενο Βαγγέλη Ηλιοπούλου και εικονογράφηση Chiara Fedele, και ο «Πρώτος», σε κείμενο Μαρίας Παπαγιάννη και εικονογράφηση Σ.Τουλιάτου και Π.Μπουλούμπαση. Τα κριτήρια επιλογής των βιβλίων ήταν:

- **Το είδος της εικονογράφησης**, να αξιοποιεί πολλαπλές εικονογραφικές συμβάσεις και συμπαραδηλώσεις, να περιλαμβάνει τόσο αφηγηματικές όσο και εννοιολογικές αναπαραστάσεις κατά τη Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού.
- **Η ένταξη των δυο βιβλίων σε επιμέρους** σειρές στη σειρά «Χωρίς Σωσίβιο», γεγονός που εξασφαλίζει πληρέστερη γνώση από την πλευρά των δημιουργών, των προδιαγραφών σχεδιασμού και της φιλοσοφίας της σειράς.
- **Η διαφορετική οντολογική υπόσταση του κεντρικού ήρωα** (Βιβλιοπόντικας = ήρωας με μορφή ποντικού, Πέτρος = παιδί στην ηλικία των αναγνωστών)

Επιπλέον, για την επιλογή του «Βιβλιοπόντικα» συνεκτιμήθηκαν το γεγονός πως ήταν το πρώτο βιβλίο της σειράς που κυκλοφόρησε το 2004, η αυτοαναφορικότητα του θέματος σε σχέση την ανάγνωση και η ύπαρξη εννοιολογικών αναπαραστάσεων στο εξώφυλλο και στα εσωτερικά σαλόνια.

3.4 Τα αποτελέσματα της έρευνας

Από την απομαγνητοφώνηση, κωδικοποίηση και επεξεργασία των δεδομένων, προέκυψαν δυο ειδών παρατηρήσεις που αφορούν στην πρόσληψη και ερμηνεία του οπτικού μηνύματος:

- Παρατηρήσεις που αφορούν στον οπτικό σχεδιασμό των εικόνων και την παραγωγή νοήματος.
- Παρατηρήσεις που αφορούν στην παραγωγή νοήματος μέσω της σύνδεσης των αναπαραστάσεων με προσωπικά βιώματα των υποκειμένων.

Επισημαίνεται πως κατά την ανάλυση των δεδομένων δεν εξετάστηκε η συνάφεια ή η «επιτυχής» ανάγνωση των εικόνων σε σχέση με το κειμενικό μήνυμα, το οποίο ήταν άγνωστο στα παιδιά. Η μελέτη επικεντρώθηκε αποκλειστικά στους παράγοντες που διαμόρφωσαν το νόημα της

εικόνας. Ωστόσο, καθώς τα νοήματα των δυο τροπικότητων στο εικονογραφημένο βιβλίο αναπόδραστα αλληλεπιδρούν, γίνεται αναφορά στο κειμενικό μήνυμα στις περιπτώσεις εκείνες όπου η πρόσληψη των εικόνων φανέρωσε ενδιαφέρουσες σχέσεις ανάμεσα στις δυο τροπικότητες και ανέδειξε τη σημασία του οπτικού σχεδιασμού ως κρίσιμο παράγοντα σύνθεσης νοήματος (π.χ. ειρωνεία).

3.4.1 Οπτικός σχεδιασμός και παραγωγή νοήματος

Τα κυριότερα χαρακτηριστικά του οπτικού σχεδιασμού που συνέβαλλαν στη σύνθεση του νοήματος απ' το παιδικό κοινό και στην ανάγνωση της ιστορίας μέσω των εικόνων ήταν:

- 1. Η ανάγνωση χαρακτηριστικών της μη λεκτικής επικοινωνίας**
- 2. Η εστίαση σε λεπτομέρειες των οπτικών αναπαραστάσεων**
- 3. Η απεικόνιση του σκηνικού χώρου**
- 4. Η αναγνώριση εννοιολογικών, συμβολικών μορφών**
- 5. Η αναγνώριση εικονογραφικών συμβάσεων που αποδίδουν κίνηση**
- 6. Η ανάγνωση διαδικασιών λόγου και σκέψης**
- 7. Η θέση και η σύνδεση των αναπαριστώμενων δομών**
- 8. Η γνώση του πλαισίου**

Η σύνθεση του νοήματος από το παιδικό κοινό προέκυψε μέσα από το συνδυασμό και την αλληλεπίδραση περισσότερων του ενός παραγόντων, αναδεικνύοντας τόσο τον ενεργό ρόλο του αναγνώστη όσο και την ιδιαίτερη φύση του εικονογραφημένου βιβλίου, στο οποίο η διαδικασία της ανάγνωσης βρίσκεται σε επιφυλακή στο μικρότερο σημείο που μπορεί να προσδώσει νόημα (Carvalho & Azevedo 2005).

3.4.1.1 Η ανάγνωση χαρακτηριστικών της μη λεκτικής επικοινωνίας

Η αναγνώριση των εκφράσεων του προσώπου, της στάσης και της γλώσσας του σώματος των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων αποτέλεσε το κυρίαρχο στοιχείο για την ερμηνεία της οπτικής τροπικότητας από το παιδικό κοινό. Οι γκριμάτσες, οι χειρονομίες, η βλεμματική επικοινωνία των ηρώων ή η αποφυγή του βλέμματος οδήγησαν στη διατύπωση υποθέσεων σχετικά με τη συναισθηματική κατάσταση των απεικονιζόμενων προσώπων, τις μεταξύ τους σχέσεις και την πλοκή της ιστορίας (σχέσεις αιτίας – αποτελέσματος).

Στην εικ.42 τα παιδιά «διάβασαν» την εικόνα αποκωδικοποιώντας τη μη λεκτική επικοινωνία των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων. Στο σύνολό τους συμπέραναν πως το αγόρι και οι γονείς του βιώνουν συναισθήματα λύπης, από τη χαρακτηριστική στάση του σώματος και τις εκφράσεις του προσώπου τους.



Εικ.42 «Πρώτος», κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου - Π.Μουλούμπασης, σελ. 22-23

«Το παιδί είναι λυπημένο γιατί φαντάζεται πως οι γονείς του θα στεναχωρηθούν και θα τον τιμωρήσουν. Να, το παιδί κάθεται έτσι (σκυμμένο), ο μπαμπάς έχει δάκρυα και η μαμά κάνει έτσι (δείχνει τα χέρια της) και τον μαλώνει» (Χ.Α -7,2 χρονών)

Χαρακτηριστικό είναι πως η ανάγνωση των μορφών της μη λεκτικής επικοινωνίας απ' τα παιδιά της πρώτης σχολικής ηλικίας προηγήθηκε κατά τη λεκτική περιγραφή των εικόνων. Φράσεις όπως «Βλέπω ένα αγοράκι που είναι στεναχωρημένο...» αποτέλεσαν την αφετηρία πολλών περιγραφών ενώ ακολούθησε η αιτιολόγηση «Είναι έτσι γιατί...» ή η περιγραφή της δράσης. Οι

αναπαριστώμενοι συμμετέχοντες, μέσω της οπτικής τους απεικόνισης, επικοινωνούν άμεσα με το παιδικό κοινό. Η Γιαννικοπούλου (2008, 135) σημειώνει:

«Η σιωπηλή γλώσσα του σώματος αποδεικνύεται λαλίστατη για την προσωπικότητα του λογοτεχνικού ήρωα (...) Με το σώμα οι εικονογραφημένοι ήρωες αγαπούν, μισούν, πιστεύουν σε ιδανικά, φοβούνται και χαίρονται, αντιδρούν και επιδοκιμάζουν».

3.4.1.2 Η εστίαση σε λεπτομέρειες των οπτικών αναπαραστάσεων

Η εικονογραφική απόδοση συγκεκριμένων λεπτομερειών συνέβαλλε σε σημαντικό βαθμό στην παραγωγή νοήματος και διαμόρφωσε τις υποθέσεις των παιδιών για την πλοκή της ιστορίας. Στις περισσότερες περιπτώσεις τα αντικείμενα αυτά απεικονίζονται με εμφανή πρόθεση να προσελκύσουν το βλέμμα, είτε μέσω της χωρικής τους διάταξης (κεντρική τοποθέτηση στη σελίδα) είτε μέσω της πλαισίωσής τους.



Στην εικ.43 ο φακός δημιουργεί γύρω από τη δαγκωματιά ένα είδος πλαισίου, στο οποίο επικεντρώνεται όλη η ενέργεια της δράσης. Οι αναγνώστες εστίασαν πρώτα σε αυτό το σημείο της αναπαράστασης, παραλείποντας να ξεκινήσουν την περιγραφή τους από την αριστερή σελίδα κατά τη φορά της ανάγνωσης. Η απεικόνιση του μεγεθυντικού φακού, μέσα από τον οποίο η δασκάλα - εμμέσως ο ίδιος ο αναγνώστης με την επιλογή της συγκεκριμένης οπτικής γωνίας (over the shoulder) - παρατηρούν σε μεγέθυνση τη δαγκωματιά στο βιβλίο, ανέδειξε το στοιχείο αυτό σε κρίσιμο παράγοντα για τη σύνθεση νοήματος.

Εικ.43 «Ο Βιβλιοπόντικας», κειμ. Β.Ηλιόπουλο, εικ. Chiara Fedele.σελ.6-7

«Το κοριτσάκι πήρε αυτόν εδώ τον κύκλο που έχει το γυαλί (φακό) και κοίταξε για να σκεφτεί καλύτερα ποιος δάγκωσε το βιβλίο τους. Να, βλέπεις; (Δείχνει) Είναι δαγκωμένο και αυτοί το κοιτάνε» (Χ.Α 7χρ.).

Συχνά ωστόσο, λεπτομέρειες της εικονογράφησης σημαντικές για την αποκωδικοποίηση του οπτικού κειμένου, δεν τοποθετούνται άμεσα στο επίκεντρο του βλέμματος. Η ανακάλυψή τους ή όχι από τον αναγνώστη είναι εκείνη που θα οδηγήσει στη σύνθεση - αλλά και την ανασύνθεση - του νοήματος. Η ανάγνωση λεπτομερειών που δεν κατέχουν κεντρική θέση στην αναπαράσταση δε συμβαίνει πάντα με την πρώτη ματιά. Η ανακάλυψή τους σε δεύτερο χρόνο, μπορεί να επιφέρει μεταβολή στη σκέψη του μικρού αναγνώστη, ο οποίος ενσωματώνει την νέα οπτική πληροφορία στην ερμηνεία του.

Στην εικ.44 η παρατήρηση του ψαλιδιού και των κομμένων μαλλιών πάνω στο θρανίο του πρωταγωνιστή, δημιουργεί τη νοηματική σύνδεση πως το κορίτσι στο πίσω θρανίο φωνάζει γιατί του έκοψαν τα μαλλιά. Έτσι, η αρχική ερμηνεία του αναγνώστη αναπροσαρμόστηκε όταν εστίασε την προσοχή του στα αντικείμενα που βρίσκονται πάνω στο θρανίο.



Εικ.44 «Πρώτος», κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου- Π.Μουλούμπας, σελ.11

«Αυτός (το αγόρι στο μπροστινό θρανίο) φοβάται αλλά κάνει ότι είναι χαρούμενος. Αυτή είναι θυμωμένη και αυτή λυπημένη. Αυτή, α, ξέρω γιατί θύμωσε... Για τα γράμματα και την καρδούλα που έγραψαν στο θρανίο της. Δεν ήθελε να της γράψουν. Πάνω στο θρανίο (στο μπροστινό) είναι ένα ψαλίδι. Α, όχι, όχι, τώρα ξέρω γιατί θύμωσε...Γιατί της έκοψε τα μαλλιά αυτός.» (Κ.Χ 7,3 χρ.)

Όχι μόνο η εικονογραφική απόδοση αλλά και η απουσία προσδοκώμενων από τους αναγνώστες στοιχείων, σε συγκεκριμένα πλαίσια, επέδρασε στη ερμηνεία των παιδιών για τις αναπαραστάσεις. Η απουσία στοιχείων σε κάποιες περιπτώσεις έγινε σκόπιμα από τον εικονογράφο για να αποδώσει το νόημα του κειμενικού μηνύματος. Στην εικ.45 η άδεια βιβλιοθήκη συνδέεται άμεσα με τη φράση «Πού είναι τα βιβλία; Έχουν χαθεί!».

Σε άλλες περιπτώσεις όμως, η απουσία οπτικών στοιχείων τα οποία τα παιδιά προσδοκούσαν να υπάρχουν, συνδέθηκε άμεσα με την ερμηνεία της εικόνας. Στην εικ.46 αρκετά παιδιά συνέδεσαν νοηματικά το κενό, χωρίς γράμματα τετράδιο - ένα πλαίσιο στο οποίο αναμένουν την ύπαρξη γραμμάτων λόγω της χρήσης του - με το θυμό της δασκάλας, ερμηνεύοντας πως «η δασκάλα θύμωσε γιατί αυτό το παιδί δεν είχε γράψει τίποτα. Να, είναι άδειο!». Άδεια τετράδια που υπήρξαν και σε άλλες εικόνες του ίδιου βιβλίου, οδήγησαν διαφορετικά παιδιά σε αντίστοιχη ερμηνεία.



Εικ. 45 «Ο Βιβλιοπόντικας»
κειμ.Β.Ηλιόπουλου, εικ.С. Fedele, σελ.3



Εικ.46 «Πρώτος!», κειμ. Μ. Παπαγιάννη,
εικ. Σ.Τουλιάτου- Π.Μουλούμπας, σελ.24-25

Η ανακάλυψη των λεπτομερειών της εικονογράφησης από τον αναγνώστη μοιάζει με ένα διαρκές παιχνίδι ανάμεσα στην εικόνα, το βλέμμα και τη σκέψη. Κάθε φορά που ο αναγνώστης ανακαλύπτει μια νέα λεπτομέρεια, η οποία ενώ υπήρχε πριν στο χώρο της σελίδας δεν είχε αποκαλυφθεί, το νόημα ανακατασκευάζεται στο μυαλό του. Ανακαλύπτοντας τις λεπτομέρειες της εικονογράφησης, η ανάγνωση των εικόνων, και ειδικότερα των εικόνων του λογοτεχνικού βιβλίου

για παιδιά, δεν αποτελεί απλά την αναγνώριση οικείων μορφών και σχημάτων αλλά μετατρέπεται σε «μια πολυσύνθετη και ενεργητική διαδικασία, ένα παιχνίδι του ερευνητικού ματιού και του δραστήριου πνεύματος, που χρειάζεται γνώση και νοητική εγρήγορση» (Καλογήρου 2006, 149).

3.4.1.3 Η απεικόνιση του σκηνικού χώρου

Το σκηνικό (settings) στο εικονογραφημένο βιβλίο μπορεί να διακριθεί σε δύο είδη (Lukens 1995 στο Γιαννικοπούλου 2008, 218): το αναπόσπαστο (integral), που παρέχει σημαντικές πληροφορίες της ιστορίας και το σκηνικό ως φόντο (backdrop). Από την έρευνα διαπιστώθηκε πως η απεικόνιση του σκηνικού χώρου στις ιστορίες που μελετήθηκαν αξιοποιήθηκε και ως προς τα δυο είδη και συνέβαλε στη δημιουργία νοήματος με δυο τρόπους:

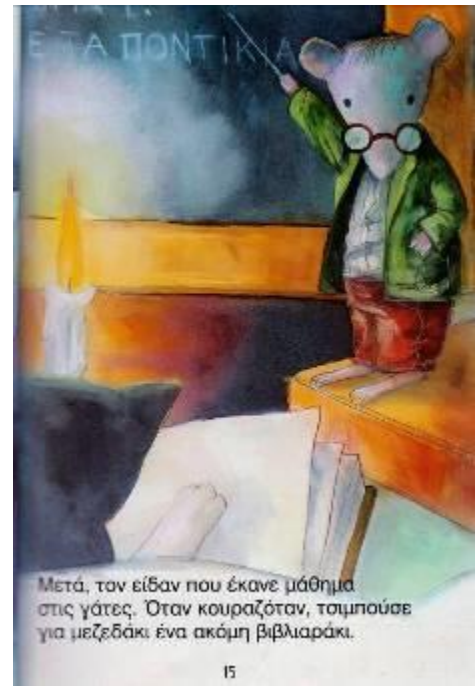
➤ **Μέσω της απεικόνισης χαρακτηριστικών οπτικών στοιχείων**

➤ **Μέσω της χρήσης του λευκού χώρου**

Συγκεκριμένες οπτικές δηλώσεις, είτε πρόκειται για αντικείμενα είτε για σκηνογραφικά χαρακτηριστικά, προσδιόρισαν τη σύνθεση του νοήματος από τα παιδιά. Η ανάγνωση τέτοιων στοιχείων διαμόρφωσε τη συνολική ερμηνεία των υποκειμένων για το χώρο στον οποίο εξελίσσεται η ιστορία και τη δράση (τι συμβαίνει ή τι έχει ήδη συμβεί).

Στην εικ.47 η απεικόνιση του παράθυρου με τα κάγκελα (εκτός από πηγή φωτός, η οποία χρησιμοποιείται με πρόθεση να δημιουργήσει κατευθυνόμενη ένταση προς τους ήρωες) ήταν το πρωταρχικό χαρακτηριστικό, στο οποίο αναφέρθηκε το σύνολο των παιδιών, όταν ζητήθηκε να περιγράψουν τι συμβαίνει στην εικόνα και να αιτιολογήσουν την περιγραφή τους. Η συνηθέστερη περιγραφή ήταν πως «τα ποντίκια είναι στη φυλακή» και η αιτιολόγηση της πως «ξέρω ότι είναι στη φυλακή γιατί βλέπω ότι έχει κάγκελα».

Ομοίως, στην εικ.48 η απεικόνιση του πίνακα και των γραμμάτων καθόρισε την ερμηνεία της εικόνας και την απόδοση του ρόλου του δασκάλου στο Βιβλιοπόντικα. Η επιλογή της οπτικής γωνίας τοποθετεί τον αναγνώστη στη θέση του μαθητή, μαζί με τις γάτες. Συγχρόνως, η απόδοση ανθρώπινης συμπεριφοράς στον ήρωα, που ως δάσκαλος μαθαίνει γράμματα στις γάτες μαθητές, δημιουργεί μια οπτική μεταφορά με χιούμορ (Γιαννικούλου, 2004).



Εικ.47 και εικ.48 «Ο Βιβλιοπόντικας», Κειμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. C.Fedele, σελ. 9 και 15, αντίστοιχα

«Ο ποντικός δείχνει στη γάτα πως να μάθει να διαβάσει. Είναι στο σχολείο γιατί βλέπω τον πίνακα. Α, ξέρω, ο ποντικός είναι ο δάσκαλος γιατί τους μαθαίνει γράμματα!» (Κ.Μ - 7 ΧΡ.)

Στην εικονογράφηση, ο σκηνικός χώρος ως καθοριστικός παράγοντας σύνθεσης νοήματος «δεν είναι σχεδόν ποτέ διακοσμητικός αλλά είναι δομή της ίδιας της αφήγησης» (Ροντάρι 1994, 175). Η ανάγνωση στοιχείων του χώρου αποτελεί άλλωστε χαρακτηριστικών των περιστάσεων, δηλαδή των αφηγηματικών δομών, οι οποίες, κατά τους G.Kress και T. Van Leeuwen (1996), περιλαμβάνουν δευτερεύοντες συμμετέχοντες και στοιχεία του περιβάλλοντος τα οποία παρέχουν σημαντικές πληροφορίες.

Χαρακτηριστικό του σκηνικού χώρου στη σειρά «Χωρίς Σωσίβιο», όπως αναλύθηκε στο β' μέρος της έρευνας, αποτελεί το ανάλαφρο, διακριτικό φόντο και η συχνή χρήση λευκών χώρων γύρω απ' τις εικόνες. Η χρήση λευκών χώρων οδήγησε σε πολλές περιπτώσεις το βλέμμα των υποκειμένων να εστιάσει στην ενέργεια των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων.



Στην εικ.49 το λευκό και μπεζ ουδέτερο φόντο, με την απουσία οποιουδήποτε στοιχείου που να αποκαλύπτει το σκηνικό χώρο, κατηύθυνε τις περιγραφές των υποκειμένων αποκλειστικά στην ενέργεια - δράση των αναπαριστώμενων προσώπων, δηλαδή στο γεγονός πως «τα παιδιά, οι γάτες και ο ποντικός είναι στη βιβλιοθήκη διαβάζουν βιβλία και ο ποντικός τα τρώει».

Επιπρόσθετα, η εστίαση στη δράση των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων οδήγησε τα παιδιά να συμπληρώσουν μόνα τους το σκηνικό χώρο της δράσης αποδίδοντας αυθόρμητα νόημα στο λευκό χώρο της εικόνας και ερμηνεύοντας πως «τα παιδιά διαβάζουν στη βιβλιοθήκη».

Εικ.49 «Ο Βιβλιοπόντικας», κειμ.Β.Ηλιόπουλου, εικ.С.Fedele, σελ.21

3.4.1.4 Η αναγνώριση εννοιολογικών, συμβολικών μορφών

Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση εικόνας με εννοιολογική αναπαραστατική δομή από τις ιστορίες που μελετήθηκαν, είναι ο Βιβλιοπόντικας (εικ.50), εικόνα που συναντάται ως εσωτερικό σαλόνι και ως εξώφυλλο του βιβλίου. Το θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ταυτότητας του ήρωα - η αγάπη του για τα βιβλία - εκφράζεται ήδη από το όνομα-ταυτότητα που του έδωσε ο συγγραφέας.

Οπτικά ο ήρωας αποδίδεται από την εικονογράφο με μια εικονογραφική αναπαράσταση, που συμβολίζει την ενσωμάτωση της «βιβλιοφαγίας» του, όπως αναδεικνύεται και από το λεκτικό κείμενο στο επάνω μέρος της σελίδας. Ο Βιβλιοπόντικας αναπαρίσταται ως ποντικός, το σώμα του οποίου αποτελεί ολόκληρη η βιβλιοθήκη, ενώ το κεφάλι του σκεπάζει η στέγη του κτιρίου που μοιάζει ταυτόχρονα και με βιβλίο. Η εικονογράφος С.Fedele μας είπε για αυτή την αναπαράσταση: «Δεν θυμάμαι πολύ καλά πώς σκέφτηκα και γιατί το Βιβλιοπόντικα-βιβλιοθήκη αλλά νομίζω ότι υπήρχε κάπου στο αρχικό κείμενο ως νύξη (το φαντάζονταν τα παιδιά) και αφού το αξιοποίησα εικονογραφικά έφυγε από το τελικό κείμενο».

— Να το φέρουμε στην τάξη; ρώτησαν
τα παιδιά.
— Βέβαια! Αυτό το ποντίκι θα είναι σοφό
με τόσα βιβλία που έχει φάει!



Εικ.50 «Ο Βιβλιοπόντικας», κειμ.Β.Ηλιόπουλου, εικ.С.Fedele, σελ.19

Από την έρευνα διαπιστώθηκε πως η ανάγνωση της εννοιολογικής συμβολικής μορφής από τα παιδιά πραγματοποιήθηκε με την **κυριολεκτική σημασία της οπτικής απεικόνισης**. Τα παιδιά περιέγραψαν τον ήρωα ως «έναν ποντικό που είναι ποντικός και σπíti μαζί». Λιγότερες ερμηνείες απέδωσαν με έννοιες χώρου την απεικόνιση ποντικού – σπιτιού, ερμηνεύοντας την εικόνα ως «έναν ποντικό που έχει ανέβει πάνω σε ένα σπίτι». Η ανάγνωση της λέξης «Βιβλιοθήκη» στο σώμα

του Βιβλιοπόντικα πραγματοποιήθηκε μόνο από ένα παιδί και οδήγησε στην ερμηνεία πως «ο ποντικός ζει στη βιβλιοθήκη και του αρέσουν τα βιβλία».

Αν και η εννοιολογική φύση της αναπαράστασης δεν έγινε αντιληπτή από τα παιδιά με συμβολική σημασία που αποδίδεται από την εικονογράφο, η απεικόνιση του ήρωα δημιούργησε ένα **λεκτικό παιχνίδι ανάμεσα στις δυο κυρίαρχες οπτικές μορφές**. Πολλά παιδιά δημιούργησαν μια δική τους λεκτική σύνθεση, βασισμένη στην εικόνα, για να περιγράψουν τον ήρωα και του έδωσαν το όνομα «Ποντικόσπιτος». Η Γιαννικοπούλου(2008, 142) γράφει:

«Κάποιες φορές ορισμένα χαρακτηριστικά των ηρώων, ισχυρά και παρόντα, τείνουν να εμφανίζονται στην εικονογράφηση με τη μορφή μιας ευφυούς οπτικο-ρηματικής ανταλλαγής που θα μπορούσε να θεωρηθεί οπτική υπερκυριολεξία. Σε αυτές τις περιπτώσεις η προσωπικότητα του κεντρικού ήρωα εκφράζεται μέσω κυριολεκτικών εικονιστικών μεταγραφών κάποιας λεκτικής μεταφορικής έκφρασης».

Εκτός από τις εννοιολογικές αναπαραστατικές δομές συχνή στα βιβλία της σειράς είναι η εικονογραφική απόδοση αντικειμένων με συμβολική σημασία. Τα στοιχεία αυτά λειτουργούν ως ένα είδος κώδικα, τον οποίο τα παιδιά καλούνται να αποκωδικοποιήσουν για να ανακαλύψουν το νόημα της αναπαράστασης. Τα οπτικά στοιχεία με συμβολική σημασία στις δυο ιστορίες που μελετήθηκαν είναι, κατά κύριο λόγο, αντικείμενα οικεία στα παιδιά και αναγνωρίστηκαν ως προς τη συμβολική τους σημασία σε μεγάλο βαθμό.

Στην εικ.51 οι εικονογράφοι έχουν επιλέξει να αποδώσουν το κειμενικό μήνυμα «Στο σχολείο μου είμαι πάντα πρώτος μαθητής» με την ταυτόχρονη χρήση περισσότερων του ενός συμβολικών στοιχείων: το βάθρο με τους αριθμούς, το τετράδιο με τους βαθμούς που προβάλλει ο μαθητής και το στεφάνι που φοράει ο πρώτος.

Εικ.51 «Πρώτος», κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου-Π.Μουλούμπασης, σελ.3



Η αναγνώριση ενός ή και περισσότερων από τα συμβολικά αυτά στοιχεία διαμόρφωσε την ερμηνεία της αναπαράστασης, όπως φαίνεται από την περιγραφή που ακολουθεί:

«Ο ένας είναι θυμωμένος, η μια είναι χαρούμενη και ο άλλος είναι πολύ χαρούμενος επειδή είναι νικητής. Είναι νικητής επειδή φοράει αυτό στο κεφάλι (στεφάνι), εδώ έχει το 1 (δείχνει το βάθρο) κρατάει ένα χαρτί (δείχνει το τετράδιο) που έχει 10, 10, 10...» (Μ.Χ, 7 χρονών)

3.4.1.5 Η αναγνώριση εικονογραφικών συμβάσεων κίνησης

Κατά την ανάγνωση των εικόνων παρατηρήθηκε η αναγνώριση δυο βασικών ειδών εικονογραφικών συμβάσεων, οι οποίες διαμόρφωσαν την ερμηνεία των αναγνωστών: συμβάσεις που αποδίδουν κίνηση και συμβάσεις που αποδίδουν σκέψη και ομιλία.

Η διαστρέβλωση σωμάτων ή αντικειμένων (Nodelman 2009, 246) είναι ένα από τα χαρακτηριστικά μέσα που χρησιμοποιούνται για την απόδοση της κίνησης στη διδιάστατη εικόνα. Πόδια, χέρια και άλλα μέλη του σώματος πολλαπλασιάζονται για να αποδοθεί η κίνηση. Αποδείχτηκε από τις απαντήσεις πως τα παιδιά έχουν αυτή την αντίληψη. Η ανάγνωση τέτοιου είδους «τεχνασμάτων», όχι μόνο πραγματοποιήθηκε επιτυχώς αλλά προσέλκυσε το βλέμμα και προκάλεσε το γέλιο των αναγνωστών.

Στην εικ.52 η απεικόνιση των πολλών ποδιών αποδόθηκε εύστοχα ως πρόθεση του εικονογράφου να αποτυπώσει την προσπάθεια του κοριτσιού να ξεφύγει. Η ερμηνεία των υποκειμένων ήταν πως

«...το κορίτσι τρέχει. Τρέχει επειδή δεν ήθελε να την πιάσει αυτό εδώ το αγοράκι. Για αυτό κάνει έτσι (το παιδί κουνάει τα πόδια του, όπως το κορίτσι στην εικόνα)» (Κ.Λ. 7,5χρ.).



Εικ.52 «Πρώτος», κειμ. Μ. Παπαγιάννη

εικ. Σ.Τουλιάτου- Π.Μουλούμπασης, σελ.8,9



Εικ.53 «Πρώτος», κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου-Π.Μουλούμπασης, σελ. 17

Αντίστοιχα, η αναπαράσταση της εικ.53 στην οποία επιλέχθηκε ο πολλαπλασιασμός των χεριών για την απόδοση της κίνησης, ερμηνεύτηκε ως το αγόρι που «έχει τρία χέρια εδώ και δυο από την άλλη γιατί θέλει να κάνει πολλά πράγματα μαζί. Να φτιάξει πολλές σαΐτες» (Ο.Ν.7 χρ.).

3.4.1.6 Η ανάγνωση διαδικασιών λόγου και σκέψης

Μια ιδιαίτερη μορφή αφηγηματικών αναπαραστάσεων κατά τη Γραμματική του Οπτικού Σχεδιασμού, αποτελούν οι διαδικασίες λόγου και σκέψης. Γνωστές φόρμες από το χώρο των κόμικς ως μπαλόνια ή σύννεφα σκέψης και ομιλίας, αποτελούν κυρίαρχες οπτικές δηλώσεις τόσο στις δυο ιστορίες που μελετήθηκαν αλλά και σχεδόν σε όλα τα βιβλία της σειράς Χωρίς Σωσίβιο.

Για τους G.Kress και T. Van Leeuwen (1996, 68) η απόληξη των μπαλονιών συνδέει τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες με μια εσωτερική νοητική διεργασία (σκέψη) ή με το περιεχόμενο της ομιλίας (λόγια). Οι διαδικασίες αυτές πλαισιώνονται από το λευκό χώρο του σύννεφου. Τα παιδιά πρωτοσχολικής ηλικίας φάνηκε πως είναι εξοικειωμένα με τέτοιου είδους συμβάσεις και μπορούν να κατανοήσουν, στη συντριπτική πλειοψηφία, τη χρήση και λειτουργία τους. Η γνώση αυτή επιβεβαιώθηκε από τον ερευνητή με διευκρινιστικές ερωτήσεις κατά τη συνέντευξη, όπως φανερώνει ο παρακάτω διάλογος, που αφορά στην περιγραφή της εικ.54.



Εικ.54 «Πρώτος», κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου- Π.Μουλούμπασης, σελ.24-25

Κ.Κ : Η δασκάλα τον ρώτησε: «Εσύ το έκανες;» και το παιδάκι είπε : «Όχι! Δεν το έκανα εγώ. Ο άλλος». Και η δασκάλα είπε: «Ποιος;»

Ερευνητής: Πώς κατάλαβες ότι μιλούν;

Κ.Κ: Γιατί βλέπω αυτά (Δείχνει τα μπαλόνια ομιλίας).

Η αναγνώριση της συγκεκριμένης σύμβασης από το παιδικό κοινό έγινε σε μεγάλο βαθμό διαφοροποιημένα ως προς την ενέργεια που εκφράζουν οι διαφορετικές μορφές της οπτικής δήλωσης. Τα υποκείμενα της έρευνας απέδωσαν στα μπαλόνια με την αιχμηρή ένωση και το οβάλ σχήμα την έννοια της ομιλίας και του πραγματικού, χρησιμοποιώντας κατά την περιγραφή τους κυρίως τα ρήματα «είπε, ρώτησε, φώναξε». Αντίθετα, στα μπαλόνια με σχήμα σύννεφου ή φυσαλίδας η λεκτική περιγραφή περιελάμβανε τα ρήματα «σκέφτεται, φαντάζεται, ονειρεύεται».

Σε ορισμένες περιπτώσεις όπου η διαδικασία λόγου δεν αναγνωρίστηκε ρητά ως ομιλία, η οπτική σύνθεση του μπαλονιού και τα γράμματα εντός του, διαμόρφωσαν την ερμηνεία των υποκειμένων ως προς τη λειτουργία του στοιχείου. Παιδιά που ανέφεραν πως δε γνωρίζουν τι είναι αυτό (μπαλόνι), στην ερώτηση του ερευνητή «Γιατί νομίζεις ότι το έχουν ζωγραφίσει εδώ» διατύπωσαν την υπόθεση πως «το έχουν βάλει εκεί για να βάλουν μέσα τα γράμματα. Για να μην βγει το γράμμα εδώ έξω (στην εικόνα)». Τα παιδιά επομένως, απέδωσαν στην οπτική σύμβαση χωρικά χαρακτηριστικά, το ρόλο πλαισίου που διαχωρίζει στοιχεία της οπτικής και λεκτικής

τροπικότητας. Άλλωστε για το Μαρτινίδη (1996, 730) τα κόμικς, άμεσα συνυφασμένα με την έννοια του χώρου και του χρόνου, αποτυπώνουν «τη μετατροπή του χρόνου (της ομιλίας) σε χώρο (σε μπαλονάκια) καθώς και τη μετατροπή του χώρου σε χρόνο (...) και συμβάλλουν ως ένα βαθμό στην εδραίωση της κυριαρχίας του χώρου επί του χρόνου».

Ιδιαίτερη οπτική δήλωση αποτέλεσε ο συνδυασμός διαδικασίας σκέψης και συμβολικής αναπαράστασης, όπως αποδόθηκε από τους εικονογράφους στην εικ.55. Ο πρωταγωνιστής σκέφτεται μια ιδέα, η οποία αποδίδεται με το άναμμα της λάμπας μέσα στο μπαλόνι σκέψης. Η ολοκληρωμένη ανάγνωση της οπτικής δήλωσης από το παιδί αναγνώστη προϋποθέτει την ταυτόχρονη αποκωδικοποίηση του νοήματος του μπαλονιού (διαδικασία λόγου), της λάμπας (συμβολική αναπαράσταση) και το συνδυασμό των νοημάτων τους. Παρατηρήθηκε πώς ανάλογα με την αναγνώριση ή μη της μίας ή των δυο συμβάσεων, οι ερμηνείες των παιδιών διέφεραν σε σημαντικό βαθμό.

«Το παιδί έγραφε και τότε σκέφτηκε μια λάμπα» (Τ.Η 7χρ.)

«Σκέφτεται αν έχει φως για να βλέπει» (Π.Μ 7,3χρ.)

«Έχει μια λάμπα μέσα που σημαίνει ότι έχει μια ιδέα»(Ε.Σ 7,5χρ.)

«Το παιδί σκέφτηκε κάτι, γιατί έχει το σύννεφο» (Ρ.Ρ 7,3χρ.)



Εικ.55 «Πρώτος!», κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου- Π.Μουλούμπασης, σελ.16

3.4.1.7 Η διάταξη και η σύνδεση των αναπαριστώμενων στοιχείων

Η διάταξη των αναπαριστώμενων μορφών στο χώρο της σελίδας και ο τρόπος με τον οποίο συνδέονται μεταξύ τους συνέβαλαν καθοριστικά στην αναγνωσιμότητα των εικόνων. Η εγγύτητα δυο στοιχείων, η μεταξύ τους απόσταση και η σύνδεση τους μέσω οπτικών ανυσμάτων (διαδικασίες δράσης) ή μέσω του βλέμματος (διαδικασίες αντίδρασης) διαμόρφωσαν την ερμηνεία των υποκειμένων. Η σημασία της σύνδεσης των επιμέρους στοιχείων των οπτικών αναπαραστάσεων αναδεικνύεται ιδιαίτερα στις περιπτώσεις εκείνες, όπου οι συνδέσεις οδήγησαν σε ερμηνεία αντίθετη ή και εντελώς διαφορετική από το νόημα του κειμενικού μηνύματος (ειρωνεία).



Εικ.56 «Πρώτος», κειμ. Μ. Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου - Π.Μουλούμπασης, σελ.10

Στην εικ.56 η σύνδεση που δημιουργείται από το χέρι του παιδιού και τη βελόνα που κρατάει προς το καθισμένο αγόρι, ερμηνεύτηκε ως προσπάθεια του αγοριού να τρυπήσει ή να κόψει τη μπλούζα του άλλου. Αυτή η ερμηνεία δημιουργεί μια σχέση ειρωνείας ανάμεσα στο νόημα της εικόνας, όπως το συνέθεσαν οι αναγνώστες, και το νόημα του λεκτικού κειμένου, κατά το οποίο το σκυμμένο αγόρι προσπαθεί να εξακριβώσει εάν ο φίλος του είναι ο καλικάτζαρος Κωλοβελόνης.

Εικ.57 «Ο Βιβλιοπόντικας»,
Κειμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. C.Fedele, σελ.10

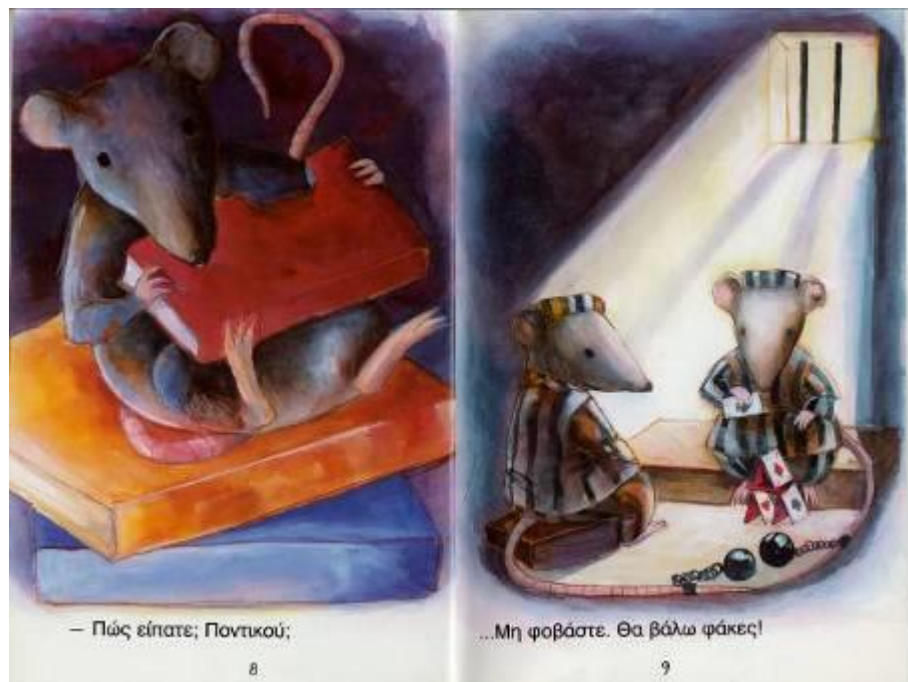
Στην εικ.57 το άνυσμα που δημιουργεί η κατεύθυνση του σώματος της γάτας προς το πράσινο βιβλίο για την πλειοψηφία των αναγνωστών οδήγησε στην ερμηνεία πως η γάτα προσπαθεί να πιάσει το βιβλίο και όχι τον ποντικό. Η γνώση πως στην πραγματική ζωή οι γάτες κυνηγούν τα ποντίκια αναφέρθηκε από μικρό αριθμό παιδιών. Αντίστοιχα, αποδόθηκε στον ποντικό η πρόθεση να πιάσει το κόκκινο βιβλίο, καθώς η κατεύθυνση της μουσούδας του συνδέει τα δυο αυτά στοιχεία. Η ερμηνεία



αυτή, που δε σχετίζεται καθόλου με το λεκτικό κείμενο αλλά προκύπτει μέσα από την οπτική αναπαράσταση, αναδεικνύει τη σημασία της διάταξη των οπτικών μορφών στο χώρο της σελίδας και της μεταξύ τους σύνδεσης ως κρίσιμο παράγοντα της αναγνωσιμότητας των εικόνων. Η Α.Ρουτζούνη Μπίκα (2001, 243-244) γράφει πως

«...η δομική προσέγγιση της εικόνας δημιουργεί το κατάλληλο πλαίσιο της πολλαπλής αναγνωσιμότητάς της από το παιδί, ξυπνά το ενδιαφέρον του για ένα ταξίδι εξερεύνησης μέσα σε αυτή και ανάγει το περιεχόμενό της σε παρακίνηση και συνάμα πρόκληση για πολύπλευρη παρατήρηση».

Η έρευνα ανέδειξε πως όχι μόνο η σύνδεση των οπτικών αναπαραστάσεων μέσα στην ίδια εικόνα αλλά και οι εικόνες δυο αντικριστών σελίδων δημιούργησαν για το παιδικό κοινό νοηματικές συνδέσεις. Στην εικ.58 τα παιδιά συμπέραναν πως τα ποντίκια βρίσκονται στη φυλακή «γιατί έφαγαν τα βιβλία», κάνοντας άμεση αναφορά στην αντικριστή, αριστερή σελίδα. Η εικονογράφος μάλιστα, συνδέει τις δυο εικόνες και μέσω του χρώματος στο φόντο, το οποίο επεκτείνεται και στις δυο σελίδες. Οι δυο σελίδες «διαβάστηκαν» από τα παιδιά ως ένα σύνολο με συνεκτικό νόημα.



Εικ.58 «Ο Βιβλιοπόντικας», Κειμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. C.Fedele, σελ. 8-9

Σύμφωνα με τον R.Arnhheim (2007, 89) σύνδεση μπορεί να υπάρξει επίσης όταν στοιχεία της εικόνας είναι τοποθετημένα «σε αντίστοιχα συμμετρικά θέσεις». Από την έρευνα διαπιστώθηκε πως αυτό λειτούργησε τόσο σε στοιχεία που τοποθετήθηκαν κατ' αναλογία στο χώρο της ίδιας σελίδας, όσο και σε αντίστοιχα τοποθετημένα στοιχεία σε αντικριστές σελίδες.



Εικ.59 «Ο Βιβλιοπόντικας», Κειμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. C.Fedele, σελ.18-19

Στην εικ.59 τα παιδιά συμπέραναν πως το κορίτσι εξηγεί στη δασκάλα τι κάνει ο ποντικός, αναφερόμενα στη δεξιά σελίδα, συνδέοντας την άμεσα με το σκίτσο του Βιβλιοπόντικα, που απεικονίζεται στο τετράδιο της αριστερής σελίδας. Ομοίως, στην εικ.49 (σελ.78) τα περισσότερα παιδιά διατύπωσαν την άποψη πως το παιδί στα δεξιά της εικόνας έχει το ίδιο δαγκώσει το βιβλίο που κρατάει, δηλαδή «το παιδί έφαγε το βιβλίο όπως και ο Βιβλιοπόντικας τρώει το βιβλίο που κρατάει». Ο R.Arnhheim (2007, 97) γράφει στο βιβλίο του «Οπτική Σκέψη»:

«Το προνόμιο να παρατηρεί κανείς καθετί με σε σχέση με κάτι άλλο ανυψώνει την κατανόηση σε ανώτερα επίπεδα πολυπλοκότητας και εγκυρότητας, αλλά ταυτόχρονα εκθέτει τον παρατηρητή σε ένα άπειρο πλήθος συνδέσεων. Του αναθέτει το έργο να διακρίνει τις σχέσεις που είναι συναφείς από τις μη συναφείς και να παρακολουθεί προσεκτικά τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των πραγμάτων».

3.4.1.8 Η γνώση του πλαισίου

Η γνώση του πλαισίου στο οποίο εντάσσεται η αναπαράσταση, δηλαδή πως το οπτικό κείμενο αποτελούν οι εικόνες ενός βιβλίου οι οποίες συνθέτουν μια συνεκτική αφηγηματική ακολουθία (Kress & Leeuwen 1996, 25), επηρέασε όχι μόνο την παραγωγή νοήματος για την πλοκή της ιστορίας συνολικά αλλά και τη σύνθεση του νοήματος κάθε εικόνας ξεχωριστά.



Εικ.60 «Ο Βιβλιοπόντικας», Κειμ. Β.Ηλιόπουλου, εικ. C.Fedele, σελ.13

Η εικ.60 για παράδειγμα, αποτέλεσε αντικείμενο διπλής ερμηνείας: το νόημα της ίδιας προέκυψε από το συνδυασμό στοιχείων προηγούμενων αναπαραστάσεων. Ταυτόχρονα, στοιχεία της συγκεκριμένης εικόνας έδωσαν έναυσμα για την ερμηνεία του οπτικού κειμένου της επόμενης σελίδας. Η αναφορά μάλιστα στα στοιχεία προηγούμενων εικόνων ήταν τόσο λεκτική - στις περιγραφές των παιδιών - όσο και στην πράξη. Τα παιδιά ανέτρεξαν στις προηγούμενες σελίδες για να τεκμηριώσουν την υπόθεσή τους, όπως φανερώνει ο παρακάτω διάλογος:

Κ.Π : Τα παιδιά πάνε να βρουν τα ποντικάκια. Τα ποντίκια είναι κάπου εδώ (δείχνει έξω από τη σελίδα, προς την πλευρά που πέφτει το φως του φακού). Έχουν ένα κλειδί. Πάνε ...στη φυλακή.

Ερευνητής: Πώς κατάλαβες ότι πάνε στη φυλακή;

Κ.Π: Πάνε στη φυλακή, γιατί έχουν το κλειδί, να το (δείχνει το κλειδί). Να ξεκλειδώσουν τα ποντικάκια να βγουν έξω (γυρίζει στη σελ. 9 που απεικονίζεται η φυλακή). Να, εδώ πάνε.

(Περιγραφή επόμενης σελίδα)

Κ.Π : Ο ποντικός εδώ μαθαίνει γράμματα στις γάτες. Είναι στο σχολείο. Χρειάζονται κι ένα κεράκι γιατί εδώ (γυρίζει στην προηγούμενη σελίδα, δείχνει το σκοτάδι και το φακό) έπεσε το ρεύμα και δε βλέπουν καλά.

Η ανάγνωση του εικονογραφημένου βιβλίου επομένως προκύπτει ως μια αλληλουχία εικόνων, κάθε μια από τις οποίες αλληλεπιδρά με τις υπόλοιπες. Για τον P.Nodelman (2008, 265) «σε κάθε εικόνα σε ένα εικονογραφημένο βιβλίο καθιερώνει ένα νέο συγκείμενο της εικόνας που έπεται και αυτό γίνεται ένα σχήμα που καθορίζει πώς θα δούμε την επόμενη σελίδα».

3.4.2 Παραγωγή νοήματος: η ολιστική προσέγγιση του μικρού αναγνώστη

Η σύνθεση του νοήματος των οπτικών αναπαραστάσεων πραγματοποιήθηκε από τα υποκείμενα της έρευνας όχι μόνο μέσω της αναγνώρισης των οπτικών μορφών που απεικονίζονται στο χώρο της σελίδας, αλλά ταυτόχρονα μέσα από την ανάκληση των προσωπικών εμπειριών τους. Τα παιδιά αναγνώστες-εικόνων συνέδεσαν τις οπτικές αναπαραστάσεις με τις προσωπικές, οικογενειακές και κοινωνικές καταστάσεις που έχουν βιώσει. Τα παιδιά άλλωστε για να μπορέσουν να εισέλθουν στις μυθοπλασίες, κινητοποιούν αδιάκοπα τους εσωτερικούς πραγματικούς τους κόσμους (Chambat & Jost 2012).

Η αναφορά σε εσωτερικές εικόνες των υποκειμένων αποτυπώθηκε στις λεκτικές περιγραφές τους. Στην εικ.61 η περιγραφή του παιδιού βασίστηκε στην γνώριμη δραστηριότητα του φίλου του να φτιάχνει σαΐτες, καθώς όπως είπε «Έκοψε το τετράδιο κι έκανε μια σαΐτα. Το κατάλαβα γιατί και ο φίλος μου ο Χριστόφορος κάνει έτσι (δείχνει τη σαΐτα) και τις πετάει έτσι» (Τ.Κ 7χρ.). Αντίστοιχα, η εικονογραφική απόδοση των πολλών ποδιών στην εικ.53 (βλ. σελ.82) συνδέθηκε με το έθιμο που γνώριζε ο αναγνώστης και ανακάλεσε στο μυαλό του, εντάσσοντας το στην ερμηνεία του ως «το κοριτσάκι που είναι σαν την κυρία Σαρακοστή, έχει 7 πόδια» (ΜΕ 7,5 χρ.).



Εικ.61 «Πρώτος!», κειμ. Μ.Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου- Π.Μουλούμπασης, σελ.16-17

Η σύνδεση προσωπικών εμπειριών των αναγνωστών κατά την ανάγνωση των βιβλίων της σειράς Χωρίς σωσίβιο, αποτελεί ένα εγγενές στοιχείο του επικοινωνιακού σχεδιασμού της ίδιας της σειράς αλλά και των γενικών χαρακτηριστικών του είδους. Σύμφωνα με τον κατάλογο παρουσίασης των βιβλίων, στις ιστορίες «οι ήρωες μοιάζουν με τα σημερινά παιδιά και ζουν ανάλογες καθημερινές ή φανταστικές ιστορίες». Με τον τρόπο αυτό επιδιώκεται μεγαλύτερη συναισθηματική ταύτιση του αναγνώστη, δημιουργώντας συνδέσεις μέσω οικείων καταστάσεων των αναπαριστώμενων (ηρώων) και των ενεργών συμμετεχόντων (αναγνωστών).

Παρατηρήθηκε επίσης, πως συχνά οι αναγνώστες απέδωσαν πρόθεση στις ενέργειες των αναπαριστώμενων συμμετεχόντων, η οποία δεν προέκυπτε από κάποια εμφανή οπτική δήλωση, αλλά μάλλον από την προσωπική, συνειδητή ή ασυνειδητή, πρόθεση του ίδιου του αναγνώστη. Στην εικ.61 ο αναγνώστης προέβλεψε πως η ιδέα του ήρωα (λάμπα) είναι να κάνει μια σαΐτα «για να τη ρίξει στο κεφάλι της δασκάλας του».

Εκτός από τη λεκτική περιγραφή, η ανάγνωση των εικόνων από τα παιδιά αναγνώστες πραγματοποιήθηκε ολιστικά: με τα μάτια, με το μυαλό και με το σώμα. Στη εικ.62 η εικονογραφική αποτύπωση της κίνησης του κεφαλιού της δασκάλας δεξιά-αριστερά, που αποδόθηκε με τον πολλαπλασιασμό των χαρακτηριστικών του προσώπου, αναγνωρίστηκε από τους αναγνώστες και αποδόθηκε με την ίδια κίνηση των αναγνωστών κατά την ερευνητική διαδικασία. Γίνεται φανερό

επομένως, πως η εικόνα αποτέλεσε ένα ερέθισμα το οποίο τα παιδιά προσέλαβαν οπτικά, το ερμήνευσαν αναφερόμενα σε γνώριμα νοητικά σχήματα, περιέγραψαν λεκτικά και αναπαρήγαν και με το σώμα τους. Ο Gombrich (1995, 28) στο «Τέχνη και Ψευδαίσθηση» γράφει:

«Αν επιχειρήσουμε να αναλύσουμε τις νοητικές μας εικόνες στα συστατικά τους στοιχεία, θα δούμε ότι αποτελούνται από αισθητηριακά δεδομένα που απορρέουν από την όραση αλλά και από αναμνήσεις αφής και κίνησης (...) Αποστολή του καλλιτέχνη είναι «επανορθώσει» την έλλειψη κίνησης μέσω μιας εικόνας που μεταδίδει όχι μόνο τις οπτικές αισθήσεις, αλλά και τις απτικές εκείνες μνήμες που θα επιτρέψουν να ανασυγκροτήσουμε την τρισδιάστατη φόρμα στο μυαλό μας».



Εικ.62 «Πρώτος!», κειμ. Μ.Παπαγιάννη, εικ. Σ.Τουλιάτου- Π.Μουλούμπασης, σελ.26-27

«Εδώ η δασκάλα. Ωχ, πώς είναι έτσι...Μιλάει σε αυτόν, μιλάει και σε αυτόν και κάνει έτσι, (κουνάει το κεφάλι του δεξιά αριστερά) για αυτό έχει πολλά πρόσωπα»(Δ.Κ 7,5 χρ.)

Γ' Μέρος – Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη είχε ως αντικείμενο τον οπτικό πολιτισμό και το παιδί, και ειδικότερα, τα εικονογραφημένα βιβλία βραχείας φόρμας για παιδιά. Η προσέγγιση του θέματος πραγματοποιήθηκε από τη σκοπιά της Κοινωνικής Σημειωτικής. Στην πορεία αυτή διασταυρώθηκε με θεωρίες λογοτεχνίας και γνωστικής ανάπτυξης του παιδιού, καθώς το πεδίο της Κοινωνικής Σημειωτικής εμπεριέχει, κατά το Hodge, τη διεπιστημονική προσέγγιση των φαινομένων που μελετά.

Η έρευνα επιχείρησε να προσεγγίσει τους τρεις βασικούς παράγοντες παραγωγής νοήματος: το βιβλίο αφήγησης βραχείας φόρμας ως πολυτροπικό κείμενο, τους δημιουργούς των σημείων ως πομπούς\παραγωγούς μηνυμάτων και το παιδικό κοινό ως αποδέκτη του πολιτιστικού προϊόντος και συν-διαμορφωτή του νοήματος.

Πεδίο μελέτης αποτέλεσαν τα βιβλία της σειράς «Χωρίς σωσίβιο», που κυκλοφόρησε το 2004 από τις εκδόσεις Πατάκη. Σύντομα αφηγηματικά κείμενα που απευθύνονται σε παιδιά δεν συναντώνται για πρώτη φορά στην ελληνική εκδοτική παραγωγή. Η δημιουργία της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» ωστόσο, αποτέλεσε την πρώτη συστηματική και οργανωμένη προσπάθεια να δημιουργηθεί μια ολοκληρωμένη σειρά βιβλίων, που απευθύνεται αποκλειστικά στον πρώτο αυτόνομο αναγνώστη και η οποία λαμβάνει υπόψη στο σχεδιασμό της τα ιδιαίτερα γλωσσικά και γνωστικά χαρακτηριστικά του.

Για τους Hodge και Kress (1998, 6) «το είδος αντιπροσωπεύει μια σημειωτική κατηγορία που κωδικοποιεί τα αποτελέσματα μιας κοινωνικής αλλαγής και δομής». Η δημιουργία με τρόπο συστηματικό αυτού του είδους βιβλίων, συνέβαλλε καθοριστικά στην ανάδειξη της ιδιαιτερότητας του πρώτου αναγνώστη και των χαρακτηριστικών του. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται και επικεντρώνεται όχι στο παιδί αναγνώστη γενικά, αλλά στην καθοριστική στιγμή της πρώτης συνάντησης του παιδιού με το πολυτροπικό κείμενο ως αρχή της αυτόνομης αναγνωστικής πορείας του. Ταυτόχρονα, η λειτουργική αξιοποίηση της εικόνας στα βιβλία του είδους ανέδειξε την καθοριστική σημασία της εικόνας και του οπτικού σχεδιασμού γενικότερα, στην παραγωγή νοήματος για το κοινό αυτής της ηλικίας.

Η δημιουργία της σειράς προβάλλει την κατάκτηση ενός γνωστικού στόχου, ο οποίος είναι ταυτόχρονα και κοινωνικός: την αναγνωστική αυτονομία. Η σειρά σχεδιάστηκε, όπως διατυπώνεται από τους δημιουργούς της, για να βοηθήσει τους μαθητές της Α' και Β' δημοτικού να διαβάσουν μόνοι τους το πρώτο τους λογοτεχνικό βιβλίο. Η πρόθεση των δημιουργών να βοηθήσουν τα παιδιά να αυτονομηθούν ως αναγνώστες διαμόρφωσε τα οπτικά, δομικά και μορφολογικά χαρακτηριστικά των βιβλίων: σταθερός αριθμός λέξεων και εικόνων, σταθερός αριθμός σελίδων ανά επίπεδο, δημιουργία ειδικής γραμματοσειράς για τα κείμενα. Με τις επιλογές αυτές επιδιώκεται η διαμόρφωση ενός σταθερού αναγνωστικού περιβάλλοντος - σε επίπεδο γλωσσικό και παράλληλα οπτικό - το οποίο παρέχει ασφάλεια και διευκολύνει την ανάγνωση.

Η φιλοσοφία δημιουργίας της σειράς και ο κεντρικός ρόλος που κατέχει ο αναγνώστης στο σχεδιασμό της αποτυπώνεται και στην επιλογή του σήματος, με το οποίο επιχειρείται σε σημειολογικό επίπεδο η σύνδεση του παιδιού-αναγνώστη με την κατάκτηση της δεξιότητας της ανάγνωσης. Η νοηματική σύνδεση ολοκληρώνεται με την αξιοποίηση του χρώματος ως σημειωτικό πόρο. Κυρίαρχο στοιχείο του οπτικού σχεδιασμού του εξώφυλλου, οι χρωματικές ζώνες αγκαλιάζουν το εικαστικό του εξώφυλλου και δημιουργούν τη βάση πάνω στην οποία εντάσσονται ο τίτλος, τα ονόματα των δημιουργών, το σήμα της σειράς και του εκδότη. Συγχρόνως, διαμορφώνουν μια ευδιάκριτη οπτική ταυτότητα για τα βιβλία της σειράς.

Σε επίπεδο σύνθεσης, λεκτικό και οπτικό κείμενο εμφανίζονται στο εξώφυλλο διακριτά μεταξύ τους, με το τίτλο να τοποθετείται στη ζώνη του ιδανικού, κατά την ορολογία της Γραμματικής του Οπτικού Σχεδιασμού, ενώ το εικαστικό τοποθετείται στο κέντρο της σελίδας και στο επίκεντρο του βλέμματος του αναγνώστη. Οι τρόποι που συνομιλούν μεταξύ τους οι δυο τροπικότητες ποικίλουν. Στις περισσότερες περιπτώσεις συνδέονται με σχέσεις «συνέργειας», όπου τίτλος και εικαστικό αλληλοσυμπληρώνονται, δημιουργώντας οπτικές και νοηματικές προκλήσεις για τον αναγνώστη. Σε λιγότερες περιπτώσεις τίτλος και εικαστικό συνδέονται είτε με σχέσεις περιγραφής, είτε σε πιο αφηρημένο εννοιολογικό επίπεδο.

Σε επίπεδο αναπαράστασης, ως προς το είδος των εικόνων που επιλέγονται για το εξώφυλλο, διαπιστώθηκε πως συχνότερη είναι η αξιοποίηση αφηγηματικών αναπαραστατικών δομών, οι οποίες απεικονίζουν γεγονότα και δράση σε εξέλιξη, με στόχο να δημιουργήσουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα και να εισάγουν τον αναγνώστη στο κλίμα της ιστορίας. Στις περιπτώσεις

που αξιοποιείται εννοιολογική αναπαραστατική δομή, επιλέγεται η συμβολική αναπαράσταση με υποδηλωτική ή προσδιοριστική λειτουργία, στην οποία ο χαρακτήρας του πρωταγωνιστή αναδεικνύεται σε κυρίαρχο στοιχείο της ιστορίας.

Σε επίπεδο διάδρασης με το κοινό, συναντάται ποικιλία εικόνων, οι οποίες αξιοποιούν διαφορετικές οπτικές γωνίες, διαφορετικού μεγέθους και εστίασης πλάνα για να αποδώσουν το πνεύμα της ιστορίας και να επιτύχουν τη σύνδεση του αναγνώστη-θεατή με τους αναπαριστώμενους συμμετέχοντες. Η επιλογή της εικόνας του εξώφυλλου σχετίζεται άμεσα με το νόημα και το περιεχόμενο της κειμενικής ιστορίας. Με την επιλογή της κατάλληλης για την κάθε ιστορία οπτικής γωνίας, του μεγέθους του πλάνου και της απεύθυνσης ή της αποφυγής του βλέμματος προς τον αναγνώστη, επιχειρείται ήδη από το εξώφυλλο, η μετάδοση της βασικής προβληματικής της κειμενικής ιστορίας, πριν ο αναγνώστης ξεκινήσει την ανάγνωση.

Αν στις μικρές ιστορίες περασμένων δεκαετιών η εικόνα ήταν ασπρόμαυρη, περιορισμένη και αποτελούσε συμπληρωματική λειτουργία του λεκτικού κειμένου, στα σύγχρονα βιβλία βραχείας φόρμας, η εικονογράφηση αποτελεί ισότιμο μέρος της λεκτικής αφήγησης. Έρευνες άλλωστε ανέδειξαν τη σημασία των εικόνων ως εργαλείο ανάγνωσης και ισχυρό μέσο για την ανάπτυξη του γραμματισμού των αναδυόμενων αναγνωστών (Walsh 2003). Η ουσιαστική αξιοποίηση της εικονογράφησης στα σύγχρονα βιβλία στοχεύει στην ανάπτυξη των Πολυγραμματισμών, δηλαδή «της συνεισφοράς κάθε τρόπου στην παραγωγή νοήματος και της συσχέτισης των μεταξύ τους αλληλεπιδράσεων» (Παπαδοπούλου 2011).

Στη σειρά «Χωρίς σωσίβιο» η εικονογράφηση και η σύνθεση λεκτικού και οπτικού κειμένου στα σαλόνια των βιβλίων που μελετήθηκαν χαρακτηρίζονται από ανάλαφρο και διακριτικό φόντο, με παράλληλο σχεδιασμό επιλεγμένων λεπτομερειών με καίρια αφηγηματική λειτουργία. Συχνή είναι η χρήση οικείων εικονογραφικών συμβάσεων όπως σύννεφα σκέψης και ομιλίας, η αλλαγή οπτικής γωνίας, η διαφορετικού βαθμού εστίαση σε αντικείμενα και αναπαραστάσεις - συχνά και σε αντικριστές σελίδες - και η χρήση συμπαραδηλώσεων που προέρχονται από το οικείο περιβάλλον του παιδιού. Με αυτές τις σχεδιαστικές επιλογές επιδιώκεται η διαμόρφωση ενός ελκυστικού και ευχάριστου περιβάλλοντος ανάγνωσης, με οπτικές προκλήσεις, στο οποίο η εικόνα παίζει καθοριστικό ρόλο - παράλληλα με το λεκτικό κείμενο - για τη σύνθεση νοήματος από τον αναγνώστη.

Στα βιβλία της σειράς διαμορφώνεται ένα περιβάλλον πολυτροπικής επικοινωνίας ανάμεσα σε δυο δημιουργούς, με τη χρήση δυο κωδίκων. Το νόημα συνδιαμορφώνεται από τις επιλογές των δυο δημιουργών, συγγραφέα και εικονογράφου, μέσα στο πλαίσιο των προδιαγραφών που θέτει η φιλοσοφία, ο στόχος και ο συνολικός σχεδιασμός της σειράς. Σε αυτή τη δημιουργική διαδικασία το νόημα προκύπτει από το συνδυασμό των νοημάτων που παράγονται από τις δύο τροπικότητες ξεχωριστά και την μεταξύ τους συνομιλία. Το κείμενο, ως σημειωτικό τοπίο λόγου και εικόνας, αποτελεί «ένα νήμα νοημάτων που παράγεται από περισσότερους του ενός παραγωγούς και με περισσότερους του ενός τρόπους» (Hodge & Kress 1998, 6). Όπως άλλωστε υπογράμμισε η εικονογράφος C.Fedele «αυτό που κάνει τη διαφορά σε αυτού του είδους τα βιβλία είναι η δουλειά σε ομάδα: συγγραφέας, εκδότης, εικονογράφος εργάζονται μαζί».

Σε αυτό το πολυτροπικό περιβάλλον επικοινωνίας πόσο «εξαρτημένος καλλιτέχνης» κατά το ερώτημα του Nodelman, είναι ο εικονογράφος από το κείμενο, που προηγείται ως κώδικας; Στα βιβλία της σειράς, το είδος (λογοτεχνία) και η εξαιρετικά σύντομη αλλά περιεκτική έκταση του κειμένου αφήνουν στον εικονογράφο μεγάλα περιθώρια ελευθερίας να «παίξει» με τις εικόνες, να εξυπηρετήσει το κείμενο αλλά παράλληλα να αξιοποιήσει τα δικά του εκφραστικά μέσα για να προκαλέσει δημιουργικά τη φαντασία του αναγνώστη. Τα βιβλία αφήγησης βραχείας φόρμας, ως είδος που χαρακτηρίζεται από τη λιτότητα και την περιεκτικότητα των λογοτεχνικών κειμένων και την ενεργό συμμετοχή της εικόνας στη σύνθεση νοήματος, ίσως επιδιώκουν κάτι περισσότερο από τον αλφαριθμητισμό των λέξεων, «επιδιώκουν τον αλφαριθμητισμό της φαντασίας, δηλαδή της νοερής απεικόνισης του σχηματισμού εικόνων στο μυαλό» (Johnston 2000, 26).

Το μικρό μέγεθος της σελίδας στα βιβλία της σειράς περιορίζει το διαθέσιμο χώρο για τον εικονογράφο. Ο εικονογράφος καλείται να κάνει τις κατάλληλες επιλογές, δηλαδή να αξιοποιήσει λειτουργικά τον περιορισμένο χώρο της σελίδας και να αποδώσει το νόημα του κειμένου με την εικονογράφηση. Οι επιλογές του εικονογράφου επομένως, είναι καθοριστικές για τη συνολική εμφάνιση του βιβλίου αλλά και για την πρόσληψη του μηνύματος από τον αναγνώστη. Όπως επισημαίνει η Μ.Ψύλλα (2010) σε κάθε μήνυμα μορφή και περιεχόμενο είναι στενά συνδεδεμένα και η μορφή που επιλέγεται έχει άμεσες συνέπειες για το περιεχόμενο του μηνύματος.

Picturebooks ή illustrated books; Πού θα μπορούσαμε να κατατάξουμε τα βιβλία της σειράς ως προς τη λειτουργία της εικόνας, σύμφωνα την ορολογία που χρησιμοποιείται διεθνώς; Για το

συγγραφέα Β.Ηλιόπουλο, λόγω του οργανικού ρόλου που επιτελεί η εικονογράφηση και της αλληλοσυμπληρούμενης αφήγησης λεκτικής και οπτικής τροπικότητας

«...δημιουργείται μια ξεχωριστή δυναμική σχέση λόγου και εικόνας. Η εικόνα παίρνει το κείμενο από το χέρι και το οδηγεί στα ανεξερεύνητα μονοπάτια της φαντασίας του αναγνώστη. Τα βιβλία της σειράς αποτελούν μια ενδιάμεση κατηγορία βιβλίων, που βοηθούν το παιδί που κάνει τις πρώτες προσπάθειες ανάγνωσης, να μεταβεί από τα εικονοβιβλία (picturebooks) στα εικονογραφημένα βιβλία (illustrated books) για μεγαλύτερα παιδιά».

Συνοψίζοντας, θα μπορούσαμε να πούμε πως το σχεδιασμό της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» διακρίνουν στοιχεία συστηματικά και στοιχεία δημιουργικά, στοιχεία τα οποία για τους Βιντάλ και Σίγνιτζερ (1998, 54) είναι απαραίτητα σε κάθε επικοινωνιακό σχεδιασμό και μπορούν να ενσωματωθούν σε αυτό που ονομάζεται «δημιουργική μεθοδικότητα» ή «μεθοδική δημιουργικότητα».

Για τους Kress και Van Leeuwen (1996) τα παιδιά ερμηνεύουν τα οπτικά ερεθίσματα με περισσότερη ελευθερία, γιατί δεν έχουν γνώση των καθιερωμένων συμβάσεων, όπως οι ενήλικες, παράλληλα όμως και με λιγότερη ελευθερία γιατί δεν έχουν πολύ πλούσιους σημειωτικούς πόρους στη διαθεσή τους. Το τρίτο μέρος της έρευνας επιχείρησε να διερευνήσει την πρόσληψη του οπτικού κειμένου από το παιδικό κοινό. Αναζητήθηκαν τα στοιχεία εκείνα της οπτικής τροπικότητας που οδήγησαν τα παιδιά στη απόδοση του νοήματος των εικόνων.

Από την έρευνα διαπιστώθηκε πως τέτοια στοιχεία είναι η ανάγνωση χαρακτηριστικών της μη λεκτικής επικοινωνίας, η εστίαση σε λεπτομέρειες των οπτικών αναπαραστάσεων, η απεικόνιση του σκηνικού χώρου, η αναγνώριση εννοιολογικών, συμβολικών μορφών, η αναγνώριση εικονογραφικών συμβάσεων που αποδίδουν κίνηση, η ανάγνωση διαδικασιών λόγου και σκέψης, η σειρά διαδοχής των εικόνων, η θέση των αναπαριστώμενων δομών στο χώρο της σελίδας και η μεταξύ τους σύνδεση.

Παράλληλα η έρευνα ανέδειξε τον ενεργό ρόλο του παιδιού αναγνώστη στην απόδοση νοήματος. Τα παιδιά για τον Π.Χαντ (2001, 124) «κατέχουν» τα κείμενα και τα νοήματα που τους αποδίδουν είναι δικά τους, προσωπικά, πολύ περισσότερο από ό,τι συμβαίνει στους ενήλικες. Η σύνδεση των εικόνων με τις προσωπικές, βιωμένες εμπειρίες του αναγνώστη, όπως εκφράστηκε λεκτικά κατά την ερευνητική διαδικασία, διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό την ερμηνεία τους. Η σύνδεση των αναγνωστών με τους ήρωες των ιστοριών αποτελεί ένα εγγενές στοιχείο των βιβλίων

του είδους. Η οπτική αντίληψη άλλωστε, «δεν είναι μια παθητική καταγραφή του υλικού ερεθίσματος αλλά μια ενεργητική ασχολία του νου» (R.Arnhem 2007, 64).

Κατά την εκπόνηση της διπλωματικής εργασίας τρία ήταν τα βασικά ζητήματα που κλήθηκε να αντιμετωπίσει ο ερευνητής. Το πρώτο αφορά στην έκταση της έρευνας. Η πολυμεθοδολογική προσέγγιση που επιχειρήθηκε, απαιτούσε από τον ερευνητή να θέτει συνεχώς κριτήρια για τις επιλογές του, ώστε να διαμορφωθεί ένα τελικό αποτέλεσμα με συνοχή. Η μελέτη καθενός από τους τρεις παράγοντες της επικοινωνίας (βιβλίο, δημιουργοί, παιδιά), θα μπορούσε να αποτελέσει, με εφαρμογή σε μεγαλύτερο δείγμα συμμετεχόντων ή σε μεγαλύτερου βάθους ανάλυση, ανεξάρτητο πεδίο έρευνας στα πλαίσια μιας διπλωματικής εργασίας. Η επιλογή να επεκταθεί η έρευνα και στους τρεις παράγοντες της επικοινωνίας κρίθηκε απαραίτητη για τη σφαιρική αντίληψη του θέματος που μελετήθηκε.

Δεύτερον, η ανάλυση των οπτικών κειμένων από τον ενήλικο ερευνητή, στο πρώτο και τρίτο μέρος στην έρευνας, αναπόφευκτα πραγματοποιήθηκε όχι μόνο με βάση οπτικά χαρακτηριστικά των εικόνων αλλά και με τη γνώση του κειμενικού μηνύματος πολλών από τις ιστορίες που μελετήθηκαν. Για το λόγο αυτό επιλέχθηκε η συχνή σύνδεση με τη θεωρία για την τεκμηρίωση των αναλύσεων.

Τρίτον, η διαδικασία της έρευνας με παιδιά ήταν στην εφαρμογή της μια ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία, που απαιτούσε από τον ερευνητή παρατήρηση, κατανόηση, αποκωδικοποίηση και ερμηνεία των λόγων των συμμετεχόντων. Τα παιδιά περιέγραφαν τα οπτικά κείμενα με λέξεις, δηλαδή ερμήνευαν τα ίδια τις εικόνες με τις γλωσσικές και γνωστικές ιδιαιτερότητες που παρουσιάζουν λόγω ηλικίας. Όπως υποστηρίζει ο Nodelman (2009, 313)

«...κατά κάποιο τρόπο, το να προσπαθεί κανείς να κατανοήσει μια κατάσταση που απεικονίζει η εικόνα είναι πάντοτε μια πράξη που επιβάλλει τη γλώσσα, ερμηνεύοντας την οπτική πληροφορία με λεκτικούς όρους (...) Η ερμηνεία μιας εικόνας ως προς τα αφηγηματικά νοήματα είναι ζήτημα εφαρμογής της κατανόησης των λέξεων».

Η παρούσα διπλωματική εργασία μελέτησε τα βιβλία της σειράς «Χωρίς σωσίβιο» ως προς τα χαρακτηριστικά του οπτικού σχεδιασμού τους. Η μελέτη αυτού του είδους βιβλίων θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο περαιτέρω έρευνας σε πολλά διαφορετικά επίπεδα. Ως σημειωτικό τοπίο λόγου και εικόνας, θα μπορούσε να μελετηθεί σε βάθος η αλληλεπίδραση του κειμενικού και του οπτικού κειμένου. Η συγκριτική μελέτη διαφορετικών ομάδων αναγνωστών,

που γνωρίζουν ή όχι το κειμενικό μήνυμα, θα μπορούσε να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους το λεκτικό κείμενο επιδρά στην ανάγνωση των εικόνων ή ακόμα την πιθανή μετατόπιση στην αναγνωσιμότητα των εικόνων, της ίδιας ομάδας αναγνωστών, πριν και μετά την ανάγνωση του λεκτικού κειμένου.

Τέλος, από το 2004 που κυκλοφόρησε η σειρά έως σήμερα, πολλές σειρές βιβλίων που απευθύνονται στον πρώτο αυτόνομο αναγνώστη έκαναν την εμφάνισή της στην ελληνική εκδοτική παραγωγή, καθιερώνοντας το είδος και αναδεικνύοντας την κοινωνική αλλά και εκπαιδευτική σημασία της πρώτης συνάντησης του αναγνώστη με το κείμενο. Η συγκριτική ανάλυση όλων των σειρών του είδους στο μέλλον θα μπορούσε να διερευνήσει εάν ανάλογα ή και διαφορετικά χαρακτηριστικά οπτικού σχεδιασμού, όπως αναλύθηκαν στην παρούσα μελέτη, αξιοποιούνται - σε ποιο βαθμό και με ποιο στόχο - ευρύτερα στα βιβλία αφήγησης βραχείας φόρμας για παιδιά.



Εικ.63 «Μυστήριο στη Βιβλιοποντικοθήκη», κειμ. Β.Ηλιόπουλος, Εικ. C.Fedele, σελ.14

Αντί επιλόγου

Οι Carvalho και Azevedo (2005, 7) διατυπώνουν την άποψη πως το εικονοβιβλίο μας προκαλεί να παίξουμε με ένα φάσμα νοημάτων, σε μια διαδικασία κατά την οποία το μάτι μας οδηγείται από διάθεση για ανακατασκευή. Γράφουν χαρακτηριστικά:

«Αυτός ο τρόπος ανάγνωσης είναι ανάλογος με την ενέργεια του παιδιού να σπάσει ένα παιχνίδι για να δει πως λειτουργεί. Όταν σπάμε ένα παιχνίδι κάποιες φορές δημιουργούμε ένα νέο ή περισσότερα ή τα αφήνουμε στο πάτωμα, έως ότου είμαστε στη διάθεση να ξαναρχίσουμε από την αρχή. Με τον ίδιο τρόπο η εικονογράφηση δε λειτουργεί ως ο εύκολος τρόπος να ερμηνεύσουμε το κείμενο ή ως επεξήγηση στο νόημά του. Λειτουργεί προτείνοντας, ενθαρρύνοντας τον αναγνώστη να κατασκευάσει ό,τι είναι λιγότερο εμφανές ή τα σημεία αυτά που συνήθως δε φαίνονται, απευθυνόμενη στην περιέργεια και τη δημιουργικότητα σε μια πληθωρική εμπειρία ερμηνείας».

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

- Αναγνωστόπουλος, Β. 1991, *Η ελληνική παιδική λογοτεχνία κατά τη μεταπολεμική περίοδο (1945-1958)*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Αναγνωστόπουλος, Β. 2006, *Τάσεις και εξελίξεις στη σύγχρονη ελληνική παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων
- Αναγνωστοπούλου, Δ. 2002, *Λογοτεχνική πρόσληψη στην Προσχολική και Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση*, Αθήνα, Πατάκης
- Αναγνωστοπούλου, Δ. 2005, «Λεκτικές και εικονικές παραστάσεις του γυναικείου και μητρικού στοιχείου σε εικονογραφημένες αφηγήσεις για παιδιά» στο Ο.Κωνσταντινίδου – Σεϊμογλου (επιμ.) *Εικόνα και Παιδί*, Θεσσαλονίκη, Cannot Design, 111-117
- Arnheim, R. 2007, *Οπτική σκέψη (Visual thinking)*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press
- Ασωνίτης, Π. 2001, *Η εικονογράφηση στο βιβλίο παιδικής λογοτεχνίας. Θεωρία και Πράξη*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Babbie, E. 2011, *Εισαγωγή στην Κοινωνική Έρευνα*, Αθήνα, Κριτική
- Barthes, R. 1988, *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*, Αθήνα, Πλέθρον
- Barthes, R. 2005, *Απόλαυση- Γραφή –Ανάγνωση*, Αθήνα, Πλέθρον
- Βιντάλ, Σ. και Σίγνιτζερ, Μ. 1998, *Εφαρμοσμένη Επικοινωνία*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Γιαννικοπούλου, Α. 2001, «Εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο: Η αναγνωσιμότητα των εικόνων» στο Μ.Τζαφεροπούλου (επιμ.) *Η συγγραφή και η εικονογράφηση (Τόμος Α')*, Αθήνα, Καστανιώτης – Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, 249-273
- Γιαννικοπούλου, Α. 2004, «Το χιούμορ της εικόνας στο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο», *Κείμενα*, 1, 1-20, διαθέσιμο online στη διεύθυνση <http://keimena.ece.uth.gr> (τελευταία πρόσβαση: 13\10\2014)
- Γιαννικοπούλου, Α. 2008, *Το σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα, Παπαδόπουλος
- Chambat – Houillon, M. και Jost, F. 2012, «Απ' τη μυθοπλασία στην πραγματικότητα και το αντίστροφο: η ηθική της πρόσληψης των κινουμένων σχεδίων» στο Ε. Κούρτη (επιμ.) *Παιδική Ηλικία και Μέσα Μαζικής Επικοινωνίας*, Αθήνα, Ηρόδοτος- Ο.Μ.Ε.Ρ., 169-186
- Eco, U. 1993, *Τα όρια της ερμηνείας*, Αθήνα, Γνώση

- Fiske, J. 1992, *Εισαγωγή στην επικοινωνία*, Αθήνα, Επικοινωνία και Κουλτούρα
- Gombrich, E. 1995, *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, Αθήνα, Νεφέλη
- Jaub, H. 1995, *Η θεωρία της πρόσληψης*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο της Εστίας
- Καλογήρου, Τζ. (επιμ.) 2006, *Το εικονογραφημένο βιβλίο δεν είναι μόνο για μικρά παιδιά – Συμβολή στην έρευνα και στη μελέτη της τέχνης και της τεχνικής της εικονογράφησης*, Αθήνα, Παπαδόπουλος - Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, 9-13
- Κανατσούλη, Μ. 1997, *Εισαγωγή στη θεωρία και κριτική της παιδικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press
- Κανατσούλη, Μ. 2000, *Ιδεολογικές Διαστάσεις της Παιδικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Τυπωθείτω- Δαρδανός
- Καρακίτσιος, Α, 2010, *Σύγχρονη Παιδική Μικροαφήγηση*, Θεσσαλονίκη, Ζυγός
- Καρποζήλου, Μ. 1994, *Το παιδί στη χώρα των βιβλίων*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Κιτσαράς, Γ. 1993, *Το εικονογραφημένο βιβλίο στη νηπιακή και πρωτοσχολική ηλικία. Μια θεωρητική και εμπειρική προσέγγιση*, Αθήνα, Παπαζήσης
- Κουτσουβάνου, Ε. 1994, *Η θεωρία του Piaget και παιδαγωγικές εφαρμογές στην προσχολική εκπαίδευση*, Αθήνα, Οδυσσέας
- ΜακΚουεϊλ, Ντ. 2003, *Η θεωρία της Μαζικής Επικοινωνίας για τον 21^ο αιώνα*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Mangel, A. 1997, *Η ιστορία της ανάγνωσης*, Αθήνα, Νέα Σύνορα
- Μαρτινίδης, Π. 1996, «Από τα παιδιά του χρόνου στα παιδιά του χώρου: η αφήγηση ως χρονική ροή ή ως χωρική ανάπτυξη και τα "κόμικς" ως ενδιάμεση, ιδεώδης σύγκλιση» στο Ε.Αυδίκος (επιμ.) *Από το παραμύθι στα κόμικς, παράδοση και νεωτερικότητα*, Θεσσαλονίκη, Οδυσσέας, 713- 725
- Μπενέκος, Α. 1981, *Το εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο*, Αθήνα, Δίπτυχο
- Nodelman, P. 2009, *Λέξεις για εικόνες*, Αθήνα, Πατάκης
- Παπαδοπούλου, Μ. 2011, *Από το γραμματισμό στους πολυγραμματισμούς*, διαθέσιμο online στο <http://literacy.gr/sites/default/files/apo%20grammatismo%20se%20polygrammatismous.pdf> (τελευταία ανάκτηση 4\1\2015)
- Πέτροβιτς-Ανδρουτσοπούλου, Λ. 1987, *Μιλώντας για τα παιδικά βιβλία*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Ροντάρι, Τζ. 1994, *Γραμματική της φαντασίας*, Αθήνα, Τεκμήριο

- Ρουτζούνη–Μπίκα, Α. 2001, «Σχέσεις εννοιών χώρου και αντικειμένων στην εικονογραφική πραγματικότητα του παιδικού βιβλίου για την προσχολική ηλικία» στο Μ. Τζαφεροπούλου (επιμ.) *Η συγγραφή και η εικονογράφηση* (Τόμος Α'), Αθήνα, Καστανιώτης – Κύκλος Ελληνικού Παιδικού Βιβλίου, 237-248
- Σακελλαριάδη, Ε. 2005, «Το παιδί–αναγνώστης, γνώστης των μέσων στο σύγχρονο εικονογραφημένο παιδικό βιβλίο» στο Ο. Κωνσταντινίδου – Σεϊμογλου (επιμ.) *Εικόνα και Παιδί*, Θεσσαλονίκη, Cannot Design, 67-76
- Σιβροπούλου, Ρ. 2004, *Ταξίδι στον κόσμο των μικρών εικονογραφημένων ιστοριών*, Αθήνα, Μεταίχμιο
- Σκαρπέλος, Γ. 2011, *Εικόνα και Κοινωνία*, Αθήνα, Τόπος
- Spink, J. 1990, *Τα παιδιά ως αναγνώστες*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Τάφα, Ε. 2001, *Ανάγνωση και Γραφή στην Προσχολική Ηλικία*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα
- Τσιλιμένη, Τ. 2001, *Οι μικρές ιστορίες κατά την εικοσαετία 1970-1990*, Αθήνα, Καστανιώτης
- Χαντ, Π. 2001, *Κριτική, θεωρία και Παιδική Λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης
- Χατζησαββίδης, Σ και Γαζάνη, Ε. 2005, «Πολυτροπικός και μονοτροπικός\εικονικός λόγος: από την πρόσληψη στην κατασκευή του παιδικού υποκειμένου στο Ο. Κωνσταντινίδου - Σεϊμογλου (επιμ.) *Εικόνα και Παιδί*, Θεσσαλονίκη, Cannot Design, 27-35
- Ψύλλα, Μ. 2010, *Μεθοδολογία της ανάλυσης ενός γεγονότος από τον έντυπο λόγο*, Αθήνα, Τυπωθείτω - Δαρδανός

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

- Arizpe, E. & Styles, M. 2003, *Children Reading Pictures: Interpreting visual texts*, New York, Routledge
- Bader, B. 1976, *American Picture Book from Noah's Ark to the Beast Within*, New York, Macmillan
- Bezemer, J. & Kress, G. 2008, "Writing in Multimodal Texts: A Social Semiotic Account of Designs for Learning", *Written Communication*, 25, 2, 166-195
- Carvalho, J. & Azevedo, F. 2005, "El traje nuevo del rey", *Bookbird*, 43, 4, 5-13
- Clark, C. 1999, "The Autodriven Interview: A Photographic Viewfinder into Children's Experience", *Visual Sociology*, 14, 39-50
- Collier, J. 1957, "Photography in anthropology: a report on two experiments," *American Anthropologist*, 59, 843–859

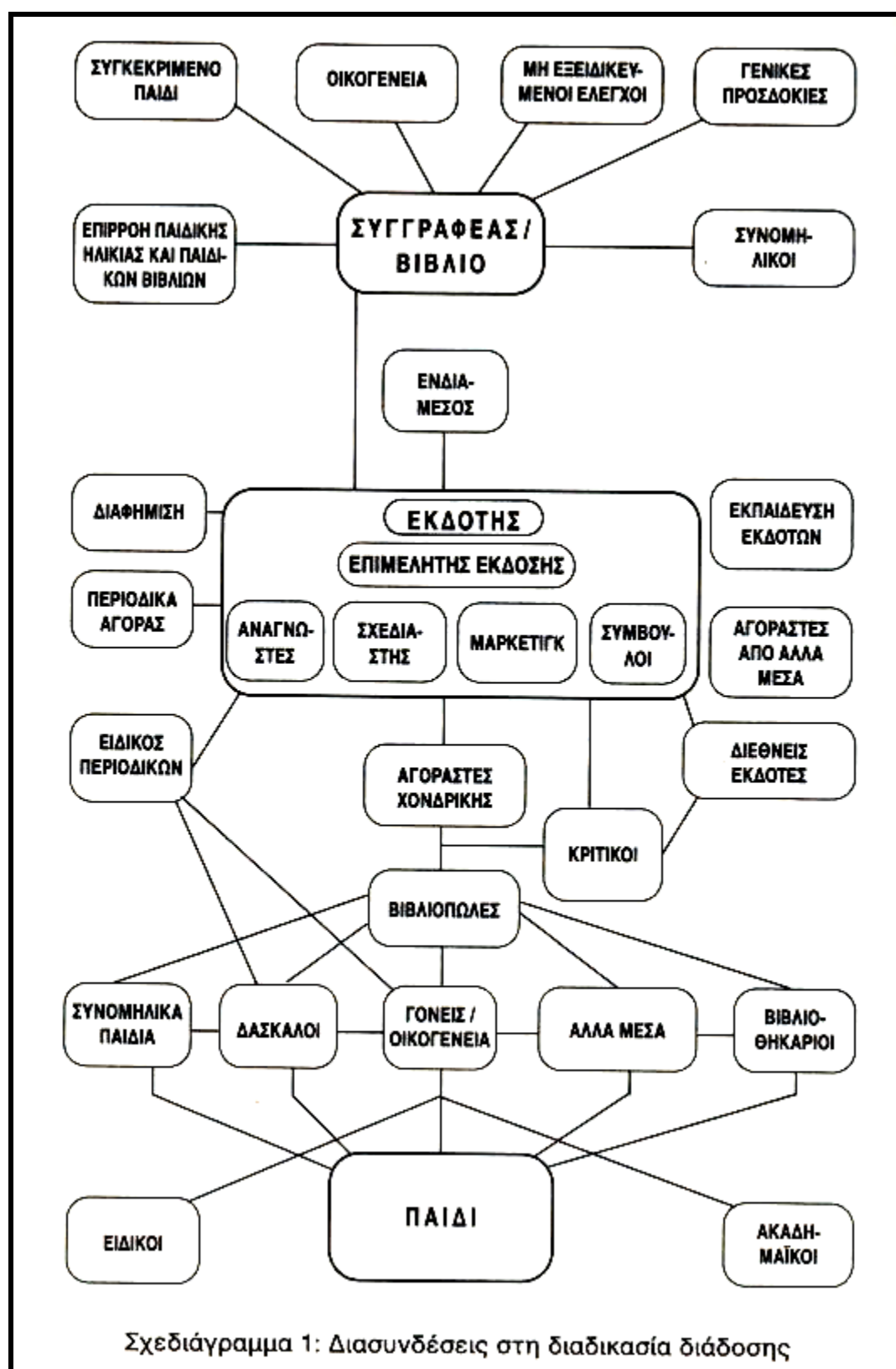
- Cope B. & Kalantzi, M. 2000, "Designs for social futures" in B. Cope & M. Kalantzis (eds.) *Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures*, London, Routledge, 201-232
- Ewers, H. 2000, "Changing functions of children's literature", *Bookbird*, 38, 1, 6-11
- Genette, G. 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, USA, Cambridge University Press
- Halliday, M. 1985, *An introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold
- Harper, D. 2002, "Talking about pictures: a case of photo elicitation", *Visual Studies*, 17, 1, 13-26
- Higonnet, M. 1990, "The playground of the peritext", *Children's Literature Association Quarterly*, 15, 2, 47-49
- Hodge, R. & Kress, G. 1998, *Social Semiotics*, New York, Cornell University Press
- Iser, W. 1978, *The act of reading - A theory of aesthetic response*, London, Hopkins University Press
- Iser, W. 1995, "Interaction between Text and Reader" in A. Bennett (ed.) *Readers and Reading*, N.Y., Longman Publishing, 20-31
- Jewitt, C. & Oyama, R. 2001, "Visual Meaning: a Social Semiotic Approach" in T. Van Leeuwen & C. Jewitt (eds.) *Handbook of Visual Analysis*, London, Sage Publications, 144-156
- Johnston, R. 2000, "The literacy of the imagination", *Bookbird*, 38, 1, 25-30
- Kress, G. 1997, *Before Writing-Rethink the paths to literacy*, New York, Routledge
- Kress, G. 2000a, "Design and Transformation" in B. Cope & M. Kalantzis (eds.) *Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures*, London, Routledge, 149-157
- Kress, G. 2000b, «Multimodality» in B. Cope και M. Kalantzis (eds.) *Multiliteracies: Literacy learning and the design of social futures*, London, Routledge, 179 – 199
- Kress, G. 2005, "Imagination, the world of image and the new media" in Ο.Κωνσταντινίδου – Σειμολού (επιμ.) *Εικόνα και Παιδί (Icon and Child)*, Θεσσαλονίκη, Cannot Design, 9-23
- Kress, G. 2010, *Multimodality: a social semiotic approach to contemporary communication*, New York, Routledge
- Kress, G. & Van Leeuwen, T. 1996, *Reading Images: the grammar of visual design*, New York, Routledge

- Kress, G. & Van Leeuwen, T. 2001, *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*, London & New York, Oxford University Press
- Nikolajeva, M. & Scott, C. 2000, "The Dynamics of Picturebook Communication", *Children's Literature in Education*, 31, 4, 225-239
- Rose, G. 2001, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, London, SAGE Publications Ltd
- Sipe, L. 1998, "How Picture Books Work: A Semiotically Framed Theory of Text-Picture Relationships", *Children's Literature in Education*, 29, 97-108
- Van Leeuwen, T. 2005, *Introducing Social Semiotics*, USA, Routledge
- Walsh, M. 2003, "Reading' pictures: what do they reveal? Young children's reading of visual texts", *Reading Literacy and Language*, Nov., 123-130
- Woodside, A. & Wilson, E. 2003, "Case study research methods for theory building", *Journal of Business and Industrial Marketing*, 18, 6/7, 493-508

Διαδικτυακοί τόποι

- Ιστοσελίδα εκδόσεων Πατάκη (<http://www.patakis.gr>) (Τελευταία πρόσβαση: 20\12\2014)
- Ταξίδι στο γραμματισμό, Ηλεκτρονική πλατφόρμα του Εργαστηρίου Λόγου και Πολιτισμού του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας (<http://literacy.gr>) (Τελευταία πρόσβαση: 4\1\2015)
- Communication Theory Organization (<http://communicationtheory.org>) (Τελευταία πρόσβαση: 4\1\2015)
- International Visual Literacy Association (<http://ivla.org>) (Τελευταία πρόσβαση: 20\12\2014)

Παράρτημα



Εικ.1 Διασυνδέσεις στη διαδικασία διάδοσης του παιδικού βιβλίου

Χαντ, Π. 2001, *Κριτική, θεωρία και παιδική λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.214

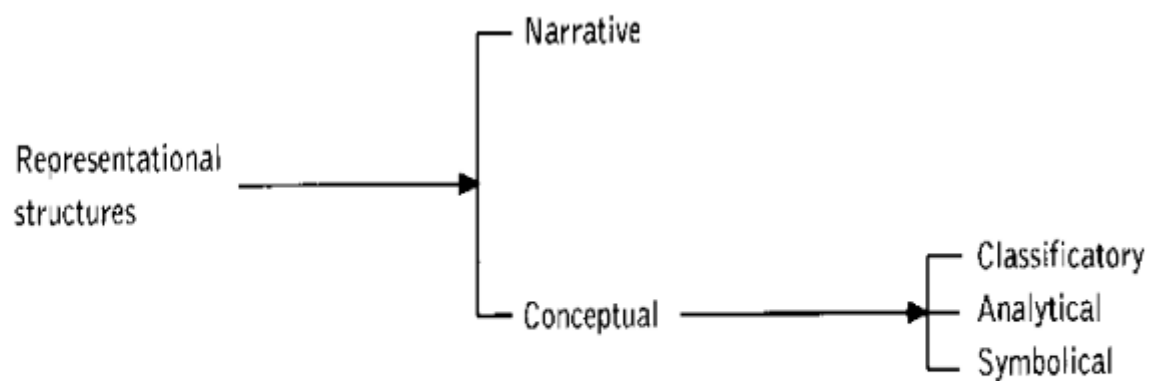


Fig 2.12 Main types of visual representational structure

Εικ.2 Κύριοι τύποι Αναπαραστατικών Ιδεολογικές δομών κατά Kress και Van Leeuwen

G. Kress & T. Van Leeuwen, 1996, *Reading Images: the grammar of visual design*, Routledge, 59

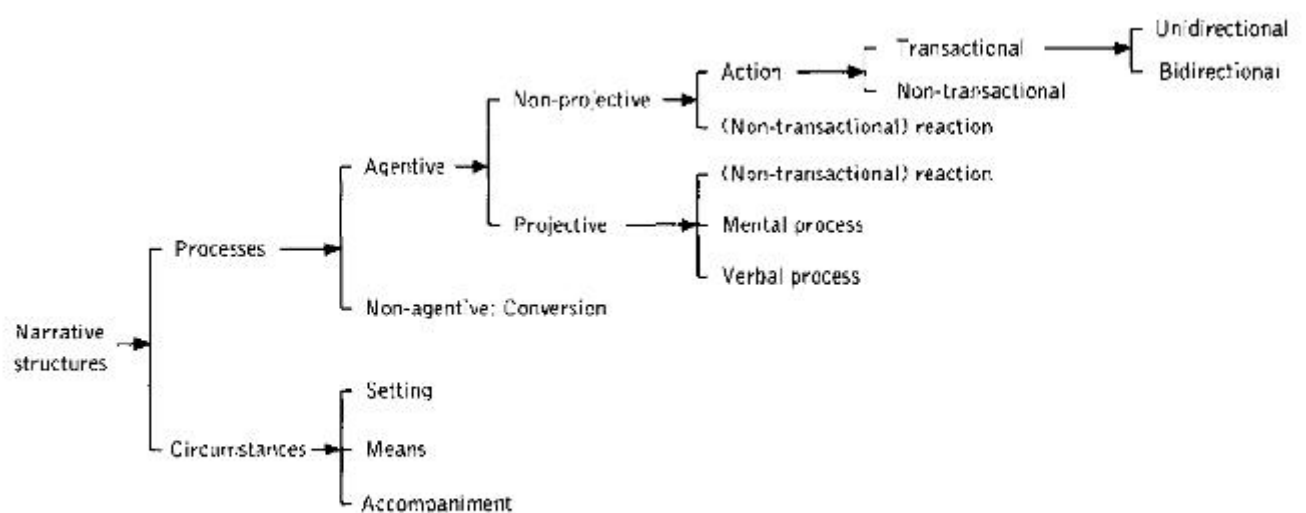


Fig 2.28 Narrative structures in visual communication

Εικ.3 Αφηγηματικές αναπαραστατικές δομές και οι υποκατηγορίες τους

G. Kress & T. Van Leeuwen, 1996, *Reading Images: the grammar of visual design*, Routledge, 74

Βρες ποιο είναι το κομμάτι
που συμπληρώνει την εικόνα!



A



B



Γ

Βασιλική

Κάποια παιδιά δανείστηκαν μερικούς τόμους της
εγκυκλοπαίδειας και μπέρδεψαν τους υπόλοιπους.
Βοήθησε την Τίτα Γραβιέρα να τους βάλει
με αλφαβητική σειρά στο ράφι!



Εικ.5 Δισέλιδο με δραστηριότητες στο Ηλιόπουλος, Β. 2004, *Ο Βιβλιοπόντικας*, Αθήνα, Πατάκης, σελ.30-31



Εικ.6 Το δίπλωμα του δεινού αναγνώστη

Μονόφυλλο με βιογραφικό του συγγραφέα, περίληψη και μία δραστηριότητα που θα βοηθήσει το παιδί να γνωρίσει καλύτερα το βιβλίο και τον δημιουργό του.

Σελιδοδείκτης που μπορεί να κοπεί και να κρεμαστεί στην πόρτα του δωματίου όταν το παιδί διαβάζει.



Το υλικό για την ώρα της φιλιαναγνωσίας καθώς και τους σελιδοδείκτες και τα μονόφυλλα των συγγραφέων μπορείτε να τα «κατεβάσετε» από τη Σχολική Βιβλιοθήκη.

Σχολική Βιβλιοθήκη • www.sxolikivivliothiki.gr

Εικ.7 Σελιδοδείκτες των βιβλίων της σειράς «Χωρίς σωσίβιο»

Τι τύπος αναγνώστη είσαι τα παιδιά σας;

Ανάμεσα στα βιβλία των σειρών *Χωρίς σωσίβιο* και *Στα βαθιά...* σίγουρα υπάρχουν κάποια που θα ενθουσιάσουν και τους πιο δύσκολους αναγνώστες! Ζητήστε μας την αφίσα και αφήστε τα παιδιά να ανακαλύψουν μόνα τους τι θα διαβάσουν πρώτα!

Τι τύπος αναγνώστη είσαι;
Υπάρχει ένα βιβλίο για κάθε τύπο αναγνώστη στις σειρές *Χωρίς σωσίβιο* και *Στα βαθιά...*

Ρομαντικός ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ Όταν η Βατσίκη ηλιοφάνεια έβλεπε τον ήλιο να βγαίνει... ΑΝΑΝΙΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ Έτσι τον αγαπάει για πάντα... ΜΑΡΙΑ ΡΟΥΣΑΚΗ Έτσι τον αγαπάει για πάντα... ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ Έτσι τον αγαπάει για πάντα...	Βιβλιοφάγος ΣΟΥΛ ΒΑΣΙΛΑΚΗ, ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Αν και είμαι βιβλιοφάγος, την αγαπάω...» ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Ο βιβλιοφάγος...» «Εκπαιδευτής των βιβλιοφάγων...» «Ο βιβλιοφάγος...» ΜΕΛΑΝΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ «Ο βιβλιοφάγος...» ΡΟΥΣΑΚΗ ΕΛΕΝΗ «Ο βιβλιοφάγος...» ΜΑΡΙΑ ΡΟΥΣΑΚΗ «Ο βιβλιοφάγος...»	Ατρόμητος ΜΑΡΙΑ ΡΟΥΣΑΚΗ «Το πιο αδύνατο...» ΜΑΡΙΑ ΡΟΥΣΑΚΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»
Φιλόζωος ΜΕΛΑΝΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»	Περιπετειώδης ΑΝΑΝΙΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ «Το πιο αδύνατο...» ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»	Οικολόγος ΣΟΥΛ ΒΑΣΙΛΑΚΗ «Το πιο αδύνατο...» ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»
Χιονοφιλόδοτος ΑΝΑΝΙΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ «Το πιο αδύνατο...» ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»	Καλλιτέχνης ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»	Ονειροπόλος ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»
Φίλος για πάντα ΑΝΑΝΙΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ «Το πιο αδύνατο...» ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»	Φιλομαθής ΑΝΑΝΙΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ «Το πιο αδύνατο...» ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»	Ευαίσθητος ΑΝΑΝΙΑ ΚΑΡΑΚΙΣΤΑ «Το πιο αδύνατο...» ΒΑΤΣΙΚΗ ΗΛΙΟΦΟΡΟΣ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...» ΕΛΕΝΗ ΤΟΡΟΞΗ «Το πιο αδύνατο...»

... φυσικά από τις Εκδόσεις Πατάκη!

Εικ.8 Αφίσα με του τύπους του αναγνώστη της σειράς «Χωρίς σωσίβιο»