DOI:10.22124/naqd.2020.15449.1915
DOR:20.1001.1.74767387.1399.5.2.6.9

سال پنجم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، شماره پیاپی ۱۰

صفحات ۱۵۶-۱۲۵

نشانه‌های هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های شاهنامه برای کودکان

دکتر مریم حیدری[1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۱۴

چکیده

در بازنویسی‌های مصور از شاهنامه برای کودکان، سبک‌های متفاوتی از تصویرگری ملاحظه می‌گردد. این سبک‌ها که طیف گسترده‌ای را در برمی‌گیرند، با بهره‌گیری از نشانه‌های بصری، به تقویت یا گاه تضعیف مفاهیم زبانی پرداخته‌اند. یکی از کارکردهای نشانه‌های دیداری در روایات، شخصیت‌پردازی یا شناساندن هویت قهرمانان است. این علامات به خواننده کمک می‌کنند تا شخصیت داستان را با توجه به ویژگی‌هایی که متن و گاه برون‌متن از وی یاد کرده‌اند، بشناسد. نشانه‌ها شامل قراین متنی، ابزار، مَرکَب، پوشش، رنگ، حالات چهره، اندازه شخصیت، محل قرارگیری او در صحنه، و سایر نشانه‌های مرتبط با وی هستند. در این مقاله علائم هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های *شاهنامه* برای کودکان با توجه به نظام نشانه‌شناسی پیرس طبقه‌بندی و تحلیل می‌گردند. سه‌گانه پیرس (شمایل، نمایه، نماد) میزان فاصله دال از مدلول را می‌نمایاند. نشانه‌های شمایلی دارای بیشترین حد مشابهت با مدلول هستند و نشانه‌های نمادین دارای کمترین. نشانه‌های نمایه‌ای در میانه قرار می‌گیرند. از رهگذر این بررسی، به اهمیت تصویر به عنوان امری روشنگر در افزایش درک شناختی کودکان پی می‌بریم و درمی‌یابیم این نشانه‌ها در عین این‌که موتیف‌هایی برای بازشناسی شخصیت‌های داستان هستند، بازتاب ویژگی‌های اجتماعی و فرهنگی نیز به شمار می‌آیند و تصویرگران همواره مخاطب کودک و پندارهای فرهنگی و تجربه‌های پیش‌آموخته او در درک تصویر را اساس تصویرگری متون قرار نداده‌اند؛ بلکه پسند عمومی و سبک فردی را لحاظ کرده‌اند. از میان سه سبک بررسی‌شده (واقع‌گرا، انتزاعی، و نگارگرانه) سبک واقع‌گرا دارای بیشترین، و سبک نگارگرانه دارای کمترین نشانه‌های شمایلی و نمایه‌ای جهت شناسایی هویت شخصیت‌های داستان هستند.

واژگان کلیدی: تصویرگری، شاهنامه، بازنویسی برای کودکان، نشانه‌شناسی، پیرس.

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور رشت

* karvan@ymail.com

۱- مقدمه

تصویرگر خلاق می‌تواند با دستکاری، ترکیب‌بندی و کاستن و افزودن نشانه‌های تصویری، نظام نشانه‌ای زبانی را با چنان کیفیتی به نظام نشانه‌ای بصری ترجمه کند که میان واژه و تصویر پیوندی بیش از «بازنمود» برقرار گردد. در متون روایی، نقش تصویر در القای حس، شناسایی محیط، و تجسم رخدادها، اهمیتی بسزا دارد. آثار بازنویسی شده که روایتی نو از داستانی کهن هستند، نیز از این قاعده مستثنی نیستند. «بازنویسی»، بازگویی و بازنوشتنِ اثری است با حفظ ویژگی‌های اثر، بدون اندک دخل‌وتصرف در آن. بازنویسی فقط زبان را ساده‌تر کرده و آن را متناسب توان خواننده می‌نماید (هاشمی‌نسب، ۱۳۷۱: ۴۳). در بازنویسی احساس و عقیده جدیدی تولید نمی‌شود؛ بلکه کنش بازنویسی بیشتر در خلق عمل‌ها و عکس‌العمل‌های موجود در متن باز نوشته است. بازنویسی انواع نامحدودی دارد. توصیف متن بازگرفته، دگرنگری متن، استفاده از مواد متن، ادامه‌دادن متن سابق، تقلید محتوایی و ادبی، دزدی شاعرانه، بازبینی و غیره جزو بازنویسی شمرده می‌شود. بازنویسی همان حرف دیروز را که به کار امروز هم می‌آید، دوباره با زبان و ساختاری نو می‌گوید (پایور، ۱۳۸۸: ۲۶).

اولین بازنویسی داستان‌های *شاهنامه* برای کودکان و نوجوانان، مقارن با آماده‌سازی کتب درسی برای ایشان بود که در مکتب‌خانه‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفت. *نامه خسروان* و *تاریخ معجم* از جمله این کتب هستند. *نامه خسروان* در ۱۲۸۵ قمری توسط جلال‌الدین میرزا و به خط میرزا حسن خداداد تبریزی به صورت چاپ سنگی ابتدا در اتریش و سپس در تهران به چاپ رسید. هرچند این کتاب بازنویسی کامل *شاهنامه* نیست و در آن بیشتر از منابع دساتیری استفاده شده‌است؛ اما از بخش پیشدادیان به بعد با اندک اختلافاتی، با روایت *شاهنامه* منطبق است (شیرازی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۳-۶۴). عمده‌ترین و نخستین کار در زمینه بازنویسی و تصویرگری *شاهنامه* به شیوه واقع گرایانه، آثار احسان یارشاطر با عناوین *داستان‌های ایران باستان* (۱۳۳۶الف)، و *داستان‌های شاهنامه* (۱۳۳۶ب) بودند که محمود جوادی‌پور از پیشگامان سبک واقع‌گرا به تصویرگری آنها پرداخت. از اواخر دهه چهل بازنویسی‌های دیگری از *شاهنامه* صورت گرفت و به‌تدریج رشد کمی چشمگیری حاصل شد که تا سال‌های اخیر نیز ادامه دارد. شیوه‌های مختلف تصویرگری در آثار بازنویسی‌شده *شاهنامه* طیف گسترده‌ای از سبک‌ها و سلایق را در بر می‌گیرند شامل تصاویری با ویژگی‌های تزئینی و نگارگرانه ایستا، چهره‌هایی یکنواخت و فاقد تشخص، آثار نیمه‌انتزاعی و نمادگرا، و تصاویری که چهره شخصیت‌های کارتونی را به عاریت گرفته‌اند. ایجاد

نشانه‌های هویت‌شناسانه در این آثار به مدد نشانه‌های بصری ملهم از متن یا نشانه‌های برساخته تصویرگر انجام می‌پذیرد که پیوستاری از وضوح تا ابهام را شامل می‌شود. دو مفهوم «نشانه» و «هویت» تعابیر کلیدی این پژوهش هستند که در ادامه به تبیین آنها خواهیم پرداخت.

نشانه چیزی است که از جهتی یا ظرفیتی به جای کسی یا چیزی می‌نشیند. به این ترتیب هر نشانه سه بخش دارد: خود نشانه، نشانه در ارتباط با ابژه‌اش، و نشانه آن‌گونه که در حکم بازنمود ابژه‌ای تعریف می‌شود (الکینز، ۱۳۸۵: ۲۳). نشانه‌ها معمولاً به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، بوها، طعم‌ها، حرکات و اشیاء ظاهر می‌شوند؛ اما این چیزها ذاتاً معنی‌دار نیستند و فقط وقتی که معنایی به آنها منسوب می‌کنیم، تبدیل به نشانه می‌شوند. در واقع هر چیزی که به عنوان «دلالت‌گر»، ارجاع‌دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد (چندلر، ۱۳۹۷: ۴۱). نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعه چگونگی تولید معنا در جامعه می‌پردازد؛ از این رو نشانه‌شناسی به یک اندازه به مسأله فرایندهای دلالت و ارتباط؛ یعنی به مطالعه شیوه‌های تولید و مبادله معنی می‌پردازد (کالر، ۱۳۷۹: ۱۰۴). پژوهشگران آرای مختلفی درباره نشانه‌شناسی دارند. سوسور الگویی دووجهی از نشانه ارائه می‌دهد که دال در یک سو و مدلول در سوی دیگر آن قرار دارد؛ اما پیرس الگویی سه‌وجهی را پیشنهاد می‌کند؛ نمود: صورتی که نشانه به خود می‌گیرد (و الزاماً مادی نیست)؛ تفسیر: نه تفسیرگر، بلکه معنی‌ای که از نشانه حاصل می‌شود؛ موضوع (ابژه): که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. براساس الگوی پیرسی از نشانه، چراغ قرمز «نمود» است، توقف خودروها «موضوع» آن است، و این فکر که چراغ قرمز به معنی آن است که خودروها باید متوقف شوند، «تفسیر» آن است. پیرس این تفسیر را تفسیر نشانه نخست می‌نامد و اضافه می‌کند که مدلول خود می‌تواند در مقام دال قرار گیرد و تفسیری دیگر در پی داشته باشد؛ لذا برابری معنی و محتوا را نمی‌پذیرد (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۷-۸۹).

سوسور بر اختیاری بودن نشانه و به‌ویژه اختیاری بودن رابطه میان دال و مدلول تأکید داشت و معتقد بود رابطه‌ای ذاتی، مستقیم و بدیهی میان دال و مدلول وجود ندارد (چندلر، ۱۳۹۷: ۵۱)؛ اما بعضی از مفسرین، اختیاری بودن کامل رابطه دال و مدلول را مورد انتقاد قرار داده‌اند و آن را «نسبتاً قراردادی» دانسته‌اند؛ زیرا حتی در مورد نشانه‌هایی قراردادی نظیر چراغ قرمز برای توقف، رابطه‌ای تقریباً طبیعی وجود دارد که بیانگر خطر است (نک. همان: ۵۱-۶۰).

پیرس براساس اصل فوق، رابطه دال و مدلول را براساس میزان طبیعی یا قراردادی بودنشان طبقه‌بندی کرده‌است؛ نماد[1]: دال مطلقاً اختیاری یا قراردادی است و شباهتی به مدلول ندارد. مثال‌ها: حروف الفبا، ارقام، علائم رانندگی. شمایل[2]: مدلول طوری درک می‌شود که به دال می‌ماند یا آن را محاکات می‌کند، یا در برخی از صفاتش شبیه به مدلول است. مثال‌ها: چهره‌نما (پرتره)، ماکت هواپیما. نمایه[3]: دال اختیاری نیست؛ بلکه از جهتی پیوندی مستقیم (مادی یا علّی) با مدلول دارد، به نحوی که می‌توان آن پیوند را دید یا حدس زد. مثال‌ها: عوارض در پزشکی (نمایه بیماری)، دود (نمایه آتش)، جای پا (نمایه عبور کسی)، عکس‌ها و فیلم‌ها (نتیجه مستقیم اثر نور روی سطحی حساس) (سجودی، ۱۳۸۱: ۸۹-۹۰). از آنجا که دربازنویسی‌های مصور *شاهنامه*، متن همواره مقدم بر تصویر است، در این پژوهش، متن به عنوان دال، و تصویر به عنوان امری پس‌آیند و محصول متن، در مقام مدلول قرار می‌گیرد. با این حال، برهم‌کنش‌های متن و تصویر قابل توقف نیستند و چنانکه خواهیم دید، مدلول‌ها ارجاعاتی به برون متن می‌یابند و خود به دالی برای مدلول بعدی بدل می‌شوند.

در مفهومی عام، هویت عبارت است از مجموعه خصوصیات و مشخصات اساسی اجتماعی، فرهنگی، روانی، فلسفی، زیستی و تاریخی که به رسایی و روایی بر ماهیت یا ذات گروه، به معنای یگانگی یا همانندی اعضای آن بر یکدیگر دلالت کند و آنان را در یک ظرف زمانی و مکانی معین، به طور مشخص قابل‌قبول و آگاهانه از سایر گروه‌ها و افراد متعلق به آنها متمایز سازد (الطایی، ۱۳۷۳: ۱۳۹). پس، هویت از سویی موجب همبستگی افراد همگروه، و از سویی موجب افتراق آنها از گروه یا افراد دیگر می‌شود. بنابراین، هویت می‌تواند از «ما» آغاز گردد و در مفهوم خاص به «من» منتهی شود. اصطلاح «شخصیت‌پردازی» در ادبیات را می‌توان معادل هویت فردی در تصویرگری قرار داد. نویسندگان جهت شناساندن اشخاص داستان به خوانندگان، آنها را نامگذاری یا توصیف می‌کنند؛ یا در برخی داستان‌ها مانند رمان *کوری* اثر *ژوزه ساراماگو*[4] با استفاده از توصیف نامگذاری می‌کنند؛ مثلاً پیرمرد یک‌چشم، دختر با عینک آفتابی. این عناصر نشانه‌هایی هستند که پس از نخستین ذکر آنها در داستان، تبدیل به نشانه‌های قراردادی میان مؤلف و خواننده می‌شوند. به همین ترتیب، در تصویرگری نیز

1. Symbol
2. Icon
3. Index
4. José Saramago

نشانگان طبیعی یا قراردادی خاص که موجب تمایز فرد از سایرین می‌شود، جهت شناسایی افراد آورده می‌شود.

مقصود از نشانه‌های هویت‌شناسانه در این مقاله، موتیف‌ها یا عناصر تکرارشونده برای بازشناسی شخصیت‌های داستان هستند. برخی از این نشانه‌ها در متن موجودند و برخی دیگر، از روایات شفاهی یا سایر عوامل برون‌متنی گرفته شده‌اند. در سبک‌های مختلف تصویرگری بیش از آنکه به متن و توصیف‌های یادشده از شخصیت‌ها در آن عنایت شود، محیط فرهنگی یا اوضاع سیاسی تصویرگر نگاره ملاک است. ابداع نشانه یا حذف نشانه موجود در متن نیز حائز اهمیت است.

با توجه به نکات یادشده مسأله اصلی در این پژوهش نقش مفسر نشانه (در اینجا کودک) در رمزگشایی است. بر همین اساس، پرسش‌های اساسی در این پژوهش بدین شرح‌اند: از منظر جریان‌شناسی تاریخی نشانه‌های هویت‌شناسانه در بازنویسی‌های *شاهنامه* از چه نوعی هستند؟ (شمایلی، نمایه‌ای، یا نمادین)؛ ایجاد شکاف میان نشانه‌ی زبانی (متن) با نشانه‌ی بصری (تصویر) چگونه می‌تواند به رشد شناختی کودک و تقویت تخیل او یاری برساند؟ همچنین در راستای همین بحث پرسش‌های فرعی عبارت خواهند بود از: رابطه متن و تصویر در نمونه‌های بررسی‌شده از چه نوعی بوده‌است؟ برون‌متن، چگونه بر ترجمان بصری متون بازنویسی‌شده تأثیرگذار بوده‌است؟

نمونه‌های پژوهش در این مقاله شامل ۳۶ بازنویسی مصور از *شاهنامه* است. با توجه به رشد کمی بازنویسی‌های *شاهنامه* در سال‌های اخیر، نتایج حاصل از این مجموعه می‌تواند استقرایی ناقص تلقی گردد؛ با این حال، نگارنده سعی کرده‌است تا با گزینش آثار، از دوره‌ها و سبک‌های گوناگون، این اِشکال را مرتفع سازد. سبک هر اثر با توجه به نحوه بازنمایی‌ها و میزان انطباق با سبک‌های نقاشی تعیین گشته‌است. مرزبندی سبکی برای گروهی از آثار (مثلاً آثار واقع‌گرا) به‌سهولت امکان‌پذیر بود؛ اما برخی از آثار قابلیت انتساب به دو یا چند سبک را داشتند (مثلاً نگارگرانه با نشانه‌هایی از انتزاع و نوگرایی). در مورد آثار اخیر، وجه غالب در نظر گرفته شد. کتب گردآوری‌شده بدین شرح، دسته‌بندی نمود:

الف- سبک واقع گرایانه یا واقع‌گرایی کودکانه: *نامه خسروان* ، بازنویس: جلال‌الدین میرزای قاجار(۱۲۸۵)، تصویرگر: عبدالمطلب اصفهانی؛ *رستم و اسفندیار*، بازنویس و تصویرگر: سیروس راد (۱۳۵۴)؛ *ضحاک و کاوه آهنگر*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵و)، تصویرگر: محمد رضا دادگر؛ *سیاوش*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: مرتضی سهی؛ *گردآفرید*، بازنویس: حسین

فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: مرتضی سهی؛ *رستم و دیو سفید*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: مرتضی سهی؛ *رستم و کوه سپند*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی؛ *کیخسرو*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی؛ *سوگ سیاوش*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۹)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی؛ *بیژن و منیژه*، بازنویس: حسین بابانژاد (۱۳۸۹)، تصویرگر: مسلم سرلک؛ *داستان‌های شاهنامه، «هفت»، سیاوش*، بازنویس: مرجان محسنی (۱۳۹۰)، تصویرگر: نسترن رهبری؛ *گردآفرید*، بازنویس: اعظم نوری‌نیا (۱۳۹۱)، تصویرگر: محرم اسلام‌نژاد؛ *بستور*، بازنویس: جمال‌الدین اکرمی (۱۳۹۸الف)، تصویرگر: فرهاد جمشیدی، *جمشیدشاه*، بازنویس: جمال‌الدین اکرمی (۱۳۹۸ب)، تصویرگر: راهله برخورداری.

ب- سبک انتزاعی یا نیمه انتزاعی: *جمشیدشاه*، بازنویس: مهرداد بهار (۱۳۴۶)، تصویرگر: فرشید مثقالی؛ *برگزیده داستان‌های شاهنامه*، بازنویس: احسان یارشاطر (۱۳۵۳)، تصویرگر: مرتضی ممیز؛ *رستم و سهراب*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵ج)، تصویرگر: محمد رضا دادگر؛ *زال و سیمرغ* ، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵ه)، تصویرگر: محمد رضا دادگر؛ *قصه‌های شاهنامه*، جلدهای اول تا نهم، بازنویس: آتوسا صالحی (۱۳۹۲)، تصویرگر: نیلوفر میرمحمدی؛ *آفریدون*، بازنویس: آرمان آرین (۱۳۹۳د)، تصویرگر: عطیه مرکزی؛ *تهمورث دیوبند* (۱۳۹۳الف)، بازنویس: آرمان آرین، تصویرگر: لیلی شادمانی؛ *جمشیدشاه*، بازنویس: آرمان آرین (۱۳۹۳ب)، تصویرگر: عطیه مرکزی؛ *ضحاک ماردوش* ، بازنویس: آرمان آرین (۱۳۹۳ج)، تصویرگر: عطیه مرکزی.

ج- سبک نگارگرانه: *زال و رودابه*، بازنویس: مشرف‌آزاد (۱۳۵۴)، تصویرگر: نورالدین زرین‌کلک؛ *زال و رودابه*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵د)، تصویرگر: محمدرضا دادگر؛ *اکوان دیو*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵الف)، تصویرگر: محمدرضا دادگر؛ *رستم و اسفندیار*، بازنویس: حسین فتاحی (۱۳۸۵ب)، تصویرگر: محمدرضا دادگر، *هفت خوان اسفندیار*، بازنویس: بهرام رحیمی‌نژاد (۱۳۸۹)، تصویرگران: کریم اسکندری و علیرضا چلیپا.

۱-۱- پیشینه پژوهش

فاطمه ماه‌وان (۱۳۹۵) در کتاب خود به چند عنصر تصویری که برای شخصیت‌پردازی استفاده می‌شوند (نظیر کلاهخود، پوشش، و قرینه متنی) اشاره کرده‌است. همچنین این پژوهشگر به همراه یاحقی و قائمی (۱۳۹۴) در مقاله‌ای بر ارتباط دو سویه متن و تصویر به عنوان دو نظام

نشانه‌شناسیِ به‌هم‌پیوسته پرداخته‌است. *اولریش مارزلف*[1] (۱۳۹۳) در اشاره‌ای چند خطی به مقوله هویت‌شناسی در تصویرگری‌ها نگاهی داشته‌است.

غیر از دو اثر فوق، که البته در حوزه ادبیات کودک نیستند، اثری نمی‌یابیم که به طور مستقل به موضوع هویت‌شناسی در بازنویسی‌های *شاهنامه* پرداخته باشد؛ فقط برخی پژوهندگان به طور ضمنی مباحثی را مطرح کرده‌اند. جمال‌الدین اکرمی (۱۳۹۵) در مبحث «شخصیت‌پردازی» از اثرش، درباره گرایش تصویرگران امروز به نمایش انتزاعی و واقعیت‌گریزانه تصاویر سخن می‌گوید. گرایشی که منجر به تزاحم نمادها و از میان رفتن کودکانگی تصاویر از منظر نشانه شناسی می‌شود. نگارنده این مقاله نیز (۱۳۹۷) نیز در بحث از سبک‌های تصویرگری اذعان می‌دارد که در تصویرگری‌های *شاهنامه* شیوه نگارگری کهن و انتزاعی در مرکز توجه قرار گرفته؛ اما واقع‌گرایی تقریباً مغفول واقع شده‌است.

غیر از آثار یادشده می‌توان تحقیقات تقریباً مرتبط به این مقاله را در دو دسته جای داد: گروه نخست، پژوهش‌هایی با موضوع کیفیت یا جنبه‌ای خاص از تصویرگری در بازنویسی‌های *شاهنامه*؛ گروه دوم پژوهش‌هایی درباره برهم‌کنش متن و تصویر در بازنویسی‌ها.

از میان گروه اول، پایان‌نامه هاشمی سی‌سخت (۱۳۸۳) شایان ذکر است. وی در فصل سوم از کار خود به بررسی تصاویر ده داستان *شاهنامه* پرداخته‌است. الماسی‌زاده (۱۳۹۵) نیز در پایان‌نامه‌اش تصویرگری شخصیت‌های اساطیری را در کتب مختلف اساس کار قرار داده و شباهت‌ها و تفاوت‌های آنها را از نظر گذرانده‌است. علی بوذری (۱۳۹۰) به شاهنامه‌های مصور بازنویسی‌شده نگاهی داشته و در مقاله مریم مقدم و دیگران (۱۳۹۲) به کیفیت تصاویر کتب (از نظر وجود یا نبود تصویر، یا سیاه و سفید و رنگی بودن) اشاره شده‌است. این مقاله با وجود گران‌سنگی از نظر مشاهده منابع و تهیه آمار و ارقام، پژوهشی صرفاً کمی است. حاصل کوشش اکرم احمدی توانا (۱۳۹۴) که کاتالوگی از مجموعه آثار هنری متأثر از *شاهنامه* -اعم از نقاشی تک‌پرده‌ای، تصویرگری کتاب، و مجسمه- است، می‌تواند نمایی کلی از انواع تکنیک‌ها و سبک‌های تصویرگری *شاهنامه* به دست دهد که شامل «نقاشی آکادمیک»، «نگارگری جدید»، «نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، و «نقاشی نوگرا» می‌شود. برخی از آثار تصویرگری شده برای کودکان در این اثر به طور مختصر تحلیل گردیده‌اند.

1. Ulrich Marzolph

پژوهش‌های دسته سوم، بسیار معدود هستند و در همین اندک‌مایه نیز به *شاهنامه* نپرداخته‌اند. از جمله می‌توان به مقاله زهرا ناظمی و مسیح ذکاوت (۱۳۹۴) اشاره کرد که در آن سیر تحول تاریخی تصویرگری‌ها در داستان خاله‌سوسکه موضوع کار قرار گرفته‌است.

۱-۲- روش تحقیق

نوع این مقاله به لحاظ هدف، کابردی، و از نظر روش، کیفی و نظری مبتنی بر قیاس و استقراء است. در وهله اول، نشانه‌های هویت‌شناسانه از نمونه‌های پژوهش استخراج شده و براساس نظریه نظام‌های نشانه‌شناسی *چارلز ساندرز پیرس*[1] در سه گروه (شمایلی، نمایه‌ای، و نمادین) طبقه‌بندی و سپس با ارائه نمونه تحلیل گردیده‌اند. انتخاب این روش نشانه‌شناسانه به دلیل سیالیتی بود که پیرس میان رابطه دال و مدلول قائل است و جهت تبیین دور هرمونتیکی[2] متن و تصویر کاربرد می‌یابد؛ حال آنکه نظام نشانه‌شناسی سوسور تنها بر رابطه‌ی دوسویه دال و مدلول استوار است. مضاف بر آن، وی فقط زبان را موضوع مطالعات خود قرار داده‌است.

۲- نشانه‌های هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های *شاهنامه* برای کودکان

۲-۱- نشانه‌های نمادین

۲-۱-۱- قراین متنی

قرینه متنی رابطه‌ای قراردادی میان زبان نوشتار و تصویر که با یکدیگر هیچ مشابهت ظاهری ندارند، ایجاد می‌کند. از این رو نشانه‌ای نمادین محسوب می‌شود. لزوم داشتن سواد، پیش‌نیاز درک کودک از این نشانه است.

ساده‌ترین شکل برای نشان دادن هویت شخصیت داستان با استفاده از قرینه متنی، نگارش نام وی در کنار تصویرش است. در این حالت، نشانه متنی همانند بُرداری عمل می‌کند که رابطه میان دال و مدلول (تصویر و متن) را نشان می‌دهد. این شیوه در نخستین کتاب‌های بازنویسی شده برای کودکان به کار رفته‌است. با توجه به اینکه مهم‌ترین هدف تصویرگری، توضیح و روشن کردن متن مکتوب است و در واژه انگلیسی تصویرگری[3] نیز مفهوم روشنگری بیش از طراحی و نقاشی مندرج است (نک. *فرهنگ معاصر هزاره*، حق‌شناس و دیگران، ۱۳۹۸: ج۱، ذیل

1. Charles Sanders Peirce
2. Hermeneutic circle
3. Illustration

Illustrate)، وارد کردن مجدد متن در تصویر، ایجاد نوعی دور و تسلسل خواهد بود. اگر متن و تصاویر تمامی کمبودهای یکدیگر را پوشش دهند، چیز دیگری برای تخیل خواننده باقی نمانده و خواننده تا حدی منفعل خواهد شد؛ اما به محض آنکه تصاویر و متن، اطلاعات جایگزین یا در برخی موارد متناقض با یکدیگر ارائه کنند، ما با خوانش‌ها و تفسیرهای متنوعی روبه‌رو خواهیم شد. بااین‌حال، توجه تصویرگران به مقتضای حال و مقام مخاطب، موجب انتخاب نوع بهره‌گیری از نشانه متنی شده‌است. بر همین اساس، در نسخ خطی نفیس که کالاهایی درباری ویژه مطالعه اهل فن هستند، درج متن در تصویر به‌ندرت دیده می‌شود؛ ولی در کتب چاپ سنگی عموماً این روش کاربرد دارد. علّت را می‌توان تغییر مخاطب کتاب از خاص به عام تعبیر کرد. چاپ سنگی توانسته بود برای اولین بار، کتاب‌هایی ارزان‌قیمت با تیراژ بالا در اختیار عموم مردم که تا آن زمان، به نسخ خطی نفیس دسترسی نداشتند، قرار دهد. از این روی با نگاشتن نام افراد، به مخاطبین کم‌سواد که احتمال می‌رفت نتوانند شخصیت‌های متن را در تصویر بازشناسند، یاری می‌شد. حتی در مواردی که فقط یک شخصیت انسانی در تصویر موجود بود، این شیوه رعایت می‌شد (نک. تصویر ۱).

تصویر (۱). *شاهنامه*، تصویرگر: مصطفی، مأخذ: مارزلف،۱۳۹۳: ۱۹۳.

در کتب چاپ سنگی موسوم به «کتاب‌های بچه‌خوانی» (به‌طورمثال *مثنوی اطفال*) درج معنای واژگان متن یا شرح تصویر در حاشیه صفحه امری ضروری تلقی می‌شده‌است. در *نامه خسروان* به عنوان اولین بازنویسی *شاهنامه* برای کودکان، صددرصد تصاویر دارای نشانه متنی هستند. در کنار تمامی پرتره‌ها نام صاحب تصویر قید شده‌است (نک. تصویر۲).

پرتال جامع علوم انسانی

تصویر (۲). مأخذ: نامه خسروان، جلال‌الدین میرزا، ۱۲۸۵ق: ۲۳.

در *برگزیده داستان‌های شاهنامه* (یارشاطر، ۱۳۵۳) این شیوه کمابیش به کار رفته‌است. از ۲۵ تصویر موجود در این کتاب، در دو مورد نام اشخاص در کنار تصویرشان ذکر شده (تصویر۳)، در ۱۳ مورد عبارات توضیحی که نام شخصیت‌ها و کنش آنها را در تصویر بیان می‌کنند آمده (تصویر۴)، و ۱۰ تصویر باقیمانده فاقد نشانه متنی هستند.

تصویر (۳). مأخذ: برگزیده داستان‌های شاهنامه، یار شاطر، ۱۳۵۳: ۱۷۲.

تصویر(۴). همان: ۸۲.

در *قصه‌های شاهنامه* (صالحی، ۱۳۹۲) تصویرگر با ارائه یک نمودار درختی در ابتدای هر داستان، شخصیت‌ها را معرفی و رابطه آنها با یکدیگر یا نقششان در داستان را به مخاطب نمایانده‌است (تصویر۵).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر (۵). مأخذ: قصه‌های شاهنامه، صالحی، ۱۳۹۲: ۴/۳و ۵.

در صفحات داخلی کتاب نیز قراین متنی به صورت اشعار *شاهنامه* یا نگارش اسم به صورت خط دست‌نویس در کنار اسامی درج شده‌اند. بااین‌حال، این نشانه‌ها بیشتر کالیگرافی (خط- نقاشی) جهت ایجاد فضای تاریخی داستان محسوب می‌شوند تا عنصری شناسا که بر مدلولی دلالت کنند.

رستم و اسفندیار به تصویرگری سیروس راد را که به شیوه کمیک استریپ نوشته شده‌است نیز می‌توان دارای قرینه متنی دانست. هرچند نام شخصیت کتایون به اشتباه تهمینه ذکر شده‌است. در سایر آثار بررسی شده قرینه متنی موجود نیست.

۲-۱-۲- پوشش

از دیگر نشانه‌های قراردادی برای شناخت هویت اشخاص داستان، پوشش ایشان است. شخصیت‌های به تصویر کشیده شده در نسخه‌های مصور *شاهنامه* (سوایِ دیوان و جانوران) عبارتند از سه گروه: شاهان و ملازمانشان؛ پهلوانان؛ زنان و مردم عادی. پوشش شاه از ملازمانش تنها با افزودن تاج یا ردایی بلندتر مشخص می‌شود؛ زیرا به لحاظ طرح و رنگ و آرایه‌های زینتی، معمولاً تفاوتی با ایشان ندارد. در *نامه خسروان* شاهان پیشدادی با جامه‌های ساده‌تر با کلاه، پیشانی‌بند یا تاجی نه چندان فاخر نمایش داده شده‌اند؛ ولی شاهان دوره‌های متأخر تاج‌هایی مرصع با علایم پرنده، ماه، و ستاره دارند که بر فرّه ایزدی ایشان دلالت دارد. تنها اسکندر است که به عنوان فردی خارجی پوششی متفاوت از سایرین

دارد. پوشش یا تاج و کلاه نمادین در سایر کتب بازنویسی‌شده برای کودکان نیز کمابیش به همین ترتیب ملاحظه می‌شود؛ اما ظاهراً برخی تصویرگران در ارائه این نمادها توانش دریافت‌گران کودک در درک پیام و از بین بردن اختلال پیش‌بینی شده در ممانعت از رسیدن پیام به او را در نظر نگرفته‌اند؛ زیرا با وجود سکوت متن در تعبیر و تفسیر نمادها، از آن بهره برده‌اند. در *جمشیدشاه* به تصویرگری عطیه مرکزی، درک معنای پرنده روی تاج جمشیدشاه که در صفحه بعدی کتاب آن را در حال گریز می‌بینیم، جز با دانش و تجربه‌ای پیش‌آموخته ممکن نیست (نک. تصویر ۶).

تصویر (۶). مأخذ: جمشیدشاه، آرین،۱۳۹۳ب: ۲۰.

گروه دوم شخصیت‌ها یعنی پهلوانان، با کلاهخودها و زره‌ها و سایر جنگ‌افزارهای عمومی نظیر تیردان و شمشیر که اغلبِ جنگاوران حمل می‌کنند، گروهی عام را تشکیل می‌دهند. گروه سوم، مردم عادی، به‌ندرت در تصاویر حضور دارند. مردان ایشان با جامه‌های تک‌رنگ با طرح و نقش ساده و کلاه‌های گرد تخم‌مرغی، مشخص می‌شوند، و زنان با پوشش ساده بر سر. پوشش این دو گروه نشانه هویت‌شناسانه‌ای ندارد (تصاویر ۶ و ۷).

تصویر (۷). مأخذ: آفریدون، آرین، ۱۳۹۳د: ۱۱.

تنها جامه‌ای که در این میان کمترین گوناگونی در تصاویر را تجربه می‌کند، جامه و کلاه ویژه رستم است. از این رو می‌توان از آن به عنوان نشانه‌ای هویت‌شناسانه یاد کرد.

متن *شاهنامه* درباره پوشش رستم به «ببر بیان» که جامه‌ای از پوست ببر بوده‌است، اشاره دارد (درباره ریشه‌شناسی این واژه نک. مختاریان، ۱۳۹۳). تقریباً در تمامی تصاویر، رستم را در جامه مشابهی می‌بینیم که زمینه قهوه‌ای روشن با راه‌راه‌های تیره دارد. در کتب فاقد رنگ نیز راه‌راه بودن جامه معمولاً رعایت شده‌است. در تصاویری که ویژگی‌های چهره هیچ تفاوتی با سایرین ندارد، پوشش خاص رستم، نشانه‌ای تعیین‌کننده در هویت اوست و می‌تواند برای مخاطب کودک، نمادی صریح تلقی گردد (تصویر۸).

تصویر (۸). رستم، کیکاووس، و گیو، مأخذ: بیژن و منیژه، بابانژاد، ۱۳۸۹: ۸.

درباره مغفری از کاسه سر دیو سپید، در *شاهنامه* مطلبی ذکر نشده‌است. اما کلاهخود در تصاویر مختلف، به اشکال گوناگون ترسیم گشته‌است. «ترسیم کلاهخودی از سرِ دیو برای رستم، از قرن نهم آغاز شده و پیش از قرن نهم نگاره‌ای با این ویژگی به دست ما نرسیده‌است» (ماه‌وان، ۱۳۹۵: ۱۵۵). ظاهراً از قرن نهم به بعد روایات شفاهی، جهت تکمیل متن اصلی و تصویری‌تر کردن آن، بیشتر اهمیت یافته‌اند. این امر مبین این نکته نیز می‌تواند باشد که تصویرگرانِ بعدی، به نسخه‌ای که در آن نوآوری صورت گرفته‌است، نظر کرده و آن را الگو قرار داده‌اند. تقریباً در تمامی سبک‌های تصویرگری کتاب کودک، چه واقع‌گرایانه (تصویر ۹) چه نگارگرانه با چهره چینی و مغولی (تصویر ۱۰) این نشانه بصری برای شناسایی رستم، موجود است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر (۹). رستم و سیاوش، مأخذ: قصه‌های تصویری از شاهنامه، فتاحی، ۱۳۸۹: ۳.

تصویر (۱۰). مأخذ: اکوان دیو، فتاحی، ۱۳۸۵الف: ۱۰.

۲-۱-۳- جنگ افزار

همان‌گونه که چهره و جامه قهرمانان حماسی و اساطیری ویژه ایشان است، سازوبرگ آنان نیز از دیگران ممتاز است و می‌تواند به تشخیص هویتشان در تصاویر یاری برساند. یکی از جنگ‌افزارهای متمایزی که فقط برخی از پهلوانان *شاهنامه* از آن برخوردارند، گرزه گاوسر است (در این باره نک. جعفری دهقی و پور احمد، ۱۳۹۲). این گرز که از سویی یادآور سلاح «ایندرا»[1] در اساطیر هند است، پتک «ثور»[2] در اساطیر اسکاندیناوی را نیز به خاطر می‌آورد. به روایت متن *شاهنامه*، بیشتر پهلوانان ایرانی دارای چنین سلاحی هستند، اما به طور خاص، فریدون و رستم به داشتن این جنگ‌افزار نامبردارند. در بازنویسی‌های *شاهنامه* برای کودکان، موتیف تصویری گرز را گاه در اختیار فریدون می‌بینیم (تصویر۱۱و ۱۲) و گاه جزو امتیازات رستم (تصویر ۱۳).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. Indra
2. Thor

تصویر (۱۱). مأخذ: برگزیده‌ی داستان‌های شاهنامه، یار شاطر، ۱۳۵۳: ۴۶. ۱۰.

تصویر (۱۲). مأخذ: آفریدون، آرین، ۱۳۹۳د: ۱۹.

تصویر (۱۳). مأخذ: رستم و سهراب، صالحی، ۱۳۹۲: ۳۴/۸.

۲-۱-۴- مَرکَب

داشتن مَرکَبی منحصربه‌فرد و تیزگام، نشانه‌ای دیگر است که می‌تواند هویت شخصیت حماسی و اساطیری را بنماید. پیوند سوار با مرکب در اساطیر چنان تنگاتنگ است که آن دو در برهه‌های دشوار، جدایی ناپذیرند. در *شاهنامه* از اسب‌های زیادی نام برده شده‌است. از جمله: گلرنگ، اسب فریدون/ بهزاد یا شبرنگ، اسب سیاوش/ شبدیز، اسب لهراسب و گشتاسب و بهرام گور و خسرو پرویز/ و رخش به طور عام هر نوع اسبی از جمله اسب سهراب و گستهم، و به طور خاص، اسب رستم. چنانکه ملاحظه می‌شود، نام‌های فوق اغلب بر پایه رنگ است و معمولاً، اسم خاص محسوب نمی‌شوند؛ بلکه از گونه اطلاق صفت بر موصوف هستند. بر این اساس، تصویرگران نیز نوع مَرکَب‌ها را نشانه‌ای هویت‌شناسانه تلقی نکرده‌اند. به‌طورمثال در *قصه‌های تصویری از شاهنامه* سیاوش گاه با اسب سیاه به تصویر کشیده می‌شود، گاه با اسبی دارای رنگی دیگر. تنها رخشِ رستم است که همواره در یک هیأت (با تفاوت‌هایی جزئی) به تصویر در می‌آید. تصویرگران در نگاشتن نقش رخش، طبق متن که رنگ وی را «بور اَبرَش» (زرد با

خال‌های سرخ) یا همچون «داغ گل سرخ بر زعفران» توصیف می‌کند، عمل کرده‌اند و او را اسبی سرخ، قهوه‌ای یا آجری که گاه خال‌هایی ساده یا گُل مانند از زیر دم تا شکم دارد، نموده‌اند. در مواردی هم که امکان رنگ‌آمیزی وجود نداشته‌است، او را سفید ترسیم کرده‌اند (تصویر ۱۳). غیر از رستم، تهمورث دیوبند را نیز با مرکب خاص وی که در حقیقت دیوی ممثل در هیأت اسب سیاه است، می‌بینیم. در *نامه خسروان* تهمورث تنها شخصیتی است که سواره در حال تاخت دیده می‌شود.

۲-۱-۵- اندازه

یکی از نشانه‌های هویت‌شناسانه در نقاشی‌ها یا حجاری‌های کهن، تفاوت اندازه شخصیت‌ها با یکدیگر است. معمولاً اهمیت شخص، با بزرگ‌نمایی وی نمایانده می‌شود. با توجه به اینکه در برخی از این تصاویر مسأله ژرفانمایی منتفی است و بزرگی و کوچکی افراد دال بر دوری و نزدیکی آنها نسبت به بیننده نیست، اندازه اشخاص، از پایگاه اجتماعی آنها خبر می‌دهد. این شیوه در حجاری‌های پیش از تاریخ، در نقش برجسته‌ها دیده می‌شود. در این تصاویر، کوچک‌شماری معنوی دشمنانِ مغلوب، با کوچک و برهنه ترسیم کردن آنها نشان داده می‌شود (تصویر ۱۴).

تصویر (۱۴). انوبانی‌نی پادشاه لولوبیان، مأخذ: گیرشمن، ۱۳۸۶: ۴۳.

در بازنویسی‌های مصور *شاهنامه* برای کودکان، این ویژگی علاوه بر آنکه نشانه‌ای هویت شناسانه چه در بزرگ‌نمایی مثبت (تصویر ۶) و چه در بزرگ‌نمایی منفی (تصویر ۱۵) تلقی می‌گردد، خصیصه اینفنتالیسم یا کودک‌گرایی را نیز می‌نمایاند. در این روش، تصویرگر از ویژگی‌های نقاشی کودکان -نظیر خام‌دستی، عدم رعایت پرسپکتیو، و ناتوانی در همراستاسازی- بهره می‌برد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر (۱۵). مأخذ: ضحاک مار دوش، آرین، ۱۳۹۳ج: ۱۵.

لایه‌بندی شخصیت‌ها را نیز می‌توان نوعی بهره‌گیری از عنصر اندازه برای شناسایی شخصیت‌ها تلقی کرد. بدین ترتیب که شخصیت‌های محوری در نمای نزدیک، شخصیت‌های درجه دو در نمای میانه، و گروه عام، در نمای دور دیده می‌شوند (تصویر ۹).

۲-۱-۶- محل

مکان قرار گرفتن شخصیت‌ها در مجلس، موتیف تصویری پر کاربردی در شناسایی آنها است. شاه یا فرد صاحب منصب، در بالا یا مرکز تصویر نشسته بر تخت (عموماً در فضاهای داخلی و به‌ندرت در فضاهای خارجی) نمایش داده می‌شود که در حال جام گرفتن از ساقی و تماشای رقص و موسیقی یا بازی شطرنج است. کمتر اتفاق می افتد شاه با یک مخاطب تک‌به‌تک افتاده باشد و با او رو در رو قرار گیرد و سایر ملازمین حضور نداشته باشند. او در نماهای بیرونی اگر در طرفین یا پایین صفحه باشد، یا نشسته بر تخت است یا سوار بر اسب. در این شکل او یا در حال گفت‌وگو با وزیر یا ملازم است یا در حال شکار. پایگاه سایر افراد با توجه به نزدیک یا دور بودن آنها از شاه، تعیین می‌شود.

۲-۱-۷- رنگ

بازنمایی شرکت‌کنندگان به صورت گروهی، بیانگر عام بودن ایشان است. شخصیت‌های اصلی، با برجسته‌سازی به کمک رنگ از گروه افراد عادی متمایز می‌گردند (تصویر ۱۶).

تصویر (۱۶). مأخذ: زال و رودابه، مشرف. آزاد، ۱۳۵۴: ۲۷.

۲-۱-۸- سایر نمادهای مرتبط

برخی نمادها و اشیای مرتبط با جایگاه و خویشکاری افراد می‌توانند در شناسایی ایشان یاری برسانند. در نمونه‌های بررسی شده نمادهای فرّه از جمله «شمسه» در بالای تختگاه، «هاله نور»، «حلقه قدرت»، «تازیانه»، «انگشتر»، و «نماد شیر»، حکاکی شده بر تخت، به صورت زنده یا تندیس در کنار شخصیت، نمادی قراردادی برای نمایش شخصیت شاه هستند (تصویر ۱۷).

تصویر (۱۷). زریر و گشتاسب، مأخذ: بستور، اکرمی، ۱۳۹۸الف: ۱۲-۱۳.

ویژگی منحصربه‌فرد کتاب‌های تصویری به عنوان شکلی از هنر، این است که با دو مجموعه جداگانه از نشانه‌های نمایشی (تصویر) و نشانه‌های قراردادی (واژه) رابطه برقرار می‌کنند و تنش میان این دو عملکرد، احتمال‌های بی‌پایانی را برای برهم‌کنشی آنها فراهم می‌کند.

درباره ارتباط متن با تصویر، دیدگاه‌های مختلف و متضادی مطرح شده‌است. اِشکال اساسی طرح این نظرات مشخص نبودن مبنای بحث است. به عقیده نگارنده رابطه متن و تصویر را از سه جنبه می‌توان بررسی کرد: محل، شمار، محتوا. با اینکه هر یک از این سه

مورد به طور مجزّا به نحو شایسته‌ای بحث شده‌اند؛ ولی مجموع این بحث‌ها در یک منبع یافت نمی‌شود و معمولاً وقتی از رابطه متن با تصویر سخن به میان می‌آید، فقط محتوا مورد نظر است. در ادامه سعی خواهد شد به طور خلاصه، تعریفی از هر سه نوع رابطه ارائه گردد.

الف- محل: نحوه قرارگیری متن و تصویر در کتاب می‌تواند به دو صورت همجا و ناهمجا باشد. ملاک این تقسیم‌بندی صفحه نیست. بلکه گستره است. بدین معنا که خواننده همزمان با خواندن متن قادر به مشاهده تصویر هم باشد. در روش همجا سه حالت وجود دارد: ۱- متن و تصویر در دو صفحه مقابل هم قرار می‌گیرند؛ ۲- متن و تصویر در یک صفحه هستند. یکی در بالای صفحه و دیگری در پایین؛ ۳- تصویر و متن در هم تنیده‌اند. گونه‌های مختلف صفحه‌آرایی از سر تفنن نیست و هر یک از نظر نشانه‌شناسی گویای پیامی است؛ *کرس*[1] و *ون‌لیوون*[2] عقیده دارند عنصر مأنوس در ابتدا (یا بالا) و عنصر نأموس در ادامه (یا پایین) قرار می‌گیرند. این شیوه نوعی نظام ارزش‌گزاری نیز محسوب می‌شود. به‌طورمثال در کتب انگلیسی که خط از چپ به راست است، اگر متن در سمت چپ قرار گیرد و تصویر در سمت راست، متن عنصر معلوم و آشنا، و تصویر عنصر جدید تلقی می‌شود (۱۳۹۵: ۲۳۹). با وجود تحلیل‌های ارزنده این دو پژوهشگر، آنان در پاسخ به این سؤال که کودک خردسال فاقد توانایی خواندن، چه برداشتی از نوع چیدمان تصاویر خواهد داشت، سکوت می‌کنند. در روش ناهمجا خواننده متن و تصویر را به طور همزمان مشاهده نمی‌کند. تصویر یا پیش از متن قرار می‌گیرد که به نوعی معرفی‌کننده متنِ پس از خود است، یا پس از متن است که بازگویی و یادآوری آن محسوب می‌شود.

ب- شمار: تعداد صحنه‌ها و کنش‌هایی موجود در متن، می‌تواند با تصاویر درج‌شده در کتاب دارای سه رابطه باشند: ۱- متن و تصویر برابر باشند؛ ۲- متن کمتر و تصویر بیشتر باشد؛ ۳- متن بیشتر و تصویر کمتر باشد. در انتخاب تعداد تصاویر، ملاک اصلی گروه‌های سنی هستند.

ج- محتوا: نوع و مقدار اطلاعاتی که متن و تصویر ارائه می‌دهند، تقریباً انواعی همانند مورد پیشین دارد. با این تفاوت که در مورد قبل، شمار کل تصاویر اثر بررسی می‌شد؛ ولی در این بحث، رابطه تک‌به‌تک هر رخداد یا صحنه موجود در متن را با تصویر مربوط به آن بررسی می‌کنیم. شاید بتوان آغازگر ارتباط میان شکل و محتوا را *گاتولد افرایم لسینگ*[3] در قرن هجدهم دانست. او متن و تصویر را در دو قالب جداگانه طبقه‌بندی نمود و درباره

1. Kress
2. Van Leeuwen
3. Gotthold Ephraim Lessing

تفاوت کلام و امور بصری بحث کرد (اقبالی و رجبی، ۱۳۹۵: ۱۰۶). پس از وی صاحب‌نظران دیگری نظیر *نودلمن*[۱]، *نیکولایوا*[۲] و *اسکات*[۳]، و *لوییس*[۴]، درباره انواع ارتباط دیدگاه‌هایی ارائه کرده‌اند. نیکولایوا و اسکات بیشتر بر تشریک مساعی متن و تصویر تأکید ورزیده‌اند؛ حال آنکه نودلمن و لوییس که بر تفاوت این دو نظام اصرار دارند، بر نظریه ایشان خرده گرفته‌اند (Vide. Lewis, 2001; Nikolajeva & Scott, 2000; Nodelman, 1988).

جمع آراءِ فوق و رسیدن به نوعی فصل‌الخطاب قطعاً دشوار است؛ اما محال نیست و نگارنده طبقه‌بندی ذیل را برای انواع ارتباط متن با تصویر از نظر محتوا پیشنهاد می‌کند: تزئینی، قرینه‌ای، غیرقرینه‌ای (کاهشی، افزایشی، تقابلی).

تزئینی: در رابطه تزئینی معمولاً یا هیچ رابطه‌ای میان متن و تصویر نیست یا به‌شدت درونی و مفهومی است؛ مانند تصویرگری کتب شعر نوجوان؛

قرینه‌ای[۵]: واژگان همان داستانی را روایت می‌کنند که می‌توان آن را در تصویر دید. گرچه واژگان نمی‌توانند همه جزئیات تصویر را بیان کنند؛

غیرقرینه‌ای: در این حالت مصالحه کامل میان متن و تصویر وجود ندارد. گاه مقدار اطلاعات تصویر فزونی می‌گیرد (افزایشی)[۶]. (رابطه همجواری[۷] (چند روایت در تصویر) نیز در همین گروه جای می‌گیرد). گاهی نیز میزان تصویر از متن کمتر می‌گردد (کاهشی)؛ در برخی موارد هم توافقی میان متن و تصویر وجود ندارد (تقابلی)[۸]. تقابل می‌تواند ناشی از عوامل مختلف باشد مثلاً لحن اثر (متن جدی و تصویر کمیک) یا تضاد عملکرد شخصیت‌ها. مورد اخیر در هنرهای نمایشی کاربرد زیادی دارد و موجب طنز می‌شود. مثلاً بیننده شاهد صحنه‌ای است که راوی خلاف آن را بیان می‌کند.

در آثار کودکان طبیعتاً جنبه افزایشی تصاویر باید افزون‌تر باشد. بنابراین، تصویرگر مجاز به ابداع نشانه‌های خودساخته‌ای است تا هویت شخصیت‌های داستان را بنماید. نمونه این نشانه‌ها را در مجلس حضور ابلیس در نزد ضحاک و کیکاووس می‌بینیم. در مجلس

---

۸. Nodelman
2. Nikolajeva
3. Scott
4. Lewis
5. Symmetrical
6.Expanding or Enhancing
7. Sylleptic
8. Counter Pointing

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نخستین، ابلیس پیکرگردانی کرده و در شکل خوالیگر ظاهر می‌شود، و در صحنه دوم در هیأت خنیاگر. در نسخ خطی، ابلیس را، مطابق با متن، همانند دیگر حاضران می‌یابیم؛ حال آنکه در کتب کودک، تصویرگران بر آن شده‌اند تا با وارد کردن برخی نقش‌مایه‌های حیوانی (دُم و شاخ)، به قاعده‌افزایی بپردازند و چهره متفاوتی از دیو ارائه کنند. در *قصه‌های تصویری از شاهنامه* با تصویرگری مرتضی سهی، برای دیو نشانه‌ای ابداع شده که در متن موجود نیست؛ هرچند این کار با خام‌دستی صورت گرفته‌است و تمایز دُم از پس‌زمینه در وهله اول دشوار است (تصویر ۱۸).

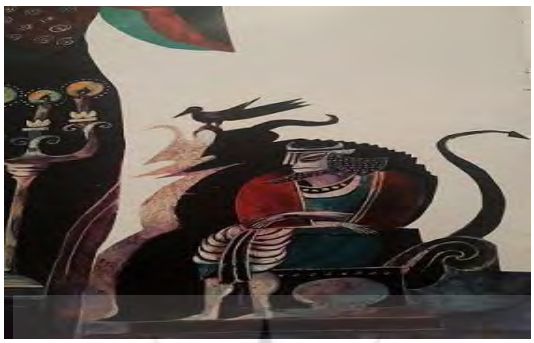
تصویر (۱۸). مأخذ: قصه‌های تصویری از شاهنامه، فتاحی، ۱۳۸۹: ۹/ ۵.

اما مرتضی ممیز با وجود سبک نوگرا، نشانه واضح‌تری برای نشان‌دادن اهریمن به کار برده‌است (تصویر ۱۹).

تصویر (۱۹). ضحاک و اهریمن، مأخذ: برگزیده داستان‌های شاهنامه، یارشاطر، ۱۳۵۳: ۲۶.

در نشانه‌شناسی، مدلول گاهی دو معنای صریح و ضمنی دارد. معنای صریح را با عباراتی چون «معنای مبتنی بر تعریف»، «معنای تحت‌اللفظی»، «معنای بدیهی» یا «معنای مبتنی بر دریافت عام» توصیف کرده‌اند. در مقابل، «معنای ضمنی» به تداعی‌های اجتماعی- فرهنگی و

شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی، و غیره) اشاره دارد (سجودی، ۱۳۹۷: ۷۱-۷۲). نشانه‌های نمادین در کتاب‌های مورد مطالعه در این پژوهش گاه دارای دو معنای صریح و ضمنی هستند؛ آن هنگام که بیانگر معنای صریح هستند، می‌توان از آنها به عنوان نشانه‌هایی نمایه‌ای یاد کرد که نتیجه و مکمل دال خود هستند؛ اما در معنای ضمنی، نشانه‌ای نمادین و قراردادی محسوب می‌شوند که نیازمند تعبیر و تفسیرند. به‌طورمثال، سایه نشانه‌ای نمایه‌ای است؛ اما در معنای ضمنی به بخش تاریک روح بشر اشاره دارد. از این رو سایه اهریمن و کلاغِ نشسته بر آن (نه بر سر صاحب سایه)، بر مشئوم بودن شخصیت دلالت دارد (تصویر۲۰). در این‌گونه تصاویر سرشار از نمادها میان متن با تصویر رابطه افزایشی برقرار است.



تصویر (۲۰). مأخذ: جمشیدشاه، آرین، ۱۳۹۳ب: ۱۱.

۲-۲- نشانه‌های نمایه‌ای

در نشانه‌های نمایه‌ای دال و مدلول پیوندی مستقیم با یکدیگر دارند و مدلول اثر دال یا بخشی از آن محسوب می‌شود. نشانه‌های نمایه‌ای در تعیین هویت اشخاص داستان در بازنویسی‌های *شاهنامه* شامل واکنش‌ها، اشارات، حرکات و قیافه می‌شوند. به عبارت دیگر، این حوزه شامل دو بخش «نحو مفهومی» و «نحو روایتی» می‌گردد. در نحو مفهومی فعلی رخ نمی‌دهد و شناسایی افراد با بهره‌گیری از ویژگی‌های ثابت چهره صورت می‌گیرد، و در بخش دوم هر فرد به یک فضای پویای نشانه‌ای مبدل می‌گردد که با استفاده از «نشانه- حرکت شناسی» تفسیر می‌شود.

در آثار واقع‌گرا این نشانه‌ها بیشتر بروز یافته‌اند؛ در آثار نوگرا نیز کمابیش از برخی نشانه‌های نمایه‌ای نمودی می‌توان یافت؛ اما در آثار تصویرگری‌شده به سبک نگارگرانه اشخاص کمتر به واسطه حالات و حرکات و قیافه شناخته می‌شوند؛ زیرا وجه آرمان‌گرایانه چهره‌پردازی در نگارگری، همه اشخاص را در قالبی از پیش تعیین شده ریخته‌است.

نکته مهم در مورد نشانه‌های نمایه‌ای در کتاب‌های مورد بررسی این است که تصویرگران گاه نشانه‌های نمایه‌ای مبهمی برای تعیین هویت فرد به کار برده‌اند. در برخی موارد رأفت، عطوفت، حیله‌گری، خشم فروخورده و سایر خصایص فرد که در متن موجود است، در تصویر به شکل دیگری نمایش داده می‌شود. به‌طورمثال بر خلاف سهراب که در تمامی صحنه‌های نبرد نگاهی خشماگین دارد و توجهش معطوف به عمل خود است، گردآفرید، دختر جنگاور، با نگاه خیره به تماشاگر با غمزه‌ای زنانه نوعی تقاضا و وابستگی اجتماعی را بازنمایی و القا می‌کند (تصویر ۲۱). این حالت چهره تقریباً در بیشتر صفحات این کتاب ثابت است.

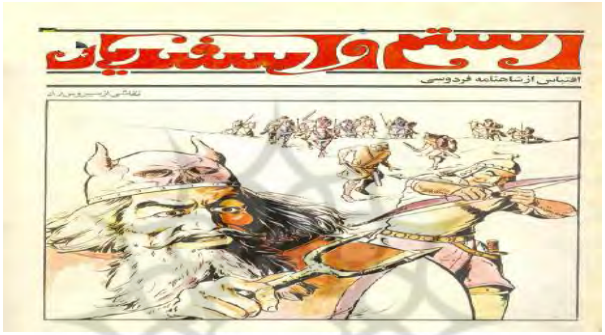
تصویر (۲۱). مأخذ: گردآفرید، نوری‌نیا، ۱۳۹۱: ۱۵.

به همین ترتیب سیندخت، همسرِ باتدبیر مهراب کابلی، دارای چهره‌ای حیله‌گر و فتان است که با متن همخوانی ندارد (تصویر ۲۲). این تقابل‌ها میان متن و تصویر چندان هنرمندانه نیستند و چیزی بر متن نمی‌افزایند. به‌ویژه برای کودکان که عمده‌ترین زمینه ارتباطشان با مخاطب، میمیک چهره است و براساس آن شخصیت افراد را تفسیر می کنند، گمراه‌کننده خواهد بود.

تصویر (۲۲). سیندخت و سام، مأخذ: برگزیده داستان‌های شاهنامه، یار شاطر، ۱۳۵۳: ۱۱۲.

۲-۳- نشانه‌های شمایلی

در یک نمایش واقع‌گرا گرایش کارگردان به سوی واقعی‌تر کردن هر آن چیزی است که روی صحنه می‌رود. در حقیقت او و سایر عوامل دخیل در نمایش، به همانند ساختن خود و اجزای تشکیل‌دهنده و یا طبیعت و عالم واقع می‌پردازند. بنابراین، تمام اجزای یک نمایش واقع‌گرا، در بنیاد «شمایلی» است؛ یعنی نشانه‌ای که اساس دلالت آن بر شباهت و همانندی بین دال و مدلول است. (انصاری، ۱۳۸۷: ۴۸) در آثاری که برای کودکان به نگارش در می‌آید، تصویر همان‌قدر اهمیت دارد که دکور برای صحنه نمایش؛ زیرا بخشی از بار انتقال مفاهیم و ایجاد جذابیت برای مخاطب را بر دوش می‌کشد. اگر *نامه خسروان* را منهای نشانه متنی در نظر بگیریم، به دلیل واقع‌گرایی تصویرگر در ترسیم چهره‌ها، نشانه‌ی تصویری از گونه‌ی شمایلی خواهد بود که رابطه ای کاملاً قرینه‌ای با متن خود برقرار می‌کند. این ویژگی در دیگر آثاری که به شیوه واقع‌گرا تصویرگری شده‌اند، نظیر «بستور» به تصویرگری فرهاد جمشیدی، یا «رستم و اسفندیار» سیروس راد دیده می‌شود (تصویر ۲۳).



تصویر (۲۳). مأخذ: رستم و اسفندیار. راد، ۱۳۵۴.

اما در آثاری که به شیوه نگارگرانه یا نوگرا تصویرگری شده‌اند، مشابهت میان مصداق متنی با تصویری، به‌سختی امکان‌پذیر است. این امر به ویژگی ساختاری نگارگری ایرانی مربوط می‌شود که اساس آن عدم بیان قواعد پرسپکتیو (ژرفانمایی) و دیدِ یک‌نقطه‌ای است و فضاسازی تابلوها نوعی فضاسازی چندساحتی است (حسینی، ۱۳۹۱: ۸۰). در برخی از مکاتب نگارگری، این نگاه کلی‌گرایانه منجر به تیپ‌سازی و نه شخصیت‌پردازی می‌شود. از این رو در این مکاتب ویژگی‌های آیکونولوژیک تصویر به حداقل می‌رسند و نکات کلیدی که قادرند هویت قهرمان داستان را آشکار سازند، از میان می‌روند.

الگوی نژادی چهره در نگارگری‌های ایرانی که در تصویرگری‌های *شاهنامه* نیز به کار رفته، چهره‌های آسیای میانه است. اندام کوتاه و سر بزرگ، شکمی برآمده، صورت گرد، بینی عقابی، چشم‌های بادامی، سبیل‌های باریک، و اندام ظریف و زنانه، مشخصه‌های بارز مردان هستند. معمولاً تفاوت پیر و جوان با مقدار محاسن مشخص می‌شود. همین میزان در مورد زنان نیز عیناً صدق می‌کند، جز آنکه پوشش ایشان متفاوت از مردان است و غالباً گونه‌های سرخاب‌مالیده و موهای بافته بلند دارند. با توجه به این ویژگی، نمی‌توان در نسخ خطی، چهره را به عنوان مشخصه‌ای فردی برای تعیین هویت شخصیت‌ها در نظر گرفت. نظیر این چهره‌های عاری از هویت فردی در تصویرگری‌هایی که به سبک نگارگری، برای کودکان صورت گرفته نیز دیده می‌شود (تصاویر ۲۴ و ۲۵).

تصویر (۲۴). مأخذ: زال و رودابه، م. آزاد،۱۳۵۴: ۲۷.

تصویر (۲۵). گشتاسب و اسفندیار، مأخذ: رستم و اسفندیار، فتاحی، ۱۳۸۵ب: ۳.

«در فلسفه هنر شرقی و مسیحی (دوره میانه) از صورت آرمانی سخن گفته می‌شود. هنرهایی که فرم در آنها بسیار اهمیت دارد، لیکن شکل ظاهری[1] امری خارج از موضوع به شمار می‌رود.» (کومارا سوامی، ۱۳۹۳: ۱۸۲-۱۸۳) در نگارگری ایرانی نیز فلسفه صورت آرمانی بارز است و فقط به حوزه مینیاتور نیز محدود نمی‌شود. مثلاً در نگارگری‌های عصر قاجار با اینکه دیگر چهره‌های چینی و مغولی نمی بینیم؛ اما تمامی شخصیت‌ها (اعم از زن و مرد) به یکدیگر شبیه‌اند. می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که وقتی حد اَعلا و کمال مطلوب چهره‌نگاری در میان نگارگران یافت می‌شد، تصویرگران – شاید برای رعایت سنت شاگرد و استادی- تا مدت‌ها به الگوبرداری از آن می‌پرداختند. تا دوره صفویه خصوصیات غیرفردگرایانه همچنان در چهره‌نگاری دیده می‌شوند. با

1. figuration

فرا رسیدن دوره قاجار و تغییراتی که در بافت و ساختار جامعه و به دنبال آن، هنر صورت گرفت، الگوی چهره‌های چینی، جای خود را به چهره‌هایی ملموس از واقعیت‌های عینی بخشید. قهرمانان *شاهنامه* به تبعیت از عصر نگارگر، دارای چهره‌های ایرانی شدند. رستم، شخصیت کلیدی *شاهنامه*، همانند پهلوانان دوره قاجار، با چشمان درشت و نافذ، ریش دو شاخ و سبیل پرپشت -که نزد مغول بی‌اعتبار بود- به تصویر کشیده شد. الگوی جدید، هم در پرده‌های نقّالی، هم کتب چاپ سنگی و نهایتاً در کتب بازنویسی‌شده برای کودکان (تصاویر ۸، ۹، و ۱۳) به عنوان الگوی ثابتی برای چهره‌نگاری رستم درآمد. بنابراین به صورت نشانه‌ای شمایلی برای تشخیص هویت مبدل شد.

خرده‌ای که بر تصویرگران بازنویسی‌های *شاهنامه* می‌توان گرفت، ناهماهنگی در رعایت نشانه‌های شمایلی است که بیانگر نوعی سهل‌انگاری در ارائه اثر به مخاطبی است که فرض شده از دقت نظر کمتری برخوردار است. محمدرضا دادگر در تصویرگری ضحاک، در ابتدا چهره‌ای اهریمنی را به نمایش گذاشته‌است (تصویر ۲۶) حال آنکه در صفحات بعد به تأسی از ضحاک در *نامه خسروان* (تصویر ۲۷) که اصل مشابهت به شاهان را مد نظر داشته، تصویر دیگری ترسیم نموده‌است (تصویر ۲۸) که نشانه‌های نمادین گل و پرنده را نیز همراه دارد و در تناقض کامل با تصویر نخستین است.

تصویر (۲۶). مأخذ: ضحاک و کاوه آهنگر، فتاحی، ۱۳۸۵و: ۲.

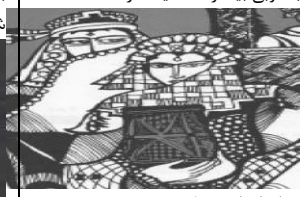
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر (۲۷). ضحاک، مأخذ: نامه خسروان، جلال‌الدین میرزا، ۱۲۸۵ق: ۸۳.

تصویر (۲۸). مأخذ: ضحاک و کاوه آهنگر، فتاحی، ۱۳۸۵و: ۶.

جدول شماره ۱- نشانه‌های نمایه‌ای و شمایلی در هویت‌شناسی

سبک آثار	نشانه‌های نمایه‌ای		نشانه‌های شمایلی
	ایستا	پویا	
واقع‌گرا یا نیمه‌واقع‌گرا	عدم دخالت تخیل در بازسازی چهره و وفاداری به تصویرگری‌های تاریخی پیشین، موجب شده نشانه‌های نمایه‌ای کمتر مشهود باشند.	نمایش واکنش‌ها و حالات در کمیک استریپ، بیش از سایر آثار واقع‌گرا نمایان است و در تعیین هویت افراد یاری می‌رساند.	«نامه خسروان» به دلیل واقع‌گرایی تصویرگر در ترسیم چهره‌ها، نمونه‌ی کامل نشانه‌ی تصویری از گونه‌ی شمایلی است.
انتزاعی	شکسته شدن فرم‌ها مانع از شناسایی افراد می‌شود. در این سبک، نشانه‌های نمادین (نظیر قرینه متنی) بیشترین بار شناساندن شخصیت‌ها را بر دوش می‌کشند. جمشید	با وجود مینی‌مالیسم در ارائه خطوط چهره، احساسات اغلب از طریق اعمال نشان داده می‌شوند. جمشید	کمترین میزان مشابهت با واقعیت در این آثار موجود است. زو

نیمه انتزاعی	فضاسازی در این آثار به شکل انتزاعی است، ولی چهره‌پردازی به نفع واقع‌گرایی است. بهترین نمونه تصویرگری‌های میرمحمدی است که در آنها چهره افراد نشانگر خلقیات ایشان در داستان است. گرگسار: سردار توران	علاوه بر ویژگی‌های ایستای چهره، حالات و واکنش افراد به موقعیت‌های مختلف نیز به‌خوبی بیانگر شخصیت افراد است.  خواهران اسفندیار	گاه سعی شده‌است تصویرگری افراد با نمونه‌های واقعی تاریخی همخوانی داشته باشد. مثلاً پوشش ویژه آن عصر استفاده شود. هرمز پادشاه ایران
نگارگرانه	اشخاص کمتر به واسطه ویژگی‌های چهره شناخته می‌شوند، مگر آنکه نشانه نمایه‌ای واضحی چون سپیدی یا بلندی مو وجود داشته باشد. زال و خدمه‌اش	حالات افراد به‌ندرت موجب شناسایی آنها می‌شود، بلکه عوامل نمادین چون پوشش نشانگر هستند. رستم	مشابهت میان مصداق متنی با تصویری، به‌سختی امکان‌پذیر است. الگوی نژادی چهره چهره‌های آسیای میانه است. اسفندیار و گشتاسب

۳- نتیجه‌گیری

اگر بخواهیم از منظر جریان‌شناسی تاریخی به بررسی انواع نشانه‌های هویت‌شناسانه بپردازیم، خواهیم دید اولین آثار بازنویسی‌شده برای کودکان، در واقع دنباله‌رو سنت کتاب‌های چاپ سنگی یعنی تهیه اثر برای مخاطبی دارای سواد متوسط یا کم هستند؛ بنابراین در این آثار، توضیحات افزوده شده در کنار تصاویر (نشانه نمادین) با واقع‌گرایی در ارائه چهره‌ها و حرکات (نشانه شمایلی و نمایه‌ای) دست به دست هم می‌دهند تا هویت شخصیت داستان را به مخاطب بنمایانند. حتی اولین تصویرگر نوگرای *شاهنامه* (مرتضی ممیز) نیز با وجود شکستن فرم‌ها و مینی‌مالیسم در ارائه چهره‌ها قرینه متنی را در کنار تصاویر درج می‌کند؛ بر این اساس رابطه متن و تصویر نیز در این‌گونه آثار عمدتاً از نوع قرینه‌ای است. در کتب این دوره نمونه‌هایی اندک از انواع تقابل هم دیده می‌شود؛ مانند چهره ضحاک در *نامه خسروان* و سیندخت در *برگزیده داستان‌های شاهنامه* که فاقد ویژگی‌های یادشده در *شاهنامه* هستند. با پررنگ شدن جریان نوگرایی و تصویرگری انتزاعی، نشانه‌های نمادین ضمنی و مفهومی به شکل گسترده‌تری دیده

می‌شوند. در عوض، نشانه‌های شمایلی که مبتنی بر شباهت میان دال و مدلول هستند، تقریباً به حاشیه می‌روند.

با اینکه سیر تاریخی و تغییر سلائق هنری جامعه در نوع نشانه‌ها مؤثر بوده‌است؛ اما نمی‌توان آن را عاملی تعیین‌کننده دانست، چراکه عامل اصلی سبک است. شاید بتوان تهیدست‌ترین سبک را از نظر دارا بودن نشانه‌های هویت‌شناسانه، سبک نگارگرانه دانست. با این حال خلاقیت فردی تصویرگرانِ این سبک نیز با یکدیگر متفاوت است. مثلاً زال و رودابه زرین‌کلک و محمدرضا دادگر هر دو به شیوه نگارگرانه ترسیم شده‌اند. با این حال زرین‌کلک با بهره‌گیری از نشانه‌های نمادین نظیر رنگ و محل، برای شناساندن هویت افراد و شخصیت‌پردازی گام مؤثرتری برداشته‌است. بنابراین سه عامل برون‌متنی که مجوز ورود نشانه‌ها را صادر می‌کنند، پسند عمومی جامعه، سبک فردی تصویرگر، و سنت‌های شفاهی هستند. عموماً نشانه‌های نمادینِ شناخته شده مانند کلاهی از کاسه سر دیو سپید که در متن *شاهنامه* موجود نیست، از طریق شیوه سوم وارد تصاویر می‌شوند.

کتب نوشته‌شده برای کودکان آثاری کاملاً مخاطب‌محور هستند (یا دست‌کم باید این‌گونه باشند.) پس لزوم وجود نشانه‌های تصویری با توجه به محدودیت‌های درک شناختی ایشان از متن، بیشتر احساس می‌شود. سرراستی و هماهنگی کامل متن با تصویر بی‌آنکه موجب شکافی چالش‌برانگیز در فهم خواننده شود، مخاطب را منفعل می‌سازد. اگر متن و تصویر تمامی کمبودهای یکدیگر را پوشش دهند، چیز دیگری برای تخیل خواننده باقی نمی‌ماند. درعین‌حال، تقابل و تضاد کامل میان آن دو نیز باعث سردرگمی می‌گردد. اما به محض آنکه تصاویر و متن، اطلاعات جایگزین یا در برخی موارد متناقض با یکدیگر ارائه کنند، خواننده با خوانش‌ها و تفسیرهای متنوعی روبه‌رو خواهد شد.

در سبک واقع‌گرا غالباً نشانه‌ها در جهت کاستن از کوشش ذهنی مخاطب گام برمی‌دارند. در مقابل، برخی تصویرگران نوگرا در ارائه این نمادها توانش دریافت‌گران کودک در درک پیام و از بین بردن اختلال پیش‌بینی شده در ممانعت از رسیدن پیام به او را در نظر نگرفته‌اند؛ زیرا با وجود سکوت متن در تعبیر و تفسیر نمادها، از آن بهره برده‌اند. مثلاً نمونه‌های بررسی‌شده از عطیه مرکزی سرشار از نشانه‌های نمادین هستند که منجر به ایجاد رابطه افزایشی موجود میان متن و تصویر می‌گردد. این امر از سویی ذهن کودک را به چالش برمی‌انگیزد؛ اما از سویی با

دشواری‌هایی همراه می‌سازد و او را در جست‌وجوی معنا ناکام می‌گذارد؛ زیـرا درک نشـانه‌هـایی نظیر پرنده گریزان از جمشید (فره ایزدی) تنها برای بزرگسالی اساطیرخوانده میسر است.

منابع

آرین، آ. ۱۳۹۳الف. *سوار بر اهریمن: اسطوره ۳- تهمورث دیو بند*، تهران: چکه.

ـــــــ . ۱۳۹۳ب. *ستمگر می‌آید: اسطوره ۴- جمشیدشاه*، تهران: چکه.

ـــــــ . ۱۳۹۳ج. *داستان مارها: اسطوره ۵- ضحاک مار دوش*، تهران: چکه.

ـــــــ . ۱۳۹۳د. *نخستین انقلاب تاریخ: اسطوره ۶- آفریدون*، تهران: چکه.

احمدی توانا، ا. ۱۳۹۴. «*شاهنامه*، روایتِ ماندگار». بازیابی در: aarangallery.com

اکرمی، ج. ۱۳۹۵. *کودک و تصویر؛ جستارهایی در تصویرگری کتاب‌های کودکان و نوجوانـان*، ج۲، تهران: سروش.

ـــــــ . ۱۳۹۸الف. *بستور*، تهران: پیک ادبیات.

ـــــــ . ۱۳۹۸ب. *جمشیدشاه: افسانه آفرینش در ایران (۲)*، تهران: پیک ادبیات.

الکینز، ج. ۱۳۸۵. «نظریه‌نشانه‌شناسـی پیـرس بـرای تـاریخ هنـر چـه سـخنی دارد؟». ترجمـه ف. سجودی. *گلستان هنر*، (۳): ۱۸-۳۰.

الطایی، ع. ۱۳۷۸. *بحران هویت قومی در ایران*، تهران: شادگان.

الماسی‌زاده، ن. ۱۳۹۵. *مطالعه کاربردی اساطیر شاخص شاهنامه فردوسی در تصویرگری کتـاب کـودک*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنر. دانشگاه پیام نور استان تهران: دانشکده هنر و معماری.

اقبالی، پ. و رجبی، م. ۱۳۹۵. «شناخت تصویرسازی کتاب بر اساس رابطـه میـان مـتن و تصـویر». نگره، (۳۷): ۱۰۳-۱۱۵.

انصاری، م. ۱۳۸۷. «درآمدی بر نشانه‌شناسی و نشانه‌شناسی عناصر نمایش». *صحنه*، (۶۴و۶۵): ۴۶-۵۱.

بابانژاد، ح. ۱۳۸۹. *بیژن و منیژه*، تهران: آفریدگا قلم.

بوذری، ع. ۱۳۹۰. «نگاهی به شاهنامه‌های مصور کودکانه». *کتاب ماه کودک و نوجوان*، (۱۷۰): ۱۰۴-۱۲۰.

بهار، م. ۱۳۴۶. *جمشیدشاه*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

پایور، ج. ۱۳۸۸. *بازنویسی و بازآفرینی در ادبیات*، تهران:کتابدار.

جعفری‌دهقی،م. و پوراحمد، م. ۱۳۹۲. «گـرز گاوسـر فریـدون و منشـأ آن». *ادب فارسـی*، ۳(۲) پیاپی۱۲: ۳۹-۵۶.

جلال‌الدین میرزا. ۱۲۸۵ق. *نامه خسروان*، تهران: کارخانه استاد محمدتقی.

چندلر، د. ۱۳۹۷. *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه م. پارسا. تهران: سوره مهر.

حسینی، ر. ۱۳۹۱. *تاریخ نقاشی در ایران*، تهران: مارلیک.
حق‌شناس، ع.م. و سامعی، ح. و انتخابی، ن. ۱۳۹۸. *فرهنگ معاصر هزاره*، تهران: فرهنگ معاصر.
حیدری، م. ۱۳۹۷. «تصویرگری در بازنویسی‌های *شاهنامه*». *همایش شاهنامه و کودک*، مشهد: بنیاد فردوسی.
راد، س. ۱۳۵۵. *رستم و اسفندیار*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
رحیمی‌نژاد، ب. ۱۳۸۹. *هفت خوان اسفندیار*، مشهد: ایران جوان.
سجودی، ف. ۱۳۸۱. «نشانه و نشانه‌شناسی؛ بررسی تطبیقی آرای سوسور، پیرس و اکو». *زیبا شناخت*، (۶): ۸۳-۱۰۰.
ـــــــــ . ۱۳۹۷. *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.
شیرازی، م. و دادور، ا. و کاتب، ف. و حسینی، م. ۱۳۹۴. «بررسی نسخه مصور *نامه خسروان* و تأثیر آن در هنر دوره قاجار». *نگره*، (۳۳): ۶۰-۷۸.
صالحی، آ . ۱۳۹۲. *قصه‌های شاهنامه*، (جلد۱ تا ۹)تهران: افق.
فتاحی، ح. ۱۳۸۵الف. *اکوان دیو*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
ـــــــــ . ۱۳۸۵ب. *رستم و اسفندیار*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
ـــــــــ . ۱۳۸۵ج. *رستم و سهراب*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
ـــــــــ . ۱۳۸۵د. *زال و رودابه*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
ـــــــــ . ۱۳۸۵ه. *زال و سیمرغ*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
ـــــــــ . ۱۳۸۵و. *ضحاک و کاوه‌ی آهنگر*، تهران: قدیانی، کتاب‌های بنفشه.
ـــــــــ . ۱۳۸۹. *قصه‌های تصویری از شاهنامه، مجموعه دوم (جلدهای ۷ تا ۱۲)*، تهران: قدیانی. کتاب‌های بنفشه.
کالر، ج. ۱۳۷۹. *فردینان دو سوسور*، ترجمه ک. صفوی. تهران: هرمس.
کرس، گ. و ون لیوون، ت. ۱۳۹۵. *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری*، ترجمه س. کبگانی. تهران: هنر نو.
کومارا سوامی، آ.ک. ۱۳۹۳. *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه ا. ذگرگو، تهران: متن.
گیرشمن، ر. ۱۳۸۶. *ایران از آغاز تا اسلام*، ترجمه م. معین، تهران: علمی و فرهنگی.
مارزلف، ا. ۱۳۹۳. *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ سنگی فارسی*، ترجمه ش. مهاجر. تهران: چاپ و نشر نظر.
ماه‌وان، ف. و یاحقی، م. و قائمی، ف. ۱۳۹۴. «بررسی نمادهای تصویری «فر» (با تأکید بر نگاره‌های *شاهنامه*)». *پژوهش‌نامه ادب حماسی*، ۱۱(۱۹): ۱۱۹-۱۵۷.
ماه‌وان، ف. ۱۳۹۵. *شاهنامه‌نگاری؛ گذر از متن به تصویر*، تهران: معین.
محسنی، م. ۱۳۹۰. *داستان‌های شاهنامه «هفت»؛ سیاوش*، رشت: ارنواز.
مختاریان، ب. ۱۳۹۳. «ببر بیان و جامه بوری آناهیتا». *جستارهای ادبی*، (۱۸۶): ۱۲۳-۱۴۴.

مشرف آزاد تهرانی، م. ۱۳۵۴. *زال و رودابه*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
مقدم، م. و باذری، ز. و زارعی، ه. ۱۳۹۲. «بررسی وضعیت انتشار داستان‌های بازنویسی‌شده از *شاهنامه* و *مثنوی* برای کودکان و نوجوانان از سال ۱۳۶۹ تا ۱۳۸۹». *تحقیقات اطلاع رسانی و کتابخانه‌های عمومی*، ۱۹(۳): ۳۶۳-۳۸۶.
ناظمی، ز. و ذکاوت، م. ۱۳۹۴. «بررسی سیر تحول تاریخی تصویرگری در بازنویسی‌ها و بازآفرینی‌های داستان خاله‌سوسکه». *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، سال ششم(۱)(پیاپی ۱۱): ۱۷۵-۲۰۴.
نوری‌نیا، ا. ۱۳۹۱. *گردآفرید*، تهران: نسل نو اندیش.
هاشمی سی‌سخت، ر. ۱۳۸۳. *بررسی مبانی تصویرسازی شاهنامه برای کودک و نوجوان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تصویرسازی. دانشگاه تهران: دانشکده هنرهای زیبا.
هاشمی‌نسب، ص. ۱۳۷۱. *کودکان و ادبیات رسمی ایران؛ بررسی جنبه‌های مختلف بازنویسی از ادبیات کلاسیک ایران برای کودکان و نوجوانان*، تهران: سروش.
یار شاطر، ا. ۱۳۳۶الف. *داستان‌های ایران باستان*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
ـــــــــ . ۱۳۳۶ب. *داستان‌های شاهنامه*، بی جا: صندوق مشترک ایران و آمریکا.
ـــــــــ . ۱۳۵۳. *برگزیده داستان‌های شاهنامه (از آغاز تا پیروزی کیکاوس بر شاه مازندران)*، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
Lewis, D. 2001. *Reading contemporary picture book: Picturing text*, London: Routledge Falmer.
Nikolajeva, M. & Scott, C. 2000. “The Dynamics of Picture Book Communication”. *Children's Literature in Education*, Vol.31(4): 225-238.
Nodelman, P. 1988. *Words about Pictures; the Narrative Art of Children's Pictures book*. The University of Georgia Press .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی