https://liar.ui.ac.ir/?lang=en
Literary Arts
E-ISSN: 2322-3448
Document Type: Research Paper
Vol. 13, Issue 3, No.36, Autumn 2022 pp 13-30
Received: 26/09/2021 Accepted: 30/01/2022

The Significational and Figurative Area of the Images of L.trrrrTTTyyyyyyyyyCGiticismBBsss 'CGrrr

Mojahed Gholami*
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.
mojahed.gholami@pgu.ac.ir

Abstract

According to semiotic approaches, we live in a world of different sign systems. In this world, communication is primarily the task of "language" but is not limited to verbal methods and can include non-verbal methods. Images as social and cultural phenomena are among the sign systems that non-verbally communicate between human beings. In fact, with the prevalence of visual productions in modern times, part of the task of communication between humans has been assigned to images. The cover image of books is part of a system of visual cues that sometimes need to be examined in order to understand their secondary meanings through a process called "critique": "Criticism means the search for signs in their secondary meaning: pastime or Activity within the signs or about them "(Culler, 2011: 10).

1. Subsequent image (public) and personal image (exclusive)

The cover images of literary criticism and theory books can be divided into two groups: 1) Images that follow a similar pattern and according to the publisher's idea and taste as a link in a chain of authored and translated works in are considered ; and 2) images that do not follow a certain pattern and are made by the publisher or cover designer, depending on the title and subject of the book. These images are instances of "text" and are composed of signs that can be deciphered to understand them correctly. In this article, using descriptive-analytical method and using library sources, four cases of the cover image of the books of this group are studied through semiotics:

*Corresponding author
Gholami, M. (2021). The Significational and Figurative Area of the Imaged of Literary Theory and Criticism Books Cover. *Literary Arts*, 13 (4),13 -30.

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).
http://dx.doi.org/10.22108/liar.2022.130730.2071 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.4.1.6

1. The cover image of the Persian translation of the *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide* (Tyson, L.).
2. The cover image of the Persian translation of the *A Reader's Guide to contemporary Literary Theory* (Selden, R & Widdowson, P.).
3. The cover image of the *Critical Theory: An Interdisciplinary Course Book*. (Payandeh, H.).
4. The cover image of the *Literary Criticism: Literary Theories and Their Application in Persian Literature*. (Taslimi, A.).

There is a key metaphor in the cover image of the Persian translation of the *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide* (Tyson, L.): "Eat"! Eating is not just an activity to satisfy hunger and physical needs. Rather, it is a cultural activity and is very important in individual and social relations. Concerning situational context, it can be assumed that the book on the plate is either a textbook of literary criticism and theory or a work of literary creation. Either way, the concept of "eating" strongly implies the concept of "necessity." That is, just as eating food is necessary to nurture life and strengthen a person's physical strength, so is it necessary to eat a book of literary criticism and theory (= knowledge in literary criticism and theories and the ability to apply them in the text).

The original image in association with the cover of the Persian translation of the *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* (Selden, R & Widdowson, P.) entitled "The Castel of the Pyrenees", one of the paintings of René Magritte (1967-1898), surrealist painter is Belgian. This image, which was kept in the Jerusalem Museum, is a surrealist work. One of the fundamental differences between literary criticism of earlier periods and modern literary criticism is that in literary criticism of earlier periods the literary work has only one meaning while in modern literary criticism, the literary text has multiple meanings. So what better image than a surrealistic image that is highly exposed to different readings can be effective in creating this similarity?

In the cover image of the *Critical Theory: An Interdisciplinary Course Book*. (Payandeh Payende, H.), the books stacked on top of each other and the lantern on top of them is a metaphor for the "lighthouse". On other hand, the body of lighthouses is usually two colors, and it seems that it is made of two layers of materials of different colors (for example, black and white), which are placed one on top of the other. This type of painting is to make the lighthouses visible from the sea to the missing. It can be assumed that each of these stacked books is about a theoretical approach to literary criticism: one represents formalist critique; one is a psychoanalytic critique and one is sociological, poststructuralist and so on. These approaches to literary criticism collectively imply a beacon that is supposed to guide the wanderers across the sea of text and the perplexed to grasp the meanings of the text and bring them to a safe shore to escape this confusion.

The cover image of *Literary Criticism: Literary Theories and Their Application in Persian Literature*, written by Ali Taslimi, implies the same meaning, which is basically open to theoretical critique. The work of the "autobiographer" is to write, and the inclusion of its image on the cover of the book suggests that literary criticism is theoretical and, consequently, the book of literary criticism which introduces the approaches of such critique, believing in the unwrittenness of the text. In modern theories of literary criticism, autobiography allows the reader to construct his or her own personal meaning and rewrite the text as he or she wishes (albeit with requirements).

In conclusion, these images represent a new definition that has emerged from literary criticism: reading the text based on interdisciplinary theories to understand their secondary meanings.

Keywords: Semiotics, Cultural Studies, Structural linguistics, Figures, the Cover image of Literary Theory and Criticism Books.

References

- Barthes, R. (2017). *The pleasure of the text*. Payam Yazdanjou (trans.). 10th ed. Markaz Press. [In Persian]
- Barthes, R (1977). *Image Music Text*. Stephen Heath. (trans. & ed.). Fontana Press.
- Bertens, H. (2012). *Literary Theory: The Basics*. Mohammadreza Abolqasemi (trans.), 3rd ed. Mahi Press. [In Persian]
- Chandler, D. (2008). *Semiotics: The Basics*. Mahdi Parsa (trans.). Farzan Sojoudi (Admin.). 4th ed. Soure Mehr Press. [In Persian]
- Culler, J. (2011). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Leyla Sadeghi & Tina Amrollahi (Trans.). Farzan Sojoudi (ed.), 2nd ed. Elmi Press. [In Persian]
- Culler, J. (2000*). Literary Theory: a Very Short Introduction*, 2nd ed. Oxford University Press.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.
- Fotouhi, M. (2010). *The Rhtoric of the Image*, 2nd ed. Sokhan Press. [In Persian]
- Foucault, M. (2005). *This is not a pipe*. Mani Haghighi (Trans.), 5th ed. Markaz Press. [In Persian]
- Gholami, M. (2020). Qodamat ibn Jafar's Literary Theory, *Naghde Adabi*, 13 (50), 79-106. [In Persian]
- Gorny, E. (2019). What is Semiotics? In *Semiotics: Key Articles*. Amir-Ali Nojoumian (ed.), Mohammad Ghaffari (trans.), 2nd ed. Morvarid Press. [In Persian]
- Hall, S. (1993). Encoding/ Decoding, *The Cultural Studies Reader*, Simon During (ed.). Routledge, 90- 103.
- Jakobson, R. (1962). *Selected Writing*. Mouton Press.
- Jaberi Ardakani, S. N. & Gholami, M. (2020). The effectiveness of hypothesis in literary research, *Literary Arts*, 12 (32), 1-16. [In Persian]
- Jorjani, A. (n.d.). *Mo'jam ol-Tarifat*. Mohammad Seddigh al-Manshavi. (expl.). Dar ol-Fazilat Press.
- Lokoff, G. & Johnson, M. (2016). *Metaphors We Live By*, Hajar Aqa-Ibrahimi (trans.). 2nd ed. Elm Press. [In Persian]
- Lüscher, M. (2007). *Color psychology*. Ebizadeh Vida (trans.). Dorsa Press. [In Persian]
- Ostvar, M. (2012). *Color*. Raz Name Press. [In Persian]
- Meghdadi, B. (2014). *Encyclopedia of Literary Criticism from Plato to the Present*. Cheshmeh Press. [In Persian]
- Payandeh, H. (2018). *Critical Theory: An Interdisciplinary Coursebook*, 2 Vols. Samt Press. [In Persian]
- Peirce, C. S. (1931-1958). *Collected Papers*, 8 Vols. Harvard University Press.

Safavi, K. (2018). *Familiarity with the Semiotics of Literature*, 3rd ed. Elmi Press. [In Persian]

- Saussure, F. D. (2003). *Course in General Linguistics*, Kourosh Safavi (trans.). 2nd ed. Hermes Press. [In Persian]
- Selden, R. & Widdowson, P. & Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, 5th ed. Pearson Education limited Press.
- Selden, R & Widdowson, P. (1998). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Abbas Mokhber (trans.), 2nd ed. Tarh-e Now Press. [In Persian]
- Sepehri, S. (2010). *Blue Room with Two other Writing*. Pirouz Sayyar (ed.), 10th ed. Soroush Press. [In Persian]
- Shafii Kadkani, M. R. (2013). The Language of Poetry in Sophistic Prose: an Introduction to Stylics of the

Mystic view, 4thed. Sokhan Press. [In Persian]
- Shiri, Gh. (2011). Importance and types of ambiguity in research, *Literary Arts*. 3 (5), 15-36. [In Persian]
- Sojoudi, F. (2011). *Applied Semiotics*, 2nd ed. Elmi Press. [In Persian]
.. Sojoudi, F. (2008). *Semiotics: Theory and Practice*. Elmi Press. [In Persian]
- Taslimi, A. (2011). *Literary Criticism: Literary Theories and Their Application in Persian Literature*, 2nd ed. Ameh Press. [In Persian]
- Tyson, L. (2015). *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide*. Maziar Huseinzade & Fatemeh Huseini (Trans.). Payandeh Husein (Admin.), 3rd ed. Negah-e Emrouz & Hekayat-e Ghalam-e Novin Press. [In Persian]
- Hawkes, T. (2019). *Constructivism and Semiotics*. Kourosh Safavi (trans.). Elmi Press. [In Persian]
- Holdcroft, D. (2012). *Saussure: Signs, System and Arbitrariness*. Sepideh Abd ol-Karimi (Trans.). Elmi Press. [In Persian]
- Van Leeuwen, T. (2016). *Introducing Social Semiotics*, Mohsen Nowbakht (Trans.). Elmi Press. [In Persian]
- Zeymaran, M. (2003). *An Introduction to the Semiotics of Art*. Ghesseh Press. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فنون ادبی
مقاله پژوهشی
سال سیزدهم، شماره ٤ (پیاپی ٣٧) زمستان١٤٠٠، ص ١٣-٣٠
تاریخ وصول: ١٤٠٠/٧/٤ تاریخ پذیرش: ١٤٠٠/١١/١٠

ساحت‌های دلالی و رمزگانیِ تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی

مجاهد غلامی*، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
mojahed.gholami@pgu.ac.ir

چکیده

تصویرها ازجمله نظام‌های نشانه‌ای‌اند که به‌مثابهٔ «متن»، از دال‌ها و مدلول‌هایی ترکیب یافته و علاوه بر آنکه چونان «زبان» وسیلهٔ برقراری ارتباط هستند، دارای دلالت‌های ضمنی نیز توانند بود. با این ایدهٔ بنیادی، پژوهش پیش رو که به‌روش توصیفی‌تحلیلی فراهم آمده، دربردارندهٔ این پرسش بوده است که آیا تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی نیز قابل تأویل به معانی ثانویه‌ای تواند بود و اگر پاسخ «آری» است، این معانی ثانویه چه می‌تواند باشد؟ هدف، بیان این نکته بوده است که این تصویرها سرسری طراحی نشده و با تلقی نوینی که از نقد ادبی در سدهٔ بیستم به وجود آمده، پیونددادنی است. قرائت تصویرِ جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی به‌شکل نشانه‌شناسانه و با ارجاع به نشانه‌شناسی سوسوری و پیرسی در کنار واکاوی آنها ازمنظر مطالعات فرهنگی و ایده‌های استوارت هال، رهیافتی به کشف ساحت‌های دلالی و رمزگانی آنهاست. پیش چشم قراردادن این تصاویر به‌مثابهٔ متونی متشکّل از نشانه‌ها و سپس تحلیل دال‌ها و مدلول‌های این نظام‌های نشانه‌ای و انتخاب و ترکیب‌شان بر روی محورهای جانشینی و همنشینی، به این نتیجه رهنمون شده است که رمزگان متن در ساحت تلقّی نوپدیدی که در قرن بیستم از نقد ادبی به وجود آمده است، چگونه عمل می‌کند؛ قرائت تصویر جلد برگردان فارسی کتاب‌های «نظریه‌های نقد ادبی معاصر»(تایسن) و «راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر» (سلدن و ویدوسون) و تصویر جلد کتاب‌های «نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای» (پاینده) و «نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی» (تسلیمی)، از منظر نشانه‌شناسی، نشانگر نحوهٔ عملکرد دال‌ها و مدلول‌ها در پیوند با رمزگان نقد ادبی نظریه‌مدار در لایهٔ ثانویهٔ دلالت است.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی، مطالعات فرهنگی، زبان‌شناسی ساختارگرا، رمزگان، تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی

مسؤول مکاتبات

غلامی, مجاهد, (١٤٠٠). ساحت های دلالی و رمزگانی تصویر جلد کتاب های نقد و نظریه ادبی، *فنون ادبی* ١٣ (٤)، ٣٠-١٣.

2322-3448 / © 2021 The Authors. Published by University of Isfahan
This is an open access article under the BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).
http://dx.doi.org/10.22108/liar.2022.130730.2071 https://dorl.net/dor/20.1001.1.20088027.1400.13.4.1.6

۱. مقدمه

از پیش‌بینی فردینان دو سوسور (۱۹۱۳– ۱۸۵۷م.) دربارهٔ شکل‌گیری دانشی که به بررسی «نقش نشانه‌ها در زندگی جامعه» می‌پردازد (سوسور، ۱۳۸۲: ٢٤)، یک قرن می‌گذرد.[۱] امروزه نشانه‌شناسی، به دانشی شناخته‌شده تبدیل شده است و با ارجاع به خاستگاه یونانی واژهٔ «نشانه»، یعنی σημείον (سمئیون)، عمدتاً با دو تعبیر از آن سخن گفته می‌شود:

۱) Semiology، آن‌گاه که نشانه‌شناسی اروپایی یا سوسوری مدنظر باشد.

۲) Semiotics یا Semeiotics، آن‌گاه که نشانه‌شناسی امریکایی یا پیرسی مدنظر باشد.

رویکرد فردینان دو سوسور به نشانه‌شناسی، رویکردی زبان‌شناسیک بود و رویکرد چارلز ساندرز پیرس (۱۹۱٤– ۱۸۳۹م.)، رویکردی فلسفی. هر این دو رویکرد طرفداران و دنباله‌روانی داشته است: رومن یاکوبسن، رولان بارت، ژان بودریار، ژولیا کریستوا و یلمزلف رویکرد سوسوری در نشانه‌شناسی را پی گرفته‌اند و توماس سبئوک، ریچاردز و آگدن رویکرد پیرسی در نشانه‌شناسی را. برخی نیز چون امبرتو اکو، با درآمیختن هر این دو رویکرد به یکدیگر در تحلیل‌های نشانه‌شناسانهٔشان، راه سومی را برگزیده‌اند.

رویکردهای پیش‌گفته علی‌رغم تفاوت‌هایی که با یکدیگر توانند داشت، در این باره اتفاق نظر دارند که ما در جهانِ نظام‌های گوناگون نشانه‌ای زندگی می‌کنیم. به‌تعبیری، حتی اگر قائل بدان نباشیم که جهان به تمامی متشکّل از نشانه‌هاست، بی‌گمان سرشار از نشانه‌هاست (Peirce, 1931-58, V.5: 448). در این جهان، ایجاد ارتباط عمدتاً بر عهدهٔ «زبان» است. اما اینکه زبان، نظامی از نشانه‌ها برای برقراری ارتباط میان انسان‌هاست، به‌معنای انحصارِ ارتباط میان انسان‌ها به شیوه‌های کلامی و انکار شیوه‌های غیرکلامی نیست. بنابراین یا باید بر آن باشیم که ارتباط میان انسان‌ها هم زبانی و هم غیرزبانی است یا باید قائل به گسترش زبان باشیم و به‌عنوان «عمده‌ترین دستاورد نشانه‌شناسی» (هاوکس، ۱۳۹۸: ١٦٧)، مفهوم زبان را آن‌قدر گسترش دهیم که شیوه‌های غیرکلامی را نیز دربر بگیرد. اهمیت این مسئله چنان است که برخی، اساساً ادراک جایگاه نشانه‌شناسی نزد دو سوسور را ناگزیر از آن دانسته‌اند که مطالعهٔ زبان به‌شکل موجود کنار گذاشته شود و به‌جای آن، به مطالعهٔ دیگر پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به‌مثابهٔ زبان‌ها، یعنی همان نظام‌های نشانه‌ای، پرداخته شود.

تصویرها، ازجملهٔ این پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی‌اند. آنها به‌تعبیر ریچارد ولهایم (Richard Wollheim)، چونان مصادیق یک نوع «تجربهٔ دیداری خاص» (نک. ضیمران، ۱۳۸۲: ۱۸۸)، نظام‌هایی نشانه‌ای هستند که با رواج تولیدات بصری در دوران مدرن، بخشی از بار ارتباط میان انسان‌ها را برعهده گرفته‌اند و از این چشم‌انداز، بسیار هم با استقبال روبرو شده‌اند؛ چراکه ایجاد ارتباط ازطریق تصویر، مثلاً الزامات ایجاد ارتباط از طریق زبان را ندارد. ایجاد ارتباط زبانی با یک فرد انگلیسی یا چینی، مستلزم دانستن زبان انگلیسی یا چینی است. اما تصویر، به زبان مشترک میان همهٔ انسان‌ها سخن می‌گوید. از دیگرسو، این ایدهٔ سوسوری که زبانْ نظامی از نشانه‌های اختیاری است که ویژگی‌های دلالی‌شان بازبسته به جایگاه آنها در درون نظام زبان است، به سایر نظام‌های نشانه‌ای و ازجمله نظام نشانه‌ای تصویرها نیز قابل تسرّی است و باتوجه به دال‌ها و مدلول‌های مندرج در نشانه‌های تصویر و کیفیت انتخاب و ترکیب آنها، می‌شود به دلالت‌های ضمنی تصویر پی برد. درواقع با تلقی تصویر به مثابهٔ متن، خواننده اگرچه نقش مستقیمی در تألیف متن ندارد، همواره «یکی از پایه‌های اساسی در پیدایش و پایداری متن در هنگام آفرینش و نیز پویایی پیکرهٔ آن در وقت خوانش» (شیری، ۱۳۹۰: ۳۲) به شمار می‌آید.

تصویر جلد کتاب‌ها از کتاب‌های فلسفی و سیاسی تا کتاب‌های آشپزی و کتاب‌های درسی مقاطع ابتدایی، بخشی از همین نظام نشانه‌ای تصویری هستند که واکاوی نشانه‌شناسانه‌شان، گاه ما را ناگزیر از آن می‌دارد که آنها را در ساحت دلالت‌های ثانویه‌شان بفهمیم. کاری که از آن به «نقد» تعبیر شده است: «نقد یعنی جست‌وجوی نشانه‌ها در معنای ثانوی آن: وقت‌گذرانی یا فعالیّتی درونِ نشانه‌ها یا دربارهٔ آنها» (کالر، ۱۳۹۰: ۱۰). این مسئله در مورد تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی نیز

صدق می‌کند. با جایگیر شدن نقد ادبی نظریه‌مدار در ادبیات فرنگی که اساساً خاصیت بینارشته‌ای دارد (نک. جابری اردکانی و غلامی، ۱۳۹۹: ۱۳) و راهیابی آن به ایران، به‌تدریج کتاب‌های فرنگی نقد و نظریهٔ ادبی به فارسی برگردانده شد و در جنب آن، برخی پژوهشگران و منتقدان ایرانی نیز به تألیف آثار این‌چنینی دست یازیدند. آنچه در پی می‌آید، تحلیل نشانه‌شناسانهٔ تصویر جلد این‌قبیل کتاب‌ها و قرائت موردی برخی از آنها از چشم‌انداز نشانه‌شناسی و مطالعات فرهنگی است تا بیان شود که چگونه نشانه‌های این متون در پیوند با رمزگان تلقی نوین از نقد ادبی و در جهت دلالت ضمنی بدان عمل می‌کنند.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

پس از کتاب‌ها و مقاله‌های بنیادی نشانه‌شناسی که ازجمله در کتاب ***نشانه‌شناسی: مقالات کلیدی*** (نجومیان، چ.۱: ۱۳۹۶) معرفی و گردآوری شده، کتاب‌های دیگری در واکاوی این رویکرد و ترسیم خطوط فکری نظریه‌پردازان آن نوشته شده است. کتاب‌های ***آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*** (وون لیوون، ۱۳۹۵)، ***ساختگرایی و نشانه‌شناسی*** (هاوکس، ۱۳۹۸) و ***سوسور: نشانه‌ها، نظام و اختیاری بودن*** (هولد کرافت، ۱۳۹۱) جزو کتاب‌های خوب از این گروه است. در ایرانِ دههٔ اخیر نیز کسانی چون کورش صفوی در کتاب ***آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات*** (۱۳۹۳) و فرزان سجودی در کتاب ***نشانه‌شناسی کاربردی***(۱۳۹۰) کوشیده‌اند علاوه بر معرفی درست و درمانِ نشانه‌شناسی به پژوهشگران و منتقدان وطنی، نوآوری‌های نظری‌ای نیز در این حوزه داشته باشند: ارائهٔ الگویی برای «تعبیر متن» از سوی صفوی و ایدهٔ «نشانه‌شناسی لایه‌ای» از سجودی، در همین راستا بوده است. جذابیت نشانه‌شناسی، توانش آن در راه‌بردن به دلالت‌های ضمنی متن و نقش برجسته‌اش در شکل‌گیری مطالعات فرهنگی، به‌قدر خود برای برانگیختن افراد به کاربست نظریه‌های نشانه‌شناسی و مطالعات فرهنگی در انواع متون، ازجمله متون تصویری، مؤثّر بوده است و فیلم‌های سینمایی، سریال‌های تلویزیونی، آگهی‌های تبلیغاتی و سری تصویرهای فراوانی را می‌شود سراغ گرفت که در معرض قرائت نشانه‌شناسانه و مطالعات فرهنگی قرار گرفته‌اند. ***از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*** (احمدی، ۱۳۷۱) و ***نقد ادبی و مطالعات فرهنگی: قرائتی نقّادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران*** (پاینده، ۱۳۹۵) دو نمونه از این کارهاست. اما گویا در جستار پیش رو است که برای نخستین‌بار تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی، از نگاه قرائت نشانه‌شناسانه بررسی شده است؛ خاصّه به‌جهت تمرکزی که بر ساحت دلالی تصویر در پیوند با رمزگان نقد نظریه‌مدار دارد.

۲. تصویر، متن، نشانه

با تعریف نشانه‌شناسی به کاربرد روش‌های زبان‌شناسیک برای بررسی موضوعات غیر کلامی یا «نسبت‌دادن استعارهٔ زبان به پدیده‌های غیر زبانی» (گُرنی، از نجومیان، ۱۳۹۸: ۲۰)، انواع و اقسام چیزها را می‌شود به زبان مانند کرد و با آنها به‌مثابهٔ زبان، رفتار کرد. تصویرها به‌طور عام و تصویر جلد کتاب ها نیز از این قاعده مستثنا نیستند.

در وهلهٔ نخست، جلد کتاب‌ها با انگیزهٔ ایجاد ارتباط با خواننده (خریدار) طراحی می‌شود. با پیش چشم داشتن دیاگرام ارتباط زبانی رومن یاکوبسن (see. Selden and others, 2005: 5)، تصویر روی جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی، به‌دلیل توجه پیام به «گیرنده» و به «موضوع»، نقش‌های «ترغیبی» و «ارجاعی» دارند؛ با نقش ارجاعی، موضوع‌شان را مشخّص می‌کنند و با نقش ترغیبی، گیرنده را به خریدن و خواندن کتاب برمی‌انگیزند. حتی شاید گردش چرخ ماشین‌های نشر ایجاب کند که در این معادله، کفّهٔ نقش ترغیبی بر نقش ارجاعی سنگینی کند و بیشتر مورد توجه ناشر قرار بگیرد. بنابراین دور نیست که تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی را مصادیقی از «متن» بدانیم؛ یعنی «نظامی متشکّل از نشانه‌ها که با تحلیل دال‌ها و مدلول‌هایش قواعد رمزگان آن به دست می‌آید» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۲۷۲ و ۲۷۳). بر بنیاد چنین تلقی‌ای از متن است که

نشانه‌شناسی به رهیافتی تبدیل می‌شود که کشف زبان زیرین متن و در اینجا رمزگشایی از معنای تصویرها را ممکن می‌سازد. ضمن آنکه نشانه‌شناسی، در شکل‌گیری «مطالعات فرهنگی» تأثیر بسزایی داشته است و مطالعات فرهنگی نیز به نوبهٔ خود، با تسرّی‌دادن «متن‌بودگی» به همهٔ نظام‌های نشانه‌ای، به ما آموخته است که در تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی نیز مانند دیگر انواع تصویرها با متن‌هایی روبرو هستیم که از مجموعه‌ای دال و مدلول به وجود آمده‌اند. مهم‌تر آنکه این متن‌ها دارای معانی ضمنی هستند و الزامی ندارد که خوانندهٔ آنها را به همان معنای اوّلیه بفهمد. به‌تعبیری، بر بنیاد نظریهٔ استوارت هال که در مقالهٔ «رمزگذاری، رمزگشایی» وی انتشار یافته است:

ناشر به‌عنوان تولیدکنندهٔ کتاب، در فرایند تولید که دربردارندهٔ مسائلی چون قطع کتاب، نوعِ جلد، جنس کاغذ، صفحه‌آرایی، اندازه و نوع فونت و نیز تصویر جلد می‌شود، تحت تأثیر مناسباتی اجتماعی، اقتصادی، ایدئولوژیک و فنّی است که از طرفی قرار است در قالب «پیام» به خواننده انتقال یابد. بنابراین به رمزگذاری و ایجاد رمزهای ویژه‌ای در تولید خود [در اینجا تصویر جلد کتاب‌ها] اقدام می‌کند. اما معنای دستاورد تولیدی ناشر به‌مثابهٔ متن، متکثّر است و علاوه بر معنای صریح، معنای ثانویه و ضمنی‌ای هم خواهد داشت. خواننده ابداً ناگزیر نیست که متن [تصویر جلد کتاب‌ها] را در همان معنای اوّلیه بفهمد و نشانه‌های آن را به چیزهایی تفسیر کند که تولیدکننده در نظر داشته است. اگر تولیدکننده در رمزگذاری متن، در چارچوب ملاحظاتی آزادی عمل دارد، خواننده نیز در رمزگشایی متن در چارچوب ملاحظاتی که لزوماً همان ملاحظات تولیدکننده نیست، آزادی عمل دارد (Hall, 1993: 90-103).

نکتهٔ دیگر آنکه، ادراک ما از تصویر روی جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی بر حسب واحدهای همنشین صورت می‌گیرد؛ اما واحدهای همنشین اگرچه ادراک ما از این تصویرها را شکل می‌دهند و آنها را معنادار می‌کنند، تمام آنچه را که برای ادراکی کامل و سالم لازم است در اختیار قرار نمی‌دهند. اگر تصویر روی جلد کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، نوشتهٔ لُیس تایسن، را با حذف اطّلاعات زبانی الحاق‌شده بدان، یعنی عنوان کتاب و نام نویسنده، به افراد مختلفی نشان بدهیم و از آنها بپرسیم کتاب مذکور می‌تواند چه نوع کتابی باشد، بی‌گمان برحسب نشانه‌هایی که برای آن‌ها تثبیت شده، به‌طور حدّاکثری آن را یک کتاب آشپزی می‌پندارند! بنابراین برای ادراک کامل و سالم تصویر روی جلد این کتاب‌ها، از اطلاعاتی بهره می‌بریم که همنشینی واحدهای تصویر در اختیارمان قرار می‌دهند، اما اطلاعات موقعیتی و اطلاعات پیش‌زمینه‌ای خود را نیز بدان می‌افزاییم. اطلاعات موقعیتی از بافت موقعیتی (در اینجا عنوان اصلی و فرعی کتاب و نام نویسنده و دیگر گزاره‌های کلامی) دریافت می‌شود و اطلاعات پیش‌زمینه‌ای دربرگیرندهٔ همهٔ گزاره‌های موجود در دانش فردی است که برمبنای آنها واحدهای تصویر به‌طور دقیق‌تر و درست‌تر معنا می‌شوند.

بدین‌سان ناهمخوانی در واحدهای همنشین و انتخاب آنها از نظام‌های نشانه‌ای مختلف، می‌تواند پیش از آنکه کار به استمداد از اطلاعات موقعیتی و پیش‌زمینه‌ای بکشد، فرایند ادراک را دچار اختلال گرداند. چنانکه با نشان‌دادن تصویر جلد کتاب ***نظریه و نقد ادبی: درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای***، نوشتهٔ حسین پاینده، با همان حذف‌ها به افراد گوناگون و تکرار خواستهٔ پیشین‌مان از آنها، این‌بار برخلاف مورد کتاب لُیس تایسن، پاسخ‌های مشکوک و متنوّعی را خواهیم شنید: کتاب جغرافی، کتاب شعر و ... ! زیرا اگرچه تصویرهای «فانوس دریایی» و «دریا» به‌عنوان واحدهای همنشین می‌توانند فرد را به درک یکباره و یگانه‌ای از تصویر برسانند، اما الحاق تصویر کتاب‌هایِ روی‌هم‌چیده‌شده بر روی صندلی‌ای بر ساحل این دریا، در این ادراکِ یکباره و یگانه ایجاد اختلال می‌کند.

در ضمن، بافت موقعیتی و دانش زمینه‌ای به ما می‌فهماند که تصویر جلد کتاب‌هایی را که از آنها نام برده شد، باید در ساحت تلقی نوینی از نقد ادبی ادراک کنیم که بر خوانش نظریه‌مدار و روش‌مندِ متن به بویهٔ به دست دادن معانی ثانوی آن منطبق است. درواقع، تصویر جلد این کتاب‌ها، محصول گفتمان نقد نظریه‌مدار در ایران دهه‌های اخیر است.

۳. تصویر تبعی(همگانی) و تصویر شخصی(اختصاصی)

بگذارید فعلاً دو قِسم تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی را از یکدیکر بازبشناسانیم: یکم، تصویر جلد کتاب‌هایی‌اند که بنابر ایده و سلیقهٔ ناشر به‌عنوان حلقه‌ای از یک زنجیره آثار تألیفی و ترجمه‌ای در نظر گرفته شده و در چنین چارچوبی انتشار یافته‌اند. این‌قبیل آثار زنجیره‌ای، تصویر جلدِ خاص خود ندارند و همگی دارای الگوی مشابهی هستند. بنابراین ارتباط تصویر جلد با عنوان و موضوع اثر در کمترین سطح تفسیرپذیری است و ازآنجا که «متن»، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که القاکنندهٔ معانی ضمنی است، این «تصویرمتن»های تبعی(همگانی) در کمترین حدّ متن‌بودگی‌اند؛ مانند کتاب ***آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی***(صفوی، ۱۳۹۷) که طی زنجیره‌ای موسوم به «نگین‌های زبان‌شناسی» از سوی انتشارات علمی به چاپ رسیده و تصویر جلد آن با تصویر جلد کتاب‌های دیگر این زنجیره جز تفاوتی جزئی (در رنگ‌آمیزی) ندارد؛ به‌طوری که می‌شود تصویر جلد آن و بلکه تصویر جلد هر کتابی از این زنجیره را با تصویر جلد کتابی دیگر عوض کرد بدون آنکه در انتقال پیام خللی به وجود آمده باشد:

تصویر جلد کتاب ***مبانی نظریهٔ ادبی***، نوشتهٔ هانس برتنس (Juhannes Willem Bertens) و ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی نیز که در انتشارات «ماهی» (با مدیریّت هنری حسین سجّادی) به چاپ رسیده، از همین قبیل است و مثلاً با تصویر جلد کتاب‌های ***مدرنیسم*** و ***پست‌مدرنیسم*** آن انتشارت جز در بُرش رنگی پایین جلد تفاوتی ندارد و این تفاوت نیز نه چنان است که ارزش دلالی و رمزگانی خاصّی در پیوند با محتوای کتاب داشته باشد:

دوم، تصویرهای شخصی (اختصاصی) یا همان تصویر جلد کتاب‌هایی‌اند که برخلاف کتاب‌های گروه اوّل، تصویر جلد آنها از یک الگوی پیشینی تبعیّت نمی‌کند و ناشر یا طراح جلد، بسته‌به عنوان و موضوع کتاب آن را می‌سازد. این تصویرها، مصادیق «متن» هستند و از نشانه‌هایی تشکیل یافته‌اند که با رمزگشایی می‌شود به درک رمزگانی آنها پی برد و آن را در چارچوب ملاحظات اقتصادی، اجتماعی، ایدئولوژیک و ... تبیین کرد. نشانه‌های مندرج در نظام نشانه‌ای تصویر جلد کتاب‌های این گروه، گونه‌های متفاوتی می‌توانند داشته باشند. در بخش پایانی جستار پیش رو، چهار مورد از تصویر جلد کتاب‌های این گروه بررسی شده است.

٤. گونه‌شناسی تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی به‌مثابهٔ نشانه

هر چیزی در جهان زیستی‌مان می‌تواند نشانه باشد و بر چیزی غیر از خودش دلالت کند. به‌گفتهٔ امبرتو اکو (۲۰۱٦-۱۹۳۲م.) نشانه هر آن چیزی است که به‌لحاظ دلالی جایگزین چیز دیگری شود (Eco, 1976: 7) و جهان زیستی ما سرشار از این قبیل چیزهاست و آدمی بی‌آنکه شاید خود متوجه باشد، دایماً در حالِ ساختن و معنا کردن نشانه‌هاست. فراوانی نشانه‌ها، طبعاً گونه‌بندی آنها را از چشم‌اندازهای مختلف در پی داشته است. گونهٔ نشانه‌ای تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی نیز بر همین وتیره، قابل واکاوی است:

● **نشانهٔ دیداری**: اینکه هر چیزی در جهان زیستی‌مان می‌تواند نشانه باشد، بدین معناست که عطرها و مزه‌ها نیز می‌توانند جزئی از یک نظام نشانه‌ای بوده و دلالت‌های ضمنیِ اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی داشته باشند. بااین‌همه، اجتماعی‌ترین، متداول‌ترین و بااهمیت‌ترین نظام‌های نشانه‌ای در جوامع انسانی، نشانه‌هایی هستند که مبتنی بر دیدن و شنیدن‌اند (Jakobson, 1962, V.2: 701). نشانه‌های شنیداری که به‌ویژه در زبان گفتاری و موسیقی موجودیّت می‌یابند، نشانه‌های «زمانی»اند؛ برعکسِ نشانه‌های دیداری که «مکانی»اند و در نقّاشی، گرافیک، پیکره‌سازی، معماری و ... خود را بازمی‌نمایانند و برخلاف نشانهٔ شنیداری این قابلیت را دارند که «می‌توانند شماری از ویژگی‌های متفاوت(مثل شکل و رنگ) را همزمان به کار گیرند» (هولدکرافت، ۱۳۹۱: ۱۱۱). تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی نیز نشانه‌هایی‌اند دیداری و مکان‌مند.

● **نشانهٔ شمایلی و نمایه‌ای**: به‌نظر پیرس، برخلاف نشانه‌های شنیداری که عمدتاً «نماد»ی‌اند، نشانه‌های دیداری اغلب ماهیّت «شمایل»ی دارند و بین «بازنمون»(Representamen) و «موضوع» (Object) آنها رابطهٔ مانندگی برقرار است. این ارزیابی بازبسته به سطحی‌ترین لایهٔ دلالی نشانهٔ دیداری است؛ مثلاً تصویر چهرهٔ یک پرستار بر دیوار راهروی بیمارستان، از حیث دلالیِ قرار دادن انگشت اشاره بر روی بینی و همچنین از حیث دلالی جنسیّت یا محجّبه بودن(/ نبودن) یا رنگ(مشکی/ سبز) چشم، رنگ مو و ...، نشانهٔ «نمایه»ای و «نماد»ی است. درواقع، همان‌طور که نشانه‌شناسان عموماً ادّعا دارند، نشانهٔ شمایلی خالص ابداً وجود ندارد و «همیشه عنصری از قراردادهای فرهنگی دخیل است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۷۰).

تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی نیز تا آنجا که صرفاً مرجع واقعی خود در جهان پیرامون را بازمی‌نمایانند شمایل‌اند؛ اما وقتی رابطه‌ای منطقی بین بازنمون و موضوع را آینگی می‌کنند یا به‌مناسبت‌های فرهنگی و فکریِ تلقی نوپدیدی از مسئلهٔ نقد ادبی ارجاع می‌دهند، به نمایه و نماد تبدیل می‌شوند. آشکار است که شمایلی بودن، نمایه‌ای بودن و نمادی بودن نشانه، مانعهٔ الجمع نیست. گویا گزیری هم از آن نیست که وجه قراردادی بودن را در نشانه‌های مذکور نادیده نگیریم و به‌نظر آن گروه از نشانه‌شناسان احترام بگذاریم که نقش قرارداد را در نشانه‌ها جدّی می‌دانند و «حتی معتقدند که عکس و فیلم هم مبتنی بر قراردادهایی است که باید یاد بگیریم تا بتوانیم به تعبیری یا به خوانشی از این نظام‌های نشانه‌ای نیز دست یابیم» (سجودی، ۱۳۹۰: ۲٦).

● **نشانهٔ ابزاری**: نشانهٔ اندامی، تولیدی اندامی است و توسط بدن انسان ساخته می‌شود. زبان، یک نظام نشانه‌ای اندامی است. نشانهٔ ابزاری، نشانه‌ای است که با به خدمت گرفتن فناوری‌ها و ابزارهایی ساخته شده که وجودشان موجب تقویّت تولید اندامی است (نک. هاوکس، ۱۳۹۸: ۱۸۱). تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی، نشانه‌های ابزاری‌اند. تولید اندامی نمی‌تواند به خلق چنین نشانه‌هایی دست بیابد مگر با فناوری‌های گرافیکی، مهارت در طراحی، وجود قلم‌مو و رنگ که مجموع آها تصویر را به‌مثابهٔ یک «رسانه» پدید می‌آورد. در هر رسانه، تولید اندامی خاصّی در قالب نشانه تقویّت و منتقل می‌شود. در رسانهٔ تصویر، از انتقال صوت خبری نیست، حال آنکه در رسانهٔ فیلمْ مجموعه‌ای از تولیدات اندامی (حرکات بدن، گفتارها، سکوت‌ها و...) دخالت دارد. در رسانهٔ تلفن، انتقال صوتی امکان‌پذیر می‌شود و تلفن‌های همراه هوشمند، امکان

ایجاد نشانه‌های اندامی بیشتری را فراهم می‌آورند. نیز می‌شود به پیروی از ون لیوون (Theo van leeuwen)، با تقسیم‌بندی منابع مادّی ارتباط به دو دسته و نام‌گذاری آنها به ۱) منابع فیزیولوژیکی. ۲) منابع تکنیکی، نشانه‌های ابزاری و از جمله تصویر کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی را همان منابع تکنیکی ایجاد ارتباط به شمار آورد که «قابلیت منابع فیزیولوژیکی ما را گسترش می‌دهند» (لیوون، ۱۳۹۵: ۱۸۸).

۵. رمزگان نقد ادبیِ نظریه‌مدار در نظام نشانه‌ای تصویر جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی

چنانکه گفته شد، نقد ادبی، عملی است نظریه‌ای و فرض وجود نقد ادبی غیر نظریه‌ای، حتی در مورد نقد ادبی سده‌های پیشین، اساساً منتفی است؛ بلکه «اگر نظریهٔ ادبی، در نگره‌ای کلّی، مجموعه‌ای از راهبردهای خوانش متن باشد(که هست)، چه ایرادی دارد که گذشتگان راهبردهای خاص خود را در خوانش متن و نظریهٔ ادبی خود را داشته بوده باشند، حتی اگر نظریه شخصی‌ترین و طبیعی‌ترین وجه را داشته باشد؟ چرا که نظریه در شخصی‌ترین و طبیعی‌ترین وجه نیز برآمده از باورهایی دربارهٔ جهان، انسان و زبان است که نهایتاً برآیند آنها سوگیری نظریه و جنس مواجهه‌اش با ادبیات را مشخص می‌کند» (غلامی، ۱۳۹۹: ۸۰). پس جدا از دیگر تفاوت‌های نقد ادبی ادوار پیشین با نقد ادبی مدرن، آنچه مشخصاً در این حوزه بازشناسانندهٔ این دو رهیافت انتقادی از یکدیگر است، آن است که نقد ادبی مدرن مبتنی بر نظریه‌هایی است که الزاماً ادبی نیستند و ماهیّت بینارشته‌ای دارند. این نظریه‌ها عمدتاً از دانش‌های زبان‌شناسی، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی به عاریه گرفته شده‌اند. این شکل نقد در گذشته مطرح نبوده است و اگر بتوان برای آن شواهد خفیفی یافت، مثلاً ایدهٔ ارسطو دربارهٔ کاتارسیس در تراژدی را نوعی نقد روانکاوانه یا نقد معطوف به واکنش خواننده در شمار آورد، باید توجه داشت که این مسائل عمومیّت نداشته و به نحو روش‌مندی هم ارائه نشده است تا بشود بر بنیاد آنها به نقد متون هنری- ادبی دست یازید.

به‌هرحال با رواج نقد ادبی نظریه‌مدار در معنای امروزی‌اش، به‌تدریج کتاب‌هایی در این حوزه نوشته و به زبان‌های دیگر، ازجمله زبان فارسی، برگردانده شد. برخی از این کتاب‌ها با همان تصویر جلد اصلی در ایران منتشر شده‌اند و برخی دیگر، مصوّر به تصویرهای دیگری شده‌اند. در این تصویرها ما با یک متن غیر کلامی مواجه هستیم، منهای عباراتی که عنوان اصلی و فرعی کتاب و نام نویسنده را دربر می‌گیرد. به دلیل تنگیِ مجال، در ادامه تنها دو عنوان از کتاب‌های ترجمه‌ای و دو عنوان از کتاب‌های تألیفی نقد و نظریهٔ ادبی، برگزیده و به قرائت نشانه‌شناسانهٔ آن پرداخته شده است تا نشان داده شود که تصویر جلد کتاب‌های مذکور، بازتاب‌دهندهٔ خطّ اندیشگی و فلسفی آنها، یعنی ماهیّت نقد ادبی نظریه‌مدار و مقتضیات و مختصات آن است.

۱-۵. تصویر جلد برگردان فارسی کتاب «نظریه‌های نقد ادبی معاصر»(لُیس تایسن)

نشانه در ارتباط با نشانه‌های دیگر است که معنا پیدا می‌کند و حتی ارزش می‌یابد. فصل مشترک تمام ایده‌ها و آرای نشانه‌شناسی این است که نشانه، چه زبانی و چه غیرزبانی، دارای تعبیر مشخصی است که در همنشینی با نشانه‌های دیگر مشخص تواند شد و همین ترکیب نشانه با نشانه‌های دیگر است که به ما می‌فهماند نشانه در چه معنایی به کار رفته است. این فرایند که در دانش نشانه‌شناسی از آن به «انتقال معنایی» (Semantic Shift) نام برده می‌شود، موجب می‌گردد که «درک معنی هر نشانه، به درک واحدهای همنشین وابسته شود» (صفوی، ۱۳۹۷: ۸۸). چنانکه تلقی‌شدن اثر معروف مارسل دوشان(Marcel Duchamp)(۱۹٦۸- ۱۸۸۷م.) موسوم به Fountain، از مجموعهٔ آثار «حاضر آمادهٔ» (Readymades) وی، به‌عنوان یک اثر هنری جنجال برانگیز، صرفاً به‌دلیل جنس ارتباط این نشانه با دیگر لایه‌های نشانه‌ای متن است.[۲] چنانکه یادآور شده‌اند: «این لایه‌های دیگر هستند که ارزش تازه‌ای را به این شیء داده‌اند. خود این همنشینی ناشی از فعالیتی تألیفی و در عین حال خلّاقه و منحصر به فرد است» (سجودی، ۱۳۸۸: ۲۱۹ و ۲۲۰).

چنانکه دیده می‌شود، تصویر جلد برگردان فارسی کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، بشقابی است که به‌جای غذا، به‌طرز آشنایی‌زدایانه‌ای در آن یک کتاب گذاشته شده و قاشقی و چنگالی نیز در دو طرف بشقاب هست. بدین ترتیب ما خود را با یک استعارهٔ تبعیه روبرو می‌بینیم: «خوردن»! خوردن، محوری‌ترین نشانهٔ این تصویر است و نخستین چیزی است که با دیدن تصویر به ذهن می آید. خوردن فقط فعالیتی برای سیرشدن و رفع نیاز بدنی نیست، بلکه فعالیتی فرهنگی است و در مناسبات فردی و اجتماعی اهمیت بسیار دارد. خوردن، توضیح‌دهندهٔ شکل پیچیده‌ای از روابط است که در فرهنگ‌های مختلف، رمزگان خاص خود را دارد. بسته به بافت موقعیتی، این‌گونه برداشت تواند شد که کتابی که در بشقاب غذاست، یا یک کتاب مدرسی نقد و نظریهٔ ادبی است و یا یک اثر خلّاقهٔ ادبی. در هردو وجه، مقولهٔ خوردن شدیداً بر مفهوم «ضروری بودن» دلالت پیدا می‌کند. یعنی همچنانکه خوردن غذا برای تمشیّت زندگی و تقویت بنیهٔ بدنی آدمی ضروری است، خوردن کتاب نقد و نظریهٔ ادبی (= دانش در نقد و نظریه‌های ادبی و توانش کاربست آنها در متن) ضرورت دارد؛ زیرا ازمنظر نقد ادبی مدرن، متن دارای دلالت‌های چندگانهٔ معنایی است و بدون اطلاع از رویکردها و نظریه‌هایی که خواننده را به ادراک این دلالت‌های معنایی برساند، نه فهم متقن و منقّحی از متن به حاصل می‌آید و نه لذّت، یا به‌تعبیر «بارت»ی‌اش، «سرخوشی»ای. چراکه متنِ لذّت‌بخش صرفاً آن متنی است «که با رویهٔ راحت خواندن پیوند خورده است» (بارت، ۱۳۹٦: ۳۳).

و اگر کتاب داخل بشقاب یک اثر خلّاقهٔ ادبی باشد، باز بر همین وتیره «خوردن» آن، یعنی رسیدن به فهم و لذّت توأمان از آن، مستلزم آگاهی از نظریه‌های ادبی و توانایی کاربست‌شان در متن است.

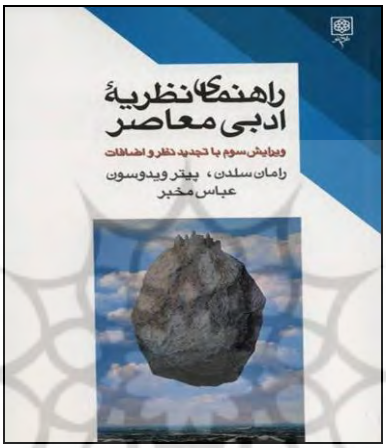
با این تفاسیر، کتاب ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر*** تایسن، که شخص آن را خریده است و یا به خریدنش ترغیب می‌شود، به عنوان کتابی معرفی می‌گردد که به نمایندگی از گفتمان نقد ادبی نظریه‌مدار می‌تواند پاسخی برای ضرورت‌های پیش‌گفته باشد و احتیاجاتی که تلقی نوین نقد ادبی برای خواننده به وجود آورده، برطرف سازد.

«ذوق» نیز در منطقهٔ نشانه‌ای و مفهومیِ «خوردن» است و حتماً توجه دارید که در گذشتهٔ ادبی ما و خاصّه در کتاب‌های بلاغی‌مان به‌مثابهٔ یکی از منابع اصلی نقد ادبی سنّتی، تا چه اندازه بر اهمیت «ذوق» در ارزیابی‌ها و داوری‌های ناقد ادبی در تشخیص غثّ و سمین آثار تأکید شده است. همچنین در رسالهٔ ***تعریفات***، از «ذوق» به نوری عرفانی و الهی تعبیر شده که دوستان الهی به توسط آن به تمییز میان حق و باطل توانایی می‌یابند (الجرجانی، من دون تاریخ: ۹۳). این حسِ چشایی و ذوق، در ***معارف*** بهاءولد حسِ مرکزی است؛ به نحوی که گویا بهاءولد «هرگونه ادراک را برابر با چشیدن می‌شمارد و به همین دلیل آنان را که از ادراک امور غیبی محروم‌اند، محروم از مزه می‌بیند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ٤۸۱). لیکاف و جانسون نیز حوزهٔ مفهومی «ایده» را ازجمله با حوزهٔ مفهومی «غذا» در پیوند دانسته و به‌درستی بیان داشته‌اند که در زبان انگلیسی

نیز[چونان زبان فارسی]، کاربرد گزاره‌هایی مثل «فلانی، کتاب را بلعید» (He's a voracious reader) روایی دارد (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵: ۸۳).

۲-۵. تصویرِ جلد برگردان فارسی کتاب «راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر» (سلدن و ویدوسون)

اگرچه در صفحهٔ مشخّصات کتاب، طرّاح روی جلد «علی خورشیدپور» نوشته شده و اگرچه خورشیدپور گرافیست کاربلد و عضو انجمن صنفی طرّاحان گرافیک ایران است، وی در این مورد فقط گزینش‌کنندهٔ تصویر برای کتاب مذکور بوده است. اصلِ تصویر، موسوم به «قلعهٔ پیرنه» (The Castel of the Pyrenees)، یکی از نقّاشی‌های اسم‌ورسم‌دار رنه ماگریت (René Magritte)(۱۹۶۷- ۱۸۹۸م.)، نقّاش سوررئالیست بلژیکی، است. این تصویر که در موزهٔ اورشلیم نگه‌داری می‌شود، اثری است سوررئالیستی که در ۱۹۵۹ میلادی به‌شیوهٔ رنگ روغن روی بوم خلق شده است. از ماگریت، به‌ویژه نقّاشیِ «این یک پیپ نیست» (۱۹۲۹) شهرتی بسزا دارد. در شهرت این نقّاشی همین بس که میشل فوکو دربارهٔ آن کتابی (اگرچه کم‌حجم) نوشته است.



انتخاب این تصویر برای جلد برگردان فارسی کتاب راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، همان‌قدر مناسب است که انتخاب آن مثلاً برای کتاب‌های ***نقد الشّعر*** قدامهٔ بن جعفر، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم*** شمس قیس رازی، ***تنبیه الغافلین*** خانِ آرزو و ***جواب شافی*** سیالکوتی مُل وارسته می‌توانست مضحک باشد؛ زیرا یکی از بنیادی‌ترین تفاوت‌های نقد ادبی ادوار پیشین با نقد ادبی مدرن در آن است که در نقد ادبی ادوار پیشین اثر ادبی فقط یک معنا دارد و در نقد ادبی مدرن، متن ادبی دارای معانی چندگانه است. و چه تصویری بهتر از یک تصویر سوررئالیستی که شدیداً در معرض قرائت‌های متفاوت و مختلف است، می‌تواند در ایجاد این این‌همانی بختیار بوده باشد؟

جالب آنکه رنه ماگریت در توصیف نقّاشی‌های خود گفته است که «وقتی کسی آثار مرا می‌بیند، یک سؤال ساده می‌پرسد: معنی این اثر چیست؟» و این دقیقاً همان سؤالی است که منتقد امروزی هنگام مواجهه با یک متن ادبی از خود می‌پرسد. آنگاه است که وی با کوششی خلّاقانه، روش‌مند و نظریه‌مدار در صدد مشارکت با مؤلّف در تألیف معنا و راه‌بردن به معانی پنهانی متن برمی‌آید. این، همان تعریف نقد ادبی نظریه‌مدار انگلو- امریکایی است.

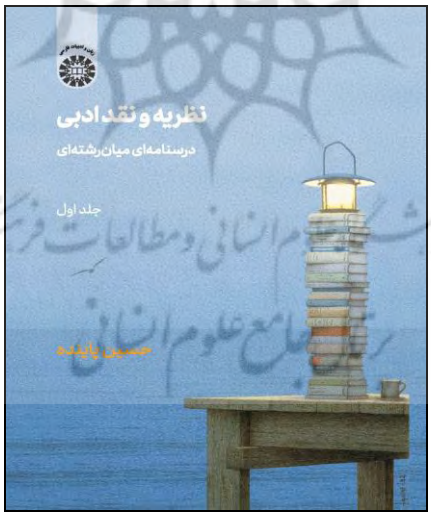
بدین‌ترتیب با پیش چشم داشتن این نکته که در تصویرها ارتباط نشانه‌ها از گونهٔ هم‌نشینی مکانی است، تصویر قلعهٔ پیرنه بر روی جلد کتاب مذکور، که از مصادیق «زیبایی تشنّج‌زا» (Convulsive) در مکتب هنری- ادبی سوررئالیسم است (نک. فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۰۶)، به‌مثابهٔ یک نشانه در ارتباط با نشانه‌های دیگر عمل می‌کند. یکی از این نشانه‌ها، نشانهٔ زبانی عنوان کتاب است و ازآنجا که برخلاف عملکرد تمایز میان زبان ملفوظ و زبان مجازی در سطح دال، «عملکرد تمایز میان دلالت مستقیم و دلالت ضمنی در سطح مدلول است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰۹)، مدلول نشانهٔ تصویری کتاب، به‌درستی از عهدهٔ دلالت

ضمنی خود بر وجود چندلایگی معنایی متن در نقد ادبی مدرن برمی‌آید. هرچه باشد نقّاشی قلعهٔ پیرنه، ساختهٔ نقّاشی است که با آثارش، اعتقاد به اختیاری، قراردادی و تاریخی بودنِ ذاتیِ ارتباط میان دال و مدلول را آینگی کرده است:

فوکو و مگریت در مقام مسّاحان «دَرهَمستان»، به سنجش زبان می‌پردازند: فوکو ار دیدگاهی تاریخی- شناخت‌شناسیک و مگریت از دیدگاهی تصویری. هریک به شیوهٔ خود با حکم فردینان دو سوسورِ زبان‌شناس مبنی بر دلبخواهی بودن نشانه- یعنی با اتّفاقی، قراردادی و تاریخی بودنِ ذاتیِ پیوندِ میان دال(برای نمونه، یک واژه) و مدلول(برای نمونه، شیء یا مفهوم بازتابیده در دال)- هم‌قول است. در زبان‌شناسی سوسوری واژه‌ها به خود چیزها اشاره نمی‌کنند. آنها برخلاف، تنها در مقام نقاطی در سرتاسر نظام زبان معنی می‌یابند» (فوکو، مقدمهٔ هارکِنس، ۱۳۸٤: ۱۵ و ۱٦).

۳-۵. تصویرِ جلد کتاب «نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای» (حسین پاینده)

نشانه، دو بُعد دارد: معنای اوّلیه‌ای که بلافاصله از آن فهمیده می‌شود و معنای ثانویه‌ای که حیثیّت تفسیری دارد و فهم آن به رمزگشایی از نشانه بازبسته است. این بُعدها، پدیدآورندهٔ نشانه‌اند. نشانهٔ غالب بر روی جلد کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی، نشانهٔ غیرکلامی یا تصویری است که بر همین نهج، دارای دلالت دوگانه است. در تصویر جلد کتاب پاینده، کتاب‌های چیده‌شده روی یکدیگر و فانوسِ قرارگرفته در بالای آنها، استعارهٔ بالکنایه‌ای است از «فانوس دریایی»؛ بدین اعتبار که مستعارٌمنه محذوف است و مستعارٌله همراه با برخی ملازمات مستعارٌمنهِ محذوف، یعنی همراه با تصویر «دریا» و «مرغ دریایی»، آورده شده است. ضمناً بدنهٔ فانوس‌های دریایی، معمولاً دورنگ است و این‌طور می‌نماید که از دو لایه مَصالح با رنگ متفاوت (مثلاً سیاه و سفید) که یک‌درمیان روی هم قرار گرفته‌اند، ساخته شده است. این‌نوع رنگ‌آمیزی برای آن است که سازهٔ فانوس‌های دریایی نیز از میان دریا برای راه‌گم‌کردگان قابل رؤئت باشد. کتاب‌های چیده‌شده روی هم در تصویر مذکور نیز با تداعی لایه‌لایه بودن بدنهٔ فانوس‌های دریایی، این‌همانیِ مستعارٌله و مستعارٌمنه را تقویت کرده است. در این تصویر استعاری، «جامعْ» روشنگری و راهنمایی است.



به شباهت کتاب‌های چیده‌شده روی هم با لایه‌لایه بودن بدنهٔ فانوس دریایی اشاره شد. می‌شود اینگونه تصوّر کرد که هریک از این کتاب‌ها دربارهٔ رویکردی در نقد ادبی نظریه‌مدار است: یکی نقد فرمالیستی را نمایندگی می‌کند؛ یکی نقد روانکاوانه را و یکی نقد جامعه‌شناسانه، پساساختارگرایانه و ... را؛ و این رویکردهای نقد ادبی، مجموعاً دلالت بر فانوس دریایی‌ای دارند که قرار است راه‌گم‌کردگان در فراخنای دریای متن و سرگشتگان در پی‌بردن به معناهای متن را راهنمایی کنند و به ساحلِ امنِ رهایی از این گم‌شدگی و سرگشتگی برسانند. اما دریای آرام را، آن‌گونه که در تصویر است، چه نیازی به فانوس دریایی؟ مگر نه آنکه متن نیز به‌ظاهر آرام است، اما هیچ تضمینی نیست که هر لحظه به تموّج درنیاید و خواننده،

مخصوصاً خوانندهٔ ناآشنا را گرفتار آشفتگی نکند و در ادراک معانی متن ناتوان نسازد. به روایت تصویر مذکور، متن دریاست: گسترده و غیرقابل دسترسی به کُنه آن. بنابراین احتمال سردرگمی در مواجهه با آن بسیار است. باوجود این، رویکردهای نقد ادبی نظریه‌مدار چونان فانوس دریایی، می‌توانند راه‌نمایاننده باشند و جهت‌های درست ادراک متن را فراهم آورند. رنگ آبی تصویر نیز در القای چنین احساسی بی‌تأثیر نیست. رنگ آبی، رنگ پشتکار و نظم (استوار، ۱۳۹۱: ۲۵) علاوه بر خواصّ درمانی و معنوی، با فرزانگی نیز پیوند دارد. «در مصر قدیم، آبی نشانهٔ حکمت بود. نبو(Nebo)، خدای علوم کلده، آبی بود. در جای دیگر، در سی‌یرانوادا، باز هم رنگ آبی همجوار دانایی است: در پرستشگاه کوگی‌ها کسانی که دانش بیشتر دارند در سمت چپ که به رنگ آبی روشن است، می‌نشینند. لاجورد(Lapis- lazuli)، تمثیل مرتبه‌ای آسمانی و فوق انسانی است. زمین بهشت آمی‌تابا و آمی‌تابوس، خدایان نور و زندگی بی‌پایان، از لاجورد است» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۳).

نهایتاً همچنان‌که بارت در قرائت آگهی تبلیغاتی «ماکارونی پانزانی» بیان داشته است که نشانهٔ زبانی پانزانی علاوه بر آنکه به نام یک شرکت اشاره دارد، با همگونی واکه‌ای بر مدلول دیگری، یعنی بر «ایتالیایی‌بودگی»، دلالت دارد (Barthes, 1977: 33)، عبارت «درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای» در عنوان کتاب حسین پاینده علاوه بر معنای صریح آن، معنای ضمنی‌ای هم دارد که به همان تلقی نوین از نقد ادبی بازمی‌گردد؛ زیرا نقد ادبی مدرن علاوه بر آنکه عملی نظریه‌ای است و از این بابت با نقد ادبی کلاسیک مشابهت دارد، از این جهت نیز از نقد ادبی کلاسیک قابل بازشناساندن است که این نوع نقد ازجمله به گفتهٔ جاناتان کالر مبتنی بر نظریه‌های بینارشته‌ای است (Culler, 2000: 14).

٤-٥. تصویرِ جلد کتاب «نقد ادبی» (علی تسلیمی)

تک‌معنابودگی اثر ادبی در نقد ادبی پیشامدرن، آن آثار را برای ناقدان پیشین صرفاً آثاری «خواندنی» (Readerly) می‌کرده است. در مقابل در نقد ادبی مدرن، متون ادبیْ چندمعنایی و بنابراین برای ناقدان «نوشتنی» (Writerly) شده‌اند. امروزه ناقد، هنگام مواجهه با متن ادبی از حالت انفعالی بیرون آمده و در تألیف معنا با مؤلف مشارکت پیدا کرده است. رولان بارت در کتاب **S/Z**، با تمایز گذاشتن میان متون خواندنی و متون نوشتنی، در تفاوت آنها نسبت به یکدیگر گفته است که در متن خواندنی، «نویسنده با اعمال نفوذ بر متن و به‌کارگیری و پیش‌فرض قرار دادن یک سلسله تمهیدات و سنّت‌های قراردادی، معنای متن را پیشاپیش محدود کرده، پاسخ خواننده را از قبل رقم زده است. در چنین متنی، نیروی خیال‌پردازی و ابداع خواننده به هیچ گرفته می‌شود و از این رو وی حکم مصرف‌کنندهٔ منفعلی را می‌یابد که موظّف است متن را به گونهٔ مورد نظر نویسنده دریابد. برعکس، متن نوشتنی نیروی خیال‌پردازی و ابداع خواننده را اساس کار می‌گیرد. معنای چنین متنی یکسره وابسته است به معناهایی که خوانندهٔ آن در ذهن می‌آفریند» (برگرفته از مقدادی، ۱۳۹۳: ٤١٩).[۳] به‌تعبیری، متن نوشتنی این مجال را به خواننده می‌دهد تا در هنگام خواندن متن، معنای شخصی خود را که ممکن است با معنای شخصی خوانندهٔ دیگر و بلکه با معنای محتملِ مورد نظر نویسنده بسیار هم متفاوت بوده باشد، بیافریند و متن را از نو بنویسد.

از چشم‌انداز نشانه‌شناسی، تصویر جلد کتاب ***نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی***، طراحی‌شدهٔ ابراهیم حقیقی، بر همین معنا که اساساً بازبسته به نقد نظریه‌مدار است، دلالت دارد. کارِ «خودنویس»، نوشتن است و درج تصویر آن روی جلد کتاب، تداعی‌کنندهٔ آن است که نقد ادبی نظریه‌مدار و به‌تبع آن، کتاب ***نقد ادبی*** که معرفی‌کنندهٔ رویکردهای این‌چنین نقدی است، با اعتقاد به نوشتنی‌شدگی متن در نظریه‌های نوین نقد ادبی، خودنویسی به دست خواننده می‌دهد تا خودْ معنای شخصی‌اش را بسازد و متن را آن‌طور که می‌خواهد–البته با الزاماتی– بازنویسی کند. سایهٔ این خودنویس بر روی جلد کتاب، دیگر یک خودنویس نیست، بلکه یک «پیکان» است. گویا میان این دو یک رابطهٔ تشبیهی برقرار شده است. ازآنجا که پیکان به‌مثابهٔ یک نشانهٔ نمادین (Symbolic)، راه‌نماینده و نشان‌دهندهٔ جهتِ درستِ حرکت است، حضور سایه‌وار آن در تصویر، دلالت بر آن تواند داشت که تعریف نوین نقد ادبی و نوشتنی‌شدگی متن که شدیداً با این تعریف در پیوند است، اتّفاقاً سرراست‌ترین و درست‌ترین جهت در نقد متون ادبی و فهم آنها نیز هست. برخلاف رنگ سیاه که نشانهٔ پایان است (لوشر، ۱۳۸٦: ۹۷)، سفید تداعی‌گر آغاز است. سفیدی پس‌زمینهٔ تصویر جلد این کتاب نیز تداعی‌گر آن است که در نقد ادبی مدرن، متن با خواندن آغاز می‌شود و هر خواندن به‌مثابهٔ آغازی برای متن است؛ آغازی برای نوشته‌شدن آن؛ آغازی برای معنایافتن آن.

نتیجه

سدهٔ بیستم، سدهٔ دگردیسی نقد ادبی، چرخش آن به سمت نوعی نقد نظریه‌مدارِ مبتنی بر نظریه‌های بینارشته‌ای و ظهور رویکردهای انگلو– امریکایی در نقد ادبی بود. نهادینه شدن گفتمانی این‌چنین از نقد ادبی، خاصّه در محافل دانشگاهی، طبیعتاً با تألیف کتاب‌های نقد و نظریهٔ ادبی در آن کشورها و سپس ترجمهٔ برخی از این کتاب‌ها و تألیف کتاب‌هایی مشابه در کشورهای مصرف‌کننده، نظیر ایران، همراه بوده است. این کتاب‌های تألیفی و ترجمه‌ای، مثل هر کتاب دیگری، دارای جلدی مصوّر به تصویرهای گوناگون‌اند. تصویر گروهی از این کتاب‌ها، تبعی (همگانی) و تصویر گروهی دیگر، شخصی (اختصاصی) است. با قرائت گروهِ تصویرهای شخصی (اختصاصی)، از چشم‌انداز نشانه‌شناسی و مطالعات فرهنگی، می‌شود به نتیجه‌های چندی رسید:

۱) این تصویرها، از گونهٔ نشانه‌هایی دیداری، نشانه‌هایی ابزاری و نشانه‌هایی شمائلی، نمایه‌ای و نمادین‌اند.

۲) این تصویرها به مثابهٔ «متن» متشکّل از دال ها و مدلول‌هایی‌اند که همچنانکه کارِ «زبان» در ایجاد ارتباط را انجام می‌دهند، با رمزگان نقد ادبی نظریه‌مدار نیز در پیوندی تنگاتنگ قرار دارند و بازتاب‌دهندهٔ آن‌اند.

در نقد ادبی نظریه‌مدار، برخلاف نقد ادبی ادوار پیشین، آثار ادبی تک‌معنایی نیستند، بلکه دارای دلالت‌های چندگانه‌اند. با این انگاره، ناقد ادبی نیز کسی است که به گونه‌ای روشمند در صدد کشف معانی ضمنی اثر ادبی برمی‌آید. در بین تصویرهای جلد کتاب‌هایی نقد و نظریهٔ ادبی، چه کتاب‌هایی که به فارسی برگردانده شده و چه کتاب‌هایی که پژوهشگران و منتقدان ایرانی نوشته‌اند، تصویرهایی را مشاهده می‌شود که قرائت نشانه‌شناسانهٔ‌شان حکایت از آن دارد که این تصویرها دقیقاً به همین ویژگی‌های نقد ادبی نظریه‌مدار دلالت ضمنی دارند و تأویل‌پذیری و چندلایگی معنایی متن را آینگی می‌کنند. تصویر جلد برگردان فارسی کتاب‌های ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***(لیس تایسن) و ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*** (رامان سلدن و پیتر ویدوسون) و تصویر جلد کتاب‌های ***نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*** (حسین پاینده)، ***نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی*** (علی تسلیمی)، از این دسته‌اند.

پانوشت‌ها

۱. دورهٔ زبان‌شناسی عمومی، درس‌گفتارهای فردینان دو سوسور در سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ بوده است که پس از مرگ وی گردآوری شده. این کتاب، اوّل‌بار در ۱۹۱٦ به زبان فرانسوی انتشار یافت و در ۱۹۵۹ به انگلیسی برگردانده شد.

۲. دوشان را ازلحاظ اهمیتی که در هنر سدهٔ بیستم داشته است، با پیکاسو قابل سنجش دانسته‌اند. آندره برتون، به وی لقب «زیرک‌ترین هنرمند سدهٔ بیستم» داده است. با آثار تأثیرگذار و بحث‌برانگیز دوشان نظریه‌پردازان هنر و فیلسوفان زیبایی‌شناسی ناگزیر شدند مفهوم «پدیدهٔ هنری» را جایگزین مفهوم معناباختهٔ «کار هنری» کنند. Fountain یا «فوّاره» (آبریزگاه) که در سال ۱۹۱۷ در نمایشگاه جامعهٔ هنرمندان غیر وابستهٔ نیویورک به نمایش درآمد، فقط یک کاسهٔ توالت فرنگی مردانه بود که با امضای مستعار R. Mutt امضا شده بود. نیز ازآنجایی که ما به‌ویژه از مشروطه به این سو به تقلید از غرب و آن هم خاصّه در برخی حوزه ها آموخته شده‌ایم، در نمایشگاه سالانهٔ انجمن مجسّمه‌سازان، موسوم به «چهارسوی خیال»، که در سال ۱۳۹۸ در گالری‌های خانهٔ هنرمندان برگزار شد، اثری با نام «ناصری» از مجموعهٔ «عنصر فرهنگی» که با الگوبرداری از «فوّارهٔ» مارسل دوشان، طراحی شده بود، ارائه و به قیمت پنجاه میلیون تومان فروخته شد! این اثر را که محمّدرضا رحیمی ایده‌پردازی و اجرا کرده است، کاسهٔ توالت ایرانی‌ای است منقّش به تصویر ناصرالدّین شاه قاجار. خود این تصویر، کارِ هنرمند درگذشته، حسنعلی وزیری (۱۳۳۳– ۱۲٦۸) است که در حدّ خودش قدروقربی تاریخی دارد و در یازدهمین دورهٔ حراج تهران، چیزی بین پنجاه تا هفتاد میلیون تومان نیز قیمت‌گذاری شده است.

۳. ظاهراً کار رولان بارت هم از تناقض عاری نیست. وی در ***S/Z***، رمان‌های رئالیستی کلاسیک را آثاری خواندنی قلمداد کرده است، اما در همان کتاب به تحلیل یک رمان رئالیستی کلاسیک، یعنی ***سارازین*** بالزاک، چونان یک متن نوشتنی پرداخته و آن را از مصادیق بارز رمان نوشتنی دانسته است!

منابع

۱. استوار، مصیّب (۱۳۹۱). *رنگ*. تهران: راز نامه.

۲. بارت، رولان (۱۳۹٦). *لذّت متن*. پیام یزدانجو(مترجم). چ.۱۰. تهران: مرکز.

۳. برتنس، هانس (۱۳۹۱). *مبانی نظریهٔ ادبی*. محمّدرضا ابوالقاسمی. چ.۳. تهران: ماهی.

٤. پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. ۲ جلد. تهران: سمت.

۵. تایسن، لُیس (۱۳۹٤). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی(مترجم). حسین پاینده(سرپرست). چ.۳. تهران: نگاه امروز – حکایت قلم نوین.

٦. تسلیمی، علی (۱۳۹۰). *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی*. چ.۲. تهران: آمه.

۷. جابری اردکانی، سیّدناصر و غلامی، مجاهد (۱۳۹۹). «کارایی فرضیه در ادبیّات‌پژوهی». *فنون ادبی*. س.۱۲. ش.۳۲. پاییز. صص.۱٦-۱.

۸. الجرجانی، السیّد الشریف علی‌بن محمّد (من دون تاریخ). *مُعجم التّعریفات*. تحقیق و دراسهٔ محمّد صدّیق المنشاوی. القاهرة: دارالفضیلة.

۹. چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. مهدی پارسا(مترجم). زیر نظر فرزان سجودی. چ.٤. تهران: سورهٔ مهر.

۱۰. سپهری، سهراب (۱۳۸۹). *اطاق آبی به همراه دو نوشتهٔ دیگر*. پیروز سیّار(ویراستار). چ.۱۰. تهران: سروش.

۱۱. سجودی، فرزان (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. چ.۲. ویراست دوم. تهران: علمی.

۱۲. سجودی، فرزان (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علمی.

۱۳. سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. عبّاس مخبر. چ.۲. تهران: طرح نو.

۱٤. سوسور، فردینان دو (۱۳۸۲). *دورهٔ زبانشناسی عمومی*. کورش صفوی(مترجم). چ.۲. تهران: هرمس.

۱۵. شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۲). *زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی به سبکشناسی نگاه عرفانی*. چ.٤. تهران: سخن.

۱٦. شیری، قهرمان (۱۳۹۰). «اهمّیّت و انواع ابهام در پژوهشها». *فنون ادبی*. س.۳. ش.۵. پاییز و زمستان. صص. ۳٦-۱۵.

۱۷. صفوی، کورش (۱۳۹۷). *آشنایی با نشانهشناسی ادبیات*. چ.۳. تهران: علمی.

۱۸. ضیمران، محمّد (۱۳۸۲). *درآمدی بر نشانهشناسی هنر*. تهران: قصه.

۱۹. غلامی، مجاهد (۱۳۹۹). «نظریهٔ ادبی قدامهٔ بن جعفر». *نقد ادبی*. س.۱۳. ش.۵۰. تابستان. صص. ۱۰٦- ۷۹.

۲۰. فتوحی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. چ.۲. تهران: سخن.

۲۱. فوکو، میشل (۱۳۸٤). *این یک چپق نیست*. مانی حقیقی(مترجم). چ.۵. تهران: مرکز.

۲۲. کالر، جاناتان (۱۳۹۰). *در جستجوی نشانهها: نشانهشناسی، ادبیات، واسازی*. لیلا صادقی و تینا امراللهی(مترجم). فرزان سجودی(ویراستار). چ.۲. تهران: علمی.

۲۳. گُرنی، یوگنی (۱۳۹۸). «نشانهشناسی چیست؟» از *نشانهشناسی: مقالات کلیدی*. امیرعلی نجومیان(گردآورنده). محمّد غفّاری(مترجم). چ.۲. تهران: مروارید.

۲٤. لوشر، ماکس (۱۳۸٦). *روانشناسی رنگ*. ویدا ابیزاده(مترجم). تهران: درسا.

۲۵. لیکاف، جُرج و جانسون، مارک (۱۳۹۵). *استعارههایی که با آنها زندگی میکنیم*. هاجر آقاابراهیمی(مترجم). چ.۲. تهران: علم.

۲٦. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). *دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*. تهران: چشمه.

۲۷. ون لیوون، تئو (۱۳۹۵). *آشنایی با نشانهشناسی اجتماعی*. محسن نوبخت(مترجم). تهران: علمی.

۲۸. هاوکس، ترنس (۱۳۹۸). *ساختگرایی و نشانهشناسی*. کورش صفوی(مترجم). تهران: علمی.

۲۹. هلدکرافت، دیوید (۱۳۹۱). *سوسور؛ نشانهها، نظام و اختیاری بودن*. سپیده عبدالکریمی(مترجم). تهران: علمی.

30. Barthes, Roland (1977). *Image Music Text*. Trans and Ed. Stephen Heath. London: Fontana Press.

31. Culler, Jonathan (2000*). Literary Theory: a Very Short Introduction*. 2nd.Ed. New York: Oxford University Press.

32. Eco Umberto (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington and London: Indiana University Press.

33. Hall, Stuart (1993). "Encoding/ Decoding". *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. London and New York: Routledge. Pp. 90- 103.

34. Jakobson Roman (1962). *Selected Writing*. The Hague: Mouton.

35. Peirce, Charles Sanders (1931-1958). *Collected Papers*. 8Vols. Cambridge, Mass: Harvard University.

36. Selden, R. Widdowson, P. and Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to contemporary Literary Theory*. 5th.Ed. Great Britain. Pearson Education limited.