مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۷ (پیاپی ۱۷)

نشانه‌شناسی لایه‌ای تصویر روی جلد رمان‌های نوجوان (مجموعه‌ی رمان نوجوان امروز)

عاطفه جمالی* **طاهره شیخی****
دانشگاه هرمزگان

چکیده

نشانه‌شناسی دانشی است که در آن نشانه‌ها، مطالعه، شناسایی و دسته‌بندی می‌شوند. قرارگرفتن تصویر در یک قاب آن را به متنی تبدیل می‌کند که کارکرد نشانه‌ای و دلالتگر پیدا می‌کند و می‌توان لایه‌های متفاوت را در آن واکاوی کرد. در آثاری که برای نوجوانان آفریده شده، گاهی تنها تصویر کتاب، تصویر روی جلد است. با توجه به این‌که مخاطب این تصویرها نوجوانانند و توان درک مفاهیم پیچیده و پنهان را دارند، می‌توان در این تصاویر استعاره‌های تصویری، نشانه‌شناسی و انتزاع را بازیابی کرد. در این مقاله به نشانه‌شناسی لایه‌ای تصویر روی جلد سه اثر برگزیده‌ی مجموعه‌ی رمان نوجوان امروز از انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان پرداخته‌ایم و کوشیده‌ایم با کشف رابطه‌ی درون خود متن تصویری و نیز رابطه‌ی آن با متن نوشتاری، لایه‌های متفاوت رمزگانی را به خوانش بگیریم. به نظر می‌رسد در این سه اثر، تصویرگر در طرح روی جلد، به خوانش لایه‌های روایی متن پرداخته و تلاش کرده‌است با توجه به ساختار و گونه‌ی متن نوشتاری، متن تصویری جامعی را پیش چشم مخاطب بگسترد و لایه‌های معنایی متعددی را معرفی کند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی‌لایه‌ای، نشانه‌شناسی تصویر، تصویر روی جلد، رمان نوجوان (مجموعه‌ی رمان نوجوان امروز).

۱. مقدمه

زندگی ما آکنده از نشانه‌های متفاوت است نشانه‌هایی که به اشکال مختلف به صورت کلمات، تصاویر، صداها، اشیاء و... وجود و حضور دارند. نشانه‌ها در زبان‌ها و

* استادیار زبان و ادبیات فارسی. jamali.atefeh@gmail.com
** کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان sheykhi_bahar@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/۱۲/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۲/۲۳

فرهنگ‌های مختلف، مفاهیم و معانی متفاوتی را به مخاطب منتقل می‌کنند. نشانه‌شناسی بنا به تعریف ساده‌ی امبرتواکو[1] با نشانه‌ها سرو کار دارد (چندلر[2]،۱۳۸۷: ۲۰).

نشانه‌ها در چارچوب نظام‌های نشانه‌ای عمل می‌کنند؛ به عبارت دیگر، نشانه‌ها با جای گرفتن در کنار یک‌دیگر معنا می‌یابند. هریک از نشانه‌ها تنها بخشی از یک فرایند و زنجیره‌اند و تنها با رابطه‌ی تنگاتنگ با زنجیره‌های دیگر، مفهوم خاص مورد نظر نظام نشانه‌ای را انتقال می‌دهند. در نشانه‌شناسی، با وجود «وضعیت منحصر به فرد نظام نشانه‌ای زبان»(گیرو[3]،۱۳۹۲:۱۳) هم نظام‌های زبانی و هم غیرزبانی، بررسی می‌شوند.

با توجه به امکان بررسی نظام‌های غیرزبانی، کارکرد نشانه‌ای و بارهای دلالتی را که در تصاویر وجود دارند نیز می‌توان با دست‌آوردهای نشانه‌شناسی مطالعه کرد. در یک اثر دیداری، نظام‌های نشانه‌ای تصویری در کنار نظام‌های زبانی در تولید معنا نقش دارند. این دو نظام گفتمانی با یک‌دیگر در تعامل قرار می‌گیرند. برهم‌کنشی این نظام‌ها نقش بسیار تأثیرگذاری در روشن کردن و گسترش مفاهیم نمادین اثر دارند. در نشانه‌شناسی لایه‌ای به تأثیرگذاری لایه‌های مختلف متن بر یک‌دیگر پرداخته می‌شود؛ به عبارت دیگر، در نشانه‌شناسی لایه‌ای رابطه‌ی چند سویه‌ی میان نظام‌های نشانه‌ای و لایه‌های متنی، در تحلیل متن مورد توجه قرار می‌گیرد.

تصویر روی جلد کتاب یکی از کلیدی‌ترین و اثرگذارترین تصاویر کتاب، به ویژه برای نوجوانان است.«جلد کتاب عنصر مهمی در شناساندن اندرونه کتاب و برانگیزاننده‌ی مخاطب در گزینش آن است. جلد کتاب پنجره‌ای است که مخاطب را به اندرونه کتاب راهنمایی می‌کند» (قایینی، ۱۳۹۰: ۳۸۰).

قرارگرفتن تصویر بر روی قاب جلد، آن را به متن تبدیل می‌کند؛ یعنی کارکرد نشانه‌ای و دلالتگر پیدا می‌کند. روایت در این تصویر همچون دیگر نقاشی‌ها، بر روایت کلامی استوار است و در ارتباط با لایه‌ی متنی، خوانش‌های جدیدی از آن دریافت می‌شود.

---

[1] Umberto Eco
[2] Daniel Chandler
[3] Pierre Guiraud

۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش

در حوزه‌ی نشانه‌شناسی هنر و نشانه‌شناسی تصویر به طور خاص، آثاری همچون *نشانه‌شناسی هنر* (ضیمران، ۱۳۸۳)؛ *از نشانه‌های تصویری تا متن* (احمدی، ۱۳۸۲)؛ *درآمدی بر آیکونولوژی* (عبدی، ۱۳۹۰)؛ *نشانه معناشناسی دیداری* (شعیری، ۱۳۹۳)، مباحث عمده‌ای را به نشانه‌شناسی تصویر اختصاص داده‌اند؛ برخی از مقالات مجموعه مقالات *دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر* (۱۳۸۵) و *تحلیل نشانه‌معناشناختی تصویر* (۱۳۹۳) به کوشش حمیدرضا شعیری نیز در زمینه‌ی نشانه‌شناسی تصویر، راه‌گشایند؛ اما درباره‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای تصویر، تنها فرزان سجودی در مجموعه کتاب‌های نشانه‌شناسی خود و به ویژه در *نشانه‌شناسی کاربردی* (سجودی، ۱۳۹۰) بحث‌های جامعی در این خصوص دارد. پایان‌نامه‌ها و مقالات انگشت‌شماری نیز در حوزه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای و یا نشانه‌شناسی تصویر آثار کودک و نوجوان، بازیابی شد؛ از جمله‌ی این پژوهش‌ها به «رابطه‌ی نوشتار با تصویر در ادبیات کودک معاصر» (ناصرالاسلامی، ۱۳۷۸) و مقاله‌ی «نظام نشانه‌شناختی تصویر و متن؛ رابطه نوشتار با تصویر در ادبیات کودک معاصر» (ناصرالاسلامی، ۱۳۸۹)؛ پایان‌نامه‌ی *بررسی رابطه‌ی معنایی طرح جلد با محتوای کتاب* (۱۳۹۰)؛ مقاله‌ی «بررسی نگاره "آزمودن فریدون پسرانش را" از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای» (حسنوند و دیگران، ۱۳۸۴) و «تحلیل گفتمان شعر سوره تماشا بر اساس نشانه‌شناسی لایه‌ای» (مشتاق‌پور و شریفی، ۱۳۹۲) می‌توان اشاره کرد. اما در زمینه‌ی نشانه‌شناسی لایه‌ای آثار کودک و نوجوان و به ویژه تصویر روی جلد، هیچ پژوهش مستقلی انجام نشده است.

۱-۲. روش پژوهش

در این پژوهش تصویر روی جلد چهار رمان برگزیده از مجموعه‌ی رمان نوجوان امروز، به عنوان نمونه، با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای بررسی شده‌است. در لایه‌ی نخست، ادراک ابتدایی از تصویر و پیام تجسمی و شمایلی مورد توجه قرار گرفته‌است؛ در لایه‌ی دوم، تصویر، در ارتباط با پیام زبانی نخست؛ یعنی نام نویسنده و سپس به ترتیب نام کتاب، لب برگردان جلو و عقب و متن اصلی بررسی شده‌است تا مناسبات نشانه‌ای قاب تصویر با متن، کاملاً آشکار شود. در این پژوهش، هدف، مقایسه‌ی تصویر روی جلد رمان‌ها با یک‌دیگر نیست؛ تنها نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین را از خلال قاب تصویر باز

می‌یابیم تا مشخص شود تصویرگر چه‌قدر در برهم چیدن لایه‌های تصویری با لایه‌های متنی و زبانی، موفق عمل کرده‌است و در ارتباط با کدام لایه‌ها کم‌کاری و ضعف دارد.

۲. علم نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی از دهه ۱۹۵۰ همچون یک روش پژوهش به ویژه در دو قلمرو شناخت دلالت‌ها و ادراک‌های ارتباطی، به‌کار رفته‌است. فردینان‌دو سوسور[1]،زبان‌شناسی سوئیسی و چارلز سندرس پیرس[2]، فیلسوف آمریکایی که تقریبا هم عصر بودند، بنیان‌گذاران علم نشانه‌شناسی هستند. سوسور نشانه‌شناسی را دانش عمومی مطالعه‌ی نشانه‌ها می‌خواند و معتقد است اگرچه این دانش هنوز موجودیت نیافته‌است، شکل‌گیری‌اش در آینده قطعی است(کالر[3]،۲۱:۱۳۸۸). همان‌گونه که سوسور پیش‌بینی کرده بود، نشانه‌شناسی در ادامه، بسط یافت و برای خوانش متون گوناگون به کار گرفته شد. از دیدگاه سوسور، نشانه از دو قسمت تشکیل می‌شود: ۱. دال: تصور صوتی؛ ۲. مدلول: مفهومی که دال به آن دلالت می‌کند. نشانه‌ی سوسوری، نشانه‌ای است که معنای آن تنها در انحصار روابط میان دال و مدلول است و اساسا معنا و دلالت در این نشانه‌ها معنایی ثابت و قراردادی است (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۲). از دیدگاه سوسور، رابطه‌ی متقابل و هم‌بسته‌ی دلالتی، نشانه‌ها را به وجود می‌آورد.

بنیادی‌ترین طبقه‌بندی از نشانه‌ها را پیرس ارائه کرده‌است. در نظریه‌ی نشانه‌شناختی پیرس، فرایند شکل‌گیری و تفسیر نشانه‌ها بیش از خود نشانه‌ها اهمیت دارند. پیرس در این فرایند، الگویی سه‌وجهی را معرفی می‌کند:

۱. شمایل/ وجه شمایلی(Icon): در این وجه مدلول به خاطر شباهت به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود. دال به علت دارا بودن بعضی کیفیات مدلول، شبیه آن است؛ مثل نقاشی چهره، فیلم، کارتون، استعاره، اشارات تقلیدی؛

۲. نمایه/ وجه نمایه‌ای (Index): در این وجه، دال اختیاری نیست؛ بلکه به طور مستقیم به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود؛مثل تابلوهای راهنمایی، دماسنج، دود، ضربان قلب؛

---

[1] Ferdinand de Saussure
[2] Charles Sanders Peirce
[3] Jonathan Kaler

۳. نماد/ وجه نمادین (symbol): در این وجه دال، شباهتی به مدلول ندارد؛ اما براساس یک قرارداد اختیاری به آن مرتبط شده‌است؛ بنابراین رابطه‌ی میان دال و مدلول باید آموخته شود؛ مثل زبان، اعداد، چراغ راهنمایی، پرچم‌ها(چندلر، ۱۳۸۷: ۶۶-۶۷).

در حالی‌که سوسور نشانه را رابطه‌ی لازم و ملزوم میان دال و مدلول می‌داند، پیرس آن را رابطه‌ی غیرمتقارن می‌داند؛ یعنی این‌که نشانه از نظر او چیزی است که به جای چیز دیگری، برای کسی، تحت عنوانی یا بر اساس رابطه‌ای برقرار می‌گردد. پیرس بر تداوم فرایند نشانگی و نبود قطعیت و ناتمامی معنای نشانه‌ها تاکید می‌کند. در واقع می‌توان نشانه را از نظر پیرس این‌گونه تعریف کرد: «ابژه‌ای پویا (مجموعه‌ای از ممکن‌ها) یعنی ابژه یا موقعیتی که با آن روبه‌رو می‌شویم، با بازنمود آن، یعنی چیزی که معرف آن است، مرتبط می‌شود»(شعیری، ۱۳۸۸: ۴۰). در مجموع می‌توان گفت: رویکرد نشانه‌شناسی، در پی کشف و خوانش روابط میان نظام‌ها و نشانه‌های اثر با اتکا به جهان متن است و مهم‌ترین هدف آن دریافتن معانی زبان‌ها، رمزها و نشانه‌هاست.

۳. نشانه‌شناسی تصویر

هنر و ادبیات که دو شکل اصلی ارتباطند، بر کاربرد نظام‌های نشانه‌ای، متکی هستند. یکی از مهم‌ترین انواع رسانه‌های هنری، رسانه‌ی تصویر است. بی‌شک با استفاده از تصویر مانند دیگر پدیده‌های هنری و فرهنگی، می‌توان به شکلی فعالانه به بازنمایی و آفرینش عالم پرداخت. تصویر با سود جستن از نشانه‌های دلالتگرش، به تأویل جهان می‌پردازد.

جیمز گیبسون[1]، یکی از پیش‌روان نشانه‌شناسی تصویری، معتقد است: «مفهوم تصویر یا نشانه‌ی تصویری عبارت است از خطوط و علایمی که بر سطحی دو بعدی، نقش بسته و می‌توان آن را فرانمود صحنه‌هایی از جهان متعارفی که به ادراک ما درآمده، محسوب داشت» (ضیمران،۱۳۸۳: ۱۸۸). نشانه‌های تصویری شامل عکس، نقاشی، کاریکاتور، طرح‌های گرافیکی و رسانه‌های جمعی‌ای همچون سینما و تلویزیون می‌شود. این نشانه‌ها می‌توانند ثابت یا متحرک باشند. از پیرس و موریس[2] گرفته تا دیگر نشانه‌شناسان عصر حاضر، همگی نشانه‌های تصویری را به این صورت ساده تعریف کرده‌اند: «نشانه‌ای که برخی ویژگی‌های شیء واقعی را داشته باشد» (اکو،۱۳۷۸: ۲۳۵).

---

[1] James Gibson
[2] Charles William Morris

پانوفسکی[1] معتقد است در مواجهه با یک اثر دیداری، مرحله‌ی اول، ادراک ابتدایی تصویر نامیده می‌شود. در این مرحله، تصویر مقدم بر ادبیات موجود، مورد بحث قرار می‌گیرد. در مرحله‌ی دوم، نگاره با پشتوانه‌ای از ادبیات شکل می‌گیرد و در مرحله‌ی آخر، تحلیل عمیق نگاره با توجه به موضوع تصویر لحظه و مکان تحقق روایت و دیگر مسایل، گرد جهان تصویر به وجود می‌آید. در این پویه، بحث پیرامون چیزی است که به هیچ وجه در خود اثر مشهود نیست و به ساحت دیگر مرتبط می‌شود. در نظریه و روش پانوفسکی، سه معنای ابتدایی یا طبیعی، معنای ثانوی یا قراردادی و معنای درونی یا محتوایی، برای نخستین بار مورد توجه قرار می‌گیرد (ر.ک. عبدی،۱۳۹۰: ۴۰-۴۸). هر نشانه‌ی دیداری به شیوه‌ای خاص از نگریستن نیاز دارد. آن‌چه پیام هنری و نشانه‌های دیداری را از پیام‌ها و نشانه‌های دیگر متمایز می‌کند، شکل و شیوه‌ی بیان است. در بعضی مواقع، پیام و مفهومی که در نشانه‌ی دیداری است، به سرعت و بدون واسطه به مخاطب القا می‌شود و در مواردی دیگر، برای فهم و دریافت نشانه، به نگرشی خاص نیاز است تا پیامی که در لایه‌های پنهان نشانه موجود است، رمزگشایی‌شود.

چند مکتب مختلف باعث رونق و پدیدار شدن نشانه‌شناسی تصویری شدند: مکتب واربورگ[2] و مدرسه شیکاگو[3]، به رونق نشانه‌شناسی نقاشی مدد رساندند. فلسفه ارنست کاسیرر[4]و به خصوص فرم‌های سمبولیک، این راه را هموار کردند. در دهه‌ی شصت و هفتاد، سه مکتب عمده در نشانه‌شناسی نقاشی پدیدار شدند: مکتب نخست در فرانسه به صورت جناح ظاهر شد که یکی را طرفداران رولان بارت[5] و دیگری را پی‌روان امیل بنونیست تشکیل دادند. دومین مکتب از نظریه‌های امبرتو اکو الهام گرفته‌است. سومین مکتب نشانه‌شناسی تصویری را لاتمن[6]و اوس‌پنسکیج[7]پایه‌گذاری کردند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۹۳-۱۹۴).

استفاده از اشکال و نوشتار ترسیمی، از جمله بهترین ابزارهای ارتباط در طول تاریخ بوده‌است. نشانه‌های تصویری با توجه به عناصر بصری، شکل می‌گیرند و عموماً قراردادی

[1] Erwin Panofsky
[2] Warburgschool
[3] Chicago School
[4] Ernst Cassirer
[5] Roland Barthes
[6] Lotman
[7] Us pnskij

هستند. در این نوع از نشانه، یک شکل تصویری گاهی با بیانی ساده و روان، موضوع را بیان می‌کند و گاهی نشانه یا از نظر مفاهیم سمبلیک با موضوع مورد نظر مرتبط است و یا در جایگاه نمادی مستقل، با گذشت زمان معنای خود را بیان می‌کنند.

نوشتار و تصویر، به هم ترجمه‌پذیرند؛ نوشتار، یک نظام نشانه‌ای نمادین است؛ در حالی‌که تصویر، یک نظام نشانه‌ای شمایلی است و به همین دلیل، تصویر از نظر شناختی، جامعیت بیش‌تری دارد. پیام‌های تصویری بیش از پیام‌های زبان‌شناختی اهمیت دارند. این نوع پیام‌ها خود شامل دو پیام آیکونیک و سمبولیک هستند(شعیری،۱۳۹۱: ۲۵). گاهی نمادها و نشانه‌های تصویری قادرند اطلاعاتی را انتقال دهند که کلمات نمی‌توانند. بنا به گفته‌ی بارت، تصویر، پرخاشگرتر از نوشتار است؛ تصویر، نشانه‌ای دقیق‌تر است. مدلولش بارها به موضوع، نزدیک‌تر است. تصویر از لحظه‌ای که دلالتگر چیزی می‌شود، به یک نوشتار بدل می‌شود و به این اعتبار، چون نوشتار، واحد خواندنی نام می‌گیرد؛ با این حال، «به نوعی آن‌چه را که تحت عنوان نظام‌های زبانی می‌شناسیم نیز به طریق بینامتنی در رسانه و کار تولید معنا در اثر دخالت دارند و گاه بار روایتی به موضوع می‌دهند» (حسنوند و دیگران،۱۳۸۴: ۹۸).

نظام‌های نشانه‌ای تصویری، در اثر دیداری، وظیفه‌ی اصلی تولید معنا را به عهده دارند. با استفاده از نشانه‌شناسی، کارکردهای نشانه‌ای آثار تصویری را نیز می‌توان بررسی کرد. تصویر در آثار مختلف می‌تواند تنها لحظه‌ای از روایت و نوشتار را پیش چشم آورد. در جست‌وجوی رابطه‌ی زنجیره‌ای میان این لحظه از روایت با نوشتار، می‌توان نظام‌های مختلف نشانه‌ای را شناسایی کرد. بنابراین هدف نشانه‌شناسی تصویر، کشف قاعده‌های خواندن تصویر و درک معناهای آن از طریق شناخت عناصر تجسمی و یا وجه تظاهر تصویر است که به تحلیل پیکربندی عناصر تصویری می‌رسد و در مرحله‌ی بعد، به تحلیل اشکال و شناخت معناهای مدلول می‌انجامد.

۴. نشانه‌شناسی لایه‌ای

نشانه‌شناسی لایه‌ای حاصل کشف ارتباط تنگاتنگ میان لایه‌های همنشینی و رمزگان‌های متعدد فرهنگی است. در نشانه‌شناسی لایه‌ای، لایه‌های معناشناسی و نشانه‌شناسی، جست‌وجو و بررسی می‌شوند. «نشانه‌شناسی لایه‌ای به مثابه دیدگاهی نظری که زمینه‌ساز نوعی نشانه‌شناسی کاربردی است، زمینه را برای تحلیل گسترده‌ی متون در بستر رابطه‌ی

تعاملی و چندسویه بین نظام‌های نشانه‌ای و لایه‌های متنی که شبکه‌ای پیچیده از روابط را به وجود می‌آورد، فراهم می‌کند» (سجودی، ۱۳۹۰: ۷). لایه‌ها در همنشینی با هم، متنی را پدید می‌آورند. این همنشینی باعث ایجاد تعاریف تازه‌ای برای هریک از نشانه‌ها می‌شود. در نشانه‌شناسی لایه‌ای، «نشانه ارزش خود را از رابطه‌ی جوهری با موضوع خود نمی‌یابد؛ بلکه در نتیجه‌ی قرار گرفتن در یک سلسله مراتب روابط همنشینی متنی و تعاملات بینامتنی و بینارمزگانی و در نتیجه، مناسبات نظام بنیادی که شیء در آن قرار می‌گیرد، ارزش می‌یابد» (مشتاق‌پور و شریفی،۱۳۹۲:۵).

در نشانه‌شناسی لایه‌ای، هر متن، یک لایه فرض می‌شود که با متن‌های دیگر ارتباط برقرار می‌کند. اجزای متن در اصل لایه‌هایی است که با هم ارتباطی معنادار دارند. متن، شبکه‌ای باز از لایه‌های متنی متفاوت است؛ نه به این معنا که لایه‌ها صرفاً در کنار هم قرارمی‌گیرند و یا به هر طریق ممکن با هم مجاور می‌شوند؛ بلکه باید گفت این لایه‌ها هم دارای سازمان درونی هستند و هم متن از لایه‌های متعددی تشکیل شده‌است که هریک در مقایسه با لایه‌های دیگر، اصلی‌تر است و در تجلی‌های متفاوت متنی، حضور ثابت دارد و لایه‌های دیگر، بافتی متغیر هستند. پس در واقع هر لایه‌ی متنی در رابطه با دیگر لایه‌های متنی، وجود دارد. لایه‌های متنی در تعامل با یک‌دیگر و در تأثیر متقابلی که از هم می‌پذیرند، به مثابه متن و به مثابه عینیت ناشی از یک نظام دلالتگر، تحقق می‌یابند و تفسیر می‌شوند. به گفته‌ی سجودی: «در یک متن چندلایه، لایه‌ها یک‌دیگر را به لنگر می‌کشند. این قاب‌ها را می‌توان قاب گفتمانی نامید. بنابراین روابط بین لایه‌های متنی، منجمد نیست. در نشانه‌شناسی، لایه‌های متن، باز است؛ یعنی متن با اتکا به کلیه‌ی لایه‌های دخیل در قاب‌های گفتمانی و نظام‌های نشانه‌ای، معنا می‌یابد و از سوی دیگر، تسلیم معنای تثبیت شده، فاقد زمان و مکان و همبستگی ناشی از یک ساختار وابستگی، نیست و با تغییر قاب‌های گفتمانی و رفتن به شبکه‌ی متفاوتی از لایه‌های دخیل، ممکن است فروبریزد و وارد قلمروهای دلالتی متفاوتی شود» (سجودی، ۱۳۸۸: ۹۹). متن گاهی ترکیبی از لایه‌های متعدد است و در این میان، برخی از لایه‌ها را می‌توان لایه‌ی اصلی به شمار آورد. این تعدد لایه‌ها سبب ایجاد نشانه‌های متفاوت و رمزگان‌های ویژه‌ای در بافت اثر می شود. «بررسی همنشینی جهان تصویری و متن نوشتاری و بررسی نشانه‌های نمادین، نمایه‌ای و شمایلی، موجب خوانش نشانه‌شناسی لایه‌ای می‌شود» (حسنوند و دیگران، ۱۳۸۴: ۹۷). با نشانه‌شناسی لایه‌ای می‌توان در کنار پاسخ‌گویی به دلالت‌های یک

متن، ابزار به فعلیت رسیدن استعدادهای نهفته‌ی متون را فراهم کرد و دلالت‌های پنهان آن را آشکار کرد.

۵. تصویر روی جلد و رمان نوجوان

تصویر در آثار کودک و نوجوان در کنار نقش تزیینی، سبب رشد درک زیبایی‌شناسی مخاطب، گسترش متن، تعمیق اندیشه‌های اثر و درک ساده‌تر مفاهیم می‌شود.

درباره‌ی ضرورت وجود تصویر در آثار نوجوانان، دو دیدگاه متفاوت وجود دارد: عده‌ای برآنند که چون نوجوان امروز بیش از هر زمان دیگری با رسانه‌های تصویری و عناصر بصری در ارتباط است و درک بسیار دقیق و پیچیده‌ای از عناصر بصری دارد، وجود تصاویر متنوع در آثار آن‌ها ضرورت دارد (ترهنده،۱۳۹۴: ۳۰۵-۳۳۱). برخی دیگر معتقدند: وجود متن طولانی در آثار نوجوان، ضرورت تصویر را کاهش می‌دهد. نوجوانان چون می‌توانند شخصیت‌های کتاب‌ها را در ذهنشان مجسم کنند، به تصویر کشیدن صحنه‌های محدودی از اثر برای آن‌ها کافی است (رادپور، ۱۳۸۳: ۱۲۶ و اکرمی، ۱۳۸۹: ۳۰۴).

طرح جلد به مثابه یکی از مهم‌ترین پروژه‌های گرافیکی، در جذب خواننده تأثیرگذار است. به گفته‌ی حسن کیائیان، طرح روی جلد و طراحی جلد، یک نیاز و به تبع آن، یک هنر است که همچون دیگر هنرها صبغه‌ی جهانی دارد (تشکری و کاشانی، ۶۵:۱۳۹۳). تصاویر روی جلد می‌تواند به خودی خود، آموزش‌دهنده باشد و به شفاف‌سازی معنای متن کمک کند.

طراحی روی جلد، طراحی ویترین کتاب است؛ باید هماهنگی مناسبی با محتوا و طراحی کتاب داشته باشد. عملکرد روی جلد کتاب، حفاظت از صفحات کتاب است. طراحی مدرن روی جلد کتاب به مسایل و نکات دیگری مانند ترکیب‌بندی و استفاده از نظم نوینی که صنعت چاپ در اختیار طراحان و ناشران گذاشته است، توجه دارد. امروزه طراحی مدرن روی جلد کتاب به چنین ترکیب‌بندی‌ها و نظم ریاضی‌گونه‌ی فنی آن اطلاق می‌شود و این نظام‌های نوین، تلاش‌هایی است که طراحان و هنرمندان برای دگرگون کردن دیدگاه‌ها، هماهنگ کردن آن‌ها با فرهنگ مورد نیاز شرایط فعلی جهان انجام می‌دهند (حقیقی و شافعی، ۱۳۸۴: ۳۵).

از آن‌جا که طرح روی جلد، باید توان جلب توجه بیننده و خواننده را داشته باشد، باید طوری طراحی شود که به خوبی با روحیات و حساسیت‌های مخاطب، متناسب باشد و این امر به آشنایی طراح با نوع مخاطب و تجربه‌ی او بستگی دارد. «بهترین طراحان جلد کسانی هستند که با تلفیق درستی از اندیشه و احساس مخاطب، هنر خود را با دانش جهانی تلفیق کرده، در معرض نقد و نظر قرار دهند» (تشکری و کاشانی،۶۵:۱۳۹۳). پس طراحی روی جلد، یکی از دشوارترین طراحی‌ها و تصویرگری‌هاست؛ زیرا تصویرگر باید در یک تصویر، چکیده‌ی اثر را به شکلی زیبا، جذاب و منسجم و متناسب با روحیه‌ی مخاطب، بیان کند. به اعتقاد ممیز: «طراحی جلد، مانند سخن گفتن است. شما باید طوری حرف بزنید که گیرایی، فصاحت و تازگی کلام داشته باشد و مستمع را بر سر شوق آورید و این کار پختگی می‌خواهد. روی جلد ۲۵٪ در موفقیت کتاب نقش دارد» (ممیز، ۱۳۷۷: ۲۸۴). توجه به تناسب تصویر روی جلد با متن و نیز تناسب با نیازهای مخاطب، از مهم‌ترین وظایف تصویرگرند؛ زیرا تصویر روی جلد کتاب، مفاهیم را به صورت بصری، به مخاطب و خوانندگانش انتقال می‌دهد و همچنین کمک می‌کند تا مخاطب موضوع کتاب را پیش‌بینی کند؛ به‌ویژه زمانی که ساخت‌های ذهنی مخاطب، کامل شده‌اند و او می‌تواند مفاهیم نمادین، استعاره‌ها و رمزگان‌های متنوع متن دیداری را دریابد.

۶. تحلیل تصویر روی جلد رمان نوجوان امروز

۶-۱. هستی

در لایه‌ی نخست به ادراک ابتدایی از تصویر و بررسی پیام‌های تجسمی و شمایلی تصویر روی جلد می‌پردازیم. در یک فضای باز، تصویری از دو لنگه کفش دیده می‌شود که غباری از کهنگی بر آن‌ها نشسته است. کفش‌ها تمام سطح اثر را پوشانده‌اند؛ بنابراین ناخودآگاه چشم به سوی آن‌ها هدایت می‌شود. این طرح از ترکیب‌بندی عناصر نقاشی، عکاسی وگرافیک رایانه‌ای، تشکیل شده‌است. هنرمند اثر را با استفاده از رنگ‌های سرد (آبی، سبز) در سطح زمینه گرم طراحی کرده‌است. به‌نظر می‌رسد رنگ‌های گرم به سمت بیننده می‌آیند و رنگ‌های سرد، از او دور می‌شوند و فضا را وسیع‌تر نشان می‌دهند (ایتن[1]، ۱۶:۱۳۷۴). این تضاد رنگ، چشم بیننده را بیش‌تر درگیر تصویر می‌کند و مخاطب نوجوان

[1] Itten

را برای بررسی طرح روی جلد کتاب، کنج‌کاوتر می‌سازد. به اعتقاد جانسون[۲]: «نقش رنگ در هنر بیش از هر چیز حسی و برانگیزاننده است» (نقل از نورتون[۱]، ۱۳۸۲: ۱۴۶).

در مرحله‌ی بعدی خوانش این تصویر، به طرح و شکل‌های کوچک‌تر برمی‌خوریم. طرح‌هایی مثل برگ‌های پراکنده‌ی خشک، شاخه گل کوچک و شادابی در یکی از لنگه کفش‌ها و کفش‌دوزکی بر روی لنگه دیگر و طرح‌های خطی و ساده‌ی کودکانه‌ی هر دو لنگه کفش؛ مثل دوچرخه، قلب، کفش‌دوزک، توپ، راکت و تانک و... هنرمند تصویرگر، هوشمندانه سعی کرده‌است با به کارگیری نمادهای بصری، مخاطب را از کلیات به جزییات داستان رهنمون کند.

در لایه دوم، تصویر در ارتباط با پیام زبانی نخست، یعنی نام نویسنده‌ی کتاب، بررسی می‌شود. نام «فرهاد حسن‌زاده» در جایگاه یکی از نویسندگان نام‌آشنای حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان، ما را به آن‌جا سوق می‌دهد که تصویر این کفش مربوط به قهرمان نوجوان داستان از این نویسنده است. لب برگردان عقب نیز تأییدی بر این موضوع است. در این بخش، حسن‌زاده در جایگاه نویسنده‌ی کودک و نوجوان، به مخاطب شناسانده شده‌است. در لایه‌ی بعد، تصویر در ارتباط با عنوان کتاب، بررسی می‌شود. «در بسیاری از موارد، کشف انواع رموز موجود در تصویر، وابسته به عنوان (یا برعکس) است. عنوان در فهم مخاطبان و رمزگشایی گفتمان دیداری، نقش مهمی دارد» (رادمنش‌و شعیری، ۱۳۹۲: ۷-۸). در نگاه نخست، واژه‌ی هستی در معنی لغوی، مفهوم حیات و زندگی، وجود، مال و ثروت و خودبینی و در کنار آن، نام دخترانه‌ی «هستی» را به ذهن متبادر می‌کند. لایه‌ی تصویری با توجه به رمزگان‌های موجود در آن، با واژه‌ی «هستی» به مثابه یک شخصیت داستانی نوجوان، ارتباط برقرار می‌کند؛ اگرچه آن‌چه در تصویر آمده، با آن‌چه که مطابق با کلیشه‌های جنسیتی از کفش‌های دخترانه عرضه شده است، تناسبی ندارد.«در کلیشه‌های جنسیتی، تصویر ذهنی یک‌نواخت و قالب‌بندی شده‌ای از رفتارها، فعالیت‌ها، نقش‌ها، گفتار، نوع پوشش و... زنان و مردان عرضه می‌شود» (جمالی و خجسته، ۵:۱۳۹۳). بسیاری از نشانه‌های خطی درون کفش‌ها که ترکیبی از رمزگان‌های جنگ و بازی هستند، چندان به دختران ارتباطی ندارند. تنها کوچکی و ظرافت کفش‌دوزک از سویی و گل و قلب موجود در درون لنگه کفش سمت راست از سوی دیگر، می‌توانند با «هستی»، در جایگاه یک دختر، رابطه برقرار کنند. در ادامه، با عنوان

[1] Donna E. Norton

«رمان نوجوان امروز» مواجه می‌شویم؛ بنابراین شک ما در ارتباط با تعلق کفش به یک نوجوان، به یقین تبدیل می‌شود و پی‌می‌بریم این رمان برای نسل نوجوان امروز نوشته شده‌است.

در لایه‌ی بعدی، از تصویر روی جلد عبور می‌کنیم و به ارتباط میان تصویر روی جلد با گفتمان متنی-زبانی لب‌برگردان جلو می‌پردازیم. متن لب‌برگردان، تصویری روشن از شخصیت نوجوان اثر را پیش روی ما می‌نهد. دختری که سرگرمی‌هایش، سرگرمی‌های معمول دخترانه نیست؛ بدین ترتیب ارتباط میان کفش روی جلد با قهرمان کلیشه‌گریز متن، روشن می‌شود. این لایه‌ی متنی ما را مطمئن می‌کند که هستی، نام قهرمان داستان است. در لایه‌ی بعد، به ارتباط میان طرح روی جلد و لایه‌ی اصلی متن می‌پردازیم. در لایه‌ی نوشتاری، «هستی» دختری جنوبی است که با دیگر دختران فرق دارد. کفش بنددار روی جلد، کفش هستی‌ای است که برخلاف میل پدرش، دوست ندارد همچون دخترها باشد. عاشق ورزش‌هایی است که «ورزش‌های پسرانه» تعریف شده‌اند:

[پدر]: «...دخترا باید برند دنبال گل‌دوزی و خیاطی و آشپزی و نخود و لوبیاشونه پاک کنن. مگه ننه خدابیامرز مو فوتبال‌بازی می‌کرد؟» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۶).

[راننده گفت]: «جداً؟! ئی...ئی...دم‌بریده...دختره؟...ای ول...مو فکر می‌کردم پسره که رفته فوتبال و کار دست خودش داده...» (همان:۱۶).

هستی در مقابل دیدگاه پدر، تعریفی را که در فرهنگ و جامعه از دختران ارائه شده‌است، نمی‌پذیرد.

«من دلم نمی‌خواست مثل دخترها بلوز و دامن بپوشم. دلم نمی‌خواست موهایم را بلند کنم و بریزم روی شانه‌هایم یا از پشت ببندمشان. از ژیگول‌بازی و لاک زدن هم خوشم نمی‌آمد. انگار زور بود و من باید زیر بار حرف زور می‌رفتم. من عاشق ژیمناستیک و فوتبال بودم.... » (همان:۲۷).

هستی عاشق دوچرخه‌سواری و موتورسواری است. بدین ترتیب، کفش‌های این شخصیت قاعدتاً باید با آن‌چه در تصور رایج از کفش‌های دخترانه وجود دارد، متفاوت باشد. این کفش‌ها از آنِ دختری توانا است که بارها و بارها با کفش‌هایش می‌دود، شوت می‌زند، موتور روشن می‌کند و... . برخی از نشانه‌های دیداری با گونه‌ی اثر ارتباط دارند؛ توپ، تانک و راکت، از جنگی سخن می‌گویند که هستی را درگیر می‌کند. هستی در گذر زمان، طعم تلخ ویرانی، آوارگی، مهاجرت، مرگ دوستان و حضور در شهر جنگ‌زده را

می‌چشد و در این گذر، به بلوغ و کمال می‌رسد. البته توپ موجود در این کفش، ایهام تناسبی دارد به توپی که هستی همیشه به آن شوت می‌زند و از سوی دیگر با تانک و راکت، نسبت می‌یابد. در کفش سمت راست، نشانه‌های نمادینی دیده می‌شود که تنها با تحلیل عمیق و درک رابطه‌ی بینامتنی نشانه‌های زبانی و تصویری، قابل درک است. دوچرخه نماد لحظات شادی و سرخوشی هستی است. لحظاتی که در آن، فارغ از دغدغه‌ها و تلخی‌ها و زشتی‌های جنگ، آزادانه می‌توان رکاب زد و احساس خوشی و سرمستی کرد. «این وسیله‌ی نقلیه، نماد پیش‌رفتی در حال حرکت است» (شوالیه و گربران[1]، ۱۳۸۷، ج۳: ۲۷۰). گل و قلب می‌توانند نماد لحظات کوتاه عاشقی این دختر نوجوان باشند. هستی در پی مهاجرت، به شاپور، برادر دوستش، لیلی، دل می‌بندد؛ اما درمی‌یابد شاپور دل در گرو کس دیگری دارد.

گفتم: «دختره کی بود؟» گفت:«خواهر منصور دیگه» فکر آدم هزار راه می‌رود. گفتم: «یعنی شاپور خواهر منصوره دوست داره؟» خندید: «نمی‌دونم والله. شاید ها، شایدم نه.» بی‌اختیار آه کشیدم. چشم‌های لیلی تنگ شد و گفت: «برا چی آه کشیدی؟» سؤالش بودار بود. گفتم کاشکی دوباره هسته خرمامو گفته بودی، حالا که داره می‌ره یادش می‌انداختی!» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۸۱و ر.ک: ۲۶۰-۲۶۲).

بنابراین در کفش سمت راست که بندی کوتاه‌تر دارد، شادی‌ها و خوشی‌های هستی دیده می‌شود؛ اما دوران لمس خوشی‌ها برای هستی کوتاه است. البته در همین کفش، شاخه گلی دیده می‌شود که غنچه‌های نشکفته دارد. این گل، نمادی از لحظات خوشی است که هستی پیش رو دارد. از آن سو بر روی کفش سمت چپ، کفش‌دوزکی دیده می‌شود که با شاخه گل باطراوت، ارتباط می‌یابد. کفش دوزک در زبان انگلیسی (lady Bird) ؛ به معنای بانوی پرنده نامیده می‌شود. این حشره در فرهنگ نمادها، سمبل شانس، خوش‌اقبالی و بخت‌یاری، برکت رویش و سرسبزی است(بروس[2]،۱۳۸۸). بنابراین این دو نشانه در ارتباط با یک‌دیگر، نویدبخش روزهایی خوش و بابرکت، برای هستی هستند. تصویرگر با دیدی عمیق، این حشره را که جنسیتی ماده دارد، با شخصیت اصلی داستان (هستی) که دختری جسور و در پی ایجاد موقعیت‌های نو است، مرتبط کرده‌است. در کفش سمت چپ که بند بلندتری دارد، نمادهایی دیده می‌شوند که

[1] Jean Chevalier&Gheerbrant
[2] Miranda Bruce

تداعی‌کننده‌ی لحظات تلخ و رویه‌ی سیاه زندگی هستی هستند. برگ‌های زرد و خشک، کنار و درون این کفش را فراگرفته‌است. این نشانه‌ها، نماد خشکی، بی‌طراوتی، سکون و سردی است. مربع‌های روی کفش، چارچوب و سنت‌های بسته را نشان می‌دهد؛ ولی بندهای بی‌نظم، باز و رها و دو لنگه کفش نامرتب، نشانه‌هایی از تقابل با این سنت‌ها هستند. هستی که شخصیتی سنت‌گریز دارد، در چنبره‌ی چارچوب‌های محدودکننده، اسیر نمی‌شود و در پی گریز و شکستن سنت‌هاست. علاوه بر آن، کفش‌ها در حال خارج شدن از قاب تصویر و در پی رهایی از قواعدند.

در مجموع در این اثر، دو رسانه‌ی قاب تصویری و قاب نوشتاری و روایتی، در خوانش لایه‌ی متنی روی جلد، نقش دارند و تعادل این دو، سبب کشف معناهای پنهان در تصویر شده‌است.

۶-۲. دختری با روبان سفید

در لایه اول تصویر و در نگاه نخست که مخاطب را جذب می‌کند، ساختمانی در میان دو چشم نگران دیده می‌شود. چند درخت، پرنده و دو تابلوی علایم راهنمایی رانندگی، دیگر جلوه‌های محسوس تصویرند. تصاویر در زمینه‌ی سبز روشن قرار گرفته‌اند. چهار رنگ اصلی آبی، قرمز، زرد و سبز، «نماد نیازهای روانی هستند. نیاز به خشنودی و محبت، اظهار وجود، عمل و موفقیت، چشم انتظار بودن و امید داشتن» (لوشر[1]،۱۳۷۳:۱۳). طرح روی جلد از تلفیق نقاشی و تصویرسازی و با سود جستن از ابزار گرافیک رایانه‌ای و نرم‌افزار فتوشاپ، ایجاد شده‌است. موتیف‌ها و نقش‌های نمادین به کار گرفته شده در عناصر بصری این تصویرگری، از هارمونی رنگ‌های سرد و گرم شکل گرفته‌اند. تصویرگر از ترکیب‌بندی قرینه که کاملاً ایرانی است، استفاده کرده‌است. برای تصویر، کادری مشخص نشده‌است و خود قطع کتاب به مثابه کادر، در نظر گرفته شده‌است. نبود کادر باعث می‌شود که مخاطب به ژرفای خیال و عمق تصویر فرو رود. زاویه دید تصویر، زاویه باز، تقریباً روبه‌رو و از بالا به پایین است که به مخاطب، احساس اشراف و غالب بودن بر تصاویر را القا می‌کند. حیطه‌ی تصویر بسیار ژرف و عمیق است و همه چیز از زمینه گرفته تا پس‌زمینه، شفاف و روشن است. در این تصویر منبع نور، سمت چپ است.

---

[1] Lüscher

در لایه‌ی بعد، تصویر در ارتباط با پیام زبانی نخست، یعنی نام نویسنده‌ی رمان بررسی می‌شود. «مژگان کلهر»، یکی از نویسندگان زن نام‌آشنا در حوزه‌ی ادبیات کودک و نوجوان است که جوایز متعددی را دریافت کرده‌است. در لب‌برگردان عقب، مژگان کلهر بیش‌تر به مخاطب شناسانده شده‌است. در لایه بعدی و در ارتباط میان تصویر روی جلد با پیام کلامی، عنوان دختری با روبان سفید، تنها چشمان خیره به نقطه‌ی نامعلوم دختری در پس‌زمینه، با نام کتاب ارتباط برقرار می‌کند؛ به عبارت دیگر، لایه‌ی همنشینی متن عنوان، چندان کمکی به بازگشایی رمزگان‌های تصویری نمی‌کند.

در ادامه با عنوان «رمان نوجوان امروز» مواجه می‌شویم که نشانه‌ی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، در کنار آن قراردارد. این نشانه‌ها در ارتباط با تصویر روی جلد، ما را به خوانش اثری با مخاطب نوجوان دعوت می‌کنند.

سپس لایه‌ی متنی طولانی‌تر، یعنی لب‌برگردان جلو در رابطه با لایه‌ی تصویری، بررسی می‌شود. در لب‌برگردان جلو، تصویری کلی از رمان، پیش چشم خواننده است. صحنه‌ی ورود شیرین به اتاق ممنوعه، اتاقی مخصوص که در آن، حوادثی شگفت در انتظار اوست. در تصویر روی جلد، تنها اتاق مخصوص و چشمانی که به گفته‌ی شیرین «از آن زنی است و به او پلک می‌زند»، در رابطه با متن دریافت می‌شود.

در تحلیل عمیق‌تر و در مرحله‌ی بعد، در رابطه‌ی میان هنر دیداری و کلامی، یعنی طرح روی جلد و متن اصلی، نشانه‌های موجود در تصویر روی جلد، بازگشایی می‌شود. رمان دختری با روبان سفید، فانتزی‌ای از نوع «زمان گسست» یا «سفر در زمان» است. احترام باید در فرصت کوتاهی که دارد، به گذشته بازگردد و با یاری عکس‌ها به خانه‌باغ کودکی‌اش سفر کند تا اشتباهاتی را که در گذشته مرتکب شده، جبران و با وجدانی آسوده خانه را ترک کند.

نشانه‌های مختلف روی جلد، ترکیبی از جزییات داستان در زمان حال و گذشته هستند. دو تابلوی بوق زدن ممنوع و عبور حیوانات، به ترتیب در سمت چپ و راست دیده می‌شوند. این تابلوها نشانه‌های تصویری نمایه‌ای هستند که در جوامع گوناگون، معنای واحدی را منتقل می‌کنند. خانه‌ی احترام قرار است خراب شود؛ زیرا شهرداری در پی ساخت بزرگ‌راهی تازه است؛ بنابراین این نشانه‌های نمایه‌ای، از آن‌چه که قراراست در آینده رخ دهد، سخن می‌گویند. (ر.ک: کلهر،۱۳۸۹:۱۰)

خانهای که در تصویر دیده میشود، در ساختی ایهامگونه، خانهی امروز احترام (که شیرین و مادرش هم در آن ساکن هستند) و خانه باغ دیروز را که احترام با خانوادهاش، کودکیاش را در آنجا گذرانده، به ذهن میآورد. خانهی احترام، اتاقی مخفی دارد که فقط خود او اجازهی ورود به آن را دارد. شیرین چند بار سعی میکند وارد این اتاق شود و دریابد در آن چه میگذرد؛ اما احترام مانع او میشود(ر.ک: همان: ۳۳ و۶۶-۶۷). سرانجام به خواستهی خود احترام، شیرین در سفر به زمان گذشته از میان عکسها و تصویرها با او همراه میشود.

«شیرین دستش میلرزید. آرام کلید را توی قفل چرخاند... دل توی دلش نبود... در را بیشتر باز کرد. حالا توی اتاق بهتر دیده میشد. جلوی مبل راحتی، یک میز عسلی کج شده و آلبومی رویش افتاده بود. شیرین آلبوم را باز کرد. انگار آدمها میخواستند از توی عکسهای قدیمی بیرون بزنند. حس کرد زنی توی یکی از عکسها پلک میزند. دقیقتر نگاه کرد. انگار خیالاتی شده بود. صدایی از بیرون شنید. آلبوم را انداخت روی میز عسلی و وقتی میخواست از اتاق بیرون برود، حس کرد بچگیهای احترام جون از توی عکس دارد به او لبخند میزند. برگشت و دوباره به عکس نگاه کرد... .» (همان:۵۵-۵۶) به نظر میرسد اتاق زیر شیروانی در تصویر این خانه، نمادی از همان اتاق مخصوص احترام باشد؛ اتاقی که در آن، احترام با کمک عکسها و تابلوها به گذشته بازمیگردد. به عقیدهی باشلار: «اتاقک زیر شیروانی با عروج روح مرتبط است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۶۶). این مکان، برای احترام، پناهگاهی است و برای او فرصتی برای سفر در زمان، فراهم میکند.

از دودکش این فضای رازآلود، دودی به شکل قلب، بیرون آمدهاست. دودکش نماد راههای ارتباطی رمزآمیز با موجودات عالم دیگر و دود، مظهر ارتباط زمین با آسمان است (همان:۲۷۱). دود قلبگونه، نمادی از وابستگی به دنیای فراتری است که احترام، کودکی خود را در آن سپری کردهاست. دل و روح احترام در گذشته جا مانده؛ بنابراین در هر فرصتی میکوشد دوباره به آن مکان بازگردد. نشانههایی همچون ابر سفید، درختان و فضای سبز، تصویرکنندهی فضایی هستند که از محیط زندگی احترام در دوران کودکی، در متن ارائه شدهاست. رنگ گذشتهی احترام، سبز است.

«آبی آسمان در دوردست، تپههای سبز را در آغوش کشیده و ابری سفید مثل چتر، روی تپه سایه انداخته.» (کلهر،۱۳۸۹: ۳۷ ؛ ر.ک: ۳۳-۶۸ و ۱۱۰-۱۱۱)

در تصویر، دو پرنده نیز دیده می‌شوند؛ پرنده‌ای که گلی در منقار دارد و بر فراز ابر سفید، پرواز می‌کند و پرنده‌ای دیگر که هراسان و پریشان در میان برگ‌های خشک و پاییزی تلاش می‌کند اوج بگیرد. تقابل‌هایی همچون سرخوشی، ناامیدی؛ آزادی، اسارت؛ اوج، فرود؛ طراوت، شادابی و خشکی، ما را بدان‌جا رهنمون می‌شود که پرنده‌ی آزاد، نمادی از شیرین است که می‌کوشد گذشته‌ی تلخ احترام را ترمیم کند. پرنده‌ی ناامید و هراسان، نمادی از احترام کهن‌سال است که می‌کوشد با یاری جستن از نیرویی جوان، آن‌چه را که در گذشته ویران کرده‌است، جبران کند.

«...همیشه دلم می‌خواست برگردم به عقب و جلوی یک اتفاق‌هایی را بگیرم... من اون عکس‌ها رو نگاه می‌کنم؛ اون عکس تو ذهنم زنده می‌شه و من خودم رو اون‌جا می‌بینم... اون روز که تو اومدی توی اتاق، من رفته بودم به یازده سالگی‌ام... اگه تو دستم را گرفته بودی... شاید می‌تونستی با من بری... شاید می‌تونستی کمکم کنی» (همان:۸۳-۸۴). و سرانجام، پرنده‌ی جوان، واسطه‌ی میان دنیای فراتر و فروتر می‌شود و پرنده‌ی کهن‌سال را از عذاب وجدان می‌رهاند.

در پس‌زمینه‌ی تصویر روی جلد، چشمانی خیره دیده می‌شود که به سویی نامعلوم چشم دوخته‌اند. این دو چشم می‌تواند از سویی از آن شیرین باشد که در پی کشف راز احترام است و می‌خواهد از آن‌چه در اتاق مخصوص نهان شده‌است، سر درآورد و از سوی دیگر می‌تواند از آن «دختری با روبان سفید» باشد که چشم به گذشته‌ای دوخته که در آن کسی او را نمی‌بیند و صدایش را نمی‌شنود. «با توجه به این‌که این نگاه جسم ندارد و جسم به عنوان شرط و مکان تحقق نگاه، بعد واقعی تصویر را تشکیل می‌دهد» (شعیری و فونتنی،۱۵۸:۱۳۹۳). نمی‌توان معنای کامل و قطعی را از آن دریافت.

در مجموع، در این اثر نیز شالوده‌ی معنا و دلالت‌های ضمنی پیام دیداری، به وسیله‌ی عمل متقابل عوامل گوناگون و نشانه‌های مختلف تجسمی، شمایلی و زبانی، بازگشایی می‌شود. تراکم نشانه‌های چندگانه و رمزگون در تصویر روی جلد این رمان، مخاطب را با اثری چندلایه و بسیار عمیق روبه‌رو می‌کند. تصویرگر با استفاده از این نشانه‌ها، تصویری همه جانبه از درون‌مایه و گونه‌ی رمان، پیش چشم نوجوان گشوده‌است. البته تصویرگر به «روبان سفید» که نشانه‌ای پرمعنا و رمزگون است، توجه نکرده‌است. روبان سفید، سمبل صلح، آرامش، قطع خشونت علیه زنان، قربانیان تروریسم و سرطان استخوان است. از سوی دیگر، نجومیان در نقد فیلم «روبان سفید»از هانکه[1]، این‌روبان را نماد

معصومیت به شمار می‌آورد (www.bookycity.org ۲۶ اسفند ۱۳۸۸) با توجه به موضوع داستان دختری با روبان سفید می‌توان روبان سفید را سمبل صلح و معصومیت احترام قلمداد کرد. تصویرگر می‌توانست از این نشانه‌ی نمادین به گونه‌ای نو در تصویر روی جلد، استفاده کند تا رابطه‌ی میان عنوان و تصویر، روشن‌تر شود.

۶-۳. عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی

در تصویر روی جلد این اثر، لایه نخست، ترکیبی از سنگ‌ریزه‌هایی است که در عمق فضایی کاملاً آبی قرار گرفته‌اند؛ به گفته‌ی ایتن «رنگ آبی آسمان آفتابی، اثری فعال و جان‌بخش دارد؛ در حالی که رنگ مهتابی، با اثری آرام، مقاومت خود را از بین می‌برد و دل‌تنگی و رکود با حالتی آرام برجا می‌گذارد» (ایتن،۱۳۷۴:۲۰۶). اندازه‌ی سنگ‌ریزه‌ها متفاوت است؛ یکی بزرگ‌تر و دیگر سنگ‌ها کوچک‌ترند. سنگ بزرگ‌تر در دل صفحه است. تصویری مبهم از ماهی‌ای با دهان باز، در آن دیده می‌شود. روی ماهی، نقوشی حک شده‌است. تصویرگر این تصویر را با دست و با تکنیک گواش و آب‌رنگ و مدادرنگی خلق کرده و در برنامه‌ی گرافیکی، از فتوشاپ سود جسته‌است. بافت روی سنگ و ماهی با مدادرنگی تشدید شده‌است. کادری در تصویر دیده نمی‌شود و این غیبت کادر، به بزرگ‌ترشدن تصویر، کمک شایانی کرده‌است. زاویه دید تصویر، زاویه‌ای از روبه‌رو است و منبع نور در بالای صفحه است.

در لایه دوم، تصویر در ارتباط با پیام زبانی نخست، یعنی نام نویسنده، «جمشید خانیان» بررسی می‌شود. نام خانیان که بیش‌تر با آثاری در حوزه‌ی ادبیات نوجوانان شناخته شده‌است، مخاطب را متوجه رمانی چندلایه برای نوجوان می‌کند. لب‌برگردان عقب، تأییدی بر همین موضوع است. در لایه‌ی بعد، در ارتباط تصویر روی جلد با عنوان اثر، در جایگاه یک پیام زبانی، اولین چیزی که به ذهن می‌رسد، ماجرای یونس پیامبر و گرفتار شدن او در شکم ماهی است. تصویر، نمای کاملی از ماجرای یونس پیامبر به ما عرضه نمی‌کند. بخشی از این تلمیح به داستان، با حضور رمزگان‌هایی همچون ماهی و دریا کامل می‌شود. عاشقانه‌های یونس به نظر می‌رسد همان تسبیحاتی است که یونس برای تزکیه و رفع گناه، در شکم ماهی می‌خواند (صافات/۱۴۴). شخصی که تداعی‌کننده‌ی یونس پیامبر در تصویر روی جلد باشد، دیده نمی‌شود. عنوان «رمان نوجوان امروز» و نشان کانون، خواننده را متوجه مخاطب و گونه‌ی اثر می‌کند. در لایه‌ی بعد و در رابطه‌ی

لایه‌ی طولانی‌تر متنی؛ یعنی لب‌برگردان جلو و تصویر روی جلد، هیچ‌گونه ارتباطی میان لایه‌ی دیداری و نوشتاری دیده نمی‌شود!

لایه بعدی، لایه‌ی تحلیل عمیق متن و حاصل ارتباط عناصر بصری و متنی اثر است. قهرمان داستان، پسری به نام یونس است؛ پسری که به گفته‌ی سام «...چندتا آدمه؛ یک آدمش چندسالی از من و تو [سارا] بزرگ‌تره؛ یه آدم دیگه‌اش خیلی از من و تو بزرگ‌تره؛ یک آدم دیگه‌اش شاعره؛ یک آدم دیگه‌اش همه چیز بلده؛ یه آدم دیگه هم داره که هم شعبده‌بازه و هم جادوگره. دیدی چه جوری یه‌هویی غیب شدن و دوباره ظاهر شدن؟» (خانیان، ۱۳۸۹: ۶۹). یونسی که وقتی سارا جسدش را می‌بیند او را به ماهی تشبیه می‌کند: «انگار او خواب بود و انگار همین حالاست که پلک‌های نازک مهتابی‌اش مثل فلس‌های ماهی بلرزد» (همان: ۱۱). ماهی روی صفحه جلد که به گفته‌ی خانیان در موومان دوم، «رنگ استتار» دارد، جایگاهی برای یونس است. یونس که خود را با زبان وارونگی که اختراع خود او است «سنوی» می‌خواند، ذوالنون و صاحب ماهی است. «گفتم: "و یونس از چپ به راست می‌شود سنوی." و او خندید وگفت: "سنوی، صاحب ماهی"» (همان: ۱۵۴). صاحب ماهی، همان لقبی است که در قرآن، به یونس پیامبر داده شده‌است (انبیاء/ ۸۷). یونس که به گفته‌ی بی‌بی در شکم ماهی گیرافتاده‌است، با مرگ از دهان ماهی بیرون می‌آید و از آن دنیای تاریک، رهایی می‌یابد: «بی‌بی‌ام همیشه می‌گه ما گناه‌کارهایی هستیم که گیرافتادیم توی تاریکی شکم ماهی و به راحتی نمی‌میریم. وقت مردن که برسه، اون‌وقت ماهی دهن بازمی‌کنه.»(خانیان، ۱۳۸۹: ۷۰) در چند جای دیگر داستان به این موضوع اشاره شده‌است که دنیای مادی، همچون شکم ماهی است که ما انسان‌های گناهکار در آن اسیر شده‌ایم و تنها راه رهایی از آن، باز شدن دهان ماهی و مرگ است. (ر.ک: همان:۱۱۹-۱۴۲)

جمله‌ی میان شکم ماهی در زبان وارونه «یاهنا قشاع سنوی ردمکش یهام» است که شکل صحیح آن «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» است. یونس که همچون دیگر شخصیت‌ها در شکم ماهی اسیر است، اکنون که دهان ماهی باز است، فرصت رهایی دارد. او با مرگ از تیرگی دنیای پر از پلشتی و زشتی و دنیایی که در آن جنگ و نفرت و کشت و کشتار، دل ساکنانش را پرکرده و آن‌ها را گناهکار کرده، رها می‌شود. یونس در دنیای واقعی، به چاه می‌افتد و سرنوشت او از سوی دیگر، با سرنوشت یوسف پیامبر گره می‌خورد. چاه یا شکم ماهی، هر دو فضای تزکیه‌اند. یونس در فضای تاریک و تنگ

چاه، از دنیا می‌رود و پاک و تطهیر می‌شود. سنگ‌هایی که بر روی جلد در عمق آب قرار دارند، می‌توانند نشانه‌هایی نمادین از فضایی باشند که شخصیت اصلی، در آن جان خود را از دست می‌دهد. دریا محل تولد، استحاله و تولد دوباره است. (شوالیه و گربران، ج۵، ۱۳۸۷: ۲۱۶) ماهی با تولد یا تجدید دوره، در ارتباط است. ماهی، هم منجی است و هم وسیله‌ی کشف و شهود. ماهی موجودی ساکت و حیرت‌آور، پنهان اما باهوش است (همان: ۱۴۰–۱۴۳). این خصلت‌ها تا حدی با ویژگی‌های قهرمان داستان همپوشانی دارد.

در لایه‌ی دیگر، رمزگان‌های روی جلد در ارتباط با متن، به عشق یونس به سلما (سارا) گریز می‌زنند. این سنگ گلوله‌ی نقره‌ای، چشم یونس است که تلالو آن در ماهی عشق، چشم سارا را خیره می‌کند(خانیان، ۱۳۸۹: ۱۴۲). ماهی، ماهی اندود چکشی شده‌است که نماد عشق یونس به سلما (سارا) است. در جریان مسابقه‌ای که یونس ترتیب می‌دهد، شرط می‌گذارند اگر سارا بازنده‌ی مسابقه باشد، قطعه‌ای با نام «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» بسازد و اگر یونس بازنده شود، ماهی چکش‌اندوده را به سارا بدهد: «یونس آهسته گفت: "یک ماهی دیده‌ام توی بازارچه به اندازه کف دستم که با خاک و سنگ و سیمان، اندود چکشی شده. اگر بلند شدی اونو می‌خرم، جایزه می‌دم به تو... اگر نتونستی از روی صندلی بلند بشی، یه موسیقی بساز اسمشو بذار "عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی". مهم نیست کی می‌سازی. مهم اینه که قول بدی اونو بسازی"» (همان:۱۳۱). در پایان، هریک از این دو به قول خود عمل می‌کنند. سارا قطعه‌ای می‌سازد و یونس، ماهی اندود چکشی شده را به همراه دفترچه‌ی جلد مقوایی اشعارش با نام «یاهنا قشاع سنوی ردمکش یهام» به سارا تقدیم می‌کند: «توی دریچه یک دفترچه بود، با جلد مقوایی رنگ و حاشیه‌ای که عمودی زرکوب شده بود و با چکش، آجدارش کرده بودند... و بعد ماهی سنگی و دفترچه را برداشتم. روی جلد مقوایی دفترچه این جمله زرکوب شده بود "یاهنا قشاع سنوی ردمکش یهام"» (همان: ۱۶۲–۱۶۳).

در مجموع در این اثر، استعاره‌ها و نمادهای تصویری، جهانی رمزگون و چند لایه ایجاد کرده‌اند. رابطه‌ی بینامتنی این اثر با داستان یونس پیامبر و اشاره‌ای ضمنی به ماجرای یوسف(ع)، سبب تولید معناهای متفاوتی شده‌است و بر بار روایتی تصویر افزوده‌است. هیچ آفرینش و خلق کاملی وجود ندارد؛ هر متنی به گونه‌ای با شدت و ضعف، از تقلید بهره می‌برد و به عبارت دیگر، «بر پایه‌ی اصل بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش‌متن نیست و متن‌ها همواره بر پایه‌ی متن‌های گذشته بنا می‌شوند... بنابراین تمام آثار، دانش‌ها و

اندیشه‌ها دارای سابقه و گذشته هستند» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۲۷). پس فهم یک متن، فعالیتی صرفاً درونی نیست؛ بلکه به فضای بیرون از متن و روابط برون‌متنی نیز باید توجه کرد. به گفته‌ی آلن: «متون همگی به طور بالقوه متکثر، در معرض پیش‌پنداشت‌های خاص، فاقد مرزهای روشن و تعریف‌شده و همواره درگیر بیان یا سرکوب "آواها"ی مکالمه‌ای موجودند» (آلن[1]، ۱۳۸۰: ۲۹۷). بنابراین در مجموع، در این متن، تصویر روی جلد در ارتباط با لایه‌های متنی عنوان و متن اثر و نیز عناصر پیش‌متنی، همچون داستان یونس پیامبر، بیش‌متنی تشکیل داده که بسیار عمیق و چندلایه است.

۷. نتیجه‌گیری

تصویر روی جلد به صورت بصری مفاهیمی را به خوانندگان منتقل می‌کند تا زمینه‌ای برای پیش‌بینی موضوع اثر فراهم شود؛ بنابراین این تصویر در تولید معنا، نقشی ویژه دارد.

تصویر روی جلد رمان نوجوان، گاهی تنها تصویر اثر است؛ بنابراین طراحی دقیق و هوشمندانه‌ی آن می‌تواند تأثیری شگرف بر خواننده بنهد. در این پژوهش، تلاش ما بر آن بود که در ارتباط میان نظام نشانه‌ای دیداری و نوشتاری، به لایه‌های مختلف و متعدد تصویر روی جلد دست یابیم. بنابراین ابتدا در لایه‌ی نخست، تصویر روی جلد و پیام تجسمی آن مورد بررسی قرار گرفت (لایه‌ی رویین که معناها به طور مستقیم دریافت می‌شود)؛ سپس در لایه‌های دیگر، رابطه‌ی تصویر با پیام‌های زبانی عنوان روی جلد، لب برگردان و متن، بررسی شد.

برای درک عمیق‌تر این لایه‌ها ابتدا نقش‌مایه‌های تصویری، تشخیص داده شد و سپس پیام زبانی اثر در ارتباط با این نشانه‌ها در نظر گرفته شد تا دریافتی مؤثر از تصویر حاصل شود. از آن‌جا که گاهی پیام اثر دیداری، به صراحت بیان نشده بود، ضرورت داشت مفاهیم و معانی پنهان با اتکا به عناصری که با تصویر در ارتباطند، کشف شود. پس لازم بود هنر کلامی با هنر تصویری همراه شود تا مفاهیم نهان، از دل تصویر رخ نمایند. این لایه‌های ضمنی، دلالت‌پردازی خاص خود را داشتند و گاهی لازم بود برای رمزگشایی برخی رمزگان‌ها، از نمادشناسی رنگ ها، اشیاء و... سود جست.

[1]Allen

بررسی این چند رمان به عنوان نمونه، از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای نشان داد، وقتی به خوانش تصویر و متن در ارتباط با هم می‌پردازیم، لایه‌های متفاوتی از دل این رابطه شکل می‌گیرد؛ لایه‌هایی که هر یک در جوار لایه‌ی دیگر، به رمزگشایی تصویر روی جلد کمک می‌کند. قاب تصویر روی جلد با مجموعه‌ای از مناسبات نشانه‌ای، امکان روایت را فراهم می‌کند؛ اما مفاهیم نمادین درون این قاب، تنها با سود جستن از نشانه‌های متنی، تکمیل می‌شود؛ به عبارت دیگر، نشانه‌های زبانی به طریق بینامتنی، در تولید معنای تصویر روی جلد دخالت می‌کنند و بر بار روایتی تصویر می‌افزایند. رابطه‌ی میان تصویر روی جلد و متن اثر، تعاملی است: هرچه تصویرگر بینش عمیق‌تری داشته باشد، بهتر با متن ارتباط برقرار کرده، لایه‌های نشانه‌ای را دقیق‌تر و ژرف‌تر بر هم چیده‌است.

منابع

قرآن مجید. (۱۳۶۹). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، قم: الهادی.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

اکرمی، جمال‌الدین. (۱۳۸۹). *کودک و تصویر جستارهایی در تصویرگری کتاب‌های کودکان و نوجوانان*. تهران: سروش.

اکو، امبرتو. (۱۳۷۸). «سطوح تجزیه‌ی رمزگان سینما». *ساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*. گردآوری بیل نیکولز، ترجمه‌ی علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس.

ایتن، جوهانز. (۱۳۷۴). *کتاب رنگ*. ترجمه‌ی محمدحسین حلیمی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بروس، میراندا ومیت فورد. (۱۳۸۸). *فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان*. ترجمه‌ی ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: کلهر، با همکاری دانشگاه الزهراء.

ترهنده، سحر. (۱۳۹۴). *آیا کتاب نوجوانان به تصویر نیاز دارد؟*. *مجموعه مقالات پنجمین همایش ادبیات کودک و نوجوان دانشگاه شیراز*، صص۳۰۵-۳۳۱.

تشکری، پریسا و کاشانی، مجید. (۱۳۹۳). *ویترین؛ مجموعه مقالاتی درباره‌ی تاریخ طراحی جلد کتاب در ایران*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

جمالی، عاطفه و خجسته، فرامرز.(۱۳۹۳). «بررسی کارکرد فانتزی در کلیشه‌زدایی (با تحلیل داستان‌های برگزیده‌ی پس از انقلاب اسلامی)». *مجله مطالعات ادبیات کودک*، سال۵، شماره۱، صص۱-۲۶.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸۹). *هستی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
حسنوند، محمدکاظم و دیگران. (۱۳۸۴). «بررسی نگاره آزمودن فریدون پسرانش را از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای». *هنرهای زیبا*، شماره۲۴، صص۹۷-۱۰۴.
حقیقی، ابراهیم و شافعی، فیروز. (۱۳۸۴). «طراحی جلد کتاب در ایران». *فصل‌نامه نشان، فصل‌نامه هنر، گرافیک*، شماره ۷ ، صص ۳۰-۴۱.
خانیان، جمشید. (۱۳۸۹). *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
رادپور، فاطمه. (۱۳۸۳). «ضرورت رنگ در تصویرسازی ادبیات کودکان». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره ۸۵، صص ۱۲۶-۱۲۷.
رادمنش، شبنم و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). بررسی نشانه- معناشناختی رابطه‌ی عنوان و نقاشی؛ مطالعه موردی "تداوم خاطره"، اثر سالوادور دالی و "جیغ"، اثر ادوارد مونش». *فصل‌نامه علمی-پژوهشی نقد ادبی*، شماره۲۴، صص ۷-۳۰.
سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
ـــــــــــــ (۱۳۸۸). *نشانه شناسی؛ نظریه و عمل*. تهران: علم.
شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *نشانه‌معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.
ـــــــــــــ (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی». *فصل‌نامه نقد ادبی*، سال۲، شماره۲، صص۳۱-۵۱.
شعیری، حمیدرضا و فونتی، ژاک. (۱۳۹۳). «رویکرد نشانه‌معناشناختی نگاه در عکس(دو اثر از ایران معاصر)». *تحلیل نشانه‌معناشناختی تصویر*، زیر نظر حمیدرضا شعیری، تهران: علم، صص۱۴۳-۱۷۸.
شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، ج ۳و۵، تهران: جیحون.
ضیمران، محمد. (۱۳۸۳). *نشانه‌شناسی هنر*. تهران: قصه.
عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). *درآمدی برآیکولوژی*: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن.
قایینی، زهره. (۱۳۹۰). *تصویرگری کتاب‌های کودکان*. تهران: موسسه فرهنگی هنری پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان.
کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی کورش صفوی، تهران: مینوی خرد.

کلهر، مژگان. (۱۳۸۹). *دختری با روبان سفید*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

لوشر، ماکس. (۱۳۷۳). *روان‌شناسی رنگ‌ها*. ترجمه‌ی ویدا ابی‌زاده، تهران: درسا.

گیرو، پی یر. (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران: آگاه.

مشتاق‌پور، مرضیه و شریفی، شهلا. (۱۳۹۲). «تحلیل گفتمان شعر سوره تماشا بر اساس نشانه‌شناسی لایه‌ای». *دومین همایش ملی آموزش زبان فارسی و زبان‌شناسی*، صص ۱-۱۳.

ممیز، مرتضی. (۱۳۷۷). «نقاشی وگرافیک: درباره طراحی روی جلد». گفت‌وگوی فیروزه صابری با مرتضی ممیز، *مجله بخارا*، شماره ۱، صص ۲۸۱-۲۸۹.

نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۰). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.

نورتون، دونا.(۱۳۸۲). *شناخت ادبیات کودک، گونه‌ها و کاربردها از روزن چشم کودک*. ترجمه‌ی منصوره راعی و دیگران. تهران: قلمرو.

www.wikipedia.org

www.bookycity.org ۲۶:اسفند۱۳۸۸

پیوست:

تصاویر روی جلد رمان‌های برگزیده‌ی بررسی شده: