جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۴، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱

مطالعهٔ تطبیقی کارکرد پیرامتنی طرح‌جلد کتاب در دههٔ هفتاد هجری شمسی و بازطراحی کنونی آن

فاطمه مرسلی توحیدی[۱]

چکیده

پیرامتنیت به‌عنوان یکی از انواع پنج‌گانهٔ ترامتنی، توسط ژرار ژنت، منتقد و نشانه‌شناس فرانسوی، در چارچوب پارادایم ساختارگرایی مطرح شده است. پیرامتن‌ها پاره‌متن‌هایی هستند پیرامون متن مرکزی که آستانه‌ای برای ورود به اثر و دریافت آن به‌شمار می‌آیند. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی و ابزار جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای به این پرسش پاسخ می‌دهد: جلد کتاب به‌عنوان پیرامتن درونی هم‌زمان در طراحی اولیه و بازطراحی، دچار چه تغییراتی شده و ارتباط آن با گفتمان‌های مسلط دورهٔ خلق اثر چیست؟ پیکرهٔ مطالعاتی، چهار عنوان کتاب ادبی است که در دههٔ هفتاد هجری شمسی به چاپ رسیده و پس از گذشت نزدیک به دو دهه، با طرح‌جلد جدید، تجدیدچاپ شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد پیرامتن جلد کتاب و تغییرات آن، برساخته‌ای از عوامل فرامتنی نظیر بافت فرهنگی جامعه، گفتمان‌های هنری رایج در دورهٔ خلق اثر، سیاست‌های نشر و تولید و همچنین تغییرات تکنولوژیک است. از سوی دیگر با مطالعهٔ نقش پیرامتنی جلد کتاب درمی‌یابیم در طول دو دهه، کارکرد پیرامتن‌ها از بستر توصیفی و روایی خارج شده و به‌سمت کارکرد دلالت نهان و اغواگری تغییر مسیر داده است تا جایی که می‌توان گفت پیرامتن خود به متنی مستقل بدل شده است.

واژه‌های کلیدی: بازطراحی، پیرامتنیت، ژرار ژنت، طراحی، طرح‌جلد کتاب.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۳۰

[۱]. استادیار مؤسسهٔ آموزش عالی هنر و اندیشهٔ اسلامی، قم، ایران، fa.morsali@yahoo.com

مقدمه

جلد کتاب همواره به‌عنوان رسانه‌ای تصویری، اثری هنری-کاربردی و دیباچه‌ای برای ورود به متن اصلی، به مخاطبان کتاب عرضه می‌شود. نخستین برخورد مخاطب با کتاب به‌مثابهٔ متن از طریق جلد آن صورت می‌گیرد و برخی مخاطبان با دیدن طرح‌جلد کتاب ترغیب به انتخاب آن می‌شوند. به عبارت دیگر، «طرح روی جلد درواقع ویترین و نمایندهٔ محتوای کتاب است و بیشترین کوشش‌های هنری طراح کتاب، در این بخش متمرکز است و نقش مؤثری در جلب توجه بیننده و خریدار کتاب دارد و نمایندهٔ ارزش‌های کیفی محتوای کتاب است» (افشارمهاجر، ۱۳۸۸: ۱۶۲). مرتضی ممیز، عمر و اثربخشی طرح‌جلد را به دو دوره تقسیم کرده است: «دورهٔ حضور کوتاه‌مدت در جامعه برای انجام‌وظیفهٔ پیام‌رسانی و ارتباط؛ و دورهٔ دوم که از بطن همین دورهٔ اول آغاز می‌شود زمانی است که طرح بر اذهان و خاطره‌ها نقش می‌بندد و بعد به‌عنوان سندی فرهنگی به تاریخ می‌پیوندد» (ممیز، ۱۳۸۲: ۲۸۸). ژرار ژنت[1] از نخستین منتقدانی است که در چارچوب پارادایم ساختارگرایی و در قالب نظریهٔ پیرامتنیت[2]، به نقش جلد کتاب به‌عنوان آستانه‌ای برای ورود به متن اصلی و دریافت آن اشاره کرده است. به باور ژنت، پیرامتن‌ها، تولیدات تصویری و زبانی هستند که متن اصلی را دربرگرفته‌اند و همواره متن مرکزی در کنار این عناصر به مخاطبان عرضه می‌شود. او عناصر سامان‌بخش طرح‌جلد را در هر دوره‌ای متغیر، و وابسته به شرایط زمانی تولید متن خوانده است. پیرامتن طرح‌جلد از هم‌نشینی دو «نظام زبانی» و «نظام بصری» ساخت یافته است که ریشه در پیش‌متن‌های فرهنگی و ایدئولوژیک جامعه و گفتمان‌های سبکی رایج در محیط هنری دارد. برای متونی که در طول سالیان تجدیدچاپ می‌شوند، محتمل است به‌علت عوامل گوناگونی نظیر گسست زمانی طرح با دورهٔ جدید و تطابق‌نداشتن با گفتمان‌های فرهنگی و هنری جدید، ناشران دست به طراحی مجدد جلد بزنند. در فراگرد این تغییرات، پیرامتن طرح‌جلد با تغییرات ساختاری و مفهومی چشمگیری روبه‌رو خواهد شد. نوشتار پیش‌رو بر آن است تا با مطالعهٔ تطبیقی چهار عنوان طرح‌جلد کتاب ادبی که در بازهٔ سال‌های ۱۳۶۵-۱۳۷۵ به چاپ رسیده‌اند و بازطراحی آن‌ها، به دو پرسش اصلی زیر پاسخ دهد:

---

[1]. Gerard Genette

[2]. Paratextualite

۱. جلد کتاب به‌عنوان ترکیبی از نظام پیرامتنی زبانی و نظام پیرامتنی تصویری در بازهٔ زمانی سه دهه با چه تغییراتی مواجه بوده است؟

۲. چه عواملی سبب ایجاد تغییرات در کارکرد ساختار پیرامتنی جلد کتاب در فواصل زمانی مربوط به طراحی اولیه و بازطراحی مجدد آن شده است؟

با توجه به اهداف و سؤالات یادشده چهار عنوان کتاب *نقد ادبی* محمدرضا شفیعی کدکنی، *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده*، *جشن حنابندان* و *بازماندهٔ روز* انتخاب شدند. انتخاب‌های فوق با توجه به محدودیت مورد مطالعاتی به عناوین کتب ادبی، از میان کتاب‌هایی صورت گرفت که به سبب اقبال فراوان ناشران و مخاطبان، علاوه بر تجدیدچاپ، با توجه به سیاست‌های نشر و تغییرات تکنولوژیک و فرهنگی، جلد نیز بازطراحی شده است.

روش انجام پژوهش

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. در این روند، با بهره‌گیری از منابع و مطالعات کتابخانه‌ای، اطلاعات مورد نیاز جمع‌آوری شده و با تجزیه و تحلیل آن‌ها، اهداف تحقیق دنبال شده است. حجم نمونه مشتمل بر چهار عنوان طرح‌جلد است که در دههٔ هفتاد به چاپ رسیده‌اند و در بازه‌ای قریب به دو دههٔ بعد، در قالبی جدید بازطراحی شده‌اند.

چارچوب نظری: پیرامتنیت

«پیرامتنیت، اصطلاحی است که ژنت برای نخستین بار آن را در سال ۱۹۸۱ وضع کرد و برای آن از واژهٔ متن[1] و پیشوند پیرا[2] و پسوند[3] بهره گرفت. پیشوند پیرا در گذشته برای ساختار برخی کلمات همچون فرازبانی به‌کار گرفته شده بود» (نامورمطلق، ۱۳۸۵: ۱۹۶). اگرچه ژنت در سایر کتاب‌های خود مانند *الواح بازگشتی*[4]، اشاره به پیرامتن کرده است، کتاب *آستانه‌ها*[5] را به‌طور مستقل به این موضوع اختصاص داده و در فصول سیزده‌گانهٔ این کتاب به شرح و معرفی انواع پیرامتن‌های متن کتاب، به‌عنوان هستهٔ مرکزی اثر، پرداخته است.

---

1. texte
2. para
3. ualite
4. Palimpsestes
5. Seuils

ژنت در *آستانه‌ها* آورده است: «یک متن به‌ندرت بدون پیرایه و به‌صورت عریان ارائه می‌شود و همواره با تولیدات کلامی و غیرکلامی نظیر نام مؤلف، عنوان، پیش‌گفتار و تصاویر ارائه می‌شود» (Genette, 1997: 1). ژنت پیرامتن‌ها را از عواملی می‌داند که متون را از حالت خام خود خارج می‌کنند و به آن‌ها کنش توصیفی و روایی می‌بخشند. «پاراتکست چیزی است که یک متن را به یک کتاب عرضه می‌کند تا قابلیت عرضه به مخاطبان را داشته باشد» (Genette, 1997: 1). چنان‌که «رولن بارت[1] نیز می‌پندارد، آنچه نام کتاب را بر خود نهاده است، فرایندی است که نخست تنها متنی ذهنی بوده که در گفتار وجود داشته است و اندک‌اندک در اثر متجلی شده و عینیت یافته است. او بر این باور است که متن را نمی‌توان به‌عنوان یک کالا به کسی ارائه کرد. درواقع، متن باید تبدیل به کالایی قابل‌مبادله شود تا بتوان بر آن نام اثر نهاد» (رستمی، ۱۳۹۴: ۶۸)؛ بنابراین همین تمهیدات پیرامتنی هستند که نوشتار را شایستهٔ دگرگونی از «اثر» به «متن» می‌کنند. «ژنت در هر اثر به یک متن مرکزی معتقد است و سپس به متن‌هایی که آن را به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم دربرمی‌گیرند. به بیان دیگر، دو دسته متن وجود دارد: متن‌هایی که اساس اثر را تشکیل می‌دهند و متن‌هایی که در پیرامون آن، مانند ماهواره‌ای در فواصل دور و نزدیک قرار دارند. به همین دلیل این‌گونه متن‌ها را متن‌های ماهواره‌ای نیز نامیده‌ایم. این متن‌ها مانند سیاره‌ها و اقمار آن‌ها به دور خورشید متن می‌چرخند و در ارتباط با یکدیگر، منظومهٔ متنی را شکل می‌دهند» (نامورمطلق، ۱۳۸۵: ۱۹۶–۱۹۷).

در گام بعدی می‌توان نقش فراتری برای پیرامتن‌ها قائل شد و آن مشارکت در برساخت معنای اثر و جهت‌دهی به تأویل و ادراک مخاطب است: «ژنت نشان می‌دهد خواندن یک متن هرگز جدا از پیرامتن‌های دربرگرفتهٔ آن اتفاق نمی‌افتد؛ بنابراین پیرامتن در دریافت یک اثر نیز مؤثر است» (Batchelor, 2018: 8). درنتیجه پیرامتن «مانند بسته‌بندی است که در ابتدا وظیفهٔ محافظت از آن را دارند و به‌تدریج، محتوای بسته را نشان می‌دهند» (Pellatt, 2013: 1)؛ بنابراین «به‌جای اینکه جلد کتاب را قابی ببینیم که تنها اطراف کتاب را احاطه کرده است، باید آن را چارچوبی بدانیم که سبب فهم متن از دریچهٔ جلد کتاب شده است» (Jansen, 2014: 265).

به‌واقع «متون ادبی پس از اختراع کتاب هرگز همچون متنی برهنه به خوانندگان ارائه نشده‌اند، بلکه معمولاً به شکل کتابی درآمده‌اند و این کتاب اندازه‌ای دارد، همخوان با رسم روز

[1]. Roland Barthes

شکل می‌یابد و احتمالاً در مجموعه‌ای خاص از سوی سازمانی انتشاراتی منتشر می‌شود. طرح روی جلد، حروف، صفحهٔ عنوان، نام نویسنده یا نویسندگان و احتمالاً نام مستعار نویسنده، عنوان متن و چه‌بسا نقش جملاتی در پشت جلد در معرفی یا تبلیغ کتاب، صفحهٔ تقدیم‌نامه، گزین‌گویه‌هایی که همچون سرلوحه کتاب می‌آیند، پیش‌گفتار و مقدمه‌ها، پس‌گفتار، عناوین فصول، عناوین فرعی، فهرست‌ها، نمایه‌ها، یادداشت‌ها، همه در پذیرش متن از سوی خواننده (یا در معناگرفتن متن) تأثیر دارند. این همه در حکم زمینه‌های دلالت معنایی متن هستند» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۲۳). اگرچه ژنت پیرامتن را فقط برای متون نوشتاری تبیین کرده است، «اگر بخواهیم پاراتکست را به حوزه‌ای خارج از متن نوشتاری و ادبیات گسترش دهیم، واضح است که برخی دیگر از هنرها نیز معادل‌هایی برای پاراتکست دارند، مانند عنوان در موسیقی و هنرهای زیبا، امضا در نقاشی، تریلر و آنونس فیلم. تمام این‌ها می‌توانند پیشنهادهایی برای گسترش موازی این عبارت در سایر حوزه‌ها باشند» (Pellatt, 2013:3).

جلد کتاب به‌مثابهٔ پیرامتن درونی هم‌زمان

ژنت نقش آستانه‌ای پیرامتن را به دو گروه «درون‌متن» و «برون‌متن» تقسیم می‌کند: «این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری چون عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، درآمدها، پی‌نوشت‌ها را دربرمی‌گیرد؛ و نیز یک برون‌متن که عناصر بیرون از متن مورد نظر نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرات منتقدان و جوابیه‌های آنان و دیگر موضوعات مربوط به مؤلف و یا مدون‌کنندهٔ اثر را دربرمی‌گیرد» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۰). همچنین ژنت معتقد است در تحلیل یک پیرامتن باید چندین شاخص بررسی را در نظر داشت: «۱. مکان اثر، ۲. زمان ظهور و افول، ۳. وجه وجودی (کلامی یا غیرکلامی)، ۴. ویژگی‌های وضعیت ارتباطی فرستنده و گیرنده (از چه شخصی به چه شخصی)، ۵. کارکردها (برای انجام چه کاری)» (Genette, 1997: 4).

علاوه بر دسته‌بندی‌های یادشده، پیرامتن‌ها برمبنای هم‌زمانی یا تقدم و تأخر در زمان ارائهٔ اثر نیز قابل‌تقسیم‌بندی هستند. ژنت نسبت زمانی پیرامتن با متن اصلی را به سه دسته تقسیم کرده است: «پیشازمان، هم‌زمان، پسازمان؛ یعنی برخی پیرامتن‌ها همانند تیزرهای تبلیغاتی برای متن سینمایی پیش از انتشار متن اصلی ظاهر می‌شوند و برخی چون پوسترهای سینمایی هم‌زمان با متن پدید می‌آیند و برخی دیگر همانند نقد روزنامه‌ای پسازمانی‌اند» (نامورمطلق، ۱۳۸۵:

۱۹۸–۱۹۹). بدیهی است جلد کتاب به‌علت عرضهٔ مستقیم و تماس فیزیکی با متن کتاب، در زمرهٔ «پیرامتن درونی هم‌زمان» قرار می‌گیرد.

از دیگر تقسیماتی که ژنت برای پیرامتن ارائه می‌دهد، تقسیمات کارکردی آن است. «ژنت چهار کارکرد برای پیرامتنیت ارائه می‌دهد و هر چهار کارکرد را مؤثر در دریافت خوانندگان می‌داند. ۱. هویت‌بخش، ۲. توصیفی (سبک و محتوا)، ۳. دلالت‌های ضمنی، ۴. اغواگری» (Pellatt, 2013: 2).

ژنت، کاربرد جلد به‌عنوان پیرامتنی برای ورود به متن و دریافت آن را از مباحث امروزی نقد ادبی نامیده است و جلد کتاب، در قرون گذشته را فاقد روابط پیرامتنی با متن کتاب خوانده است: «جلد چاپی (جلد ساخته‌شده به‌وسیلهٔ مقوا یا کاغذ) پدیدهٔ نسبتاً جدیدی است و به‌نظر می‌رسد از ابتدای قرن ۱۹ به‌وجود آمده باشد. در دورهٔ کلاسیک کتاب‌ها با پوششی چرمین عرضه می‌شدند که به‌جز نام کتاب و گاهی نام نویسنده، چیز دیگری نداشت» (Genette, 1997: 23). «پاراتکست به‌طور مداوم بسته به دوره، فرهنگ، سبک، نویسنده، اثر و چاپ و ویرایش که اغلب اوقات به‌طور گسترده‌ای تنوع دارد، مختلف است و تغییر می‌کند. این یک واقعیت پذیرفته‌شده است که در دورهٔ ما گفتمان‌های متعددی حول اثر شکل گرفته‌اند که با منطق دورهٔ کلاسیک و باستان که غالباً متون به‌صورت خام و در قالب نسخه‌های خطی ارائه می‌شدند، متفاوت است» (Genette, 1997: 3). با توجه به گسترش استفاده از جلد کتاب، همواره دیدگاه‌های مختلفی نیز در ارتباط با نقش دلالتی طرح‌جلد شکل گرفته است؛ «اصطلاحات پیش‌پاافتاده‌ای نظیر *دربارهٔ کتاب از روی جلدش قضاوت نکن*[1] و نظراتی که بر نقش این پاراتکست به‌عنوان عنصری مؤثر در درک خوانندگان از متن تأکید دارند، همواره در کنار هم وجود داشته‌اند» (Jansen, 2014: 265). اهمیت پیرامتنی طرح‌جلد را می‌توان از چندین منظر متفاوت نگریست:

«۱. طرح روی جلد کتاب کنجکاوی خواننده را برای توجه به کتاب جلب می‌کند؛

۲. طرح‌جلد شامل ژانر کتاب، مضمون اصلی و محتوا و عناصری از محتوای کتاب است؛

۳. طرح‌جلد کتاب دربردارندهٔ عاملی نامحسوس است و آن تأثیرگذاری بر خواننده می‌باشد و این تأثیرگذاری به معنای متوقف‌کردن فرد در مقابل میز نمایش کتاب‌ها در زمانی است که فرد

[1]. Don't judge a book by its cover

تنها نیم‌نگاهی به کتاب‌های مختلف دارد یا زمانی که به صفحه نمایشگر رایانه چشم دوخته است و فقط طرح‌جلد کتاب‌هایی را در اینترنت می‌بیند؛ این تأثیرگذاری، ایجاد خواست درونی در فرد برای بازکردن کتاب و ورق‌زدن و مطالعه‌کردن آن است. زمانی که فرد کتاب را برداشته و شروع به ورق زدن آن می‌کند، طرح‌جلد تأثیرگذاری خود را انجام داده است» (اکبری‌تبار، ۱۳۹۱: ۱۳۵). ژنت نیز معتقد است: «بیشترین کارکرد طرح‌جلد، جلب توجه است که می‌تواند از طریق تصویرسازی چشمگیر، نمایی از یک فیلم یا ارائهٔ گرافیکی ساده‌ای باشد» (Genette, 1997: 28). از سوی دیگر «پیرامتن‌ها تولیداتی هستند که هرگز نمی‌دانیم آیا باید آن را بخشی از متن تلقی کنیم یا نه، اما درهرصورت آن را دربرگرفته و تداوم می‌بخشند و به بیان دقیق‌تر آن را معرفی می‌کنند» (نامورمطلق، ۱۳۸۵: ۱۹۷). برخی از عناصر پیرامتنی نظیر طرح‌جلد، در شرایط گوناگون خصوصیات و کارکرد متنی می‌یابند و از تقید و وابستگی به متن اصلی فارغ می‌شوند، مانند نمایشگاه‌ها و کتاب‌هایی که انحصاراً به نمایش طرح‌جلد، فارغ از متن آن پرداخته‌اند.

ژنت طرح‌جلد را به همراه عنوان، اندازهٔ اثر، نام مؤلف، پیشکش‌نامه‌ها[1] و تبرک‌نامه‌ها[2] جزو عناصر پیرامتن درونی معرفی می‌کند و پیرامتنی را «درون‌متن» می‌خواند که «دارای ارتباط مستقیم با متن اصلی باشد و در بیشتر موارد پیرامتن درونی دارای رابطهٔ همنشینی با متن اصلی یکی انگاشته می‌شود» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۱۹۹). همچنین در تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ خود از پیرامتنیت به سه دستهٔ ناشر، مؤلف و شخص دیگر، طرح‌جلد را پیرامتنیت ناشری دانسته است. نامورمطلق نیز با توجه به آنکه «برخی از هنرها همچون گرافیک براساس سفارش تولید می‌شوند» (نامورمطلق، ۱۳۸۵: ۲۰۲) این تقسیم‌بندی را تأیید کرده است. اگرچه طرح‌جلد حاصل طراحی هنرمند است، این ناشر یا مدیر هنری انتشارات است که به‌عنوان نیروی «تصمیم‌گیرنده»، تعیین‌کننده و تأییدکنندهٔ آن چیزی است که روی جلد نقش می‌بندد. «ناشران صافی‌های جهت‌داری هستند که اغلب آثاری را انتخاب می‌کنند که با سلیقه و آرای آن‌ها در باب چیستی اثر هنری پرفروش همخوانی داشته باشد» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۱۳۲). این ناشر است که با امکانات و محدودیت‌های مالی و فرهنگی خود «می‌تواند در ایجاد فضای نقد و نظرهای روشنفکرانه نقش تعیین‌کننده‌ای داشته باشد. هر بار که به موضوع و مقولهٔ ویژه‌ای می‌پردازد یا ژانری نو باب

[1]. Dedication
[2]. Epigraph

می‌کند، مرزهای مصرف و نشر فرهنگ را تغییر می‌دهد و شکل تازه‌ای به آن‌ها می‌بخشد» (لیمن، ۱۳۸۸: ۲۲).

در ادامه، ژنت فهرستی از مواردی که ممکن است با توجه به زمان‌ها و مکان‌های مختلف روی جلد کتاب‌ها ظاهر شود، ارائه می‌دهد و متذکر می‌شود لزومی ندارد که تمام این موارد روی جلد بیاید و به‌تناسب ژانر و دوره‌های متفاوت می‌توان گزینش‌های گوناگونی از عناصر کلامی روی جلد داشت: «اجزای روی جلد شامل نام یا نام مستعار نویسنده، سمت نویسنده مانند استاد... ، عضو... ، عنوان اثر، ژانر اثر، نام مترجم(ها)، از مقدمهٔ نویسنده(ها)، امضای نویسنده، شمارهٔ چاپ، تصویر خاص، تاریخ، قیمت، پیشکش‌نامه، تبرک‌نامه» (Genette, 1997:24). در هر طرح‌جلد، اجزای یادشده را می‌توان به دو لایهٔ «نظام تصویری» و «نظام زبانی» تقلیل داد. در جلد هر کتابی با این دو نظام اصلی روبه‌رو هستیم که هردو، جنبهٔ دیداری یافته‌اند. این دو لایه در قابی به نام طرح‌جلد به‌عنوان متنی برای ورود به متن اصلی کتاب قرار گرفته‌اند. مجموع دلالت‌های دو نظام یادشده به درک تصویر و دریافت محتوای کتاب می‌انجامد.

بازطراحی جلد

بازطراحی[1] جلد کتاب به معنای تغییر بصری یا ساختاری پیرامتن طرح‌جلد است که با توجه به عنصر زمان از طرح پیشین فاصله گرفته است. آنچه سبب نیاز به دگردیسی طرح از پیرامتن پیشین به پیرامتن جدید است، نبود ارتباط طرح قبلی با پیش‌متن‌های فرهنگی و هنری مخاطب و جامعهٔ پیش‌رو است؛ «مخاطب گروهی نیست که یک‌بار برای همیشه تشکیل شده باشد، بلکه ارگانیسمی زنده است که مرکب از گروه‌های اجتماعی مختلف برحسب دوره‌های زمانی شکل می‌گیرد و از شکل می‌افتد» (موشتوری، ۱۳۸۶: ۱۳۵). ژنت بر این باور است که کیفیت و چگونگی پاراتکست، ظاهر ثابتی ندارد و در هر دوره با توجه به عوامل فرهنگی و اجتماعی مختلف، متفاوت است. وی بر دائمی‌نبودن یک طرح‌جلد اشاره کرده است و بر بینامتنیت حاکم بر بازطراحی جلد و رویدادهای فرهنگی و اجتماعی پیرامون متن کتاب، تأکید کرده است. «یک طرح‌جلد ممکن است دائمی نباشد و با چاپ جدید یا ویرایش جدید و همچنین اتفاقاتی نظیر اقتباس فیلم از کتاب، به جلد جدیدی دست یابد» (Genette, 1997: 28). آنچه در نظام پیرامتنی

[1]. Redesign

بازطراحی طرح‌جلد حائز اهمیت است، فاصلهٔ زمانی طرح‌جلد جدید از متن اصلی است؛ بدین مفهوم که در ابتدا متن و پیرامتن با رابطه‌ای هم‌زمانی تولید شده‌اند، اما در بازطراحی جلد متن متقدم و مربوط به گذشته است، اما پیرامتن تغییر یافته است. در این تغییر، عناصر زبانی پیرامتن جدید نظیر «عنوان»، «نام مؤلف»، «نام انتشارات» ثابت و متعلق به گذشته‌اند و بیشتر این تغییرات مربوط به نظام تصویری است.

پیکرهٔ مطالعاتی ۱: طرح‌جلد مجموعه کتاب‌های شفیعی کدکنی

مجموعه کتاب‌های نقد ادبی محمدرضا شفیعی کدکنی، از ابتدای دههٔ هفتاد تاکنون بارها به چاپ رسیده است. این مجموعه کتاب‌ها در ابتدای انتشار، با طراحی آیدین آغداشلو چاپ شد و در دههٔ نود یونیفرم مجموعه با طراحی بیژن صیفوری تغییر یافت. «مجموعه‌سازی از نظر ژنت یکی از درون‌متن‌های ناشری است که در دسته‌بندی موضوعی و مضمونی اثر به مخاطب کمک می‌کند. برخی ناشران با اشکال هندسی و برخی دیگر با رنگ، طرح روی جلد و یا علامتی خاص و... مجموعه‌های خود را می‌نمایانند» (نامورمطلق، ۱۳۸۵: ۲۰۱). آنچه میان دو مجموعه مشترک است، جلد گالینگور و زمینهٔ سیاه کتاب است که با محتوای کتب و جایگاه نویسنده تناسب دارد. ژنت نیز معتقد است «رنگی که برای روی جلد انتخاب می‌شود، می‌تواند نوع و ژانر کتاب را نمایش دهد» (Genette, 1997: 24) (تصویر ۱).

تصویر ۱. طراحی (ردیف بالا) و بازطراحی (ردیف پایین) جلد کتاب شفیعی کدکنی

منبع: نگارنده

پیرامتن تصویری و پیرامتن زبانی

در تصویرسازی روی جلد مجموعه کتاب‌های نقد ادبی شفیعی کدکنی، آیدین آغداشلو نقش‌مایه‌های سنتی ایرانی را درون کادری در نیمهٔ بالایی جلد به تصویر کشیده است. به‌کارگیری این نقش‌مایه‌ها علاوه بر آنکه دلالت بر هویت ایرانی و عرفانی شعر پارسی دارد، پیوند آشکاری با سبک و گفتمان غالب فرهنگی در سال‌های پس از انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی دارد. در این دوران «سنت‌گرایی اسلامی، یا به تعبیر بهتر سنت‌گرایی ایدئولوژیک، گفتمانی بود که جایگزین مدرنیزاسیون پهلوی شد» (احمدی، ۱۳۸۶: ۹۲). «عمده‌ترین تغییر در این مدت، افزایش توجه به هنرهای اسلامی سنتی بود. هنرهای سنتی مانند نقاشی، مینیاتور، خوشنویسی، نقاشی قهوه‌خانه، شعر کلاسیک و حتی تا حدی موسیقی سنتی مورد توجه قرار گرفت؛ زیرا این هنرها را ریشه در فرهنگ خود می‌دانستند» (صحیحی، ۱۳۷۲: ۱۱). در این مرحله، مراکز هنری نظیر ادارات و انتشارات‌ها نیز مشتاقانه درخواست نوعی هنر ایرانی–اسلامی را کردند که حاوی مشخصات متمایز از هنر غربی باشد و ارزش‌های فرهنگی و سنتی را انتقال دهد. اعتلای ارزش‌های برآمده از گفتمان ملی–مذهبی از جمله مضامینی است که طراحان به بازنمایی آن اهتمام می‌ورزند. درنتیجه «در طول سالیان این دهه، به‌تدریج علاقهٔ طراحان از ارائهٔ گرافیک با هویتی غربی، به‌سمت ارائهٔ گرافیک بومی و وطنی پیش رفت» (معنوی‌راد و مرسلی توحیدی، ۱۳۹۶: ۶۸). از سوی دیگر در این دوران نقاشان نیز به طراحی جلد مشغول شدند و طراحی گرافیک در شمایلی نقاشانه، روی جلد کتب پدید آمد. «طی این دهه، عواملی نظیر کم‌شدن نمایشگاه‌های نقاشی و برخی از مسائل اقتصادی سبب شد که نقاشان به کار طراحی جلد کتاب رو بیاورند» (حقیقی، ۱۳۸۴: ۲۸). آغداشلو خود در این‌باره می‌گوید: «برای شخص من مسئلهٔ اصلی این بود که نقاشی‌هایم را به‌صورت تصویرگری عرضه کنم؛ زیرا بعد از انقلاب تا مدتی گالری‌های نقاشی بسته بودند و آثار نقاشی خریدوفروش نمی‌شد و هنوز خریداران و حمایتگران به میدان نیامده بودند، پس گرافیک را در کنار نقاشی انتخاب کردم» (آغداشلو، ۱۳۹۱: ۱۶). از سوی دیگر «محدودیت تکنولوژیک حروف‌چینی و نبود امکانات لایه‌بندی و تلفیق حروف با تصویر، تصویرگری را عنصری بارز در طراحی جلد این دوران ساخته است» (صیفوری، ۱۳۹۳: ۶۱).

هم‌زمان با چاپ جدید این مجموعه در دههٔ اخیر، عناصر بصری روی جلد، تغییر سبکی و مضمونی یافته‌اند. «در این دوره، طراحان آزاد سعی داشتند تا خود را از قیدوبند تصویر که صراحت بیشتری داشت رها کنند و سراغ فرم‌های انتزاعی بروند. بعد از خستگی بسیار از این

اسلیمی‌ها، طراحان جلد به خط پناه بردند و ظرفیت‌های آن را کشف کردند» (حقیقی، ۱۳۹۰: ۳۲). تمایز پرداخت طرح‌جلد اولیه و بازطراحی را می‌توان در تغییرات سبکی جریان هنری هر دوره جست‌وجو کرد. هم‌زمان با ورود ابزارهای جدید، نسل جدیدی از طراحان نیز وارد بازار طراحی گرافیک شدند. «طراحان مهم این نسل نه از «نقاش-تصویرگران» که از میان «طراح-تصویرگران» برخاستند و از همین راه شاید حوزه و حیطهٔ گسترده‌تری را نشانه می‌زنند و به‌کارگیری عکاسی و حروف‌نگاری و خوشنویسی، به گسترش کارمایهٔ آنان امکان تداوم داد» (آغداشلو، ۱۳۸۴: ۵).

کادر دایرهٔ پس‌زمینه، نخستین نظام بصری پیرامتنی طرح‌جلد است. این سطح با قرارگیری در مرکز کادر و هم‌نشینی با رنگ سیاه زمینه، تأکید و درخشانی مضاعفی یافته است؛ معنویت و عرفان شعر پارسی، این بار نه از طریق به‌کارگیری نقش‌مایه‌های سنتی که با معنویتی نمادین که در عنصر دایرهٔ نهفته انتقال یافته است. آنچه این سطح بصری را تشکیل داده است، تکرار ریتمیک حروف و کلمات عنوان و در قالب تایپوگرافی حروف نستعلیق است. استفاده از تایپوگرافی به‌عنوان طرح‌جلد از رویکردهای سبکی جدیدی است که در سال‌های اخیر و پس از ورود فناوری دیجیتال به‌عنوان پیرامتن روی جلد نقش بسته است.

«عنوان اثر»، «نام مؤلف-مترجم»، «نام انتشارات» از جمله مهم‌ترین پیرامتن‌های زبانی جلد است. عنوان در طرح‌جلد قدیمی، با حروفی خوانا و وزین در مرکز کتاب چیده شده است و پس از آن طبق سنت قراردادی، زیرعنوان و نام مؤلف قرار دارد. نام انتشارات به‌عنوان عنصری دیگر از پیرامتن زبانی در پایین کادر قرارگرفته است. تمامی این عناصر زبانی، دلالتی رسمی و قراردادی بر معرفی و توضیح صریح محتوا، ژانر و پدیدآورندگان متن دارند. درواقع «نوشتار و تایپ در ساختار یونیفرم‌های هندسی شاخص این دوره غالباً همنشین تصویرسازی‌هایی هستند که امضای طراح را در کنار خود دارند. گویی ناخودآگاه طراح، تنها تصویرگری اثر را به رسمیت شناخته است. هنرمند اینجا حروف و تایپ را جزو ضروریات کار و خارج از حیطه خلاقیت خود می‌بیند» (صیفوری، ۱۳۹۳: ۶۱)، اما در بازطراحی جلد نوع نگارش و محل قرارگیری عناصر زبانی، تغییر چشمگیری یافته است. عنوان و نام نویسنده با سبک تایپوگرافی، علاوه بر دلالت زبانی، به نظام بصری نزدیک شده است و این بار به‌جای عناصر تصویری، حروف و کلمات، ساختار یونیفرم این مجموعه را تعیین کرده‌اند. نگاه تازه به طراحی حروف و استفاده از

ظرفیت‌های بصری خط به مدد امکانات رسانه‌های نوین دیجیتال، به‌عنوان عنصری هویت‌ساز از جمله روش‌های نوینی است که اخیراً طراحان و ناشران از آن بهره می‌جویند؛ زیرا «در نوشتار می‌توان از امکانات دیداری که خط در اختیار ما گذاشته استفاده کرد و نظامی دلال‌تر را به‌وجود آورد. این ویژگی‌ها را می‌توان به ویژگی‌های شکلی و کاربرد رنگ طبقه‌بندی کرد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۳۶). «تایپوگرافی ایرانی با زیبایی‌شناسی یگانه حروف فارسی، شناسنامهٔ سبک طراحی گرافیک امروز ایران است» (صیفوری، ۱۳۹۳: ۶۲). آرم انتشارات و امضای طراح، با قرارگیری در جایگاهی نامتعارف و ساختارشکنانه، یعنی قرارگیری بر سطح دایرهٔ تایپوگرافی به عناصر دیداری و بصری اضافه شده است و دلالتی تازه خلق کرده است (جدول ۱).

جدول ۱. مطالعهٔ تطبیقی پیرامتن تصویری و زبانی در پیکرهٔ مطالعاتی ۱

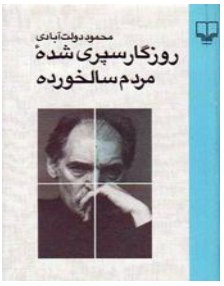
پیکرهٔ مطالعاتی ۱ «مجموعه کتاب‌های شفیعی کدکنی»		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی	پیکرهٔ مطالعاتی ۱ «مجموعه کتاب‌های شفیعی کدکنی»		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی
پیرامتن تصویری	**عناصر تصویر**	نقش‌مایهٔ گیاهی سنتی	کادر دایره‌ای متشکل از حروف نستعلیق	پیرامتن زبانی	**عنوان اثر**	مرکز، حروف تایپی	مرکز اثر- تایپوگرافی با خطوط نستعلیق
	تکنیک و سبک پردازش	نقاشی	تایپوگرافی دیجیتال		**نام مؤلف**	مرکز اثر- فونت سفید ضخیم	مرکز اثر- تایپوگرافی
	رنگ	کنتراست مکمل بر زمینهٔ سیاه	رنگ‌های گرم و سرد بر زمینهٔ سیاه		**لوگوی انتشارات**	پایین جلد	در کنارهٔ کادر تصویری
	ترکیب‌بندی	متمرکز	دایره		**نام طراح روی جلد**	ندارد	دارد-روی کادر اصلی
	نوع دلالت	صریح (اشاره به عناصر سنتی در پیوند با فرهنگ پارسی)	ضمنی (تایپوگرافی حروف نستعلیق) دلالت بر ریتم در شعر پارسی		**نوع دلالت**	صریح (حروف تنها بیانگر عنوان هستند)	تغییر در گفتمان‌های سبکی هنر- رواج تایپوگرافی

منبع: نگارنده

پیکرهٔ مطالعاتی ۲: روزگار سپری‌شده مردم سالخورده

کتاب *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی نخستین بار در سال ۱۳۷۰ توسط نشر چشمه و نشر پارسی چاپ شد. این کتاب در قالب مجموعه‌ای سه‌جلدی چاپ شده است و به سرگذشت سه نسل از یک خانواده اشاره دارد (تصویر ۲). چاپ مجدد این کتاب در سال ۱۳۸۶، با تغییر در پیرامتن طرح‌جلد توسط ناشر صورت گرفت (تصویر ۳).

تصویر ۲. طراحی اولیهٔ جلد در سال ۱۳۷۰
منبع: https://ketabnak.com



تصویر ۳. بازطراحی جلد در سال ۱۳۸۶
منبع: نگارنده

پیرامتن تصویری و زبانی

عکسی سیاه‌وسفید از نویسندهٔ اثر در سال‌های میانسالی، نظام تصویری پیرامتن طرح جدید قدیم را تشکیل داده است. این کادر با دو برش طولی و عرضی به چهار مربع تقسیم شده است و تداعی‌کنندهٔ ساختار چندگانهٔ کتاب است. با توجه به سه‌جلدی‌بودن مجموعه، طرح‌جلد در هر سه ثابت و بدون تغییر است. تصویر نویسندهٔ اثر از جمله دلالت‌های صریحی است که مخاطب را بدون دعوت به خوانش تصویر، به محتوای کتاب دعوت می‌کند. در طرح‌جلد قدیمی، عنوان کتاب با حروف چاپی و بدون پیرایهٔ بصری و با رنگ سیاه به نمایش درآمده است. باید در نظر داشت این دوران مقارن با ورود رسمی ابزار دیجیتال به ایران است. «سال‌های نرم‌افزارهای وکتور اولیه، بی‌امکان واردکردن تصویر. کامپیوتر در ابتدا فقط قابلیت حروف‌چینی و اجرای افکت‌هایی را داشت که تا قبل از آن هم با دستگاه‌های لیتوگرافی ممکن بود» (صیفوری، ۱۳۹۳: ۶۱). در بازطراحی جلد، نوشتار ممتد و ادامه‌یافتهٔ *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سالخورده* را که بخشی از کلمات در هریک از جلدهای مجموعه کتاب آمده است می‌توان بیش از آنکه پیرامتنی

نوشتاری و کلامی محسوب کرد، به نظام بصری مرتبط دانست. حروف بزرگ اما محو این عبارت با انقطاع کلمات در هر جلد و شروع نیمهٔ کلمات از جلد بعدی، مفهوم تواتر و ارتباط زمانی این سه‌گانه را در ذهن متبادر می‌کند. حروف ضخیم با دورگیری‌های محو آن تناسب ضمنی با معنای عنوان و حاکی از گذران دوران است؛ بنابراین این عنوان براساس تعریف دریدا از نوشتار به معنای اینکه کنش داشته باشد و خوانا باشد، هماهنگ است. نوشتار کنش دارد یعنی «هنوز نشانه باشد و در نظامی از نظام‌های نشانه‌ای در تقابل با نشانه‌های دیگر کارکرد دلالتگر داشته باشد» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۴۰). «گاهی بخش بزرگی از خلاقیت کلی طرح‌جلد، در عنوان کتاب به‌کار رفته است و طراح بیان بصری مناسب کتاب را با تکیه بر چگونگی طراحی خط عنوان بیان کرده است» (افشارمهاجر، ۱۳۸۸: ۱۶۵). همچنین تایپوگرافی تصویر، در چارچوبی ساختارشکنانه، به فضای عطف نیز تسری یافته است. «در چند دهه قبل، طراحی جلد کتاب فقط شامل سطح روی جلد کتاب می‌شد، اما در دو دههٔ اخیر، عطف و پشت جلد هم علاوه بر روی جلد، سطحی است که طراح جلد باید درنظر بگیرد و اثر خود را در سراسر این سه قسمت و با سعی در دستیابی به خلاقیت و بیان نمادین محتوای کتاب اجرا کند» (افشارمهاجر، ۱۳۸۸: ۱۶۲). مرتضی ممیز دربارهٔ ارتباط پشت جلد و عطف آن با روی جلد گفته است: «طراحی جلد کتاب، یک طراحی سه‌بعدی بوده و باید تمام سطوح در آن لحاظ شوند» (ممیز، ۱۳۸۰: ۲۰) (جدول ۲).

جدول ۲. مطالعهٔ تطبیقی پیرامتن تصویری و زبانی در پیکرهٔ مطالعاتی ۲

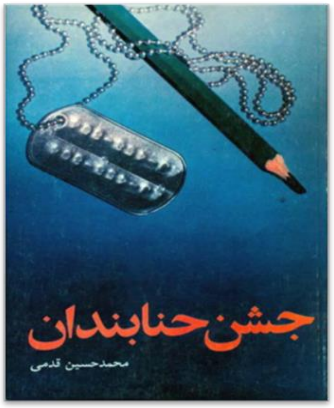
	پیکرهٔ مطالعاتی ۲ *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*	**طرح‌جلد قدیم**	**بازطراحی**		**پیکرهٔ مطالعاتی ۲ *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته***	**طرح‌جلد قدیم**	**بازطراحی**
پیرامتن تصویری	**عناصر تصویر**	تصویر نویسنده	تایپوگرافی عنوان با حروف تایپی محوشده	**پیرامتن زبانی**	**عنوان اثر**	بالای اثر- فونت چاپی ضخیم	نیمهٔ بالایی- حروف سفید نازک
	تکنیک و سبک پردازش	عکاسی	تایپوگرافی		**نام مؤلف**	بالای اثر- خطوط ضخیم	مرکز- حروف سفید نازک
	رنگ	سیاه‌وسفید	رنگ‌های سرد (خاکستری و آبی)		**لوگوی انتشارات**	بالای اثر	نیمهٔ بالایی

پیکرهٔ مطالعاتی ۲ *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی	پیکرهٔ مطالعاتی ۲ *در جست‌وجوی زمان ازدست‌رفته*		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی
ترکیب‌بندی		متقاطع	غیرمتمرکز	**نام طراح بر روی جلد**		ندارد	ندارد
نوع دلالت		صریح (تصویر نویسنده، نشانهٔ شمایلی)	ضمنی (مفهوم عنوان کتاب در تایپوگرافی و رنگ جلد)	**نوع دلالت**		صریح (حروف فقط بیانگر عنوان هستند)	ضمنی (حروف، نقش تصویری برعهده گرفته‌اند- دلالت بر گذشت زمان)

منبع: نگارنده

پیکرهٔ مطالعاتی ۳: طرح‌جلد داستان *جشن حنابندان*

کتاب *جشن حنابندان*، توسط انتشارات سازمان تبلیغات اسلامی، حوزهٔ هنری نخستین بار در سال ۱۳۶۸ به چاپ رسیده است (تصویر ۵) و دو دهه بعد، توسط انتشارات سورهٔ مهر وابسته به حوزهٔ هنری ویرایش و طراحی مجدد شده است (تصویر ۶). این کتاب شامل دو گزارش از جنگ ایران و عراق است که به سفارش شهید مرتضی آوینی، برای مجموعهٔ روایت فتح نگاشته شده است. بخشی از این کتاب به حوادث مربوط به بمباران شیمیایی حلبچه اختصاص یافته است.



تصویر ۵. طراحی اولیهٔ جلد کتاب *جشن حنابندان*
منبع: نگارنده

تصویر ۶. بازطراحی جلد کتاب *جشن حنابندان*
منبع: نگارنده

پیرامتن تصویری و زبانی

عناصر بصری در طرح‌جلد قدیمی این کتاب، از دو جزو بصری شاخص قلم و پلاک تشکیل شده است. این دو عنصر در تعامل مستقیم با هم و در قالب ترکیب‌بندی متمرکز، مرکز ثقل و توجه اثر هستند. پیرامتن‌ها از یک سو با محوریت متن و در اطراف آن شکل می‌گیرند و از سویی دیگر برساختی از فرهنگ و قراردادهای فرهنگی در روزگار انتشار اثر هستند. «تأثیرگذاری عاطفی اثر هنری فقط به این علت است که هنرمند و مخاطب، دانش و تجربهٔ مشترکی دربارهٔ عرف‌های جاری و ساری دارند» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۴۳). «شکل هنر براساس قواعد زیبایی‌شناختی و محتوای آن منبعث از جامعه است. این محتوا ارزش‌ها و اعتقادات و به‌طورکلی ایدئولوژی را شامل می‌شود» (راودراد، ۱۳۸۴: ۵۹–۶۰). عکس قلم و پلاک در وجه نمادین نشانه به‌عنوان دو عنصر قراردادی در هاله‌ای از تقدس، نماد علم و عمل، روایت و شهادت، هستند. واردشدن این عناصر از سمت بالای کادر به فضای جلد و همچنین قرارگرفتن این عناصر بر زمینهٔ آبی آسمانی، نماد تقدس و معنویت این عناصر در فرهنگ زمان انتشار اثر، یعنی سال‌های نخستین پس از جنگ است. در پیرامتن زبانی، مانند بسیاری از کتاب‌های دههٔ شصت و ابتدای دههٔ هفتاد که در آن، عنوان بسیاری از کتاب‌های نوستالژیک این دهه با لتراست، شابلون یا خوشنویسی نوشته شده بودند، با چینشی ساده سامان یافته است. طراحی عنوان جلد جدید، با وامداری به فونت طراحی قبلی، اما این بار در پیوند با نظام تصویری، دلالتی ضمنی یافته است. نام و امضای طراح اثر نیز به مجموعه عناصر زبانی در چاپ جدید اثر اضافه شده است.

طرح‌جلد جدید این کتاب، از تمامی زوایا (نشانگان تصویری، سبک، ترکیب‌بندی و رنگ)، تمایز چشم‌گیری با پیرامتن نخستین یافته است؛ زیرا «تغییریافتن گرایش‌ها و سلیقهٔ فرهنگی جامعه، مسیر و سرنوشت آثار را عوض می‌کند» (آذرنگ، ۱۳۸۶: ۲۸). این پیرامتن جدید بیش از هر چیز ارتباط نزدیکی با عنوان کتاب برقرار کرده است و عناصر نمادین فرهنگ ایران در جشنی موسوم به *جشن حنابندان* را در قالب دست و خطوط حنا و به سبک «مینی‌مالیسم» که از شاخصه‌های سبکی دههٔ حاضر است، به تصویر کشیده است. ارتباط طرح‌جلد با فرهنگ بومی ایران، نخستین لایهٔ دلالتی این نظام بصری است. مخاطب با مداقه و تعامل بیشتر با نظام بصری، خطوط رنگی گرم به رنگ نارنجی تیره و روشن که با ترکیب‌بندی مواج دوردست را

دربرگرفته‌اند، با محتوای کتاب که به خاطرات بمباران و موج انفجار در حلبچه است، نسبت می‌دهد. در طرح‌جلد اولیه، دلالت مستقیمی از باور فرهنگی جامعه وجود دارد. «در دلالت مستقیم تمایل به ارائهٔ معنای معین، ملفوظ، آشکار و یا مطابق عقل سلیم برای نشانه وجود دارد. اصطلاح دلالت ضمنی برای ارجاع به معناهای اجتماعی-فرهنگی و شخصی نشانه به‌کار می‌رود» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۰). سجودی این معنا را با توجه به مخاطب آن تعریف کرده است. «عبارت معنای ضمنی به تداعی‌های اجتماعی-فرهنگی و شخصی، ایدئولوژیکی، عاطفی و...) نشانه اشاره دارد. عواملی چون طبقه، سن، جنسیت و تعلق قومی و نژادی مخاطب و مشابه آن در شکل‌گیری معانی ضمنی دخالت دارند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۷۸). در پیرامتنی که دلالت ضمنی در آن حاکم باشد، «مخاطب دیگر یک مصرف‌کنندهٔ صرف نیست، بلکه به‌نوعی بازیگر و فعال است» (نامورمطلق، ۱۳۸۵: ۲۰۵). همچنین «دلالت مستقیم یک تصویر بصری؛ همان است که همهٔ بینندگان آن، از هر فرهنگ و در هر زمانی که باشند در تصویر تشخیص می‌دهند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۰). «دلالت مستقیم متضمن توافق‌های گسترده‌تر اجتماعی است. معنای مستقیم یک نشانه باید برای تمام اعضای یک فرهنگ مورد توافق باشد، اما برای معناهای ضمنی یک نشانه هرگز نمی‌توان مجموعهٔ کاملی جمع‌آوری کرد» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱۲)، اما آنچه سبب تغییر دریافت متن کتاب از داستانی نمادین دربارهٔ جنگ به روایتی مدرن شده است، تغییر در دریافت مخاطبان کنونی طرح‌جلد است. «به‌نظر می‌رسد دموکراتیزه‌کردن فرهنگ در عصر ما، دسترسی گسترده به آموزش و عمومیت‌یافتن تلویزیون، رادیو و روزنامه، همگی موجب پیشرفت ما در گسترش گفتمان فکری و فرهنگی‌مان شده‌اند» (لیمن، ۱۳۸۸: ۲۱) (جدول ۳).

جدول ۳. مطالعه تطبیقی پیرامتن تصویری و زبانی در پیکرهٔ مطالعاتی ۳

پیکرهٔ مطالعاتی ۳ «جشن حنابندان»		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی	پیکرهٔ مطالعاتی ۳ «جشن حنابندان»		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی
پیرامتن تصویری	**عناصر تصویر**	قلم و پلاک شهدا	تصویر دست و موج‌های اطراف آن	پیرامتن زبانی	**عنوان اثر**	نیمهٔ پایین تصویر- حروف محکم و ضخیم	مرکز تصویر
	تکنیک و	عکاسی	تصویرسازی		**نام مؤلف**	پایین عنوان	مرکز اثر-

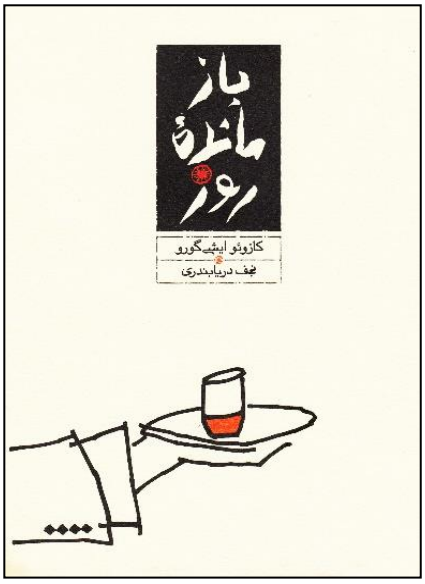
پیکرهٔ مطالعاتی ۳ «جشن حنابندان»		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی	پیکرهٔ مطالعاتی ۳ «جشن حنابندان»		طرح‌جلد قدیم	بازطراحی
سبک پردازش			دیجیتال				بالای عنوان
رنگ		رنگ‌های سرد بر زمینهٔ آبی	رنگ‌های گرم	**لوگوی انتشارات**		ندارد	مرکز اثر- روی دست
ترکیب‌بندی		متمرکز	منتشر	**نام طراح بر روی جلد**		ندارد	دارد- روی دست
نوع دلالت		صریح (اشاره به بیش متن‌های فرهنگی جامعه در دروان جنگ)	ضمنی (دو سطح دریافت تصویری وجود دارد) ۱. مراسم حنابندان ۲. موج انفجار	**نوع دلالت**		صریح (حروف تنها بیانگر عنوان هستند)	چیدمان عناصر کلامی، خود نظامی بصری است.

منبع: نگارنده

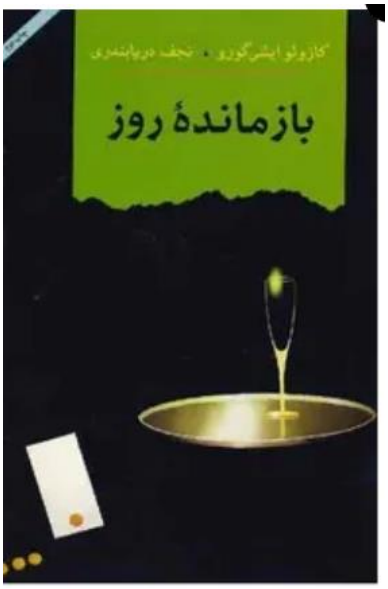
پیکرهٔ مطالعاتی ۴: رمان *بازماندهٔ روز*

بازماندهٔ روز نوشتهٔ کازئو ایشی‌گورو نویسندهٔ انگلیسی-ژاپنی است که در سال ۱۹۸۹ موفق شد جایزهٔ بوکر را از آن نویسنده‌اش کند. نخستین چاپ این کتاب در سال ۱۳۷۵، با ترجمهٔ نجف دریابندری توسط نشر کارنامه در ایران منتشر شده است. راوی داستان، سرپیشخدمت خانه‌ای اشرافی در انگلستان است که خاطرات زندگی گذشته‌اش را در خلال اتفاقاتی که هم‌اکنون روی می‌دهد بازگو می‌کند. طراحی اولیهٔ کتاب توسط مترجم اثر انجام گرفته است (تصویر ۷). عبارت «ناشر از آقای نجف دریابندری که طراحی روی جلد این کتاب را پذیرفتند، تشکر می‌کند»، در صفحهٔ مشخصات کتاب آمده است. این عبارت نشانگر تعلق این پیرامتن به پیرامتن شخص دیگر (مترجم) است. بازطراحی این جلد یک دهه بعد و در سال ۱۳۸۵ انجام شده است و این بار در صفحهٔ مشخصات اثر آمده است: «تصویرسازی روی جلد: نجف دریابندری، طراحی و

اجرا: حسن کریم‌زاده» (تصویر ۸). جنس جلد نیز از مقوا با روکش سلفون به مقوای بافت‌دار تبدیل شده است که علاوه بر سطوح دیداری، احساس لامسهٔ مخاطب را نیز درگیر می‌کند. «امروزه تنوع انواع مقوا بسیار زیاد است و در صحافی و صنعت نشر نیز مقواهای بسیار متنوعی که هرکدام کاربرد ویژه‌ای دارند، رواج یافته است و توجه به کیفیت مقوا و عاملی مانند وزن، جنس، ضخامت، سختی و استحکام، رنگ، شفافیت و ماتی و صیقلی‌بودن یا نبودن سطح آن، کاربرد مناسب‌تر آن را مشخص می‌کند و تشخیص مناسب‌بودن مقوا برای چه نوع چاپ، با توجه به ویژگی‌های مقوا و نیز قیمت آن در صنعت نشر بسیار مهم است» (افشارمهاجر، ۱۳۸۸: ۲۳). انتخاب مقوای مناسب و تکنیک چاپ جلد که بخشی از فرایند تکمیلی چاپ است «می‌تواند یک اثر با ظاهر معمولی را به چیزی بسیار استثنایی تبدیل کند. این روش‌ها می‌توان شامل برش با قالب، برجسته‌کردن، تورفتگی، طلاکوبی و نقره‌کوبی، ورنی و چاپ سیلک باشد» (امبروز، ۱۳۹۲: ۱۶۴).



تصویر ۷. طراحی اولیهٔ جلد کتاب *بازماندهٔ روز*
منبع: https://ketabnak.com



تصویر ۸. بازطراحی جلد کتاب *بازماندهٔ روز*
منبع: نگارنده

پیرامتن تصویری و زبانی

در طرح‌جلد اولیهٔ کتاب *بازماندهٔ روز*، آستین کتی نمایش داده شده است که از نیمهٔ پایین سمت چپ وارد کادر بصری کتاب شده است. آستین سپید، دکمهٔ طلایی سردست، سینی پذیرایی و جام نوشیدنی، حکایت از تصویر دست پیشخدمتی در خدمت به ارباب را دارد و بازنمایی عینی محتوای کتاب، نشان از وفاداری مترجم جلد، در مقام طراح به بازنمایی عینی محتوای کتاب (سرپیشخدمتی خاندانی اعیانی) روی جلد است. رنگ سیاه زمینه را می‌توان دلالتی بر تعبیر «شب» به‌مثابهٔ *بازماندهٔ روز* دانست که نشان از نزدیکی پیشخدمت به خلوت ارباب خود است. طرح‌جلدی که بعد از گذشت یک دهه بر قامت کتاب نقش بسته است، تدوامی از ایدهٔ اولیهٔ مترجم کتاب، اما در قامتی خطی و بی‌پیرایه است. مینی‌مالیسم خطی و طنزی که در بازنمایی دست پیشخدمت نمود پیدا کرده است، هم متناسب با گفتمان سبک هنری دههٔ اخیر است و طنز خفیفی را نیز که در درون‌مایهٔ کتاب است، به نمایش گذارده است.

در طرح‌جلد قدیمی این کتاب، عنوان با حروف چاپی و بدون آرایش بصری خاص و با رنگ سیاه به نمایش درآمده است. باید درنظر داشت این دوران مقارن با ورود رسمی ابزار دیجیتال به ایران است. قرارگیری این حروف بر بستر سبزرنگ زمینه، خوانایی و درخشندگی عنوان را افزایش داده است. نام نویسنده و مترجم، با فونتی رسمی بر بالای عنوان کتاب ثبت شده است. قرارگیری نام نویسنده و مترجم در یک محور افقی هم‌ارز، تأکیدی بر ارزشی برابر و نگاهی به جایگاه مؤلفی مترجم دارد. چنانچه طراحی روی جلد که غالباً از عناصر پیرامتن ناشری یا مؤلفی است نیز برعهدهٔ مترجم کتاب بوده است. عبارت «چاپ دوم» با برخورداری از ترکیب‌بندی مایل نسبت به کادر، علی‌رغم کوچکی نوشتار، توجه خواننده را به خود معطوف می‌کند و این دلالت را در پی دارد که خواننده با اثری استقبال‌شده روبه‌رو است. آرم انتشارات بر سطح روی جلد وجود ندارد و فقط در پشت و عطف جلد، آرم «نشر کارنامه» دیده می‌شود.

در بازطراحی این طرح‌جلد، نظام نوشتاری تصویر به‌کلی هویت خود را تغیر داده است و از هویت بدون مکان و رسمی طراحی پیشین، به نوشتاری دلالتگر تبدیل شده است. نظام عمودی حروف *بازماندهٔ روز* به همراه فونت دست‌نویس، ضخامت متغیر و کادر عمودی سیاه، فضای بصری کالیگرافی‌های ژاپنی را در ذهن تداعی می‌کند و پیوندی با پیش‌زمینهٔ شرقی نویسندهٔ اثر

دارد. لکهٔ قرمزی که به‌جای نقطه روی کلمهٔ روز قرار گرفته است، نظام نوشتاری را هرچه بیشتر به نظام تصویری نزدیک کرده است. نام نویسنده و مترجم، به‌ترتیب در دو کادر مجزا و به موازات محور عمودی کادر عنوان قرار گرفته‌اند (جدول ۴).

جدول ۴. مطالعهٔ تطبیقی پیرامتن تصویری و زبانی در پیکرهٔ مطالعاتی ۴

	پیکرهٔ مطالعاتی ۴ *بازماندهٔ روز*	**طرح‌جلد قدیم**	**بازطراحی**		**پیکرهٔ مطالعاتی ۴** *بازماندهٔ روز*	**طرح‌جلد قدیم**	**بازطراحی**
پیرامتن تصویری	**عناصر تصویر**	دست پیشخدمت و نوشیدنی	دست پیشخدمت و نوشیدنی	**پیرامتن زبانی**	**عنوان اثر**	بالای اثر- فونت چاپی	نیمهٔ بالایی- عمودی-شبیه به کالیگرافی ژاپنی
	تکنیک و سبک پردازش	عکاسی	تصویرسازی خطی		**نام مؤلف**	بالای اثر- هم‌تراز با مترجم	در کادری زیر عنوان
	رنگ	سیاه، طلایی، سبز	سیاه، سفید، قرمز		**لوگوی انتشارات**	دارد	ندارد
	ترکیب‌بندی	متمرکز	متمرکز		**نام طراح روی جلد**	ندارد	ندارد
	نوع دلالت	براساس دریافت مترجم کتاب و دلالت‌های سبکی دههٔ ۱۳۷۰- بازنمایی عینی محتوای کتاب	دلالت‌های سبکی تغییر کرده-رواج مینی‌مالیسم		**نوع دلالت**	حروف فقط نقش معرفی‌کنندهٔ کتاب را دارند	ضمنی (تایپوگرافی عنوان تناسب کامل با بستر فرهنگی شرقی نویسنده دارد)

منبع: نگارنده

نتیجه‌گیری

در گذشته، جلد یک کتاب فقط هویتی نفیس به اثر می‌بخشید و بیشترین کاربرد آن حفظ و حراست اوراق کتاب بود. با گسترش صنعت نشر به معنای امروزین آن، جلد کتاب به پیرامتنی مبدل شده که ژرار ژنت در چارچوب نظریهٔ ترامتنیت از آن یاد کرده است. در این تعریف، پیرامتن‌ها از جمله عناصری هستند که متن اصلی را دربرمی‌گیرند و با اغواگری، دیباچه‌ای برای ورود به اثر و دریافت آن توسط مخاطبان می‌شوند. جلد کتاب به‌عنوان پیرامتن درونی هم‌زمان، از طریق دو نظام تصویری و نظام زبانی که در چارچوب یک قاب در کنار هم به سامان رسیده‌اند، دلالت‌های گوناگونی مانند ژانر، سبک و موضوع کتاب را ایجاد می‌کند. آنچه از مقایسهٔ جلد کتاب‌های دههٔ هفتاد با دههٔ نود برمی‌آید گویای این مطلب است که کارکرد طرح‌جلد کتاب از پیرامتنی هویت‌بخش و توصیفی که فقط به معرفی عنوان و محتوای کتاب می‌پردازد، به پیرامتنی اغواگر و همراه با دلالت ضمنی تغییر یافته است. تغییرات سبکی در گفتمان‌های هنری و نهادهای هنرمندان، رشد و تحول پیش‌متن‌های فرهنگی جامعه و تحولات تکنولوژیک، از جمله عواملی هستند که نقش پیرامتنی جلد کتاب را گسترش و تغییر داده‌اند. همچنین در بررسی مخاطبان این دوره، جامعهٔ هدفی را در نظر داشتیم که در مواجهه با مجاری پیام همگانی، از آموزش بصری نسبتاً یکدستی برخوردار است. می‌توان گفت مخاطبان این دوره بیشتر ویژگی‌های سبک‌گرایانهٔ اثر را می‌شناسند و در جست‌وجوی معانی ضمنی نهفته در اثر هستند.

از دیگر تغییرات به‌وجودآمده در طول این زمان، تغییرات نظام زبانی در بازطراحی جلد و کنش‌مندشدن عناصر نوشتاری است، تا جایی که این عناصر خود به نظامی بصری تبدیل شده‌اند. از سوی دیگر غالباً روی جلدهای دههٔ اخیر، پیرامتن کلامی دیگری، یعنی نام طراح در قالب امضای شخصی به اثر افزوده شده است. این امر سبب نشان‌داری بیشتر طرح‌جلد و افزایش دلالت‌های آن شده است.

منابع

۱. آذرنگ، عبدالحسین (۱۳۸۶). *مبانی نشر کتاب*. چاپ ششم. تهران: سمت.

۲. لیمن، مایکل آر. (۱۳۸۸). ارزش فرهنگی و زیبایی‌شناسی نشر: پول، قدرت و تاریخ هنر. ترجمهٔ بهار رهادوست، *زیباشناخت*، *۱۰*(۲۱)، ۱۷-۲۷.

۳. آغداشلو، آیدین (۱۳۸۴). *منتخب طرح‌های روی جلد مجید عباسی، راهیان و راویان*. تهران: دید.

۴. آلن، گراهام (۱۳۸۵). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

۵. احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. چاپ سیزدهم. تهران: مرکز.

۶. احمدی، سعید (۱۳۸۶). *ایران هویت، ملیت، قومیت*. چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

۷. اکبری‌تبار، علی‌اکبر (۱۳۹۱). مطالعه‌ای در باب فرایند طراحی جلد کتاب. *کتاب مهر*، *۵*، ۱۲۸-۱۵۰.

۸. الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها: شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*. ترجمهٔ اعظم راودراد. تهران: فرهنگستان هنر.

۹. امبروز، گوین (۱۳۹۲). *اصول پایهٔ طراحی گرافیک*. ترجمهٔ شروین شهامی‌پور. تهران: نظر.

۱۰. افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۸). *گرافیک در صنعت نشر*. تهران: سمت.

۱۱. رستمی، فرشته (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی-میان‌رشته‌ای چاپ و تولید کتاب‌های داستانی سیمین دانشور و بلقیس سلیمانی. *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، *۲۷*، ۶۳-۹۳.

۱۲. راودراد، زهرا (۱۳۸۴). جایگاه اقتصاد در جامعه‌شناسی هنر. *بیناب*، *۸*، ۴۸-۶۳.

۱۳. صحیحی، محمد (۱۳۷۲). *نگاره‌ها، اولین دوسالانهٔ نگارگری ایران اسلامی*. تهران: انجمن هنرهای تجسمی.

۱۴. چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

۱۵. حقیقی، ابراهیم (۱۳۸۴). طراحی جلد کتاب در ایران (بخش دوم). *نشان*، *۷*، ۳۰-۴۱.

۱۶. ــــــــــ (۱۳۹۰). تاریخ طراحی جلد کتاب ایران. *کتاب سال گرته*، تهران: آبان، ۳۴-۲۵.

۱۷. سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.

۱۸. صیفوری، بیژن (۱۳۹۳). *زیر روی جلد*. در پریسا تشکری و مجید کاشانی، *ویترین، مجموعه مقالاتی دربارهٔ تاریخ طراحی جلد کتاب در ایران و گزیدهٔ سی‌وپنج سال طراحی جلد کتاب معاصر ایران*، تهران: فرهنگسرای میردشتی، ۶۰-۶۳.

۱۹. معنوی‌راد، میترا، و مرسلی توحیدی، فاطمه (۱۳۹۶). *چالش‌های طراحی جلد کتاب دههٔ اخیر در ایران*. تهران: دانشگاه الزهرا و مرکب سفید.

۲۰. ممیز، مرتضی (۱۳۸۰). *طراحی روی جلد*، تهران: ماه‌ریز.

۲۱. ممیز، مرتضی (۱۳۸۲). *حرف‌های تجربه*. تهران: دید.

۲۲. موشتوری، آنتیگون (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی مخاطب در حوزهٔ فرهنگی و هنری*. ترجمهٔ حسین میرزایی. چاپ دوم. تهران: نشرنی.

۲۳. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

۲۴. نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۵). پیرامتنیت یا متن‌های ماهواره‌ای. در حمیدرضا شعیری. *مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۹۵-۲۱۲.

۲۵. ــــــــــــــ (۱۳۸۶). ترامتنیت: مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها، *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، ۵۶، ۸۳-۹۸.

۲۶. Batchelor, K. (2018). *Translation and Paratexts*. Routledge: New York.

27. Genette, G. (1997*). Paratexts: thresholds of interpretation*. Jane E. Lewin (Tr.). New York: Cambridge University Press.

28. Pellatt,V. (2013). *Text, Extratext, Metatext and Paratext*. New York: Cambridge University Press.

29. Jansen, L. (2014). *The Roman Paratext Frame, Texts, Readers*. New York: Cambridge University Press.

30. www.ketabnak.com