مطالعه جریان حسی- ادراکی در نظام گفتمانی کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ

چکیده:

آفرینش مفهوم «دیگری» با مفهوم کتاب تصویری تالیفی به‌هم گره خورده است؛ کتاب تصویری‌تالیفی در ذیل هنرهای کاربردی قرار دارد. مفاهیم اموری بی‌جسم هستند؛ اما در درون اجسام و اشیا متبلور شده‌اند؛ این تبلور در کتاب تصویری‌تالیفی توسط سازمان‌دهی تجسمی و ایجاد لایه‌های معنایی در کادر دیداری رخ می‌دهد. ما با روش نشانه‌معناشناختی برآنیم تا بدانیم چگونه در فرایند ارتباطیِ وابسته به احساس و ادراک، سازمان‌دهی تجسمی نقش دارد؛ زیرا در هر فرایند گفتمانی، عامل احساسی واسطه‌ای میان درون و بیرون است. برای این هدف، کتاب تصویری‌تالیفی درخت سرخ، اثر شان تن را انتخاب کرده‌ایم؛ چراکه سوژه در کتاب مذکور براساس دیدگاه مطرح شده به‌طور مداوم با فضاهای حسی مواجه است که ادراک او را مساله‌دار می‌کند. پرسش پژوهش این است: براساس روش نشانه‌معناشناسی و جریان حسی- ادراکی، خوانش یا معناسازی در ساختار تجسمی کتاب تصویری‌تالیفی تابع چه مولفه‌هایی است؟ این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش اسنادی، توصیفی و تطبیقی از روش تحلیل نشانه‌معناشناسی بهره می‌برد. با تحلیل کتاب مذکور دریافتیم که در این کتاب و در شیوه گفتمان احساسی، فقدان قاعده ثابت و مسلط دیداری، امکان بیان‌گری را برای تصویرگرمولف ایجاد می‌کند. هم‌چنین، براساس دیدگاه نشانه‌معناشناسی و جریان حسی-ادراکی، حسیات مخاطب تحت تاثیر رابطه هم‌حضوری با غیریتی است که ادراک او را مساله‌دار ساخته و وارد معناسازی پویا می‌سازد. این مساله‌سازی‌ها تابع هیچ مولفه خاصی در ساختار تجسمی کتاب نبوده و تصویرگرمولف برای خود محدودیتی در بیان، روش و بهره‌گیری از تمهیدات تجسمی قایل نیست.

واژگان کلیدی: کتاب تصویری‌تالیفی، گفتمان احساسی، جریان حسی-ادراکی، درخت سرخ، شان تن

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۹/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۷

مسعود مجاوری آگاه

گروه فلسفه هنر ،واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران-ایران.

Email: masoudmojaveriagah@gmail.com

مجتبی الهیاری

(نویسنده مسئول)، گروه ارتباط تصویری، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران-ایران.

Email: mojtabiallahyari@gmail.com

حمیدرضا شعیری

استاد گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران-ایران.

Email: shairi@modares.ac.ir

* این مقاله برگرفته از رساله ی دکتری مسعود مجاوری آگاه در رشته ی فلسفه هنر در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی با عنوان مطالعه ی فضاهای نشانه-معنایی و روایی در تصویرگری تالیفی با راهنمایی دکتر مجتبی اللهیاری و مشاوره دکتر حمیدرضا شعیری است.

مقدمه

در کتاب‌هـــای تصویری‌تالیفی[۱]، دیگری[۲] یک اصل اســـت و به معنای دیگر، آفرینش مفهوم «دیگری» با مفهوم کتاب تصویری[۳] به هم گره خورده است. در فلسفه هنر کاربردی -که بینارشته‌ای اســـت- کتاب تصویری در ذیل هنر کاربردی قـــرار دارد و تفکر، نوع اندیشـــه، تبیین و تعین‌های این نوع از نگاه تصویرگرایانه در زیرمجموعه فلســـفه قرار می‌گیـــرد. آن‌گاه رابطـــه‌ای بین هنر تصویرگری[۴] و فلسفه شکل می‌گیرد که آستانه‌ای جدید را به‌وجود می‌آورد؛ و یا «شدن» را موجب می‌شـــود و پلی از حضور[۵] هر دو ســـاحت رقم می‌خورد که همانا آفرینش «جهان ممکن» است؛ این، یعنی این‌که، درون نظام زبانی و روابط شـــکل گرفته میان نشـــانه‌ها بدون نیاز به مرجع و مصداقی بیرونی، بیان‌گری شکل گرفته است. مفاهیم اصولا اموری بی‌جسم هستند؛ اما در درون اجسام و اشـــیا متبلور شـــده و ظهور پیدا می‌کنند؛ این تبلور در کتاب تصویری‌تالیفی از طریق ســـازمان‌دهی تجسمی و ایجاد لایه‌های معنایی متعدد در کادر دیداری رخ می‌دهد. ســـاختار تجسمی و لزوم مشاهده دیداری و خوانش جهان ممکن (جهان کتاب تصویری‌تالیفی)، به مثابه یک دریچه گشوده شده از عواطف و احساسات به سوی سوژه (دیگری) اســـت. در واقع، ما با روش تحلیل نشانه‌معناشـــناختی[۶] به دنبال درک این موضوع هستیم که چطور فرایند[۷] ارتباطی[۸] که وابسته به احساس و ادراک است، توسط سازمان‌دهی تجسمی به معناسازی پویا تبدیل می‌شود. چراکه در هر فرایند گفتمانی عامل احساسی هم‌چون واسطه‌ای میان درون و بیرون رابطه برقـــرار می‌کند. در این رویکرد هریک از عوامل دخیل در تعامل[۹] براســـاس یک همراهی و هماهنگی حسی که به یکدیگر منتقل می‌کنند، در تعامل شرکت می‌کنند. در کتـــاب تصویری‌تالیفی، علاوه بر وجه شـــمایلی[۱۰] که موجب می‌شود، تصاویر زودتر از نوشتار مورد خوانش قرار گیرد، تمهیدات تجســـمی مختلفی در کنار نوشـــتار به‌کار گرفته می‌شـــود؛ تا سوژه[۱۱] در موقعیت خاص حسی در مقابل پدیدارها قرار گرفته و از این مســـیر ادراک او دچار مساله شود. این چنین مساله سازی موجب معناســـازی‌ها و هویت‌ســـازی‌هایی پویا و چندوجهی[۱۲] خواهد شـــد که لزوم توجه به جریان حســـی-ادراکی در فرایند خوانش کتاب تصویری‌تالیفی را نمایان می‌سازد. بر همین اساس، کتاب تصویری‌تالیفی درخت سرخ[۱۳] اثر شـــان تن[۱۴] را به عنوان مورد مطالعاتی انتخاب کرده‌ایم؛ چراکه ســـوژه در کتاب مذکور براساس دیدگاهی که مطرح شد، به‌طور مداوم با فضاهای حسی مواجه خواهد شد که ادراک[۱۵] او را مساله‌دار خواهد کرد. پرسشی که در این پژوهش در صدد پاسخ‌گویی به آن هستیم از این قرار است: براساس روش نشانه‌معناشناسی و جریان حسی-ادراکی، خوانش یا معناسازی در ساختار تجسمی کتاب تصویری‌تالیفی تابع چه مولفه‌هایی است؟

روش پژوهش

این پژوهش با اســـتفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش اســـنادی، توصیفی و تطبیقی انجام شده است. هم‌چنین، مورد مطالعاتی یک کتاب تصویری‌تالیفی با عنوان درخت سرخ اثر شان تن است؛ علت انتخاب کتاب مذکور این است که ساختار[۱۶] نظام‌مند قدمایی خود را از دست داده و بدعت‌های نوینی پیدا کرده که باعث شده متن دیداری مفهومی نســـبی‌گرا به خود بگیـــرد و خوانش‌های متفاوتی را برای سوژه ایجاد نماید. در تحلیل این کتاب براساس شیوه نشانه‌معناشناسی، روابط تجسمی میان عناصر در هر فریم را به عنوان شـــگردهای بیانی برای شکل‌گیری گفته[۱۷] (تصویر) در نظر می‌گیریم که منجر به گفتمانی[۱۸] باز و پویا خواهد شد. در مسیر بررسی بر بدیهیات در تصویر استناد خواهیم کرد و تلاش بر این است که تفاسیر شخصی را وارد مطالعه علمی نکنیم.

پیشینه پژوهش

عنوان این پژوهش مـــا را معطوف به چند نـــوع از پژوهش‌های موجود می‌کند: از طرفی، پژوهش‌های حوزه نشانه‌معناشناسی و به‌خصوص، نظام گفتمانی تعاملی و از سوی دیگر، پژوهش‌هایی که تصویرگری و آثار تصویری‌تالیفی را مورد تحلیل و بررســـی قرار داده‌اند. هم‌چنین، تحقیقاتی که با روش نشانه‌معناشناسی به مطالعـــه تصویرگـــری و تصویری‌تالیفـــی ورود کرده‌اند. در همین باب به مکتوبـــات و پژوهش‌های شـــاخص در حوزه‌های مذکور اشاره می‌شـــود: حمیدرضا شـــعیری (۱۳۹۶)، در کتاب «مبانی معناشناســـی نوین» به‌طـــور خاص به بیـــان مفاهیم نشانه‌معناشناسی در قالب کتاب پرداخته اســـت: در این کتاب تفاوت‌های ســـمیولوژی[۱۹]، سمانتیک[۲۰] و ســـمیوتیک مطرح شـــده و گفتمان پویا و ابعاد آن در کلام مورد تحلیل قرار گرفته است. «تجزیه و تحلیل نشانه-معناشـــناختی گفتمان» کتاب دیگری است که شـــعیری (۱۳۹۲)، در آن به تبیین مفاهیم پایه نشانه‌معناشناختی پرداخته است. اهمیت این کتاب در بیان ابعاد مختلف گفتمانی است: بعد شـــناختی، عاطفی، حسی-ادراکی و زیباشناختی. مرتضی‌بابک معین (۱۳۹۴)، در کتاب «معنا به مثابه تجربه زیسته» به تبیین بعد تعاملی گفتمان در مرحله سوم

زبانشناختی پرداخته است و جریان‌های اثرگذار بر این فرایند را توضیح داده اســت: از جمله فلسفه پدیدارشناســی[۲۱]، جریان حســی-ادراکی، غیریت و... . هم‌چنین، شــعیری (۱۳۸۵)، در مقاله «نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر»، به مطالعه فرایند حسی-ادراکی در یک پوستر تبلیغاتی پرداخته است که چنین نتیجه‌ای را دربر داشته: نشانه‌ها با تکثیر و توزیع در سطح گفتمان تصویری، نمایه‌هــای متفاوتی را به‌وجود می‌آورنــد که از پایدار تا موقت در نوسان می‌باشــند. چنین نوسانی خود راهی است به سوی حضور اسطوره‌ای و زیبایی‌شــناختی نشانه‌ها.[۲۲]شعیری (۱۳۸۳)، در «به‌سوی مطالعه زبان‌معناشناختی تصویر» به بیان جنبه‌های مختلف تصویر بر اساس مربع معناشناختی گرمس[۲۳] پرداخته اســت: جنبه رویایی، آماتوری، کاربردی و فنی. رساله دکتری محمد هاتفی (۱۳۸۸)، با عنوان «بررسی و تحلیل نشانه-معناشــناختی رابطه متن و تصویر در متون ادبی» با بهره‌گیری از روش گفتمان نشانه-معناشناختی، به بررسی رابطه نوشتار و تصویر در متون ادبی-هنری (شعر دیداری، کتاب مصور، نقاشی-خط) پرداخته است. مهم‌ترین دستاورد این رساله، ارائه «نظریه پساگفتمان» ذکر شده اســت: به این معنا که زمانی که گفتمان توان دفاع از خود یا توان پاد-گفتمانی[۲۴] خود را از دست می‌دهد و با گذر از یک وضعیت شبه‌گفتمانی[۲۵]، ســرانجام همه چیز در یک سیاه‌چال پســاگفتمانی فرو می‌ریزد. مسعود مجاوری‌آگاه (۱۳۹۵)، در مقاله «کتاب‌های تصویری تالیفی پسامدرن؛ صحنه بروز نشانه‌های لذت، تجربه و هویت‌یابی» با تکیه بر رویکردهای دوران پســامدرن[۲۶] همچــون حساســیت بصری و ســیالیت هویت، یک کتاب تصویری‌تالیفی را تحلیل کرده است. مسعود مجاوری‌آگاه، مجتبی اللهیاری و حمیدرضا شعیری (۱۳۹۶)، در مقاله «تحلیل نقش‌های نشــانه‌ای هویت فردی تصویرگر مولف در کتاب‌های تصویری پسامدرن» به بیان نقش تصویرگر مولف در چگونگی ارائه موضوعات و دغدغه‌های فــردی‌اش در کتاب تصویری تالیفی، پرداخته‌اند. سه فرد مذکور، در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه مولفه تمرکززدایی در آثار تصویری‌تالیفی» (۱۳۹۸)، با بیان مولفه‌های تمرکززدایی در دوران پسامدرن، به تحلیل نقش آنها در کتاب‌های تصویری‌تالیفی می‌پردازند. نتیجه این پژوهش و این باور و بیان آن، چند فاعلیتی شدن سوژه است. مریم مهرورز و مسعود مجاوری‌آگاه (۱۳۹۸)، در مقاله «تطبیق نظام‌های روایی و تعاملی براســاس رابطهٔ تصویر و نوشتار در کتاب‌های تصویری ویلی ترسو و مشت‌زن» به مقایسه دو کتاب تصویری از منظر نظام گفتمان روایی[۲۷] پرداخته‌اند. نتیجه‌ای که در این پژوهش دریافت شــده این اســت که، کتاب‌های تصویری تابع هیچ شگرد بیانی (بصری) خاصی برای همراه کردن مخاطب نیســتند: چیزی که اهمیت دارد، این است که خالق اثر شگرد و رویکردهای مشخصی را به سوژه ارائه دهد؛ تا سوژه ســردرگم نباشد تا ساختار روایی و نظام داشتن و نداشتن را در طول خوانش درک کند. مریم مهرورز، مسعود مجاوری آگاه و الهام اعتمادی (۱۳۹۹)، در مقاله «تحلیل نظام‌های معنایــی گفتمانی در کتاب تصویــری ورود» با روش تحلیل نشانه‌معناشناســی به تحلیل یک کتاب تصویری‌تالیفی پرداخته‌اند. نتیجه پژوهش این است که انواع نظام‌های گفتمانی در کتاب‌های تصویری‌تالیفی قابل یافت است و سوژه به دلیل تنوع گفتمانی حالتی چندپاره و تمرکززدا دارد.

نشانه‌معناشناسی

به عقیده نظریه‌پردازان، نشانه‌معناشناسی، تاثیر زیادی در علوم مختلف و به‌خصوص، علوم انسانی داشته است؛ روشی که فرایند شــکل‌گیری معنا[۲۸] در آن اهمیت دارد. شــعیری و همکاران در رابطه با شــکل‌گیری معنا معتقدند: معنا جریان ساکن نیست، معنا جریان منقطع نیســت، یک جریان بی ارتباط با معناهای دیگر نیست. معنا یک فرایند غیرتعاملی نیست، معنا غیرکنشی نیست. معنا غیر منعطف نیســت. معنا بدون مطالعه فرایند به دســت نمی‌آید. اگر تمام این‌ها را برگردانیم و تضادش را بیابیم، معنا می‌شــد؛ معنا متحرک است، پویا اســت، دینامیک است، پیوسته است. مرتبط با معناهای دیگر است، یک فرایند تعاملی اســت، معنا یک فرایند بشــری اســت چون بهرحال ما با علوم انسانی و انسان سر و کار داریم (شــعیری و همکاران، ۱۳۸۲: ۸). نشانه‌معناشناســی، در واقع، در جستوجوی روشــی است تا از طریق آن، روابط متقابل میان نشــانه‌ها[۲۹] را تبیین کند؛ روابطی که بر اساس آن، معنا شکل می‌گیرد. عباسی معتقد است که، در یک کلام، موضوع مطالعه نشانه‌معناشناســی، «معنی» است، و این شــاخه علمی به دنبال چگونگی ظاهر شدن معنا و منطقی است که این معنا را آشکار می‌کند (عباســی، ۱۳۹۵: ۱). روش نشانه‌معناشناسی، نشــانه‌ها را درون بافت[۳۰] خود به عنوان یک کل واحد مورد بررسی قرار می‌دهد. «نشانه‌شناسی (سمیوتیک) -که نمی‌خواهد به مثابه علم در نظر گرفته شــود- خود را نظریه معنا، یا دقیق‌تر نظریــه معنای در حال زایش و شــدن می‌داند. چرا که ابژه مورد تحلیل نشانه‌معناشناســی یعنی معنا، در تضاد با نشــانه‌های ایســتای داخل رمزگان[۳۱]، در پویایی، شدن و «در عمل» در نظر گرفته می‌شود، و از این روی هر گونه شناخت بسته

و تمام شـــده را طرد می‌کند» (معین، ۱۳۹۴: ۴۰). در این روش تحلیل متون، مباحث مربوط به پدیدارشناسی با نشانه‌شناسی پیوند خورده است. چیزی که در این مبحث (نشانه‌معناشناسی) اهمیت دارد، ارتباط است؛ ارتباط ســـوژه‌ها با ابژه[۳۲](ها)ی مورد نظر. این ارتباط نوعی دریافت از طریق حســـیات است که سوژه را در مقابل غیریتی قرار داده و وادار به معناسازی می‌کند. در این ارتباط، حالت بدنی سوژه و وضعیت زمانی و مکانی‌اش از اهمیت زیادی برخوردار است، زیرا این وضعیت (ادراک حسی) یک حالت درهم‌تنیده‌ای از تمام حس‌ها باهم در مواجهه با جهان است. «به عبارتی دیگر، شیوه درک پدیدارشناسانه سوژه از جهان، آمیخته به بدن‌منـــدی و در جهان بودن بدن «خود» و هم‌زمان با ســـایر پدیدارهاست» (خبازی کناری و سبطی، ۱۳۹۵: ۸۰). این شیوه تحلیل متن، برای مطالعه روی متون دیداری و نوشتاری، و متونی که هر دو نظام زبانی دیداری و نوشـــتاری را باهم در اختیار دارد (مثل کتاب‌های تصویری)، از بهترین روش‌ها است. به این دلیل که زبان تصویر به دلیل ویژگی انگیختگی، قراردادی[۳۳] و گفتمانی که دارد، برای مخاطب اجازه حضور در فرایندهای معناســـازی را ایجاد می‌کند. چراکه زبان تصویر به طور مســـتقیم با حسیات سوژه ســـر و کار دارد و این فرایند گاهی ناخودآگاه است و سوژه را گریزی از آن نیســـت. از طرفی، وقتی تصویر با نوشـــتار همراه می‌شود، این فرایند حالت رفت و برگشتی پیدا می‌کند و خوانش مخاطب وابسته می‌شود به تفاسیر او از داده‌هایی که هر دو نظام زبانی[۳۴] به او ارائه داده‌اند؛ از اینرو، نوسانی از این خوانش نظام‌های زبانی در کتاب شکل می‌گیرد و مخاطب به‌طور مداوم اطلاعات مختلف را دریافت می‌کند که آنها را باهم تطبیق می‌دهد. مطالعه نشانه‌معناشناســـیکِ این فرایند به ما کمک می‌کند، تا دریابیم که کتاب‌های تصویری بـــرای ایجاد تعامل و معناســـازی از چه شگردهایی برای ایجاد رابطه حسی-ادراکی با سوژه بهره می‌برند؛ چه روش‌هایی بـــرای تعامل و تطبیق جوابگو نیســـت؛ و فرایند ظاهرشدن معنا در این کتاب‌ها به چه مولفه‌هایی وابسته است.

الف) گفتمان

نظریه‌پـــردازان معتقدند کـــه در نشانه‌معناشناســـی، مفهوم گفتمان با مفهوم فراینـــد گره خورده اســـت: «فرایندی بودن گفتمان بر این نکتـــه تاکیـــد دارد، که شـــکل‌گیری آن تابع مجموعه عملیاتی است که از یک‌ســـو دربرگیرنده زنجیره‌های بزرگ زبانی است و از سوی دیگر، توانش‌های زبانی و غیر زبانی (ژست، فعالیت‌های حســـی-حرکتی...) را هم شامل می‌شود» (پژوهشـــنامه فرهنگســـتان هنر، ۱۳۸۸: ۴۱). شعیری معتقد است که، گفتمان عملی است که در آن گفته‌پردازی را نمی‌توان از گفته جدا نمـــود. هم‌چنین، گفتمان به‌طور مـــداوم در حال دگرگون نمودن واحدهای نظامی اســـت که پیش از آن به ثبت رســـیده‌اند و به همین دلیل هم گفتمـــان در حصار واحدهای سیســـتمی جای نمی‌گیرد و گونه‌های جدیـــد ایجاد می‌کند (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۸).

ب) نظام‌های گفتمانی

نشانه‌معناشناســـان نظام‌های گفتمانی را به سه دسته تقسیم کرده‌اند: «به این صورت که یا مبتنی بر کنش[۳۵] هستند یا مبتنی بر شَـــوِش و یا مبتنی بر جریانی نامنتظر. گونه اول را نظام‌های گفتمانی هوشـــمند می‌نامند، گونه دوم موســـوم به نظام‌های گفتمانی احساســـی[۳۶] هستند و نوع ســـوم نظام‌های گفتمانی رخدادی[۳۷] را تشـــکیل می‌دهند. در واقع، در صورتی که نظام گفتمانی مبتنی بر عملکرد عوامل گفتمانی باشد از اصل کنش پیروی می‌کند؛ اما اگر مبتنی بر نوع و یا شـــیوه حضور عوامل گفتمانی باشد از اصل شـــوش پیروی می‌کند و در صورتی که شاهد جریانات غیرمنتظره باشیم با نظام رخدادی مواجه‌ایم» (عباسی و مرادی، ۱۳۹۶: ۲۶۴). «گفتمان روایی تابع تغییرات اســـت. ما با یک نظام مبتنی بر «داشـــتن»[۳۸] و «نداشـــتن»[۳۹] مواجه‌ایم که ســـوژه را در معرض از آنِ خود کردن ابژهِ ارزشی قرار می‌دهـــد. در این حالـــت، ارتباطات به‌اصطـــلاح به تبادل اقتصادی[۴۰] ابژه‌ها محدود می‌شود و ســـوژه‌ها مکان انتقال این ابژه‌ها می‌گردد؛ چراکه ابژه در چنیـــن حالتی، ارزش[۴۱] ابتدایی خود را حفظ می‌کند و ارزشـــها براســـاس نظام جانشـــینی[۴۲] تعریف می‌شـــود [...] در نظام گفتمانی احساســـی اســـاس بر وحدت و تطبیق میان سوژه‌هاست؛ به این معنا که «غیریت» یا «دیگری» سوژه‌ای در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند با سوژه مرجع وارد تعامل تن‌به‌تن شود. در واقع، در تعامل، معناسازی یعنی فعلیت بخشـــیدن به قابلیت‌های ناب بالقـــوه» (مهرورز، مجـــاوری‌آگاه و اعتمـــادی، ۱۳۹۹: ۳۶۸-۳۷۰). همانطـــور که اشاره شـــد نظام گفتمانی رخدادی براســـاس یک جریان غیرمنتظره حســـی-ادراکی شـــکل می‌گیرد؛ در واقع، ارتباط به‌صورت یک اتفاق، رخداد یا تصادف ایجاد می‌شود، کنش در این نوع ارتباط نقش ندارد. موضوع مطالعه این نوشتار، جریان حسی- ادراکی در نظام گفتمانی احساسی است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

ج) نظام گفتمانی احساسی

در این نوع از رابطه هم‌حضوری سوژه و ابژه و جریان حسی-ادراکی بین آنها اهمیت دارد. معین درباره رابطه می‌گوید: «یکی از دو طرف در ارتباط در حالت تطبیق، دیگری را حس کرده و دست به معنا و هویت‌سازی می‌زند. تحت عنوان نظام مبتنی بر هم‌حضوری، در واقع ابژه‌ها دیگر به ارزش‌های ساده -که قابلیت جانشین شدن دارند- تقلیل پیدا نمی‌کنند. در اینجا برعکس، همین ابژه‌ها واقعیت‌هایی مادی در نظر گرفته می‌شوند که قابلیت این را دارند که به دلیل ویژگی‌های حسی -که سوژه‌ها در آنها کشف می‌کنند- معنا دهند - اما سوژه‌ها خود نیز از نظر جایگاه و توانشان[۴۳] تعریفی دوباره می‌شوند؛ زیرا از این پس به چیزی اساسی که در نظام قبلی فاقد آن بودند، مجهز می‌شوند؛ و آن به راستی همان تن آنهاست؛ یعنی ارگان‌های حسی» (معین، ۱۳۹۴: ۷۹). در این موقعیت، سوژه تندار است و این سوژه تندار، حساس است، حساس به درک و دریافت حضور دیگری. در این رویکرد، استقلال هویتی دو طرف ارتباط حفظ می‌شود و تعامل در سطح حسی بین دو طرف شکل می‌گیرد، نه به صورت تبادل و یا از آن خودسازی؛ به همین دلیل، موجب وحدت و تطبیق می‌شود. «در این جا تغییر یا ایجاد معنا براساس شرایط، دریافت یا موقعیت مورد نظر و در لحظه رقم می‌خورد. به همین دلیل، هیچ چیزی پیش‌بینی‌پذیر نیست. آن‌چه تعیین کننده است، حسی است که در رابطهِ تعاملی بین دو طرف درگیر در جریان ارتباط به وجود می‌آید [...] به قول اریک لاندوفسکی، آن‌چه برای دو طرف مشارکت در جریان تعامل مهم می‌باشد، این نکته است که هر یک بتوانند جایگاه خود را با توجه به جایگاه دیگری تراز نماید» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲۰). هم‌چنین، شعیری و همکاران معتقدند: در نظام گفتمانی احساسی، بروز معنا تابع سه جریان تنشی-عاطفی، حسی-ادراکی و زیبایی‌شناختی است (شعیری، قبادی و هاتفی، ۱۳۸۸: ۴۳). به همین دلیل هم، معنا را کنشگر تولید نمی‌کند بلکه شوشگر تولید می‌کند.

د) جریان حسی-ادراکی

در این رابطه، با نظامی تعاملی مواجه هستیم که دارای مشخصه هم‌سویی یا هم ارتباطی است و این ارتباط حضوری است. این شیوه حضور هر یک از دو طرف تعامل باعث ایجاد احساس و واکنش در هر دو طرف است. «این رابطه به رغم ویژگی پویا، به برخورد تعاملی یعنی آن‌چه دو طرف رابطه در هنگام ارتباط حس می‌کنند، تکیه دارد. چنین تعامل حسی که براساس حضور شکل می‌گیرد، تعاملی حضوری است. شیوه حضور یا شیوه عملکرد هر یک از دو طرف درگیر تعامل، موجب احساس در طرف دیگر می‌شود که به واکنش یا حرکت کنشگر می‌انجامد» (ثواب، ۱۳۹۴: ۲۸). شعیری در تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان معتقد است: فعالیت گفتمانی فعالیتی است که ریشه در جریان حسی-ادراکی دارد. او پویایی گفتمان را در قدرت احساس و ادراک می‌داند.

گونه‌های پدیدارشناختی در مسیر تبدیل به گفته از حضور واسطه‌ای گفته‌پرداز برخوردارند. ما واقعه‌ای داریم که عمل گفتمانی شکل گرفته به واسطه حضور گفته‌پرداز و شاخصه‌های مکانی و زمانی، آن را به صورت بازنمودی گفته‌ای بر ما نمایان می‌سازد. پس آن‌چه مهم است، راه‌های تجلی یک چیز در گفته است. نه تنها فعالیت گفتمانی فعالیتی جهت‌مند است، بلکه با قرار گرفتن بین واقعه یا پدیده و گفته، آن را بازسازی نموده و به صورت گونه‌ای شناختی -که نتیجه تجربه‌ای حسی-ادراکی است- به ما ارائه می‌نماید. یک گفته می‌تواند سرچشمه‌های حسی-ادراکی داشته باشد؛ چرا که هیچ صحنه‌ای نیست که ابتدا، مشاهده نشده باشد یا جریانی حسی-ادراکی را به وجود نیاورده باشد (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۱۱-۱۱۲).

کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ

زبان که ابزار گفتار است، ساخته من نیست؛ اما وابسته به توانایی مضاعفی است که در انسان وجود دارد، تا از یکسو معنای واقعیت را پیش از هرگونه گفتار دریابد و سپس، آنرا به نشانه‌های قراردادی، دلالت‌های یک سویه‌ای که توانایی نمایاندن متناسب معنا را دارند، پیوند زند. شکل‌گیری اندیشه و جداگانگی هر اندیشه با عملِ بیان همزمان است. در حقیقت، انسان اندیشه خود را زمانی باز می‌شناسد که «قطب انتظام بخش» یک عمل بیانی کامیاب باشد. یعنی زمانی که به گفتار درآید و آفریننده معنایی باشد که پیش‌تر از آن با این ترکیب‌بندی وجود نداشته است (مرلوپونتی، ۱۳۹۶: ۵۳-۵۴). در تصویرگری تالیفی به واقع این‌چنین است: نمونه انتخاب شده در این پژوهش هدف‌مند است، در کتاب تصویری‌تالیفی درخت سرخ با تفاوت دیدگاه تصویرگرمؤلف با دیگر انواع کتاب‌های تصویری مواجه هستیم؛ مولفه‌هایی چون فضاهای تعاملی، ایجاد خوانش‌های متعدد و پارادوکس‌های فضایی؛ هم‌چنین، داشتن نقاط شروع متعدد، ایجاد ادبیات حسی، همدلی پیشرفته و ایجاد سطحی ورای سطح قابل مشاهده؛ این ویژگی‌ها در کم‌تر کتابی همه

گرد هم آمده و در جایی جمع می‌شوند. این خاصیت کتاب‌های تصویری تالیفی است که با ایجاد فضاهای داینامیک و متحرک می‌تواند مجموعه‌ای را با فلسفه به زبان تصویر یا گفتمان تصویری (فلسفه پسامدرن) با مخاطب به اشتراک بگذارد. ویژگی سخن فلسفی سازنده این کتاب تصویری تالیفی (درخت سرخ) در این نکته است که، به هیچ وجه وابسته به گفتمان نهادینه شده‌ای نیست و امکان به پرسش گذاری همه گفتمان‌ها را دارند. در این صورت، کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ گنجینه‌ای لبالب از چیزهایی است که از طرف مؤلف به گفته درآمده. این گنجینه از طریق تعاملِ ذهنیت مؤلف، خودِ اثر و گفته‌یاب[۴۴] در حیطه زبان، بدل به معنا می‌شود. از همین‌رو، رابطه انسان با جهان شکل می‌گیرد و به نوعی، در رسانه کتاب تصویری فلسفه فرهنگ و فلسفیدن -که نوعی جستجو کردن است- پدیدار می‌شود. تصویرگر مؤلف این کتاب (شان تن)، درباره ارتباط در کتاب‌هایش می‌گوید: «تمرین اصلی من به عنوان یک هنرمند، نویسنده، تصویرگر، گرافیک‌نوولیست و هر نام دیگری -که می‌توان بر این شیوه طراحی داستان و ارائه آن گذارد- در واقع، ساخت یک فضایی است تا در آن، افکار و اندیشه‌های شخص دیگری بتواند شکوفا شود. به‌خصوص، راه‌هایی که غیرممکن تلقی می‌شدند؛ تا زمانی که شما خواندن، نوشتن یا طراحی کردن را شروع کنید. چرا خواندن یا ساختن رمان گرافیکی؟ زیرا همیشه چیزهای جدید وجود دارند، چیزهایی که هیچکس تابه حال ندیده است. قصه‌های ناگفته‌ای در جستجوی یک شکل، یک بافت، یک رنگ و یک صدا» (Tan, 2011: 6). همین رویکرد تن، نشان می‌دهد که به دنبال تعامل با مخاطب است؛ نه آموزش و بیان مستقیم مفاهیم و موضوعات. کتاب درخت سرخ در سال ۲۰۰۱ م. در قالب رمان گرافیکی[۴۵] و ۱۷ فریم، منتشر شد. این کتاب به دلیل تلفیق قالب رمان گرافیکی و کمیک استریپ[۴۶] در زمره آثار پیشروی زمان خود به شمار می‌رود. در این پژوهش، چهار فریم از این کتاب را برای مطالعه جریان حسی-ادراکی در گفتمان تعاملی یا احساسی انتخاب کرده‌ایم؛ چراکه بررسی تمام صفحات کتاب در این مقال نمی‌گنجید.

بحث و بررسی

الف) حالت گرایی در شخصیت در ارتباط با عناصر

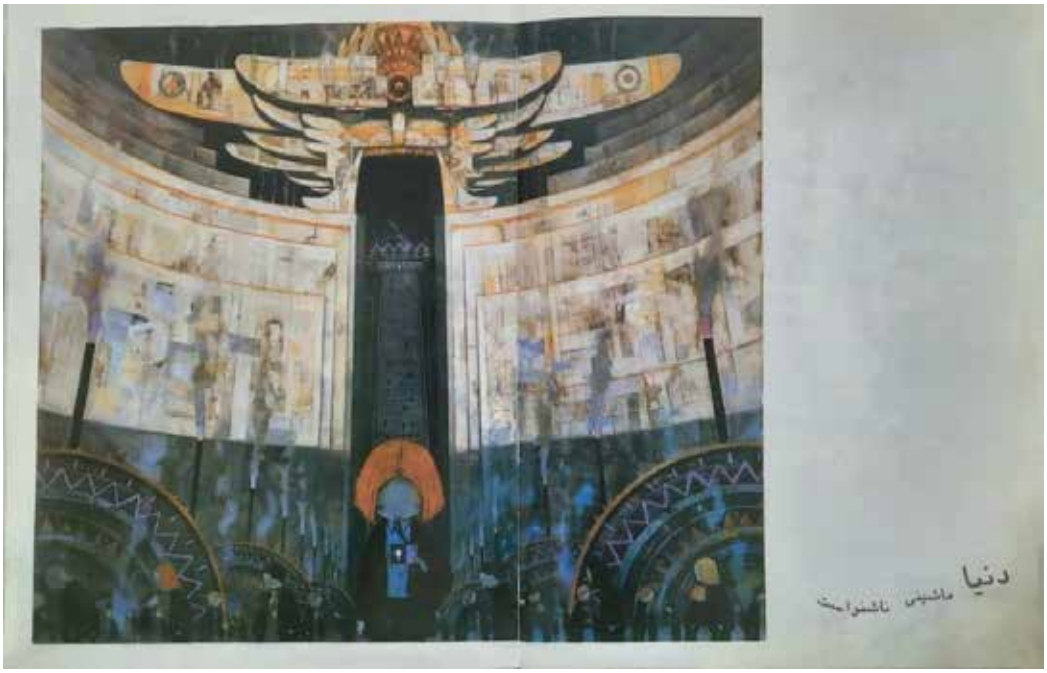
فریم اول کتاب با تصویری از یک دخترک آغاز می‌شود که بر روی چهارپایه‌ای در میان علف‌زار ایستاده است؛ در دست بلندگویی دارد و از دهانه بلندگو حروفی به سمت پایین به روی علف‌ها سقوط می‌کند و حتی از کادر تصویر خارج می‌شود (تصویر ۱). به نوعی، سوژه در اولین تصویر با تغییر حالت چهره و بدن در جریان تن به تنِ یک اتفاق ناامید کننده قرار می‌گیرد؛ شاید نتواند آنرا در قالب واژه بیان کند، اما باید بداند که آنچه از حضور جسمیِ شخصیت صورت گرفته، بیان‌گر نوعی هستی در جهان است و قضاوتی را با خود به دنبال دارد. هم‌چنین، تصویرگر مؤلف به میزانی سوژه را با شخصیتِ طراحی شده همراه و مجاب ساخته؛ تعاملی در لحظه شکل می‌گیرد و سوژه‌ها یعنی شخصیتِ داستانی و مخاطب یکی می‌شوند و حسی از تنهایی و عدم حضور دیگران (تصویر شخصیت انسانی دیگر) در کادر، این تقابل[۴۷] را برای مخاطب پررنگ‌تر می‌کند. تَشَر زدن بر سوژه از طرف تصویرگر مؤلف، با تمهیدات تجسمی شکل گرفته؛ میزان فاصله‌گذاری در بین دو چشم شخصیت انسانی و به نوعی حالت‌گرایی در ژست او، حالت ایستاده او پشت به نور و قرارگرفتن روی چهار پایه برای دیده شدن، همه و همه در تضاد با حضور دیگری در کادر رقم می‌خورد: کسی نیست تا او را بِشنَود، «گسستی بین انسان و جهان». این دوسویه بودن و هم‌حضوری انسان و جهان در اختیار سوژه است و در این حالت است که ابژه کارکرد خود را از سوژه می‌گیرد. گاهی، سوژه شخصیت اصلیِ طراحی شده توسط تصویرگر مؤلف است و گاهی، سوژه خودِ مخاطب است. لاندوفسکی، بر این باور است که ابژه تنها با ارزش کاربردی‌اش تعریف نمی‌شود و سوژه تندار است و وحدتی بین سوژه و ابژه برقرار است و این نظام تعاملی است (معین، ۱۳۹۶:

تصویر ۱- فریم اول از کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ (ماخذ: تن، ۱۳۸۷).

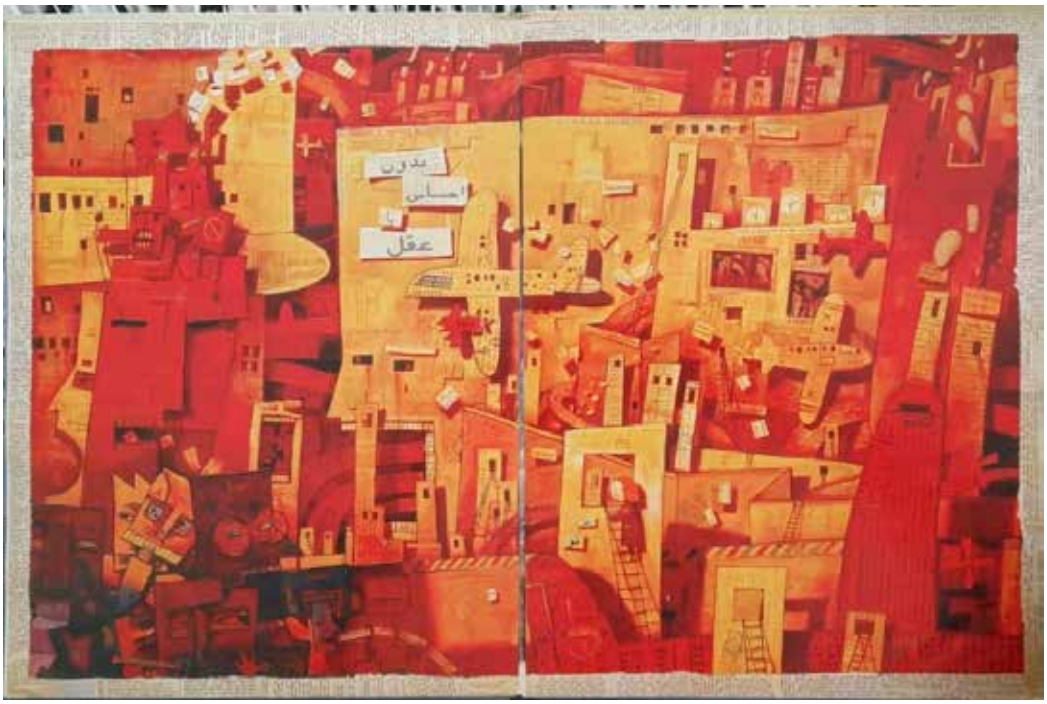
۱۷). آن چه مسلم است، حالت چهره، هر کدام از عناصر داخل کادر (صندلی و بلندگو در تقابل با آن همه حروف) همه در یک هیئت هماهنگ ظاهر می‌شـوند که بدون حضور دیگری معنای آنها کامل نیست؛ در واقع، این هماهنگی گشتالتی و دوسویه است؛ ارتباط بین سوژه‌ها و اِلمان‌ها.

ب) تغییر آهنگ گفتمان دیداری: جهت‌مندی سوژه

در متن نوشـتاری در تصویـر ۲، چنین آمده: «دنیا ماشـینی ناشنوا اسـت» (تن، ۱۳۸۷). کادر تصویر مجموعه‌ای غول آسا از ساختمانی پیچیده و صنعتی را نشان می‌دهد، با سردری چندلایه و پایه‌هایی که شکل چرخدنده دارند؛ چیزی شبیه به کارخانه‌ای با مشعل‌هایی روشـن. شـخصیت اصلی (دخترک) دریچه‌ای کوچک در روی سینه‌اش را باز کرده و درون دریچه لامپی روشن است. تنها شخصیتِ دخترک است که در زاویه روبه‌رو قرار دارد و دیگر شـخصیت‌های انسـانی در نمای جانبی (نیمرخ) قرار گرفته‌اند؛ تنها نقطه مشترک همه شخصیت‌های انسانی چشمان بسته و سـر به زیر بودن آن‌ها است. سـازه روایتی فضاسازی با کیفیت بصری ریتم و تعادلِ غیر قرینه ساخته شده است؛ نظمی که با وجود تقارن از طرف تصویرگر مؤلف با چیزی در دریافت‌های سوژه (مخاطب) در تضاد قرار می‌گیرد؛ تصویرگر مؤلف احساسات و عواطف مخاطب را نشانه گرفته و همچنان در این تضاد وضعیت ناپایداری از معنا به‌وجود آمده که براساس شرایط گفتمانی شکل گرفته است. حضور دخترک با این زاویه دید و قراردادن او در جلو زمینه (اولین لایه دیداری) خود در چنیـن فضایی، باعث از هم پاشیدگی این تعادل و تقارن شده است و تغییری جهت‌مند برای سـوژه (مخاطب) اتفاق می‌افتد؛ این هدفمندی، همان نقصانی است که بر اساس تفاوت بین شوشگر (مخاطب) در فضای تنشی به‌وجود آمده، گویی جبهه‌های متفاوتی از حضور شخصیتِ اصلی (دخترک) و دیگر شخصیت‌های انسانی در کادر دیده می‌شود؛ که نتیجه آن بروز ساختاری چالشی بین شخصیت (دخترک) و مخاطب است چرا که مخاطب با دیدن لامپ روشن داخل دریچه سینه دخترک متوجه حضوری متفاوت می‌شود و نسبت به آن حساس. چرا که تصویرگر مؤلف در فریم‌های قبلی برای شخصیت چنین اعتبار دیداری قایل نشده بود و شخصیت انسانی (دخترک) با ویژگی‌هایی شبیه به مخاطب عمل می‌کرد، یعنی یک انسان عادی. همین جهت‌مندی برای ایجـاد فضای اعتباری جدید در کادر تصویر بر اسـاس تضاد با خط روایی از پیش تعریف شـده صورت گرفته و ارزش‌های نویی را در این فضای تنشی به سمت فضای اعتباری برده اسـت و جریان حسی-ادراکی شکل گرفته اسـت: این نوع از جهت‌مندی دیداری مخاطـب را به مطالعه یا بررسی معنا راهنمون می‌شود. فاصله دخترک از برگ سرخ -که رمزگان امید است- دورتر از همیشه در تصویر است؛ گویی عنصر حامل امید در هوا معلق اسـت. لامپِ روشن بر محور جانشینی به جای قلب دخترک قرار گرفته و شوشگر یا مخاطب مجبور به



تصویر ۲- فریم هفتم از کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ (ماخذ: تن، ۱۳۸۷).



تصویر ۳- فریم هشتم از کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ. (ماخذ: تن، ۱۳۸۷).

تاویل (هرمنوتیک) می‌شود، درست در این لحظه دنیای پیوسته روایی را ترک می‌گوید. در این موقعیت جدید تسلط خود را بر دنیای پیرامونش از دست می‌دهد و انتظار هیچ کنشی -که مبتنی بر شناخت باشد- برایش وجود ندارد، در نتیجه، موقعیت تنشی جای خود را به تخیل و جهان ممکنِ متن دیداری می‌دهد که تصویرگر مؤلف برایش آماده کرده‌است.

ج) سازمان‌دهی تجسمی رژیمی از اتصالات و انفصالات

در تصویر ۳، متنِ نوشتاری درون کادر تصویر دیده می‌شود. در متن آمده است: «بدون عقل یا احساس». تصویری کاملا متفاوت از فریم‌های قبل. گویی تصویرگر مؤلف سوژه (دخترک) را در دنیایی ساخته از باورهای شخصی دخترک و یا رویاهایش قرار داده است؛ به واقع، تصویری نقاشی شده بر صفحه‌هایی از روزنامه با رنگ‌های گرمِ قرمز، نارنجی و زرد، ساختمان‌هایی قد و نیم قد و صورتک‌هایی با دهان‌های باز، نقاب‌ها، ساعت‌هایی که هرکدام زمان مشخصی را نشان می‌دهد؛ تمبرهایی متنوع، نردبان‌ها و هواپیماهایی که به‌وفور در کادر دیده می‌شود و هم‌چنین، نقاط مشترکی که همگرایی عناصر را در ساخت تصویر بیش‌تر جلوه می‌دهد. تصویر مملو از هجوم عناصر و لایه‌هایی بی ارتباط است، گویی سوژه (مخاطب) شهری را نظاره‌گر است پر از آنارشی و هرج و مرج، تصویرگر در آنی لایه‌هایی از تصاویر امروزِ جهان را به‌هم آمیخته است و مفاهیمی چون رفت و آمد، سفر، تغییر مسیر، دردسرهای روزانه، سردرگمی انسانِ معاصر، هزار راه نرفته و انتخاب‌های متعدد، زندگی ماشینی و... را در روی صفحه روزنامه به تصویر کشیده که خود رمزگان مهمی است. در این فریم، تصویرگر مؤلف قواعد ساختن، دیدن و گفتن را گرد هم می‌آورد و رژیمی از اتصالات و انفصالات را رقم می‌زند. باید بپذیریم که تصویرسازی در این سطح، صرفا با تصدیق توانایی تکنیکی هرگز به دنبال گشودن درهایی برای رؤیت پذیری پدیده‌ها نبوده و نیست؛ این اقدام هرگز برای او کافی نبوده، بلکه پیش از این باید شیوه‌هایی در ساختن، دیدن و گفتن را پیشنهاد می‌کرد؛ تا آن‌چه به صورت تمرکز دیداری در سوژه (مخاطب) تاکنون وجود داشته و به صورت عادت درآمده دچار تمرکززدایی شود. تصویرگر مؤلف خالق شاعرانه کلمات و پیوند دهنده حکایات از راه رؤیت‌پذیری است. یک مدیوم برای تصویرگر مؤلف، لزوماً یک ماده نیست؛ بلکه مدیوم[۴۸] (کتاب تصویری) انتخابی است و این انتخابِ او سطحی از تغییر را در جهانِ ساخت تصاویر روایی نشان می‌دهد؛ سطحی از هم‌ارزی میان ساختن و گفتن، سطحی از بیان‌گری. در واقع، شکلی از رؤیت پذیری که پیشنهادی متفاوت برای مخاطب است؛ تا در این نوع از بازنمود، جهانِ پدیده‌ها را در رژیم استتیکی[۴۹] متغیری با مفصل‌بندی و سازمان‌دهی فرم‌های رؤیت‌پذیر در جهان ممکن‌ها ببینند. آن‌چه تصویرگر مؤلف به

عنوان استایل‌های جدا شـــونده در هر فریم در نظر می‌گیرد، به این معنا نیست که با این رژیم استتیکی می‌خواهد دست به طرد بازنمایی و آن‌چه از قبل وجود داشته بزند و یا انقلابی در برخورد با تصویر ایجاد کند؛ بلکه اساســاً به دیدن و چگونگی دیدن نظر دارد، ضربه‌ای در پس ضربه‌ای دیگر. این بینش به‌مثابه ســاحت متنی است که لاندوفسکی به عنوان امر حسی مطرح می‌کند. او معتقد است: امر حسی که بی‌واسطه در هر زبانی قابل فهم است و روشن اســت، چرا که خود ارتباطی تن به تن با جهان به مثابه متن را به‌وجود مــی‌آورد و معنا را بین ســوژه و جهان به نمایش می‌گذارد (معین، ۱۳۹۴: ۱۰۰). در این فریم از کتاب با گسستی جدی روبه‌رو می‌شــویم و فاصله‌ای بین جهان متــن دیداری و سوژه (مخاطب) اتفاق میافتد. لاندوفسکی معتقد است: در این گذر که آن را «صحنه» می‌نامد بین ســوژه و ابژه جدایی و فاصله صورت می‌گیرد که به هیچ روی معنای از پیش تعیین شــده و برنامه‌مداریت در آن نبوده اســت. در عین‌حال از زیبایی‌شناسیِ دریافت هم گــذر می‌کند و تنها در لحظه‌ای معنــا از طریق ابژه صورت می‌گیــرد؛ یعنی حضور و رودررویــی، همزمان ارتباطی می‌گیرند فراتر از بودنِ هر کدام از این محورها به تنهایی که نتیجه امر حسی است؛ برخورد سمبلیک (نمادین) با عناصری که جهانِ ممکنِ متن دیــداری را در موقعیت‌های تخیلــی قرار می‌دهد (همان: ۱۰۰-۱۰۱).

د) تکثر نماهــا در زمان‌مندی و ژرفا بخشــی گفتمان دیداری

در تصویر ۴، از کتاب با اســتریپ یا توالی تصاویر در یک صفحه روبه‌رو می‌شــویم که به صورت ترتیبی در کادر اصلی قرار دارند و زیر هر کادر عبارتی یا جمله‌ای نوشته شــده، در زیر کادر اول چنین آمده است: «بعضی وقت‌ها منتظر می‌مانی» (تن، ۱۳۸۷). از کادر دوم تا کادر هفتم عبارت «و منتظر می‌مانی» تکرار شده است و در آخرین کادر این جمله نوشته شــده: «اما هیچ اتفاقی نمی‌افتد» (همان). برخوردی متفاوت در ســاخت تصاویر روایی و رابطــه متن دیداری و متن نوشــتاری؛ هشــت کادر مربع که در هر کدام از آن‌ها تصویرگر مؤلف نمایی را برای برخورد ســوژه با زمان و مکان در تصویر در نظر گرفته اســت. در این تصاویر از نمای اکستریمکلوزآپ[۵۰] تا اکستریملانگشات[۵۱] دیده می‌شود. کادرهایی که به لحاظ بصری با عمد هوشمندانه همه مربع است و همان طور که می‌دانیم، کادر مربع کادری منطقی و غیرحساس است. چراکه قابلیت قرار گرفتن عناصر در بسیاری از نقاط کادرِ مربع امکان‌پذیر است؛ مربع به دلیل داشــتن دو خطِ عمودی و دو خطِ افقیِ هم اندازه، هم‌چنین تقارن کامل و زوایای برابر، این امکان را برای تصویرگر ایجاد می‌کند تــا از نقاطِ متعددی برای ایجاد احساس توسطِ حضورِ عناصر اســتفاده کند و با قراردادن آنها در موقعیت‌های مختلف، امکان بیان‌گری را به‌دســت آورد. حال در اولین کادر از تصویــر مذکور، تصویرگر مؤلف، مخاطب را در موقعیت دیداری خاصی قرار می‌دهد؛ یک ترکیب‌بندی خاص، حضور یک مداد به صورت مایل بــا نمایی کلوزآپ.[۵۲] حضور یک عنصر در کادر به معنای تمرکز روی یک چیز است و این در حالی است که لایه پیدای تصویر (مداد)، به تنهایی نمی‌تواند کنشگر عملی باشــد؛ در نتیجه، لایــه پنهان تصویــر از احتمال حضور یک فرد خبر می‌دهد که مداد در دستان او اســت. در کادر دوم، دوربین کمی به عقب می‌رود و دیتیلی از شــخصیت انســانی را نشان می‌دهد که در حال ترســیم چند چوب خط است؛ گویی نمادی از انتظار است و شمردن روز، ماه و سال. در این کادر پس زمینه تصویر موقعیتی از زمین را به نمایش می‌گذارد و در کادر چهارم، عمقِ میدانِ تصویر کمی بیش‌تر می‌شــود و با نمایی باز روبه‌رو می‌شــویم؛ گویی زمین پر از چوب خط است و به شکل کروی است، برگ ســرخ نیز در گوشه کادر پیداســت. اگر از دو ســمت پایین کادر به ســوی دخترک خطی ترسیم کنیم، یک مثلث شــکل می‌گیرد که گویای رابطهِ مهمی در ساختار روایت بصری است؛ مثلث پویاترین فرم در میان فرم‌های اصلی هندسی است، این مثلث به سان آثار رنسانســی در کادر بزرگ‌تری قرار گرفته است. تصویرگر مؤلف مســیر دو خط مورب را -که سازنده اصلی این مثلث پنهان است- به خوبی نشان داده؛ چرا که سوژه (دخترک) متوجه برگ سرخ نیســت. در کادر پنجم، دخترک با اندازه‌ای بسیار کوچک روی صدفِ یک حلزون نشسته و درحال ترسیم چوب خط است. هم‌چنان دوربین نمای بازتری را تجربه می‌کند در نسبت با کادر قبلی؛ اما انگار تصویر به سوژه یا مخاطب نزدیک‌تر شــده است. تصویرگر مؤلف هوشــمندانه به جزییاتی اشــاره دارد؛ برای مثال، گویی حلزون با پس زمینه آســمان در این کادرِ محدود قرار گرفته است و این درحالی فهمیده می‌شود که در کادر قبلی مخاطب می‌دانســت و دیده بود که دخترک در چه وضعیت و موقعیتی قرار گرفته بود. هرکدام از عناصر در این کادرهای کوچک امکان معناســازی دارنــد. تصویرگر مؤلف با تغییر نما و تغییر اندازه و ثابت نگه داشــتنِ جهت توانسته است، ویژگی‌های هر عنصر را در هر کادر برجسته کند. در این‌جا، فرم اسپیرال -که ماهیت حلزون را نشان می‌دهد- در رابطه با عنصر

تصویر ۴- فریم دهم از کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ (ماخذ: تن، ۱۳۸۷).

زمان و کُندی آن اســـت و حال باید مخاطب متوجه معناسازی تصویرگر مؤلف شـــود؛ چرا که دو رمزگان چوب خط و حلزون در جایی به هم گره می‌خورند؛ «چوب خط» مربوط به کادر چهارم و «حلزون» مربوط به کادر پنجم است. این حلزون در فریم ششم خود روی زمین به آهستگی راه می‌رود. گویی همه چیز در حال دگرگونی و صیرورت است و هیچ چیز ثابت نیست؛ حتی دختر کی که مخاطب فکر می‌کرد بر زمین و در جایی ثابت و سفت نشسته است. در این جا با کیفیت بصری «سایه» در پشت حلزون، متوجه راه رفتن آن می‌شویم و این حرکت در مسیر روی زمین، به اضافه فرم اسپیرال حلزون می‌شود که ذاتی اســـت. این دو حرکت در حالی رقم می‌خورد که در کادر هفتم، علاوه بر این حرکات چند وجهی، دوربین نیز نمای بازتری را نشان می‌دهد و تصویرگر مؤلف بر آن است، تا از ناچیزی عناصر در نسبت با هستی و اگزیستنس یا هویت هر کدام از عناصر و پدیده‌ها در نسبت با هم چیزهایی بگوید. هم‌چنان، تا این فریم عبارتِ «و منتظر میمانی» در زیر هر کادرِ تصویری دیده و خوانده می‌شـــود. در کادر هشتم، نمای دوربین لانگ شات[۵۳] اســـت و حلزون در نقطه مرکزی کادر هم‌چنان به حرکت خود ادامه می‌دهد، مسیر و خطی اسپیرال[۵۴] روی زمین از حرکت حلزون شـــکل گرفته اســـت. دخترک آنقدر کوچک شده که دیگر دیده نمی‌شود. در این کادر باید به این نکته اشاره کنیم که آسمان در پس‌زمینه کوچک‌تر شـــده و وسعت زمین بیش‌تر دیده می‌شـــود. در زیر کادر نوشته شده «اما هیچ اتفاقی نمی‌افتد» (تن، ۱۳۸۷). در واقع بزرگ‌ترین اتفاق افتاده اســـت و تصویرگر مؤلف با درگیر کردن مخاطب مفاهیمِ متعددی را گوشزد می‌کند. نکته بعدی بســـط و تمرکز اســـت که زمانی در کلِ این کادرها ایجاد می‌شود که تعامل صورت می‌گیرد در زمان و مکان، یعنی در کادر دیداری زمان روایی متوقف شـــده و زمانِ خوانش برای مخاطب به طول می‌انجامد. بسط و تمرکز هم زمان‌بودگی را به همراه دارد و هم مکان بودگی را. در چنین مواقعی، ســـوژه (مخاطب) ساختار روایی ترتیبیِ تصاویر را رها کرده و وارد تعامل و تطبیق با اثر می‌شود. بسط زیر مجموعه دریافتی زمان و مکان را شامل می‌شود. در برنامه گفتمانی، بسط شامل سیر و حرکت در زمان است. یعنی سوژه زمانی را صرف دیدن و تمرکز روی عناصر و نشـــانه‌های دیداری می‌کند؛ روابط آنها را در ذهن می‌سازد و از مجموعه این روابط معناسازی می‌کند. در این معناسازی، سوژه با اثر وارد تعامل و هویت‌سازی شده، به همین دلیل با اثر هم‌ذات پنداری می‌کند. این احساســـات و رابطه‌ای که ایجاد شده بدون برنامه‌ریزی خاصی از طرف تصویرگر و سوژه رخ می‌دهد.

نتیجه‌گیری

با توجه به تصاویری که در کتاب تصویری‌تالیفی درخت سرخ از نظر گذراندیم، متوجه شـــدیم در این کتاب تصویری‌تالیفی و در

شیوه گفتمانی تعاملی یا احساسی، فقدان قاعده ثابت و مسلط دیداری، امکان بیان‌گری را برای تصویرگر مؤلف به‌وجود آورده است. این روش باعث می‌شود تا شناخت تاریخی، اسطوره‌ای، تخیلی و فلسفیِ مخاطب در طول این شیوه گفتمانی قرار گرفته و دریافت‌هایش بر این اساس شکل بگیرد. آن‌چه مخاطب از آن شناختی ندارد (ماهیت عناصر تلفیقی و تخیلی) به عنوان بخشی از شناخت پدیدارشناختی‌اش از طریق جریان حسی-ادراکی در مسیر تورق کتاب برایش رخ خواهد داد. نکته بعدی، اینکه در ساختار روایی کتاب، عناصری به صورت ثابت در تمام فریم‌ها از طرف تصویرگر مؤلف در نظر گرفته شده تا سوژه بتواند بر اساس آن پیرنگ روایت را حفظ کند؛ برای مثال، شخصیت اصلی (دخترک) یا برگ سرخ رنگ که هر دو بر حسب نوع رخدادها درحال انجام کنش و واکنشی بودند. با بررسی چند فریم از کتاب متوجه شدیم که هدف کتاب تصویری تالیفی آشکارکردن فرآیندهای خودآگاه و تجربه زیسته تصویرگر مؤلف است و هم‌چنین، آشکارسازی فرایندهای ناخودآگاه خوانشگر کنشگر و قدرت‌بخشی به او؛ تصویرگر مؤلف از طریق جریان حسی-ادراکی یک دعوت قدرتمند ارائه می‌کند و حتی توضیحی ارائه می‌نماید که سوژه در معناسازی آن مشارکت می‌کند؛ تصویرگر مؤلف در پی بیان است و در این رهگذار متغیرهای متعددی را برای شکل‌گیری معنا به‌کار می‌گیرد تا بتواند جهان ممکن خود را خلق کند؛ و یا به بیانی بهتر، مخاطب بتواند در تصویرسازیِ تصویرگر مؤلف از طریق نشانه‌ها گونه‌های مدلولی ذهنی خویش را بیابد. تصویرگر مؤلف با مؤلفه‌هایی چون شکستن کادر یا کادربندی‌های مختلف، قطعه‌نویسی تصویری انجام می‌دهد که باعث خلق تک فریم‌های روایی می‌شود؛ فریم‌هایی که هم قابلیت خوانش در ساختار کتاب را دارد و هم به مخاطب اجازه می‌دهد تا کتاب را از هر صفحه‌ای -که مایل است- مورد خوانش قرار دهد.

در واقع، در کتاب تصویری تالیفی و براساس دیدگاه یا روش نشانه‌معناشناسی و جریان حسی- ادراکی، حسیات مخاطب تحت تأثیر رابطه هم‌حضوری با غیریتی است که ادراک او را مساله‌دار می‌سازد. در طول تحلیل بر اساس ساختار تعاملی یا احساسی و توجه به این نکته که کتاب‌های تصویری‌تالیفی بر محور حسیات و بیش از هر چیز حس بینایی وابسته است، می‌توان گفت تصویرگری تالیفی تابع مولفه‌های معنایی چون عدم تفکر تک خطی، فردیت اشتراکی، چند فرهنگی و تمرکززدایی است. می‌توان گفت که: ۱) تصویرگرمولف یا فیلسوفِ تصویر از گفتمان‌های مختلف، مسیری را برمی‌گزینند. با گفتمان‌های تصویری و تغییر گفتمانی و فرهنگی به نظم‌های نویی دست پیدا می‌کند. ۲) هویت و فردیت، قطب‌های دیگر سوژه است و این همان چیزی است که موقعیت‌های گفتمان در اختیارش (سوژه) قرار می‌دهد. ۳) مولفه‌های معنایی در کتاب‌های تصویری نشان داد که سوژه چگونه چندپاره و تمرکززدایی شده است؛ سوژه بسته به گفتمان‌هایی که بخشی از آنهاست، هویت‌هایی متعدد دارد. سوژه تعین ناپذیر است؛ علی‌الاصول همواره این امکان وجود دارد که در موقعیت‌های خاص هویت‌های مختلفی بیابد. سوژه به شکلی بنیادین شکاف برمی‌دارد و هیچ‌گاه حضور کاملی ندارد. در نتیجه، هویتش سیال است. ۴) مولفه‌های معنایی نشان داد در چنین تصویری، یک «خود» جدید شکل می‌گیرد که دیگر «من» محور نیست؛ می‌تواند خود را از چنگ سوژه بودن تنها رها کند و اینگونه، ایجاد تعامل می‌کند؛ با حضور دیگری معنا می‌یابد. ۵) مطالعه مولفه‌های معنایی نشان داد سوژه یا مخاطب، با هربار خوانش یا دیدن کتاب، تجربه‌ای تازه کسب خواهد کرد و این تجربه تازه یعنی هویت‌سازی جدید و گفتمانی تازه.

هدف ما بررسی کتاب تصویری از منظر نشانه‌معناشناسی است که فاصله تحلیل تصویر در این کتاب تصویری براساس روش نشانه‌معناشناسی و جریان حسی- ادراکی را با دیگر نمونه‌های تحلیل شده این کتاب در داخل و خارج از ایران نمایان می‌کند. در نتیجه، تمرکز بر روی نظام معنایی تعاملی (احساسی) بوده است و به همین دلیل، با توجه به رویکرد مذکور از تحلیل با رویکردهای دیگر پرهیز شده است، تا خواننده مقاله بتواند با منظری دیگر از شیوه تحلیل آشنا شود.

پی‌نوشت

1. authorstrated.
2. otherness.
3. picture Book.
4. illustration.
5. presence.
6. semiotic.
7. process.

8. communication.
9. interaction.
10. iconic.
11. subject.
12. multimodal.
13. The Red Tree.
14. Shaun Tan.
15. apprehension.
16. structure.
17. utterance.
18. discourse.
19. semiology.
20. semantic.
21. phenomenology.

۲۲. نک. (شعیری، ۱۳۸۵: ۴۴).

23. A.J Greimas.
24. pro-discursive.
25. quasi-discursive.
26. Postmodern.
27. narrative.
28. semantic.
29. signs.
30. context.
31. code.
32. object.
33. symbolic.
34. linguistic system.
35. acting.
36. sensible.
37. event.
38. conjunction.
39. disjunction.
40. economic.
41. value.
42. paradigmatic.
43. competence.
44. enunciate.
45. Graphic Novel.
46. Comic Strips.
47. opposition.
48. medium.
49. aesthetic.
50. Extreme close up.
51. Extreme long shut.
52. Close up.
53. long shut.
54. spiral.

منابع

- پژوهشنامه فرهنگستان هنر (۱۳۸۸). «***نقدنامه: درآمدی بر تحلیل گفتمان***»، شماره ۱۲، ۳۶-۵۵.
- تن، شون (۱۳۸۷). ***درخت قرمز***، ترجمه لیدا کاووسی، تهران: نی.
- ثواب، فاطمه (۱۳۹۴). ***بررسی ساختاری روایی منظومه های غنایی بر پایه نظریه گریماس***، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- خبازی کناری، مهدی و سبطی، صفا (۱۳۹۵). «***بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس***»، حکمت و فلسفه، سال دوازدهم، شماره ۳، ۷۵-۹۵.
- شعیری، حمیدرضا؛ صفوی، کورش؛ سجودی، فرزان و افراشی، آزیتا (۱۳۸۲). ***میزگرد «درآمدی بر معنی شناسی»***، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۷۵ و ۷۶، ۶-۲۵.

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۳). «**به سوی مطالعه زبان معناشناختی تصویر**»، بیناب، شماره ۵و ۶، ۱۶۲-۱۶۷.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). «**نشانه‌های تصویری از نوسان تا تکثیر**»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱، ۳۳-۴۵.
- شعیری، حمیدرضا و وفایی، ترانه (۱۳۸۸). **راهی به نشانه-معناشناسی سیال؛ با بررسی موردی «ققنوس» نیما**، تهران: علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا؛ قبادی، حسینعلی و هاتفی، محمد (۱۳۸۸). «**معنا در تعامل متن و تصویر؛ مطالعه نشانه معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده**»، پژوهش های ادبی، سال ششم، شماره ۲۵، صص ۳۹-۷۰.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). **تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان**، تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۶). **مبانی معناشناسی نوین**، تهران: سمت.
- عباسی، علی (۱۳۹۵). **نشانه معناشناسی روایی مکتب پاریس، جایگزینی نظریه مدالیته بر نظریه کنشگران: نظریه و عمل**، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- عباسی، علی و مرادی، میترا (۱۳۹۶). «**بررسی تولید معنا در نظام گفتمانی روایی رمان «واگر حقیقت داشت» اثر مارک لوی بر اساس الگوی مطالعاتی گرماس**»، زبان و ادبیات خارجی، شماره ۱۹، ۲۵۹-۲۷۸.
- مجاوری آگاه، مسعود (۱۳۹۵). «**کتاب‌های تصویری تالیفی پسامدرن؛ صحنه بروز نشانه‌های لذت، تجربه و هویت یابی**»، نارنج، سال اول، شماره ۱، ۱۰۹-۱۲۱.
- مجاوری آگاه، مسعود (۱۳۹۶). «**تحلیل نقش‌های نشانه‌ای هویت فردی تصویرگر مولف در کتاب‌های تصویری پسامدرن (رمان گرافیکی)**»، مطالعات ادبیات کودک، سال هشتم، شماره ۱، ۱۵۳-۱۷۴.
- مجاوری آگاه، مسعود؛ اللهیاری، مجتبی و شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). «**مطالعه مولفه تمرکززدایی در کتاب‌های تصویری تالیفی پسامدرن**»، روایت شناسی، سال سوم، شماره ۶، ۱۸۵-۲۱۳.
- مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۶). **در ستایش فلسفه**، ترجمه ستاره هومن، تهران: مرکز.
- معین، مرتضی بابک (۱۳۹۴). **معنا به مثابه تجربه زیسته**، تهران: سخن.
- معین، مرتضی بابک (۱۳۹۶). **ابعاد گمشده معنا در نشانه شناسی روایی کلاسیک**، تهران: علمی فرهنگی.
- مهرورز، مریم و مجاوری آگاه، مسعود (۱۳۹۸). «**تطبیق نظام‌های روایی و تعاملی براساس رابطه تصویر و نوشتار در کتاب‌های تصویری ویلی ترسو و مشت‌زن**»، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، دوره ۲، شماره ۳، ۱۰۵-۱۲۴.
- مهرورز، مریم؛ مجاوری آگاه، مسعود و اعتمادی، الهام (۱۳۹۹). «**تحلیل نظام‌های گفتمانی در کتاب تصویری ورود**»، روایت شناسی، سال چهارم، شماره ۸، ۳۶۱-۴۰۲.
- هاتفی، محمد (۱۳۸۸). **بررسی نشانه-معناشناختی رابطه متن نوشتاری و تصویر در متون ادبی (شعر دیداری، کتاب مصور، خط-نقاشی)**، رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- Tan, Sh. (2011). *The Accidental Graphic Novelist*. BookBird. 49(4), 1-9.

The Study of Sensory-Perceptual Process in the Discourse of Authorstrated Picture book, 'The Red Tree'

Abstract:

Developing the concept of 'otherness' is intertwined with the concept of an authorstrated book; an authorstrated book falls into the category of applied art. Concepts are incorporeal, but they emerge in corporeal things; the emergence in authorstrated books takes place through the visual organization and creating semantic layers in a visual frame. What changes into meaning in an authorstrated book happens via created picture or visual organization and the process takes place as following; the illustration operation is performed like a process, but the addressee sees the result in an authorstrated book. As a result, semantic layers are read through the reader's read in the possible world or in an authorstrated book and every authorstrated book is deemed as a new world which is an open window for the reader. Apart from sense of vision, as authorstrated book is also sensory-perceptual, it can engage other addressee's senses. We are aimed at knowing the role of visual organization in the interaction process which is subject to sense and perception. Because in every discourse process, sensible factor serves as a go-between for inside and outside. The relation between subjects and interactional objects is a kind in which reception is done through senses, put the object in a situation where the object faces the otherness and put them on the way to meaning-making. In this relation, the modal states of body between subjects and objects are intertwined, via the presence of all senses beside each other and with each other and through this way, the subject's phenomenological perception of the world is formed. To achieve this goal, we select an authorstrated book 'The Red Tree' by Shaun Tan on the grounds that based on of the aforementioned view, the subject in the book constantly faces sensory spaces which makes his perception encounter problems. This picture book includes two visual and written systems and discourse in this book in the visual text which provokes directly the subject's sensitivity and when picture is accompanied by written form, the way of reading undergoes fluctuation and the reading process undergoes changes which depend on the subject or the addressee of the work. The question of the article is as following: on the basis of the semiotic and sensory-perceptual process, what factors is reading or meaning-making in visual system of an authorstrated book subject to? This article through bibliographical sources, documentary, descriptive and comparative method utilizes semiotic analysis. In this regard, discourse systems are focused espe-

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 16 December 2020
Accept Date: 07 June 2021

Masoud Mojaveri Agah
Department of Philosophy of Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: masoudmojaveriagah@gmail.com

Mojtaba Allahyari
(Corresponding Author)
Department of Graphic Design, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
Email: mojtabiallahyari@gmail.com

Hamidreaza Shairi
Professor of French Language, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
Email: shairi@modares.ac.ir

*This Paper Is Taken After PhD Research Thesis of Masoud Mojaveri Agah in Philosophy of Art Department of Islamic Azad University (Central Tehran Branch) Titled *Study on Semiotic and Narrative Areas for Illustrative Compliation and Supervised* by Mojtaba Allahyari and Advised by Hamidreza Shairi.

cially a sensible discourse system in which the simultaneous presence of subject and object and sensory-perceptual process between them are highly important, for objects are considered physical reality and have the capability to have a meaning because of sensory features which are discovered by subjects. However, subjects are redefined on the basis of their place and ability; in this kind of discourse, we face an interactional system where the presence of each side causes feeling or reaction in both sides. Regardless of dynamic feature, this relation is predicated on interactional encounter, that is, what two sides feel at interaction. The way of presence or act of each side engaged in interaction causes a feeling in the other side leading to the reaction or the act of the actor. Having analyzed the aforementioned book, we realized that interactional or sensible method caused that the historical, mythological, imaginary and philosophical understanding of the addressee which accompany this discourse method and their perception is built on it.

Of which the addressee does not have any idea (the essence of combined and imaginary elements) can be developed as a part of phenomenological understanding through a sensory-perceptual process taking place via turning the pages of the book. The other point is that in the narrative structure of the book, some elements are fixed in all frames by the authorstrator in order for the subject to be able to keep the theme of the narration on the basis of it. For example, both the chief character (the little girl) who or the red leave acted and reacted in terms of the events. Having studied some frames of the book, we found out that this authorstrated book was aimed at revealing conscious processes and the authorstrator's lived experience and also revealing reader-agent's unconscious processes and the processes of empowering him; the authorstrator presents a powerful invitation through sensory-perceptual process and even provides an explanation in which the subject is involved in its meaning-making; The authorstrator aims to explain and through this way, he uses a variety of variants for meaning-making to create his own possible world and, in better words, the addressee can find mental signified variants through signs in the authorstrator's illustration. The authorstrator does illustrate fragments through components such as breaking frames or different frames which create single narrative frames; frames which have the capability for being read in the structure of the book and which also allow the addressee to get started to read the book from each page as he/she wishes.

In fact, in this authorstrated book and based on the view or semiotic method and a sensory-perceptual process, the addressee's sense is influenced by co-presence with the otherness who makes the addressee's impression problematic. In the process of our analysis, on the basis of the interactional or emotional structure and regarding the point that authorstrated books are heavily predicated on senses, especially vision, it can be claimed that authorstratingdepends on components including, not thinking one-line, communal individuality, multiculturalism and decentralization. It can be said that: 1. An authorstratoror an illustration philosopher chooses one way from different discourses. He/She finds novel orders via illustrated discourses and discoursal and cultural change. 2. Identity and individuality are the subject's other poles which discourse situations provide it (the subject) with. Semantic components in authorstrated books show that how the subject was divided into pieces and was decentralized; the subject had a variety of identities depending on discourses which the subject belonged to. The subject is indeterminate. However, there is a likelihood that the subject develops identities in a special situation in which the object cracks and is never completely present. As a result, its identity is fluid. 4. Semantic components showed that in such an illustration, one "ego" developed which was not "ego"-oriented anymore; this novel "ego" can escape the grip of being solely an subject and in doing so, is able to create interaction, and become meaningful by the presence of the other one. 5. The study of the semantic components showed that the subject or the addressee gained a new experience every time he/she read or saw the book and this new experience means new identity development and a new discourse.

In "The Red Tree", an authorstrated book, surrealistic aspects are seen more than other aspects. Also, a host of techniques in the illustration performance are deconstructive: the existence of these components in illustration or text aesthetics cannot be assessed without taking thought, ideology, and social and cultural issues into consideration and representation in illustration is not an exception and it can be expressed through every style or visual expression, especially Realism, Surrealism and Symbolism. 2. We concluded that the authorstrator's encounter with authorstrated books as an illustration philosopher in the realm of the illustration language took place with visual sensitivity proving that the authorstrator escaped the flaws rooting from certain isms and in this way, the authorstrator considered no limits to express and utilize methods. 3. We concluded that in the study of an artwork, (authorstrating) there was nothing as a visual text which was absolutely controlled by the authorstrator and his/her govern came to an end somewhere (idea or performance) in the visual text.

Key Words: authorstrated book, sensible discourse, sensory-perceptual process, Red Tree, Shaun Tan

References:

- Abbasi, A. (2016). Paris School Narrative Semiotic. Tehran: Shahid Beheshti University Publications.
- Abbasi, A.; Moradi, M. (2017). The study of the production of meaning in the narrative discourse systems of the novel "and

if it was true" by Marc Levy, based on the model of the study of Greimas. Critical Language and Literary Studies. 14(19), 259-278.
- Hatefi, M. (2009). Words and Image Interaction in literary Texts; A Semiotic Study. (Doctoral Dissertation). Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
- Khabazi Kenari, M.; Sebti, S. (2016). Embodiment in Phenomenology of Husserl, Merleau-Ponty and Levinas, Wisdom and Philosophy. 12(3), 75-98.
- Mojaveri Agah, M. (2016). The Authorstrated Postmodern books; The Scene of Detection Signs of Delight, Experience and Identity. Narenj, 1(1), 109-121.
- Mojaveri Agah, M.; Allahyari, M.; Shairi, H. (2019). A Study on Decentralization in Postmodern Illustrative Narrative Work. Biannual Journal of Narrative Studies. 3(6), 185-213.
- Mojaveri Agah, M.; Allahyari, M.; Shairi, H. (2017). The Analysis of Authorstrator`s Function Semiotic Identity at the Post-modern Picture Books. Journal of Children`s Literature Studies. 8(1), 153-174.
- Mehrvarz, M.; Mojaveri Agah, M. (2019). A Comparison between Narrative and Interactive Systems Based on the Relation-ship between Picture and Writing in Willy the Wimp and the Boxer Picture Books. Research Journal of the Iranian Academy of Arts. 2(3), 105-124.
- Mehrvarz, M.; Mojaveri Agah, M.; Etemadi, E. (2020). The Analysis of Semantic Discourse Systems in the Picture Book of Arrival. Biannual Journal of Narrative Studies. 4(8), 361-402.
- Merleau-Ponty, M. (2017). In Praise of philosophy. (S. Houman, trans) Tehran: Markaz Publication.
- Moein, M. B. (2015). Meaning as Lived Experience. Tehran: Sokhan Publication.
- Moein, M. B. (2017). The Lost Dimensions of Meaning in the Classic Narrative Semiology. Tehran: Elami Farhangi Publica-tion.
- Research Journal of the Iranian Academy of Arts. (2009). Issue on Discourse Analysis of Art. 1(12), 36-55.
- Savab, F. (2016). The Analysis of the Narrative Structure of Lyrical poems Based on Greimas Theory (Case Study: Vis and Rāmin, Khosrow and Shirin, Jamshid and Khorshid, Homay and Homayoun, Leyli and Majnun) (Doctoral Dissertation). The University of Sistan & Baluchestan: Iran.
- Shairi, H. (2013). The Semiotic Analysis of Discourse. Tehran: Samt Publication.
- Shairi, H. (2007). Visual Signs: from Oscillation to Multiplication. Research Journal of the Iranian Academy of Arts. 1(1), 33-45.
- Shairi, H. (2004). Toward Semiotic Study of Picture. Binab. 5 and 6, 162-167.
- Shairi, H. (2017). The Basics of the New Semiotic. Tehran: Samt Publicatin.
- Shairi, H. (2003). The Roundtable on Semiotic. Ketab-e-Mah-e-Falsafeh. 75 and 76, 6-25.
- Shairi, H.; Ghobadi, H.; Hatefi, M. (2009). Meaning on the Interaction of Text and Picture. Pazhohesh-hay-e-adabi. 6(25), 39-70.
- Shairi, H.; Vafayi, T. (2009). A Method to the Fluid Semiotic. Tehran: Elmi Farhangi Publication.
- Tan, S. (2008). The Red Tree. (L. Kavousi, trans), Tehran: Ney Publications.
- Tan, Sh. (2011). The Accidental Graphic Novelist. BookBird. 49(4), 1-9.