

کارکرد بلاغی روایی «تصویر» در ادبیات کودک

چکیده:

«بلاغت» کاربرد مجازی جملات به منظور ایجاد معانی ثانوی است. در کتاب‌های کودک، تصویر از مهم‌ترین ابزارهای دگرمعنایی جملات است. متقابلاً، جملات نیز برای تصاویر ایجاد دگرمعنایی می‌کنند. به تعبیر رولان بارت، متن نوشتاری بر متن تصویری لنگر می‌اندازد و برعکس. مقاله پیش‌رو به روش تحلیلی-توصیفی در پی پاسخ به چگونگی نقش‌های روایی تصویر در شکل‌دهی متون ادبی کودک است. اسکات و نیکولایوا، پنج نوع برهم‌کنش معنایی (تقارنی، تکمیلی، توسیعی، ترکیبی، و تناقضی) را بین تصویر و نوشتار در متون کودک برمی‌شمرند. مقاله حاضر نه تنها به تقسیمات پنج‌گانه ایشان در خصوص برهم‌کنش دو رمزگان تصویر و نوشتار توجه می‌کند، بلکه برهم‌کنش رمزگان تصویری با رمزگان‌های غیرنوشتاری دیگر را نیز مطرح نظر قرار می‌دهد.

در همین راستا، این پژوهش، با رویکردی متفاوت و مستقل از تقسیمات معنایی اسکات و نیکولایوا، انواع برهم‌کنش تصویر با تصویر را ریخت‌شناسی و هم‌چنین، چگونگی رابطه تایپوگرافی را با متن تصویری و متن نوشتاری بررسی می‌کند. از نتایج پژوهش، معرفی پنج نوع رابطه برهم‌کنشی-موسوم به رابطه هم‌نشینی، تودرتو، جانشینی، موازی، و پیرامنتی-میان رمزگان تصویری و سایر رمزگان‌ها است.

واژگان کلیدی: سواد بصری، کتاب‌های تصویری، داستان کودک، روایت‌شناسی، بلاغت تصویر

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۲۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۲۹

امیرحسین زنجانبار

کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران.
Email: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

DOI شناسه دیجیتال

10.22051/jtpva.2022.37251.1332

مقدمه

موضوع مطالعات بلاغی^۱ معانی ثانوی کلام و کاربرد مجازی جملات است (شمیسا، ۱۳۹۴: ۳۰). در متون کودک از مهم‌ترین ابزارهای دگرمعنایی کلام، تصویرهای^۲ منضم به آن است. تصویری عینی که تصویرگرا از شکل و شمایل یک شخصیت داستانی ارائه می‌دهد، نسبت به ایماژ^۳ ذهنی که توصیفات کلامی نویسنده ارائه می‌دهد، دارای دقت و جزئیات بیش‌تری است. از همین رو، «عده‌ای معتقدند، مقوله دلالت [زبانی] به‌هیچ وجه تکافوی غنای پیمایش‌ناپذیر تصویر را نمی‌کند» (بارت، ۱۳۹۸: ۱۸۴). در نقطه مقابل، «از نظر عده‌ای دیگر، تصویر در مقایسه با زبان، نظامی فوق‌العاده ابتدایی است» (همان، ۱۸۳). خلاف سواد بصری قدیم^۴ که تصویر را کم‌اهمیت‌تر از زبان می‌دانست، «سواد بصری جدید قایل به برابری زبان با تصویر است» (کرس و لیوون، ۱۳۹۵: ۳۹). بارت^۵ معتقد است که، معنای تصویر سیال است و توضیح نوشتاری که به تصویر پیوست می‌شود، به مثابه لنگری^۶ برای تثبیت معنای آن عمل می‌کند. در واقع، «تصاویر، خصلتی چندمعنایی دارند. آن‌ها در پس دال‌هایشان به‌طور ضمنی زنجیره شناوری از مدلول‌ها را به ما منتقل می‌کنند» (بارت، ۱۳۹۸: ۱۸۹). هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی برهم‌کنش^۷ نوشتار و تصویر از منظر روایی و معنایی است. بر همین اساس، بخش ابتدایی مقاله از منظری معنایی برهم‌کنش نوشتار و تصویر را با رویکرد اسکات^۸ نیکولایوا^۹ مورد مذاقه قرار می‌دهد و سایر بخش‌های مقاله از منظری روایت‌شناختی با رویکردی متفاوت از اسکات. نیکولایوا، تعامل رمزگان‌های تصویری با سایر رمزگان‌ها را، در همین راستا، مقاله پیش‌رو در پی پاسخ به سه پرسش در زمینه متون ادبی-تصویری کودک، به‌ویژه در زمینه داستان‌های مصور است: (۱) روابط معنایی پنج‌گانه تصویر با نوشتار - که نیکولایوا و اسکات برشمرده‌اند - کدامند؟ (۲) نویسه‌نگاری (بازی با سیمای نوشتاری صورت‌واژه‌ها) چگونه بر محتوای آنها لنگر می‌اندازد؟ (۳) به‌لحاظ ریخت‌شناسی، بین دو متن مبتنی بر رمزگان تصویری چه برهم‌کنش‌هایی می‌تواند وجود داشته باشد؟ روش گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و نمونه‌گیری به روش هدفمند انجام شده است. از آن‌جا که هنر تصویرگری عنصر جدایی‌ناپذیر متون کودک به‌شمار می‌آید و این‌که عینی‌ترین زبان برای کودک پیش‌عملیاتی، تصویر است؛ بنابراین، ضرورت نگاه‌های میان‌رشته‌ای به تصویر و افزایش سواد بصری احساس می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش به روش تحلیلی-توصیفی، گردآوری داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و نمونه‌گیری به روش هدفمند انجام شده است. نمونه آماری این پژوهش، شامل هشتاد و سه عنوان کتاب گروه سنی «الف»، «ب» و «ج» (اعم از تالیف، ترجمه و زبان اصلی) بوده است. نزدیک به یک چهارم از آثار مذکور کتب مصور^{۱۰} و بقیه کتب تصویری^{۱۱} بوده‌اند. در ادامه، به منظور ایضاح و تبیین انواع کارکردهای برهم‌کنشی تصاویر، به سی عنوان از آثار مذکور اشاره خواهد شد.

پیشینه پژوهش

کتاب‌های تصویری با سه رویکرد هنری، آموزشی و معنایی مدّ نظر پژوهشگران قرار گرفته است. عده‌ای مانند توماس (۲۰۱۰)، با مقالاتی هم‌چون «بررسی درک دانش‌آموزان کلاس دوم از رابطه متن و تصویر در کتاب‌های تصویری داستانی و غیرداستانی» بر کارکرد سواد بصری این کتاب‌ها برای کلاس‌های درس توجه کرده‌اند. هنرپژوهان به وجه هنری آن‌ها توجه داشته‌اند و متخصصین ادبیات کودک به تعامل معنایی تصویر با نوشتار. مثلاً نورتون در کتاب «شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها» می‌گوید: در ارزیابی کتاب‌های تصویری، باید رابطه میان واژگان و تصویرها را ملحوظ نمود.^{۱۲} اکثر اهتمام پژوهشگران برای رده‌بندی‌های کتب تصویری نیز بر میزان تعامل معنایی متن نوشتاری و تصویری استوار است. گرگرین (۱۹۷۴)، در «کتاب‌های کودک و نوجوان: مسایل و تحلیل‌ها» کتاب‌های تصویری را به چهار دسته تقسیم می‌کند: بدون روایت داستانی، روایت‌های داستانی تصویری با کم‌ترین کلمه، تصویر و متن از نظر اهمیت هم‌تراز، متن غیروابسته به تصویر. شوارتز (۱۹۸۲)، در کتاب «روش‌های تصویرگر: ارتباط دیداری در ادبیات کودک»، برای تأثیرگذاری تصویر نه‌عامل برمی‌شمارد: تناظر، جزئی‌گویی، تصریح ویژگی‌ها، تقویت، گسترش، تکمیل، جایگزینی، انحراف، و تقابل. گلدن (۱۹۹۰)، در مقاله «نماد روایی در ادبیات کودکی: کاوش در ساخت متن» دسته‌بندی پنج‌گانه‌ای برای تعامل نوشتار و تصویر ارائه می‌دهد: (۱) نوشتار و تصویر قرینه‌اند؛ (۲) ایضاح نوشتار در گروی تصویر است؛ (۳) تصویر گسترش‌دهنده نوشتار است؛ (۴) بار معنایی بردوش نوشتار است؛ (۵) بار اصلی بردوش تصویر است. نیکولایوا و اسکات (۲۰۰۱)، در کتابی به نام «کتاب‌های تصویری چگونه کار می‌کنند؟» دسته‌بندی گلدن را جامع

تاکنون، رده‌بندی ریخت‌شناختی کارکردهای تصویر را -که در این مقاله معرفی می‌شود- در پژوهش مشابهی (چه داخلی و چه خارجی) رویت نکرده است.

نقش برهم‌کنشی رمزگان تصویری

هنگامی که یک رمزگان تصویری به یک متن (یک رمزگان نوشتاری یا غیرنوشتاری) پیوست می‌شود؛ برهم‌کنش متن و تصویر از دو منظر قابل رده‌بندی است: الف) از منظر معناشناختی، براساس میزان اطلاعاتی که تصویر به آن متن می‌افزاید؛ ب) از منظر روایت‌شناختی، براساس شکل و روش الحاق تصویر به متن. در این بخش ابتدا، از منظر معنایی، ذیل تیتیر «برهم‌کنش تصویر و نوشتار» انواع تعامل تصویر با متن نوشتاری با الهام از تقسیم‌بندی اسکات، نیکولایوا استفاده می‌شود؛ اما از آن جا که اولاً، تقسیم‌بندی پنج‌گانه اسکات، نیکولایوا، صرفاً از منظر معناشناختی، تعامل تصویر و نوشتار را مد نظر قرار داده است، نه از منظر روایت‌شناختی؛ ثانیاً، صرفاً برهم‌کنش رمزگان تصویر و رمزگان نوشتار را مورد توجه قرار داده است، نه برهم‌کنش تصویر و رمزگان‌های غیرنوشتاری را؛ لذا، در ذیل سه تیتیر بعدی، کارکردهای روایی-بلاغی نویسه‌نگاری، تصویرنوشت و خرده‌متن‌های تصویری بررسی می‌شوند.

برهم‌کنش تصویر و نوشتار با رویکرد معنایی نیکولایوا-

اسکات

۱. رابطه تقارنی^{۱۴}

در رابطه تقارنی، تصویر همان اطلاعاتی را بازنمایی می‌کند که

ندانسته و دسته‌بندی پنج‌گانه تقارنی، تکمیلی، توسیعی، ترکیبی و تناقضی را پیشنهاد داده‌اند. پاشایی (۱۳۹۲)، در مقاله «تعامل واژه و تصویر در کتاب‌های تصویری» به برهم‌کنش تصویر و متن پرداخته است. حسام‌پور و همکاران (۱۳۹۳)، در مقاله «تارنمای برهم‌کنشانه متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های برتر داستانی تصویری ایرانی و غیرایرانی؛ بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات» با استفاده از رویکرد اسکات، نیکولایوا به این نتیجه رسیده‌اند که تفسیر و پرکردن شکاف‌های دانش افزای متن مستلزم رفت و برگشت‌های گوناگونی بین متن و تصویر است؛ و ارائه الگو برای همه آن‌ها ناشدنی. از این رو، اصطلاح «تارنمای برهم‌کنش» را پیشنهاد داده‌اند. قاسمی (۱۳۹۴)، در مقاله «شگردهای تمرکززدایی در تصویر و برهم‌کنش متن و تصویر در کتاب‌های تصویری» تعامل تصویر و متن را با استفاده از شگردهای کتاب معصومیت و تجربه (خسرونژاد، ۱۳۸۲)، بررسی کرده است و علاوه بر آن، چند شگرد جدید را نیز به موارد کتاب مذکور افزوده است. «مجموعه مقالات همایش کتاب‌های تصویری» به کوشش بوذری (۱۳۹۷)، تلفیقی از مقالات تجربه محور تصویرگران و منتخب مقالات همایش کتاب‌های تصویری است. مقالات منتخب در آن هم چون مقالات علمی پژوهشی دانشگاهی غالباً پیاده‌سازی برهم‌کنش‌های پنج‌گانه نیکولایوا بر روی داستان‌های مختلف بوده و غالباً نیز نظریه بر متن، تحمیل شده است. برای نخستین بار در ایران، پژوهش پیش‌رو رابطه برهم‌کنشی تصویر با تصویر و نیز رابطه برهم‌کنشی نویسه‌نگاری (تایپوگرافی)^{۱۵} با نوشتار را مورد مذاقه قرار می‌دهد. نگارنده



تصویر - در «کریستال و قالیچه پرنده» تصویر قرینه متن است (ماخذ: آرمین، ۱۳۹۹).

به تنهایی نمی‌تواند معنای واحدی را بازنمایی کند. مثلاً از تعبیر آن تصویر این است که: انگار سگی روی تختی فنی در حال بپریدن است؛ اما متن نوشتاری این معنا را می‌زداید و کثرت معانی سیال تصویر را به سوی وحدت معنا هدایت و تثبیت می‌کند. چرا که جمله «بیدار شو» نشان می‌دهد که تصویر نه از آن سگی در حال بازی بپریدن، بلکه از آن سگی است که به خاطر صدای بیدارباش از خواب پریده؛ یعنی تصویر و متن کلامی شکاف‌های هم‌دیگر را تکمیل می‌کنند. نودلمن^{۱۶} (۱۳۷۹)، فاصله روایت کلامی با روایت تصویری را عامل اصلی جذابیت داستان‌های تصویری می‌داند.

۳. رابطه توسیعی^{۱۷}

در این نوع برهم‌کنش، تصویرها چشم‌گیرانه داستان کلامی را گسترش می‌دهند؛ یا گاهی واژه‌ها، تصویرها را به گونه‌ای گسترش می‌دهند که داده‌های گوناگون هر دو روش ارتباطی، معنای پیچیده‌تری تولید می‌کنند (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۸). رابطه توسیعی، صرفاً مبتنی بر پر کردن ناخودآگاهانه و خودکار شکاف‌ها در حین خواندن نیست؛ بلکه نیاز به تاملی آگاهانه دارد تا کشف معنا شود. در این نوع برهم‌کنش، تصویر هم‌لایه‌های پیچیده‌ای از معنا را به متن می‌افزاید و هم‌این‌که، آن لایه‌های معنایی پیچیده را رمزگشایی می‌کند. مثلاً در «حالانه، بچه!»^{۱۸} (مکی، ۱۳۹۴)، پسر بچه‌ای پیش پدر می‌رود و سلام می‌کند. به جای جواب سلام، پدر به او می‌گوید: «حالانه، بچه!». تصویر متناظر با این دیالوگ، نیم‌رخ پدری در حال میخ‌کوبیدن به دیوار را نشان می‌دهد که نگاهش متمرکز بر دیوار است. در نمای^{۱۹} بعدی، پسر بچه نزد مادر می‌رود و سلام می‌کند. مادر به جای جواب سلام می‌گوید: «حالانه، بچه!». تصویر متناظر با این دیالوگ، نیم‌رخ مادری در کنار ظرف شویی را نشان می‌دهد که نگاهش متمرکز بر داخل کابینت است. پسر بچه برای جلب توجه مادر می‌گوید: «یک گول توی باغچه است و می‌خواهد من را بخورد»، مادر باز می‌گوید: «حالانه، بچه». تصویر متناظر با این گفتگو، نیم‌رخ مادر را در حال آب دادن به گلدان نشان می‌دهد. در نمای بعدی، پسر بچه به سمت باغچه می‌رود و به گول سلام می‌کند. تصویر متناظر با این صحنه، گولی است که تمام‌رخ به او نگاه می‌کند. تصویر تمام‌رخ گول (که به پسر بچه نگاه می‌کند) در تضاد با تصاویر نیم‌رخ والدین (که به پسر بچه نگاه نمی‌کنند) است و بیانگر تضاد توجه گول با بی‌توجهی والدین. علاوه بر این،

در متن نوشتاری بیان شده است (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۷)؛ یعنی تصویر، آیین‌ه نوشتار است. مثلاً در داستان «کریستال و قالیچه پرنده» (آرمین، ۱۳۹۹)، تصاویر چندان اطلاعاتی اضافه‌تر از متن نوشتاری ارائه نمی‌دهد: «همه ساکت بودند. دو تا از غازها حلقه را با احترام انداختند دور گردن رییس... همه نگاه‌ها به رییس بود... رییس، غمگین، سرش را پایین انداخته بود... همه غازها ناراحت شدند» (آرمین، ۱۳۹۹: ۱۰). در داستان مذکور، تصویر در تقارن با متن نوشتاری، غازهای غمگینی را به تصویر کشیده است که ساکت هستند و به غاز رییس نگاه می‌کنند و غاز رییس حلقه برگردن دارد. این نوع رابطه تصویری در کتاب‌های درسی و کتاب‌های مصور (نه کتاب‌های تصویری) بسامد بالایی دارد.

۲. رابطه تکمیلی^{۱۵}

در این نوع رابطه، واژه‌ها و تصویرها مکمل یک‌دیگرند (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۸). تصویر به همان اندازه شکاف‌های متن را پر می‌کند که متن، شکاف‌های تصویر را. داستان تصویری «اتوبه مدرسه می‌رود» با این جمله شروع می‌شود: «بیدار شو اتو! امروز اولین روز مدرسه است» (پار، ۱۳۹۴: ۳). از متن نوشتاری داستان برمی‌آید که اتو نام یک پسر بچه یا دختر بچه است؛ اما تصویر یک موجود دُم‌دار در تخت خواب و استخوانی که کنارش افتاده است، نشان می‌دهد که اتو نام سگ است. بنابراین نارسایی متن نوشتاری در معرفی شخصیت به کمک تصویر رفع می‌شود. از طرفی، تصویر نیز



تصویر ۲- در داستان «اتوبه مدرسه می‌رود» (ماخذ: پار، ۱۳۹۴: ۳)، تصویری رابطه‌ای تکمیلی شکاف‌های متن نوشتاری داستان را پر می‌کند و برعکس.



مادر گفت: «حالا نه، بچه!»



پسر گفت: «سلام مامان!»

تصویر ۳- تصویر در «حالا نه، بچه!» (ماخذ: مکی، ۱۳۹۴). معنای متن نوشتاری را گسترش می‌دهد.

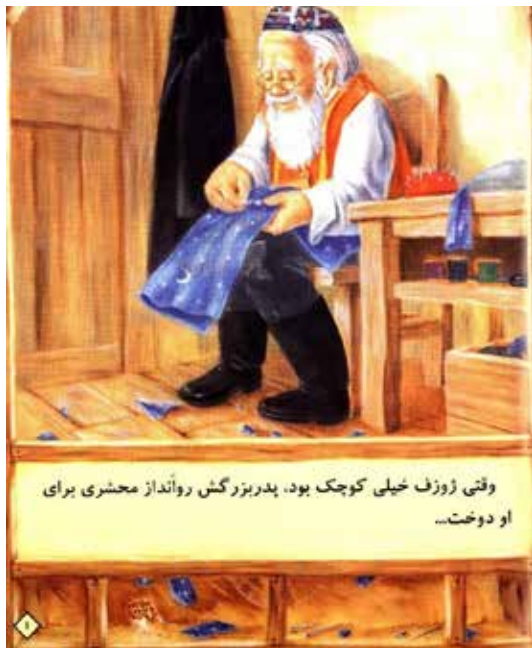
یک داستان کلام‌مند اصلی، که ترکیبی از متن نوشتاری و تصویر است. تصویرگر برای داستان اصلی، تصویری از خانه ژوزف را کشیده و متنی کلامی درباره ساکنان همین خانه است. زیر کف پوش این خانه، لانه موش‌ها قرار دارد که برای خواننده قابل رویت است؛ اما زدید ساکنان خانه، پنهان. داستان تصویری پاورقی، درباره همین لانه زیر کف پوش است. متن کلامی در فضای سفید بین همین لانه پنهان موش‌ها و خانه ژوزف نوشته شده است؛ یعنی نوشتار، داستان اصلی را از داستان تصویری پاورقی

در همه تصاویری که پدر یا مادر به پسر بچه پاسخ می‌دهند، چشم‌هایشان بسته است؛ اما در صحنه‌هایی که مشغول کارهای خودشان هستند، چشمانشان باز. بسته بودن چشم‌ها، نشانه‌ای تصویری برای نادیده گرفتن است. در تصاویر صفحات بعدی، کنش‌های غول (گاز گرفتن پای بابا، بازی کردن با اسباب‌بازی‌های پسر بچه، دیدن تلویزیون و سرانجام رفتن به اتاق خواب و مظلومانه خوابیدن در تخت خواب) و این‌که غول دقیقاً هم‌قد پسر بچه است، نشان می‌دهد که غول احتمالاً همان پسر بچه است که در ذهنش، خودش را غول تصور کرده است. به عبارتی، از برهم‌کنش تصاویر و دیالوگ‌های نوشتاری، جملات معنایی دیگری می‌یابند. در نتیجه، پیام داستان رمزگشایی و مشخص می‌شود که داستان باز او به دید سوم شخص دور بین اما از کانون ذهن (چشم‌انداز) پسر بچه روایت شده است. این نوع رابطه تصویری در کتاب‌های تصویری فبک^{۲۰} (نه کتاب‌های مصور) بسامد بیش‌تری دارد.

۴. رابطه ترکیبی^{۲۱}

واژه‌ها و تصویرها هر یک داستانی متفاوت را نقل می‌کنند و برای آفرینش معنایی تازه هم‌کار یک‌دیگرند؛ هر دو برای رمزگشایی پیام ضروری‌اند (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۸). «یک داستان محشر»^{۲۲} (گیلمن، ۱۳۹۷)، شامل دو داستان موازی است: یکی، داستان مصوری از زندگی ژوزف است و دیگری، داستانی صرفاً تصویری از زندگی دو موش که در قالب پاورقی به تصویر کشیده شده است.

بنابراین، هر صفحه از کتاب شامل یک داستان فرعی در پاورقی است - که به صورت صرفاً تصویری روایت می‌شود - و



وقتی ژوزف خیلی کوچک بود، پدر بزرگش روانداز محشری برای او دوخت...

تصویر ۴- در «یک داستان محشر» (ماخذ: گیلمن، ۱۳۹۷)، زنجیره تصاویر لانه موش‌ها در پاورقی کتاب، داستانی بی‌کلام را به موازات داستان کلام‌مند اصلی روایت می‌کند. دگرخوانش کلام، موقوف به ترکیب این دو داستان تصویری موازی است.

اما منظور از رابطه متناقض، نگاه فلسفی نودلمنی نیست. در برهم کنش متناقض، «تنش میان واژه‌ها و تصویرها بسیار شدید می‌شود و هریک داستان را به سویی می‌کشند» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۸). در «چرا از من می‌پرسی؟» (کلاسن، ۱۳۹۶)، خرسی دنبال کلاه نوک تیز قرمز رنگ خودش می‌گردد. از حیوانات مختلف سراغش را می‌گیرد؛ تا این‌که می‌رسد به خرگوش. خرگوش نیز اظهار بی‌اطلاعی می‌کند. خواننده در تصویری بیند که خرگوش کلاه نوک تیز قرمز رنگ به سردارد. بنابراین، خواننده از تضاد بین آنچه تصویر نشان می‌دهد و آنچه شخصیت داستان ادعا می‌کند، پی می‌برد که دم خروس (کلاه قرمز نوک تیز) شاهدهی قوی تراز قسم حضرت عباس (اظهارات خرگوش) است. گاهی، ممکن است تناقض بین تصویر با اظهارات شخصیت نباشد؛ بلکه تناقض بین تصویری که خواننده می‌بیند با چشم‌انداز راوی سوم شخص باشد. مثلاً در «کارت دعوت داری موش موشک» (امینی، ۱۳۹۴)، متن نوشتاری ادعا می‌کند که فیلم بردارها، دوربین‌های شان را روی زمین گذاشته‌اند تا بتوانند از لباس و زیبایی موش موشک فیلم و عکس بگیرند؛ اما قراین تصویری نشان می‌دهد که فیلم بردارها از ترس موش، دوربین‌های خود را روی زمین انداخته و گریخته‌اند. این نوع رابطه تصویری در متون طنز و آبرونی کاربرد چشم‌گیری دارد. متن نوشتاری از کانون ذهن شخصیت (از چشم‌انداز موش موشک) ماجرا را روایت می‌کند (به قول ژنت،^{۲۵} موش موشک کانونی‌ساز^{۲۶} روایت است) و متن دیداری از چشم‌اندازی خنثی، صحنه‌ها را به نمایش می‌گذارد.

اسکات و نیکولایوا تصریح کرده‌اند: به لحاظ معنایی، تعامل

جدا کرده است. داستان کلام مند اصلی چیزی از زندگی موش‌ها نمی‌گوید. در داستان کلام مند اصلی، پدر بزرگ برای ژوزف کت می‌دوزد. در تصاویر پاورقی دیده می‌شود که سر قیچی‌های خیاطی پدر بزرگ به لانه پنهان زیر کف پوش می‌افتد و موش‌های زیر کف پوش، سر قیچی‌ها را بازیافت می‌کنند و برای بچه‌هایشان لباس می‌دوزند. در واقع، داستان مذکور، ترکیبی از دو داستان موازی تصویری است که یکی (داستانی کلام مند درباره زندگی ژوزف) مبتنی بر لنگر نوشتار است و دیگری (داستان زندگی موش‌ها)، صرفاً مبتنی بر رمزگان تصویری. زاویه دید در داستان کلام مند اصلی، سوم شخص دوربین است و بر همین اساس، آنچه قابل رویت است راهم چون دوربین گزارش می‌دهد و از لانه زیر کف پوش که در معرض دید نیست، هیچ اطلاعی نمی‌دهد؛ اما خواننده از زاویه دیدی فراگیر تر بر صحنه‌های زیر کف پوش نیز اشراف دارد. رمزگشایی داستان تصویری در پاورقی صرفاً با استفاده از روایت نوشتاری داستان کلام مند بالایی امکان پذیر است و برعکس. در واقع، خواننده صرفاً از رابطه تصاویر پاورقی با داستان کلام مند بالای صفحه پی می‌برد که هر چه از اندازه لباس ژوزف کاسته می‌شود، به لباس‌ها و پرده‌ها و روتختی‌های موش‌ها افزوده می‌شود. این نوع رابطه تصویری در کتاب‌های تصویری چند صدایی^{۲۳} دیده می‌شود. این کتاب‌ها مخاطب چندگانه - یعنی مخاطبانی از رده‌های سنی متفاوت - دارند.

۵. رابطه تناقضی^{۲۴}

نودلمن برهم‌کنش رمزگان نوشتار و رمزگان تصویر را ماهیتاً آبرونیک و تناقض آمیز می‌داند (Nodelman, 1988: 221)؛



تصویر ۵- در «چرا از من می‌پرسی؟» (ماخذ: کلاسن، ۱۳۹۶: ۱۱)، تصویر با مدعای گفتاری شخصیت در تناقض است.



تصویر ۶- در داستان «کارت دعوت داری موش موشک؟» (ماخذ: امینی، ۱۳۹۴)، آن چه راوی بیان می کند با آن چه تصاویر نشان می دهند، در تناقض است

نیکولایوا) مورد بررسی قرار نمی گیرد؛ بلکه از منظر روایی، مورد مذاقه قرار می گیرد. در «برهم کنش تصویر و نوشتار» تصویر به متن نوشتاری پیوست می شود؛ اما در «برهم کنش نویسه نگاری و نوشتار»، تصویر مازاد بر نوشتار نیست؛ بلکه سیمای نگارشی^{۲۷} واژه یا سیمای ترکیب بندی مجموعه ای از واژگان (شکل حروف^{۲۸}، رنگ جوهر، تغییر ناگهانی فونت، نوع فونت) با محتوای واژه ها وارد تعامل می شود. به قول نودلمن شاید «نیکولایوا و اسکات از یاد برده اند که نظام نشانه ای کلامی، یعنی حروف چاپی، نیز اطلاعاتی دیداری هستند» (حسام پور، مصلح و خوشبخت، ۱۳۹۳: ۳۱). از منظر مقاله پیش رو، می توان نویسه نگاری (تایپوگرافی) را نیز به عنوان یک نظام دیداری مورد بررسی قرار داد. تعامل نویسه نگاری و نوشتار در دو سطح امکان تحقق دارد: یکی، در سطح کلمه و دیگری، در سطح کلام.

۱. در سطح کلمه

در «نه!» (Altes, 2011)، راوی سگی احمق است. سگ گمان می کند که کارهایش در جهت خدمت به دیگران است؛ ولی تصاویر، ادعای سگ را نقض می کند. مثلاً، تصاویر نشان می دهند که سگ لباس ها را از روی بند به زمین می اندازد؛ ولی هم چنان ادعا می کند که: من در امور رخت شستن، به دیگران کمک می کنم. در تصویری دیگر، سگ در حال خوردن ران مرغ است و در کنار تصویر جمله «من باید غذا را قبل از آن که دیگران بخورند، تست کنم تا خاطر جمع شوم» لنگر انداخته است. در طول داستان هر بار که سگ یک دسته گل به آب می دهد، صدای اطرافیان می آید که با فریاد "NO" او را منع می کنند. تعداد دسته گل های سگ با تعداد حروف "O" در واژه "NO" رابطه مستقیم دارد. مثلاً در اوایل

تصویر با متن به مثابه پیوستاری است که دو سر آن را دو قطب «تقارنی» و «تناقضی» تشکیل می دهد و نقاط میانی آن به تدریج، از تقارنی به تکمیلی و سپس، از تکمیلی به توسیعی و ترکیبی و تناقضی درجه بندی می شود (Nikolajeva & Scott, 2001: 12).

برخی پژوهشگران ایرانی مانند آرامش فرد، به جای این که «برهم کنش تناقضی» را انتهای این پیوستار به حساب بیاورند، انتهای آن را «برهم کنش ترکیبی (سیلیپتیکی)» دانسته اند (آرامش فرد، ۱۳۹۷: ۱۲۹). از نظر مقاله حاضر، بدیهی است که وقتی یک سری پیوستار از هم خوانی کامل (رابطه تقارنی) آغاز می شود و به سوی تشدید ناهم خوانی و ایجاد شکاف میل می کند؛ سردیگر پیوستار، به ناهم خوانی کامل (رابطه متناقض) ختم خواهد شد. همان طور که نودلمن (۲۰۰۳) نیز اذعان داشته است: هیچ اثری عملاً در دو قطب این پیوستار نمی تواند واقع شود؛ چرا که هیچ تصویری نمی تواند دقیقاً آن چه را متن گفته، انعکاس دهد یا کاملاً با آن متناقض باشد. از طرفی، برهم کنش تصویر و متن در یک لایه اتفاق نمی افتد، مثلاً، «ممکن است رابطه واژه ها و تصویرها در سطح پیرنگ، تقارنی، در سطح شخصیت پردازی، توسیعی و در سطح زاویه دید، ترکیبی باشد» (نیکولایوا، ۱۳۹۸: ۳۶۸). پژوهنده این مقاله با انتقاد گلدن (۱۹۹۰)، نودلمن (۲۰۰۳) و لوئیس (۲۰۰۱)، نسبت به نیکولایوا هم قول است که: کل یک کتاب تصویری را لزوماً نمی توان در یکی از وضعیت های برهم کنشی پنج گانه فوق قرار داد؛ چه بسا متناسب با هر صفحه از کتاب، وضعیت برهم کنش نوشتار و تصویر تغییر کند.

برهم کنش نویسه نگاری و نوشتار

در این بخش، برهم کنش از منظر معنایی (با رویکرد اسکات.



تصویر ۷- در «نه!» (ماخذ: 2011، Altés)، سگی احمق مدام خراب کاری های خود را کمک به دیگران می پندارد. درحالی که درآستانه هر دسته گلی که سگ می خواهد به آب بدهد، صدای دیگران در قالب واژه "NO" بلند می شود.

تکه از متن نیز به شکل قطره حروف چینی شده است. معمولاً نویسه نگاری واژگانی معلول حس زیبایی شناختی تصویرگری یا نویسنده است و نویسه نگاری کلامی، زاده خلاقیت مدیر هنری. در نویسه نگاری گاهی، به جای «تایپوگرافی» از دست نوشت نگاری^{۲۰} استفاده می شود؛ یعنی به جای حروف چاپی، با حروف دست نویس، بازی های نویسه نگاری انجام می شود. در «چستر» (وات، ۱۳۹۷)، نویسنده می خواهد داستان یک موش را روایت کند؛ اما از همان صفحه تقدیم نامه، گربه ای به نام چستر از سر حسادت نوشته های نویسنده را خط می زند و به جای تقدیم نامه ای که نوشته شده: «برای مارکوس، و ملینا»، با ماژیکی قرمز عبارت «برای چستر که بدون او نمی توانستم این کتاب را بنویسم» را به صورت دست نویس جایگزین می نماید. ترجیح دست نوشت نگاری به تایپوگرافی باعث تشکیل معانی مازاد می شود. چرا که دست نویس بودن نوشته ها متن را به عنوان پیش نویسی غیر رسمی و قابل ویرایش بازنمایی می نماید.

داستان، در صحنه ای که سگ به مرغ روی میز دست درازی می کند، اطرافیان با واژه "NOO" (دو حرف "O") داد می زنند و در اواخر داستان، در صحنه ای که لباس ها را از روی بند به روی خاک می ریزد با واژه "NOOOOOOOO" (هشت بار تکرار "O"). این تفاوت در تعداد حروف، مبین میزان کلافگی صاحب صدا است که در طول داستان، با هر دسته گل سگ افزایش یافته است. در واقع، معنا از برهم کنش تصویر، نوشتار و نویسه نگاری شکل می گیرد. در داستان مذکور نویسه نگاری مبتنی بر بازی در سطح واژه است.

۲.۲ در سطح کلام

گاهی نویسه نگاری از سطح واژه فراتر می رود و بازی گرافیکی در سطح کلام رخ می دهد. مارتین سالزبری (۲۰۱۲)، متن تحت این بازی گرافیکی را متن تصویری^{۲۹} می نامد. مثلاً علاوه بر این که تبدیل خط سیاه به قطره باران، صراحتاً در «خط سیاه تنها» (هنرکار، ۱۳۹۴: ۲۴)، ذکر شده است، یک



تصویر ۸- با استفاده از شگرد «نویسه نگاری در سطح کلام» (نه در سطح یک کلمه) تبدیل خط سیاه به قطره باران عینیت یافته است (ماخذ: هنرکار، ۱۳۹۴: ۲۴-۲۵).



تصویر ۹- در «چستر» (ماخذ: وات، ۱۳۹۷)، کشمکش گرهبه با نویسنده از طریق برهم‌کنش صورت‌گرافیکی نوشتار و محتوای نوشتار به‌نمایش درآمده است.

برهم‌کنش دو متن تصویرمند^{۳۲} از منظر ریخت‌شناختی
منظور از «متن تصویرمند» متنی است که شامل تصویر باشد؛ اعم از این‌که تصویرش تحت لنگر نوشتار قرار گرفته باشد (یعنی کلام‌مند شده باشد) یا نباشد. بنابراین، برهم‌کنش دو متن مبتنی بر رمزگان تصویری بر سه‌گونه است: هر دو بدون لنگر نوشتار، هر دو با لنگر نوشتار، فقط یکی از آن دو با لنگر نوشتار.

این بخش نیز هم‌چون دو بخش قبل، مستقل از رویکرد معناشناختی اسکات. نیکولایوا، برای نخستین بار از منظر روایت‌شناختی برهم‌کنش دو متن تصویرمند را بررسی می‌کند. رابطه روایی دو متن مبتنی بر رمزگان تصویری معمولاً، به‌صورت ذیل است: (۱) برهم‌کنش دو متن تصویرمند از طریق هم‌نشینی^{۳۳}، (۲) برهم‌کنش دو متن تصویرمند تودرتو^{۳۴}، (۳) برهم‌کنش دو متن تصویرمند از طریق جانشینی^{۳۵}، (۴) برهم‌کنش دو متن تصویرمند موازی^{۳۶}، (۵) برهم‌کنش دو متن تصویرمند از طریق پیرامتن‌ها^{۳۷}.

۱. برهم‌کنش دو متن تصویرمند از طریق «هم‌نشینی»

در این حالت مجموعه‌ای از متون تصویرمند - چه دارای لنگر نوشتاری باشند، چه نباشند - در محور هم‌نشینی، با یک‌دیگر وارد تعامل می‌شوند.

الف) برهم‌کنش از طریق «هم‌نشینی زمان محور»

در این‌صورت زنجیره‌ای از تصاویر، روایتی داستانی را به نمایش می‌گذارند. خواننده از برهم‌کنش تصاویر، شکاف‌های روایت را پر می‌کند. در کتاب‌های تصویری رده سنی الف، روایت از طریق تصاویر به‌پیش می‌رود. تصاویر می‌توانند مانند کمیک‌استریپ‌های «پدر و پسر» (plauen,

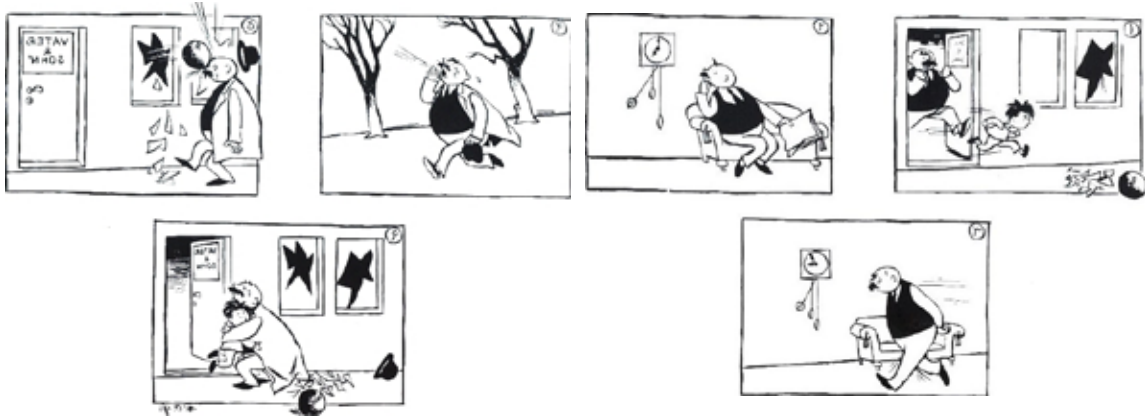
با استفاده از کارکرد متعارف رنگ قرمز در تصحیح غلط‌های املائی و نگارشی، کشمکش نویسنده و چستر به شکل تقابل بین جوهر مشکی نویسنده با ماژیک قرمز نمایش داده شده است. حتی بزرگ‌تر بودن فونت چستر مبین چیرگی خواست چستر (شخصیت) بر میل نویسنده است. چیرگی شخصیت نسبت به راوی (افول اقتدار مولف) یکی از شگردهای پسامدرن است که در این داستان با شگرد دست‌نوشته نگاری (هندلیترینگ) نموده شده است. این نوع رابطه تصویری در داستان‌های پسامدرن بخشی از پیرنگ تلقی می‌شود، و به تعبیر زنجانبور (۱۴۰۰: ۱۲۲)، آرایه‌ای پیرنگ‌ساز^{۳۸} است.

تصویر نوشت (برهم‌کنش نویسه نگاری و تصویر)

نویسه‌نگاری به‌جای این‌که در بستر متن نوشتاری تحقق یابد، گاهی در بستر تصویر عینیت می‌یابد. مثلاً در تصویر واژه‌ای از «واو» (زنجانبور، ۱۴۰۱: ۲۱)، با واژه «گاو» کله‌گاو به تصویر کشیده شده است.



تصویر ۱۰- برهم‌کنش تصویر و املائی کلمات در تصویرگری داستان «واو» (ماخذ: زنجانبور، ۱۴۰۱: ۲۱) مشهود است.



تصویر ۱۱- روایت «پدر و پسر» (ماخذ: بلاوئن، ۱۳۹۵: ۳۶-۳۷)، صرفاً با زنجیره‌ای از برهم‌کنش‌های تصاویر بدون کلام (برهم‌کنش هم‌نشینی زمان محور) شکل گرفته است.

اصل اشیای سازنده کلاژ را در کتاب تعبیه کنند؛ عکس آن‌ها را توی کتاب می‌گذارند. به این شیوه فتوکلاژ^۴ می‌گویند. در «چی چی، قاشق و قیچی» (خدایی، ۱۳۹۶)، یک کیسه حاوی قیچی کاغذی، کفگیر کاغذی و قاشق کاغذی به انتهای کتاب پیوست شده است؛ تا خواننده با الگوبرداری از تصاویر فتوکلاژیک کتاب، برای خودش کلاژی از این اشیا را در عالم واقع بسازد. «شانه گفت: بیایید یک بازی جدید بکنیم. ببینید، من می‌توانم یک هزارپا بشوم. اگر قیچی هم بیاید کنارم، با هم می‌شویم یک بز. این جوری...» (خدایی، ۱۳۹۶: ۶-۹).

کلاژ لوزوما شگرد تکه چسبانی مجموعه‌ای از تصاویر نیست؛ بلکه گاهی تکه چسبانی مجموعه‌ای مرکب از تصویر و نوشتار است. در سراسر کتاب‌های «دستمال خال خالی» (پریخ، ۱۳۹۶) و «ما سه تا، آن دو تا» (زرافشان، ۱۳۹۵)، به جای به‌کارگیری برخی از واژه‌ها، از تصاویر آن‌ها استفاده شده

(2017)، بی‌کلام^{۳۸} (بدون پیوست نوشتار) باشد یا مانند «از این طرف نگاه کن» (خدایی، ۱۳۹۸) کلام‌مند (با پیوست نوشتار).

ب) برهم‌کنش از طریق «هم‌نشینی مکان محور» در این حالت، یک تصویر به مثابه گشتالتی از برهم‌کنش خرده‌تصویرها است. خرده‌تصویرها مابین توالی زمانی نیستند؛ بلکه توالی مکانی آن‌ها برهم‌تاثیر می‌گذارد.

۱. هم‌نشینی مکان محور مبتنی بر شگرد «تکه چسبانی»: تکه چسبانی کلیتی چندپاره از اشیای مختلف است. اگر اصل اشیای به‌کاررفته در تکه چسبانی، در کتاب حضور داشته باشند تکنیک کلاژ^{۳۹} است. مثلاً برای افزایش توانش حسی-شناختی کودکان دو ساله از کتاب‌هایی پارچه‌ای استفاده می‌شود که تصاویر و ترکیب رنگ‌های آن حاصل تکه چسبانی پارچه‌های قابل لمس است.

در کتاب‌های مربوط به سنین بالاتر، معمولاً، به جای این‌که



تصویر ۱۳- در «چی چی، قاشق و قیچی» (ماخذ: خدایی، ۱۳۹۶)، از برهم‌کنش فتوکلاژ قیچی و شانه تصویر برای ایجاد شده است.



تصویر ۱۲- کتاب‌های پارچه‌ای از تکه چسبانی برای ایجاد برهم‌کنش تصویری استفاده می‌نمایند.

خرده تصویر ۱ همراه بالنگر نوشتار		
		
زبان سیاه	و بنفش خارهای بنفش دارد.	آون چشم‌های نارنجی
خرده تصویر ۲ همراه بالنگر نوشتار		
		
پنجه‌های ترسناک	نوی آوارهای ترسناکش، دندان‌های ترسناک دارد.	آون عاج‌های ترسناک
تجمع خرده تصاویر در یک تصویر		
		

تصویر ۱۶- در پایان داستان «گروفالو» (ماخذ: دونالدسون، ۱۳۹۴)، هیولایی به نام گروفالو از مونتاژ خرده تصاویرهای قبلی (چشم نارنجی، زبان سیاه، خارهای بنفش، عاج‌ها، پنجه‌ها و آوارها و دندان‌های ترسناک) عینیت می‌یابد.



تصویر ۱۷- از لحاظ روایت شناختی، صحنه‌های «زال و سیمرغ» (ماخذ: مردانی، ۱۳۹۸) از «برهم‌کنش کلاژی» قطعات جورچین تدوین شده‌اند.

در «زال و سیمرغ» (مردانی، ۱۳۹۸)، به جای هر تصویر، یک جورچین (پازل) در هر نما، تعبیه شده است و از کنار هم قرار دادن قطعات جورچین صحنه‌های مرتبط با داستان قابل بازسازی است.

است. مثلاً، به جای واژه «گره» از تصویر گره در تمام جملات داستان استفاده شده است. در این کتاب‌ها هر جمله الزاماً، فقط حاصل هم‌نشینی کلمات نیست؛ برخی از جملات آن حاصل هم‌نشینی کلمه با تصویرند.

چرت می‌زد و نفهمید چه گفت.

تصویر ۱۴- «دستمال خال خالی» (ماخذ: پریخ، ۱۳۹۶)، مبتنی بر کلاژ کلمه و تصویر است.

بیش‌ترین استفاده از «کلاژ کلمه با تصویر» در ساخت لوگوکلاژ^{۴۱} دیده می‌شود.

۲. هم‌نشینی مکان محور مبتنی بر شگرد «لوگوکلاژ»: گاهی از لوگوهای تجاری، پرچم‌ها و امثالهم به عنوان بخشی از رمزگان تصویری یا نوشتاری استفاده می‌شود. در طرح روی جلد «واو» (زنجانبر، ۱۴۰۱)، لوگوی «نشر قو» در فضای خالی کله واو، مستحیل شده است و بدین ترتیب، متن نوشتاری «واو» و لوگوی نشر به شکل کلاژ ایجاد برهم‌کنش می‌کنند که حاصل این برهم‌کنش، انتقال دو اطلاعات به شکل هم‌زمان است: یکی خیر از نام داستان می‌دهد و دیگری خبر از نام ناشر.



تصویر ۱۵- ساعدمشکی در طرح روی جلد «واو» (ماخذ: زنجانبر، ۱۴۰۱) لوگوی نشر قو، را به شکل لوگوکلاژ در کلمه «واو» قرار داده است.

۳. هم‌نشینی مکان محور مبتنی بر شگرد «تقطیع ایپسودیک»^{۴۲}: خواننده نه با کلیت تصویر، بلکه با قطعات یک تصویر تقطیع شده روبه‌رو می‌شود. در «گروفالو» (دونالدسون، ۱۳۹۴)، اعضای مختلف هیولایی به نام گروفالو طی سه بخش مجزای داستان، توصیف می‌شود. متناظر با هر عضو توصیف شده، تصویری بر متن نوشتاری لنگر می‌اندازد. پس از خرده‌تصویرهای منفرد، ناگهان تصویر گروفالویی به نمایش گذاشته می‌شود که مونتاژی از آن خرده‌تصویرها است.

در داستان های پسامدرن از برهم کنش تودرتوی جهان ها (به طور اعم) و از برهم کنش تصاویر تودرتو (به طور اخص) به عنوان شگردی جهت ساخت همانی تراجهانی^{۴۴} استفاده می شود (زنجانبر، ۱۳۹۸). «همانی تراجهانی» اصطلاحی است که مک هیل (۲۰۰۴)، به معنای «انتقال سوژه داستان از یک جهان به جهان دیگر» به کار برده است. در «آقارنگی و



تصویر ۱۹- «دختری که می خواست کتاب ها را نجات دهد» (ماخذ: هاگروپ، ۱۳۹۸: ۲۴-۲۵) شامل دو تصویر تودرتو است.

گره ناقلا» (حسن زاده، ۱۳۸۴)، گره ای که در تابلوی نقاشی قرار دارد، از جهان تابلوی نقاشی فرار می کند و وارد جهان داستان می شود (یعنی همانی تراجهانی رخ می دهد). از برهم کنش تصویر داخل تابلو (گره نقاشی) با تصاویر شخصیت های جهان داستان، عنصر کشمکش داستان شکل می گیرد.

۳. برهم کنش دو متن تصویرمند از طریق «جانیشینی»

در این حالت، بخشی از تصویر تغییر می کند و بخشی از آن ثابت می ماند. در کتاب های تصویری گروه سنی الف، با کمک حقه های کتاب سازی، گرافیک و نقاشی ممکن است که به شکلی سحرآمیز ناگهان تصویری به تصویری دیگر بدل شود (بازی با تصویر). در برهم کنش جانیشینی، تصویر جدید باز دودن بخشی از تصویر قدیم، جانشین آن می شود.

الف) برهم کنش از طریق جانیشینی «با کارکرد پویانمایی»^{۴۵} دهه شصتی ها، خطکش هایی با تصاویر متحرک را به یاد دارند که اگر آن خطکش را چند بار پیایی کج و راست

۲. برهم کنش دو متن تصویرمند «تودرتو»

در این حالت، دو تصویر از دو جهان متفاوت داخل یک دیگرند و از برهم کنش آن ها معنایی جدید حاصل می آید. در «اتوبه مدرسه می رود» (پار، ۱۳۹۴: ۱۱)، روی تخته سیاه نقاشی آباژور نامتعادلی کشیده شده و کنار آن آباژور، جمله «مواظب باشید» لنگر انداخته است.



تصویر ۱۸- در «اتوبه مدرسه می رود» (ماخذ: پار، ۱۳۹۴: ۱۱)، به لحاظ روایت شناختی، دو تصویر تودرتو دیده می شود: یکی، تصویر خانم معلم که پای تخته درس می دهد و دیگری، تصویر سگی که با دمش در حال سرنگون کردن آباژور است.

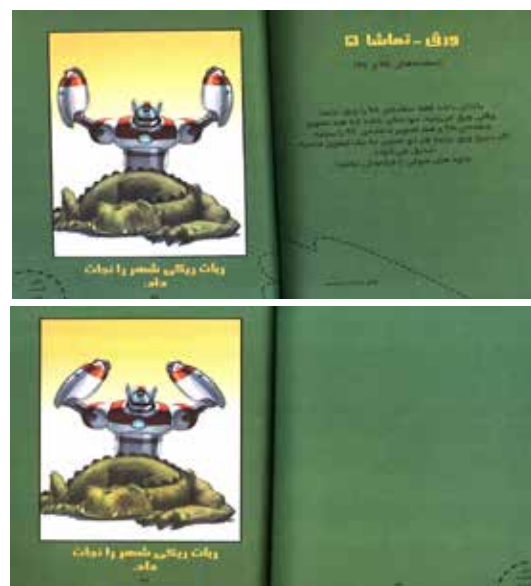
این آباژور و لنگر کنار آن، در جهان داستان (جهانی که اتوو سایر شخصیت ها در آن حضور دارند) نیستند؛ بلکه در جهان تخته سیاه (در زیر جهانی^{۴۴} از داستان) هستند. بنابراین، این دو تصویر از دو جهان تودرتو، با یک دیگر وارد تعامل می شوند: یکی، تصویر داخل جهان تخته سیاه (که معلم در آن حضور ندارند) و دیگری، تصویر جهان داستان (تصویری که معلم در کنار تخته سیاه قرار دارد).

در «دختری که می خواست کتاب ها را نجات دهد» (هاگروپ، ۱۳۹۸: ۲۴-۲۵)، دو تصویر تودرتو دیده می شود: یکی، تصویر دست های آنا و کتابی که به حالت گشوده در دستانش قرار دارد و دیگری، تصویر پسرکی که داخل کتاب آنا است. علاوه بر این، فونت کتابی که آنا می خواند با فونت داستان اصلی - که مادر حال خواندن آن هستیم - متفاوت است و هم چنین، کرسی خطی که کلمات روی آن نوشته شده اند در کتاب ما افقی، ولی در کتاب آنا کمی مایل (هم جهت با استقرار داستان آنا) است. این تغییر تاییوگرافی، بیانگر تفاوت هستی شناختی دو جهان داستانی متفاوت است.



تصویر ۲۰- در این خطکش، پویانمایی مبتنی بر دود وضعیت است.

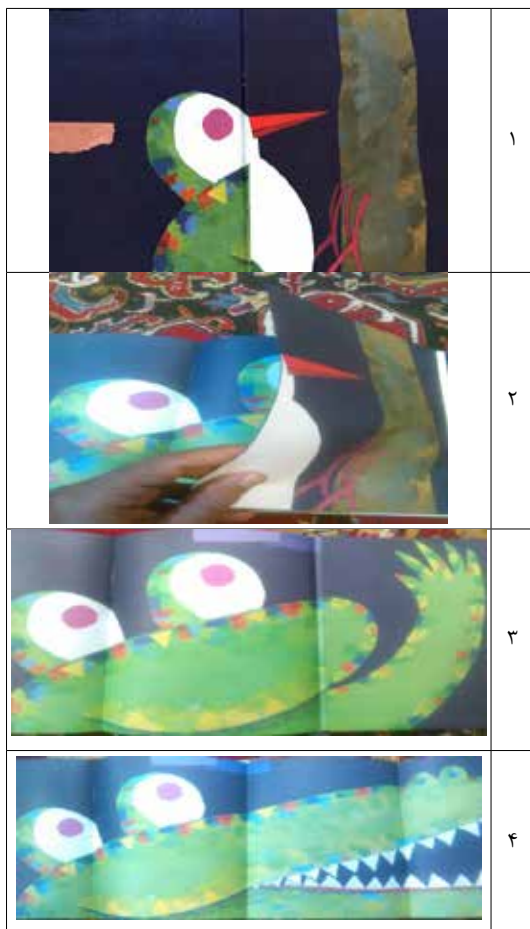
می‌کردند، از پویانماییِ تصاویرِ روی آن به وجد می‌آمدند. همین شگرد پویانمایی در مجموعه دوجلدی علمی تخیلی «ریکی ریکوتا و ربات پرتوان» (پیلکی، ۱۳۹۹) نیز دیده می‌شود. پشه‌خان با تسخیر پشه‌های جهش یافته می‌خواهد کره زمین را نابود کند؛ اما ریکی با کمک رباتش با او می‌جنگد. کتاب صحنه‌های مهیج رویارویی آن‌ها را با استفاده از روش پویانمایی به نمایش گذاشته است. پیش از پویانمایی، به خواننده نحوه قرار دادن دست روی صفحه کتاب و چگونگی گرفتن برگه حاوی تصویر و تکان دادن آن آموزش داده شده است. دو تصویر (که اختلاف ناچیزی با هم دارند)، در دو برگه پیاپی از کتاب (یعنی روی دو صفحه با شماره‌های فرد متوالی) قرار دارند. کودک با تکان دادن برگه اولی باعث ایجاد برهم‌کنش بین دو تصویر می‌شود و به سنتزی به نام پویانمایی می‌رسد. در این پویانمایی، به نظری آید که ربات، هیولا را کشته است و بالای سر جنازه دست‌هایش را پیروزمندانه مانند گلا دیاتور تکان می‌دهد. تصویر ۲۱- در «ریکی ریکوتا و ربات پرتوان» (ماخذ: پیلکی، ۱۳۹۹)، دو تصویر در صفحات فرد پیاپی (۹۵ و ۹۷) قرار گرفته‌اند. جای استقرار دست راست و نیز جای قرار گرفتن انگشت شصت دست چپ با نقطه چین در کتاب مشخص و از خواننده درخواست شده است که با شصت دست چپ برگه صفحه ۹۵ را بگیرد و سریع و پیاپی تکان دهد.



تصویر ۲۱- در «ریکی ریکوتا و ربات پرتوان» (ماخذ: پیلکی، ۱۳۹۹)، دو تصویر در صفحات فرد پیاپی (۹۵ و ۹۷) قرار گرفته‌اند. جای استقرار دست راست و نیز جای قرار گرفتن انگشت شصت دست چپ با نقطه چین در کتاب مشخص و از خواننده درخواست شده است که با شصت دست چپ برگه صفحه ۹۵ را بگیرد و سریع و پیاپی تکان دهد.

ب) برهم‌کنش از طریق جانشینی «با کارکرد دگردیسی»^{۴۶} جانشینی دو متن تصویرمند در دو سطح می‌تواند ایجاد دگردیسی نماید: ۱- در سطح چند فریم متوالی و ۲- در سطح یک فریم ثابت.

۱. جانشینی مبتنی بر دگردیسی «در سطح چند فریم»^{۴۷}: در کتاب تصویری «تولک لکی یا دارکوب» (خدایی، ۱۳۹۱)، یک فریم دو صفحه‌ای (یک دوگستره)^{۴۸} از تصویر دارکوب دیده می‌شود. بدن و کله دارکوب در یک صفحه قرار دارد؛ نوک و سینه دارکوبی که دارد به درخت نوک می‌زند، در صفحه‌ای دیگر. صفحه‌ای که نوک دارکوب در آن قرار دارد، یک برگه دراز است که از وسط تا خورده. وقتی تالی آن باز می‌شود (تصویر ۲۲)، فریم دو صفحه‌ای دارکوب به فریمی سه صفحه‌ای از قورباغه تبدیل می‌شود؛ یعنی کله دارکوب - که در یک دوگستره قرار داشت - حالا، در این فریم سه صفحه‌ای، جانشین چشم چپ قورباغه می‌شود. به طور مشابه، فریم سه صفحه‌ای



تصویر ۲۲- تصویر دارکوب در یک فریم دو صفحه‌ای (دوگستره) بسته شده است و با استفاده از شگرد «کاغذ و تا» به یک فریم سه صفحه‌ای (سه‌گستره) تبدیل می‌شود. همین شگرد روایی «برهم‌کنش دگردیسه‌انه» در تبدیل فریم سه صفحه‌ای قورباغه به فریم چهار صفحه‌ای تمساح نیز تکرار می‌شود.

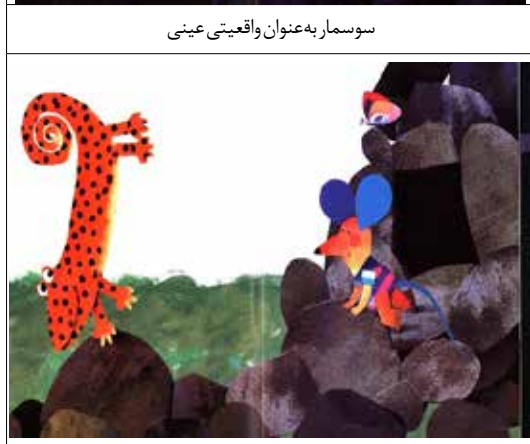
لای سنگ‌ها) به روشنایی بیرون غار نگاه می‌کند. در دهانه خروجی غار یک جسم دراز خال خال می‌بیند. موش از توی سوراخ غار مانند کوچک شروع می‌کند به حدس زدن این‌که، این جسم خال خالی بخشی از بدن کدام حیوان می‌تواند باشد. دهانه غار تقریباً در تمام صفحات کتاب برش (دایکات) خورده است و از توی دایکات همه صفحات، جسم خال خالی پیدا است. خواننده با ورق زدن هر صفحه،



مار به عنوان تصویری ذهنی



زرافه به عنوان تصویری ذهنی

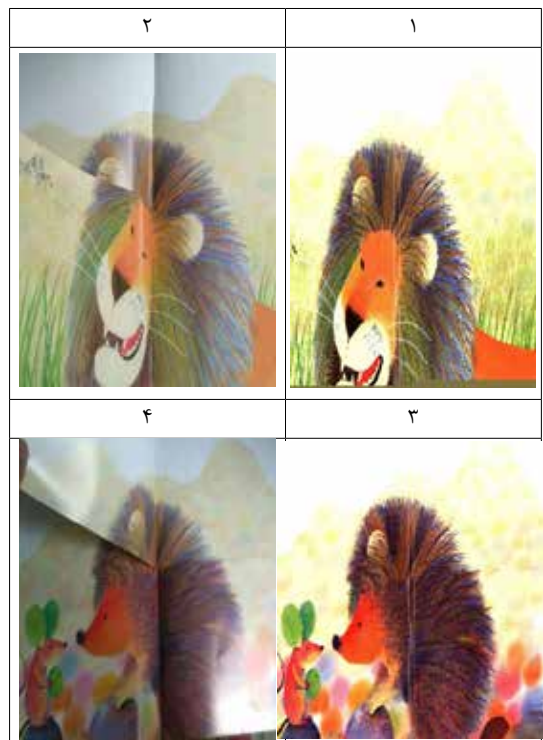


سوسمار به عنوان واقعیتی عینی

تصویر ۲۴- برش ثابتی، به شکل یک تکه سنگ، در چند صفحه متوالی از «من روی دستم می‌ایستم» (ماخذ: خدایی، ۱۳۹۹)، ایجاد شده است. این برش (دایکات)، کاتالیزوری برای نمایش زنجیره دگردیسی شخصیت‌های ذهنی موش است.

قورباغه با باز شدن تا، تبدیل به یک فریم چهار صفحه‌ای تمساح می‌شود.

این نوع برهم‌کنش، از سبک‌های مورد علاقه علی خدایی است و مخاطب این نوع تصویرگری را کودکان سنین بسیار پایین تشکیل می‌دهند. سبک علی خدایی مبتنی بر الگوی «برهم‌کنش ترجیع بندی» است؛ یعنی از تکرار صرفاً یک شگرد برهم‌کنش واحد در فواصل ثابتی از روایت (مانند تکرار بیت ترجیع) استفاده می‌کند. الگوی ترجیع بندی برای مخاطب پیش دبستانی مناسب و جذاب است. در «همین و همان» (خدایی، ۱۳۹۵)، صفحات کتاب یکی در میان از وسط و به موازات عرض کتاب برش خورده‌اند؛ یعنی نیمه صفحه قابل ورق زدن است. وقتی نیمه صفحه، ورق می‌خورد؛ تصاویر تغییر ماهیت می‌دهند؛ مثلاً، آن چه به عنوان یال در تصویر شیر غرآن دیده می‌شود، با یک نیم ورق زدن، تبدیل به تیغ‌های خارپشت می‌شود.



تصویر ۲۳- صفحات کتاب «همین و همان» (ماخذ: خدایی، ۱۳۸۹)، به صورت یکی در میان از وسط (به موازات عرض کتاب) برش خورده‌اند و از برهم‌کنش تصاویر، دگردیسی در سطح چند فریم اتفاق می‌افتد.

اگرچه از شگرد دایکات^{۴۹} معمولاً روی جلد (با کارکردی صرفاً آرایه‌ای) استفاده می‌شود؛ اما به کارگیری آن در صفحات بین‌جلدین (با کارکرد پیرنگ‌سازی) نیز امکان‌پذیر است. در «من روی دستم می‌ایستم» (خدایی، ۱۳۹۹)، موشی از توی تاریکی داخل لانه غارمانندی (از توی سوراخی در



تصویر ۲۵- در «از این طرف نگاه کن» (ماخذ: خدایی، ۱۳۹۸)، برهم کنش متون تصویرمند در بستر دگرگردی تصاویر اتفاق می افتد.

هم پیش می روند. «به آب نزدیک نشو، دخترم!» (Burn-ingham, 2003) دو روایت از یک تفریح در ساحل است. والدین شرلی روی دو تا صندلی کنار دریا نشسته اند و روزنامه می خوانند. آن ها مدام به شرلی تذکر می دهند که «به آب نزدیک نشو، دخترم». در نقطه مقابل، شرلی در خیال خود، به همراه سگش وارد دریا می شود و با دزدان دریایی می جنگد. تقریباً هر فریم از تصاویر کتاب، شامل دو نما

از زاویه دید موش، به دهانه غار نگاه می کند و هر بار این جسم خال خال را - که از طریق دایکات در تمام صفحات قابل رویت است - قسمتی از بدن جانوری متفاوت می بیند. یک بار گمان می کند این جسم خال خالی بخشی از بدن ماری خال خالی است؛ یک بار آن را بخشی از گردن زرافه ای خال خالی می پندارد. سرانجام وقتی موش از غار خارج می شود، یک سوسمار خال خالی را می بیند که در حال فرود آمدن از روی پشت بام غار بر سطح زمین است. به عبارتی، این دایکات به مثابه دهانه خروجی غار بازمایی می شود و در هر صحنه نقش کاتالیزور را برای ایجاد زنجیره دگرگردی ها (تبدیل مار به زرافه، زرافه به سوسمار) ایفا می کند.

۲. جانشینی مبتنی بر دگرگردی «در سطح تک فریم»: در «از این طرف نگاه کن» (خدایی، ۱۳۹۸)، حیوانات مختلف، قایی با تصویری مبهم را تماشا می کنند و هر کدام شمایل خود را در آن می بینند. باین که تصاویر داخل آن قاب برای مخاطب نیز مبهم است، اما پس از شرحی که شخصیت مذکور می دهد، برای مخاطب نیز شمایل مورد ادعا، رویت پذیر می شود. «شیر گفت: نگاه کنید! این نقاشی یک شیر را نشان می دهد. خروس گفت: من که شیری در آن نمی بینم... شیر بیش تر توضیح داد. کم کم بقیه هم توانستند شیر را در نقاشی ببینند» (خدایی، ۱۳۹۸: ۸-۱۲). به همین ترتیب در ادامه، خرس نیز تصویر خود را در قاب می بیند و با شرح و جانمایی خود در قاب، تصویر خرس را برای دیگران رویت پذیر می نماید. تصویری که توی قاب قرار گرفته، اگرچه تصویری واحد (در یک فریم ثابت) است؛ اما توسط لنگرهای متفاوت رمزگان نوشتاری، معانی متفاوتی احراز می کند. در واقع، این داستان تجسم نظریه «لنگر نوشتار بر تصویر» رولان بارت است. علاوه بر این، تصاویر شخصیت های داستان با تصاویر داخل قاب، بر روی یک دیگر لنگر می اندازند. مثلاً، تصویر شیری که در داخل قاب (در زیر جهان داستان) است و تصویر شیری که به عنوان یکی از شخصیت ها در جهان داستان حضور دارد، به خاطر شباهت در پوزه سفید و مدل یال شان رابطه «برهم کنش تودرتو» دارند.

دگرگردی هایی که در سطح تک فریم رخ می دهد؛ معمولاً، از آرایه پیرنگ ساز «ایهام در تصویر» بهره می گیرند. کتاب های دگرگردی تک فریمی، رویکردی فیک دارند.

۴. برهم کنش دو متن تصویرمند موازی

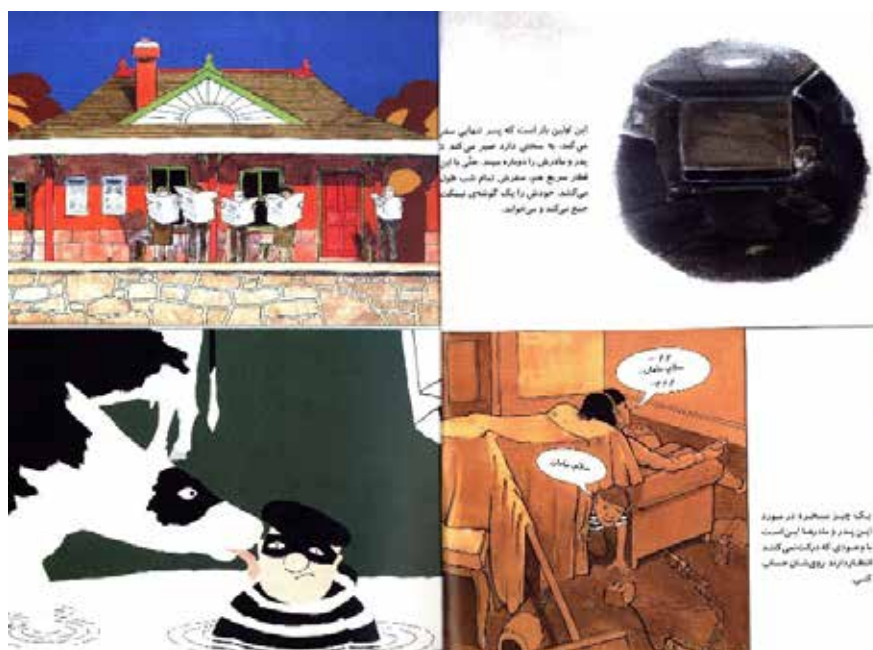
دو روایت که دست کم یکی از آنها تصویرمند است، به موازات



تصویر ۲۶- «به آب نزدیک نشو، دخترم» (ماخذ: برزینگهام، ۱۳۸۲)، متشکل از برهم کنش دو متن تصویری موازی است.

روبه رو به هم) چهار تصویر را به نمایش گذاشته است که هر کدام از این تصاویر، داستانی را به موازات هم روایت می کنند: تصاویر بالای صفحات فرد، صحنه های داخل قطار و پسری مسافرا را به نمایش می گذارند. تصاویر بالای صفحات زوج، صحنه های ایستگاه مقصد قطار و واکنش جمعیت در قبال تاخیر قطار را نشان می دهند. تصاویر پایین صفحات زوج، گاوهای سیاه و سفیدی را -که روی ریل قطار را سد کرده اند- نمایش می دهند. تصاویر پایین صفحات فرد، صحنه های داخل خانه پسرک و والدینش را به نمایش می گذارند. با وجود این که تصاویر همگی همراه با لنگری نوشتاری هستند، اما هم چنان ارتباط معنایی آن ها سیال است و فضای داستان، فراواقع گرا. اگرچه این چهار روایت تصویری به موازات هم نقل

است. یک نما، تصویر ساکت و سرد پدر و مادر شرلی را در حال روزنامه خواندن بر روی صندلی به نمایش می گذارد و نمای دیگر، روایتی تصویری از درگیری های مهیج شرلی با دزدان دریایی را. تصویری که از پدر و مادر شرلی آمده، به همراه لنگری نوشتاری است. این لنگر نوشتاری، صدای راوی بزرگ سال است؛ اما تصویری که از درگیری های شرلی آمده، فاقد لنگر نوشتار است و از چشم انداز شرلی (کانونی سازی قهرمان). در واقع، داستان متشکل از دو روایت تصویری موازی است و از برهم کنش این دو، خواننده درمی یابد که شرلی در خیالش وارد دریاهای شده و با دزدان دریایی جنگیده است، نه در عالم واقع. «سیاه و سفید» (مکاولی، ۱۳۹۶)، در هر دو گستره (دو صفحه



تصویر ۲۷- در هر فریم از «سیاه و سفید» (ماخذ: مکاولی، ۱۳۹۶)، چهار متن تصویری برهم کنش دارند.

می شوند، اما لزوماً هم زمان در حال وقوع نیستند. برهم کنش موازی، الزاماً مبتنی بر دو داستان موازی نیست؛ بلکه گاهی، صرفاً دو صحنه از دو ماجرای متفاوت به شیوه موازی روی یک دیگر برهم کنش دارند. در «چرا از من می پرسی؟» (کلاسن، ۱۳۹۶)، دو صحنه وجود دارد که به لحاظ روایی با هم رابطه برهم کنش موازی دارند. این دو صحنه در موقعیت مکانی واحدی اتفاق می افتند. در صحنه اول - یعنی صحنه ای که خرگوش از کلاه خرس اظهار بی اطلاعی می کند - لحن خرگوش، بالحن پاسخ بقیه حیوانات به طرز فاحشی متفاوت است؛ لحنی توضیحی، مبسوط تر و خشن تر از دیگران: «نه! چرا از من می پرسی. من کلاهی را ندیدم. من هیچ جا، هیچ کلاهی ندیدم. من که کلاه

می پرسد: «بیخشید شما یک خرگوش ندیدی؟» (کلاسن، ۱۳۹۶: ۳۹). خرس با همان سبک و سیاقی که خرگوش دروغ گفته بود، پاسخ می دهد: «نه! چرا از من می پرسی؟ من خرگوش ندیدم. من هیچ جا هیچ خرگوشی ندیدم. من که خرگوش نمی خورم. دیگر هم از من هیچی نپرس» (کلاسن، ۱۳۹۶: ۳۹). اولاً، این صحنه پایانی - یعنی صحنه مکالمه خرس با سنجاب - با صحنه اول - یعنی صحنه مکالمه خرس با خرگوش - هم مکان است؛ اما را کورد^۲ این دو صحنه تغییر کرده است. چرا که در صحنه پایانی، خرس روی یک بوته شکسته و له شده نشسته است. در حالی که در صحنه اول، همین بوته له شده زیر پای خرس، شاداب است و خرگوش در کنار آن حضور دارد.

<p>را کورد صحنه ۲: در این صحنه، کلاه بر سر خرس است و بوته له شده است و رنگ فونت پاسخ خرس به سنجاب از قرمز به سیاه تغییر کرده.</p>	<p>را کورد صحنه ۱: در این صحنه کلاه بر سر خرگوش است و بوته سالم است و رنگ فونت پاسخ خرگوش از سیاه به قرمز تغییر کرده.</p>
	

تصویر ۲۸- در «چرا از من می پرسی؟» (ماخذ: کلاسن، ۱۳۹۶)، دو صحنه به صورت موازی در دو محور ایجاد برهم کنش می کنند. یکی در محور تصویر دیگری در محور نویسه نگاری.

این تغییر را کورد (شکسته شدن بوته) بیانگر نزاع خرس و خرگوش و حادثه گروتسک خورده شدن خرگوش توسط خرس است؛ دوم این که، برخلاف صحنه مکالمه با خرگوش، این بار خرس با حالت قهرآمیز پشت به مخاطبش (نه روبه سنجاب)، جواب می دهد. سوم این که، در صحنه اول لحن و چینش واژگانی خرگوش در پاسخ دروغش به خرس لحنی قاطع، مبسوط، همراه با تاکید و تکرار بوده است، و مشابهها در صحنه پایانی، پاسخ خرس نیز به سنجاب قاطع، مبسوط و همراه با تاکید و تکرار است؛ پس احتمالاً پاسخ انکارآمیز خرس نیز مانند پاسخ انکارآمیز خرگوش، دروغی بیش نیست. چهارم این که، تغییر رنگ فونت و حروف - از رنگ سیاه به قرمز یا بالعکس - هم در پاسخ خرگوش به خرس و هم در پاسخ خرس به سنجاب به شکلی مشابه، تکرار شده است (و ایجاد یک برهم کنش نویسه نگارانه کرده است)؛

کسی را بر نمی دارم. دیگر هم از من هیچی نپرس» (کلاسن، ۱۳۹۶: ۱۱). این صحنه تمام می شود و خرس بی توجه به کلاه قرمز نوک تیز روی سر خرگوش، راهش را می کشد و می رود و هم چنان از همه سراغ کلاهش را می گیرد؛ وقتی گوزن از او می پرسد: «کلاهی چه شکلی بود؟» و خرس پاسخ می دهد که «قرمز بود؛ نوک تیز بود»؛ ناگهان یادش می افتد که آن کلاه قرمز نوک تیز را سر خرگوش دیده است و می فهمد که خرگوش به او دروغ گفته است. گفتگورا نیمه کاره رها می کند و می دود سراغ خرگوش. کلاهش را پس می گیرد. متن کلامی داستان در خصوص این که خرس پس از پس گرفتن کلاه، بلایی سر خرگوش می آورد یا نه، هیچ نمی گوید؛ اما برهم کنش تصاویر، تلویحاً پرده از قتل خرگوش (خورده شدن خرگوش به وسیله خرس) بر می دارد. در واقع، داستان با یک تصویر و یک دیالوگ بین خرس و سنجاب پایان می یابد. سنجاب از خرس

سال‌ها تغییر یافته است. بنابراین، نویسنده عامدانه از بافت روزنامه - به عنوان بافتی زمانمند - برای تصویرگری قایق استفاده کرده است؛ تا حسرت قایق روزنامه‌ای کودکی خود را - که حالا تبدیل به موشک روزنامه‌ای شده و پرواز کرده است - نشان دهد. در همین راستا، روی موشک کاغذی تصویر قلب دیده می‌شود.



تصویر ۲۹- در «قایق کاغذی» (ماخذ: تیموریان، ۱۳۹۶)، بافت روزنامه، بافتی زمانمند است که عامدانه برای ساخت کلاژگونه موشک کاغذی به کار گرفته شده است.

ب) مهندسی کاغذ

برش قطع کتاب مانند قطع یک متر و هفتاد سانتیمتری کتاب «مام‌غولی» (معمارزاده، ۱۳۹۷)، برش صفحات مانند «تولک لکی یا دارکوب» (خدایی، ۱۳۹۱)، دایکات مانند «راه و چاه» (شفیعی، ۱۳۹۳) و امثالهم می‌توانند نقش کاتالیزور را برای برهم‌کنش دو متن تصویرمندی‌ها کنند. بنابراین، چگونگی برش‌ها و مهندسی کاغذ نیز می‌تواند با تصاویر ایجاد برهم‌کنش نماید؛ اما این برهم‌کنش، رابطه‌ای دوگانه نیست؛ بلکه همواره، به عنوان نقش ثالثی برای تسهیل دو برهم‌کنش دیگر ظاهر می‌شود؛ مثلاً دایکات جلد باعث برهم‌کنش تصویر روی جلد با تصویر نخستین صفحه داخل کتاب می‌شود.

ج) گرافیک صفحه

در تمام صحنه‌های «چرا از من می‌پرسی؟» (کلاس، ۱۳۹۶)، شخصیت خرس چه در عصبانیت و چه در حالت عادی، به صورت چهره‌ای خنثی و خالی از احساس^{۵۲} و با حالتی بی‌تفاوت به تصویر کشیده شده است. حتی وقتی که خرس از دروغ خرگوش عصبانی می‌شود و تصمیم می‌گیرد که برگردد سر وقت خرگوش، باز هم عصبانیتی در چهره او دیده نمی‌شود؛ بلکه مدیر هنری یا تصویرگر عصبانیت را با قرمز

یعنی متن نوشتاری، با استفاده از نحو یک سان (چینش واژگانی یک سان) و نویسه‌نگاری تغییر رنگ فونت پاسخ‌ها، یک سانی دوگتمان خرس و خرگوش را (دروغ‌گویی هر دو را) تداعی می‌کند. در این جا، آپسودهای تصویری در دو صحنه مختلف از داستانی واحد، ایجاد برهم‌کنشی موازی می‌کنند.

۵. برهم‌کنش دو متن تصویرمند از طریق پیرامتن‌های مادی

در این پژوهش، دامنه تعریف «پیرامتنیت» محدودتر از تعریف ژنت است. «پیرامتن» شامل عناصری است که مستقیماً متعلق به نظام رمزگان نوشتاری هستند و نه متعلق به نظام رمزگان تصویری؛ اما بر خوانش متن تاثیر دارند. در ادامه، به سه نمونه از عوامل پیرامتنی که می‌توانند خوانش تصویر یا نوشتار را تحت تاثیر قرار دهند، اشاره می‌شود.

الف) بافت مادی^{۵۱} متن تصویری

همانگونه که نقاشی با آب‌رنگ یک روش برای تصویرگری است، تصویرگری با شگرد تکه چسبانی نیز به خودی خود تنها یکی از امکانات راهبردی برای تصویرگری است و هیچ ویژگی روایت‌شناختی ندارد؛ مگر این که بافت مادی آن، وارد یک برهم‌کنش با متن شود. نه تنها در تکه چسبانی، بلکه در سایر تکنیک‌های تصویرگری نیز نوع مواد و بافت ماهوی تصویر، می‌تواند طی برهم‌کنشی توسیعی، خوانش متن نوشتاری را تحت تاثیر قرار دهد. «قایق کاغذی» (تیموریان، ۱۳۹۶)، ماجرای یک روزنامه است که ابتدا، به دست راوی تبدیل به قایق و سرانجام، در غیاب راوی، تبدیل به موشک کاغذی می‌شود و به آسمان می‌رود و این چنین، برای همیشه او را ترک می‌کند. چرا تصویرگر از روزنامه برای ساختن قایق کاغذی خود استفاده کرده، نه از کاغذ سفید؟ زیرا بافت مادی روزنامه باعث دگر خوانش متن می‌شود. برای این دگر خوانش، کافی است به دو نکته توجه شود: یکی این که، متن نوشتاری داستان نشان می‌دهد قایق کاغذی، نماد دوران کودکی راوی است و از همین رو، راوی مدام در طول داستان با حسرتی نوستالوژیک از آن یاد می‌کند. دوم این که، سلسله روزنامه‌ها با تاریخ‌های مختلف، نمادی برای عبور روزهای کودکی هستند. از همین رو، در بالای تمام روزنامه‌هایی که در تصاویر کتاب آمده است، تاریخ ۲۱ فروردین ماه از سال‌های مختلف درج شده است؛ یعنی در تمام روزنامه‌ها عامدانه، روز و ماه ثابت نگه داشته شده، اما

«توسיעی» و «تکمیلی» مستقیماً تعلیم نمی دهند و به خاطر تفکر و اغرایشان عموماً کارکرد فیکتی دارند. «برهم کنش تناقضی» غالباً شگردی مبتنی بر اختلاف صدای راوی بزرگ سال و چشم انداز (کانونی ساز) کودک است و در متون طنز و آبرونیک بسامد بالایی دارد.

نویسه نگاری می تواند در دو بستر به کار گرفته شود: در بستر نوشتار و در بستر تصویر. بازی با صورت واژگانی که چایی هستند، تایپوگرافی و بازی با صورت واژگانی که دست نویس هستند دست نوشت نگاری (هندلترینگ) نامیده می شود. این که صورت واژگان از نوع چایی باشند یا دست نویس، برهم کنش معنایی متفاوتی را در روایت ایجاد می کند. اگر رمزگان نوشتاری در زمینه ای تصویری مستحیل شود (نه این که صرفاً لنگری بر تصویر باشد)، «تصویرنوشت» نامیده می شود.

منظور از متن تصویرمند، متنی است با محوریت تصویر، چه بر آن تصویر، لنگری از رمزگان نوشتاری قرار گرفته باشد و چه نباشد. در یک روایت، وضعیت دو متن تصویرمند می تواند پنج ریخت برهم کنشی داشته باشد: برهم کنش هم نشینی، تودرتو، جانشینی، موازی، پیرامنی. برهم کنش هم نشینی بردو گونه است: زمان محور و مکان محور. وقتی هم نشینی زمان محور است که تصاویر در امتداد زمان، ناقل روایت باشند. عناصری که به شکل مکان محور (کلاژ، لوگوکلاژ، تقطیع اپیسودیک و امثالهم) برهم کنش دارند، قایم به هم نشینی زمانی نسبت به هم نیستند؛ بلکه قایم به هم نشینی مکانی هستند. عناصر پیرامنی مانند بافت مادی، گرافیک صفحه، چگونگی برش و دایکات کاغذ می توانند در هم نشینی های مکان محور نقش کاتالیزور روایی را ایفا کنند. در «برهم کنش جانشینی»، یک متن تصویری با زدودن تصویر قدیمی جانشین آن می شود و می تواند کارکردهای متفاوتی از جمله کارکرد «پویانمایی» و «دگردیسی» به روایت بدهد. جانشینی دگردیسی می تواند در قالب «تک فریم» یا «چند فریم» جلوه گر شود. «برهم کنش تودرتو» شامل دو متن تصویرمند است که یکی از آن ها در داخل دیگری قرار دارد و شکاف های معنایی هم دیگر را این تصاویر تودرتو پرمی کنند. این تصاویر تودرتو الزاماً تصاویری محض نیستند، بلکه می توانند متونی تصویرمند باشند؛ یعنی متونی نوشتاری که دارای لنگر تصویر هستند. در «برهم کنش موازی» رابطه بین دو متن تصویرمندی حاکم است که به موازات یک دیگر در روایت متفاوت رانقل می کنند.

کردن رنگ آن صفحه به مخاطب نشان می دهد، نه با چهره خرس. در صفحات پایانی «اجازه هست؟» (کلی، ۱۴۰۰)، دو باشگاه شیرها و فیل ها در اثراحداث باشگاهی موسوم به «باشگاه ما» مشتری های خود را از دست می دهند و دیگر در مرکز توجه قرار ندارند. در همین راستا، باشگاه شیران و باشگاه فیلان در حاشیه ای ترین نقطه صفحه (در منتهی الیه دو گوشه بالایی صفحه) به تصویر کشیده شده اند و باشگاه «ما» در مرکز صفحه. در واقع، مکان تصاویر نسبت به صفحه با متن نوشتاری داستان برهم کنش نموده است.

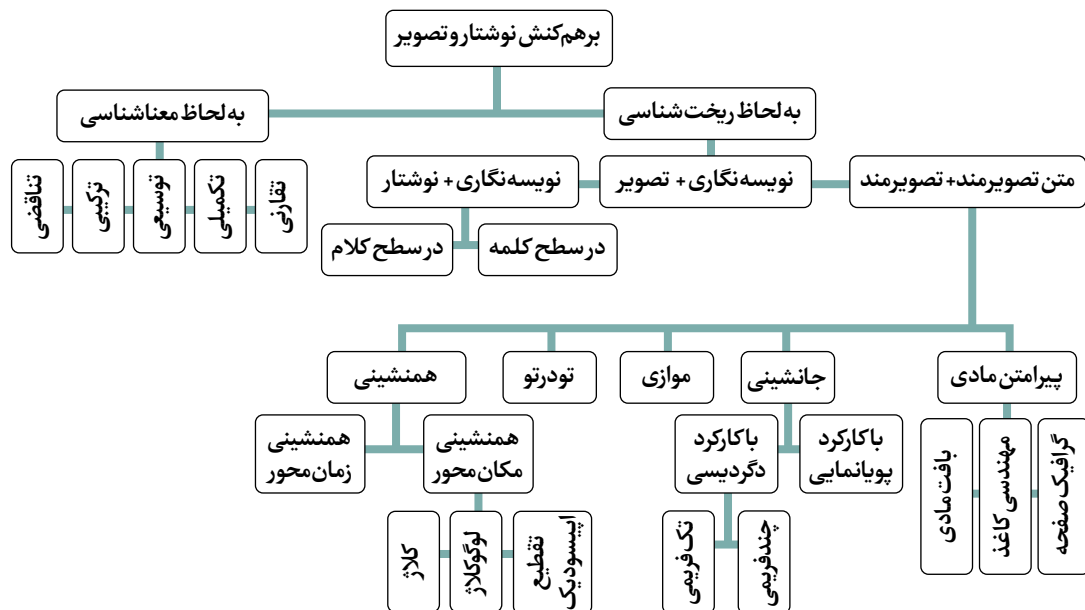


تصویر ۳- در «اجازه هست» (۱۴۰۰)، باشگاه شیران و باشگاه فیلان به طور استعاری در حاشیه بالای صفحه قرار گرفته است و در تقابل با آن، باشگاه «ما» در مرکز صفحه.

نتیجه گیری

از آن جا که بسیاری از مقالات ایرانی، دریافت نادرستی از نظریه پنج گانه معنایی برهم کنش های تصویر و نوشتار نیکولایوا، اسکات ارائه داده اند، این پژوهش، ابتدا، با تشریح مثال هایی سعی داشته است، پنج رابطه معنایی ایشان را بگشاید. از منظر نیکولایوا و اسکات پنج برهم کنش معنایی (تقارنی، تکمیلی، توسیعی، ترکیبی و تناقضی) بر روی یک پیوستار قرار دارند. این پیوستار از هم خوانی کامل (رابطه تقارنی) آغاز می شود و به ناهم خوانی کامل (رابطه متناقض) ختم می شود. «برهم کنش تناقضی» مبتنی بر ناهم خوانی روایت تصویر با روایت نوشتار است. تصویر در «برهم کنش تقارنی» آیینه نوشتار است. رابطه تقارنی سبک نخستین کتاب های مصور بوده و هنوز در فرهنگ نامه های مصور، کتب علمی و کتاب های درسی، به خاطر کارکرد آموزشی آن پربسامد است. «برهم کنش تکمیلی» در صحنه هایی از تمام داستان ها به ناگزیر وجود دارد و لازمه درک مطلب است. «برهم کنش توسیعی» و «برهم کنش تکمیلی» در متون چند صدایی دیده می شود و مخاطبان چندگانه (یک روایت قابل خوانش برای چند رده سنی) دارد. خلاف «برهم کنش تقارنی» که دارای کارکرد آموزشی و تفکری هم گرا است،

نمودار ۱. دسته بندی انواع برهم کنش متن تصویری و متن نوشتاری از منظر معناشناسی و ریخت شناسی (ماخذ: نگارنده)



چند رسانه ای تصویرمند، مثلا، برای تصویرهای روزنامه ها و شبکه های اجتماعی نیز استفاده شود.

پیشنهاد: ریخت شناسی برهم کنش تصویر و متن که در این پژوهش معرفی شده است، می تواند بر سایر متون

پی نوشت

1. rhetorical studies.
2. illustrations.
3. Image.
4. old visual literacy.
5. Barthes, R.
6. anchor.
7. interaction.
8. Nikolajeva, M.
9. Scott, C.
10. Illustrated books.
11. picturebooks.

۱۲. نک. (نورتون، ۱۳۸۲: ۱۸۶).

13. typography.
14. symmetrical relation.
15. complementary relation.
16. Nodelman, P.
17. (enhancing) expanding relation.
18. Not Now, Brenard! (McKee, 1980).
19. plan.
20. P4C (philosophy for children).
21. counterpointing relation.
22. Something from Nothing (Gilman, 1993).
23. polyphonic.
24. contradictory relation.
25. Genette, G.
26. focalizer.
27. type face.
28. Letterform.
29. Pictorial text.
30. hand lettering.
31. figures plot creator.

۳۲. «کتاب مصور»، «کتاب تصویری»، «متن تصویری»، «متن تصویرمند» تعاریف مناقشه‌آمیزی در ادبیات کودک دارند. در تعریف «کتاب مصور» و «کتاب تصویری» وجه معناشناسی برجسته است و در تعریف «متن تصویری» و «متن تصویرمند»، وجه ریخت‌شناسی، مثلاً قزل ایاق (۱۳۸۹: ۲۸۶) کتاب داستان تصویری را کتابی می‌داند که بار اصلی روایت‌گری در آن بر عهده تصویر است و نوشتار نقش مکمل دارد. از نظر ایشان، کتاب داستان مصور کتابی است که تصویر در پیش برد روایت نقش فرعی را ایفا می‌کند (قزل‌ایاق، ۱۳۸۹: ۲۲۸). همان‌طور که دیده می‌شود قزل ایاق کتاب تصویری را از کتاب مصور بر اساس رویکردی معناشناختی متمایز می‌کند. تعریف «متن تصویرمند» در پژوهش حاضر مبتنی بر رویکردی روایت‌شناختی است. «متن تصویرمند» متنی است که دارای تصویر باشد؛ چه این تصویر به لحاظ معنایی نقش کمرنگی در معنادهی متن داشته باشد، چه نقشی پررنگ. در نتیجه، کتاب مصور و کتاب تصویری به لحاظ روایت‌شناختی هر دو زیرمجموعه کتاب‌هایی تصویرمند هستند؛ «متن تصویری» با «کتاب تصویری» کاربرد متفاوتی دارد. سالزبری اصطلاح «متن تصویری» را به متن‌هایی اطلاق می‌کند که دارای بازی‌های تایپوگرافیک خاصی در سطح جملات هستند. عده‌ای مانند نیکولایوا بین «کتاب تصویری» (با املائی نیم‌فاصله و به عنوان کلمه مرکب) و «کتاب تصویری» (با املائی یک کارا کتر فاصله و به عنوان ترکیب مضاف الیهی) تفاوت قایل می‌شوند (نیکولایوا و اسکات، ۲۰۱۴: ۲۱).

33. syntagmatic.
34. nested.
35. alternate.
36. parallel.
37. paratext.
38. wordless.
39. collage.
40. photocollage.
41. logocollage.
42. episodic segmentation.
43. subworld.
44. transworld identity.
45. interaction with animation function.
46. interaction with metamorphosis function.
47. multiple frame.
48. Doublespread.

۴۹. برشی سوراخ مانند روی سطح کاغذ به شکل مربع، دایره یا به صورت اشکال دیگر «دایکات» diecutting نامیده می‌شود.

50. record.
51. Material texture.
52. poker face.

منابع

- آرامش‌فرد، شیدا (۱۳۹۷). «بررسی شیوه تصویرگری جان تنیل در داستان آلیس در سرزمین عجایب»، در مجموعه مقالات همایش کتاب‌های تصویری، به کوشش علی بوذری، تهران: پویانما، ۱۲۵-۱۴۶.
- آرمین، علی (۱۳۹۹). *کریستال و قالیچه پرنده*، تصویرگر: عاطفه فتوحی، قم: کتاب جمکران.
- امینی، نسربین‌نوش (۱۳۹۴). *گارت دعوت داری موشموشک*، تصویرگر: غزاله بیگدلو، تهران: علمی و فرهنگی.
- بارت، رولان (۱۳۹۸). «بلاغت‌شناسی تصویر» در *گزیده‌های از مهمترین متون نظری عکاسی در قرن بیستم*، ترجمه مجید اخگر، چ. دوم، تهران: سمت، ۱۸۳-۲۰۲.
- برنینگهام، جان (۱۳۸۳). *به آب نزدیک نشود دخترم*، ترجمه طاهره آدینه‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
- بوذری، علی (۱۳۹۷). *مجموعه مقالات همایش کتاب‌های تصویری*، تهران: پویانما.
- پار، تاد (۱۳۹۴). *آتوبه مدرسه می‌رود*، ترجمه ساناز حکمتشعار، تهران: چکمه.
- پاشایی، روشنگر (۱۳۹۲). «*تعامل واژه و تصویر در کتاب‌های تصویری*»، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۵۷، ۶۴-۶۸.
- پریخ، زهره (۱۳۹۶). *دستمال خال خالی*، چ. هشتم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- پلاوئن، اریش آزر (۱۳۹۵). *قصه‌های من و بابام*، چ. سوم، ترجمه ناصر مجیدی‌فرد، تهران: دواپر.
- پیلکی، دیو (۱۳۹۹). *ریکی ریگوتا و ربات پرتوان*، ترجمه صدیقه تاجیک، جلد ۲، تهران: قدیانی.
- تیموریان، آناهیتا (۱۳۹۶). *قایق کاغذی*، تهران: طوطی.
- حسام‌پور، سعید؛ مصلح، ملیحه و خوشبخت، فریبا (۱۳۹۳). «*تارنمای برهم‌کنشانه متن و تصویر با بررسی تطبیقی کتاب‌های داستانی تصویری بر تری ایرانی و غیرایرانی (بر پایه نظریه ماریا نیکولایوا و کارول اسکات)*»، مطالعات ادبیات کودک، دوره ۵، شماره ۲، ۲۵-۵۴.
- حسنزاده، فرهاد (۱۳۸۴). *آقازنگی و گربه ناقلا*، تصویرگر علی خدایی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خدایی، علی (۱۳۹۱). *تولک لکی یا دارکوب*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خدایی، علی (۱۳۹۵). *همین و همان*، چ. دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

- خدایی، علی (۱۳۹۶). *چیچی، قاشق و قیچی*، چ. دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خدایی، علی (۱۳۹۸). *از این طرف نگاه کن*، چ. دوم، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خدایی، علی (۱۳۹۹). *من روی دستم می ایستم*، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- خسرو نژاد، مرتضی (۱۳۸۲). *معصومیت و تجربه*، تهران: مرکز.
- دونالدسون، جولیا (۱۳۹۴). *گرو فالو*، ترجمه پیام ابراهیمی، تصویرگر: آکسل شفلر، تهران: چکه.
- زرافشان، نیکو (۱۳۹۵). *ما سه تا، آن دو تا*، تصویرگر: زهره پریرخ، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- زنجانیر، امیر حسین (۱۳۹۸). «*شگرد روایی «همانی تراجهانی» در داستان‌های کودک و نوجوان: با رویکرد هستی‌شناختی*»، روایت‌شناسی، دوره ۳، شماره ۲، ۲۹۳-۳۲۵.
- زنجانیر، امیر حسین (۱۴۰۰). «*آرایه‌های پیرنگ‌ساز در داستان‌های کودک با رویکرد نشانه‌شناسی*»، نقد و نظریه ادبی، دوره ۶، شماره ۱، ۱۰۷-۱۳۴.
- زنجانیر، امیر حسین (۱۴۰۱). *واو*، تصویرگر: ایرج اسماعیل پور، تهران: قو.
- شفیعی، شهرام (۱۳۹۳). *راه و چاه*، تصویرگر: مه‌کامه شعبانی و همکاران، تهران: طلایی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۴). *معانی*، چ. چهارم، تهران: میترا.
- قاسمی، سمانه (۱۳۹۴). «*شگردهای تمرکززادایی در تصویر و برهم‌کنش متن و تصویر در کتاب‌های تصویری*»، مطالعات ادبیات کودک، دوره ۶، شماره ۱، ۱۲۳-۱۵۰.
- قزلباغ، ثریا (۱۳۸۹). *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*، تهران: سمت.
- کرس، گونتر و لیوون، تئوون (۱۳۹۵). *خوانش تصویر*، ترجمه سجاد کبگانی، تهران: هنر نو.
- کلاسن، جان (۱۳۹۶). *چرا از من می‌پرسی*، ترجمه مریم بنایی، چ. دوم، تهران: پرتقال.
- کلی، جان (۱۴۰۰). *اجازه هست؟*، ترجمه رضی هیرمندی، تصویرگر: استیف لیبریس، تهران: پرتقال.
- گیلمن، فوئب (۱۳۹۷). *یک داستان محشر*، ترجمه نسرين و کیلی و پدram مهین پور، چ. ششم، تهران: مبتکران.
- مردانی، مهدی (۱۳۹۸). *زال و سیمرخ*، تصویرگر: علی پاکنهاد، تهران: آریانوبین.
- معمارزاده، هوشنگ (۱۳۹۷). *مامغولی*، تهران: خانه ادبیات.
- مکاوی، دیوید (۱۳۹۶). *سیاه و سفید*، ترجمه شیدارنجبر، تهران: علمی و فرهنگی.
- مکی، دیوید (۱۳۹۴). *حالا نه بچه*، ترجمه طاهره آدینه پور، تهران: چکه.
- نودلمن، پری (۱۳۷۹). «*کتاب‌های تصویری و آگاهی‌های پیش‌بینی مخاطب: بررسی تحلیلی یک کتاب تصویری*»، ترجمه علی‌رضا ابراهیم‌آبادی. پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شماره ۲۲، ۴۵-۵۵.
- نورتون، دون و نورتون، ساندرا (۱۳۸۲). *شناخت ادبیات کودکان: گونه‌ها و کاربردها*، ترجمه منصوره راعی و دیگران، جلد ۱، تهران: خانه ترجمه کودکان و نوجوانان.
- نیکولایوا، ماریا (۱۳۹۸). *در آمدی بر رویکردهای زیبایی‌شناختی به ادبیات کودک*، ترجمه مهدی حجوانی و فاطمه زمانی، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- نیکولایوا، ماریا و اسکات، کارول (۱۴۰۰). *بازی متن و تصویر*، ترجمه فریبا خوشبخت و محبوبه البرزی، تهران: مدرسه.
- وات، ملانی (۱۳۹۷). *چستر*، ترجمه زهرا چوپانکار، تهران: چ.
- هاگروپ، کلاوس (۱۳۹۸). *دختری که می‌خواست کتاب‌ها را نجات دهد*، ترجمه عطیه الحسینی، تصویرگر: لیسآ ایساتو، تهران: طوطی.
- هنرکار، لیلیا (۱۳۹۴). *خط سیاه تنها*، تصویرگر: زهرا کی‌قبادی، تهران: علمی و فرهنگی.
- Alte's, Marta (2011). No. Maine: Child's play UK.
- Burningham, John (2003). *Come Away from the Water, Shirley*. New York: Penguin Random House Children's UK.
- Gilman, Phoebe (1993). *Something from nothing*. New York: Scholastic Press.
- Golden, Joanne M. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Litratue: Explorations in the Construction of Text*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Gregersen, Torben (1974). "Småbnørnsboge" In *Børne- og ungdomsbøger: problemer og analyser: Problemer og analyser*. Edited by Sven Møller Kristensen & Perben Ramløv. Copenhagen: Gyldendal. Pp 243- 271.
- Lewis, David (2001). *Showing and Telling: The Difference That Makes a Difference*. Oxford: Blackwell.
- McHale, Brian (2004). *Postmodern Fiction*. New York and London: Routledge.
- Mckee, David (1980). *Not Now Bernard*. London: Andersen Press.
- Nikolajeva, Maria & Scott, Carole (2001). *How Picturebooks Work*. London: Routledge Taylor & Frncis Ltd.
- Nodelman, Perry (1988). *Words about pictures: The Narrative Art of Children 's Picture books*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Nodelman, Perry (2003). *How but not what or why*. *Children's Literature* 31. Pp 192- 228.
- Plauen, Erich Ohser (2017). *Father and Sun*. New York Review Books.

- Salisbury, Martin (2012). Children's picturebooks: The Art of Visual storytelling, London: Laurence King Publishing.
- Schwarcz, Joseph H. (1982). Ways of Illustrator, Visual Communication in Children's Literature. Chicago: American Library Association.
- Thomas, Lisa Carol (2010). Exploring Second Graders' Understanding of the Text-Illustration relationship in Picture Story-books and Informational Picture Books. Kansas State University. Copyright by ProQuest LLC.

The Rhetorical-Narrative Function of “Image” in Children’s Literature

Abstract:

“Rhetoric” is the virtual use of sentences to create secondary meanings. In children’s books, the image is one of the most important grammatical tools of sentences. Conversely, sentences also change the meaning of images. According to Roland Barthes, written text affects visual text, and vice versa. The purpose of this study is to investigate how text and image interact from a narrative and semantic perspective. The present article seeks to answer three questions about children’s literary-visual texts, especially in illustrated stories: To what subdivisions are the five semantic relations of the image with the text (listed by Scott and Nikolajeva) divided? How does typography anchor their content? Morphologically, what interactions can there be between two texts based on image code? The rhetorical function of the image in picture books can be classified from two perspectives: one from the semantic perspective and the other from the narrative perspective. In this paper, first, from the semantic point of view, the types of interactions between the image and the written text, inspired by the Scott-Nikolajeva division, are introduced and also divided into smaller subsections; then, the rhetorical function of typography and the rhetorical function of pictography (an image formed like a line-drawing of letters) in children’s narrative texts are examined, and finally, in the final section, the actions of the pictorial subtexts on each other are classified. The required data for this paper was gathered through library research method. The purposive sampling was used to select the samples. The research method is descriptive analysis, and its field of study is children’s stories. Since the art of illustration is an integral element of children’s texts and that the most objective language for the preoperative child is the image, the need for interdisciplinary views of the image and visual literacy is felt. To date, the author has not observed the morphological classification of image functions, which is introduced in this article, in a similar study (both internal and external). Also, for the first time in Iran, this study examines the relationship between image interaction and image, as well as the relationship between typography and text.

Golden (1990) offers five categories for text-image interaction: 1. Text and image are symmetrical; 2. The clarity of the text depends on the image; 3. The image is the expander of the text; 4. There is a semantic burden on the text; 5. The main burden is on the image. Nikolajeva and Scott did not consider the Golden classification to be comprehensive and proposed a fivefold classification: symmetrical, complementary, enhancing, counterpointing, and contradictory. This study first tries to open the mentioned five semantic relations by giving examples and shows that these five semantic interactions can be considered on a continuum that starts from the complete harmony of the image with the text (symmetry relationship) and tends to intensify inconsistencies and create gaps between text and image; the other end of the continuum ends in complete

Document Type:

Original/Research/Regular Article

Receive Date: 16 August 2021

Accept Date: 18 February 2022

Amir Hossein Zanjibar

M.A, Children’s and Young Adult Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.

Email:rahimi.zanjibar@ut.ac.ir

DOI:

10.22051/jtpva.2022.37251.1332



inconsistency (contradictory relationship). This study shows that “contradictory interaction” is based on the contradiction between image narrative and written narrative and has a high frequency in humorous and ironic texts. Morphologically, it can be divided into two categories: scattered contradiction and anecdote contradiction.

“Scattered Contradiction” can also be used in two forms, “regular” and “irregular”. In the scattered pattern, there is a contradiction between the image and the text throughout the text. This scattering can have a regular pattern or no specific pattern. For example, if in all episodes of the text, the contrast of the text with the image is repeated, the contradiction will be “regular scattered”.

Unlike “scattered contradiction”, in the “anecdote contradiction” pattern, a contradiction occurs in the narrative ending between the written text and the visual text.

Typography can be used in two contexts: in the context of text, in the context of image. Playing with typefaces that are printed is called typography, and playing with typefaces that are handwritten is called hand-lettering. Whether the wording is printed or handwritten, it creates a different semantic interaction in the narrative. If the text code is placed in an image context (not just an anchor on the image), it is called “image writing” or “word image”. For example, in the “Vāv” (Zanjanbar, 2022), a picture of a cow’s head is drawn with the word “cow”.

An Image-based text is an image centered on an image (whether or not text is anchored to that image).

One of the results of the study is the introduction of image narrative functions (Syntagmatic interaction, Nesting, Substitution, Parallelism, Paratextuality).

Syntagmatic interaction is of two types: time-oriented and space-oriented. In Time-Centered Companionship, images along time form a narrative.

Images in collage, logo-collage, episodic segmentation based on place-orientation.

In “Substitution Interaction”, an image text replaces the old image and can narrate different functions such as “animation function” and “metamorphosis function”.

In the “substitution interaction” pattern, part of the image changes and part remains the same. In preschool age group picture books, with the help of creative book-making, graphic, and drawing tricks, it is possible to magically suddenly turn one image into another (play with images). In fact, the new image is replaced by removing part of the old image. Substitution interaction can narrate different functions such as “animation function” and “metamorphosis function”.

The animation technique can be seen in the two-volume science-fiction series “Ricky Ricotta’s Mighty Robot Adventures” by Pilkey (2020). Mosquito wants to destroy the planet by capturing mutant mosquitoes, but Ricky fights him with the help of his robot. The book depicts the exciting scenes of their confrontation with animation. Before animation, the reader is instructed on how to place the hand on the page of the book and how to hold the sheet containing the image and shake it. The two pictures (which are slightly different) are on two consecutive pages of the book (i.e. on two pages with consecutive odd numbers). By holding and shaking the first sheet, the child creates an interaction between the two images and achieves a synthesis called animation. In this animation, the robot appears to have killed the monster and is shaking its arms triumphantly like a gladiator over its corpse.

“Metamorphic substitution” can be manifested in the form of “single frame” or “multi frame”. The pattern of “metamorphic substitution at the multi-frame level is one of Ali Khodaei’s favorite tricks. In “The Same and the Same” by Khodaei (2016), the every other pages of the book are cut in the middle and parallel to the width of the book. That means half the page can be flipped. When half a page is flipped; the images change their nature, for example, what is seen as a mane in the image of the roaring lion, turns into hedgehog blades with a half leaf. Transformations that occur at the single-frame level; they are usually based on the “image ambiguity” array.

“Nested interaction” consists of two image-based texts, each inside the other, and the semantic gaps are filled by these nested images (along with their text anchors).

In “parallel interaction” the same interaction occurs for two visual texts that narrate two narratives in parallel.

Contextual elements such as “material texture, how paper is cut on each page, or die-cutting on the cover” can play the role of catalyst and mediator in spatial-oriented accompaniments to create a narrative function.

Keywords: Visual Literacy, Picture Books, Child’s Story, Narratology, Image Rhetorical.

References:

- Altes, M. (2011). *No*. Maine: Child’s Play UK.
- Amini, N. (2016). *Do You Have a Rocket Mouse Invitation Card?* (Illustrated by Gh. Bigdeloo). Tehran: Elmi Farhangi.
- Arameshfard, Sh. (2018). Study of John Tennell’s Illustration Style in Alice in Wonderland. Proceedings of the Conference of

Picture Books. Tehran: Pouyanama.

- Armin, A. (2020). *Crystals and Bird Rugs*. (Illustrated by A. Fotouhi). Qom: Jamkaran Book.
- Barthes, R. (2019). Image Rhetoric. *Photographic Theory: A Selection Of The Most Important Theoretical Texts of Photography in the Twentieth Century*. (Translated by M. Akhgar). Tehran: Samt.
- Bouzari, A. (2018). *Proceedings of the Conference of Picture Books*. Tehran: Pouyanama.
- Burningham, J. (2003). *Come Away from the Water, Shirley*. New York: Penguin Random House Children's UK.
- Burningham, J. (2004). *Come Away from the Water, Shirley*. (Translated by T. Adinehpour). Tehran: Elmi Farhangi.
- Clay, J. (2021). *Is it Allowed?*. (Translated by R. Hirmandi). (Illustrated by S. Liberis). Tehran: Porteghal.
- Donaldson, J. (2016). *The Gruffalo* (Translated by P. Ebrahimi). Tehran: Chekkeh.
- Ghasemi, S. (2015). Decentralization Techniques in Image and Text-Image Interaction in Picture Books. *Journal of Children's Literature Studies*. Spring and Summer. 1. 23- 150.
- Gilman, Ph. (1993). *An Amazing Story*. (Translated by N. Vakili). Tehran: Mobtakeran.
- Gilman, Ph. (1993). *Something from Nothing*. New York: Scholastic Press.
- Golden, J. M. (1990). *The Narrative Symbol in Childhood Literature: Explorations in the Construction of Text*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Gregersen, T. (1974). "Småbørnsbøge" In *Børne- og ungdomsbøger: problemer og analyser: Problemer og analyser*. (Edited by Sven M. Kristensen & P. Ramløv). Copenhagen: Gyldendal. 243- 271.
- Hagrup, K. (2019). *Jenta Som Ville Redde Bøkene*. (Illustrated by L. Isato). (Translated by A. Al-Hosseini). Tehran: Tuti. [In Persian].
- Hassanzadeh, F. (2005). *The Colourful and Cute Cat, or, That's How It Was*. (Illustrated by A. Khodayi). Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Hesampour, S., Mosleh, M. & Khoshbakht, F. (2014). Interactive Text and Image Website with a Comparative Study of Top Iranian and Non-Iranian Fiction Books: based on the Theory of Maria Nikolayeva and Carol Scott. *Journal of Children's Literature Studies*. Autumn and Winter. 2. 25- 54.
- Honarkar, L. (2015). *Lonely Black Line*. Tehran: Elmi Farhangi.
- Khodaei, A. (2012). *Are You a Stork or Woodpecker*. Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Khodaei, A. (2016). *This One and That One*. Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Khodaei, A. (2017). *Chichi, Spoon and Scissors*. Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Khodaei, A. (2019). *Look from This Side*. Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Khodaei, A. (2020). *I Stand on My Hands*. Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Khosronejad, M. (2003). *Innocence and Experience: An Introduction to the Philosophy of Children's Literature*. Tehran: Markaz.
- Klassen, J. (2017). *I Want My Hat Back*. (Translated by M. Banayi). Tehran: Porteghal.
- Kress, G. R. & Leeuwen, V. (2016). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. (Translated by S. Kabgani). Tehran: Honareno. [in Persian].
- Lewis, D. (2001). *Showing and Telling: The Difference That Makes a Difference*. Oxford: Blackwell.
- Macaulay, D. (2017). *Black and White*. (Translated by Sh. Ranjbar). Tehran: Elmi Farhangi.
- Mardani, M. (2019). *Shahnameh Tales 2: Zal and Simorgh*. (Illustrated by A. Paknahad). Tehran: Aria Novin.
- McHale, B. (2004). *Postmodern Fiction*. New York and London: Routledge.
- Mckee, D. (1980). *Not Now Bernard*. London: Andersen Press.
- Mckee, D. (2015). *Not Now Bernard*. (Translated by T. Adinehpour). Tehran: Chekkeh.
- Memarzadeh, H. (2018). *The Big Book of Giant Mom*. Tehran: Kaneyeadabiyat. [In Persian].
- Nikolajeva, M. & Scott, C. (2020). *How Picturebooks Work*. London: Routledge Taylor & Francis Ltd.
- Nikolajeva, M. (2019). *Aesthetic Approaches to Children's Literature: An Introduction*. (Translated by M. Hejvani & F. Zamani, Trans.). Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Nodelman, P. (1988). *Words about Pictures: The Narrative Art of Children 's Picture Books*. Athens, GA: University of Georgia Press.
- Nodelman, P. (2000). Picture Books and the Audience's Prior Knowledge: Analytical Review of A Picture Book. (Translated by A. R. Ebrahimabadi). *Journal of Children and Adolescent Literature*. Spring. 22. 45- 55.
- Nodelman, P. (2003). How but Not What or Why. *Children's Literature*. November. 31. 192- 200.
- Norton, D. (2003). *Understanding Children's Literature: Types and Applications: From the Eye of a Child*. (Translated by Ra'ei, M. et al.). Tehran: The Cultural and Artistic Institute of the Children and Adolescents Translation House.
- Pariookh, Z. (2017). *Polka Dots Kerchief*. Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.
- Parr, T. (2015). *Otto Goes to School*. (Translated by S. HekmatSho'ar). Tehran: Chekkeh.
- Pasha'ei, R. (2013). Word and Image Interaction in Picture Books. *Journal of Children and Adolescent Literature*. Spring. 57. 64- 68.
- Pilkey, D. (2020). *Ricky Ricotta's Mighty Robot Adventures*. (Illustrated by M. Ontiveros). (Translated by S. Tajik). Tehran: Ghadyani. [in Persian].
- Plauen, E. O. (2016). *Me and My Dad's Story Collection*. (Translated by N. Majidifard). Tehran: Davayer.

- Plauen, E. O. (2017). *Father and Sun*. New York: Review Books.
- Qezel Ayagh, S. (2010). *Literature for Children and Teenagers and Reading Promotion*. Tehran: Samt.
- Salisbury, M. (2012). *Children's Picturebooks: The Art of Visual storytelling*. London: Laurence King Publishing.
- Schwarcz, J. H. (1982). *Ways of Illustrator, Visual Communication in Children's Literature*. Chicago: American Library Association.
- Shafiei, Sh. (2014). *Rah and Chah*. (Illustrated by M. Shabani et al.). Tehran: Talaei.
- Shamisa, S. (2015). *Meanings*. Tehran: Mitra.
- Teymourian, A. (2017). *Paper Boat*. Tehran: Tuti.
- Thomas, L. C. (2010). *Exploring Second Graders' Understanding of the Text-Illustration relationship in Picture Storybooks and Informational Picture Books*. Kansas State University. Copyright by ProQuest LLC.
- Watt, M. (2018). *Chester*. (Translated by Z. Chupankareh). Tehran: Ch.
- Zanjbar, A. H. (2019). Narrative Technique of "Transworld Identity" in Child and Adolescent Stories, with an Ontological Approach. *Narrative Studies*. December. 2. 295-325.
- Zanjbar, A. H. (2021). Plot-making Devices in Children's Fiction: A Semiotic Approach. *Literary Theory and Criticism*. May. 1. 107-134.
- Zanjbar, A. H. (2022). *Vāv*. (Illustrated by I. Esmaili). Tehran: Ghoo.
- Zarafshan, N. (2016). *Three of Us and Those Two*. (Illustrated by Z. Parirokh). Tehran: Institute for the Intellectual Development Children and Young Adults.